

FIGYELŐ

MARKIÓN MARKÁBAN

Sajó László: *Szünetjelek az égből. Válogatott versek Válogatta és szerkesztette Várady Szabolcs Osiris, 2006. 316 oldal, 2480 Ft*

Abban a hang- és képzetegyüttesben, amely a kortárs magyar költői közgondolkodást uralja, Sajó László vállalkozása társtalannak s egyúttal pótolhatatlannak tűnik. Társtalan, mert sem alaptémája, sem formavilága nem idéz elődöt, nem illeszkedik egyetlen bevett ízlésvallásba sem, s egész gesztusrendjével inkább a szellemi szelárnyékot, az anonimitás gyümölcsösét keresi, semmint a kellemkedés nyilvános pástjait.

Ezt a válogatást tíz kötet előzte meg, és azóta is jelent meg új, az ISTENTELÉN SZÍNJÁTÉK (Nyitott könyv kiadó, 2007), mégis nyilvánvaló: lírája nem része semmiféle közérdeklődésnek, nem áll felfedezés előtt, nem kínál közvetlen, elmélyedés nélküli megrendülést. Bizonyosfajta költészet egyik általános jegye, hogy rögtön felbukkanása után figyelmünk rejtett rétegébe süllyed... Emily Dickinson mondja egyik versének utolsó sorában: „*True poems flee*” („Az igazi versek menekülnek”); Sajó László költészete csakugyan menekül, nyilván zárul, elrugaskodva tömörödik. Egyszersmind azonban, ezt érzékeljük, beteljesíti a költői utópia szerepét: vissza-visszatérésre csábít, nyersségével is megragad, és mély csapást mér – útvesztőt és ütést egyaránt. Fogalmi rendje lázad mindenféle általánosítás, kényelmes elsajátítás ellen; művészete olyan formanyelvet teremt, amely minden szegletében védi az egyén jogát az általánosítással szemben, s mintha azt hirdetné: szertelen képzelete önmagában elkalauzolja őt az igazsághoz. Sajó László képes megadni verseinek a közvetett tartalmak ellenálló erejét, a szelídítetlen zamatokot, egyfajta osztatlan töménységet. Makacsul hisz a szubverzivitás hatalmában, s költészete tanúság arra, hogy érdeemes életünkben olyan helyet teremteni, ahol az emberi lázadás a művészet katarziséba tor-

kollik. Sajó László költészete, lehet, a művészet egyik legszegényebb pontja a világon. De ez a pont szent és alig megközelíthető. John Cowper Powys, a nagy angol regényíró mondja: „*The secret of life consist in sharing the madness of God*” („Az élet titka abban áll, hogy osszuk Isten örültségét”). A templomok és a szívek üresek. De Sajó László úgy tesz, mintha vissza-visszatérne az üresség sebeihez, be-bepillantana az emberiség elhagyott templomaiba, hogy még egyszer szemügyre vegye az üdvösség-ígéreték romhalmazát. A kötet fülszövegének írója szabatosan beszél a szerzőről: „*E versek 1956-ban született szerzője három és fél éves korában meghalt. Majd feltámadott klinikai halottaiból, de utóbb az a szárnyú gyanúja támadt, hogy akit szülei a kórházból hazavittek, majd intézetbe adtak, mert a folyamatos beszéd képességét elvesztette, az valaki más, nem ő. Aki ezt az életet éli, mintha egy lidérces álmot álmodna. Netalán Isten fia volna, hiszen feltámadott? A halál botránya mégis a test, a romlandó és esendő hús képét égeti bele tudata közepébe. A szárnyú tréfát soha nem bocsátja meg Istennek.*” S ahogy idézem, máris érzem: Sajó László költészetének, lírai eszméletének középpontjában vagyunk.

Hogy e művészet felületi jegyeit pontosan lásuk, előbb elemezzük Sajó gnoszticizmusát, evangelizmusát és – Szókratész előttien filozofikus – cinizmusát. Sajó költészetének legfontosabb szellemtörténeti háttere ugyanis a II. században keletkezett, *gnózis* néven ismert filozófiai és vallási eretnekmozgalom. Ennek két legfőbb alakja Simon, a mágus és Markión, a filozófus. (A mágusról, akiről nem tudjuk, történeti személyiség-e, Danilo Kiš írt páratlan novellát.) Markión Sinopében, a Fekete-tenger partján született, később Rómába került, ott tanításai miatt 144-ben kiátkozták, mire ő ellenegyházat alapított. A platonikus eredetű *gnózis* legfőbb tétele az, hogy a világot a Rossz istene (a Demiurgosz) teremtette, a Jó istenét ellenben, akitől üdvösségünk függ, nem ismerjük, mert láthatatlan. Az anyagot – és ezzel a húst, a testet, az embert – a Demiur-

gosz tartja hatalmában. Az ember egész életén át az ismeretlen Jót keresi, és arra csak a gnózis (=tudás) révén találhat rá. A tanítás hívei szembehelyezkednek az ÓSZÖVETSÉG és a belőle kinőtt ÚJSZÖVETSÉG egyházi értelmezésével. A szegénységet és radikális puritanizmust hirdető tan némely válfaja a századok folyamán egyre erősebb antijudaista jelleget öltött. Itt csupán utalhatok arra, hogy a gnosztikus eszmerendszer Markióntól Heideggerig és Cioranig számtalan bölcselelő és művész gondolkodását hatja át. Egy részük számára ez a tanítás a cinikus élettagadás, a világmegvetés és az ön-sanyargató anyaggyűlölet eszköztára, továbbá a rombolás, a szenny és bizonyos szélsőséges eszmék igazolása (gondoljunk Fichte elveire, Nietzsche bizonyos kirohanásaira vagy a korai Cioranra). Mások számára viszont ez a rendszer a bukásra ítélt – mert anyagelvű – ember e világi passiójának filozófiai indoklása, és a rejtőzködő Jó kilátástalan keresésének meg-megújuló parancsa (Pascal, Camus vagy Simone Weil).

Alexandriai Philón, az egyik korai gnosztikus gondolkodó – Goethe SELIGE SEHNSUCHT-ja is az ő szövegének kései visszfénye – azt írta: „Mert mindegyikünk úgy jött a világba, mint egy idegen városba – születésünk előtt semmi közünk nem volt hozzá, és úgy tartózkodik ebben a városban, mint valami vendég, amíg ki nem merítette megszabott életidejét.”

Markión gnózisra kivonulást jelent a világból, egyfajta megváltással várandós materiális vak-ságot, fantasztikus átokatálógust, a Teremtés és a Teremtő kíméletlen hibáztatását, a kozmosz elleni hadjáratot, a Semmi imádatát és a Rossz jeleinek életfogytiglan tartó lajstromozását. A világegyetem egy rossz Teremtő műve, s ez a lény nem azonos azzal, aki – esetleg Jézus néven – majd egyszer a megváltást hozza a kitartó emberiségnek. A világ elvetemültsége az anyag minden részecskéjében megnyilvánul, de egyik csúcspontját a keresztre feszítéssel éri el: a kereszt mintegy szimbóluma a világi hatalmak javíthatatlan romlottságának. A kereszt első teológusa, Pál apostol a világ ellen megfogalmazott vádakkal, az anyag egyetemes meggyanúsításának egyik legelfogultabb képviselője volt – a vétkesség teológiájának ősképe és máig ható prototípusa. (Ha az ilyen alkat profetizmusa kudarcot vall, akkor hithirdetése apokalipszisbe torkollik; ha apo-

kalipszise is kudarcot vall, akkor tevékenysége gnózissá keményedik, mondja az egyik legnagyobb gnóziskutató, Jacob Taubes.) A gnózisra fogékony szellemi alkat tulajdonsága, hogy végtelen haraggal fordul az anyag felé, és ki-meríthetetlen találékonysággal ecseteli a gonosz Demiurgosz összes cselekedetét, egyetemes „életművét”. A gnosztikus lélek minden tekintetben hajlik az „eretnységre”, mindenfajta emberi szerveződés tagadására, és komoly rokonszenvenvel emlegeti a mitikus eszmetörténet törzs-szereplőit: a világ-okos kigyókat, a lázadó angyalokat és egyéb luciferi veszedelmeket. Ezzel szemben hallatlan mohósággal, a részletek élvezetével idézi meg a világ idegenségének jeleit s az idegenben didergő emberi egyed rideg tapasztalatait. Nyugtalan létezésének, gondolkodói eszméletének rendszerét sokrétű konfliktus határozza meg: az elméleti látás élezi a szent felháborodást, a rugalmas vitakészség elfedi a megváltásra irányuló, páni félelmek közt lezajló igyekezetet.

A gnosztikus alkat a történelem során mindinkább valamely metafizikai katasztrófa jóságáig görcsösödik, aki a létezés törés- és szakadáspontjain megégett és megésendő eseményekre összpontosítja figyelmét: a Teremtés elsődleges kárhozátát és a bűnbeesés második csapását már elszenvedte; a megváltás katasztrófáját még eztán fogja tapasztalni. A Teremtés és a Bűnbeesés az ő szemében lényegében egyetlen esemény: a *világ* mindaz, ami *megésett*. A Markióntól Beckettig, Pessoaig és Danilo Kisig ívelő gnosztikus hagyomány azt sugallja: ha a keresztény korszak a világteremtő Rossz Isten megvetésével kezdődött volna, egészen más lények lehetnének; ha ugyanis a Rossz terhének egy részét erre a Teremtőre háríthattuk volna át (s ezzel enyhíthettünk volna lelkiismeretünk mardosásán), könnyebben elvisel-tük volna az elmúlt két évezred rotásait.

A gnózis engesztelhetetlen teoretikusai, a Gonosz epés szakértői már-már elfajult módon magasztalták az ismeretlen és teremtetlen Istent, és ugyanakkor fáradhatatlanul ostorozták, üldözték és irtották a Rosszat. Megbabonázta őket a hanyatlás, a „romlás virágainak” szédítő látványa, a Teremtés (szűkebb értelemben: foganás) szertartása, a „kis-demiurgoszok” szaporításának emberiségmértetű gyakorlata. Minden születés gyanús; meg kell szakítani a szaporodás átkos láncolatát, a gondják.

Aki közösül, gyarapítja a bűnbeesés halmazát, fokozza a megbotránkozást, folytatja a Teremtés botrányát. Nem véletlen, hogy a középkori gnosztikus szekták – a katharok, bogumilok – legszívesebben megkövezték volna a terhes nőt, megátkozták a házasság intézményét, és minden úton-módon akadályozták a nemiség „szélfhóas” praktikáinak terjedését. A rabbiátus XX. századi gnosztikus, Emil Cioran a bibliai paranccsal ellentétben („Szaporodjatok, töltsétek be a földet!”) ezt ajánlja: „Ritkuljatok, ürítsétek ki a földet!” (DE L'INCONVÉNIENT D'ÊTRE NÉ.) Látjuk: a nemi élettől való tartózkodás vagy szöges ellentéte, a promiszkuitás a gnosztikus alapállás szerves része. Orgia vagy aszkézis: ez a gnózis következetes válsza az elhibázott világegyetem csábításaira.

Sajó László költészetét lényeges pontokon, a jelentős költői állítások mentén határozza meg ez az ábrázolt gnosztikus eszméleti háttér. A világ, az anyag undorító adottságait léptenyomon érzékeljük. Idézek néhány sötéten süvítő fordulatot. „Világom feneketlen rom” (ISTENTŐL MARADT KABÁTBAN); „Isten elküldött magától. / Most elküldött értem. / Azt hittem, a hallgatásból / magától mértem.” (ISTENTŐL MARADT KABÁTBAN); „Isten eldobott. / Nő bennem a dudva.” (PLÉHKRISZTUS); „Íme a föld: meszesgödör. / Íme az ég: kimeszelve. / Íme szívem: beledögöl. / Isten ezt jól kieszelte.” (APÓK); „Fényért virrasztó dolgok foszforeszkáló derengésében állok.” (PÁL EL NEM KÜLDÖTT LEVELEI); „Nagy bűnt követtem el, / amikor megteremtettem a világot.” (CREDO); „Ha meghalok, meghal az isten. / Mégis csak egy nagy ismerellen.” (KOSZTOLÁNYI HAJNALI RÉSZEGSÉGE); „Jobb, ha tölem tudod, nincs Isten. És nincs Fia. / Ezt az egészet az ördög hazudta.” (HOLTÁGBAN FOLYAMÓR); „Haj, nyak, váll, mell, has, comb, segg, pimaször, te, száki! / Mondd, hogy tudtál gyönyörű nővé összeállni? / Hogy tudtam én, a szífi, véled összeállni? / Lábaid: születés, halál. És közte: bármi.” (ISMERETLEN OMAR KHAJJÁM; a vers amúgy egy másik modern gnosztikus, Ted Hughes megrendítő versére emlékeztet, ÓSI EMLÉKTÁBLA-TÖREDÉK, a VARJÚ-kötetben); folytathatnám. (Sajó László költészetének jegeit vizsgálva már Tarján Tamás megállapította: „Számára a világ egyetlen anyaga – lényege – az Isten káromlandó, újra és újra kimondandó nemléte, távolléte. Ez az anyag – hiányananyag, anyaghiány – a poézis által válik láthatóvá és analízálhatóvá.” In: Holmi, 1996. 8.)

Az EVANGÉLIUM SZERINTEM című friss apokri-

fot, a költő egyik legutóbbi művét ugyancsak átítatják a gnosztikus szemlélet elemei. Itt élesen kirajzolódik a világot – sőt a megváltást magát is – fondorlatosan mozgató, a jézusi programot a család tévútjain megvalósító isteni összeesküvés ördögi szerkezete. Gábrriel, a „fehér ruhás, angyali férfi” eszköznek használja saját terveihez az epileptikus, homoerotikus vonzalmú, intézetben nevelkedő Megváltót. Kiderül, ő nemzette Máriával Jézust, hogy válásalapítóként, Isten fiaként forgalmazhassa, saját és megbízói nevében is.

A nemzés kárhuzatos jellege minden szegletében áthatja Sajó László művészetét. Markión azt mondta: „inter urinas et faecas nascimur” („hügyban és ürülékben születünk”); költőnk ezt az őstapasztalatot vetíti rá a későbbiekre, a lét furcsa gyönyöreire. Ismét szemléltetném néhány – itt-ott viszolyogtató – idézettel ezt a fekete mágiát. „Markomban vagyok. Mióta / elementél, nem engedtem ki spermám, / csak hörgő lefolyókba.” ([LÁTOGASS MEG...]); „hol férfivá lett istennek henteregnék / kedvükért állattá változott asszonyokkal” (AZ ÚT VÉGÉN); „bőrömön azonosságom anyajegyei / szemernyi föld lábujjam között / körömöm piszkát orrom mocskát / hoztam fülzsírt csipát korpát / térdhajlat-, hónalj-, ágyékverítéket / végbél-nyílásomra száradt szart / szerethezés váladékát / a nyálat, mit nem tudtam kiköpní / az utolsó vacsorát fogam közt, beleimben” (PÁL EL NEM KÜLDÖTT LEVELEI); „hajnal van már iderondít az ördög” (FÜVÉSZKERTI ŐSZ); „Egymáshoz érnek, attól rohadnak az almák” (BOLYONGÁSOK AZ ÜRES LAKÁSBAN); „kint a világvécén az éjszarkos falon / aranylottak hügy-csőppcsillagok / az egyszemélyes fülkékben mennyekig ért a szar / úgy kellett mondani pisi és kaka” (KASTÉLY); talán elég is. Látjuk: ez a költő csakugyan az undor akadályfutása révén kívánja meghódítani a katarzis távoli és keskeny mezejét.

Sajó László zilált gnózisának keretében körvonalazódik a költő mélyseges, de szokatlan pályákon megvalósuló, eretnek *evangelizmus*a. Markión, aki az ÓSZÖVETSÉG-et – mint a zsidók gonosz Istenének férctművét – elveti, maga is igyekszik Új Evangéliumot, hiteles, „tévedésektől megtisztított” szöveget előállítani; munkájában főleg a Lukács-evangéliumra és Pál apostol leveleire támaszkodik. Ezt annál inkább megtehetné, mert az első századokban egyetlen szöveg sem élvezett kizárólagos hitelt, nem tekin-

tették őket Istentől sugalmazott alkotásnak, s az Egyház is csak évszázadokkal később nyilvánított isteni eredetű, kanonikus irattá bizonyos papiruszokat. Sajó László költészete több ponton idézi meg az evangélisták igyekezetét – ám többnyire nem az evangélium egyházilag elismert formáit hozza szóba, hanem éppen a furcsa, bizonytalan forrásadatokat, hagyománytól eltérő változatokat. Mint ahogy költészete egészében a hitelesség garanciája, úgy annak inspiráló részanyagai az adott kötelező normák elutasítására vallanak, azokat próbálják „helyesbíteni”. Sajó József Attila „ismeretlen verseit” írja meg „az elmegyógyintézetből”; Hölderlint képzei el, amint „fölbred a toronyszobában”; „Pál apostol el nem küldött leveleit” írja meg egy eretnek evangéliumi-költői mágia dialektusában; Sajó tékozló fitúja „el sem indul”. S ha végül Sajó László több értelemben is merész, egyedülálló vállalkozását említtem – EVANGÉLIUM SZERINTEM –, akkor napnál világosabb: egy mélyen személyes, önmagát is jézusi sorsúnak ítélő költő-peregrinus tanúságtételével van dolgunk. A gnosztikus Martin Heidegger azt mondja: „Az igazság lényege úgy nyilvánul meg előttünk, mint a szabadság.” AZ IGAZSÁG EVANGÉLIUMA című apokrif irat szerint mi magunk vagyunk „az igazság írásjelei”, vagy ahogy Hugo Ball fogalmaz: mi vagyunk „Isten szókincse”.

Azt mondhatnánk, hogy a nagy vallási világhasonlatok – már ahogy megőrződtek az emberiség feledékeny emlékezetében – mindmind a magányosság boldog-boldogtalan jegyzőkönyvei. Mindegyik hérosz a magány emb-lémája: a sziklához láncolt Prométheusz, a sivatagban töprengő Mohamed, a tépelődő Buddha vagy a kereszten ordító Emberfia. A vallásos szellem lényegéhez tartozik, hogy elhagyottnak érzi magát, még Istentől is elhagyott-nak. Éppen ezért megrázó Jézus utolsó monda-ta (istenségének mintegy cáfolata): „Éli, Éli, lámám szabakháni?” („Istenem, Istenem, mért hagytál el engem?”)

Sajó önéletrajzi elemekkel átszőtt műve azt jelzi: egyesekben folyamatosan születik az evangélium, s főleg a szenvedésüket felmutató költők képesek újabb fényt vetni a beláthatatlan üdvtörténetre. Sajó műve bőven használja például a kopt nyelvű Tamás-evangéliumot, annak 58. logionjában az áll: „*Boldog az ember, aki szenvedett, mert megtalálta az életet.*” Sajó az apokrif iratokból merítve ábrázolja Jézust: be-

mutatja mostoha gyermekkorát, ecseteli furcsa származását, s a gnózis harsány színeivel mutatja be nyilvános működésének egy-egy botrányos mozzanatát. Sajó Jézus-gyermeke „nem ismeri édesapját”, dadog, bizonytalanul beszél, „sokszor csak úgy maga elé bámul”, „habzik a szája”, „gyűlöli saját anyját”; érettebb korában pedig meghökkentő dolgokat mond nyilvánosan. Idézek mondásaiból: „*Jobb, ha a férfi férfival él igaz szeretetben, mint ha asszonnyal hál, aki-vel szívét meg nem osztja.*” Vagy: „*Hasíts el egy fát! Tè vagy ott. Emeld föl a követ! Es magad talárod ott.*” Vagy: „*Látom az embereket, mint fákat látom őket járkalni.*” (Nemes Nagy Ágnes lábra kelt fája jut eszünkbe...) És noha „*utálja a halat*”, ki-kijár a vízhez, mert ott „*háborítatlan és büntetlen lehet bámulni a semmit*”.

Sajó költői eszméletének eredeti vonása, hogy mint a nagy gnosztikusok, maga is vallási alapíratot óhajt írni – bár csupán a művészet érvényességi-hitelességi keretében. A világ démonizálása egyfajta kiválasztottsághoz vezet: a költő mindinkább hátat fordít a világi lármának, és követi az Ismeretlen hívását. Sajó – mint valami újabb Jób – maga is érzi, hogy Isten nem igazságos; és hogy a világ, miközben bűneinek tulajdonítja sebeit, cserbenhagyja őt. A költői halandó szenved Isten tehetetlenségétől, Isten hiányától – aki néha még nyelvével is képes őt megfosztani. Viszont – s ezt egy próféta merészségével, fanatizmusával tudja – művészi látomásaiban olyan helyzetbe kerülhet, hogy belátja: szenvedései megegyeznek a kinyilatkoztatással.

Sajó költészete nem oldja fel és nem enyhítheti a szenvedés megrendítő éthoszáét, de kérdéseivel, ferde nézőpontjaival, egyedien „meghamisított” evangéliumi történeteivel, apokrif szemléletével egy alig észlelhető személyes életigenlés hangját hallatja. Ha létezik vallási utódlás, akkor Markión vallási utódja Simone Weil volt. Ő ezt írja: „*Minden fájdalom, amely nem vált meg, haszontalan fájdalom.*” Továbbá: „*Két istentelen ember közül talán az áll hozzá [Istenhez] a legközelebb, aki tagadja őt.*” Sajó gesztusai, szó se róla, inkább a reménytelen tagadás anyanyelvét beszélnek, semmint a reménykedő tagadást; s mégis: egész vallásos szemlélete, költészetének Isten-központú tematikája, szókincsének katolikus szórendje arra vall, hogy kezdettől fogva egyfajta profán hitvallás alapszövegeit fogalmazza.

Van azonban itt egy érdekes és szembeszökő együttállás: Sajó fekete gnóziisa, gézengúz evangelizmusa kiegészül bizonyos filozofikus cinizmussal, éppen Anthisztenész és Diogenész mintáinak és mondásainak értelmében. A cinikus hangnemre jellemző, hogy keveri a komoly, a kioktató (sőt fenyegető), továbbá a neveléses, éles, humoros és szatirikus hangnemek elemeit, miközben semmi kétséget nem hagy afelől, hogy szándéka mélyen kötelező erkölcsi világrendet takar, kínál és parancsol. Diogenészt örült Szókratésznek nevezték a kortársak; s persze, Sajónál is megfigyelhető bizonyos bölcs költői „ámokfutás”, a riasztó képzetek vadító fokozása s általában a rejtett moralitásnak állandó jelenléte. Nem adnék igazat Oscar Wilde-nak, aki azt mondta, hogy cinikus az az ember, aki mindennek csak az árát ismeri, az értékét nem. Ellenkezőleg: a cinikus ember a legelkeseredettebb fajták egyike (gondoljunk Thomas Bernhard kíméletlen, vitriolos és igazságszomjas ostorozásaira), az idealista gondolkodók egyenes ági leszármazottja és csalódott utódja, aki éppen legélesebb vádjainak formájában kéri számomra, lehetőleg az egész emberiségen, valamely szétrombolt értékrend egykori ígéreteit. „*Megharapom a barátaimat, hogy megmentsem őket*”, mondja Diogenész. A cinizmus itt, úgy rémlik, a depresszió, a halálfélelmek, a dögszemlélés olykor humoros változata – de mindig érezhetően egy láthatatlan és kiáshatatlan régi vallás vártájáról szemlélve. Nem úgy áll a dolog, mint mondjuk Bukowski önkényesen trágár, szertelenül disznólkodó poézisében, ahol az undor szókatológusa – Bukowski úgy vélte – önmagában teremti meg a költői átütőerőt. Nem. Itt bizonyos militáns evangelizmus, egy félig isteni, félig állati szemlélet keresi tulajdon szövegnyomat, lépten-nyomon a megváltás metafizikai reménységének ébren tartása révén, a szentség fordulatainak folytonos frissítésével. Hadd idézzek – *pars pro toto* – egy jellegzetesen manicheus, kettős sugárzású helyet. „*Végignézzük, ahogy szerencsétlenné / még elvergődnek egy-egy sírhant-fedezékig, / s mint szükségüket, az életet / magukra hagyatva végzik.*” (ISTENALLEGÓRIÁK.)

De Sajó nem csak az öngyötres prófétája; ismeri az istenkeresés megrázóbb, emlékezetes formáit is. Van tudomása a bennünk hunyorgó parányi isteni szikráról. Például ebben a tömény négy sorban: „*Az asztalon maradt / csopor-*

ban meghagyott teád / eloltja szomjamat. / Öröktől fogva erre várt.” (PALEONTOLOGIA.) Figyeljük meg: az egyik alapszükségletet hozza szóba (mint másutt, József Attilát idézve, az evést, ivást, ölelést, alvást); de egy tárgyon át objektíválva, egyfajta bizánci mozdulatlansággal. Szélid, biztató, már-már gyöngéd ez a négy sor. Figyeljük a súlyeloszlást: a befejezett melléknévi igenevek (Pilinszky nyelvtani vonzalmait idéző) szigorú nehézkedése szinte ellentétbe kerül, veteledik a két aktív igével (*eloltja, várt*). A gondoskodás, a rejtezkedve vállalt sorsközösség miniatűr csendéletképe ez. És aztán persze, a vers végén, jön a „*rohadás*”, „*sütkéreznek a sárkánygyíkok*”.

Egy dolog tagadhatatlan: Sajó László egész képzetvilága nem jöhetett volna létre a katolikus eszmélet képanyaga, rögeszméi, lélektörténeti háttérkoloritja és biblikus eredetű eszmévilága nélkül. Tudjuk: az üdvtörténet nagy teológusai eleddig Istent csak a mindenhatóság jegyeivel tudták felruházni. És mégis... mégis akadtak szellemek, ritka költők (Baudelaire-től Pilinszkyig), akik képesek voltak felidézni egy másik lehetőséget – Isten azt is akarhatná, hogy Semmivé legyen. Több helyen olvassuk: „*csak azért vagyok itt, mert ez az egyetlen hely, / ahol háborítatlan és büntetlenül lehet / bámulni a semmibe*” (MIKRONÉZ VERS); ugyan ez a képzet tér vissza, egy apró változtatással, az EVANGÉLIUM SZERINTEM már idézett soraiban: „*Jézus utálta a halat, de a horgászat az egyedüli tevékenység, ahol háborítatlan és büntetlen lehet bámulni a semmire*”; másutt: „*mikor dugja ki isten a semmi sötét barlangszáján nyelvét a forrást / rátapadunk nyelvük szűzük magunkba*” (ÉDEN, VÍZ). Sajó költői misztikája a „*fájdalmak átértékelését*” célozza, mégpedig Nietzsche FRÖHLICHE WISSENSCHAFT-jának értelmében. Ott, a 338. pontban ezt olvassuk: az együtt érző ember „*segíteni akar, és nem gondol arra, hogy létezik szükségserű boldogtalanság, hogy számomra és számomra a szörnyűségek, nélkülözések, elszegényedések, éjfél órák, kalandok, vakmerő vállalkozások és balfogások éppoly szükségesek, mint ezeknek ellentétei, sőt, hogy – misztikus szavakkal szólva – a saját mennyeinkbe vezető ösvény mindig saját poklunk gyönyörén át vezet*”. De ezt a Sajó-féle holtponton-át-más-világokba-féle költői alapállást fejezte ki a XX. század legnagyobb gnosztikus lángelméje, Samuel Beckett is 1981-es verseskötetének mottójában: „*en face / le pire / jusqu'à ce /*

qu'il fasse rire” („*kibírni véttlen / a rosszat / míg észrevétlen / megmosolyogtat*”).

A költő témavilága egyébként kevés szóval körülírható: születés, hanyatlás (gazdag és egyre reménytelenebb árnyalatokban), ínség a gyerekkortól fogva, létszükségeink és szükségvégeink kinos ceremóniái, megsüppedés, sírgödörézet, elordasodás gazdag-sötét változatokban, és pusztulás-szerelem-feltámadás. Sajó László küzdelmes beszéde a versek modellálásában is – szinte a költemények sejt-szerkezetéig hatolva – megmutatkozik: az egyes darabok fel-felágaskodnak, adnak egy bizonyos élet- (vagy inkább: halál-) jelet, majd rögtön önmagukba rokkannak, és mint egy fáradt kupac, önmaguk árnyékába borítják a földet. Élesen ellentétes képzetek peregnék, riasztó és ijesztő látomások marnak egymásba, emésztenek el a fel-felbukkanó fényfoltokat, s végül az a benyomásunk támad, mintha valami néma és béna költői gesztikulálásból kellene kihámozni e művészet legmélyebb tartalmait. A versek alapszavai, említettem, a katolikus mitológia eszméleti tájairól erednek, bizonyos önbüntetés és egyetemes elkárhozottság következményeiként, s ezeket az alapszíneket egészítik ki vagy súlyosbítják valamely eldadogott személyes sorselemzés nyomasztó élményszüredékei. Próbálok megvilágítani e rombolva építkező írói technika néhány vonását, s találmra kézbe veszem a *DIES IRAE* című verset. Már a cím is a szertartásra utal, a harag napjára, az ítélethozatal irgalmatlanul irgalmas eseményeire, arra a jóvendőbeli pillanatra, amely majd egész életünk üdvéről vagy kárhozatáról dönt. Sajót mélyen jellemzi a sorsmérlegelésnek ez az öngyötrő, részrehajlástól mentes, a sérelmek molekuláris anyagáig érő gyakorlata (ebben is emlékeztet a nagy aszkéták, az éber morális atléták, József Attila és Pilinszky János habitusára).

A vallás valamely jegyére, mítoszteredékre vagy hitbéli-történeti eseményre utaló címek erősödő mértékben uralják a költő képzeletét. Felsorolok néhányat: *ISTEN (FIA)*, *BETLEHEMI PÁSZTOR*, *HEGYALJAI BESZÉD*, *PLÉHKRISZTUS*, *ISTEN TUDJA*, *ÉDEN*, *A TÉKOZLÓ FIÚ*, *JÓZSEF KÖNYVE*, *HÚSVÉTI NAGYTAKARÍTÁS*, *ISTENALLEGÓRIÁK*, *CREDO*, *AZ ANGYALOK AZ APOKALIPSZISRE HANGOLNAK*. A vers első sorában esőről van szó; de milyenről? „*A földszentelt kénköves eső*”-ról. Nem csupán ez érdekes önmagában, ez a jelző, hanem az a már

itt felvázolt ellentétpár, amely mintegy pozitív és negatív érzelmi vektorok mentén veti elének nyers darabokban a szöveget (*földszentelt*, de *kénköves ez az eső*). Mintha a lírai hosszútávfitó egész élete dadogna itt, s szenvedéseinek zúzott és rejtett arcát mutatná. Az első hat sor természeti képei után a versben még a következő mitikus szavak és fényforrások derengenek: *teremnek, földtámadásra érett, az ég alatt, szülői ház* (ismét a tékozló fiú pilinszkys tónusban csendülő emlékfoszlánya), *örök világosság, fényeskedik, mint az Isten, gubózzunk be az átváltozásra, égből az angyal, utolsó ruhánkat* (mintha a passió Jézusa pillantana be a vers utolsó előtti sorába...). Az ellentétek mámorában perzselődő lírai tudat képtelen kibomlani, léptenyomon visszassugorodik önmagába, és szinte megtagadja a verstől a kijelentés örömét, a képek szükségszerű tereit és a sorról sorra elsorvasztott képmélységet. A leírás nyers elemeit ugrásszerűen követik a nyesett képek, a fojtott tartalmak, s a műben távolra tolt belátások alól alig képes kikandikálni a fájdalom alkímiajából kiolvasztott költői arany. Minden megállapítás durva és törekeny, nehézkes és örök, csiszolt és darabos egyszerre. Az esőben ázó ember – a vers lírai alanya – kárhozatában rögtön a *csecsemők* kiszolgáltatott helyzetét emlegeti, a nyirkos földön *tetveket* pillant meg, amelyek *mítesszerekre* emlékeztetik. Fortyogó, kénfüstös, shakespeare-i képvilág – s egyúttal annak kimondása, hogy lehetetlen itt, ezen a világon önmagunkká válnunk.

Sajó László egyik fontos témája a kivetett, didergő, nyakon öntött egyed vacogása, aki eszméletében még hordozza valamely eltűnt aranykor kifejezőkészségét. Alkotásmódjának másik érdekes vonását is látjuk: a világ gonosz rejtélyein dolgozó költő képtelen (vagy nem hajlandó) költői állítással keményíteni tapasztalatait, azaz: nem formálja egységgé az egyes költeményeket sem. A Sajó-vers: spirituális távlatlall rendelkező, de undorító anyagokból modellált mező, a költői láttatás és „láthatatlantítás” kissé ösztövért terméke. A külvilág és a lélek vallásos megnevezések révén lezajló birtokbavétele, a sokrétű csalódások megnevezése és metafizikai indokolása, az eredeti szellemi látásmód szinte nehezíti e poézis haladását és kimedresedését. A *HÚSVÉTI NAGYTAKARÍTÁS* című vers, amely a könyvben közvetlenül megelőzi a *DIES IRAE*-t, ugyancsak e kettősség, le-

hetetlenség leírása: spiritualitás és nehézkedő anyag érzékelhető a sorokban, feltámadás és férges pusztulás, dermedt veszteglés és lap-pangó átváltozásigény. E költészet mesteri fokon tárja elénk a lírai halandó szenvedéstörténetének állomásait: plasztikus leírások, tüzetes részletezések sorakoznak, a szegénység és ínség számtalan mozaikja bukkan elénk, és mindegyiknek ezer színe, zamata, fonákja és már-már törzskönyvien hiteles pedigréje (gondoljunk például az ÉDEN apró szemcsés kristályszerkezeteire, olykor szomorú-szép betétjeire, emlékezetes fordulataira).

Meg kell említenem, hogy Sajó költészetében tapasztalok nyugtalanító elemet is. Ízlésem és lírai várakozásom fokozódó kíváncsisággal áhítozna a sokrétű anyagfelvitel mellett az elemelés és lírai-tapasztalati végösszeg megvonásának gesztusaira. Ha felvázoljuk a DIES IRAE-t, akkor a befogadás indulatmenete a következő lázgörbét eredményezi: erős indítás, hamar jelentkező prózai attitűd, egymással lazán összefüggő, leíró jellegű kijelentések, halmozatban néhány érdes képsűrítvény, a fogalmak egymást síkáló, maró dörszölgődése, némi keserű filozófia, majd az utolsó kanyarban („Sötét van itt...”) ismét képi természetű ecsetmozgatás. E felsorolással kettőt kívántam érzékelteni: egyrészt Sajó verseiből hiányzik a költői összefoglalás mozzanata, azaz versei nem csúcsosodnak ki valamely katartikus vagy eszmei villogású vagy személyes-egyetemes érvényű kijelentésben (vagy nem rejtenek ilyet), másrészt olykor a sötét anyagok gyarapítása sem idézi elő a befogadói megrendülést, noha az e költészet méltánylásának fontos feltétele. A költő – lehet, öntudatlanul – megvonja magát, és a kifejezésben sem mutat hajlandóságot arra, hogy személyes titkaiból nyilvános művészi szakralitást teremtsen.

Nyilvánvaló, hogy a természetundor, a betemetődés tapasztalata, az önelvesztés és a Semmiben való eltűnés valahogy mégiscsak a lét furcsa „örömforrása” lehet itt, egyfajta maradék élet szokatlan és hosszadalmas előjátéka. A vers (és Sajó László egész költészete) a lét büntetésjellegét, sivatagi magányát és a teremtés elvetemült vadságát hangoztatja, mégis – mivel ezt a művészet eszközeivel teszi – létrehoz egy bizonyos nyílt várakozást, félboldog befogadói kielégülést. A Beckett-vers értelmében mondhatjuk: sűrített mérgező szérumai

ellenére folyton meglep a vers „eltévedt” boldogságával. „*Hogyan tudtunk élni itt?! Nem is értem. / Az asztalon kenyér, bor, mint a misében.*” (HÚSVÉTI NAGYTAKARÍTÁS.) Ki tudná, keserű-e vagy éppen boldog ez a sorpár? Úgy tűnik, a ropant erős keresztény szimbólum (*kenyér és bor, mint Hölderlinnél...*) óhatatlanul előidézi – szinte a költői szándékkal dacolva – az enyhítő hatást. „*És megnyílok a földnek és egeknek*” (A BONCMESTER BEVÉGZI ESTEBÉDJÉT). Miért olyan világító, fehér ragyogású, bársonyos érintésű – minden borzongása ellenére – ez a sor? Talán azért, mert Kosztolányi csilingelő rettegését idézi? („*De tart a föld. Ez az enyém még, / feszül az ég fejem felett / s kitérom az örök egeknek / örökmezülten testemet.*”) CSÖNDES, TISZTA VERS.) Azért is. De meg nyilván főleg azért, mert az ironikus hangfekvés mégsem képes megakadályozni, hogy a verssorba besurranjon az *egeknek* szócska. A kijelentés környezete egyébként meglehetősen rögzös, szögletes, majdnem durva; de ahogy a költő – a *két óra múlva* halandó versalany – a boncmester marcona munkáját elképzeli, és ihletett darabolását odaköszörüli a *fenti mester* mosolyához, az nem mindennapi benső teljesítmény. Bán Zoltán András, aki Sajó líráját bizonyos „*spirituális kocsmaköltészet*”-tel hozza összefüggésbe, pár évvel ezelőtt helyesen állapította meg: „*halálisan erotikus, édeskeserű költészet ez, halálra szánt és a halált kéjjel kihívó-elegyítő a szó minden értelmében*”. Én ezt a látetelet azzal egészíteném ki: a költő a kocsmában is gnosztikus marad – és minden állapotában a földi-égi vertikális szédítő tapasztalatairól beszél.

A költő a vendégszövegek vagy utalások dúsitóanyagait több formában hasznosítja. Hadd csoportosítsam:

1. Megesik, hogy az elődök (kortársak) egyik-másik taláta csupán megilletődött, halovány emlék formájában jelenik meg a szövegben, majdnem összeolvadva, elízesülve Sajó szavaival. „*A legbelső szobában valamikor égve felejtetted a villanyt*” (A HAJNALI FÖLRIADÁSOK, Pilinszky); a HEGYALJAI BESZÉD című vers szinte csak József Attila-szavakból áll; „*fölnéztem és dermedten álltam*” (EGY ÖRÜLT EGY NAPJA; ennél a sornál egyszerűre gondolunk Kosztolányira és József Attilára – hiszen tudjuk, életük végén mennyire összeért ez a két költői eszmélet); „*s te már sehol vagy*” (a sor a KÉSEI SIRATÓ-t idézi fel, de ta-

lán nem is szándékosan – mondom: Sajónál ezek a „kézháttal történő” érintések feltolulhatnak öntudatlanul is).

2. Megfigyelhetjük a „felidézés”-nek egyik ritka változatát is: ebben az esetben csupán a dallamazonosság, egy-egy szó helyzeti energiája vagy csupán a költői „gondolat” indulati rokonsága emlékeztet az eredetire. A közelmúlt magyar lírájából említek egyetlen példát. Orbán Ottó *ÉS FÖLRAGYOGNAK SZÉTSZÓRT CSONTJAIK* című versének szakaszkezdő ellenrefrénje – maga a cím – Pilinszky János ötös-hatodfeles jambusait visszhangozza. Eszünkbe jut a HARMADNAPON felütése: „*És fölzúgnak a hamuszín egek*”; vagy egyenesen az APOKRIF híres kezdete: „*Mert elhagyatnak akkor mindenek.*” Sajó László is kedveli az ilyen vaktükörszerű dallam- és fogalomtestvériséget. Egyetlen helyet idézek. A HÚSVÉTI NAGYTAKARÍTÁS ötödik sora, semmi kétség, Petri György ISMERETLEN KELET-EURÓPAI KÖLTŐ VERSE 1955-BŐL című versének egyik fordulatára utal: „*Hogy itt szerettünk nőket: hihetetlen.*” A két sor hasonlóságát kevés külsőség, de annál erősebb ikervonás garantálja: a hasonló gondolat, a sorkezdő kérdőszavak (hogyan-hogy), a rögtön következő itt határozószócska, de főleg az a tény, hogy a tartalom egy hatodfeles sorban jelenik meg. A ritmikai adottság kapcsolatteremtő szerepe itt a döntő elem. (Más kérdés, hogy Sajónál erre a szép hatodfeles sorra egy hatos sor rímel, s ez kissé beárnyékolja bűvös déja-vu-érzetünket.)

3. A harmadik csoport: a tudatos idézés, amely esetleg a saját szöveg megerősítését, a hagyományszál újrásodrását, a kiforgatott klaszszikum félig-meddig ironikus értelmezését szolgálja, vagy Sajó tétováságból épülő mámoros lírai biztonságára utal, vagy esetleg egyszerűen igazodást, fogódzót, ragaszkodást, netán önértékelést jelöl. Ide tartozik a MAGYAR VERSEK két ciklusa: ezekben (különböző korokból származó) klasszikus szövegek térnek vissza, közismert élethelyzetek elevenednek meg, és általában látható, hogy egy csúfondáros, a magyar lírai közgondolkodás alapelemeit hánytorgató lírai egyed mintegy a honi verséghajlat mostohaságairól közöl éles filippikákat. Ezek a darabok a költő olyan modulációs adattárához tartoznak, amelyek nemigen ereszthetnek gyökeret valamely jövődől, maradólag hagyományba. Ösztövérségük, kidolgozatlan vonalvezetésük, önmagukba sűppedő gubózkodá-

suk elszigetelti őket a befogadói lelkesedéstől – valahogy igyekszünk hunyt szemmel átsietni ezeken az ingoványos gázlókon, hogy a nagy Sajó-verseket még méltányosabban értékeljük.

Külön ejtenék néhány szót Sajó bumfordi, izága, némileg katatonikus játékosságáról. Ez a költészet – természeténél fogva – eleve kiveti magából a friss és zamatos, könnyed hangzók közt pergő fordulatokat. Dalszerű formákat alig találunk a könyvben, a boldogtalan arcú darabok csikorgó humora pedig inkább berzenkedésre indít. Akadnak pontok, ahol túrjuk a játszadózást, de aztán megvastagszik a tréfa, elfogadjuk a tragikus útmutatást, és nem vagyunk hajlandók visszatérni többé a szeszélyes golyhóság ingatag terepére. Egyetlen példát említek. Az EVANGÉLIUM SZERINTEM című darabnak éppen legsúlyosabb fejezetében böki szemünket ilyen mondat: „*Ki a mennyekben sem vagy, engedtesse meg egy lehet, jöjjön el az én halálom, legyen meg a végakaratom, itt a gennyben, úgy a földben is.*” Bocsánat, ez a genny, ez olcsó ötlet, talmi holmi, igazi kisiklás. Nemcsak stílárisan, hanem valahogy még az öngyűlölő, „nem lenni akaró” Jézus szájából is. A fekete elkeseredettség, a vaskos csalódás, a halál fulánkja sem lehet – úgy értem, itt, a művészetben – olyan kegyetlen, hogy az izléstelenséget elfogadtassa az olvasóval. Milyen furcsa: a takarékos lendülettel, többszörösen megmért szavakkal ábrázolt *de profundis* sokkal hatékonyabb, mehökkentőbb s végső soron hitelesebb, mint a szálnalmas helyzet, a nihilista filozófia közönséges szavakkal való felruházása. Éppen ezek azok a pontok, ahol a tudat – a szerzői és a befogadói, amely bizonyos értelemben ugyancsak „szerzői” tudat – átbillen valamiféle vétkesen túlzó dialektusba, s ezzel el is veti a komolyan szándékolta művészi hatást. Sajó művészetében, szerencsére, nem történik meg túl gyakran ez a határátlépés. De az összkép árnyalatait, a kötetről őrzött emlékeinket mégis fakítják ezek az eleve kisült helyek.

Befejezésül vessünk még egy pillantást Sajó László költészetének formai jegyeire.

Már első ismerkedésre is szembeszökik, hogy ez a költő a forma szerepét ambivalensen ítéli meg. Költészete – noha nem sorolható a gyökeresen forma- és képromboló életművek közé – a külsőlegesnek tűnő elemekkel szemben

némileg hanyagnak, közömbösnek mutatkoznak. Tarján Tamás annak idején „*álmodern megoldásokról, egyenetlenségről s formagondokról*”, a „*verszítés bizonytalanságairól*” beszélt. (Tarján Tamás: JÓZSEF ATTILA ÉS A HAIKU. In: *Holmi*, 1996. 8.) Sajó lírájának egész ívét tekintve elmondhatjuk: kétségtelen, a költő alkalmazza a nyugat-európai alakzatok maradék erőforrásait, hallatlan mértékben kitágítja az amúgy is rugalmas magyar asszonáncot, és lényeges mondanivalóit igyekszik egy bizonyos benső dallam köré csoportosítani. Ezzel párhuzamosan azonban azt is érzékeljük, hogy itt – tudatosan vagy öntudatlanul, ki tudná? – a formai elemek „elfojtása”, szétmorzsolása, jellegzetes felfüggesztése megy végbe. Sajó legfeljebb a jambikus formák alapképleteit gyümölcsözteti (ebben is követi Pilinszky „evangéliumi szegénységét”), de azokban is süketrímekeket halmoz, szabadosan bánik a szótagszám szabályokkal, és általában, mondhatnám, „porlasztja” a költemények szilárdnak szánt szerkezetét. Sajónál nem beszélhetünk dallamosságról (jut eszünkbe, Kosztolányi micsoda muzsikával bírta kísérni még haláltáncos, dermesztő látomásait is...), nem beszélhetünk egységkomponálásról, kötelező klasszikus ízlésmintákról. És mégsem nevezném művészetét formai értelemben árvának, züllöttnek vagy eszméletlennek. Zene nincs, rím csörömpöl (hemzsegnek a ragrímei), mégis többnyire kiszajtolódik a sorokból egyfajta csüggedség, sőt letargia keserű nyírka. Ismét csupán egyetlen példát idézek, az *ISTENTŐL MARADT KABÁTBAN* című vers kezdetét. „*Havat hoztak a háromkirályok. / Anyám rám adott egy Istentől maradt kabátot. / A falu széléig kísérték az állatok. / Ott találtak rám a pásztorok. // Fogam helye rozsdáll a hóban. / Most van a nap elmosolyodban. / Hátamon veríték, vállamon a hó van. / Mosdik a szívem lapockalavórban.*” Gyönyörű változata a magát istennek vélelmező, saját – „tisztá” – evangéliumot alkotó, önmagát senki fiának tekintő gnosztikus alkat vallomásainak. Megrendítő, hogy csak az állatok kísérik, hogy az *anya* öltözteti melegen, hogy mégis *Istentől* maradt itt a kabát, hogy a foga *rozsdáll* a hóban, hogy egyik bordáján *veríték*, másikon *hó*, hogy a szíve helyét *lapockához* s egyben *lavórhoz* hasonlítja. Ki írhatná le szebben egy megváltásra készülő, feltámadást áhító csöppség isten helyzetét? Nyugodt képek, megindító siralom, nagyra menendő semmisség.

Ha azonban a formai köntöst tüzetesen szemügyre vesszük, többféle bibi is kedvünket szeghetné. Az első sor ötös trocheusnak rémlik, arra egy – két lábbal hosszabb – hetes rímel, eléggé tuskós asszonánccal. (Hagyján.) A harmadik sor hetedfeles trocheus, erre egy ötödfeles trocheus felel, lapos ragrímmelel. (Hagyján.) A négy első sor rímei a harmadik sorban valahogy kívánsnak, s az első sor előkészületét lerombolják. (Hagyján.) Ha szigorú volnék, azt mondanám: az állatok nem is rímel a pásztorokra. Természetesen megemlíthetném, hogy a fülem már a második sortól fogva eltompul, nem figyel a zenére, mintegy kipottyan a fele élvezetből. (Még ez is hagyján.) Az ötödik sortól kezdve a költemény mintha átválna jambikus formára: szabályos penultimával rendelkező ötödfeles jambust látunk. Erre azonban a hatodik sorban egy furcsa trochaikus ötös válaszol, ismét értéktelen ragrímmelel. A hetedik sor hatos trocheus, a nyolcadik hatodfeles jambus. Úgy gondolom, a szabályelhagyás – ilyen halmazatban – oda vezet, hogy a verset egyre akadózóbb ihlettel vesszük tudomásul, s a végén alig marad lelkesedésünk arra, hogy az egész remekműnek tekintsük. Pedig a képalkotás összetettsége, a hagyományra rakódó szemléleti elemek sorakoztatása, a pontokkal lezárt – enjambement-t elutasító – szigorú modellálás a remekmű ígéretét rejtje magában, s csak egy hajszálon múlik, hogy a mű nem csusszan át a számbavételel nem érdemlő, kisiklott roncsok gyehennájába. Sajó – így is beszélhetnék – mesteri fokon uralja a mesterségesen eldurvított, ősi medrükből kihajtott formákat, s finom egyensúllyal, valamiféle lírai kötéltáncos vakmerőségével fűzi egymásba a nagy művészet és a kontárság messziről felismerhető elemeit. Költészetének alapvonása, hogy a felháborodáson túlterjedő rokonszenvet parancsol, s végül csakugyan bevon minket lenyűgöző, pokoli és mágikus világába. A költő nemritkán előforduló formai mimikrije abban áll, hogy a szigorú forma látszatát keltve lebontja annak alapszabályait anélkül, hogy új és kötelező szerkezetet teremtené. Formai közömbössége, lehet, szerves része ennek a gesztusrendnek: a lírikus úgy vélheti, csak ebben a formában képes átszarmaztatni sötét belátásait, költői és emberi tapasztalatának eredményeit. Mert a dolog többnyire úgy zárul, hogy rácsudálkozunk műveire, szokatlan barlangfüstjeire, evangéliumi átkaira és öngyűlölő tirádáira.

Sajó László költészete, láttuk, nem az erős formai készletelés delejében jön létre. Bán Zoltán András recenziójában így ír: „*Sajó nem úgynevezett formaművész, rímélése az állagost nem haladja meg...*” Továbbá, „nyilván szándékosan leegyszerűsített jambusról”, „olykor kimondottan ügyetlenül keresztrímező négy sorosokról” beszél, ugyanakkor azonban hangsúlyozza: a költő így is ropant „feszélyező-szorogató” hatást képes elérni.

És csakugyan: itt – Pilinszky mintáinak értelmében – a szegénység megváltó erővé válik, a vers ívet fog, a kajla fogalmazás megüdvözül, a néha-néha egyenesen bosszantónak rémlő szójátékok mellékizékekkel telnek meg, és a döcögős, nehézkes fordulatok furfangosan megkapaszkodnak fülünkben.

Talán azt mondhatnám: óriási erővel rajzolja körül azt a tapasztalati sávot, amelyben az emberrel azt közli a világ: még vagy valaki – pedig már nem vagy senki.

Báthori Csaba

A GYŐZEDELMEK REMETE

Bán Zoltán András: *Susánka és Selyempina*
Scolar, 2007. 109 oldal, 1995 Ft

„Ó, a boldogság ajtaja nem befelé nyílik, hogy nekirohanva benyomhatnánk; ellenkezőleg, kijelé nyílik, s ezért semmit sem tehetünk.”

(Kierkegaard)

„A kérdés pedig ekként szól: *Szerelem volt-e, amit Zsigó a lányka iránt érzett? Szerelem volt valóban? – kérdezzetek kíváncsian az Agyközpont nyughatatlan sejtjei. Szerelem és kész, egyszerűen csak szerelem? És ez lenne a pofonegyszerű magyarázat? Ez lenne a végső oka a történet elején lefektetett megálapításnak, hogy Zsigó bátyánk vénségére megbolondult? Hogy zilált hajjal rohagált egyik kocsmából a másikba, hogy éjjelente órákat álldogált Susánka ablaka alatt féltékenységtől szétmarrt szívrrel, látomásoktól nedves fejjel?! Ez lenne az ok?! És ekkor az Agyközpontban belátják, hogy indoknak ez nyugodtan elegendő, hisz a szerelem valóban képes arra, hogy csontja velejéig megrádjon valakit; hogy kifordítson egy embert a maga világából és aztán magából a világból is teljesen.*”

A kötet 48. oldalán járunk, ahol a kérdés megválaszolásától, mint ahogy azt megtudhatjuk a fölvezető mondatból, az Agyközpont „*ha nem is mindent, de roppant sokat remél*”. A könyv befejezéséhez közeledve, a 95. oldalon e mondatok szinte szóról szóra megismétlődnek, ám ezúttal pesszimista, lemondó fölvezetéssel: „*Itt most, a történet vége táján, mely egyben Zsigónk végét jelenti (és az Agyközpontét is valószínűleg, nem szólva Susánkáról meg Selyempináról), a kérdést fel kell tenni, bár föltehetően nem lehet megválaszolni.*” A figyelmes olvasó ebben a pillanatban szerencsés helyzetben érezheti magát, íme, hát megleltem a kisregény centrumát. A következő passzus azonban tovább finomít mindezen: „*De mi a szerelem általában, és mi a Zsigó-féle szerelem a maga különösségében?*”

Sok a kérdés így, egyszerre.

Ha a szerelem általános vagy különös meghatározására nem is vállalkozhatunk, a szerelem helyét ezúttal talán meghatározhatjuk. Bármiféle *maniáról*, *őrületről*, *kizökkenésről* van is szó, mindez Zsigó bátyánkban, az öregedő dalszínházi kottatárosban (és alkalmi sűgőban) megy végbe, és határozottan *nem az Agyközpontban* – még akkor sem, ha a finálé során mindkettő rémülten pillantja meg önmagát a másikban: „*Igen, Zsigó és az Agyközpont egy és ugyanaz, nézik egymást ijedten és szeretve; és hogy ez a felismerés az előbbi, netán az utóbbi agyából pattan ki, szökken szárba, virágzik fel, kér teret, annak nincs jelentősége, éppen a felismerés lényegi, megfellebbezhetetlen tartalma miatt.*”

Az egylélegzetnyi, sodró kisregény cselekménye röviden összefoglalható: az öregedő kottatáros belehabarodik az egyszerű fiatal pincérlányba, majd a *liaison* drámai csúcspontját követő depresszió állapotában öngyilkosságra szánja el magát, végül azonban egy tragikomikus legyintéssel lemond a tervéről. Arról a szándékolt eldöntetlenségről, hogy e csúcspont milyen jellegű, egyáltalán, mi történhetett kettejük között, később ejtünk – ha ejtünk egyáltalán – szót. A banális történetet ugyanakkor – amely nyilván a Kedves Olvasóval is számtalan alkalommal megesett már – az elbeszélés ravasztükörjátéka teszi csavarossá. Egyszerű megkettőződik a főhős, kettéválik magára Zsigóra és a hierarchikus bürokráciaként elgondolt Agyközponttra, ahova a jelentésíró sejtke szállítják a feldolgozásra váró, egymásnak gyakorta elentmondó híreket, egyre fokozódó tanácssta-

lanságot váltva ki az úgynevezett elemző sejtekből; másfelől pedig mindemellett a női szereplő is kettős személy, Susánka, a szende pincérlány és Selyempina, az örök kurva. Zsigó szelíd udvarlása és föltárulkozása Susánkának szelíd ugyan, ám egyáltalán nem független Selyempina hatásától sem.

A hely tehát, ahol minden átváltozás, valamint égszakadás-földindulás végbemegy, Zsigó. Az ő tapasztalatairól azonban jórészt nem közvetlenül, hanem az Agyközpont reflexióin átszűrve értesülünk. Az elbeszélő egészen a történet befejezéséig az Agyközpont (többnyire igen vegyes) benyomásairól tudósít, míg nem az összeomlást követően, midőn Zsigó végképp fölszabadul az Agyközpont gyámsága alól, ha úgy tetszik, eszét veszti, ha úgy tetszik, „*önmagá szabad művésze*” lesz, egyszóval az öngyilkossági előkészületek jelenete során már kiiktatja az Agyközpontot önmaga és az öregedő kotatáros figurája közül.

„*Marionettalakból hús-vér figura lett*” – szól a jelentés, és valóban, Zsigó emancipációja, kétsegsbesett lázadása borítja föl az egyhangú élet egyensúlyát. A „*Ki az úr a háznál, az Agyközpont avagy Zsigó bátyánk?*” kérdése a fegyelmező racionális kontroll *versus* szabadság közkeletű modern ellentétpárjához utal bennünket. Ez az önmagában kissé közhelyes ellentét az Agyközpont mint szereplő felléptetésével originális írói gesztus alapjává lesz. A híreket szállító és értelmező sejtek ugyanis „*az egyértelműség robotosai*”, a kételkedés pedig az Agyközpont önfelszámolása volna, ugyanakkor a beérkező ellentmondásos hírek, az egymást metsző, bizonytalan jelentések mind ennek az önfelszámolásnak az irányába mutatnak. S amennyiben valóban Zsigó ajándékozza a Susánka és a Selyempina neveket a lánynak, úgy az Agyközpontnak szembe kell néznie a rémületes fölfedezéssel, miszerint „*Zsigónak van saját szólama*”.

A SUSÁNKA ÉS SELYEMPINA végtelenen ironikus olvasói akár szegény Agyközpont tragédiájaként is fölfoghatják a történetet. Mintha csak a drámai hős fejében bukkanna föl a Kar, és onnan beszélne kifelé, míg nem a *mania* hatalma alá kerülő hős ki nem rázza az egész társaságot a föln keresztül. Az Agyközpont rosszaló meghökkenése Zsigó önálló szólama fölött azért is roppant mód ironikus, mert voltaképpen a mindenkorai Kar van ráutalva a minden-

kori drámai hősre, az ő létének az előföltétele a tragédia terébe belépő egyén önálló szólama. Bán Zoltán András elegáns és szellemes választ ad a modern próza nagy problémájára, a „*Ki beszél és honnan?*” kérdésre. És kitérő választ persze, mert tisztában van vele, hogy a regény szellemétől idegenek az egyértelmű válaszok.

Ugyanakkor kihasználja a helyzetből fakadó lehetőségeket, s azáltal sikerül egyensúlyban tartania a pátoszt, hogy a túlzó fordulatokat a „*filozofikus*”, „*romantikus hajlamú*” vagy „*magát szellemesnek gondoló*” jelentésíróra keni. Erre annál is inkább szüksége van, mivel a SUSÁNKA ÉS SELYEMPINA világát egybefogó stílus, elbeszélői hang megkapó ornamentikája a maga közvetlenségében könnyen szintiszta modorra válhatna, s ennélfogva igényli a közvetítettséget, az ironia ellensúlyát. Ezt a terhet Bán könnyed, ám jól megfontolt mozdulattal a jelentésíró sejtecskék vállára pakolja, s így az ő szólamaikból áll össze, montírozódik az elbeszélés nyelvi világa: „*Furcsán járt az idő; mintha az összes évszak egybekeveredett volna; Zsigó teliholdas őszt kívánt maga köré, rókaszínű lombok alatt szívmenelgető mézes mélabút (az Agyközpont itt átveszi egy irodalmias hajlamú jelentésíró kitételét), aprózó léptű esőt netán, növendék szellőt, mely behúzott karmokkal simogat. Ám helyette mindenféle régi szélemlék facsarta orrát, karcos teleké, kamaszos tavaszoké; a nap süített, de bágyadt holdvilágképpel, néha csapadék mozdult, hó meg eső elege – hazug víz.*”

E világot minden *fin de siècle* allúzió mellett is egyfajta időtlenség, kortalanság jellemzi. A tónus, valamint a megidézett milió Krúdyra vagy legalábbis Krúdy önmagán átszűrt korára utalhat, ám a szerző voltaképpen rava-szul ügyel arra, hogy ne lehessen konkrét korszakhoz kötni a történetet. A stílus, a szekvenciák szervezte, emelt-zenei mondatritmus ugyan csak a nyelvi és világábrázolás stilizációja felé mutat, az analóg emlegetett krúdys „*gordonkahang*”-ban fölzengő áthallásoknál azonban fontosabbnak gondolom azt a különbséget, hogy Krúdy történelmi, földrajzi és életformabeli mitológiát épít akár a rövid lélegzetű munkái mögé is, Bán Zoltán András pedig nem, mivel őt egészen más kérdések foglalkoztatják: a SUSÁNKA ÉS SELYEMPINA világa szűkre zárt kisvilág, négszereplős vagy inkább kétszereplős – de ha tetszik, egyszerűplős darab.

Erről az egyetlen szereplőről, Zsigóról megtudunk bizonyos életrajzi tényeket, nagy vonalakban megismerjük az élettörténetét, értesülünk a jó barát haláláról, az apadeficitről, az anya öngyilkosságáról és megrázó hagyatékáról, mindez azonban nem dramatikus hajtóereje a regénybeli történeteknek, hanem inkább a karakter fölépítésének a része, baljós zenei motívum. Nem véletlen a zenei metafora, e szerelmi kamaradarab stilizációja ugyanis leginkább operai: Bán kisregénye az opera hangütésének, világábrázolásának valamiféle ismeretelméleti kétellyel ellátott változatára épít.

Az operai karakter számos ponton visszaköszön a kisregényben. A Susánka és Selyempina ketős képében megjelenő Nő például nyilvánvaló zsánerfigura, Gildába oltott Maddalena, hogy a történet végén megidézett RIGOLETTÓ-ból vegyük a példát. De fölbukkan egy helyütt a kórus is (túl az Agyközponton), mégpedig az emlékezetes állatkerti jelenetben. Míg Susánka az állatkertben sétál, mert szorongásaira saját selyempinai mivoltától „*csak az állatkertben lett írt*”, ahol elbűvöli a nagy patás állatok „*megkapó idomtalansága*”, „*tekintetük vonzó üressége*”, ahol „*a test butasága... látványosan jeleníti meg a szellem távollétét*”, addig Zsigó egy temetői padon üldögél, gyereksírok között, és itt zümög föl a halott gyermekek kórusa.

A halál perspektívája a következőképp jelenik meg az Agyközpont sejtetckéi szerint: „*azt tervezték, Zsigó vége nyugodt, lazadásmentes lesz; nem fenyegeti majd öklével a baljósan zavaros vagy éppen tavasziasan hars, bohóckockás eget, nem csikorgatandja maradék fogait, ha az Agyközpont kiagyalta minutumban neki is le kellett rónia a minden testnek adóját*”. A „*zavaros*” és a „*bohóckockás*” ég tulajdonképpen két opció ebben az idézetben: a komoly, illetve a vígopera lehetősége, melyek között a választást csak az utolsó pillanatban hozza meg Zsigó.

Az Agyközpont egyébként is gyanús operaugyekben. A könyv első bekezdése rögtön arról tudósít, hogy „*a fogalmazványok nem kertelnek, nem szépítik az eseményeket, nem maszkírozzák operás módon az általuk valóságnak vélt valóságot*”. Innen persze sejthető, ami aztán bizonyossággá is válik: dehogynem. Mást sem tesznek a beérkező jelentések, mint sejtéseket, feltevéseket fogalmaznak meg, költői képeket, metaforákat állítanak elő. S meglehet, hogy „*az önma-*

gáról való gondolkodás az Agyközpont bevallottan egyik legkedvesebb, ugyanakkor mintegy természetből adott tevékenysége”, épp e folyamatos operai maszkírozás teszi komikus erőfeszítéssé szegény sejtetckék nagy igyekezettel végzett reflexiós munkáját.

Ennél is fontosabb – és ironikusabb – azonban, hogy Zsigó és Susánka első találkozása egyfajta operavita keretei között megy végbe. Pontosabban szó sincs vitáról: az öregedő kottatáros mosolyogva hallgatja végig a pincérlány megvető kifogásait az opera műfajával szemben. Ezek a kifogások egytől egyig az operai stilizáció valószerűtlenségére, a műhóesésre és a haldoklók áriáira vonatkoznak. Az a gyanúm, hogy Zsigó mosolya nem pusztán a lányka iránti elragadtatásából fakad, hanem azt a titkos tudását vagy megérzését sejteti, miszerint ebben a pillanatban az irreális viszonyok operai játékterébe, helyesebben színpadára lépett.

A szerelmi örületben valóban mindig van valami fölfokozott, önmagán túlnövő banalitás. A másik irányból, a hatás oldaláról tekintve viszont megszállottságról beszélhetünk, a *mania* a természetfölötti erejével tör be a személyiségbe. Erre azért érdemes kitérni, mert Bán a www.konyves.blog.hu internetes portálon található interjújában (NEM MERIK KÉRNI A BOLTOKBAN – INTERJÚ BÁN ZOLTÁN ANDRÁSSAL, 2007. 08. 06.) fontos forrásaként nevezi meg Tzvetan Todorov BEVEZETÉS A FANTASZTIKUS IRODALOMBAN című munkáját, kijelentve, hogy a kisregény „*szerintem a fantasztikus irodalom zsánerébe tartozik. De ebben tévedhetek*”. Todorov szerint a fantasztikus élmény velejárója az eldöntetlenség, a habozás egy furcsa esemény természetfölötti, illetve racionális magyarázata között. Anélkül, hogy részletesebben belemerülnénk a könyvébe, érdemes néhány motívumra fölfigyelnünk. Mert ha egy szigorúbb összevetés talán úgy ítélné is meg, hogy a SUSÁNKA ÉS SELYEMPINA azért mégsem felel meg minden ízében Todorov fantasztikumleírásának, jó néhány ponton mégis érdekes párhuzamokra bukkanhatunk. Ilyen például, hogy a fantasztikus irodalom legfontosabb és nyitva hagyott kérdése a „*Hinni vagy nem hinni?*” dilemmája, amelyet általában egyes szám első személyű elbeszélő tár elénk, mi több, a főszereplő és a narrátor nemritkán azonos személy: ennek folytán az olvasó elmentmondásos bizalommal közelodik felé. Bán

munkája épp ezt a viszonyt aprózza föl, sokszorozza meg, ahol a narrátor elkülönül ugyan a főhőstől, ám mindvégig egy heterogén csoportként elképzelt hős tapasztalatairól tudósít. További érdekes összevetést kínál Todorov felosztása, melyben a fantasztikus irodalom témáit két nagy csoportba sorolja. Az én-témák az ember és a világ, az észlelés és a tudat viszonyával foglalkoznak; ezekben a művekben az anyag és a szellem határa átjárható, ám nem tűnik el (mint a misztikus művek esetében), hanem jelenlévő marad, és éppenséggel alkalmat nyújt arra, hogy áthágják. A te-témák az ember és a vágy, az én és a tudattalan viszonyát taglalják; ezek legfontosabb motívuma a nyílt vagy rejtett szexualitás, ahol a természetfölöttivel létesített kapcsolat jelenti a felsőfokú állapotot. Ha mindezt Bán munkájára vonatkoztatjuk, azt láthatjuk, hogy a SUSÁNKA ÉS SELYEMPINA egyszerre valósítja meg mindkét témát: éppúgy a mindent elsöprő vágy története, mint a tudat öveszélyes kalandjái.

Ugyanakkor Zsigó életébe természetesen nem „fantasztikus” természetfölötti erő tör be, hanem a szerelmi téboly néven ismeretes tünetegyüttes (ha ugyan szerelem volt, ugye), noha a határ Todorov által leírt tapasztalása, a felsőfok, a túlzás normává rögzülése itt is megfigyelhető. Bán a tudatba helyezi a megmagyarázhatatlan hatást, magát az elmét bútorozza be fantasztikus módon. Mindezzel pedig a tudat, az emlékezet uralhatatlanságát, illetve elbeszélhetetlenségét teszi esztétikai elvvé – nagy műgonddal formált elbeszélésben beszélve el az elbeszélhetetlenséget.

„De mi a szerelem általában, és mi a Zsigó-féle szerelem a maga különösségében?” A kérdés még mindig itt visszhangzik, ám a válasz nyilvánvalóan csak a föntiekben lokalizált helyen, Zsigóban lelhető fel. Akárcsak a pincérlány pillanatában megfogalmazódó, implicit ígéret: *„Talán ezekben az utolsó órákban fölismerte, miféle ígéretet jelentett neki a lányka tekintete, ez a langyos konyakban úszó dióból áradó fény.”*

Ha minden esemény Zsigóban képződik meg, úgy Susánka (és Selyempina) eltűnése a városból, melynek nyomán csupán egy széttépett selyembugyi marad hátra, ugyancsak benne megy végbe. Ezt megelőzően, Susánka látogatása során, miután Zsigó megtette a valótlomságát, pezsgőt bontanak a férfi kamaszkori

szobájában: *„Hallgattak. Együtt voltak. Más nemigen történt.”* Ez a gyanúsán lebegő *nemigen* az elhallgatások, törlések áradatában is kiemelt helyet foglal el. Zsigó emancipációjának, eloldozódásának az ára ugyanis nemcsak a közvetítetlenség, az Agyközpont kikapcsolása, nemcsak annak a veszélye, hogy *„ha elbeszél és elbeszélő egybeesik, a történet fölzabálja önmagát”* (ami, emlékezzünk, Todorovnál még csak az olvasó ellentmondásos bizalmához vezetett!) – hanem egyszersmind az addig félig-meddig fiktív figuraként létező Selyempina beemelése hús-vér alakként az elbeszélés terébe. A Zsigótól távozó Susánka beszáll egy várakozó kocsiába, ahonnan aztán mindenre elszánt konzumnóként kerül elő.

E törlések, valamint a női szereplő kettőzött karaktere mögött Zsigó szenvedélyének kibékíthetetlen aspektusai állnak. A Zsigó-féle szerelem, ennyit legalábbis megállapíthatunk, vegyes érzés: *„szívét a térdre rogyásig megfacsarta a szeretet (?), a részvét (?), az imádat (?), a szorongó együttérzés (?), a kétségbeesett birtoklásvágy (?)* – az Agyközpont nem tudja a pontos választ”. A végső összeomlást megelőző pillanatokban, mielőtt az Agyközpont és Zsigó önmagára ismer a másikban, az öregedő kottatáros (és alkalmi sűgő) képzeletében a Selyempinává átlényegült Susánka egy orgia kellős közepébe veti bele magát, minek folytán az Agyközpontot végleg maga alá temeti a *„mindent elárasztó epikus szenny, mely képes méz is egyidejűleg”*. Ugyanakkor ezen a végponton túllépve, az öngyilkosság tervét föladvá Zsigó a Dalszínházba siet, hogy elérje a RIGOLETTO második felvonását – vagyis a csábítási jelenetet, ahol a mantuai herceg végre ágyba viszi a szegény Gildát, és ahol a megaláztatott apa, Rigoletto a porba omlik. Az epikus szenny helyét átveszi az opera valósága.

Egyébiránt a temetői gyerekkórust hallgató Zsigó szintén a Rigoletto-féle apafigura képet idézheti föl bennünk. A férfiúi és az apai viszony, a megóvó-védelmező és a birtokba vevő attitűd együttállása a Zsigó-féle szerelem csapdája. Zsigó szerelmi drámája abból fakad, hogy *„a lányka csak kettős alakban létezhet képzeletében, márpedig e kettős alak egyidejűleg elérhetetlen a számára, hiszen az egyik minden pillanatban ellene mond a másiknak”*. Feltehetjük úgy is a kérdést, ha tetszik, hogy a vágy érzelmi és fizikai dimenziói elválhatnak-e a szerelemben? Elválasztható-e a két arc, Susánkáé és Selyempi-

naéz? Avagy érdemes-e némi kétellyel illetnünk a közkeletű filozófiai meggyőződést, miszerint a külső a belső, a belső pedig a külső?

Kierkegaard nagy (szerelem)filozófiai klaszrikusa, a VAGY-VAGY előszava egy fikció keretében meséli el saját szövegének a történetét. Ezek szerint a szerelem erejével megjelenő vonalom vezeti a kézirat megtalálásához és közvételéhez a közreadó Viktor Eremitát, aki egy szekretert pillant meg a zsbárusnál, és olthatatlan késztetést érez arra, hogy megvásárolja a bútordarabot. Némi vonakodás után enged a vágyának, kifizeti és a házába szállíttatja a szekretert. Nagy becsben tartja, és csak akkor kezdi ütni-rúgni, amikor egy hajnali utazást megelőzően, miközben sürgetően szól a postakocsi kürtje, beragad a pénzes fiók. Az egyik ütés azonban véletlenül felnyit egy titkos rekeszt, ahol, csodák csodája, a VAGY-VAGY tulajdonképpeni kézírata rejtőzik. Nos, valami hasonló történik Zsigó bátyánkkal a SUSÁNKA ÉS SELYEMPINA lapjain, azzal a különbséggel persze, hogy egyaránt ő maga Viktor Eremita és a szekreter is.

Bán Zoltán András kisregénye első pillantásra szellemes és decens, a stílus ironikus megzabolázásával egyensúlyban tartott, kellemes munkának hat. Ez a kellemesség azonban megtévesztő álca is egyben, elfedi szem elől a titkos fiókokat. A SUSÁNKA ÉS SELYEMPINA tapasztalatom szerint kiállta minden regények legfőbb próbáját: több olvasásra is érdemes kötet.

Keresztesi József

RÉSZLEGES LEJTÁR

*Bán Zsófia: Esti iskola. Olvasókönyv felnőtteknek Kalligram, Pozsony–Budapest, 2007.
232 oldal, 2700 Ft*

Bán Zsófia ESTI ISKOLA című kötete, mely a szerző számos tudományos dolgozata, esszéje és remek esszékötete, az AMERIKÁNER után most mint első szépirodai opusa látott napvilágot, lefektetett és megrögzült határokat feszeget és kérdőjelez meg, feszüljenek azok művészeti ágak (irodalom, képzőművészet, zene), műfajok vagy éppen magas- és tömegkultúra között.

Bán Zsófia úgy teszi viszonylagossá ezeket a határokat, hogy a mű szervezőelvévé és egyben tétjévé a határok két oldala közötti kölcsönhatás megmutatása, a köztük való egyensúlyozás válik. Ezáltal olyan kérdéseket tesz fel (mindig megmaradva a fikció határán belül), melyek szorosan kötődnek napjaink kulturális és művészetelméleti diskurzusaihoz, egyéni hangjának és látásmódjának köszönhetően azonban kérdésfeltevései nemcsak aktuálisnak, hanem újnak is tűnnek.

Egy évvel ezelőtt Bán AZ ANATÓMIA MELANKÓLIÁJA című tanulmányában a MÉLABÚ című Nádas Péter-esszé és Nádas új nagyregényének szövegvilága közötti összefüggések feltérképezésére vállalkozott. Írása kiindulópontja és egyben bizonyítandó tézise a következő: „...a két írás, azaz a regény és az esszé között mélyreható, lényegi együttállás, illetve kapcsolat figyelhető meg, amennyiben az esszében a művészi látásra és ábrázolásra vonatkozóan kifejtett gondolatait Nádas a húsz évvel később megjelenő regényében végül látványosan, mondhatni bravúrosan alkalmazza regényírói gyakorlatában”. (Holmi, 2006/8. 1101.) Ez a kijelentés Bán Zsófia szövegeire is érvényes. Az ESTI ISKOLA ugyanis, melynek esztétikai értékét jelentős részben a könyv – mint nyelvi és képi jelekből álló szöveg – egyes elemei között zajló, megfelelésekből, hasonlóságokból és különbségekből adódó, feszültséggel teli játék adja, rendkívül szorosan kötődik a szerző hét évvel ezelőtt megjelent AMERIKÁNER című esszégyűjteményéhez. Nemcsak arra gondolok, hogy a Bán Zsófia esszéírói művészetében megfigyelhető stílárius vonások nagyon gyakran köszönnek vissza szépprózájában, hanem elsősorban arra, hogy az a kérdés, mely Bán Zsófia eddigi tudományos kutatásainak – és itt nem csak az AMERIKÁNER írásaira kell gondolni – homlokterében állt, vagyis a vizualitás és a nyelviség egymásba játszhatósága, most nem elméleti vagy interpretációs kérdésként, hanem a művészi gyakorlatban is megfogalmazódik. Elég egy pillantást vetnünk az Eperjesi Ágnes tervezte eredeti és kiemelkedően izgalmas kötetborítóra ahhoz, hogy a kulturális és esztétikai pluralitást művészi alapelvű tevő szerzői szándék világossá váljék. A 148 kicsiny képből álló, poszterként sem éppen utolsó – széthajtogatható – borító és Bán szövegének kapcsolatárólól szólva először a szerző A HALLGATÓLAGOSSÁG REJTÉLYE című, „Joseph Kosuth kapcsán” írt esszéjét kell megidézniem, mely meg-

előlegezi az új könyv problémafelvetését: „Míg a korabeli költészetben azt a folyamatot figyelhetjük meg, hogy a tiszta ideát, illetve konceptet a nyelv (a költészet) irányából gyakran a képzőművészet felé elmozdulva próbálják megragadni a költők (lásd például az idős William Carlos Williams esetét), addig a képzőművészet ezen belül elsősorban a konceptuális művészet ugyanezt fordított útvonalon, mégpedig a művészet területéről a nyelv birodalma felé haladva próbálta elérni. Párhuzamos erőfeszítéseik lelki szemeim előtt Ádám és Isten majdhogynem összeérő ujjaként jelennek meg, miként azt Michelangelo freskója megörökítette. Engem éppen ez a majdnem, ez a feszültséggel teli, szikrázó űr érdekel.” (AMERIKÁNER, 187.; kiemelések az eredetiben.) Az isteni érintés képével ábrázolt „majdnem” üres tere a kötetborítón és a CONCERTO című fejezetben is megjelenik. (Mert a borító egyes darabjai helyet kaptak a szövegben, a szövegek mellett is.) Az ESTI ISKOLA világra jellemző, hogy Eperjesi nem az eredeti Michelangelo-kép részletét emelte be művébe, illetve nem az szerepel az említett fejezetben, hanem a Kispál és a Borz zenekar 2004-es ÉN, SZERETLEK, TÉGED C. nagylemezeének borítója, melyen Isten mozdulata egy csigaként megjelenített/értelmezett Ádám felé közelít. Ez a képalkotói és kultúraértelmezői magatartás pedig egyrészt a hagyomány, a korábbi műalkotások ironikus újraolvasását példázza, másrészt a „magas-” és populáris kultúra közötti határ átjárhatóságára hívja fel a figyelmet. Ez a két mozzanat a kötet egészében meghatározó.

A képek és a szöveg találkozása az ESTI ISKOLA-ban rendkívül telített jelentéshálózatot hoz létre. A margón fekete-fehér színben elhelyezett, a borítón pedig színesben egymás mellé kerülő 3×4,5 cm-es képecskék sokkal többek egyszerű illusztrációknál, hiszen önálló esztétikai entitással bírnak, valamint egymással való kölcsönviszonyukban és a szöveggel való kapcsolatukban is külön-külön jelentéssel rendelkeznek. A szövegtér és a képi sík legtöbbször csak „majdnem”, többnyire csúsztatások révén érintkezik, hogy ezáltal ironikus játék és sajátos jelentésmódosulások jöjjenek létre. A kötet egyik legsikerültebb darabja, A KÉT FRIDA című írás esetében például elbizonytalanodhatunk, vajon melyik narráció számít elsődlegesnek: a képé vagy a szövegé. Az elbeszélés ihletőjének tekinthető Frida Kahlo-kép – amelyről Bán Zsófia egy esszéjében olyan plasztikus és érzékeny

elemzést ír (AMERIKÁNER, 154.) – kíséri-e a szöveget, vagy a képnek fiktív valóságvonatkozást (!) teremtő történet másodlagosnak tekinthető a kép mellett? A képen Frida Kahlo megkettőződve látható, és a két Frida szívét a levegőben elhelyezkedő artéria kapcsolja össze. Bán szövegében a két Frida ikerpár, új gyerekek a Kádár-kor Magyarországnak általános iskolájában, akik Dél-Amerikából (ahol Bán Zsófia született) vagy Mexikóból (Kahlo hazájából) érkeznek, és akik végrehajjták magukon a festményen is látható műtétet. Az elbeszélés, mely egyaránt építkezik önéletrajzi és a festőnő életrajzához kapcsolódó elemekből, a képhez/festőhöz kötődő mítoszokat – a valóságreferencia minden elemét eltelve – lerombolja, hogy azután a széttöredezett darabokból megteremtse a kép új, az ESTI ISKOLA szövegvilágán belüli mítoszáat. Ilyen módon az elbeszélés mindenképpen túlmutat a hagyományos értelemben vett ekphraszisz keretein. Az eredeti kép alapélménye, a megkettőzöttség mint a magány tragikus megnyilvánulása a szövegben összekapcsolódik az identitáskeresés motívumával. A két Frida kívülről, befelé forduló és egészen egzotikus személyisége a (talán) hetvenes évekbeli Magyarországon – jobban mondva a magyarországi iskolarendszerben – teljesen idegen kulturális és társadalmi közegbe kerülve és azzal akarva-akaratlanul összeütközve nemcsak egy kultúra, egy gondolkodásmód (sőt, egy ideológia) repedéseire mutat rá, hanem az önmagát és az „otthonát” kereső individuum lehetetlen és itt ironikusan ábrázolt küzdelmére is. Ilyen helyzetben a műalkotás léte azáltal válik hitelessé, ugyanakkor a külvilág számára láthatóan értelmezhetetlenné, hogy a történetbeli két Frida „művét” a saját testéből alkotja meg: feltárják a testüket, hogy láthatóvá váljék a szívük. A környezet reakciója azonban az értetlenkedés: „Megszóltál az addig csendben várakozó fényképész. Kérem szépen, mondta halkan, visszafogottan, ha szabad megjegyezmem, nem kellene őket, ha már itt vannak, teljesen kizárni az eseményből. Alighanem a dokumentálási szándék vezérelhette. Alighanem szerette volna megörökíteni a teljes igazságot. [...] Osztyálfőnökiink ekkor hitetlenkedve meredt rá. De hát látja a fényképész elvtárs, hogy hogy néznek ki, nem? Látom, felelte a fényképész. Látja, hogy nem szerepelhetnek a díszegyenruhába öltözött pajtások között, nem? Látom, felelte a fényképész, de szerepelhetnek egy másik

képen. *Hogy a fényképész elvtárs azt csinál a saját nyersanyagával, amit akar; de hogy az iskola nem fogja neki kifizetni azt a képet, az hétszentség. Nem baj, felelte a fényképész egy oroszlanidomár szelídsgével, az majd saját kontóra megy. Mondhatta, mert maszek volt.*” (EI, 44–46.) Ezen a ponton lép be a szövegtérbe A KÉT FRIDA (LAS DOS FRIDAS) című Kahlo-kép, mely így az eseményeket híven dokumentáló „fényképész” megörökítésvágyának köszönhetően szinte új mítoszt teremt önmaga és a szöveg köré. Két eltérő kulturális hagyomány merész ütköztetéséből (vizuális és nyelvi szinten is) egy azokon túlmutató jelentés konstruálódik. Ez a dialogikus játék kép és szöveg között tehát nemcsak párbeszédbe lép-teti a két jelrendszert, hanem sajátos köztes tere-t hoz létre, melyen belül ezek a jelek új, jelentéssel teli egységgé állnak össze. Ezt emeli ki egészen formabontó módon Eperjesi Ágnes borítója, melyen a különböző technikákkal készült, eltérő stílus- és referenciaértékkel rendelkező, a magasművészet és a giccs elemeit felhasználó kicsiny képekből a modern kor kultúrkritikájának tekinthető egységes mű jön létre. Ez a művészi eljárás mód, vagyis az önmagukban is értelmezhető egységek egymásmellettségéből fakadó egésze szerveződés a kötet szövegvilágának is sajátja.

Talán már az eddigiekből is láthatóvá vált, hogy az ESTI ISKOLA, miközben kulturális, művészi alapsémákat értelmez át, hagyomány és identitás kérdése körül mozog. A kötet alcíme, mely egyben műfajmegjelölés is – *olvasókönyv* felnőtteknek –, azáltal, hogy problematikus-sá teszi a műfaj kérdését, éppúgy a szövegek határszituációjára hívja fel a figyelmet, mint a művészeti ágak közötti átjárások. A műfaj-megadás nemcsak működésbe hoz bizonyos befogadói elvárásokat, hanem ironikus elemekkel (a szövegtagolás, kiszólások révén) egyúttal megkérdőjelezi és fel is függeszti azokat. A kötet ugyanis egyes formái saját-sága-it tekintve akár valóban olvasókönyv látsza-tát kelthetné, hiszen megtalálhatók benne (a pedagógusok öröme) az olvasmányok fel-dolgozását segítő „szemléltető ábrák”, a „tan-anyag” tanórákra való felosztása, az olvasma-nyok végén az „elgondolkodtató” feladatok, valamint a szövegek közti tanári kiszólások, mely-lyek bizonyos hangsúlyokra irányítják a di-ák/olvasó figyelmét. A kötet tehát az „oktatási segédanyagok módszertanát” (jaj!) tekintve

szinte tökéletesnek mondható. Egy hagyomá-nyos olvasókönyv, egy lazán egymáshoz illesz-tett írásokból álló szöveggyűjtemény azonban viszonylag ritkán bír olyan narratív ívvel, mint Bán könyve. Az ESTI ISKOLA elvileg különböz-ő tantárgyakra tagolódik, valójában azonban megvalósítja a posztmodern pedagógusok ál-mát, amennyiben fölszámolja a tárgyak közöt-ti merev határokat. Bán olvasókönyve az egyes történeteken belüli és a történetek közötti utal-ások alkotta összetett, bonyolult hálózattal rendelkezik. Elég csupán a – már említett – kezdő- és zárófejezetre utalni: a nyitó történet például a kollektív veszteség (a „falu” elveszíti „anyját”) mitikus-mesei metaforája révén az egész szövegkorpusz alapmotívumává teszi a keresést, mely az utolsó fejezetben jut nyugvó-pontra. Ez a tematikai ív (hiány-keresés-meg-találás) felidézti a fejlődésregények alapsémá-ját, annak ellenére, hogy az ESTI ISKOLA térben, időben és az elbeszélői nézőpontot tekintve szétföredezett, és nem áll össze egységes egész-szé (regénnyé). Az említett narratív ív és a mo-tívikus ismétlődések (így például a tanórán va-ló „mekegés” mozzanata) alapján azt mond-hatjuk, Bán Zsófia könyve nagyon tudatosan fölépített elbeszélésfüzér.

De ha olvasókönyvnek tekintjük, akkor azt kell mondanunk, hogy – miként a cím is sug-allja – alternatív olvasási (oktatási) stratégi-át kínál, és nem csak a műfajhoz kapcsolódó hagyományos formákat bontja le. Bán műve a határátlépések és határsértések könyve, mely-ben a hagyományos szövegformák (novella, re-gény, monológ, elektronikus levelezés, blog, képleírás, olvasókönyv), műfaji konvenciók, nar-rációs technikák, tér- és időkezelés (cybertér!) egyaránt megkérdőjeleződnek és átértelme-ződnek. Csúpn röviden szeretnék emlékez-tetni A DEKONSTRUKCIÓ SZELÍD MOTOROSA című esszé egy részletére, ahol Bán Zsófia egy – az ESTI ISKOLA hagyományhoz való viszonyára is nagyon jól rímelő – Robert Pirsig által használt fogalommal, a *kultúrahordozó könyv*vel kapcsola-tban a következőket írja: „A *kultúrahordozó könyvek*, írja, olyan könyvek, melyek megkérdő-jelezik egy kultúra értékrendjét, mégpedig gyakran olyan pillanatokban, amikor maga a kultúra már éppen kimozdulóban van új értékítéletek irányába. Ezek a könyvek nem részei a kultúrájának, hanem viszik azt valamerre.” (AMERIKÁNER, 95.; kiemelések az eredetiben.) Nos, az ESTI ISKOLA-ra igencsak

találónak érzem a fentebbi meghatározást, amennyiben az általa felül- és átírt XIX–XX. századi kultúrmitoszokat úgy relativizálja, hogy minden ízében kötődik az irodalmi hagyományhoz. A szöveg, az irodalmi hagyomány kiemelt történeteit felülírva és ironikussá téve egyúttal öreflexív módon saját pozícióját is megkérdőjelezi. Így például akkor, amikor látszólag irreleváns kérdésekkel („feladatokkal”) zárja a történeteket („olvasmányokat”). A legmegdöbbentőbb írások ebből a szempontból azok, amelyek egy tragikus létélményt tesznek viszonylagossá a történetmondás során, majd egy csavarral a szöveg végén feltett kérdésekkel a szerző már erre a relativizált történetre kérdez vissza, hogy ezáltal teljesen kizökkentve az olvasót, még tragikusabb megvilágításba helyezze az egész eseménysort. Ilyen például a XX. század derekának legszörnyűbb jeleneit – a holokauszt borzalmaival – feldolgozó elbeszélés, az EGY DOBOZ FÉNYKÉP, mely egyes szám első személyű történetmondásával minden tragikus vonástól mentes, higgadt, mégis megindító elbeszélést nyújt, a szövegvégi feladattal ezzel szemben nagyon is egyértelműen beszél: „Ha egy másodperc alatt 5 célpontot tudsz kilőni újratöltés nélkül és nem zavarnak meg, akkor délután hány órától változik el a víz színe? Szoktál-e titokban Apu fegyverével játszani? Ellenőrzöd-e mindig, hogy biztosítva van-e?” A fekete humornak ezt a rendkívül erős hatását az az éles kontraszt hozza létre, amely a minden patetikuságot nélkülöző – az olvasói tudatban azonban az olvasás során működésbe lépő előzetes ismeretek miatt mégis tragikusan értelmezett – szövegrészekkel szembe a teljes közöny látzatában tetszelgő hideg, objektív, tudományos(kodó), pedagógusi nézőpontot helyezi. Az említett fejezeten kívül hasonló módon jár el az emberi brutalitás és a gyermeki kiszolgáltatottság szörnyű találkozásáról szóló CONCERTO című elbeszélés (kérdés: „Mi az a domináns és szubdomináns?”) vagy a SOHA VISSZA NEM TÉRS ELŐESTÉJÉN című írásban Lajka kutya története, aki a szovjet úrkutatás néma áldozataként „hósi halála” előtt mégis megszólal, és elmeséli, mit is kell kiállnia egy hazáját híven szolgáló „kutyának”. Azt hiszem, a szöveget olvasva nem is lehet jobb feladatot adni annál: „Írjatok fogalmazást »Mit üzenek Olegnek?« [ti. Lajka trénerének] címmel! Ügyeljetek a szavakra!” Ha a huszonegy történet narratív ívét végigkövetjük,

és figyelemmel kísérjük a tragikus és humoros/komikus/ironikus regiszterek keveredését, semmiképpen sem meglepő, hogy a könyv utolsó, A NEVETÉS CSODÁLATOS VISSZATÉRÉSE című fejezetében (vagyis az iskolai szünetben) az utolsó szó mégis a nevetésé. Ez a nevetés azonban távolról sem felszabadító, katartikus nevetés, ahogyan a tragikum sem az antik tragédiáké, amelyből megtisztulást nyerhet a néző. Az utolsó fejezetet, mely egy nagylélegzetű egység befejezése (beteljesítője), semmivel sem tekinthetjük kevésbé tragikusnak, mint Holvan Anya elvesztését az első fejezetben, de nem is komikusabb, mint például Tenkesné, a *nóhó* (know how) ismerőjének eltűnése a SELF-HELP-ben. A kötet végén minden annyira relatív és többértelmű, hogy az olvasó már azt sem tudja, sírjon-e vagy nevéssen, de inkább nevet, ha már a tehetetlenségi erő éppen arra húzza.

A szövegen belüli utaláshálónál sokkal fontosabb jegye Bán művének az intertextuális utalások rendszere. Az elbeszélések alapját képező szövegek átírása során Bán Zsófia leggyakrabban alkalmazott írói/értelmezői módszere, amikor egy, az eredeti szövegek szempontjából teljesen inadekvát, az ESTI ISKOLA világához azonban szervesen kapcsolódó situációt teremt, meghagyva az eredeti történetben szereplő „hősök” identitását. A kémia–testnevelés óra (micsoda párosítás!) olvasmánya, a MIBŐL LESZ A CSEREBOMLÁS? című elbeszélés például Goethe VONZÁSOK ÉS VÁLASZTÁSOK című művének parafrázisa egy pingpongmeccs situációjába áthelyezve. A Goethe-szöveg narrációjának mozgalmasságát Bán Zsófia négy belső monológga formálja, melyekben az elbeszélői módok a külső szemlélő számára láthatatlan események mozgását követve változnak. Noha a történetidő alig lépi túl egy kétmenetes pingpongparti idejét, sűrítve (és persze leegyszerűsítve) az egész Goethe-mű megtörténések a tanúi lehetünk.

Ugyanezt a módszert alkalmazza Bán Zsófia a földrajz–biológia–történelem óra keretében olvasandó MADAME DE MERTEUIL MEGRÁZZA MAGÁT című írásban. Laclos VESZEDELMEK VISZONYOK című művének átírásakor a helyszínt Bán a virtuális térbe (kommunikációs eszköz az internetes levelezőrendszer), idejét pedig néhány száz évvel későbbre, vagyis néhány hónappal 2001. szeptember 11-e elé helyezi át. Így az eredeti szerzői intenció szerint az érzékiséghez

és testiséghez szorosan kötődő szereplők a találkozás pusztá lehetőségétől is meg vannak fosztva (bár ettől a szövegek erotikus töltése alig csorbul), ugyanakkor a potenciális találkozás (beteljesülés) percre pontosan arra a pillanatra van időzítve, amikor az amerikai World Trade Center tornyába belecsapódik a két férfit (De Valmont-t és Dancenyt) „szermeseikhez” szállító repülőgép. A történetszakadás így egyrészt tovább mitizálja az eredeti szöveg eseményeit és szereplőit, másrészt profanizálja egy katasztrófa heroikus veszteségét azáltal, hogy a helyszín és az időpont a Laclos-regény szereplőinek erotikával és bűnnel túlfűtött „együttlétének” hátterévé válik, és egyúttal mintegy megváltástörténetet konstruál a tragikus események köré.

A hagyománytörésnek egyik legizgalmasabb példája az utolsó (a magyar-) órához kapcsolódó olvasmány (HOGYAN NEM – alcíme: RÉSZLEGES LETTÁR). A magyar irodalmi hagyomány meghatározó szereplőivel való nem találkozás nem a megtagadás vagy az elfordulás gesztusa, sokkal inkább az újraértelmezés és a személyessé tételé. A „nem”-ek valójában „igen”-ek, melyek viszonyítási pontokat jelölnek ki. Az elbeszélés leginkább az utolsó, Nádas Péterrel való nem találkozás elmesélésekor követ jól felismerhető stílust (az EMLÉKIRATOK KÖNYVE hosszú mondataira gondolok), egyébként azonban nem stílusparódiával vagy -imitációval van dolgunk, hiszen a töretlenül áradó szövegfolyam téjé inkább az elbeszélői én identitásának a kijelölése, az irodalomértés (és az önértés) különböző aspektusainak értelmezése. Így például az Ottlikkal való nem találkozásban egy, a szöveg integritását/identitását tekintve fontos problémát érint a szerző, amennyiben az irodalom női olvasását/olvashatóságát helyezi a szöveg középpontjába.

A variációs technikára épül a FILM (24/1) című szöveg is, mely az alkotás folyamatát is relativizálja, amennyiben széttörjélt narratív struktúrájában, az értékelésre való várakozás pillanata felől mutatva ironikussá tesz, deheroizál egy heroikus szituációt, „a nagy ugrását”. A sportverseny leírását az irodalmi „versenyre”, a sportoló teljesítményét a szerzőére vonatkoztatva is olvashatjuk: „Csak ki. Kiállsz. Csak meg. Megcsinálod. Benne lesz az egész eddig felhalmozott tudásod. Egy valóságos kis tudáskap-szula lesz. Egy vizuális tudáskap-szula. Hetekig le-

het majd elemezni. Minden mozzanatát tanulmányozni, mi több, tanítani fogják. Tananyag lesz, felelni kell majd belőled. Rettegni fognak tőle a kölykök, csak ezen legyünk már túl, gondolják majd, a többi már gyerekjáték. Imádni és gyűlölni fognak. Irigyelni és isteníteni.”

László Emese

A KIPONTOZOTT EMLÉKEZET

György Péter: *A hely szelleme*
Magvető, 2007. 326 oldal, 2990 Ft

Egy költözés mindig trauma (*seb*). S nemcsak azért, mert egy megszokott környezetből, helyből, az otthonból (Heim) egy idegen, nem otthonos (Unheimlich) környezetbe kerülünk át, azaz egy ismerős térből áthelyeződünk, transzportálódunk egy ismeretlen, idegen térbe, hanem azért is, mert a tárgyaink kényszerű és ismételt kézbevétele miatt (becsomagolás, kicsomagolás) időben is áthelyeződünk – ha csak átmenetileg is –, amennyiben bizonyos rég nem látott, rég nem forgatott tárgyaink arra kényszerítenek bennünket, hogy szembenézzünk a múlt idővel, hogy szembenézzünk régebbi énjünkkel, gondolatainkkal, vágyainkkal és féltelmeinkkel. Nemrégiben nekem is volt költözéskor egy ilyen élményem (tulajdonképpen több is, de talán ez volt köztük a legerősebb): előbukkant egy fotóalbum, amely utoljára kis-kamaszkoromban került véletlenül a kezembe, s amelynek tartalma, azaz a fényképek látványa akkor arra kényszerített, hogy gyorsan egy szekrény mélyére süllyesszem, hogy még véletlenül se kerüljön újra a szemem elé. Az albumot 1962-ben adták ki Varsóban, s szövege végig három nyelven, angolul, franciául és németül fut. A címét is három nyelven nyomtaták a borítóra: WE HAVE NOT FORGOTTEN – NOUS N’AVONS PAS OUBLIÉ – WIR HABEN ES NICHT VERGESSEN, s a belső borítón még két évszám is látható: 1939–1945. Az album Lengyelország s azon belül is elsősorban Varsó nácik általi lerohanását, valamint a lengyel koncentrációs táborokban történeteket és a lengyel ellenállást dokumentálja. Itt most nem térnék ki sem az

album perspektívájára, retorikájára, ideológiai beállítottságára, sem pedig a mai szemmel meg-hökkentően silány módon reprodukált fényképanyagára. Csak azt az érzést, illetve emléket idézném fel egy pillanatra, azt a tágra nyílt szemű rettenetet, amit ezek a képek akkor ki-váltakattak belőlem, s azt a meggyőződést, hogy soha többet ilyesmit nem akarok látni. Ugyan-akkor, ezek után folyamatosan kísértett az a tu-dat, hogy van ott valami a szekrény mélyén, ami egyfelől rettenetesen taszít, ám ugyanak-kor leküzdhetetlenül vonz is, mert jelenléte az otthonunkban nyilvánvalóan nem véletlen, valamiképpen nyilvánvalóan köze van a csalá-dom történetéhez, s halványan, nyomokban tudtam is, hogyan. Most, jó néhány évtizeddel később, amikor a költözés utáni kicsomagolás-kor mégis alaposan végignézttem, végigolvas-tam az albumot, nem annyira a tartalmával kellett szembenéznem – hiszen azzal időköz-ben már anélkül is megismerkedtem, hogy lát-tam volna –, hanem elsősorban a freudi elfoj-tás visszatérésének ilyen különös, mondhatni életszerű, szó szerinti megvalósulásával, mint-egy színpadi performálódásával. S ennek kap-csán azt is újra végig kellett gondolnom – amit az utóbbi években már számtalanszor megtet-tem –, hogy miképpen is alakult úgy az ottho-nunknak mint helynek az a szelleme, amely azt sugallta, hogy ezekről a dolgokról inkább nem beszélünk, s hogy kérdések, szavak, em-lékezés helyett inkább a könyvespolc és a szek-rény mélyére süllyesztjük az ezzel kapcsolatos dolgokat. Egy család, itt konkrétan az én csa-ládóm önreprezentációjának kérdéséről, probl-émájáról gondolkodtam tehát, ha úgy tetszik, az emlékezetpolitika egyéni, privát megnyilvá-nulási formájáról.

S miközben ezen elmélkedtem, előkerült egy csomag fénykép is, amelyet néhány évvel ez-előtt készítettem egy fertőrákosi kirándulás alkalmával. A II. világháború alatt hírhedtté vált fertőrákosi kőfejtőbe kényszer munkára vezé-nyelt s ott elpusztult munkaszolgálatosok nyo-mait keresve (s alig találva), végül egy kismé-retű, szerény táblára bukkantam a manapság barlangszínházként, illetve koncertteremként használt, kísérteties hangulatú s félelmetes léptékű kőfejtő egyik félreeső falán. A táblán a következő, számomra nem kevésbé meghök-kentő felirat olvasható:

MEGEMLÉKEZÉS

az 1944–45 fordulóján mártírhaltalt halt

.....munkaszolgálatosokról, akiket

a II. világháború kegyetlensége idehajszolt.

Állította Fertőrákos önkormányzata, Fertőrákos,

1995. május 8.

Az még hagyján, hogy merőben szokatlan do-log egy megemlékező táblának a funkciójára utaló címet adni (megemlékezés), s azt is va-lamiképpen kezelni lehet – ha nehezen is –, hogy (más, hazai emlékhelyekhez hasonlóan) a tábla megengedhetetlenül eufemizáló meg-fogalmazást használ, mely szerint a kisbetűs világháború (vagy netán a széljárás) s nem pe-dig konkrét emberek, illetve embercsoportok kegyetlensége hajszolta volna oda az áldozato-kat. Ám a márványba vésett öt pont láttán, mi tagadás, leesett az állam. Egy hely szellemé-nek, illetve emlékezetpolitikájának ilyen konk-rét, kézzelfogható, mi több, árulkodó és *kőbe vé-sett* formájával ritkán adatik találkozni, s ami-kor mégis megtörténik, alig akarunk hinni a szemünknek. Hiszen nem másról van itt szó, mint – megint csak – az elfojtott visszatérésé-nek szoborszerű (lásd: „kővendég”), márvány-ba vésett megjelenési formájáról vagy, ha úgy tetszik, az elfojtott visszatérésének emlékmű-véről. Vajon mi az a szó vagy fogalom, ami itt kipontozásra került? Mi az, amit ez a közösség – a világháború végének 50. évfordulóján s a rendszerváltás után hat évvel – nem akar ki-írni, illetve kimondani, ám aminek a helyét mégis ott hagyja, kipontozva? Mi az, amit nem vesz a szájára, és miért? Netán kegyeletből? Netán nem tartja a szót márványba véshető-nek, nem elég illendő? Vagy talán azért hasz-nálja a kipontozás technikáját, hogy minden-ki helyettesítse be a kihagyott szót avval, amit jónak lát? A közösség szemérmesen rábízná az egyénekre, hogy kire vagy mire emlékezzenek ezen a helyen? Ha azonban a kőfejtő helyszí-ne nem járul hozzá a történelmi emlékezet megkövesedett rétegeinek felfejtéséhez is, ha az emlékezés aktusa ennyire ki van ürítve, mi-ért éppen itt áll és nem másutt? Ha az emléke-zet ilyen fokon *kipontozásra* kerül (szó szerint és sportnyelvi értelemben egyaránt), akkor a márványtábla és a kőfalak hidege mellett va-jon marad-e valami, ami egy közösséget – adott esetben egy nemzetet – képes kapcsolat-

ba hozni saját múltjával és azon keresztül saját jelenével?

György Péter A HELY SZELLEME című legújabb tanulmánykötete úgyszintén ilyen és ehhez hasonló kérdéseket jár körül. S talán nem véletlen, hogy éppen egy köfeytő mint emlékezetpolitikai helyszín példája kapcsán térünk rá e könyv vizsgálatára, hiszen vállalkozása nyilvánvalóan a foucault-i *tudás archeológiájának* konceptuális és szövegszerű megvalósulása, amennyiben a lokális tudás *felfejlesztésének, feltárásának* elengedhetetlen fontosságára hívja fel a figyelmet egy olyan világban, amelyben az úgynevezett „új emlékezet”, az egyeduralkodóvá váló globális médiatér egyre inkább eloldja az emlékezetet az eredeti földrajzi-kulturális kontextusaitól, s ezzel egy gyakran üres, „mesterséges reprezentációs masinéria” részévé teszi (17.). A szerző lényegében az egész kötettel arra kívánja felhívni a figyelmet, hogy az emlékezet elektronikussá válásával a tudás univerzalizálódik, ami, e folyamat pozitív vetületei mellett, egyben azt is jelenti, hogy ezáltal e tudástartalmak gyakran vészesen kiürülnek, formalizálódnak. Az új korszellem tehát egyre inkább arra kell sarkalljon minket, hogy üres rítusok helyett olyan tudásra törekedjünk, amely a hely szellemének megértéséből fakad.

Egy kötetet, íróként és olvasóként egyaránt, nyilván leginkább úgy érdemes megközelíteni, hogy azon túl, hogy egymás mellé helyezett szövegekből áll, hogyan tudhat egészként konstituálódni és működni, azaz hogyan képes szerkezetiileg megátogatni az írásokból kirajzolódó s fentebb már vázolt alapállításait. A kötetbe gondosan beválogatott kilenc írást figyelembe véve azt látjuk, hogy mindegyik az emlékezet, az emlékezés különféle helyeivel, helyszíneivel foglalkozik, olyan helyekkel tehát, amelyek a maguk módján mind arra szolgálnak, hogy a kulturális és történelmi emlékezet őrzőiként, illetve ideális esetben működtetőiként, működésben tartóiként funkcionáljanak. A felvezető, tehát az egész kötet (a szöveghely) szellemét meghatározó nagyívű, hatalmas szakanyagot mozgó tanulmány *AZ EMLÉKEZET TOPOGRÁFIÁJA (A NÉV ÉS A HELY SZELLEME: AUSCHWITZ/OSWIECIM, ETTERSBERG/BUCHENWALD, MAUTHAUSEN)* címet viseli, s ebben a szerző arról a fordulatról ír, amelynek következtében az elmúlt húsz évben a „holokauszt kultúrá-

ja”, valamint a zsidósággal történtek „számos országban a politikai identitáskultúra alapvető részévé váltak” (15.). György Péter tehát a következőképpen fogalmazza meg első tézisét: „A holokauszt-emlékművek emlékhelykévé történő átalakulása és az ezzel járó jelentésváltozás – e tanulmány fő kérdése – szorosan összefügg ezzel a fordulattal.”¹ (16.) Ez az írás az egyes koncentrációs táborok mikrohistoriográfiai elemzésével, a táborok lokális kontextusának feltárásával olyan esettanulmány(oka)t nyújt a közönség számára, amelyek világossá kívánják tenni azt a módszertant, amelyet György Péter használnak és követendőnek ajánl az emlékezetpolitika tereinek elemzésekor, mi több, ideális esetben már a megteremtésekor, létrehozásakor. A táborok nevének, a névnek, írja a szerző, „egyszerre kell őriznie metaforikus erejét és kérlelhetetlen konkrétságát” (18.). A holokauszt eseménye univerzális tanulsággá, tudássá és paradigmává vált, s paradox módon éppen ez az univerzalizáció akadályozza a valódi megértését. A művészetekben s elsősorban a vizuális művészetekben való „adaptációja” (mert a valódi *feldolgozást*, a gyász és emlékezetmunka valódi elvégzését csak ritkán segítik elő) sokszor inkább csak akadályozza a megértést, a valódi tanulás folyamatát, s ez az „esztétizáló dramaturgia, az etikai evidencia, egy mártírológiai olajnyomat vizualitása, az elkérülhetetlen hamisítás az a szükségesszerű esztétikai ár, amelyet korunk a morális univerzális traumaparadigmáért, vagyis a holokauszt abszolutizálásáért és ahistorizálásáért fizet” (21.).

Ez a *traumaparadigma* az a lingua franca, amelyet az egész kortárs – de legalábbis nyugati – világ beszél, s ez az a beszédmód, amely a kortárs világnak mint *helynek* a szellemét meghatározza. Az előbbi beszúrás jelzi, hogy itt merül fel először a beszédpozíció kérdése, illetve problémája, mert felvetődik, hogy a globális médiatér megteremtése vajon egyúttal *valóban* azt jelenti-e, hogy a holokauszt eseménye szó szerint univerzálisan, azaz a világ minden pontján *ugyanúgy* működik-e meghatározó traumaparadigmaként, vagy csak mi tételezzük így, a világnak erről a pontjáról beszélve. Ez a kérdés természetesen nem relativizálni kívánja a holokauszt eseményét, csupán felvetni a beszédpozíció kérdésének fontosságát, amennyiben egy közös nyelvnek (*trauma*) is lehetnek/vannak helyi dialektusai, változatai, amelyek adott esetben befolyásolhatják a jelentést.²

E kérdés kibontása nyilvánvalóan meghaladja e recenzió kereteit, de félek, hogy mondjuk Kambodzsából nézve nem olyan egyértelmű ennek a traumanyelvnek a transzparenciája – lásd például a mai, kambodzsai emlékezetpolitika egészen másfajta választ az emlékezet működtetésének mikéntjére.³

Az abszolutizálás és ahistorizálás béklyóit és limitációit kívánja a szerző a felkészültségét tekintve nagyszerű felvezető tanulmányban ajánlott metodológia segítségével fel-, illetve kiszabadítani. Éppen ezért, a kötet szerkezete szempontjából, ennek az írásnak kiemelten fontos szerepe van, hiszen ez az a metodológia, amelyet aztán a kötet többi darabjában is alkalmaz, mintegy bemutatva különböző felhasználási terepeit, módozatait. A következő három írás a különböző helyeken (Bécsben, Londonban, Berlinben és Szentpéterváron) létrehozott Freud-múzeumok jellegzetességeit elemzi, mely téma nyilvánvalóan szervesen illeszkedik egy olyan kötetbe, amelyik nem csupán a történelmi és kulturális emlékezet őrző- és működtetőhelyeiről, intézményeiről szól (lásd: múzeumok, könyvtárak, archívumok), hanem arról is, hogy egy-egy hely szellemének feltárása hogyan hozhat elő egyúttal bizonyos tudattalan, elfojtott tartalmakat az adott kultúrában, mely perspektívát s nyelvhasználatot kinek másnak, mint Freudnak köszönhetnénk. „*A Freud-múzeumok a freudizmus történetének a múzeumai is, s a pszichoanalízis és képviselőinek sorsa elválaszthatatlan attól a félelemtől és rettegéstől, amely a Harmadik Birodalom mindennapjait átjárta. Ebben a tanulmányban azt szeretném megmutatni, hogy a két múzeum [a bécsi és londoni] kiállítástechnikai részletkérdései hogyan reflektálnak erre a traumára*” – írja György Péter az OIDIPUSZ KOLONOSZBAN – FREUD (MÚZEUM) SZÁMŰZETÉSBE címetű, mélyrétegekig ható, a *close reading* irodalomkritikai módszerét egy alternatív terepen alkalmazó tanulmányában (80.). Ezután a müncheni Pinakothek der Moderne múzeumnak szentel egy fejezetet („...akik a naív befogadásnál többre tartanak igényt, azok az épületet csak a szomszédságával együtt érthetik meg” – 126.), melyet a római Ara Pacisről írott tanulmány követ („Melyik léptéket kell használni egy város emlékezetének megőrzésekor?” – 142.), majd – szinte váratlanul – egy magyar esettanulmánnyal folytatja (AZ EMLÉKEZET SZÉTESÉSE – AZ OLVASHATATLAN VÁROS), amelyet az új, budapesti '56-os emlékműről írt (mi történik akkor, ha „egy emlékmű nem válik

kultikus emlékhellyé” [152.], és mitől nem válik, nem válhat azzá), miután is rátér a virtuális, digitális könyvtárak hiperaktuális problémájára (CECI TUERA CELA – EZ ELPUSZTÍTTJA AMAZI), hogy végül a kötetet egy, az elsősorban a New York-i MoMA-nak (Museum of Modern Art) szentelt múzeumtörténeti, mikrohistoriográfiai tanulmánnyal zárja, mely lenyűgözően tág kitekintése folytán, legalább két másik tanulmányt hordoz magában (KLINIKA ÉS TEMPLOM – A MÁSODIK MÚZEUMKOR).

A kötet egészét olvasva azonban mindvégig egyfajta hiánydramaturgia munkál, mindvégig az az érzésünk, hogy valami nincs kimondva, illetve meghatározva, hogy van valami, amiről nem lehet/kell/szabad (?) beszélni, mert az – feltehetően – túlságosan lehorgonyozná, behatárolná a beszédpozíciót, ami viszont – feltehetően – a felvezetett módszer feltételezett univerzális használhatóságát ásná alá. Csak hogy egy módszertan aligha tételvezető univerzálisnak, hiszen az – ideális esetben – mindig egy adott, meghatározott problémára, feladatra koncentrálna, mely probléma feltehetően mindig meghatározott kontextusban jelentkezik. Ezt a hiányérzetet nagyban orvosolná, ha ennek az amúgy nagy műgonddal összeállított kötetnek lenne egy olyan bevezető fejezete, amelyből kiderülne, hogy mi az a kontextus („hely”), amelyben ezek az írások s az írásokon túl ez a kötet megszületett, azaz egyszerűen: miért gondolja a szerző úgy, hogy 2007-ben Magyarországon ennek – és éppen ennek – a kötetnek kell megszületnie s a közönséghez eljutnia. S ez a kérdés – azon túl, hogy György Péternél hozzászokhattunk, hogy *könyvben* s nem csupán egymás mellé helyezett írásokban gondolkodik – éppen azért dereng mindvégig az olvasó fejében, mert egy *metodológia* ismeretetésével, illetve az arra való fókuszálással a kötet nagyon erőteljes, implikált didaktikus (tanító) funkcióval rendelkezik, csak éppen nincs kimondva, hogy kit és hol szeretne milderre tanítani. Erre nyilván lehet azt mondani, hogy éppen ez benne az elegáns, hogy nincs kimondva, nincs szájarághva, hogy indirekt módon kommunikál, s hogy „*those who know, will understand*” – a probléma csak az, hogy ez a kötet elsősorban azoknak szólna igazán, akik *nem* tudják („*those who don't know*”). Azzal, hogy bemutatja, ismerteti, hogy *máshol, mások* (Európában és az Egyesült Államokban) hogyan használják/használták ezt a bizonyos (már az

első tanulmányban vázolt) módszert, egyfajta diszkurzív távolságba helyezi magát, ami éppen e kötet esetében (amely A HELY SZELLEME címet viseli!) érdekes, mi több, paradoxonszerű problémát vet fel, nevezetesen: hogy a hely szellemének problematikájáról való beszédkor a *beszéd helyétől való távolságban beszél*. S így módon a lokalitás kérdésének problematizálása érdekes módon, egyfajta metaszinten is megjelenik a kötetben. A kérdés most már csak az, hogy jó-e ez avagy rossz. Ideális esetben azt gondolom, hogy egy igazán fontos könyv (mint amilyen ez is) megjelenése szimpotomatikus kell legyen, azaz valamiféle lakmuspapírként kell jeleznie, hogy hogyan reflektál nemcsak a tágabb, hanem a szűkebb intellektuális-kulturális környezetére, azaz saját szűkebben vett kontextusára. Tévedés azt gondolni – s az egész kötet szelleme ez ellen beszél –, hogy ha ezt megteszi, akkor túlságosan partikulárisává válik, hiszen éppen a szerző maga hangsúlyozza mindvégig „a lokális tudás” fontosságát, jelentőségét, sőt megkerülhetetlenségét. S éppen ez a lokális tudás, illetve tapasztalat az, ami az ismertett (és máshol már sok helyütt bevált) metodológiát gazdagíthatná vagy adott esetben izgalmasan problematizálhatná – mint ahogy azt meg is teszi az ’56-os emlékmű meggyőző és egyedi elemzésekor.⁴ Úgy vélem, a kettő, az *itt* és *ott*, a lokális és távolabbi esetek gyakoribb ütköztetése, a különbségek felszíkizrtatása, illetve dialógusba hozása nemcsak hogy gazdagítani és élnékíteni tudná ezt a diszkurzust (amiért a másik oldal, amelynek nincs meg ez a tapasztalata, csak hálás lehetne), hanem sokkal jobban meg is tudná világitani a dolog *tétjét*, hogy mi van akkor, amikor a módszer – ilyen-olyan okok miatt – nem működik, mert mondjuk az adott (politikai-kulturális-gazdasági stb.) körülmények nem engedik működni. Amíg ez a tét nem világos, addig a tágabb közönség számára mindez csupán akadémikus foglalatosságnak fog tűnni. Márpedig úgy gondolom, hogy egy ilyen könyvnek igenis van – és kell legyen – mondanivalója a saját, tágabb (laikus) közönsége számára is, ha az első tanulmányban performált – jó értelemben vett – didaxist végig performálni akarja. Otlíkot parafrázálva, az „*elbeszélés nehézségei*” mellett jó lenne az alkalmazás nehézségeiről is beszélni.⁵ Ehhez pedig hasznos lett volna több lokális (vagy regionális) példát is-

meríteni és egy lokálisabb referenciatérképet is használni. Mert a kötet kiugróan naprakész szakirodalmi – amit György Pétertől mára már megszoktunk – igazán akkor tudna működésképpé lépni, ha dialogizáltatva lenne a tárgyra vonatkozó helyi, lokális szaktudással (a gazdag, harmincoldalmi bibliográfiában, ha jól számoltam, mindössze négy magyar hivatkozás van).⁶ Ehelyett tulajdonképpen lemond arról, hogy a kétfajta tudásanyagot és diszkurzust integrálja, kiegészítse.⁷ Mint említettem, mindez kifejezetten egy A HELY SZELLEME címet viselő kötet tárgyalásakor válik említésre méltóvá, mert egy kötet, metaszinten, gyakran maga is adalék a (származási) hely szellemének feltárásához – a hely szelleméhez ez is hozzátartozik. Vagyis összefoglalva az eddigieket: vajon a hely szellemének diszkurzusa meglehet-e a hely lokális diszkurzusa nélkül? Vajon nem fizetünk-e túl nagy árat az ellipszis útján létrejövő eleganciáért?

Mindeme kérdések felmerülése ellenére – vagy talán éppen ezek miatt – A HELY SZELLEME alighanem az utóbbi idők egyik leg gondolatébresztőbb könyve, s valószínűleg György Péter eddigi legjelentősebb műve, amennyiben, bizonyos értelemben összegezi az eddig megjelenteket. Az elmúlt két évtizedben kiemelten hangsúlyossá vált témák, az emlékezetpolitika története, valamint az emlékezet kultúrtörténete, az emlékezet helyeinek jelentése és megteremtése korunkban, a globális médiatér világában valamilyen formában mind tárgya volt már a korábbi műveknek is. A HELY SZELLEMÉBEN visszatérő motívum a telített hely kontra üres tér problémája, illetve az, hogy mitől válik egy hely „telített”, az eredeti tárgyak jelenléte vagy valami más által. A tét – lényegében a kötet minden darabjában – a kulturális reprezentáció kérdése, s ez az, amit a szerző nemcsak helyek, tárgyak, illetve művészeti vagy dokumentumképek, hanem épületek elemzésével von vizsgálat alá.⁸ A kulturális reprezentáció pedig nem más, mint az (emlékezet)politika megnyilvánulási formája, melynek a – gyakran láthatatlan – működésmechanizmusát megérteni, illetve megértetni minden felelősen gondolkodó értelmiséginek és minden felelősen gondolkodó társadalomnak elsődleges, égető és kikerülhetetlen feladata. Ha úgy tetszik, az ezzel való foglalkozás nem pusztán esztétikai, hanem morális kérdés – s ez az állí-

tás az, ami György Péter könyvéből minduntalan kihallatszik. A kérdés az, hangsúlyozza a szerző, hogy mitől válik egy tér autentikussá, s hogy mikor mit kell tenni, változtatni azért, hogy azzá váljon vagy az maradjon – s lévén minden tér egyedi, általános recept híján konkrét esettanulmányokat kínál. A két nagyívű nyitó- és zárótanulmány ennek a problémakörnek a beláthatatlanul tág kereteit jelöli ki. Az EMLÉKEZET TOPOGRÁFIÁJA című nyitódarabban a koncentrációs táborok háború utáni történetét, illetve a múzeumi létük különböző fázisait tekinti át, mely történet kivételes plaszticitással tükrözi az adott hely, ország, kultúra emlékezetpolitikai fordulatait. A KLINIKA ÉS TEMPLOM című zárótanulmány pedig, amely Arthur Danto vizsgálódásai nyomán A MÁSODIK MÚZEUMKOR alcímet viseli, nemcsak a MoMA-nak mint múzeumnak a funkcióváltásait elemzi⁹ (többek közt a *modern* fogalmát lassan teljesen hátrahagyó *kortárs* művészet problémakörét), s nemcsak a múzeum mint architekturális tér ön- és kultúrareprezentációs kérdéseit,¹⁰ hanem – és ez már valójában egy külön tanulmány témája lehetett volna – nem kevésbé hűsbavágóan azt is, hogy mivé lesz a múzeum intézménye (adott esetben egy könyvtár vagy archívum) a globalizáció révén alapvetően megváltozott városfejlődés korában (lásd például a Guggenheim-múzeumok brandként, sorozatként való kiépítését – bizonyos értelemben disneyfikálását –, valamint a spektakuláris építészeti jelenségét szerte a világban).¹¹ „A múzeum intézménye a jelentéssel rendelkező hely akaratlan műemléke. A második múzeumkor – a kortárs »museum-boom« – paradoxonja éppen ez: a jelentés nélküli, mégis szimbolikus kulturális terek rendszerében álló ünnepi épületek, amelyek a virtuális miliő szellemét hordozzák”, írja a szerző. (262.) Ennek ellentétéként, illetve alternatívjaként említi az olyan „épületeket” vagy inkább struktúrákat – mint például Shigeru Ban konténeréből ideiglenesen bárhol felállítható Nomád Múzeuma –, amelyek nem reprezentatívak, s ezért szimbolikájuk nem kisajátítható, nem felhasználható különféle (kulturál)politikai célok számára. Kérdés, hogy az efféle tiszteletré méltóan purista építészeti törekvésekkel vajon valóban létre lehet-e hozni valamit, ami pusztán és tisztán „csak” hely. Hiszen az építész, miként arra György Péter is rámutat, a világban van, s éppen ez teszi a vele való

foglalkozást ki- és megkerülhetetlenné. S ha figyelembe vesszük azt a hatalmas, még elvégzendő munkát, amely a mai magyar társadalom előtt áll az architektúra tereivel szorosan összefüggő emlékezetpolitikában, nyugodtan mondhatjuk, hogy György Péter könyve nélkülözhetetlen szolgálatot tesz.

Jegyzetek

1. E tanulmány egyik fő szála éppen az *emlékmű és emlékhely* közti funkcionális és reprezentációs különbségek megvilágításával foglalkozik. Ezzel kapcsolatos a tanulmány második alapállítása is: „...a koncentrációs táborokban történtek csak az eredeti helyszínek rekonstrukciója és vizuális látványosságok hiányán keresztül válhatnak érthetővé, s e hiány visszavonhatatlanságának tapasztalatával talán átélhetővé is”. (21.) Hozzátenném, hogy a rekonstrukció fogalmának nyilvánvaló félreértelmzéséből származik az a jelenlegi magyarországi gyakorlat, amely szerint sorra építik újja történelmi romvárait, csinos, piros cseréptetőt kerítve föléjük, melyekből ily módon kizárólag turisztikai látványosságot, egyfajta történelmi Disneylandet hoznak létre (lásd lovagi tornák stb.). Többek közt a rom-telosznak ez a sajátos interpretációja teszi égetően szükségessé A HELY SZELLEMÉ-HEZ HASONLÓ KÖNYVEK megjelenését.
2. Lásd, per analogiam, e kötetben az OIDIPUSZ KOLONOSZBAN – FREUD (MÚZEUM) SZÁMÜZETÉSÉBEN című tanulmány első, Sander Gilman-tól idézett bekezdését: „A legmeglepőbb az, hogy a pszichoanalízis új diskurzusa, a tudományos nyelvhasználat, amelyet Freud kifejleszt (többek között) abból a célból, hogy az antiszemitizmus démonát kiűzze a humántudományok világából, a zsidó nyelvhasználat sztereotípiájává válik (még Freud számára is). A feszültség a pszichoanalízis egyetemes törekvése és az egyediség bélyege között, vagyis a gyanúsítás, miszerint a diskurzus nem más, mint burkolt zsidó nyelv, jól mintázza, hogy milyen nehézségekkel küzdöttek a zsidó tudósok a századfordulón. E küzdelem körülményei beleíródtak a zsidó testbe, nemcsak a tudományba, hanem általában abba a kultúrába, melyben a zsidók éltek.” (79.)
3. Lásd például – a történelmi traumáktól szintén nem megkímélt keleti kultúrákban – az egyedi áldozatok említésének hiányát (például nevek felsorolása szóban és/vagy írásban), valamint a tanúságtétel műfajának relatív hiányát.
4. Képzeld el, hogyan mozgósíthatta volna a kötet dinamikáját, ha mondjuk még a Páva utcai Dokumentációs Központtól, a Terror Házáról vagy a Szoborparkról is tartalmazás elemzéseket. Meglehet,

hogy ezeket az írásokat György Péter külön kötetbe szánja, ám éppen a keverés gesztusával emelhetne volna be a lokális példákat a nemzetközi diskurzusba – illetve vice versa, a nemzetközit a lokálisba.

5. Ennek tanulságos példaként említhetjük azt, ahogyan az (elsősorban amerikai) feminista teória átvétele történt a kelet-európai országokban, ahol legalábbis jó ideig elmaradt az alkalmazásnak a politikai-kulturális különbségekből adódó nehézségeire, illetve problémáira való reflektálás, ami aztán meg is hozta az ádáz ellenállás és elutasítás eredményét.

6. Éppen a referenciák gazdagsága miatt a kötetnek nagy előnyére és az olvasónak nagy hasznára vált volna egy index összeállítása is.

7. Ennek ritka ellenpéldáját egy *AZ EMLÉKEZET TOPOGRÁFIÁJA* című tanulmányhoz tartozó lábjegyzetben találhatjuk (72., 29. láb.), ahol a szerző Jan T. Gross: *NEIGHBORS: THE DESTRUCTION OF THE JEWISH COMMUNITY IN JEDWABNE, POLAND* című, 2001-ben a Princeton University Press által kiadott könyv jedwabnei, illetve lengyel fogadtatásáról, valamint a könyv ottani utóéletéről beszél. Nem kevésbé fontosan György Péter itt megjegyzi: „Az én olvasatomban Gross könyvének attitűdje, retorikája jelentősen eltért a »történet« elsősorban amerikai médiareprezentációjától. Itt köszönöm meg Karolina Szmagalskának, hogy kéziratát a rendelkezésemre bocsátotta. Vö. *Karolina Szmagalska: THE REFUSAL TO MOURN. THE POLISH DEBATE ON THE DESTRUCTION OF THE JEWISH COMMUNITY OF JEDWABNE. New School for Social Research, Anthropology Department, New York, kézirat.*” Például ilyesmire gondolok, amikor az itt és ott ütköztetéséről beszélnek.

8. Itt jegyezném meg azt is, hogy egy ilyen könyv képek nélküli megjelenítése, gondolom, csak a kiadó feltehetően súlyos anyagi helyzetével magyarázható, illetve azt *illusztrálja* – ám e magyarázat nem csökkenti az olvasó ezzel kapcsolatos erős hiányérzetét, azt az érzését, hogy ezzel a költségkímélő döntéssel a kiadó nem csak a könyvet, de őt is *megrövidítette*.

9. S azt a kérdést, hogy ez miért lehet érdekes az amerikai kontextuson kívül, rögtön meg is válaszolja: „A MoMA metamorfózisa és az átalakulás kritikája túlmutat önmagán: alapvető tapasztalat a kortárs művészet lehetséges elmélete(i) számára, hiszen ez a történet nem csekély mértékben a »posthistorical museum« kontextusának archetípusa is.” (222.)

10. Lásd: a térbeli elrendezés nyelvére lefordított elméleti kánon problémáját, vagy, nem kevésbé jelentősen, a művészetpolitika és nemzetközi politika öszszecsengésének kérdését, valamint a MoMA belpolitikai pozícionáltságának váltakozásait (politika- és kultúrtörténet szoros egybefonódása).

11. Lásd *A TRANZNACIONÁLIS MŰZEMIPAR – A SPEKTÁKULUM ÉPÍTÉSZETE* című alfejezetet.

Bán Zsófia

A HOLMI POSTÁJÁBÓL

Tisztelt Szerkesztőség, Tisztelt Voigt Professzor Úr!

Örömmel olvastam Voigt Vilmos írását a lap 2007. októberi számában Marót Károlyról, a magyar ókortudomány és folklorisztika egyik jelentős alakjáról. Több okból is: egyrészt a Maróttal foglalkozó irodalom csekély, ellentétben Marót – a szövegek mennyiségét tekintve (is) – hatalmas munkásságával; másrészt, mert értesültem belőle egy kétkötetes Marótkiadás tervéről; harmadrészt azért, mert Marót Károly – tudomásom szerint valóban ropantul eseménytelen – életéről nem tudok sokat, így a cikkben szereplő anekdotikus részletek is érdekesek voltak számomra.

De Voigt Vilmos írása alapján (mely eredetileg lektori jelentés volt) furcsa kép alakulhat ki Marót Károlyról, és a *Holmi* olvasói számára talán nem világos, hogy miért kell ekkora jelentőséget tulajdonítani valakinek, aki minden jel szerint bogaras öregember volt, és akinek írásait (a cikk szerint) személyes környezete érthetetlen és egzaltált szöveghalmaznak tekintette. Voigt Vilmos gunyoros sorai talán csak az idős Marót Károlyra vonatkozó (etnográfuskörökben uralkodó) valamikori közvélekedés hangulati elemeit próbálják érzékeltetni, és nem a szerző véleményét közvetítik, de azért így sem szolgálják Marót Károly jobb megismerését. Minthogy hozzám csupán Marót írásai jutottak el (1963-ban, halála évében meg se születtem), nem tudom a felidézett életrajzi részleteket a fent elmondottakon túlmenően kommentálni. Talán csak annyit: Ortutay Gyula „pártfogása” biztosan ártott Marót Károly megítélésének. Akik idegenkedtek Ortutay személyiségétől és módszereitől, azok automatikusan elhatárolódtak Marót Károlytól is, amint ez például Vargyas Lajos *KERÍTÉSEN KÍVÜL* című önéletrajzi írásának Marót Károlyra vonatkozó részleteiből is kiderül.

Marót szélesebb körű elismertségét (részben) valóban azok a körülmények akadályozták, melyekre a szerző is utal, írásainak körülményességét, gondolkodásmódjának rögeszmességét illetően. Ennek ellenére életműve bámulatosan eredeti, gondolatgazdag és jó értelemben véve szerteágazó. Főbb tézisei közül

szeretnék néhányat kiemelni: ilyen a homéroszi epika kanonikus (mértékadó) szerepe az európai irodalom történetében, a prehomerikus irodalom mágiikus-népi – értsd: nem heroikus – karaktere, a rítusok recepció-központú megközelítése, az archaikus műfajok tipológiája. De itt említhetjük Marótnak a szóbeliség prioritását hangsúlyozó irodalomfogalmát vagy a klasszikus antik irodalom és az irodalmi modernség kapcsolatát firtató rendkívül eredeti (ugyanakkor Curtius, Eliot, Frye, de akár Babits nézeteit idéző vagy azokkal érintkező) meglátásait is. Igaz, Marót egyrészt afféle társtalan, csupán önmagát képviselő tudományos „paradigma” volt, ez valóban megnehezítette azt, hogy nézetei szélesebb körben elterjedjenek; e szempontból talán Hajnal Istvánhoz tudnám hasonlítani. Másrészt olyan hagyományokhoz kötődött, melyek csak rendkívül szórványosan voltak jelen a kortárs magyar tudományosságban, így Ernst Cassirer szimbólumelmélete, Aby Warburg kultúraértelmezése, a harvardi „*oral formulaic poetry*” kutatás. Mindezt különös módon néhány, az ő korában divatos név is kiegészítette, ilyen Bergson vagy Croce hatása; Marót recepcióját illetően ez utóbbiak József Attila költészetfelfogásában hagytak nyomot, amint erre Horváth Iván és Tverdota György felhívta a figyelmet.

Kétségtelen, hogy az ötvenes években Sztálint is idézte, de nem volt sztálinista, különböztessük meg a kettőt. Marót furcsa, félszívvel vállalt, kései marxizmusa abból állt, hogy munkáiba beemelte Marxnak az emberi közösséggel, valamint a görög klasszikusokkal kapcsolatos megállapításait, melyek amúgy is abból a pre-romantikus gondolkorból származtak, melynek Marót – egy *másik* hagyományágon – maga is folytatója-örököse volt. Nem néztem át az összes Sztálinra történő hivatkozását; 1956-ban kiadott főművében, A GÖRÖG IRODALOM KEZDETEI-ben Sztálint egyrészt olyan témákkal kapcsolatban idézi, melyek folklorisztikai közhelyek (például a szóbeliség prioritása), itt egyszerűen odaírta tekintélyérvként (és nyilván, hogy nem marxista tudományos életműve miatt magát mentse) Sztálin nevét. Máshol, a nyelv és a ritmus pszichofiziológiai eredete melletti érvelésében használja (jellemző módon Pavlov

neve mellett). Ez annak a biológiai romanticizmusnak a kifejeződése, melyben a marxista esztétika is megtalálhatta a maga visszaigazolását, épp redukcióra hajló megközelítésmódja miatt; lásd Karl Bühler hatását Lukács kései műveiben. Végül Sztálinra hivatkozik a hírhedt nyelvtudományi tézisek kapcsán; itt Marót – Sztálinnak a stadiális iskolát, név szerint Marr szovjet nyelvész bíráló írásaival összhangban – arra utal, hogy a nyelv a gondolkodás, a költészet, a kultúra független összetevője, és nem „felépítmény”, ahogy korábban szokás volt elgondolni. (A stadiális nyelvészet Sztálin támadása előtt a hivatalos sztálinista nyelvtudomány volt, egyébként Bahtyinra is erősen hatott.)

Szerintem ezek nem szégyenteljes dolgok; továbbá a tudományos diskurzus keretein belül értelmesen tárgyalható problémák, biztos vagyok benne, hogy mindezt Voigt professzor úr (nálam jobban) is tudja, de cikkében mindezek a Maróra vonatkozó körülmények egy beijedt öregember komikus és opportunistá kapkodásaként lettek beállítva, ha talán szándéktalanul is.

Fontosnak tartom azonban a cikk pontos, bár olykor a paródia határát súroló megjegyzéseit Marót Károly tudományos stílusát illetően. Marót szövegei valóban zsúfoltak, túlteng bennük a reflexió, a folyamatos önkoriggalás, a hihetetlen mennyiségű idézet, lábjegyzet; nem egy írása olyan, mintha voltaképpen kettő (vagy akár több!) tudományos értekezés szövege futna bennük szimultán egymás mellett. Mindezek azonban nem fogyatékok, egyszerűen Marót összetett és szerteágazó gondolkodásmódjának nyelvi megtestesülései. Marót Károly tézisekben is összegezhető tudományos nézetei mellett éppen ez a gondolkodástechnika, az utalásokból, a szövegek hirtelen-váratlan kapcsolódási módjaiból, a kereszthivatkozásokból, a folyamatos (olykor, elismerem, hogy kényszeres) reflexiókból és korrekciókból, a Marót-írások hihetetlenül erős intertextuális dinamikájából tanulhat bárki, aki veszi a fáradságot, hogy leemelje a polcra e kissé elfeledett szerző műveit.

Tisztelettel
Havasréti József

Tisztelt Szerkesztőség!

Néhány hónappal a megjelenését követően vettem csak kézbe a *Holmi* 2007. áprilisi számát, melyben Kerényi Ferenc írt recenziót a PIM Jókai-gyűjteményének könyvkatalógusáról. Mint azóta már bizonyára többen jelezték – de a biztonság kedvéért megteszem én is –, az említett recenzió sajnos hibát tartalmaz: Czákó Zsigmond nem Jókai párbajpisztolyával lett öngyilkos, hanem – mint az köztudott – a *Pesti Hírlap* szerkesztőségében Csengery Antal pisztolyával.

Tisztelettel
Dr. PhD Dörgő Tibor

*

Tisztelt Szerkesztőség!

Dr. Dörgő Tibornak igaza van: Czákó Zsigmond Csengery Antal szerkesztő pisztolyával lőtte főbe magát. Az olvasó tájékoztatására (és megbocsáthatatlan tévedésem némi magyarázatául, hogy ti. hogyan kevertem ide Jókait) álljon itt a legilletékesebbnek, a *Pesti Hírlap* ro-

vatvezetőjének és szemtanújának, Emődy Dánielnek a tudósítása a lap 1847. december 16-i számából: „*Alig pár perc múlva a pisztolylövésre tért át, s kérdezé, valljon e lapok szerkesztőjének céllovó pisztolya nehezebb e, mint báró Keményé, melyet ő azon ürügy alatt kért el, hogy külvárosi lakásában magát éjjeli megtámadás ellen óltalmazhassa? Az Életrajzok szerkesztőjétől [Jókai Mórtól] is hasonló szín alatt kért el a napokban egy kétszövű pisztolyt. A miénk legjobban megnyerte tetszését. Kezébe vette, s ismételt figyelmeztetésünkre, hogy töltve van, sem adta vissza. Allitá, hogy e fegyverrel 15 lépéstről ellőné a huszást. Ezek voltak végső szavai. Ugy lát-szik, csak azon percre várt, midőn mindkettőnk figyelme, kik jelen voltunk, az ablakon ki, az utcára fordult. Egy kis durranás után, melyet lővésnek alig gondolhatánk, halálmeredten ült előbbi helyzetében boldogtalan vendégünk.*” E fegyvertörténeti tény tisztázása után szeretném leszögezni, hogy a kifogásolt fél mondat helyesbítése sem Jókai és Czákó kapcsolatáról, sem Jókai könyvgyűjtő szokásairól vallott ismereteinket nem módosította. A könyvismertetésben pedig végtére is erről volt szó.

Kerényi Ferenc