

ségeibe nyerünk betekintést. Az előszóban leírt döntés nagyszerűnek bizonyult: „*Megszólaltathattam volna az »előkelőségeket«, a tábornokokat vagy minisztereket, a múlt híressé vagy hírhedtté vált hőseit. En névteleneket választottam. Talán lesz, aki azt mondja majd e névtelenek emlékeiről: nem érdekes, magánügy. Aki ezt mondja, nem mond igazat. A lélek újkori kutatói igazolták, hogy egy embert inkább az emlékei jellemeznek, mint a nézetei. Kétszeresen áll ez a hadifoglyokra, akik erősebben élnek a múltban, mint a jelenben. Az emlék, a múlt idő, belenő a jelen időbe, és át- meg átszövi rettentő tanulságaival.*” Ebben az értelemben az EMLÉKEZŐK a harmincas-negyvenes évek kivételesen mély ábrázolása, és a szerző által remélt „*új magyar élet*” szerencsésen hiányzik belőle.

Ezek a monológok Szabó Zoltán és Nagy Lajos életismeretének és Móricz beszélgetési technikájának színvonalán állnak, mintha magnetofonnal rögzítették és szó szerint leírták volna őket. Az előszóban írja Örkény: „*...Minden név valódi, minden szereplő és mellékszereplő élő ember, aki nem álneven, hanem igaz valóságában, egy-egy anyakönyvi kivonattal hitelességével áll helyt minden szaváért. Ahány szereplő, annyi élő dokumentum.*” És valóban: minden név, minden esemény hitelessége későbbi korokból is visszakereshetően kétségen felül áll, az egész mű a konkrétumok lenyűgöző költészete. Csak született drámaíró képes ennyire belülről ábrázolni az alakjait. Ők beszélnek, nem az író. A beszélők iránti korlátlan bizalom, tisztelet és alázat szükséges egy ilyen mű létrehozásához.

Jogosan került egy kötetbe a LÁGEREK NÉPE és az EMLÉKEZŐK. De hogyan lehetséges, hogy egy nem teljesen sikerült mű és egy remekmű szemlélete azonos? Vagy inkább megfordítva: lehet-e egy remekmű és egy részleteiben jó mű világnézete azonos?

Úgy látszik, lehet.

Örkény mindkét műben népi író. A LÁGEREK NÉPE-ben ő beszél, bár bőven idéz a szereplőitől. Az EMLÉKEZŐK-ben a szereplői beszélnek, éppen ez a forma lényege. A LÁGEREK NÉPE-ben a legjobb szándéka ellenére is kívülről és felülről ábrázolja hőseit, holott nagyon szeretne elvegyülni közöttük, és értelmiségi pozícióját, amelyet neofita marxizmussal, lelkifurdalásosan él meg, igyekszik feladni. Az EMLÉKEZŐK-ben a feje búbjáig elmerül az alakjaiban, ő maga nincs többé, szerepe a médiumé.

A TÓTÉK tüneményes bravúrja és a legjobb novellák mellett ne feledjük az EMLÉKEZŐK-et is utódaink emlékezetébe vésni.

Hetényi Zsuzsa

HARMSZ ÉS ÖRKÉNY OPTIKAI CSALÓDÁSAI

Egyperces esszék arról, hogy mi lehet az abszurd

Harminc év

Örkény, szül. 1912. április 5. – Harmsz megh. 1942. február 2.

Danyiil Harmsz József Attilával volt egyidős. Mire befejezte az iskolát, javában dúlt a világháború utáni forradalom utáni polgárháború. Örkény ekkor ment iskolába.

Örkény nagypapja Österreicher volt, Harmsz pedig Juvacsovnak született. Írói álneve az angol „charm” és „harm” szavak kereszteződése. (Egyszer viccből bejelentette barátainak, hogy Harmszról Csarmszra változtatja nevét.)

Harmsz apja egykori szahalini politikai fogoly, Csehov és Tolsztoj ismerőse, filozófáló ember. Örkény apja jómódú budapesti polgár.

Mindkét író előkelő, nagy hagyományú iskolába járt: Harmsz a német tannyelvű Petri-Schuléba (alapítva 1709), Örkény a Piaristákhoz (alapítva 1717).

Mire Örkény 1934-ben megszerezte első diplomáját, folyóiratot alapított, és publikálni kezdett, Harmsz már visszatért első letartóztatása utáni száműzetéséből Leningrádba.

Amikor Örkény második diplomát szerzett, elvált és nyomtatásban láthatta első kötetét, Leningrád körül megkezdődött a 890 napos blokád.

Ha Harmszot nem tartóztatják le újra, és agyonlövés helyett nem kerül a börtönből örültekházába, szembetalálkozhattak volna a Don-kanyarban vagy, ami valószínűbb, össze, a lágerban.

Volt harminc közös évük a földön, ahol csak részlegesen lehetnek párhuzamosak az életrajzok, viszont vannak közös paradigmák. Kettejük közös képlete a bekerítettség volt.

Harmsz hurkok rendszerébe szorult: a más rendszerek közé zárt Szovjetunió hermetikus határai, a diktatúra belső szorítása, majd a háborútól körbezárt ország feszültsége, ezen belül is a blokáddal körülvárt város, azon belül is a börtönzárka, ahonnan színlelt tébollyal az örültekházába „szabadul”... és innen már csak a halál felé nyílható ajtó számára.

Örkénynek keretlegények között munkaszolgálat, a Don-kanyari körbekerítés, a hőmezők, a hadifogság, a láger szögesdróttjai, a kettős beszéd hazugsága, a silentium és az ideológiai támadások harapófogói jutottak.

Mindkettejüket humoros szerzőként tartják számon. Örkényt inkább a groteszk, Harmszot az abszurd mestereként. A humor képessége, szemléletmódja olyan menedék, amely valószínűleg növeli a túlélési esélyeket.

Mindketten kiterjesztették szürrealista szemléletüket és humorukat artistikusan konstruált hétköznapiakra is. Tréfák, viccek és misztifikációk sora maradt fenn róluk, szívesen rajzoltak, sőt Harmsz még öltözködésében is extravagáns igyekezett lenni.

Már évekkel ezelőtt feltűnt nekem, hogy Örkény groteszk látásmódja az orosz irodalom felől nézve teljesebben értelmezhető. Egyrészt sok jelensége megfeleltethető a groteszk bahtyini kategóriáinak, másrészt párhuzamba állítható a nálunk kevésbé ismert Danyiil Harmsszal, akiről Örkény sohasem hallhatott. Századik születésnapjára a Harmsz-párhuzamot szeretném neki ajándékba adni. Kettejük párhuzama rávilágíthat, hogy Örkény sokkal inkább abszurd művész is, mint azt a szakirodalom (pl. Szirák Péter monográfiája, 2008, Szabó B. Istváné, 1997) számon tartja.

Személyes

Régen tartozom magamnak ezzel az írással. Tizennégy éves koromban kezdtem egyperceseket írni, és tizenöt éves koromban fejeztem be. Nálam a rövidség, a csattanó és a filozofikus tartalom volt fontos, akár a jó viccnél, és ráéreztem arra is, hogy Örkénynél a tárgyak és emberek, akár az értékek, helyet cserélnek. Közreadom az egyik epigon zsenjét, a HÍVATÁS-t: *„Még kisfiú korában szerzett egy fogast. Egyszerű alumíniumfogas volt, végén piros műanyag gombbal. Akármit játszott barátaival, mindig fogas volt. Mindenben játszott, volt fogas királyoknál és indiánoknál. Csak állt, és tartotta a fogast. Az egyetlen kitűnő fogas-képességekről tett tanúságot. Később különböző helyeken fogaszkodott, amíg nem nyugdíjazták. Otthon naphosszat üresen állt, csak néhanap akasztottak rá valamit az unokák. A temetésen elég sokan voltak. Még titokban kiszökött a sírből, hogy utoljára ráakasszák a koszorúkat.”*

Egy szüleimtől rám maradt Örkény-kötetbe gondos kezek belegyömöszöltek néhány napi- vagy hetilapban megjelent írást, sajnos, a dátumuk hiányzik. Az egyik sárga papírfecni hátán a párizsi szoknyadivatról és a téli arcápolásról ad információt a *Magyar Hírlap*. (Nagy a csábítás, de nem térek ki az utóbbira, amelynek lényege, hogy reggel és este nyitott ablaknál lélegezzünk mélyeket.) A másik lap teljes hátoldalán Kormos István versét látjuk az *Élet és Irodalomban*. Mind a négy ott közölt Örkény-egyperces 1968-as lehet, mert csak a bővített, 1969-es kötetbe került be. FASÍRT, HAJNALI TELEFON, JELENSÉG, A VÉGSŐ KÉRDÉS. Nekünk huszonöt közös évünk volt.

Fejtetőre

Örkény groteszkmeghatározása közismert: „*Sziveskedjék terpeszállásba állni, mélyen előrehajolni, s ebben a pozitúrában maradván, a két lába közt hátratekinteni. Köszönöm. Most nézzünk körül, adjunk számot a látottakról. Íme, a világ fejtetőre állt. Férfilábak kalimpálnak a levegőben, visszacsúsznak a nadrágszárak, s a lányok, ó, ezek a lányok, hogy kapkodnak a szoknyájuk után.*” (ARRÓL, HOGY MI A GROTESZK.)

Vessük össze egy másik szerző szavaival: „*Ha megpróbálnak megállni és fejüket lehajtván hátranézni a lábuk között, fölfelé fordított arccal egészen más megvilágításban fogják látni a világot. Próbálják ki a tengerparton, nagyon mulatságos fejjel lefelé látni az embereket. Mintha minden lépésüknél leválasztanák lábukat a gravitáció ragasztójáról, mégis méltóság-teljesek maradnak.*”

Ezt Nabokov írja Joyce látásmódjáról szóló egyetemi előadásában. Nabokov szerint „*a távlat változtatásának e trükkje, a nézőpont és a fókusz e váltása*” révén „*zöldebbnek látszik a fű és frissebbnek a világ*”. A fejtetőre állítás számára nem a groteszk szemlélet privilegiuma, hanem a művészi látásmód amaz ismérve, amelyre az orosz formalisták körében Viktor Sklovszkij talált szakszót. Az „*osztranyenijje*” fordítása, minthogy előtte az oroszban sem létezett a szó, több megfelelőt kapott az egyes nyelvekben, angolul *estrangement* vagy *defamiliarization*, magyarul *defamiliarizáció*, különössé vagy szokatlanná tevés. Saját megrögzötten szóhű fordításomban: *furcsítás*.

Örkény a groteszk létrehozására nemcsak a „fent”-et és a „lent”-et cseréli meg itt, a templomot is a fejére állítva, hanem a vidámat és a tragikust is. „*Keressünk most már vidámabb látványt! Imhol egy temetés*” – invitál a groteszk további meghatározására Örkény. Nem a semmiből ugrik elő ez a keserű ironia, hanem egy kelet-európai toposz köszön vissza. Sólem Aléchem elbeszélője, Tóbiás, a kisvárosi tejesember, ahogy fejezetéről fejezetre meséli egye keserűbb sorsát, a végén azzal fordul társához: „*Beszéljünk valami vidámabbat. Mi hír az odesszai koleráról?*” Örkény a temetést fejtetőre állítva vidám és végre őszinte ünneppé alakítja át, olyan karnevállá, amelyet Bahtyin jellemez a népi nevetés kultúrájáról írott elméletében, amelyet Rabelais művére alapozott. Vidám dolog halottaink koporsójára a megfelelő állagú göröngyökkel felfelé célba hajigálni. A világirodalom egyik legelsőpróbb groteszk novellája Hrabal TEMETÉS-e.

Amit ma megeszel

Bahtyin gondolatrendszerében alapvető szerepet játszik az étkezés, a természet nagy körforgását az emberi testben megismétlő éltető, „fent” bemenő zabálás és ivászat, valamint „lent” kijövő, a természetet visszatápláló, alantas ürítés. Mind Örkény, mind Harmsz szövegeiben kulcsfontosságúak az ételek, ám a táplálék náluk ellenségessé válik. E punctum saliensben jól megragadható az abszurd és a groteszk különbsége: a groteszk zabálással szemben az abszurdban nem reprodukáló táplálék az étel, hanem

önállósult, ellenséges elem. Harmsz egyik figurája megfullad a borsótól, a másikat egy uborkával csapják agyon, és a 20. kis miniatűrben (A MEGBUKOTT DARAB) egymás után okádnak a szereplők ok nélkül, mindössze ebből áll a cselekmény. Hogy az egész világ színház és okádék vagy csak a szovjet, nézőpont kérdése.

A HALÁLT OKOZÓ RÓSEJBNI című Örkény-szövegen egy betűt sem kell változtatni ahhoz, hogy Harmsz ciklusába illeszthessük. „*Özv. Kovács Lőrincné óbudai nyugdíjas az este rósejbnit süített vacsorára. Alighogy az elsőt megette, gyomrához kapott és meghalt...*”

Harmsznál az ESETEK 2. darabja pedig így kezdődik: „*Egyszer Orlov túl sok borsófélét evett és meghalt...*”, s utána még sorban mások is elpatkolnak. Örkény is szívesen használja az abszurd népmesék egyik válfaját, a láncmesét. A VÉGZET-ben egyetlen tepsi rovarirtós pogácsa áldozata lesz előbb a család, majd az őket gyászoló rokonok és szomszédok, utánuk a mentősök és az orvos... Csak a sofőr nem szereti a pogácsát, de gondosan visz belőle valakiknek, és megy-megy hazafelé az úton...

A számsor megszakad

A láncolatok az abszurdban megszakadnak, míg a groteszkben a számok többnyire mitológiai érvényűen archetipikusak. Lehet ilyen a mesei hármas szám biztos egysége vagy a sokértelmű tizenkettő. Švejk szerint tizenkét gyászlobogónak kellene lengenie a Konopištěn, „*hogy külegyen a tucát, az kerek szám, és tucátjával mindent olcsóbban adnak*”. Hašek regényét véges-végig meghatározza a számok groteszk eluralkodása, jelezvén az Osztrák–Magyar Monarchia rendnek leplezett káoszát.

Az abszurdban viszont a számok egysége és sora megbomlik, összezavarodik. Örkénynél csak két gyerek van a családban, a boldoguláshoz pedig, mint jelzi is, éppen a harmadik hiányzik (FIANK). Harmsznál a hiány a valóság abszurditását megerősítő zéró, a lyuk, a semmibe vesző perspektíva (4. SZONETT). Senki nem tudja a városban, vajon a 7 vagy a 8 következik-e a 6 után, de a sor mindenkinél a nyolcas után szakad meg, ami egzisztenciális kérdéssé tágu. Egyfelől ha a számok sorával nem mérhető, akkor irracionális a világ, ugyanakkor kifutás híján csonka és redukált. Másfelől a nyolcas tömbyszerű totalitása miatt megközelíthetetlen, felfoghatatlan is. A nyolcas után „végső soron”(!) nem is következhet semmi, hiszen az a végtelen is, és egyben a semmi széle.

Optikai valóság

Mindkét szerzőnek van OPTIKAI CSALÓDÁS című műve – mi sem jelzi jobban, hogy a látásmód függvénye a valóság, és nem fordítva. Örkénynél a rövidlátó anya fölnevel egy kis pöttyöt a párnahuzatról, „aki” karriert csinál, és senki nem veszi észre a kis galibát. Harmsznál a rövidlátó Szemjon számára, amint leveszi a szemüvegét, megszűnik a fán gubbasztó muzsik. Mindkét novellában a szemlélő és a világ viszonyát zavarja meg a diszfunkcionális szemlélet. Örkény engedi elhatalmasodni az optikai csalódás ragályát, hiszen abnormálisan működő környezetet sejtet a pötty karrierje – ez a felhang a szatirikus groteszk műfajának irányába mutat. Harmsznál viszont semmi különleges nem történik, hétköznapi jelenség, hogy a rövidlátó nem lát szemüveg nélkül, s csupán ő gondolja, hogy a világ különös és megérthetetlen, következésképpen optikai csalódás áldozata lett.

Örkénynél is találunk olyan valóságos történeteket, amelyeknek „hihetetlen”, „valószerűtlen” jellege megegyezik a legrealistább helyszíni tudósítással. Az anyja akasztásán felnevető kislány, akit még el is zavar a német katona, mert zavarja a fényképezést (HAVAS TÁJBAN HAGYMAKUPOLA), vagy az orosz fogságban saját tetveit eszegető paraszt, aki

biztos a túlélésben, hiszen a saját vérét visszajuttatja a szervezetébe (PERPETUUM MOBILE), „pusztán” a valóság abszurdításának rezignált látetele. Az 1949 c. műben is pontosan fogalmaz: „*Rajk László külügyminisztert, a párt régi harcosát, saját kérésére halálra ítélték. A kivégzés a kölcsönös egyetértés és bizalom jegyében folyt le, kisszámú meghívott előtt.*” Ezekről nem kell messze rugazzkodni annak elképzeléséhez, hogy esetleg két Hold kering fölöttünk (VISSZATÉRT A FÖLDRE A MAGYAR HOLDRAKÉTA).

Az 1920-as évek orosz irodalmának központi kérdése a széles perspektíva és a kicsi közelkép, a társadalmi „valóság” és a személyes, közeli alulnézet ellentéte. Jurij Olesza az IRIGYSÉG-ben a távlatok távcsöveivel és a gombokban, kanálban, szemüvegben vagy akár kirakatüvegekben megjelenő kicsinyített reflexiókkal jelzi ezt a dichotómiát.

Az ismétlés – az is... és

Harmsz az OPTIKAI CSALÓDÁS-ban is él az unalomig egyforma ismétléssel. A sorozatos „elhaláloztatás” gyakorlatának komikuma Jarrynál még MACBETH-paródia is lehet, a középkori groteszkben a halál kinevetése. Bahtyin karneválemélete szerint a középkori vásári játékokban a halál kinevetésére, az örök visszatérés körforgásának tudatosítására szerepelnek a sorozatban „*elhónyáló*” figurák. (Kálnoky László Shakespeare-paródiájában alkotta meg a viccesen könnyed *elhónyál* szót. A magyar vásári játékok népi humorának, kulturális és szótári emlékezetének egyik utolsó őrzője volt Kemény Henrik, akinek kezén Vitéz László addig verte a palacsintasütővel a suvixos (sic!) képű ördögöt, amíg az *meghalukált.*)

Sok kultúrában közös a haláltánc, amely a XIX. században, a londoni színben és a HÍDAVATÁS-ban dosztojevszkiji szociális közelképekké lényegül át. De Harmsznak az ablakon kieső öregasszonyai vagy Nyikolaj Vvegyenszkijnél, az IVANOVÉK KARÁCSONYA cselekményében az életkoruktól függetlenül „gyerek”-nek titulált szereplők legyilkolása sem társadalmi, sem okozati háttérrel nem kap. Ha úgy érezzük mégis, hogy már ekkor, 1928-ban a sztálini korban sorozatos eltűnéseket előlegezi meg, részben a művész fel-fokozottan érzékeny, intuitív, profetikus zsenialitásáról beszélhetünk, részben józan éleslátásról. Harmsz kérdése nem az értelmetlen halálra, hanem az értelmetlen életre vonatkozik – ahogy a 13., 15., 21. „*eset*”.

Örkény finomabb formában tárja elénk az ismétléseket. A megakadt, kifutás nélküli életről a „beakadt lemez” zenei effektusával szól. A sokszor kimondott szónak elvész az értelme. „*Kicsavarja a papírt az írógépből. Új lapokat vesz elő. Közibük rakja az indigót. Ír.*” A versszerű sorok utolsó szavát mintha végtelen íúúúúú-vel kellene ejteni. „*Wolfnének hívják. Jegyezzük meg: Wolfné, Wolfné, Wolfné*”... A hármas ismétlés lehetne népköltészeti alapelem, a magyar igazság vagy a zenei harmónia megtestesítője, de itt mégis a farkastörvények (Wolfné) ördögi köre (TRILLA).

Örkény számára az ismétlés az értelmetlenség zakatolása, akár Wolfné írógépe, akár a tilostáblák nyelvi forgatása és kiforgatása a cél, mint a VÁLTOZATOR-ban:

*„A fűre lépni tilos
tilos a fűre lépni
lépni tilos lépni
lépni lépni lépni
lépni tilos tilos
tilos tilos tilos.
Tilos.”*

Ez a ravasz szöveg egyfelől kimossa az értelmet a szavakból, másfelől a sorok egészen új értelmet nyernek. A játékos módszer csöppet sem játék, hanem éppen annak felszámolása. A dalforma elborzaszt, mert a menetelés fenyegetése (*lépni, lépni*) és a diktatúra erőszakossága hallik ki belőle (*tilos, tilos...*). A fű végképp eltűnik a dalolva elborzasztó sorokból, marad a nyomatékos *tilos*, amely úgy tapossa szét az embert a földön, mint egy csikket.

A NÉZZÜNK BIZAKODVA A JÖVŐBE! Örkénynél egy felsorolásba rejtve fordítja meg totálisan egy szó értelmét: „*a »vanília« helyett, mely idegen szó, a »háború« megy át a köztudatba, minthogy régi jelentését amúgy is elvesztette. A visegrádi cukrászdában tehát a fagyaltospult fölött ez lesz kúrva: Eper, puncs, háború, csokoládé.*

Így fogunk élni.”

Harmsz a szavakat is szétszedi, de nem azért, hogy értelmetlenné tegye őket, hanem hogy új, néha végzetes értelmet adjon nekik. Bergson nevében a „-szon” oroszul *álom*, míg Petrov nevében a „-rov” oroszul *árok*. A szótöredékek maguktól szervezik a kétszerplős versbe foglalt cselekménytalányt. Ha Petrov eltűnik az árokban, és Bergson, aki utánamászik, szintén eltűnik, ám a hangjuk hallatszik, akkor vajon mégis mindketten (valahol) tovább tűnődnek, álmodnak vagy sem? (E példából az is kiviláglik, milyen esélyekkel indulhat Harmsz műfordítása.)

Darabokra

Örkénynél nem fordul elő olyan szadista mézszárlás, mint Harmsznál a 23. és 25. darabban, testdarabolás is csak nemzeti történelmi távlatban (A POGÁNY SÜTTŐFIA SÜTTŐ GONDOLATAI, MIKÖZBEN VENCELLIN ABÁDSZALÓKI PRÉPOST PARANCSÁRA TESTÉT NÉGYFELÉ SZAGGAT-TÁR). Harmsz is kedveli a szubverzív történelemórákat, nála Ivan Szuszanyinból lesz gyáva kukac (26. TÖRTÉNELMI EPIZÓD). A test egyiküknél sem szent, nem sérthetetlen, nem a lélek burka, csak egy tárgyaknál is lényegtelenebb eleme a földi faunának. Az apa halálának regisztrálása és a szódásüveg haldoklása közül csak az utóbbiban szerepelhetnek érzelmek (NINCS BOCSÁNAT, ÜVEGHALÁL).

A név nem megkülönböztető „tulajdon”-név, nem rendezi a világot, csak feltételes és kisajátítható címke. „*Tanuld meg, Kuksi, hogy nincs két egyforma Vorazlicki Klára Nóra Anamária Olga a világon*” – mondja az öreg, kopasz, félszemű bácsi az azonos nevű sudár fiatal lánynak (EMLÉKKÖNYVBE). Egyforma csak a három különbözőként kínált egyetlen kalap lehet – fogjuk föl akár ismeretelméleti, akár hiánygazdálkodási jelenségnek (VÁLASZTÉK). És a testetlen tárgyak, például a telefonfülke lelkét érzelmek járják át, és a szódásüveg haldoklásához hasonlóan tragikusabb leírást kap, mint akármely emlőse. „*Bugyinak lenni se valami nagy változatosság, de mégiscsak van egy kis pikáns zamata.*”

A csonka vagy megcsonkított test, az Egész széthullásának személylé, fizikai hússá realizált metaforája az orosz avantgárd művészetben alapmotívum. Az 1913-as GYŐZELEM A NAP FÖLÖTT című futurista ösztömvéseti operában a művészeti ágak szintézise a hagyományos művészet lebontására jött létre, s művészei mind Harmsz mesterei voltak. Hangjaira esett szét a diszsonáns zene (Mihail Matyusiné), elemeire bomlott szét a nyelv a zaum vagy „betűnyelv”-ben (Krucsonihé), és az 1920-as második előadásban Malevics díszletei és hatalmas kartonfigurái sorban vesztették el tagjaikat, testük széthullott. Ez történik AZ ÁLOM című (12.) darabban Harmsznál – az ember pár lépésben darabjaira esve átalakul, és szemétre kerül.

Harmsz az emberek akcióit és viszonyukat jellemzől és logikától mentesen, cselekménytől független kiragadott jelenetekben vázolja néhány vonallal. Az avantgárdtól eltérően

nála hiányzik az utópikus jövőkép, nem jelenhet meg sem a fény, sem a messianisztikus jövő, nincsenek távlatok. Nem esik új jelentést elnyerő elemeire a nyelv, mert csak a leg-hétköznapibb törzse marad meg, az artikulálatlan indulatszavak sokasága mellett a rövid felszólító és kijelentő mondatok, kiürült frázisok jelenítik meg a kétdimenziós, lapos emberfigurákat.

Harmsz is (főleg másutt, lásd Az ÖREGASSZONY-t, OROSZ DEKAMERON, 2006; vagy erotikus verseit, OROSZ ERATO-kötet, 2006), Örkény is alkalmaz egy szám első személyű elbeszélőmódot, mégis mindkettejükénél csak nagyon közvetetten fejthetjük fel az „elbeszélőt”. Míg az avantgárd művész (Majakovszkij vagy Malevics) egy eltávolított és felnagyított Ént helyezte a világ közepébe, az abszurd világában nem jut hely az egyénnek (egy-én-nek). Nem is a humoros vagy ironikus távolságtartás, hanem a humor legnyersebb formája, a paradox jelenségek válnak uralkodóvá. Az élet véletlenek sora, nincs okozati sorozat. A tapasztalat számbavétele lehet az egyetlen sorvezető, olyan, mint a kötél, amely mellett régen az óvodások sétáltak. Az abszurd művésze független felnőtt, mert elengedi azt a kötelet is, amely a kultúra folyamatosságának óvónénijéhez visszavezetheti. Az ESETEK, amint az EGYPERCESEK is, azzal szembesítenek, hogy minden szituáció egyedi, nincsenek minták és megoldási kulcsok.

„Táguló univerzum”

Örkény még akkor is személytelen, ha egészen konkrét önletrajzi elemeket fedezünk fel sorai mögött. A békés családi vacsorán a fehér asztalterítő dermesztő hőmezővé válik, ahol az életért kell küzdeni, és a sótartó a „táguló univerzumban” három nap alatt sem érhető el (A SÓTARTÓ FELÉ). Vajon mi idézheti elő a hőmezőket békeidőben... hacsaknem a bájjos, szőke német vendég kislány jelenléte és vele a Don-kanyar állandóan jelen idejű emléke. Disszonánsan hasonlít az asztal dimenzióváltása Alice első kalandjához Csodaországban, ahol Alice először összemegy, majd aránytalanul megnyúlik.

Hasonló történik Harmsz alakjával, aki a világból eltűnik, talán növekvő vágya (?) robbantja szét:

„– Azt mondják, minden jó nőnek nagy a segge. Jaj de szeretem a nagy mellű nőket, olyan jó szaguk van!

Amint ezt kimondta, elkezdett egyre nagyobbra nőni, és amikor elérte a mennyezetet, ezernyi kis golyócskára esett szét. Bejött Pantyelej, a házmester, felsöpörte a golyókat egy lapátra, ahogy általában a lótrágyát szokta összeszedni, és kivitte a golyócskákat valahová a hátsó udvarra.

A nap pedig tovább sütött, és a buja idomú nők tovább árasztották elbűvölő illatukat, mint azelőtt.”

Zuhanás

Lewis Carroll gyerekkönyvnek és filozófiaiának is olvasható regénye, az angol abszurd klasszikusa, az ALICE CSODAORSZÁGBAN azonban nem így kezdődik, hanem egy zuhanással. Alice „valójában” álomba „zuhan” (*falls asleep*), s a nyelvi fordulat eseményévé realizálódik, amikor Alice az idő miatt aggódó beszélő nyúl nyomába ered, és beleesik egy lyukba. Alice lassított zuhanása az idő és a tér váltására szolgál, átkerülünk a mese világába. Az aláhullás során Alice-nak mindenféle van ideje, felidézi néhány földrajzleckéjét, ahogy elsuhan a polcok emeletei mellett, levesz egy üveget egy polcra, majd pár emelettel lejjebb visszateszi. Örkénynél a halált hozó gyilkos pisztolya előtt lassul le így az idő (l. alább).

Harmsznál az ESETEK 3. darabjában öregasszonyok bukfenceznek ki sorban az ablakból, és zuhannak alá. Az 1940-es ALÁHULLÁS-ban is képek sorozata mutatja, hogy a lassan zuhanók mellett elsuhanó emeleteken mi mindennel foglalatoskodnak az azonos nevű Ida Markovnák (a név itt is csak címke, nem „tulajdon”). Alant érdeklődve gyülekeznek a nép, és komótosan megérkezik a rendőr. A házfelügyelő széthessegeti a bábmeszködőket, nehogy a közelítő zuhanók rájuk essenek. Örkénynél hangzik el a kérdés, de elcserélhetné Harmszzal: „*EGY NAIV ZUHANÓ: Nini, szegény, az a nagy mellű nő, hogy szalad... Csak nem képzeli, hogy rá akarok esni?*” (MÉG MEGKÉRDEZTE.)

Harmsz 1928-ban ESÉS A HÍDRÓL címmel verset is írt. Számára, ahogy Örkény számára is, az emberek zuhanása az einsteini és bergsoni tér-idő elméletre elvégzett kísérlet: a mozgás és a statikum relativitásának, az idő halál előtti kitágulásának életképletté alakítása. A bahtyini „*bináris ambivalencia*”, a „fent” és „lent” karneváli megcserélése (amelyre rímelt Mircea Eliadénak a korban vele párhuzamosan kidolgozott „*szent és profán*” dichotómiája), az archetipikus kronotoposzok viszonyrendszere a kicsinyesség szférájába átlényegülve jelenik meg.

A groteszk benne lehet akár egyetlen széthúzó elemekből álló mulatságos szóban, mint a „*gilisztacukor*” Örkénynél, vagy Harmsznál abban, hogy a naftalin és a mahorka szaga az élet és halál harcát jelenítik meg (9. A LÁDA). A feje tetejére állított templom vagy más szentség kinevetése Harmsznál igen ritka, nála hiányzik a magasztos (fenti) pólus, hacsak a nemzeti nagyok nevét nem tekintjük szenteknek.

A cisfinitum

Harmsz korai „zaum”-kísérletei után kántáló-fohászokodó formákkal kísérletezett, majd a szuprematista művészet szóbeli változatai után a cisfinitum uralta első korszakát. A finitum (végesség) és a megmutathatatlan infinitum (a végtelenség) között áll a cisfinitum, a megmutatható végtelenség, az „e világi” (cis)finitum. A cisfinitumról szóló, matematikai és logikai képletekkel tarkított írása az alkotó és nem posztulálható tudomány meghatározását célozza meg (LEVÉL LEONYID LIPAVSZKIJNAK, 1930). A nulla, amely nem egyenlő a zéróval, egyben a már elmúlt múlt és a még nem létező jövő közötti jelen idő is, s ezért csak „itt” és „most”, az idő és a tér találkozásában létezhet a világegyetem. „*Milyen szörnyű, ha egy perc maradt a halálig, de örökké élni még szörnyűbb*” – zárja egy versét Harmsz (1933).

A VÉGSŐ KÉRDÉS soraiban pontosan ezt mondja, helyesebben kérdi Örkény. A lelövésre érkezett idegen mozgásának teljes lelassításával és a leendő áldozat tevékenységének és gondolatainak felgyorsításával a bergsoni szubjektív és einsteini relatív időt realizálja, mert egy sajátos időkoordinátában megszünteti a közös tér összhangját, mintha a szobában a gyilkos az egyik, az áldozat a másik tengely mentén, más ütemben cselekedne. Az áldozat többek között megír pár levelet, és elintéz néhány telefont, beszél az orvosával is, hogy az mit javasolna, a gyors, fájdalom nélküli halált vagy a kockázatos életet, amelyben bármely betegség hosszas szenvedésre ítélteti. „*Mint ember, azt tanácsolhatnám, igyekezzen élni. De mint orvos, azt mondom, ilyen jó alkalmat nem szabad elszalasztani.*”

„Mindnyájan a semmiből jövünk, és visszamegyünk a nagy bűdös semmibe”

A halál tárgyilagos leírása önmagában is inkább filozófiai tett, mintsem irodalmi. Örkényt a Don-kanyar naturalisztikus leírása, az „*esetek*” rögzítése nem elégtette ki, csak a komikus minőséggel tudta érzékelteni azt, hogy erről nem lehet írni. A háború és fog-

ság után és révén a hétköznapokban is más lett számára a halál. Nem olyan formában, hogy az állandóan foglalkoztatta volna, hanem egyszerűen a halál lett a viszonyítási pont.

Hajduskáné feltámad, és kísétál a sírból, de miután megtudja, hogy a szabadságharc óta semmi érdemleges nem történt, elfogy a téma, zátonyra fut a társalgás az időjárásról, hát visszabújik a sírba. Udvariasan búcsúzik, „*vizontlátásra*” (vajon hol?), az élők meg udvariasan lesegítik, majd minden jót kívánnak neki (vajon mihez?). A színész halála után is eljártssa, bár kissé bágyadtan, Lear királyt, s színpadi haldoklása igazán *élethű*. Örkénynél olyan magától értetődő átjáró forgalom van az e világ és másvilág között, amelyet csak az onnan visszatért felsőbb szemzőgű tág fókusz, egy olyan sajátos optika tud megvalósítani, ahol a halál a közelünkben várakozó állapot, amelyben nagy ugrás benne teremni. Petőfi Sándor is felhívhat bárkit onnan, igaz, a beszélgetési idő ugyanúgy csak három perc, mint a nemzetközi hívások esetében, így sajnos nincs érkezésünk kigondolni, mit is kérdezzünk tőle (HAJNALI TELEFON).

Harmsznál sem tündökölnék szoborként a nemzet nagyjai, csakis nevüket üríti ki az alantas, „*aneddoták*”-ban. Tiszteletlenül testközelen szerencsétlenkednek a Puskin és Gogol nevű tökfilkók és idióta leszármazottaik (7. PUSKIN ÉS GOGOL; 28. ANEGDOTÁK PUSKIN ÉLETÉBŐL), és gilisztaként a trágyában kúszik félelmében Ivan Szuszanyin, az operahős (26. TÖRTÉNELMI EPIZÓD). Örkény meséjében a hírességek szelíden mendegélnek egymás mellett, a címre nézve mondhatnánk, hogy hadilábon (A NAGY MENETELÉS).

Harmsznál A LÁDA (9.) főszereplője a meghalás tudományos kísérletét végzi el, azt a láthatatlan vonalat keresi, amely az életet és halált elválasztja. „*Ha én vagyok, akkor nincs halál, ha halál van, akkor én nem vagyok*” – mondta Epikurosz, s Rorty hozzáfűzi, Harmszra is érvényesen, hogy itt az egyik üresség cserélődik egy másikra. (Rorty, R.: ESETLEGESSÉG, IRÓNIA ÉS SZOLIDARITÁS. Pécs, Jelenkor, 1994. 39.) A ládakísérlet kudarca az, hogy hőse életben marad. A szöveg üresen csengő, naiv, patetikus mondata jelzi, hogy negatív esemény az, hogy „*az élet legyőzte a halált*”.

A transzcendens oda

Harmsznál egy szegénylős fiatalember az ég felé tudakolja az utat a gyár portásánál, majd hirtelen felszáll (14. A FIATALEMBER, AKI ÁMULATBA EJTETTE AZ ŐRT). Álom és nem álom, ébrenlét és nemlét gyors váltogatása az irracionális eseményeket is banálisnak, gondolkodásra sem érdemesnek, bevezetett ténynek mutatja (pl. 17. MAKAROV ÉS PETERSEN). „*A fennkölt elemek eltűnését Isten kegyetlen hallgatása kíséri. Ennek következménye, hogy Harmsz második korszakát az abszurd, az egzisztencializmus formája jellemzi*” – írja Jean-Philippe Jaccard, a Harmszról írott első monográfia szerzője (1991).

Harmsznál, Örkénytől eltérően, a befejezésnek nem poén, hanem pofon jellege van, néha durva ökölcspapásé. A zárásokban általában mindketten leszögezik, hogy: „*Ez van*”, vagy „*Így van ez*”, vagy „*Hát voltaképpen ennyi az egész*”, vagy „*Bizony, ez nincs másképp*”. A befejezetlenség maga az abszurd forma, a lezárt csonkaság pedig az elfogadott értelmezési kudarc.

Dr. K. H. G. halála a realizmus legszorosabban értelmezett követelményeinek megfelelően állít történelmi abszurdot. Hölderlin, Heine, Schiller és Rilke népe nem állhat egy lódögnek gödröt ásó zsidó fölött, amint a zsidó Kolozsvári Havas Géza, a *Szép Szó* munkatársa sem áshat gödröt egy lódögnek egy német alatt.

A kor abszurditásai mellett az emberi élet efemersége a fő téma. Nem érvényes még a lineáris idő sem, hiszen aki éppen a világvége idején halt volna meg, röhhög a markába. Az idő számegegyenese meg is fordulhat, a nyúlporékoltgyár új részlegén kivesszik a dobozból és újra összeállítják a nyulat, majd szabadon engedik (AZ ÁLLATVÉDŐ EGYESÜLET KÖZLEMÉNYE). Megfordulhat az élők közötti viszony hierarchiája is: „*A megdarált húst összedolgozzuk tojással, tejbe áztatott zsemelével, sóval, borssal, és forró zsírban vagy olajban hús-pogácsákat sütünk belőle. Figyelem! Nekünk, emlősöknek nem mellékes kérdés, hogy mi daráljuk-e a húst, vagy bennünket darálnak-e meg.*” (FASÍRT.) Olvasom, mert sajnos nem láttam, hogy a DANYIIL HARMSZ PROJEKT 2006-os budapesti előadásán a színészpáros egyike beszóta saját testét, és késsel-villával enni kezdte.

Pereszlényi József anyagmozgató (AZ AUTÓVEZETŐ) aznapi újságot nem, csak másnapit kap, amelyben elolvassa a másnap moziműsört és a saját halálhírét a Stáció (!) mozinál, ahol zsebében a másnap műsorral valóban szörnyethal. Ezek szerint az előző nap már másnappá lényegült, s ekképp a szöveg írja az életet. De olvashatjuk a KIVÉGZÉSI SZABÁLYZAT-ot is, hogy lássuk, mekkora a dokumentumok hatalma.

Harmsz ciklusának egyetlen jóságos lény, aki felkarolja az ember holtában is gyűlölködő, mégis vacogó lelkét, a halál angyala.

Mi az abszurd?

A hetvenes években egy Pesti Barnabás utcai, B épületi, harmadik emeleti, villamos felé néző szobában Mészáros Vilma órája után műfaji beszélgetésbe bonyolodtam egyszerre több fiúval is (nem volt belőlük sok a bölcsészkaron). Az értékszemléletű esztétikai műfajok alapján, még bahtyintalan fejünkben a groteszk eléggé friss, egyetlen keveset tárgyalt témáját taglaltuk. Eljutottunk oda, hogy a tragikus és komikus szemlélet egyidejű jelenléte értékkeveredést hoz létre.

– Na és az abszurd? – dobta be valaki.

A franciákon kívül még Mrozekot és Hrabalt ismertük talán. Üres csend állt be. Néha az embert megszállja valami fényesség.

– Az abszurd – mondtam – az, amikor már nincs érték.

Eldübörgött egy villamos, és jóváhagyta. Aztán hamarosan elmentünk. A fiúk mint-ha kicsit sértődöttek.

Egyetemi megfogalmazással azóta sem találkoztam a szakirodalomban, nem tudom, megírta-e valaki így előttem vagy utánam ezt a banális igazságot, amivel magamnak helyre tettem a kérdést.

Az abszurdot általában a következő szavakkal határozzák meg a kézikönyvek és a klasszikus források, Camus-t vagy Ionescot idézve: érthetetlen, logikátlan, céltalan, irracionális, a nyelv radikális devalválása, váratlan, kiszámíthatatlan, fölösleges, anti-bármi, szélsőséges fantasztikum, torz, nevetséges.

A csatlakozó névsor egyre bővül az idők során. A kezdeteket a francia abszurd dráma születésétől datálják, az élen Ionesco nevével, akinek nyomában kialakult az egzisztencializmus arcvonala, és mintegy kísérétéül szegődött a posztmodernbe hajló későbbi és népesebb irodalom. Mintha az idő egy Ionesco-pontból kiindulva csak előrehaladna, és az abszurd már-már irányzatként funkcionálna. Holott az abszurd nem a hatvanas években indult, nem irányzat, sem nem egyedi stílusjelenség, amelyet kizárólag zilált életrajzú, lelkű, tudatú és nyelvű franciaországi idegenek képesek megalkotni – ahogy a mai napig az angolszász és frankofon köztudat hajlamos felfogni.

Az abszurd irodalom modern kiteljesedése Közép-Európában történt meg, itt honos a nagybetűs Európa e nemecekieken kisbetűs, ecetfás udvarában. Innen vitte ki magával Ionesco. Örkény azonban utolérte, amikor a TÓTÉK-ért 1970-ben Párizsban megkapta a „Fekete Humor Nagydíját” (Grand Prix de l’Humour Noir Xavier Forneret du Spectacle).

Az örök abszurd családfája

Az abszurd a létező világ megjelenési formája, amelynek feltárása a mindenkori művészetben, irodalomban megtalálható. Minden népnek vannak abszurd meséi, a magyar csalímese éppen úgy rokonítható Örkénnyel, mint ahogy az orosz „dokucsniye szkazki” (nyagगतó vagy bosszantó mesék) Harmsz ősei (l. Göbler, Frank: DANIIL CHARMS’ „SLUČAI” [FÄLLE] UND DIE RUSSISCHEN VOLKSMÄRCHEN. *Zeitschrift für Slavische Philologie* 55. 1. [1995/96] 27–52.). A mese is a világ érthetlenségének komikumát figurázza ki és regisztrálja, foglalja költői képbe.

Örkény irodalmi családfáját Karinthy-n keresztül a példázatokkal párhuzamos anekdotaformáig is vissza lehet vezetni (amint a zsidó vicc eredete mutatja). Harmsz maga is írt meséket, de orosz irodalmi családfája Csehovon át legalább Gogolig nyúlik vissza. Csehov drámáinak abszurd vonatkozásait valaha a Kaposvári Színház hozta felszínre azzal, hogy a régebbi lagymatag, „hűtlen” magyar fordítások helyébe Spiró György pontosat készített. Spiró nemcsak az orosz, hanem általában a közép-kelet-európai nyelv és kultúra ismerője és Örkény legközelebbi rokona. Mintha a vérében volna az abszurd ábrázolásmód, legyen az akár az antiutópikus JÉGMADÁR, akár a nemzeti múlttal és jelenel számoló ÁRPÁDHÁZ vagy a hétköznapi PRAH.

Az abszurd minden korban fellelhető, mindig utat talál a művészetbe. Rabelais olvasói is jártasak lehetnek az abszurd szemléletben. Hieronymus Bosch festményeit is az abszurd szférájából vonatkoztatta vissza a korabeli néző. Alfred Jarrynak elég volt egy hatalmaskodó, bosszantó tanár, hogy az iskola mikroönkényeiből megírja az értelmetlenség királyságát.

Franz Kafkát gyakran emlegetik az abszurd elődjeként, holott bizonyos értelemben inkább tanulságos szemléleti ellenpélda. Mintha túl komolyan venné az irodalmat, nála nem derül fény a mindent érvénytelenítő és értéktelenítő nevetés nihiljére. Pedig a világ hamarosan ugyanúgy a hátára-visszájára fordult, mint az alapjában viccesen a hátán kapálódzó kemény hátú bogár, amelyen nem lehet nevetni. Amint Nabokov rámutat, a lért bogárnak rovtartani jellemzői alapján szárnyak is dukáltak volna, s ha azokkal egyet-kettőt csapott volna, a hasára tud perdülni. Pedig Nabokov tisztában volt azzal, hogy a valóságot nem mérhetjük a realitáshoz, és hogy a világot fordítva, nem a darwini rendszertan felől kell szemlélni ahhoz, hogy valójában meglássuk.

Az abszurd mindössze tudatosítja (és tudatosítja bennünk), hogy a dolgok képesek teljesen zabolátlanul elszabadulni, logika alól kibújni, meghasonlani. Örkénynél a JELENSÉG végén találom, ahol a parafa dugó elsüllyed: „*Magyarázat nincs.*”

Mintha az abszurd irodalom azzal, hogy a káoszt próbálja leképezni, megpróbálna annak természetét kiismerni. A XX. században az abszurd nemcsak a világ felfordult dolgainak esztétikai konstataciója, és nem csupán a logika felrúgása, hanem a metafizikai rettenet egyik válfaja. Az atomháború után a hozott szalonna még segíthet, a groteszk ad kiutat a túléléshez. Az abrosz hómezőin viszont soha nem lehet elérni az állandóan távolodó sőtartót.

A totális abszurd

Az abszurd XX. századi kiteljesedésének egyik fő oka a világháborúk, a totális államok és a terror megjelenése a történelemben, amely maga alá gyűrte az embert, aki a kiürített ég alatt és mítoszok híján nem képes sem perspektívát, sem ok-okozati kapcsolatokat látni.

Az abszurd irodalom térnyerése az avantgárd és az abból következő antiutópia utáni logikus fázisa a „fejlődésnek”, a posztmodern első megjelenési formája, s ilyen értelemben nem térnyerésről, hanem a nem abszurd irodalom térvészteséről beszélhetünk.

A valóság abszurdítása helyezi középpontba az abszurd világszemléletet, mint egyetlen adekvát gondolkodási módot is. A filozófia terén az abszurd stádiuma a nyelv megkérdőjelezésével vált mindenre vonatkoztatandóvá. Zöld a fű. És vajon ha: zöldik a fű, vagy fűtt a zöld? Wittgenstein végső kérdéseire érkezünk: „*a nyelv útakra vezet*” – mondja. A meglévő nyelv lépre csal, de vajon amit nem neveztek meg, létezik-e, és amit megnevezünk, fog-e létezni?

Az OBERIU kapcsolódásai

Az OBERIU egyik tétele, hogy a szovjet realitás abszurdítása kizárja a mimetikus művészet valóságát, így a valóban reális művészet csak a végletesen abszurd ábrázolás lehet. Noha kétségtelenül a futuristák a közvetlen elődeik, számukra az értelmén túli nyelve nem elegendő, amint az aktualitások tényköltészete sem elfogadható. Széttagoltság, a kétdimenziós, részeikre hulló alakok, a logikát nem ismerő dialógusok, az erőszak eluralkodása, az aktuális és lineáris idő teljes és főleg tragikus tagadása jellemzi művészetüket.

Ezekben az években születik Bahtyin karneválemmélete, amelyet az 1928-as letartóztatását követő száműzetésben kezdett el, és 1945-re fejezett be. Ebben a középkori egyház, a „hivatalos” kultúra a szovjet totális állam diktatúrájának metaforája (nem pedig tudományos analógiája, ahogy a kripto-bahtyinisták vélik), s vele szemben a karnevál szubverzív, felforgató nevetése, a mindenkori „vásári” szubkultúra az avantgárd metaforája is. Ez a nevetés az örök halál fenyegetésének elutasítása, és ezért maga a megtartó élet. Felülemelkedés, szellemi és lelki közösség létrehozója. Mihail Bahtyin kitér a Rabelais alkotta fogalomra, aki *agélastes*-nak nevezte a nevetni nem tudó, humoratlan embereket. A posztmodern irodalomtudomány Nietzschehez is visszanyúlva egyre gyakrabban veti fel a nevetés természetének kérdését, a művészetet mint Isten nevetésének visszfényét definiálva (Milan Kundera: A REGÉNY MŰVÉSZETE), Foucault a történelmet láttatja „*összehangolt karnevál*”-nak, ismétlődő maszkcsereének, Rorty pedig Freudot és Kantot szembesíti az irónia kapcsán (i. m.). Elméleteik elemzésekre oltása előtt tágas a perspektíva.

Az orosz abszurd újra kezd divatba jönni, és az 1920-as években kultivált megjelenési formáit ismét felfedezik. A posztmodern számára már alapállás az abszurd viszonyulás. A művészeti ágak keverednek, újra egymásba folynak, a nevetés sötét aspektusai előtérbe kerülnek. Az élet terei egyre alkalmasabbak az abszurd ábrázolásra, helyszínei, akár csak Harmsznál, az utca, a lakások, az üzletek, a tömeg látogatta helyek. A mai orosz irodalomban, például Vlagyimir Szorokinnál egyre nagyobb helyet kapnak a Harmsznál látott morbid, kegyetlen részletek. Továbbra is érvényes, hogy a tárgyi világ részeire esik szét, a paradox eluralkodik mindenben, mert a transzcendens keresés sikertelen maradt. Érdekes, századokon és három kontinensen átívelő, orosz vonatkozá-

sú példa a Gogol művéből készült Sosztakovics-opera, Az ORR, amelyet napjainkban a New York-i Metropolitanben vitt színre a dél-afrikai William Kentridge képzőművész és performátor, akinek tevékenysége sokban emlékeztet az orosz avantgárd és az OBERIU művészeti műfajkeverésére és performance-aira.

Multum in parvo

A rövid műfaj családfáját akár az idők kezdetéig is visszavezethetnénk, a műfajokat ötvöző példázatokig, amelyekből az anekdotán keresztül az Örkényhez oly közel álló vicc is kialakult, alighanem a XVIII. század végén. A rövid lírai etűdök vagy prózaversek csupán a sűrítő szerkezet révén állhatnak rokonságban az egypercesekkel és Harmsz darabjaival, amelyekre a szejecs vagy a *vignette* megjelölés sem igazán illik. James Joyce korai, kamaszkori rövidkéit silhouette-eknek, később epifániáknak nevezte. Ezeket Harmsz nem, de esetleg Örkény ismerhette, bár magyarul nem jelentek meg, csak angolul, 1956-ban. Joyce bátyjának adta át és küldte el az 1898 és 1904 között keletkezett hetven kis írás kéziratát, és meghagyta, hogy halála után küldjék szét a világ minden nagy könyvtárának. Az epifániák egy része beépült az ULYSSES szövegébe, a korai STEPHEN HERO oldalain pedig ezt olvassuk róluk: „*az epifánia a spiritualitás hirtelen megnyilatkozása a vulgáris beszédben vagy egy mozdulatban vagy a gondolat egy emlékeztető szakaszában*”. Minden „epifanizálódhat” a világban ezekben a kommentár és kontextus nélküli pillanatfelvételekben, egy banális, utcán elkapott, ürességében groteszk párbeszéd, egy rokonlátogatás, egy találgató játék, de ami fontos: szinte mindig egy kiragadott valóságdarabot rögzít, amelynek abszurditását a dublini szürke hétköznapok adják.

Örkény egypercesének és Harmsz darabjainak a valósághoz nincs ilyen közük. Örkény csattanói legalább a kerek történet, a befejezettség élményét nyújtják, Harmsznál viszont már a fragmentaritás, az „irodalmiatlanítás” (irodalom/talanítás?) a cél – az esztétikai pofon.

Harmsz magyarul, Örkény oroszul – a fordítások

Örkénynek oroszul megjelent művei között nem is egy akad, amely több fordításban is megjelent. A KOSKI-MISKI (MACSKAJÁTÉK) és a SZEMJA TOTOV (TÓTÉK) ment több színházban is, és a RASSZKAZI-MINUTKI (EGYPERCESEK) műfaját sokan tudják azonosítani.

Harmsz művei közül Magyarországon talán a JELIZAVETA BAM a legismertebb, hiszen játszotta a Hólyagcirkusz Társulat. Harmsz stílus- és kortársa, barátja, Alekszandr Vvegyenszkij IVANOVÉK KARÁCSONYA szép siker lett a Katona Kamrájában, Gothár Péter rendezésében. A 2000 folyóirat közölte már kisebb prózai műveit, Bratka László, Keleti Éva, Klausz Ildikó és Kozma András fordításában, s jelentek meg Erdélyben is egyes művek Fenyvesi Anna és Geréb Tamás jóvoltából. Jőmagam az ELTE-n több szemináriumon osztottam meg a Műfordítói Műhely hallgatóival Harmsz etűdjeit, négynek a fordításához sok ötletet is kaptam e közös munkában. (Örkény és Harmsz párhuzamának ötletét is kölcsönadtam egyszer egy dolgozathoz.) Az ESETEK most jelenik meg először magyarul teljes, összefüggő és eredeti sorrendbe rendezett szövegével.

Eszembe jut egy gyerekkori móka. Egyik kezünk ujjait összecsapva ismétlődő mozdulatokkal úgy teszünk, mintha másik összezárt öklünkéből szedegetnénk kifelé valamit. Megkérdezzük valakit: „Tudod, mi ez?” A másik általában nemmel válaszol.

Mire mi azt mondjuk: „Én se tudom, tegyük vissza.”

Hát így van ez.