

FIGYELŐ

SZEGÉNY PRÓTEUSZ

Szentkuthy Miklós: *Barokk Róbert*
Jelenkor, 1991. 308 oldal, 180 Ft

Szentkuthy Miklós: *Nárcisszusz tükré*
Magvető, 1995. 256 oldal, 520 Ft

Szentkuthy Miklós: *Ágoston olvasása közben*
Jelenkor, 1993. 94 oldal, 180 Ft

Szentkuthy Miklós: *Cicero vándorévei*
Szépirodalmi, 1990. 389 oldal, 66 Ft

Szentkuthy Miklós: *Bianca Lanza di Casalanza*
Jelenkor, 1994. 180 oldal, 280 Ft

Szentkuthy Miklós: *Euridiké nyomában*
Magvető, 1993. 149 oldal, 320 Ft

Harmonikus tépett lélek. Réz Pál videobeszélgése
 Szentkuthy Miklóssal
Magvető, 1994. 172 oldal, 490 Ft

Van valami igazi, Szentkuthyhoz illő tréfa ebben a halál utáni lázas és folyamatos termékenységben. Úgy tűnik: ha valaki ennyire író, efféle pusztíthatatlan energiával és invencióval az, akkor nem számítanak létállapotok, úgynevezett e világi jelenlét, akkor miért ne tűnhetne megvetendő filológiai adaléknak az elhalálozás évszáma – ahhoz a rendkívüli szenvedélyhez képest, amely létezésének mégiscsak leghivebb szinonimája?

Mintha még posztumusz mosoly is felde-rengene az évekkel ezelőtt eltávozott szerző arcáról, ahogy mondjuk éppenséggel a Pokol egyik köréből felkacsint, kezében a Magvető vagy a Jelenkor újabb kötetével; s aki feltehetően mindeddig harsány jelenlétével szórakoztatta az ördögöket és irodalmárokat, most hatásszünetet tart: vajon az árnyékvilágnak szánt siron túli tréfája megértésre talál-e? És ha igen: méltóra?

Különös indokunk lehet arra, hogy Szent-

kuthyt éppen az elkárhozottak között sejtjük. És nem elsősorban rendre és nagy odaadással elkövetett főbűnei miatt, nem a nagy gonddal ápoltt és sokszor művészien megformált eretnek tradíciók büntetéseként, s még csak nem is eredendő és bölcséletileg megalapozott súlyos, teológiai kétkedése nyomán. Hanem azért, amit a „tálciummal való sáfárkodásnak” szoktak volt nevezni. Hogy a rábizott és csak őrá bizott tehetséget mire is fordította. Ez a zseni. Hogy létrejött-e az a csoda, amelyet efféle tehetség, szellem és személyiség „potentia”-ként magában hordozott. Az „actus”, hogy kedvelt skolasztikus distinkciójával éljek, beváltotta-e a számára nagyvonalúan előlegezett isteni lehetőségeket.

A recensens víziója a pokolbeli Pfistererről nemleges választ sejtet. Aminek paradox indoklásául itt sorakoznak a remek torzók. A hat és feledik kötet immár, s a Petőfi Irodalmi Múzeum, akárcsak a hagyatékot gondozó Tompa Mária és persze Isten tudja, hogy ez a szám sem végleges még. Talán csak az ítélet az, amelynek paradox indoklásául olvashatjuk most ezeket a posztumusz remekeket. De haladjunk sorjában.

Kezdjük azzal: bizonyos merő – és vaknak nevezett – véletlen diktálta, hogy mikor mi és miért maradt torzóban. Vagyis: lezáratlannul, átnézetlenül, imprimátlanul: kiadatlanul. Egyéb közös vonásuk ezeknek a műveknek, mint ez a konklúziótlanul konklúziószerű, nem is igen lehetett, míg az indíték maga bizonyos rendre változott: időhiány, öncenzúra, feledékenység, megelőzött kritikai vi-csorgás, házastársi képmutatás és a filológiára tartozó egyebek miatt; számtalan oka lehet ugyanis egy kézirat spontán abortuszának. És mégis: egyhuzamban olvasva ezeket a köteté formált prózákat, mintha éppen annak példájával kellene szembesülnünk, amit úgy fogalmaztak némely bölcselők, hogy a szükségyszerűség szívesen közlekedik a véletlenek útján.

Míg tehát a „töredékben hagyás” indítéka rendre változhatott, ahogy az indíték elő- és háttérben változott: kor, szerző, irodalom,

történelem, időjárás, étvágy, miegyéb – addig akaratlanul is mélyesleges rokonság fűzi össze a sok ezer lappá súlyosodó töredékeket. Elsősorban „műfaji”: a végső megformálatlanságból adódó, azt akaratlanul (sőt: talán nem akartan) őrző vonás, most már mindörökké. És mert hiányzik innen a szerző végső bölintása, mely kontrollált megmutakozásvágy, tehát kompozíció, ezért mutatja meg ez a próza Szentkuthyt leplezetlenebbül, szinte az alkotásfolyamatban fedve fel mindazt, amit többnyire elfed a kész alkotás maga. Kissé kiszolgáltatottabbnak tűnik innen a szerző; elsősorban saját tehetsége természetének van hatalmában, vagyis látás- és gondolkodásmódjának; és sejteti azt a „televényt” is, amelyből a publikált, a nagy művek létrejöttek, mintegy közbülső létformaként az óriásnapló (a kéziratban és bizalmasan őrzött több tízezer lapnyi személyes-szellemi diárium) és a kiadott, tehát lezárt, korrigált regények (novellák, esszék stb.) között. Szinte valamennyi „posztumusz komponált” kötet egyszerre őriz számos naplószerű fragmentumot – és itt a leplezkedés vagy a leplezetlenség is szinte műfajteremtő erővé válik –, míg ezek a művek többé-kevésbé fikciók volnának (vagy efféle elemekkel zsúfoltak), gyakorta és szívesen elfecsege a szerző – úgy mond – „alkotáslélektani” titkait: az állandókat és a változókat, kamaszkorától aggastyánságáig.

Mert a véletlenek szinte még abban is segítségünkre vannak, hogy az életpálya egészét átfoghassuk ezzel a hat (és fél) művel: a késő kamasz BAROKK RÓBERT-től az ifjúkori NÁRCISSZUSZ TÜKRÉ-n keresztül az érett ÁGOSTON OLVASÁSA KÖZBEN-ig, illetve a háború rettenetes élményét őrző és elhallgató CICERO VÁNDORÉVEI-ig, hogy a BIANCA LANZA DI CASALANZA-könyv hosszú időre utolsó legyen a kiadatlanok sorában, amit majd – és ez a majd itt szinte végzetes – évtizedek és felemásan feloldott írói dilemmák nyomán az EURIDIKÉ NYOMÁBAN zárjon le, illetve az írói testamentum színopszisének is szánt videobeszélgetés, a HARMONIKUS TÉPETT LÉLEK dialógusa és nagyvonalúan elfecsegett írói fragmentumai.

Mielőtt azonban szépen túlstilizálnánk véletlenek és szükségszerűségek szerepét ebben az életműben, szólnunk kell arról, aki egyáltalán teret ad efféle nagyvonalú bölcséleti

törvényszerűségeknek (és persze recenzensi feltételezéseknek). Hiszen ami rejtőző tendencia, alkotáslélektani kilátó vagy az életmű messzire vetülő árnyéka egyfelől – az bizony betű- és papírtömeg másfelől, megkopott, el-mázolt, töredezett és olvashatatlan; s mielőtt a hermeneutika csábító labirintusába tévednénk, bizony szólni kell erről a rendkívül konkrét érzésről és értelmezésről, amely megelőzi és – egyáltalán – lehetővé teszi az olvasóét, vagyis: amely dönt, komponál, akarva-akaratlan a szerző helyére lép. Tompa Mária. Szentkuthy egykor úgy fogalmazott, hogy Isten elküldte hozzá egyik ráérős angyalát, segítene neki – és hogy nem bornirtudvarlós angyalka-értelemben bókolt így a szerző, de szinte teológiai súllyal, az e sorakozó művek olvastán lehet végre egészen nyilvánvaló. Így kerülhetnek egyébként a művek is helyükre – bogyrok és szférák fele-útjára: oda, ahol élünk.

Marx Károly – hogy egy igazán nem ideillő szerzővel szóljunk – egy különös helyen úgy fogalmazott, hogy „*az ember anatómiája*” ad kulcsot „*a majom anatómiájához*”, vagyis a korai, fejletlenebb állapotot mindaz értelmezni tudja, ami az idővel – ugye, progresszive – létrejön. Úgy tűnik, mintha bevezetésnek szánta volna szavait a német gondolkodó a BAROKK RÓBERT-hez, a kamasz Pfisterer naplóregényéhez (a kettő itt sem tud már/még elválni), amely azonban nemcsak a később létrejövő életmű felől tárul fel döbbenetesen, de ugyanennyire kínál kulcsot, ha úgy tetszik: „Isten anatómiájához” – tehát nemcsak a létrejövőhöz, de inkább a lehetőségei által sejtetethez: a neuraszténiás és virtuóz és áldott kamasz rendkívüli lehetőségeihez, életben, szellemben, irodalomban, melyből az eljövendő évtizedek során az utóbbi kínált – valami, nem is kevés – beválthatót. És míg egyszerre sejthető meg a kamaszban az „irókolosszus”, aki természetesen lenni kíván – ám ugyanennyire marad a később felmagasodó „irókolosszus” bizony sérült kamasz is, örök „Miklóska” – mint nyolcvanon felül is definiálta magát –, akinek szellemi szabadsága éppen a megkésett pubertás (lelki, társadalmi, biológiai, metafizikai és egyéb) el-mentmondásaiból tűnik olyan végtelennek.

Szinte: a hormonok erejével.

„Egy tizennyolc éves fiú írta le benne az érettségi előtti hónapok vívódásait” – veti oda regénye lezárásában a szorongó szerző, vélt mentségét. Az érettségi nyomán ezek a vívódások azonban nemcsak méretet, de bizonyos karaktert is váltanak. Szinte azzal, hogy „puszta irodalom” válnak, s elveszítik nyers, egzisztenciális erejüket, szinte: tétjüket, hogy ettől kezdődően a mind virtuózabb és tágasabb fantázia kérdésévé váljon első-sorban, ami „érettségi előtt” még a sokféleképpen élhető életé volt. Barokk Róbert végtelen és zabolátlan fantaziálása még abszurdításában is reális, ő csakugyan magával a kénköves kárhózzal kacérkodik, amikor éjszaka a „klozetton” titokban elszív egy cigarettát, vagy amikor sejti, hogy egy karonfogva megtett séta egy lánnyal bizony a nászéjek nászéjénél is nászéjebb; s mert nem bizonyos abban, hogy „Isten nem kísért erőnkön felül”, hát egy rutinos papot hozna ki sodrából azzal, hogy tüzetes önmardosással gyónja meg minden sejtett, vágyott, tehát „elkövetett” vétkecskáját, ám olyan hévvel, mint akinek csakugyan az örök élete múlik ezen a vasárnap délutáni hadaráson és térdeplésen. És éppen vágyakon és vétkeken keresztül rajzolódik ki az a lelki „anatómia”, amelyben csábító horizontú életlehetőségek gyönyörű csírai jelennek: az askéta, a tudós, a felfedező, a vallásújtó, a züllött és zseniális kéjenc – a virtuális biográfiák sorozata végtelen, és ezek az életszinopszisok (szinükön és fonákjukon) még csakugyan valóságosan anticiáltak.

Míndezek háttereként pedig ott van – az életműben is csaknem egyedülállóan s ehhez a próteuszi „anatómiához” is elengedhetetlenül – a füledten kispolgári háttér, szinte nem is füledt már, de pállott, filléres gondoljaival, elviselhetetlen mindennapi rutinjával, a tisztviselő papával és a családi cselédmunkára ítelt „anyuskával”, függőfolyosóval és szobaurral, vasárnapokkal és sivar kilátással a kevéssel lejjebb húzódbó prolimiliőre, mindazzal a könnyen megszokható és érzelmeivel magához láncoló, ám méltán botránnyos kisszerűséggel, amely nemcsak legitimál, de szinte belekényszerít minden érzékeny ifjút egy olyan kétségbeesett menekülésbe, melynek lehetséges (és lehetetlen) irányait bőven láthatjuk a regényben.

Innen csakugyan nincs más kiút, mint az abszurdé a fantasztikumé, amit például a ceruzásdobozon olvasott felirat: a „Creta Polychrom” háromezer oldalra tervezett vallás- és történetbölcseleti meséje kínál; mint a „villanyoson” elszabadított kamaszképzelt romantikus és pittoreszk és apokaliptikus Velence-víziója; mint a gyalogosan megtett út Kőbányáról a budai otthonig – benne a katolicizmus gigantikus dilemmájával, ahogy lépésről lépésre megkezdődik a teremtéssel folytatott (s az egész életművön végighúzódbó) polémia; mert ha mindez nincs, akkor csakugyan mindössze a könyvkötő családja van, és a Winkler lány és az iskolai önképzőkör sekély műkedvelése, vagy a Kongregáció, mint az egyetlen e világi lehetőség, amely kontúrja lehet – ha feloldása nem is – ennek az elviselhetetlen, pállott imanenciának.

A „majomban” – kissé még marxi metaforánkhöz ragaszkodva – csakugyan ott van már (vagy inkább: még) „az Isten”, persze nem a teológiáé (az ott lesz később is), hanem a zabolátlan zsenialitása, amely természetesen az érettségi után „emberré” szelidül; és ez persze sok, nagyon sok, hiszen Szentkuthy egyedülálló életműve természetesen ennek az embernek a műve lesz; Isten pedig helyet változtat rövidesen.

A szerző tehát – mint biográfiák fognak fogalmazni – „csaknem készen van” a BAROKK...-ban már; stílusa zabolátlanabbul bár, de arra a szemléletre utal, amely összevillant művelődéstörténetet és modern látványhordalékot, képei sokszor kétdimenziósak és tömören zsúfolódnak, gyakorta ellentétpárokban lát és gondolkodik, melyek során végleteket szorít egymáshoz szívesen; szenzibilitása rendkívüli erejű, és leírásaiban minduntalan metaforákba csap át; s meg is fogalmazza gyorsan – később kimondatlanul hagyott – vallomását: „*metaforáimat is elsősorban definícióknak szántam*”. És így tovább.

Gondolkodásmódja mélyén már itt is csaknem beláthatatlan nagyságú (és rendszeres) a műveltség terjedelme, amely azonban számára egy percig sem intellektuális élmény, hanem szinte testien közvetlen, mely egyben pótolja a valóságból hiányzókat, noha éppen azért, mert eredete mégiscsak az intellektus, és mert szívesen lesz műveltsége az élmények általános szinonimája – ez egyszere-

re teszi védetté és kiszolgáltatottá az úgynevezett „mindennapi élmények” előtt.

A lélektantól már ekkor viszolyog – ez később ellenszenvven keresztül kiadós undorrá változik –, ám tág mozgásteret nyílik mindenféle melodramatikának és teatralitásnak, míg persze folyamatosan feszélyezi, milyen mélyen éli át érzelmeiben a „*lerágott frázisokat*” is. Regény- és életszinopszisok áradnak elő minduntalan a műveltség hasadékaiban, ám olykor szinte lelkiállapotok anamnéziseként, máskor felületes konfliktusok fantasztikus megoldásaként; kamaszosan súlyos konfrontációkban – hogy minduntalan sorsáig általánosítson: „*De Isten nem azért adta a vágyat nekem, hogy boldoggá tegyen, hanem hogy megbüntessen.*” Ez az ellentmondás itt még naív teljességében mozog, s mert ezt számára sem feloldani nem lehet, sem megoldani, hát táguló mozgásterét benépesíti önmagával: virtuális életeivel, amelyek szépen belesimulnak az ennek nyomán csak naplóként elgondolható művekbe. „*Próteuszi egyénisége*” – mint életműve kezdetén siet leszögezni – csak ezeket az önmagából teremtett és megsokszorozott feloldáslehetőségeket kínálja, egyébként nagyon is konkrét és nagyon is megoldhatatlan dilemmáira.

Hogy ha már nem láthat a végtelenségig, akkor miért nem lehet vak. Effélék.

Próteusz ekkor még – mitoszának megfelelően – a korábban jelzett anatómiai lehetőségek bármelyikét magára ölhette volna. A BAROKK...-ot követően meg kellett elégednie azonban a középpáttal: emberalakokba, tehát irodalomba öltözött. De talán éppen ezt nevezzük – írói – felnövekedésnek. Uram bocsá’: magáralálásnak.

A személyiség pedig érje csak be ennyivel. Ha folyamatosan és kétségbeesetten sejthető is: mindez kevés. Vigasz sincs más – ha ez egyáltalán vigasz –, mint az, amit a regény végső mondataként fogalmaz meg Szentkuthy, és szövegbeli helyzeténél fogva éppúgy, mint magában az életműben – kölcsönzött idézetként – különös fényt vet erre az isteni (emberi, majomi) indulásra: „*Mindent egészen másképpen akartam.*”

Pedig igazából még csak ezután következik a „*minden*”. Legalábbis az írói „*minden*”; műveltség és alkat szinte már „bekövetkezett”,

míg élet és élmények nagyobbrészt ez utóbbiakból következnek. Mindinkább az irodalom lesz hát a vágyott és elérhetetlen totalitás szinonimája – és lassan: lényege –, ez pedig egyszerre jár a fantázia végtelenbe tágulásával egyfelől, míg szerény és átfogó vereséggel is az élet minden egyéb lényeges területén más- és mindenfelől. Hiába lesz ugyanis ígérete szerint irókolosszus az ember, ha néhány hete még pápának is, reformátornak is, felfedezőnek is és parkett-táncosnak is láthatta magát, egyszerre vagy felváltva. Tegyük hozzá: ez a rugalmas kihátrálás illúziókból és életlehetőségekből (mely természetesen bekövetkezik a kamaszkor után) alapvető ihletője lehetett a magyar irodalom egyik e századi (s a szó itt persze nem csak időmeghatározást jelent) remekének: a PRAE-nek. A mű – akárcsak a megteremtésére irányuló szenvedély – nemcsak a modern hazai prózában, de Szentkuthy pályáján is közismerten egyedül áll. És ez éppoly örvendetes, mint sajnálatos. És mindkét érzésünk messzemenő indoklást nyer az életmű homályából kibomló újabb próza, éppen a PRAE – visszhangja? tanulságai? sikere? bukása? zsenialitása? (a végső szót majd az óriásnapló és a filológia mondja ki) – nyomán kiadatlan regényke olvasásával, melynek Tompa Mária a NÁRCISZSZUSZ TÜKRE címet adta: hogy az azonos mítoszvilág legpróteusztalanabb alakja is mindjárt feltűnjék.

Keltekzése tehát feltehetően a PRAE és benne a „*nem-PRAE-átllók*” utánra tehető, és félbe(?)hagyása sem sokkal későbbre; mindkét gesztusból számottevő következtetések vonhatók le, melyektől azonban most eltekintünk, hogy csak ez a különös próza jelentsen mindent, és nem az élet és nem „az irodalom”. A regény története – Szentkuthyra jellemzően – szinompásan kalandos: karneváli és vérfagyasztó és egyháztörténeti és súlyos szerelmi epizódok kavarnak benne szemkápráztatón – és lényegtelenül. Mert voltaképpen mintha üresen forogna csak az úgynevezett cselekvések motorja, legyen az Nárcciszusz hajnali onániája és készülő esküvője, az apja által akkurátusan bevégzett félholtra verése, majd szerelemfilozófiai eredetű hasmenése a szerető szalonjában, inkvizíciós kommandó az eretnek püspök ellen és Velence három szentjének csodaszerű dezertá-

lása piedesztáljukról, a spanyol király gyónatása és a szűz hercegnő szörnyű halála, menekülés a tengeren a halott szeretővel a feleség rokonai elől, hullámsírba vetett asszony és hitvita satöbbi.

Satöbbi: voltaképpen ezen túl kezdődik a regény. Az események és cselekedetek – szemben BAROKK RÓBERT még aktív és közvetlen részvételével – a valóság epikai horizontján túlra távoztak, oda, ahol a képzelet kezdődik; így maradt valóságosnak és közvetlennek a regény igazi téje és tárgya: az irtóztató kétségek megfogalmazása, kompozíciója. Hiszen minden epizód elsősorban ezek metaforája a NÁRCISSZUSZ...-ban; erről szól a fűtött és csaknem megszakítatlan monológ, mely különféle szereplőktől árad, ám – mint a szerző kamaszkorában ezt is megállapította már önmagáról – ugyanazon a („fej”)hangon. Alkibiadész az erkélyen. Nárcisszusz szeretője, apja, a király vagy a hercegnő – valamennyien osztoznak ebben a kollektivizált magánbeszédben, sőt abban a szemlélet- tehát gondolkodásmódban is, mely minduntalan a legszemélyesebb kérdésekké hevíti a – konvenció és mindennapok számára – úgynevezett legabsztraktabbakat.

Mert ebben a világban nincs többé különbség személyes és általános között, nem válik el teória és mélységesen intim gesztus, mint a valóságos és végső társadalmi beilleszkedés határán kamaszok szokása, minden konvenció – a bölcséleté éppúgy, mint a viselkedésformáké, érzelmeké vagy a hité – kétségbeesetten kénytelen „legitimálni” magát, mégpedig éppen nem Isten előtt, de szinte Istennel együtt – ölelte; különben a Pfisterer nem írja alá ezt a transzcendens társadalmi szerződést. És ha a (korábban kispolgári és iskolai) hétköznapiok efféle metafizikus és vallásfilozófiai szemléletének és megítélésének szigorú gesztusa el is vesztette már kamaszbáját, a kultúrtörténet panoptikumába húzódtak is a helyszínek és a szereplők – annál végtelensebb és elfogulatlanabb lehet tehát az ítélkezés és az elemzés maga, annál radikálisabbak a kétségek és reménytelenebb (a regényen – kiváltképp a torzón – amúgy is kívül kerülő) feloldás.

Mert persze nem kevesebb, mint a teremtés maga kerül itt a kétségek középpontjába. Sőt mintha éppenséggel Isten dilemmái felől

fogalmazná meg elementáris elégedetlenségét a teológiában a kétségbeesésig jártas szerző. Akinek még metaforáit, szólásmódját, szóképeit és paradoxonait is átítatja a különféle – bölcséletileg szigorúan megalapozott s az egyházfilozófiával termékeny, bár közismerten drámai polémiába bonyolódó – eretnekségek számos argumentuma. Szinte a motívumok sora és a kétségek szerkezete idézi meg olykor a manicheizmust, máskor a gnosztikusokat, Órigenészt vagy az apokrif evangéliumok szerzőit stb., vagyis a patrisztikában még eleven hagyománytömeget, mely egyszerre eredhetett a szinkretizmus átfogó tradíciójából vagy egyszerűen a halhatatlan európai pogányság szellemi dacából, mely nem ismert olyan dogmát, melyet előbb-utóbb sajátos katolicizmusában a maga képére nem formálhatott. Mintha a hitre ítél fiatal a maga szellemi felnövekedésében megismételné az emberiség teológiai fejlődésének egyetemes stációt.

És más nem számít a regényben, csak ennek a transzcendens vágnak immanens dramaturgiája. Hogy mi is van akkor, ha „*a szentség éppen az örültség teljességének, a fenéig tragikus nonszensznek a teológiai elismerése*”. Ha a kereszténység origója, a szeretet voltaképpen „*az élet veleszületett, organikus teljes negatívításának emberi felfogása*”. Ha maga Isten bizonyossága is elsősorban negatív, mert „*Isten teremtett egy olyan világot, mely annyira istenmentesnek látszik, hogy azonnal Istenre kell visszagondolnunk*”.

És ezeknek a kérdéseknek lesz alkalma szinte minden: elsősorban „a valóság maga”, hiszen nincs olyan mozzanat a teremtésben, mely ne utalna kétségbeesetten a végső kérdések átgondolhatatlanságára, mert talán: isteni átgondolatlanságára. Gyóntassa éppenséggel a fiatal (csaknem kamasz) püspök a gyönyörű hercegnőt, bonyolódjon dialógusba a spanyol királlyal szüzességről, potenciáról és actusról frívol és erotikus tóparti ücsörgésük kapcsán, következésképp verés, gyilkosság, istentisztelet – mindenholn ugyan-ezek a dilemmák tekintenek vissza, mintha csak megannyi alkalom kínálkozna kifejtésükhöz; vagy éppen mintha minden alkalom elsősorban ezekről a kérdésekről szólna. És míg a monológ csaknem hisztérikus tónusa szinte mindvégig azonos, míg természetesen

a dilemmák is azonosak, a szemszög azonban mintha rendre változna, hogy szétzúzza a gondolkodás koherenciájának illúzióját is (az ellenszenves dialektikáét vagy logikáét): „*Fegyelméletlenül gondolkodom?*” – kérdezi az egyik főszereplő; „*De vajon gondolkodás-e az, ami fegyelmélettel? Nem csak nyelvtan-e?*”

Élet vagy metafora. Hiszen nem intellektuális grammatika létrehozásának szándékával kezdett művébe a szerző, hanem bizonylat az meghaladó intencióval: esztétikai tervekkel – ha a művészi hatás minden elemét átítatja is a főszerepre törő gondolkodás. Ám éppenséggel az írói grammatika fényesen bomlik ki a regénytorzóból. Részben: szereplők és viszonyaik különös szerkezetével; Nárcisszust Alkibiadész idézi meg (hogy a mitológia azonos maradjon, ám reflexiókkal telítődhesen), ám Nárcisszus éppen esküvőjére (!) készül, míg esketnie annak a püspöknek kell, aki egykor szerelme volt (tehát – a mítosz szerint – önmaga?); míg a konkrétan megjelenő atyával – Nárcisszuséval – szemben a püspök (tükörkép-Nárcisszus?) a királynak és a hercegnőnek is lelkiatyja volna, míg kettejük különös vonzalmának irigy szemlélője is, egyszermind a főrangúak fáradhatatlan csábítója és inkvizitora (ez a kettő is gyakran esik egybe) – és így tovább, a torzó – most már kompozíciójában is meghatározatlan – végtelenségig. Két meghatározó mozzanat azonban ebből a grammatikából is kitűnik: az egyik – Szentkuthy számára talán a legalapvetőbb – kereszténység és erotika szoros, elviselhetetlenül, a kizárásig szoros összetartozása (Kierkegaard gondolatmenetét követve talán: hogy az erotikát mégiscsak a kereszténység teremti meg azzal, hogy kirekeszti); másfelől pedig a modern, a vallásos egzisztencializmus ihlető kétségbeesésének táguló horizontja, elsősorban a heideggeri, a halálra nyitott létezés elementáris dilemmájával, melyhez képest hiábavaló az a makacs törekvés, hogy a „*Lét rühét*” – mint a Cicero-regény egyik hőse meri majd megfogalmazni – különféle vallások és teológiák vakarózásával próbáljuk, hasztalan, csillapítani.

És ahogy a NÁRCISSZUS... feltehetően a PRAE-próza-folyam egyik holtágaként keletkezett, majd bújt meg, úgy sejthető az ÁGOSTON OLVASÁSA KÖZBEN hasonló rejtőzése a SZENT

ORPHEUS BREVIÁRIUMÁ-nak – az életművön immár végigsodródó – hömpölygésében. Mint tudhatjuk: Szentkuthy a főmű második kötetének szánta ezt a prózát, melyből a töredék különös olvasónaplója lett, ahol végre a hozzá vallottan és vállaltan legközelebb álló, bűnös és szent és teoretikus és kolléga – a maga nyers, félbarbár afrikai barokkjával – próbálta továbbsegíteni valamiféle gondolati-hitbeli nyugópontig, mely persze csak a közös dilemmákban lehet, „*minden válasz*”, írja, „*nyugtalanító*”.

És hogy miért Ágoston áll hozzá legközelebb, miért érzi „*incesztuózus testvériségnek*” hozzá fűződő viszonyát, s a remek, reflektív próza miként kerül el a modern „vallomá-sosság” kínos és divatos személyességét (Szentkuthy hangsúlyozottan a DE CIVITATE DEI és a DE TRINITATE szerzőjéről gondolkodik, nem a CONFESIONES-éről), az talán azzal a különös „együttéléssel” indokolható, mely végül is írásának formája lesz. Vagyis: kérdések, kommentárok, „*szcénák*”, történetfragmentumok és mindennapi naplóbejegyzések teremtik meg ennek az együttlétnek a „*terét*”, no meg a regényfolyam korábbi lapjai, és persze bizony az 1939-es esztendő, melynek ihlető hatására azért még vissza kell térnünk. Ágoston ugyanis kínálkozóan alkalmas efféle zaklatott és jelentős „kohabitációra”, hiszen egyszerre őrzi fogékonyságát a saját korában, alkatában és felnövekedésében még eleven szellemi-vallásos hagyományt jelentő különféle teológiai kételyekre – az egyháztörténet szóhasználatával: eretnekségekre –, s ez a fogékonyság messze nem pusztán gondolati, hanem, mondhatni, praktikus, hiszen egész élete a maga dilemmáival, bűneivel, hitével és műveivel teszi alkalmassá arra, hogy végül is hívőként nézhessen szembe mindezekkel. És Szentkuthy amolyan „*imitatio Augustini*”-ként éli, olvassa, írja és gyakorolja a maga hitét, műveit, bűneit satöbbit ebben a messze nem archaikus térben, melyben a – kikezdett – hiten túl nincs semmi bizonyosság, hiszen „*a ráció is csőd, az irráció is csőd*”, a tudományos nyelv „*elnyeli az igazságot*”, s kiváltképp intellektuálisan nem vezetnek utak semerre – miért lenne a gondolkodás szervének terméke elsőbrendű, kérdezi pazar fejtegetései nyomán – mint például a májé vagy a veséé.

Ami az együttélés során létrejön, természetesen mégsem epe és mégsem vizelet – hanem szöveg, mégpedig sokszor nyersen, a kétélyek hevületével formálódó vagy formátlanodó próza, vagy egyszerűen: jegyzet; máskor szinte szabadvers-szerű áradás – amikor például a tépelődéseken és reflexiókon, mint a kompozíció laza szellemi szövetségén szinte át-szívít az élet: hogy „*Marvel elhagyott*”.

Ami pedig a NÁRCISSZUSZ...-ban még történelmi diszleteket igényelt, az itt valóságos életének és annál is valóságosabb dilemmáinak közvetlen kulisszáit igényli; így fogalmazza újra – ismét csak – a teremtés modernizálódó paradoxonait, a szeretet betarthatatlan és megcáfolhatatlan és szent parancsát vagy Donatus és Pelagius – archaizmusában is aktuális – vitáját, hogy csak szent lehet-e az egyház tagja, vagy éppen mindenki erendően odatartozik, hiszen ha pusztán kegyelemből lehetne üdvözülni, úgy Isten teremtése csak halottakkal népesítette volna be a világot. A kérdések absztrakciója minduntalan átsüt a megidézett jeleneteken, szituációkon, mintha sokkal fontosabb volna tudni a tudhatatlant, mint ábrázolni az ábrázolhatót. Így olykor maga az élet válik illusztrációvá, ám nem a BAROKK RÓBERT kamaszuniverzumában, hanem a polgári és irodalmár ifjú szűkülő birodalmán belül, melynek színeit a képzelet kínálja, no és a műveltség, és persze Ágoston – vagy pedig a nők: Betta, Niké, Marvel s a többiek, mert általuk legalább „*hálát lehet adni egy sikerült bűnért az Úrnak*”.

No meg a történelem. „*Kliótól egyet lehet tanulni, és ezt Szent Orpheus nagyon megtanulta: lant van a kezében*” – írja a történetírás műszájáról kommentárjai elején a szerző. És ami tetszetős, bár veszedelmes parancs a múltból való töprengésben, az szinte azonnal érvényét veszti a jelen történelméről gondolkodva. Így például a „*hármás szcéna*”, amit analogikusan lát maga előtt 1939-ben Szentkuthy, az (egy) a szépen agonizáló Róma – mint a kultúra, az örök Európa szinonimája, amelyben tömegesen felbukkannak a (kettő) üldözött keresztények, „*kloáka-baloldaliak*”, misztikusak és piszkosak, míg északról diadalmasan menetel Róma ellen (három) Alarich a maga gótjaival, hogy elfoglalja és megsemmisítse ezt az örök Európát, hogy véget vessen a dekadenciának és kultúrájának, hogy elcsá-

bitsa, ha úgy tetszik, az erő vonzásával és kérlelhetetlenségével, de végre lezárja a beteges túlfinomodottság korát. „*Hányan használták puha szerkesztőségi fotelokban havi ezerért a kultúra válsága című fráziskészletet* – írja –, *nem gondolva arra, micsoda borzalmas dolog az.*” Itt már nincs hangszer Klió kezében, hiszen a modern vizigótok 1939-től kezdve a történelmet mégsem lanttal kezdték átformálni. És Szentkuthy csaknem kétségbeesett őszinteséggel vallja be, hogy igenis a vandálokba is vethető remény, hiszen az ő erejük által is születhet itt egy új kultúra, mely majd elhomályosítja az amúgy is homályba boruló Rómát.

Hát el. Ízlése, alkata és műveltsége megkímélhette őt attól, amitől mindez egy Heidegger, mondjuk, nem kímélhetett meg, de vívódása – sajnos – jellegzetes és beszédes. Akárcsak annak a radikálisnak az igénye és igézte, amelyhez képest az együttélésre kiszemelt szent is dekadens. És ezt a radikálitást csakugyan „*orphykusok*” sejthetik meg egyes-egyedül, vagyis a nem kanonizált, Homérosz előtti „*igaz teológia élményével*” rendelkező beavatottak, abból az időből, amikor még az egész nyelv „*isteniséget hord*”, szemben a Homérosz utáni korszak „*istenalakokba való belezüllésével*”. És itt talán ismét nem véletlen a heideggeri – párhuzamosan – radikális nosztalgia megjelenése, s akkor az sem, hogy szellemi és politikai radikalitás Klió lantja nélkül bizony összecseng.

Amikor Szentkuthynak a háborút túlélve kell történelemről gondolkodnia, hát újra Róma tűnik fel – persze újra menthetetlenül –, de mégiscsak mint egyetlen lehetséges helyszín és tárgy és otthon. Nem a vizigótok és nem a kazamatakeresztények, hanem a legrómaibb Róma és benne a csaknem politikai intézményt jelentő jelkép és államférfi: a hatalom és a szó mestere, Cicero. Később visszatekintve az újabb torzóra, mely a CICERO VÁNDORÉVI címet kapta, Szentkuthy már a „*véres számárszagot*” is érezte belőle; ekként tehát regénye a SZENT ORPHEUS BREVIÁRIUMÁ-nak sodrába illik, mégpedig a történelem („*vér*”) és esendő ember („*számár*”) egyik katasztrófális kereszteződési pontjára; a műből egyébként – ritka mozzanat a BAROKK RÓBERT óta – a kulisszákon is átzúdul a nyers, a közvetlen megrázkódtatások „*élménye*”.

Voltaképpen nem is szól másról a regény, mint a történelem efféle túlzott, csaknem elviselhetetlen közelségéről, amely a mű keletkezésének évében, 1945-ben mindent áthatott: a gimnáziumi tanítást, a tizenkét kötetes Cicero-kiadás lapozgatását, melyet az iskolai könyvtárból kölcsönzött Pfisterer tanár úr, sőt Trummer bácsi Böszörményi úti kisköcsmáját is, melynek asztalánál délelőttönként született „a Cicero”. Sőt szinte készen is lett – ám ez a szinte itt mindennél jelentősebb. Hiszen valahogy mégsem öltött végleges formát ez a vízió Rómáról, politikáról, fiatalságról, zseniről, államférfiről, erőszakról satöbbi; valami hiányzott a regényből, ami „csak” a mű írói beteljesülését hiúsította meg. A több száz lapnyi szöveg étvizedekig maradt tetszhalott, hogy megjelenése se „feltámadása” legyen – hanem inkább puszta megmutatása: eddig jutott el Szentkuthy 1945-ben. Vagy talán eddig sem.

A regény lapjain pedig mintha a kedves ismerős Barokk Róbert közlekedne: a túlérzékeny, neurotikus kamasz, most éppen próteuszián öltve magára egy antik márványszobor vonásait – ám alkata és érzékenysége azonnal meglágyítja a követ, s ennek nyomán a klasszikus hősből modern értelmiségitanonc válik, aki megfelelő distanciával és kritikai kommentárokkal teheti meg mindazokat a lépéseket, amelyeket márványelődjéről tizenkét kötetben feljegyeztek. A történelemértelmezés (és -élmény) azonban mégsem – pontosabban: ismét nem – a tettekben van, már csak azért sem, mert a regény hőse a még ifjú Cicero, aki talán nem is a „vándorévek”, de – goethei distinkcióval – a tanulóévek zsenije volna, akiben tehát csak formálódik mindaz, ami később és azóta jellemezni fogja, ekkor azonban még valóságos életén innen.

Az eseményeket tehát ismét ellenpontosozák, sőt olykor túlnövik vagy éppen zárójelbe teszik a reflexiók, a folyamatos és monológ-szerű kommentárok, melyek persze többfelől, olykor polemikusan áradnak elő – megkérdőjelezve a történelem értelmét és fogalmát, meg a színházat és a szerepjátszást, meg az udvarlást és a szerelmet, meg mindent; megkérdőjelezi Rómát. A haldokló Sulla, az ünnepelet Campanula, a nevelő-rezonőr-archaikus tudós: a görög Agragas, a csábító Xénia, mind-mind osztozik ebben az áradó és

remek anakronizmusban, ahogy az antik kullisszák között modern érzékenységük folyamatos reflexiója és polémiája érvényesül. A szürreális és tébolyultan megmutatkozó Róma pedig – tehát: a kultúra szinonimája? Európáé? vagy „csak” a történelemé? – mindent a maga dekadenciájának képére formál: hitet, morált, hatalmat, történelmet, vallást; és nem marad más, csak ez a kereteit vesztett kavargás a megítélhetetlen emberi és isteni viszonyok között, ahol ennek hulladékában, salakjában és mocskában botladozik Cicero a maga fennkölt gondolataival, ahol rendet kellene teremteni, ha a rendteremtés nem tűnne ezerszer züllöttebbnek és veszedelmesebbnek ebben a birodalomban, mint bármiféle káosz.

Talán csak egyetlen konklúziója van ennek az íróilag lezáratlan, tehát kompozíciót, vagyis konklúziót homályban hagyó epikának, mégpedig az, amelyet Cicero letartóztatása ihlet. Talán még letartóztatásról sincs szó, csak kihallgatni viszik az archaikus őrszobára, s a puszta tény kilendíti a zseniális ifjú polgárt eddigi individualitása biztonságából, s puszta objektummá teszi egy tébolyultan működő birodalom milliányi egyéb objektuma között. És bár semmi nem történik, legalábbis semmi abból, amit véresen-szaftosan-metaforikusan ábrázolni szokott és szeret a szerző – meg sem pofozzák, nemhogy kinzás vagy gyilkosság tenné csakugyan objektummá a zseniális történelmi szubjektumot –, de mindennek puszta árnyéka is elég ahhoz, hogy rádöbbenjen: semmiféle morál és semmiféle gondolat nem éri meg az életet. Nem.

Különös és feltétlen konklúzió ez 1945-ben, ha publikálatlan maradt is ekkor még, s ha – természetesen – cáfolhatatlan. Talán csak a birtokrag hiányzik belőle, melynek kitétele is, elhallgatása is felborította volna a kényes egyensúlyt, hogy: „Cicero megérezte, hogy »a kultúra Hamletje« lesz”, hogy tehát vívódása és minden dilemmája majd tehetetlenül a sorsává alakul. Vagyis: semmiféle morál vagy gondolat nem éri meg az én életemet. Másoké – az maradhat továbbra is az ábrázolásom tárgya. Boldogító birtokrag.

Ez persze mégsem lehet az utolsó szó háborúról és túlélésről – még a nyilvánosan ki nem mondott szavak közül sem –, és Próte-

usz sem másért Próteusz, hanem hogy mindjárt újabb alakban és újabb hittel legyen éppoly feltétlenül meggyőző, mint eddig. A tárgy végül óhatatlanul a lényegtelenység homályosodhat alkat és sors előterében. Hiszen a pusztulásra ítélt Róma minden katasztrófája rövidesen eltörpül a nem sokkal később keletkezett újabb torzó szelid és átfogó rezignációja mellett. A háború utáni Pesten élő festő „naplóregénye” erről tanúskodik legalábbis – ahogy a szövegből és romokból előbukkan BIANCA LANZA DI CASALANZA.

A történelem „véres” és „szamár” improvizációit követő lassú eszmélkedés elégiája ez a könyv, melynek kettős műzsája – mint Szentkuthy a bevezetőben sietve azonosítja – a Céltalanság, vagyis a természet egyetemes teleológiatlansága, közönye, pusztasága és vak létezése, illetve a Zsákutca, mely az „örök megoldhatatlanság” bölcséleti forgalmát bonyolítja – hiszen a filozófiában csak kérdések lehetnek, minden megoldás, vallja ismét: kontár. És ha a műzsapár nem hordozna elegendő rezignációt önmagában, hát az ihletés azonnal újabbat kínál, az életből való lassú kiválás állapotáét, a szelid narrációét, hogy egyáltalán, valamiként ábrázolható legyen maga ez az élet.

Mert ez még ekkor sem kérdés; az ábrázolás, ha Szentkuthy éppen – akkori novellái sorában – a BIANCA...-regény hőseit is festőnek formálja meg. Hadd lehessen végre műneme által is igazoltan olyannyira a látvány rabja, amennyire csak tud, hadd engedje szabadon virtuóz szenzibilitását, hadd ünnepelje kétdimenziós, olajjal dekorált vásznak elementáris ihletőerejét (mint teszi egész életművében), s élhesse át a részletek rendkívüli jelentőségének szinte bölcséleten túli, veszélyes eksztázisát, mert ez éppannyira áldás, mint átok az ő számára; „*beteges aggályossága onnan származott-e*”, kérdezi a regényben, „*hogy gyerekkorában a papok rendkívül aprólékos gyónásra szoktatták?*”, hogy tehát vallásérkölcsi távlat teremtsen meg a képeiből hiányzó harmadik dimenziót.

Meg a nők. Mint látvány, mint kísértés és mint – ha maguk műzsák már nem lehetnek is – a műzsapár szolgálói, akik mindenféle természetbeli céltalanság és teoretikus zsákutca ellenére és miatt és cáfolatául és narkózisául és a többi: nők, éppoly felfokozottan és

„*aggályos aprólékosággal*” és sokféleképpen azok, mint ahogy minden egyéb megjelenik ebben a regényben. És persze alkalmak, a szerzői fantázia és elementáris vágyakozás alkalmi, individualizált, de univerzális „placébo” a lét rühének – nyilván csak tüneti – kezelésére. Mindjárt a címszereplő, a nagydarab szőke Bianca, a maga piros-fekete pettyes ruhájában, ahogy beviharzik, kényeskedik, beszél, dinnyét eszik – s a látványon egyszerűre tűnik át minden: művelődéstörténet, érzékiség, individualitás és rétegzetten szőtt viszonyháló, a regény teljes terjedelmére elegendő titok és varázslat és szellem – kiváltójától akár függetlenül is.

Hiszen „*ha egészen üres emberek és Proust-fajta lélekelemzők találkoznak*”, ismeri be a szerző, úgy akár a „*macskanyújtásból*” is bonyolult lélektani képlet eredeztethető. De mindezek mellett – és miatt és ellenére stb. – azért mégiscsak ott bujkál a kétség, hogy ez a Bianca, ez talán mégsem ember. Abban az értelemben, hogy csak: lény. Állat. Nő. És bár teljes metafizikája van annak, ahogy például a heverőre veti magát, mégis, az egész könyvön keresztül – zárójeles és reflektív bekezdésekkel törve meg a narráció folyamatát – ez a kétség bizony nem oldódik, egy pillanatra sem.

És Bianca mellett feltűnnek az ÁGOSTON...-ban már megismert további asszonyok: Betta és Gigi és Olga és Vivian, konkrétan és színesen – de mégis, szinte mint a főhős személyiségének más és más oldalai, kiegészítésre várva; a feleségszerű, a csábító, a karitatív szerető, a csábított, hogy most a „casanoválódó” Próteusz újabb és újabb alakjához illesszék hozzá a maguk mégiscsak kiteljesítő – tehát mégiscsak asszonyi – személyiségét; hogy az ígért teljességet és egységet, mely a szerelem archaikus illúziójából és napi epizódjaiból azért ismerős, mégiscsak megte-remthessék, ebben a nihilben és kétségbeesésben és életvágyban és nyűglődésben, ami a háborúból magához térő nyári Budapest.

Meg a két diáklány a szobrász kertjében.

És míg a könyv java mégiscsak ennek a vonzó érzéki anarchiának pittoreszk megelevenítése, megannyi epizód során: operettben és az EZEREGYÉJSZAKA-album illusztrációit nézgetve, színelőadásokat improvizálva vagy taxira várva a Lánchíd pesti oldalán stb. – az aranyföldön azonban egy igazi, amolyan

dramai összecsapás formálódik meg, amikor Gigi végül nem bírja tovább elfojtani féltékenységét a barom Olgára, s ugyanúgy gyűlöli a szent és hipokrita és kerítő Viviant, mint a férfit meg mindenkit (pedig hol van a kötetet ihlető Bianca! és a legnagyobb szerelemnek sejlő Betta! és mások!). Vérbeli társadalmi-lélektani botránnyá öblösül lassan az éjszakai hisztéria; s akkor az erkélyre húzódó „festő” már pontosan sejtethi, hogy mindez tünet, amolyan „vakarózás” – hogy ontologikusan fogalmazzunk –, hiszen tudja: „*Azok a buta nők nem tehettek róla, elvégre nem azért születtek egészséges ösztöneikkel, hogy a festő életügytelenségét, gyávaságát, perverzióit kiszolgálják.*” Mert mindez – akárcsak egész élete, „*csak vágy az imára, de nem ima.*” Ezért kellene mindig a szerepek, a maszkok, mert soha nem lehetett személyiség, csak hiány, űr – divatos panellal: ez itt Próteusz, vagyis a személyiség helye. Ez lesz a konklúziója a banális drámácskának, ez teszi fel a rettenetes kérdéseket: „*Én vagyok beteg? A polgárság? Maga a teremtő Isten? Vagy csak a nekem jutott pár évtized Európa történetében?*” És innen már csak egy lépés a vigasztaló manicheizmus: talán igazából az ördögé a teremtés?

De most ez sem segít. Itt, végre a műveltség sem. Meg a kérdések sem, mint a filozófiai kontradikciókat mégiscsak túlélő formák. Most ez sem több, mint – metaforájával – onánia a siralomházban. „*Őn egyszerűen halott!*”, jut el végre konklúziójához, míg odabent az ostromot túlélte étkészlet török darabokra hisztérikus női kezekben – „*aki a halottaknak elvégre megbocsátható rossz optikai érzékkel, a felozlás káprázatát tartja az élet káprázatának!*”.

Törjenek-zúzzanak csak a nők. A fellázadt narkotikum. Tegyék csak nyilvánvalóvá, aminek elfedésére voltak – talán – hivatottak. Hadd ne legyen menekvés éppen ott, ahova talán még hátrálni lehetett volna. Lételméleti csapdák is így szoktak lezárulni; s hiába nyúl még Websterhez is a szerző, hiába látja át hagyományosan és szisztematikusan a teremtés értelmetlenségét, benne ezt az egész „vegetatív halandzsát”, ezt a nem-életet, ami az élete lett. Ezt a konklúziót a balkonon már semmi sem cáfolhatja. Ahogy a kompozíció sem egyensúlyozhatná mindezt többé, a torzó itt nyilvánvalóan a szükségszerű forma. Innen nincs feltámadás.

Csak Próteusz számára. Aki levetheti ezt az alakját is. Amit sorsa tragikumának érzett és felismert – azt most egerűtnak tekintheti. Szökik. Túlél. Akkor is, ha már nincs miért. Tragédia sincs. Individualitás sincs. Befejezett mű sincs. Bianca Lanza di Casalanza.

Szegény Próteusz.

És talán itt török meg a torzók sorozata is. Bizonytalán nem véletlenül. Mert bár előkerülhet még a PIM-ből, padlásról, ládafiából vagy az óriásnaplóból újabb kézirat, és megcáfolhatja a recenzens keserű feltételezését: hogy Szentkuthy itt végleg feladott valamit. A visszavonulás nyomán, amit a BAROKK RÓBERT-et követően kezdett meg, s amelynek teljes hevülete és kétségbeesése még megteremthette a PRAE remekét – ám annak súlyával együtt immár egyre általánosabb és kétségbeejtőbb vereséget készült elszenvdeni. Vereséget: természetesen nem „abszolúte”, hiszen kitérő könyvek sorozata születik még ezután – de „relative”; ahhoz képest, amire Szentkuthy képes volt. Illetve: lehetett volna.

Mert ami ezt követi, az szinte csak a „maszkok kora”. Nem a keserű és zseniális konklúziók végigvitele, nem a totális kétségbeesés remeklése, csak művelődéstörténeti álarcosbál. Persze ha úgy tekintjük, mindössze politikai indíttatású karnevál ez, melyben a szerző megőrizhetett a maga számára mindig elegendő szabadságot, hogy hihesse: a megrendelt maszkok alatt mégiscsak a saját maga által választottakat is viseli; no és hát talán eddig sem tett mást. „*Önarckép álarokban*”, mint legyinteni próbál majd. Pedig dehogy nem. A „*megrendelésre született művekben*”, mint majd a videobeszélgetésben elmondja, „*búvópatakként az Orpheus benne van; Divertimento, Doktor Haydn, Händel, Saturnus fia, Arc és álarc*”. Búvópatakként. Mert az életet semmi nem éri meg. Csakhogy már nem születnek „holtágak”, nincsenek rejtett áramlatok sem, s amikor véget ér a megrendelések kora, s folytathatja a SZENT ORPHEUS-t, hát szinte már semmit nem hódíthat vissza feladott individualitása területeiből. Így az utolsó – kiadott – torzó, az EURIDIKÉ NYOMÁBAN, ekként lesz a BREVIARIUM töredékes, ötödik kötete, a búcsú prózája, a „*legnagyobb Ágyó!*”, amelyben talán csak sejtethjük, hogy nem – nem csak – az életétől búcsúzik Szentkuthy,

de azoktól a lehetőségektől is, amelyek már mindörökké beváltatlanok maradnak.

Ebben a végső és testamentumszerű töredékben már végképp egybeolvad – a szinkretizmus különös végleteként, no és a műveltség jellegéből következően – görög mitológia a katolikussal, ha ez az egybeolvadás persze nem bölceleti is, hanem mondjuk morfológiai, gyakran metaforikus (mely, emlékezhetünk, számára definícióerejű), és persze elsősorban mégis improvizatív, mint sietős búcsújában maga az egész regénytöredék. A rögtönzés alapja természetes „csak” az egész életmű, s a tervezett kiteljesedés: a rengeteg jegyzet, vázlat és mindaz, ami több mint fél évszázadon keresztül létrejött ebben a páratlan intellektusban és rendkívüli tehetségben. Aki most az idővel versenyezve próbálja helyreállítani azokat az arányokat – talán még nem késő! –, amelyeket élete számára egykor elképzelt, de nem teremthetett meg. Rendkívüli intenzitással áradnak elő epizódok, képek, képzetek, eszmefuttatások és – tipográfiailag elkülönített – amolyan reflektív, szinpadai utasítások, hogy még „minden” elmondható legyen. Johanna Papissa abortusza, Cola di Rienzo kalandja, az őrjöngő Torquato Tasso – és főként: Claudio Monteverdi vizionálása a maga Orfeójával, mely a legfőbb ihletőerő lehetett (1937-ben és -től!), az ő Velencéjének megidézése, karnevál, farce és misztériumjáték, de mégis: búcsú, „...a Nagy Agyó! A Legnagyobb Agyó!”.

És a szövegen előmlő víziókra, szinte színopszissokként elhadart epizódokra és döbbenetes dogmatikai reflexiókra csaknem azonos kontinuumként rakódik a késő huszadik század civilizációhordalékának megannyi fragmentuma, mert mintha már nem lenne idő vagy talán elegendő kompozíciós erő ahhoz, hogy ez csakugyan beépülhessen a – mégoly töredékes – szövegtestbe, ebbe a „*búcsúzó mormogásba*”: katalóniai csavargás és Paloma Picasso-dívatbemutató, tengerparti idill és Pompeji újralfedezése, bekapcsolt televízió és vadul vonzó reklámok; mindezek fölött pedig ott lebeg „*Maria Montemedale*”, erotikusan és ellenállhatatlanul, az élet utolsó, mindent megváltó ajándékaként, mert „– már a PRAE közös újrarendezése óta! – kacagó közönnyel szakítottunk minden művészeti ambícióval. Csak a valóság, úgy, ahogy átéljük, láttuk, hallottuk, ta-

pintottuk, orgiáztuk, golgotáztuk (naplója! naplóim!). Csak az érdekelt bennünket”.

Az élet – amit nem ért meg, Cicero korábbi rémületével: semmi –, az, ekkor, nyolcvan év körül a „*bohóc, szent, szenilis, infantilis*” zseninek már mindent megért. Ezt a művet is, mely Monteverdi Velencéjeként egyszerre lehetett farsangi kavalkád és fantasztikusan áradó, tébolyultan zaklatott és katolikusán megszállott folyamatos szöveggörmenet, amelyben végül a megidézett Sátán, a maszkok mindenkori mestere újra elmondhatja, hogy a világ elsősorban az ő invenciója, és ekként minden, ami magasztos, szép és jó, az kívül reked rajta, innen tehát elérhetetlen; hogy a vágyaknak pedig az a sorsuk, hogy ne teljesezhessenek – műben, életben, Velencében: „*Agyó!*”

És ahogy Monteverdi álmában hirtelen megdöndülnek a Hamvázószerdá – vezeklésre szólító – harangjai, éppúgy nem érhet véget mással ez a töredék, mint a muzsikussal Claudio izzadt ébredésével, ahogy meghallja ezt az égi, szent zenebonát, amint hirdetik a Feltámadást, másnaposan riad fel az ágyából, bűnökkel tele, mintha a Feltámadás is csak egy verejtékes, rossz szagú ébredés volna.

De a Végítéleten innen még volt egy alkalom, hogy Szentkuthy újra és utoljára összefoglalhassa mindazt, amit Szentkuthyról tudni érdemes, hogy „*Szent Orpheus búcsúbeszédében*” a videokamera mögött és körül álló „*patres et fratres*” rögzíthessék azt a végső kinyilatkoztatást, amelyet – szinte a BAROKK RÓBERT késői párjaként – végre és leplezetlenül hallani lehetett róla, aki itt már letette mind a maszkokat, mint amelyek csak akadályozták abban, hogy megmutathassa végre, ami lényeges. Önmagát. És életművét, mint ennek a főszereplőnek folyamatos reflexióit – naplóját. Ami talán a vágyott huszadik századi dantei panoráma lehetne.

Tudjuk természetesen, hogy a szerző szavai általában nem kínálnak megfelelő kulcsot a szerzőhöz magához, és a videobeszélgetés remek dialógusának olvastán csak sajnálkozhatunk azon, hogy mindez mégsem tarthatott tovább: film, párbeszéd – élet; s hogy az elmondani kívánt legutolsó gigászi regényterv, bizony a sokszori kinyilatkoztató nekifutás ellenére is, torzóban maradt.

Mégis, a kamera előtti „summa vitae” virtuóz szimultaneitásában egyszerre lehetett jelen minden, amit a dilettáns idő egyébként egy élet epizódjaivá szokott tördelni, és azután a hűtlen emlékezetre bíz. Amit Szentkuthy azonban itt végre úgy láthat át, mint jelenvalót, személyeset, nem feledtetet, sőt: „számomra minden napló” mondja, „illetve naplóanyag”. Ez a vallott személyesség és átfogó „prezencia” pedig nemcsak saját élete eseményeire érvényes, hanem szinte „onto- és filogenezisére”, így arra az egész fejlődésre, folyamatra, a létrejövő szellemi közegre, amelyben Szentkuthy élt: a maga múltjával, hitével, köznapjaival. Mint amikor antik fejedelmi sírokba a halottal vele temették feleségeit, lovát, szeretőit, kincseit, serblijét satöbbi, úgy Szentkuthynál ez a neki járó „fejedelmi sír” bizonyon tartalmazná nemcsak a neki jutott történelmi időt, de bizony vele kellene temetni a művelődéstörténetet is, a teológia számos fejezetét, valamint az élmények és érzékek megannyi alkalmát: bőséges ebédektől időjáráson át a „gyilkosan erős” benyomásokig – legyenek azok szellemiek, vizuálisak, lidércesek –, amelyek mind-mind az ő szemléletét, tehát életét, tehát műveit meghatározták, amelyek elkülöníthetetlenek tőle a türelmetlen örökkévalóságban.

Ebben az értelemben tehát szellem, tudás, műveltség sem más, mint egy az érzéki benyomások között – vagy inkább azok felfokozásának lehetősége: „*nálam a tudás nem lexikális öncél*”, fogalmazta meg ezt a szinonimitást, „*ellenkezőleg, az afrodisziákumok afrodisziákuma!*”.

És hogy ezt valamiként olcsó metaforának ne véljük, hát ott sorakoznak, tulajdonosát túlélve, a videofilm „fejedelmi síremlékében” is megőrzött könyvtár darabjai, s minden kötetten ott a bejegyzés, sőt jegyzet: mikor és mit és milyen gondolatokkal olvasott Szentkuthy, melyik albumának miféle képét micsoda alkalomból bámulta, mely folyóiratcikkek milyen asszociációkat keltettek benne – mintha az alkotásfolyamat tere éppen ez a folyamatos jelen idő volna: olvasás és elgondolás különös szellemi szimultaneitása, amelyben a megértés maga is egyféle napló, ahol nem különül el élmény és ihlet – dogmatikai meghatározással; ahol anyag és szellem végképp elválaszthatatlan.

Pusztá olvasás- és gondolkodásmódjával tehát a szerző szívesen és sokszorosán hágja át a művelődéstörténet tradicionális határait, s nemcsak a vallásbölcseletben számára oly hívogató eretnekségek vonzására, de szinte hasonlóan hágva át a kultúr bölcselet kánonjait. Mindezek ihletésére pedig utat talál a természettudomány paradoxonai, modern dogmái és modern herezise felé. Amikor pedig arról szól, hogy „Isten – Természet – Sors – Véletlen” számára mindössze rokon értelmű szavak, s hogy ő ekként elsősorban Szent Szinonima oltára előtt mutatja be áldozatait, akkor nemcsak az – életműve ismeretében persze kevéssé meggyőző – ön-definiálta deizmus parafrázisát adja, de elsősorban talán saját mentségét keresi, amiért a Teremtés egésze lenyűgözi és elvarázsolja és megrendíti – de hát mégsem elégti ki. Ahogy a BIANCÁ...-ban írja: olykor kristályszerkezetekben láthatók szerelmek pontos formái, máskor pusztá testfunkciók ragadják őt el csaknem mitikus magasságokba – s amikor a „*holdszarvú ganajtűrő nászészakáját*” idézi meg a videokamera körül álló „*patres et fratres*”-nek, hát az bizony az egész életmű egyik legpoétikusabb és legmegrendítőbb részévé emelkedik. Innen nézve érthető, miért és miféle „*biológiai végzete*” az, hogy – mint mondja – írónak született, s ezért lesz merő naturalizmusnál nemcsak több, de szinte az ellenkezője, amikor bevallja: „*mindig visszatérően az izgat, ami a sorsunkban a zsigerek belső diktatúrája*”. Szent Szinonima – Szent Zsiger.

Ám hogy a diktatúrákkal való együttélés miféle találékonyságot teremthet, hogy szűkségből nemcsak erény lehet, de akár az alkotásmód egyik princípiuma, azt ugyancsak az életmű ihletése sejteti. Hiszen történetek, szinopszisok, regénytervek áradnak és ömlenek szinte erről a zsigeri ihletvidékről, s nemcsak a kamera előtt rögtönöz a szerző hálás hallgatóinak különféle hívószavakra vagy féltucatnyit, de ezzel enged bepillantani a legmélyebb, mely ugyancsak a még megformálatlan, mert megformálhatatlan gazdagságot sejteti. „*Mindig az összes variációt látom együtt*” – mondja történetfragmentumairól tudósítva, a mélyből. „*Néha azt csinálom, hogy az összeset megírom.*”

És éppen ez lesz az egyik legkülönösebb jegye ezeknek a próteuszi „*imaregényeknek*”

vagy „*regényimáknak*”, mint műfaját végül nagyvonalúan meghatározza Szentkuthy. Ez a végtelen és szinonimikus „létkatalógus” (hogy legalább formájával utaljunk egy – még kiadatlan – kéziratra: az EGYETLEN METAFORA FELÉ-t folytató CATALOGUS RERUM-ra). Amelyben már nem számít, hogy mi is az anyaga, tárgya, formája annak, amit csinál, ha iránya egy és vitathatatlan. Mint az élete. Bűnei. Minden. Ahogy már az EURIDIKÉ...-ben kimondta, hogy Jézusnak végül is mindegy, ha blaszfém-obszcén módon imádkozik (él), ha egyszer mégiscsak hozzá szól a fohász, s ahogy itt is elmondja: a középkori passiójátékokban bizony odaillett a Golgota-jelenetek közé némi obszcén és népszórakoztató rögtönzés. A blaszfémia is ima. A szentségtörés is zent, ha ő töri. És ezen mit sem változtat – sőt mondhatnánk –, hogy hite tele van kételeyekkel, és Isten minden alkalommal felelőssé teszi – mint itt bevallja, Plutarkhosz nyomán –, amiért rengeteg értelmet adott ugyan nekünk, csak éppen ahhoz nem adott elegendőt, hogy a valóságos, tehát végső kérdések közelébe kerülhesünk. És nyilván így van rendjén. Nem a Gondviselés vagy az üdvözülés vagy a megváltás miatt, hanem mert mintha éppen itt nyílta az a tér, mely efféle reflexiókkal, kételeyekkel, sorsokkal, egyszóval „*regényimákkal*” kitölthető.

Ezért lehet tehát életművének négy sarkpontja – mint „búcsúbeszédében” feltárja – a spanyol barokkban oly kristálytisztán megpillantható rombusz: halál – katolicizmus – kéj – téboly négyzet. Ahogy már gyerekként rabul ejtette, és nem is engedte többé szabadon. Mert ez egyszerre tárja fel és örökíti meg azt a válságot, mely legmaradandóbban érzékelte és őrizte meg a vallásbölcselet szinte skizmatikussá mélyülő krízisét, mely azután – újra – kettétörte Európát, de már nem Kelet és Nyugat között, hanem szinte mélyen, legbelül. Mely végül az újkor leghatalmasabb „eretnekiségét” ihlette – a reformációt –, s amellyel utoljára és legátfogóbban éppen ez a kétségbeesett téboly és halál és katolicizmus és kéj szegülhetett szembe, ám már csak művészi és történeti legitimációval. A barokk. Első regényének címe („*családneve*”) utal erre azonnal az indulás pillanatában (ha a barokk akkor átfogóbbnak tűnt is: a spanyolon túl Rubens, sőt Rembrandt is része lehetett en-

nek a kétségbeesett és diadalmas örökségnek), s amely Szent Ágostonban nemcsak egyik őst találja meg, de szemléletének, „művészetakarásának” egyik hagyományt kínáló belső dilemmáját is, mely éppen az ekként értelmezett és imádott barokkban vált „felnyitott sirként” evidenssé.

És Szentkuthyé már csakugyan és végképp a „nyitott sír” barokkjá. Az exhumálás és pazar felbomlásé, mely egy – még éppen kritikán innen – korszakot már rendkívüli és immanens kritikával szemlél. Ezért nem lehet ő Gonzaga Alajos és El Greco és senki más sem az irigyelt és boldog és megváltott aszkéta-zsenik közül, mert náluk a kikínlódott megrendülések ellenére (és miatt!) még egységesen szemlélt teremtésbe vetett hit kínált mégiscsak egy dogmatikailag is értelmezhető, végső soron ritualizált formát – mely ugyanebben a formában tartalmazta a felbomlására irányuló erők transzcendens visszaszorítását is –, míg Szentkuthy számára a ritualizált hit és értelmezni akart dogmatika maradt az egyetlen transzcendenciabizonyíték szemlélete számára, mialatt az immanencia erői feszítették szét szemé előtt a teremtést magát. És akkor már mindegy, hogy ez az immanencia éppen a Sátán terve és titka által lesz mindennél hatalmasabb, vagy éppen a mindent elborító jelenségek diktatúrájában fordul szembe egymással a vallásbölcseletben még összetartozó „fenomenon és nuomenon”, s a teremtés felszínére irányuló irtózatossá szenzibilitás – vagyis: a látvány- és jelenségvilágnak való elementáris kiszolgáltatottság – már semmi egyebet nem hisz megszentelhetőnek, csak éppen ezt a fonákjáról látott teremtést, amelyben mintha Isten akaratára (maga Isten) az érzékek és zsigerek, tehát az immanencia diktátora lehetne egyes-egyedül.

És talán éppen az érzékelés – és remény – efféle inverziója kényszerítette folyamatosan poláris ellentétpárokba a dialektikus logikától mindvégig irtózó szerzőt. Ezért, hogy rituális és mélyen megkínlódott katolicizmusának szüksége volt csaknem valamennyi eretnekiség tételes kihívására, kontradikciójára, tagadására. Mindez – mint már a metaforák világában is felsejlett – látásmódját végtelenesen formálta, sőt az ekként látott világot szinte meghatározta. A herezis ezért lehetett messze több, mint vallásbölcseleti appendix –

a jelenségvilág epikájának, tehát (írói) megalkotásának talán legdöntőbb ihletőerejévé lett. Olykor szinte a jelenségvilág (teremtés) átfogó, gnosztikus szinonimájává változott, azt a világot jelentette tehát, mely írói horizontját mégiscsak betöltötte. És ezért volt egyik legfontosabb írói gesztusa, úgymond, eljárás módja, az ellentétes végletek felvillantása, majd hirtelen egymásba fordítása, szinte retorikai automatizmussal (epizódoktól kezdődően metaforákon át egészen a pusztá szóösszetételekig), mert éppen az a centrum hiányzott, most már végképp és pótolhatatlanul, az ekként szemlélt teremtésből, mely egyáltalán eligazít az ellenkező pólusok között. Ez a mindenáron akart barokk tehát éppen a centrumát veszített kompozícióké lett, mintha a fény többé nem áradhatna felülről, hanem csak innen-onnan: festményből, nőkből, ötletekből, ásványtanból, tébolyból, zenéből, holdszarvú ganajtűrőből. Ami tehát ábrázolását átvilágította, ami reflexióinak és azt tápláló, rendkívüli kétségeinek elsőrendű „televénye” volt, nem lehetett más, csak ugyanaz, mint amit hívőként nem fogadhatott el – és hát éppen ez az ellentmondás lett ennek a rendkívüli tehetségnek és hatalmas életművének legfőbb demiurgosza.

A publikált töredékek pedig ezt tették végképp nyilvánvalóvá: immár stilizálás és a lekerekített kompozíció egyensúlyozó ereje nélkül – valamiként esendőbb és mélyebb és talán őszintébb művekben, mint az életében kiadottak lehettek; csakugyan „nyitott sírként” mutatva meg ezt a lényegi, metafizikai ott-hontalanságot a teremtésben, a halálra irányuló létezés botrányát, a lételméleti kétségbeesést – amelynek „formája” éppenséggel a jelenségvilág élvezése, csábítása, vonzása, imádott és ábrázolt gazdagsága lehetett. És lényeg is, forma is rettenetes következményeket sejtetett, melyet a frappáns és rövidke „szinopszis” előlegezett már az EURIDIKÉ... utószavában: „*Madonna megszerelte Orpheust*” – fogalmaz a szerénységgel nem vádolható szerző – „és ajándéka: *Orpheus (a „bolygó keresztény») Próteusként bárki lehet – inkarnálva – a földön.*” Az istenanyai szerelem következményeként tehát ez a Szent József–Ahaszérus–Orpheus–Pflisterer a maga viszonzott, blaszém szenvedélyével, isteni ajándékként mintha éppenséggel individualitását veszítené el, s

gazdagságát jelentő rettenetes érzékenysége és empátiája éppen attól fosztja meg, ami lényege volna: saját személyisége, ha többé már a BAROKK RÓBERT gimnazista sorskatalógusa beteljesíthetetlen is, ha már csak irodalom maradt az élet helyett, mert nem lehetett más választása, mint hogy egy centrumát veszített teremtésben megtalálja a hiányzó középpontot: önmagában.

Nem találhatta. Zsenialitása, hű katolicizmusa, irtózatossága érzékenysége és egyedülálló műveltsége nem engedte. És ennek a viadalnak tanúságtevői a mindedig kiadatlan művek, mind nagyszabásúbban s mind döbbenetesebb erővel tudósítva erről a küzdelemről, amit Próteusz folytatott saját sorsával s a végül diadalmas kárhosszúval. És talán ennek kimenetelét előlegezte a kétségbeesett BAROKK RÓBERT: „*Mindent egészen másképpen akartam.*”

Figyeljünk az – ismerős – tárgyra: „*mindent*”. Hiába előzi meg a végső számvetés mondatát a kamasz fiú jogos büszkesége: „*Az érettségit tiszta jelesen letettem, egy irodalmi versenyen első díjat nyertem.*”

Mégis – „*mindent*”. Szegény Próteusz.

Nagy András

ÖNGYÖTRŐK

Füst Milán rejtélyes műzása

*Sajtó alá rendezte, az utószót és a jegyzeteket írta
Petrányi Ilona*

Fekete Sas, 1995. 398 oldal, 600 Ft

Rejtélyes műzsa? Maga a felfedezés nem új és nem szenzációs: Füst Milán NAPLÓ-ját olvasva bárki figyelmes olvasó eddig is „gyanakodhatott”, és az igazi beleértők a CATULLUS, a NEVETŐK, a FELESÉGEM TÖRTÉNETE nőalakjával találkozva, ha nem tudtak is róla semmi pontosat, bizonyosak lehettek egy hús-vér modell létezésében. A könyv alakban kiadott NAPLÓ-ban egyébként J. E. kezdőbetűivel szerepel is: furcsa hát azt olvasni most, hogy valaki „felfedezte” a titkos műzsa létét.

Franciaországban vagy más, nemcsak ön-