

jának alapján – azaz azt újraírva – létrehozott szerepverse, az EUPHORBOS MONOLÓGJA. Virtuóz szöveg; meg tudja oldani, hogy a történelmi kor, illetőleg az eredeti színmű ismerete nélkül is követni lehessen a szereplők egymás közti viszonyát, és felismerhető legyen, hogy a politikai-közéleti képmutatás, tisztátalan manipulációk, gerinctelen hazudozás terepén járunk. Ott, ahol mindennapjainkat töltjük, kedvetlenül hallgatva. De mert ez szerepvers, akár egyes szám első személyben is meg lehet valani: „*e fura kornak / a szellemét nem tudom elviselni, nem tudom elviselni, / hogy köröttem minden olyan, mintha ripacsok játszanának / egy dilettáns komédiában; ki nem állhatom Plautust, / és ki nem állhatom ezt az egész mintha-kort*”.

Eliot Prufrockjával pedig egy új LOVE SONG-ot lehet írni, amelyből ezúttal is épp csak a szerelem marad ki. Helyette epés öngűny, sőt vére menő öngűny van „eldalolva” lefegyverző könnyedséggel. Mert hiszen miről is szól Prufrock songja? A bélbetegség megalázó, tragikomikus realitását szembesíti egykori délceg image-ával.

A magának osztott szerepek skáláján érdekes feladat jut Szabó Lőrincnek. Az ő gátlástalan egoizmusa kellett ahhoz, hogy a VEZÉR-MONOLÓGOK-ban szinte a pszichológiai tréningek módjára, taktikázás és szépítés nélkül adja ki haragját a különben mélyen lefojtott indulatú költő, és ragadja magához a világból – legalább egy vers fikciójában –, ami őt illeti: „*s miljom szóként, fejként kézként igénylek / az akaratomhoz eszközt s teret*”. Persze e kamaszos tombolás közepette a „maszk”-ból kileső szemben ott bujkál a mosoly, hisz csak játék ez, játék még az apokalipszissal is: „*Cyber-terébe dől az ember; / kardjukba mesék hősei, / s végünk. Homo est clusura / mirabilium Dei*” – dörgi valamely próféta (Szabó Lőrinc?) a verszárlatban.

Ha a FINNEGAN HALÁLA az elmúlt tíz év tapasztalataiból meríti is sztoikus szemléletét, amely tapasztalatokra nézve Tőzsér esszéit kellett ideidézniük, a versekben eltűnt, felszívódott a közvetlen reagálások szögletessége, s persze kiszűrődtek belőlük a tévedések és félrefutó magyarázatok is. E megállapítással nem Tőzsér esszéinek, tanulmányainak a fontosságát akarom elvitatni; ezek az elmúlt évtizedek erkölcsi és szellemi feldolgozásához nélkülözhetetlenek lesznek, minthogy kínos hitelességgel rögzítették azokat a tudati állapotokat,

amelyek léteztek és léteznek a kisebbségi magyarság soraiban – léteznek, tehát nem lehet kitérni előlük.

Az esszé- és a versköteteket összevetve – kritikámban ez a verselemzések rovására történt meg – jól megfigyelhetjük, hogy a gondolati költészet éppen azzal emelkedhet az esszé fölé, hogy míg az esszé a folyton változó világ esetlegességeit magával görgeti, igazolódott igazságokat éppúgy, ahogy póre tévedést és indulatból eredő elfogultságot, addig a vers megállítja az időt egy pillanatra, s ezért érvénye – ha van – független az idők változásától. A gondolati vers a velünk megeső történelem álma, nincs igaza, nincs tévedése – csak esetleg egy eltépett fényképre varázsolja, hogy mi rejlik korunk tudatalattijában. Ezt Tőzsér versei akkor is megteszik, amikor magának a költőnek más, komoly, irodalmi szándékai volnának velük.

A FINNEGAN HALÁLA – ha lehet egy fájdalomban született lírai múrőről ezt mondani – az eredendő költői alkat és a szemléleti érettség szerencsés találkozásából született. A tudatlírának ugyanis alaphangja a sztoicizmus, értelmes árnyalataitól kezdve a maró szarkazmusig.

Ács Margit

JÁTÉK A KASTÉLYBAN

Tarbay Dávid: *Adonisz*

Fordította Kodaj Dániel és Tarbay Dávid
Kortárs Kiadó, 2001. 144 oldal, 1400 Ft

Az épület „*halom, amelyet évszázadok raknak össze; az emberi társadalom csapongó ötleteinek üledéke; úgyszólván természeti képződmény. Az idő minden hulláma odasodorja a maga hordalékát, minden nemzedék lerakja a műemlékre a maga rétegét, minden egyed hozzáilleszti a maga követ*”. Így beszél Hugo a párizsi Notre-Dame-ről, mely regényének címadója és voltaképpeni főszereplője: a mindent látó és mindent tapasztaló monstrum, a történelem Polüphemosa. Tarbay Dávid ennél karcsúbb épületet választott öt történetének őrszeméül: Chavrelone kasté-

lyát valahol a francia–belga határon, mely „háromemeletes volt, nem túl széles, súlyos, szabályos tömbjének helyét mintha tűhegyes ceruzával jelölték volna ki”. Az öt történet öt korban játszódik, s a történetek egymásra játszott utalásain túl a valódi metszéspontot maga a kastély adja. Ide fut ugyanis az összes szál, itt szembesül az öt hős életével, vágyaival, álmaival: önmagával. A kastély egyúttal maga az idő kimerevített szimbóluma, egy fekete lyuk, mely némán nyel el minden szenvedést, de egyúttal ugyanilyen némasággal tanúskodik három és fél évszázad szinte véletlenszerűen kiragadott öt élettörténetéről is. Mert Chavrelone kastélya ennél valójában lényegesen többet láthatott.

1672 augusztusában a kastélyba érkezik Philippe, a holland–francia zeneszerző, aki Lullytól kapott meghívást Párizsba, és Chavrelone-ban szeretné befejezni operáját, az ADONISZ-t, miközben a kastély urának lányát okítja a csembalójátékra. 1916-ban két francia katoná, Auguste és Ledecke eltéved a fronton, megbújnak a szétlőtt kastélyban, és találkoznak egy ott bujkáló, haldokló német katonával, Thomással, aki civilként költő-műfordító. 1970-ben Glenn, a bukott diákforradalmár diplomamunkáját befejezendő utazik az öregotthonná avanszált kastélyba, hogy beszéljen az agg pilótával, aki először repült el Ausztráliáig testvérével. 1998-ban Nathalie, a fiatal ballet-táncosnő az akkor luxusdiszkóként működő kastélyban kénytelen rádöbbsen leendő házasságának képtelenségére. 2006-ban Xavier, az ötvenéves, fásult karmester a frissen renovált kastélyba utazik, hogy világpremierként zenekarával lemezzre vegye az ismeretlen holland szerző ADONISZ című, töredékben maradt és két későbbi nemzedék utólagos betoldásaival tarkított operáját. Íme, az öt történet dióhéjban, melynek állandó szemlélője és úti célja *Château de Chavrelone*.

E dióhéjnyi kivonat azonban csak a berögzült történetmondás szabályai miatt kezdődik 1672-ben. Tarbay csöppet sem szeretné Nagy Történetté összeállítani epizodikus töredékeit. A montázst kiválóan alkalmazó írónak első látásra nincsenek nagy igényei: a felszínen csupán öt történetet mesél el. Ezek elrendezése azonban világos zenei kompozíciós sajátossággal rendelkezik a háromszor öt fejezetben. A fejezetszámozást kizárólag az augusztus hónap napjai adják, attól függetlenül, hogy me-

lyik évben is járunk. Így augusztus 2-től 16-ig tartanak a naplóbejegyzésekre emlékeztető történetek, de a napok folyását évtizedek, évszázadok szakítják szét. Egyfelől tehát a szöveg zenei szerkezete tematikus elrendezést mutat, mely távolról ötyszólamú fűgára emlékeztet. Valamennyi fejezet hordoz egy-egy motívumot, melyet Tarbay felvillant egy későbbi vagy egy előbbi, más korban játszódó, más hős életét mesélő fejezetben. Ebben a vonatkozásban pedig a vezérmotívum-technika válik plasztikussá. E rafináltság viszont nem szigorú szerkezetű, vagyis például nem tekinthető valódi epikus fűgának, inkább talán fughetta. De nincs kitéve az esetlegesség veszélyének sem: a motívumtechnikából világosan kirajzolódik, hogy a fejezeteket egymással felcserélni nem lehet. Tarbay mintái igazi klasszikus minták, a TONIO KRÖGER vagy A VARÁZSHEGY a zenei szerkesztés elrendezése felől nézve, Proust a felidézés erejének plasztikusságát tekintve. Ami azonban különösen megkapó az ADONISZ-ban, hogy a szerző bátran mer szabadon mesélni, nem terheli meg szövegét nyelvi trükkökkel, autoreferencialitással és egyéb írói leleménykedéssel. Másfelől nem enged – a szerkezeti játéktól eltekintve – az intellektualizálás ördögének sem. Pedig megtehetné. Lehetne Eco egyik magyar utóda, amennyiben elő kívánná adni a sohasem létezett, ám évszázadokkal később előkerült holland–francia barokk opera kéziratának öt kézen átfutó labirintusjátékát, kellőképpen megfejelve történetét mondjuk a hangolás püthagoraszai kommjától a tükrőfűga metafizikai borzongásáig. A történetmondás elemei ereje és igénye párosul a klasszicizáló tendenciával, a kiegyensúlyozott, szemérmes elbeszélői nyelv a dialógusokban a köznapi nyelviséggel ötvöződik. A sorsfordulatokban azonban néhol szándékoltan teátrális. Ilyen pillanat, mikor a haldokló Thomas utolsó mozdulatával Auguste kezébe nyom egy fényképet, és 1916-os történetünk hőse rádöbben: immáron halott apját látja maga előtt. Vagy mikor az 1672-es historia végén Chavrelone urának lánya szerelmese (a zeneszerző Philippe) ruhájában akar eljutni Párizsba a Lully-levéllel, és saját apja lövi le az erdőben, majd félrevonva a parókat, meglátja tulajdon lánya szétzúzott fejét. Az egyetlen pillanatba fókuszálódó sorsfordulatok néhol kifejezetten Máraira emlékeztetnek,

például a most is népszerű A GYERTYÁK CSONKIG ÉGNEK mindent eldöntő estéjére. Tarbay gyakorta, mintha maga is érezné ezek túlpoentírozott jellegét, képes iróniával féken tartani az elharapózó pátoszt. A regénynek azonban semmiképp nem kedvez a már-már banális zárókép: az öreg szobrász halálát az ingaóra mutatójának lassulása, majd megállása jelzi. Sokkal sikerültebbek a motívumkezelés ötletei: az ezüstgyűrű megpillantása 2006-ban és 1998-ban, a 24 *Violons du Roi* kávéház 1998-ban és ennek zárt motivikus utalása 1672-re, Lully udvari zenekarára. Glenn 1970-ben az öreg pilótától kapott ajándéka „egy számára ismeretlen német költő verseskönete”, amely nyilvánvalóan Thomas posztumusz köteté. Vagy éppen mikor Xavier 2006-ban a Rodin-múzeum kertjében meglát egy szobrot, melyről semmit nem tud, de az az öreg szobrász által Nathalie-ról készített munka 1998-ból. A regény nagy erőssége a szinte tapintható plasztikusság. A szerző nem elégszik meg a ragyogó szerkezeti játékkal, de azt kifejezetten életteli mozgásba hozza. Ugyanígy jellemző rá az atmoszférateremtő képesség. Itt a dolgoknak szaguk, tapintható formájuk, éles kontúrjuk van. Talán nem véletlen egybeesés, hogy Tarbay filmművészetet tanult, hiszen regénye izgalmas kiindulópontja lehet egy forgatókönyvnek. Sőt, érzésem szerint elképzelhető ennek a fordítottja is. Az ADONISZ ugyanis erősen magán viseli a többrétegű, felcserélt idősíkokban mozgó filmdramaturgia eszközeit: Tarantino hűvös kártyalapjainak leosztását, de még inkább a jóval felfokozottabb és drámaibb mexikói Inárritu KORCS SZERELMEK (AMORES PERROS) című filmjének szerkezeti sajátosságait.

A regény, melyet a ma Izraelben élő fiatal író ivritül írt, s Kodaj Dániellel közösen fordított magyarra, par excellence művészregény, és azt a tematikát bontja ki sajátosan és egyéni hangvétellel, melyet az említett klasszikus mesterektől tanult: a művészlét túlreflektáltságát, fékezhetetlen szenvedélyességét, a múlt kísérteties jellegét, a mű iránti alázat lehetőségeit és lehetetlenségét, az önazonosság megtartását vagy elvesztését, a szerelemben való feloldódás csillapíthatatlan vágyát. Intellektuális próza ez, de nem intellektualizáló, mer közhelyes is lenni akár, ha az adott életese-ményeknek megfelel a közhely. Mert közhely,

hogy a szerelem az élet kvintesszenciája, de amennyiben ez igaz – mint valójában minden közhely –, akkor megérdemli a téma a ki tudja hányadik feldolgozást. A huszonöt éves szerző finoman figyelt föl arra, hogy a jelenkori stíluspluralizmus jegyében feltámaszthat hatottnak hitt narrációt is: jelen esetben magát az ódivatú elbeszélést.

Pintér Tibor

EGY MAGATARTÁS

Fehér Ferenc: Magatartások. Bírálólatok a hatvanas évekből. Fehér Ferenc Művei 2.

Válogatta és az utószót írta Radnóti Sándor.

Fehér Ferenc 1955–1977 között megjelent magyar nyelvű írásainak bibliográfiáját Lakatos András állította össze

Gond–Cura Alapítvány–BIP, 2001. 382 oldal, 1850 Ft

„Könnyű elképzelniünk egy shakespeare-i krónikás dramaciklust a szocializmus történelméből, mégpedig éppen a »nagypolitika világából«” – olvassa a recenzens egy Jancsó-film kritikájában (245.), sóhajt, mereng, s csodálkozva teszi fel értetlen kérdéseit: valóban olyan könnyű lenne? Vagy a hatvanas években könnyebb lett volna? Vagy lehetséges-e egyáltalán műalkotásokat nem alkotóilag, hanem kritikus szemmel elképzelni? Vagy ha már oly könnyű volt elképzelni ezeket a darabokat, akkor vajon miért nem írta meg mégsem őket senki? Vagy esetleg csak a recenzens nincs beleértve abba a többes számba, amelynek számára egy ilyen gesztus valóságosnak tűnhetik?

Vagy amikor a recenzens ezt olvassa: „*Tragédiában (és a tragédia befogadásakor) érzett félelem olyan megrendülés, amelyben akár veszélyeztetve látjuk egész fizikai és morális létezésünket is, de érzékszerveink éberben működnek, úgyszintén értelmünk: sőt az utóbbi koncentrációképessége, átlátása csúcsára jut. Mert a világot minden eddigimél világosabban kell felfogni, ha benne a tragikus feladatot vállalni akarjuk. A félelem ahhoz szükséges, hogy mintegy figyelmeztessen feladatunk rendkívüliségére, hogy nagy döntésekhez nem szabad hebe-hurgyán közeledni. [...] A klasszikus tragédia rész-*