

Az adelai szépség

Bruno Schulz mitológiája

1. rész

A grafika eleme a feketeség. Átragyog rajta a fény, felszínre tör, áthatol a nyomdafestéken, belehasít a sötétségbe. A három legnagyobb európai grafikus, Dürer, Rembrandt és Goya a szó szoros értelmében az éjszaka erőivel harcol. A karcolótű és a sav kutatja a műveikben a titkot. Vállalt feladatuk szimbolikus értelme a felfedés.

A BRUNO SCHULZNÁL nem sokkal idősebb osztrák író, Robert Musil azzal a jelenettel kezdte a *Törless iskolaévei* (1906) című regényét, hogy sötétség borul a hősre. Elment a vonat, elvitte a szülőket, a tizenhat éves kadét pedig átgyalogol a nyomorúságos kisvároson, megy a cukrászdába. Ott támadja az ablak felől a feketeség. „A sötétség meg mintha kitérne és visszahúzódna előle - de a következő pillanatban újra mozdulatlan falként meredt az ablak előtt. Ez valami külön világ volt, ez a sötétség.”¹ A mélyében rajzolódtak ki a végső formák. WITOLD GOMBROWICZ, aki szintén olvasta Musilt, „minden dolgok estéli nyomásnövekedésének”² nevezte ezt a pillanatot a *Pornográfia*-ban. Musil hőse e metafizikai nyomás alatt szánja rá magát arra, hogy meglátogatja a helyi prostituáltat. Az ordenáré utcalány még azon az éjszakán beavatja a mazochizmus galád kéjeibe. Azért merül bele ebbe Törless, hogy felfedje azt a leküzdhetetlen, rémisztő dolgot, ami nem csak a világban, hanem benne is munkál. Kiszámolták, hogy Schulz prózájában a *fekete* a leggyakrabban említett szín. Ez ugyanaz a feketeség, amelyből kibontották vízióikat a grafika mesterei. A nyomdafesték feketéje a világ teremtése előtti anyag. De Schulznál ez Ausztria-Magyarország, egy olyan ország hanyatló kultúrájához tartozó, erkölcsileg kétséges ingerek Musil-i feketesége is, melynek nem csak a születése okán volt polgára a művész. Schulz lényegében közvetlenül ebből a jólelkű-démonikus országból származik, melynek lételeme a negyedszázadig tartó hanyatlás alatt a kaosz és a bürokrácia vagy - a művészet szférájában - a bűbáj és az önpusztítás ambivalenciája volt. Ferenc József monarchiája az illúzió oázisa volt Európa térképén, legfőbb exportcikke pedig, már jóval pusztulása előtt is, a dekadencia narkotikus mítosza. Ez mindmáig így van, és ebben Schulznak is van némi szerepe. Szóval a K.u.K. monarchia inkább a síron túl vált be, nem a való életben. Ehhez még hozzá kell tennünk azt, hogy a háború alatt Schulz legalább két és fél évet töltött Bécsben, közvetlenül a végső összeomlás előtt, és döntő hatással lehetett művészi fejlődésére a lidérces végjáték művészi dimenziójához való kötődés.

1 ROBERT MUSIL: *Törless iskolaévei*. Ford. BOR AMBRUS, PETRA-SZABÓ GIZELLA, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1980, 31.
2 WITOLD GOMBROWICZ: *Transz-Atlantik. Pornográfia*. Ford. FEJÉR IRÉN, KERÉNYI GRÁCIA, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1987, 265.

Hisz a feketeség nem szín - ez nyilvánvaló mind a festő, mind pedig egy olyan ember számára, akin úrrá lett a nyugtalanság -, hanem a színek hiánya. Az alkonyatra jellemző ez a színtelenség, amikor a dolgok elvesztik természetes színüket. Ez olyan művész képeire emlékeztet, akinek láthatta a munkáit Schulz Bécsben, és alighanem közelebb állt hozzá, mint e közeg legismertebb művészei: Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Richard Gertsl, Koloman Moser, Egon Schiele. Itt ugyanis vonzásokról és választásokról beszélhetünk. A skizofrénia-tól űzött rajzművész, ALFRED KUBIN (1877-1959), foglalkozása szerint fényképész, több száz groteszk és rémisztő rajzon örökítette meg képzelete démonait, köztük számos bálványt, a női nem képviselőit, akik méltósággteljesen fogadják a hódolatot. Korábban talán senki sem fedte fel ilyen nyíltan azt, amit nyilvánvalóan rögeszmének, kényszerképzetnek tekinthetünk.³ Vajon láthatta Schulz az *Asztarté* című rajzát, melyen a frenetikusan hajlott testű istennő görnyedt férfitestek szőnyegén lépked? Vagy a *Salto mortalét*, melyen egy apró termetű, nagy fejű hím nyaktörő ugrást hajt végre, és egyenesen egy óriás nő kitárt ölébe zuhan? 1909-ben egy regényt is kiadott Kubin A másik oldal címmel.⁴ Ebben egy valahol Ázsiában emelt, mesterségesen létrehozott európai romváros fokozatos hanyatlását festette le, ahol az elviselhetetlen valóságból elmene-kült emigránsok laknak. Ez a város álomkép, itt feltartóztathatatlan a pusztulás, lassan romba dől, és természetesen mindig alkonyat van.

Nyilvánvalóan a bécsi tartózkodásából hozta Schulz egy elég szokatlan technika ismeretét is, amellyel A *bálványimádás könyve* című sorozatát készítette. Mivel Franciaországban találták fel a XIX. század közepén, a *cliché verre* nevet kapta, és nem sorolják az olyan nemes technikák közé, amelyekhez szükség van nyomósablonra, nyomdafestékre és nyomdagépre. Egyesek, nem is alaptalanul, nem hajlandók besorolni a grafikai technikák közé. Ez ugyanis úgy működik, hogy az emulzióval borított fotólemez üvegére kaparják a rajzot, és kontakt módszerrel viszik át fotópapírra.

3 Vö. Alfred Kubin. *Das zeichnerische Frühwerk bis 1904*. Kiállítási katalógus, Kunsthalle Baden-Baden; JANA GONDOWICZ: *Olśniony mrokitem* [in:] *Mroczna strona wyobraźni - sztuka Alfreda Kubina*. Kiállítási katalógus, MCK, Kraków, 2008-2009.

4 ALFRED KUBIN: *A másik oldal*. Ford. TÁLASI ISTVÁN, Orpheusz Kiadó Kft., Budapest, 2005



BRUNO SCHULZ
Önarckép, rajz

Azt ajánlja egy mai francia grafikai technikai tankönyv, hogy fekete bársony alátétre helyezett festett lemezen dolgozzunk. Tehát fekete rajzot kapunk, fehér alapon, levilágítás után pedig a negatívját. CAMILLE COROT az elsők között használta ezt a technikát, és bámulatos festői hatásokat ért el tampo-nok, hígító és törött pálcikák segítségével. Az eredmény kísértetiesen hasonlított a foltmaratásra, mert több szakaszban is retusálható folyékony emulzióval.⁵

De Schulz egyszerű fotólemezeken dolgozott, melyeket egy fényképész barátjától, BERTOLD SCHENKELBACHTÓL kapott, mert fényt kaptak. Erre utalnak a grafikák szten-derd formái. Az egyik, *Az örök mese I.* nyilván eltört a munka utolsó szakaszában, mert a kazetták üvege nagyon vékony, és Schulz úgy döntött, ilyen állapotban reprodukálja. Fekete alapon dolgozott, kikapart mindent, a fényeket kivéve, ez pedig nagyon munkaigényes volt, de a feketeség igen gazdag, szinte rézkarcra emlékeztető árnyalatait adta, melyeket időnként, a világosabb részekben lavírozással egészített ki. A Schulz-grafikák szakértője, MALGORZATA KITOWSKA-ŁYSIAK szerint a művész azzal keltette a régiség hatását, hogy barna folyadékban, teában vagy kávéban áztatta a nyomatokat, mert elég drága volt a boltban kapható, tömegében színezett fotópapír. „Komoly költség - a munkáról nem is beszélve”, sopánkodott Schulz a barátjának, ZENON WAŚNIEWSKINEK írt levelében.

5 Corot technikájának leírását ld. M. MELOT: *Le choc de la photographie*. In *L'Estampe. Histoire d'un art*, Genève 1981, 106-107.

Persze túlzott: mindez sokkal olcsóbb és egyszerűbb volt a könyvomat elkészítésénél, a fémnyomásos eljárással meg nem is említhető egy napon.⁶ Schulz kétségkívül nagyítóval dolgozott. Lazán tartott vékony tüje látványos, tekervényes vonalakat karcol, apró részleteiben azonban, ellentétben a vésőtűvel, amelyet visszafog a vésőtartó ellenállása, átad valamit a kéz remegéséből. Ez szabad szemmel nem látható, de érezhető vibrálást ad az alakok arcának, kezének és talpának - mintha gramofon rögzítené az érzelmeket. Kitowska-Łysiak szerint törlőpapírt is használt, bár a fényerősséget szabályozó vonalak rajzolata inkább köszörűkövön kicsorbitott borotvapenge-darabra emlékeztet.

Ez lényegében a grafika tisztátalan pótléka (Gombrowicz mondta, hogy Schulz nagy előszeretettel használta az *ersatz* szót), és bámulatos összhangban áll a silányság dicséretével, melyet az Értekezés a próbabábukról első részében fogalmazott meg. „Ilyen a mi ízlésünk. [...] Egyszerűen lenyűgöz bennünket, gyönyörűséggel tölt el az anyag olcsósága, vacak-sága, silány volta.”⁷ Tehát a fekete klisé fölött folytatott „sarlatánságot” választotta az egyik fentebb proklamált nem klasszikus és kétséges alkotói

6 MALGORZATA KITOWSKA-ŁYSIAK hosszú éveken át kutatta Schulz műhelyét, végül egy terjedelmes publikációval tette fel a koronát a munkájára: Światło-czułość. Czy „Xiega Bałwochwalca” Bruno-na Schulza mogłaby powstać bez „cliché verre”?, *Konteksty*, 2012, 1-2. Miközben készült a tanulmány, vitákat tartottunk, és megegyeztünk abban, hogy inspirálhatta a művészt építészhallgató korában a szitanomás mint a tervek sokszorosítására használt módszer és a karcolótűnek is használható, cserélhető hegyű körző. Későbbi korszakában minden bizonnyal foglalatba helyezett, hegyesebb és kopottabb gramofontűkkel dolgozott.

7 Bruno Schulz: *Fahajas boltok*. Összegyűjtött *elbeszélések*, ford. GALAMBOS CSABA et al., Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998, 39.



BRUNO SCHULZ
Az örök mese
(ideál), ill.



BRUNO SCHULZ
Az infánsnő és a törpéi

módszernek, amely valahol a misztifikáció, ha ugyan nem az „eretnység” határterületén helyezkedik el. Hisz a művészi vízióknak Fehér Istennőkké kell változtatnia a Vágy Sötét Tárgyait. Fehérré, mert a *cliché verre* fehérré változtatja a feketét.

A vágyak úrnői

Az a korszak formálta Schulz képzeletvilágát, melyben örületesen felizgatta az urakat a hölgyek kesztyűje és csipkés kézelője közt látható meztelen bőr keskeny csíkjá, és nem kifejezetten komolytalan egzisztenciák veszélyeztették az egészségüket, lesben állva az esőben, arra várva, hogy bokáig emelje a szoknyáját a tócsán átlépő lány. „Pár évvel ezelőtt az orvoson, a festőn és a nyilvános házak látogatóin kívül nem volt földi halandó, aki ismerte volna a meztelenséget. Az említettek is a maguk módján kaptak betekintést” – idézte fel emlékeit a múlt század húszas éveiben a francia költő, PAUL VALÉRY, és végül erre a következtetésre jutott? „Szakrális volt a meztelenség, vagyis tisztátalan”.⁸ Minél hangosabban magasztalták a szépséget, annál nagyobb tabu volt az élő képe.

S mivel a szent hely sosem marad üres, perverz kielégülést találtak a túlzott és elfojtott érzelmek. Pár éve az egyik varsói antikvárium legmagasabb polcán találtam egy 1901-ben kiadott bécsi heliogravúr-albumot. Ezt szegényebb festőtanulók használták, akiknek nem tellett arra, hogy élő modellt

⁸ PAUL VALÉRY: *Degas, taniec, rysunek*. In *Rzeczy przemilczane. Z pism o sztuce*, PIW, Warszawa, 1974, 95.

fogadjanak. A rézkarcot imitáló, sötétbarna elembe merülő női aktok kezdetben szoborszerűek voltak, aztán ahogy lapozgattam, egyre keresetlenebb, szokatlanabb pózokat vettek fel. Csak alaposabb megfigyelés után vettem észre, hogy mindegyiknek ceruzát dugtak a megfelelő testrészébe, így jelölték a másolóknak a gerincoszlop vonalát. Mert ártalmatlanná vált a perverzió a közösség szemében, ha a mesterképzést szolgálta. Arnold Böcklin buja *Néroidáinak* (1873) is hullámok közt kellett dugóhúzó alakban tekerődniük, a *Spleen és ideál* (1896) című Carlos Schwabe-képen pedig monogramot rajzol ki a két összefonódó alak. Salvador Dali viaszlagyságú óráihoz méltó metamorfózisokra kényszerítették a hölgyek testét. A hazugság ilyen agyafúrt formája ellen tiltakozott a XIX. század utolsó évtizedeinek festészete: fellázadt és bevonult a kuplerájba, vitte az állványokat is. Hisz a tolerancia házában a szalon olyan hely, ahol az intézmény rendeltetéséből adódóan fény derül a teljes igazságra. Az olyan művészek, mint Edgar Degas, Émile Bernard, Henri de Toulouse-Lautrec, Edvard Munch, František Kupka vagy Egon Schiele kidolgoztak erre a témára egy sajátos skiccszerű stílust, amelyet „grafikai argónak”, a jassznyelv képzőművészeti megfelelőjének neveznek a mai kutatók. Az ilyen stílusú művek a várt érzelmek helyett viszolygással töltik el az embert. Azt sugallják, hogy a kurválkodás nehéz, hálátlan munka, mint a mosás vagy a krumpli kiásása. A munkától elgyötört, ernyedte vagy a hokedlin visszafojtott lélegzettel terpeszkedő bentlakó hölgyek nem csak a lealacsonyított és megviselt nőiséget bemutató tanulmányok. A hamis alabástromból készült testek megint reálisak lettek. Leigázta a nőt a bordély, de megszabadította a testét a hamis esztétikától – írja EMMANUEL PERROUD.⁹ Durva, hanyagul odakent folt, rücskös, szaggatott vonal, a plasztikus ábrázolás hiánya, a közönséges pózok jelölték azt az utat, melynek végén megjelentek a festészet „filozófiai bordélyának” alakjai, az *avignoni kisasszonyok* (1907) – a cím egy barcelonai utcára emlékeztet, ahol örömtanyák voltak.

Különleges helyet foglal el Schulz a fentebb vázolt térképen. Grafikusként szoborszerű alakokért rajong, rajzolóként pedig a bordélyok alvilágából merít ihletet. Ötezer rajza

⁹ EMMANUEL PERROUD: *Le Bordel en peinture. L'art contre le goût*, Adam Biro, Paris, 2001, 63.

maradt ránk, ebből minden negyedik-ötödik Venus szerény hajlékának kopottas díszletei közé kalauzolja el a nézőt. A korbácsol dolgozó alkalmazott lába előtt kúszik a pucér vendég a szekrényénél alig tágasabb „kabinban”. Az elnyűtt kéjhölgy a vaságyon próbálja megfeszíteni gyászos idomait. A felöltözött vendég – néha többedmagával – az asztalnál ül két igen érett korú hölgygel, aki csak harisnyát visel. Mindegyik rajzon szembetűnő a fentebb említett „grafikai argóra” jellemző demonstratív sietség. De még ha időnként mintha köztéren ábrázolná is az asztalt vagy az ágyat, háttérben a kisváros látképével, a rajzok így is megőrzik teljes lélektani realizmusukat, a témájuk pedig az ócskaság, a rutin és a lepusztultság: a fizetett gyönyörök minden nyomorúságát kifejezik. A *bálványimádás* könyvében viszont a nőiség ezzel ellentétes modelljét mutatja be. Schulz szigorú, megközelíthetetlen és gögös dominái az uralkodásra termett kegyetlen dáma hagyományát idézik emlékezetünkbe. Velük népesítette be a festészetet a XIX. század végén a mitológia és az anekdotikus történelem. ARTUR SANDAUER és Schulz sok más ismerőse is említi, hogy tele volt könyvekkel a fal a szobájában; azt is tudjuk, hogy a művész használta a drohobyczi könyvkereskedő, MUNDEK PILPEL és a tehetős jó barát, STANISŁAW WEINGARTEN impozáns gyűjteményeit. Az utóbbi mecénásként is segítette valamelyest az alkotómunkában. Valójában minden nehézség nélkül be lehetett szerezni akkoriban Drohobyczbán bármelyik európai könyvet. Ezért ildomos emlékezetünkbe idéznünk a ma már elfelejtett német gyűjtő és kiadó, EDUARD FUCHS tevékenységét. Az 1890-es évek végén kezdte kiadni monumentális munkákból álló sorozatát abból a műfajból, melyet a németek *Sittengeschichtének*, vagyis erkölcstörténetnek neveznek. De nem csak az olyan területek szokásai érdeklik, mint, mondjuk, a gasztronómia. Fuchs az erotika kutatójaként elemezte a hivatalos és a populáris ízléshez igazodó műveket, valamint a karikatúrákat; a giccs határa sem állította meg. A művelődéstörténetet kutató WALTER BENJAMIN még azt is neki tulajdonítja, hogy megtörte a remekművek monopóliumát a művészettörténetben.¹⁰

¹⁰ „A megvetett, apokrif dolgok észrevétele adja tulajdonképpeni erejét” (WALTER BENJAMIN: *Eduard Fuchs, a műgyűjtő és történetész*. Ford. BARLAY LÁSZLÓ, in *Uő.: Kommentár és prófécia*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1969, 374.

Nála talált menedéket a korabeli piktorok számtalan mázolásai: Lédák hattyúval, Phrynék, Danaék, Lüsziisztraté, Delilák, Omphalék, Kleopáták és Juditok. Jó példa erre monumentális monográfiája,¹¹ amely két vastag kötetben mutat be közel ezer motívumot, és mind azt ábrázolja, hogyan uralkodnak a nők ősidők óta a férfinepen. Ez a mazochisták impozáns kompendiuma.

Fuchs köteteit több száz, a kor színvonalát tekintve kitűnő reprodukció illusztrálja. Ezekhez még hozzá kell tennünk azokat a nem kevésbé monumentális kiadványokat, amelyeket Magnus Hirschfeld Institut für Sexualforschungia adott ki Berlinben. Az intézet már a húszas évek elején kiadta többek között a nagy háború éveiben készült erotikus karikatúrákat bemutató kétkötetes gyűjteményét. Azok a ma már klasszikus rajzművészek is részben ennek köszönhetik a hírnevüket, akik a háború előtt a párizsi *Assiette au beurre*¹² (Forain, Adolphe Willette, Théophile Steinlen) és a müncheni *Simplicissimus* hasábjain publikáltak (Heinrich Major, Franz von Bayros, Pascin). Az utóbbi olyan erkölcstelennek tartották, hogy nem engedélyezték a terjesztését a császári Poroszországban. Schulz MAKSYMILIAN GOLDSTEINNEK és STANISŁAW WEINGARTENNEK készített exlibrisei kétségkívül az ilyen, rendszerint „speciálisnak” tekintett kiadványokat jelölték és díszítették.

Hogy milyen mélyen gyökerezik *A bálványimádás* könyve ebben a – mai tudományos terminussal élve – „pornotópiában”, azt talán érzékeltethetjük azzal, ha emlékezetünkbe idézünk néhány közismert festői víziót. Először néhány giccsot, mint JOHN CHARLES DOLLMANN *Ismeretlen nők* (1912 k.) című képe, melyen egy félmeztelen, történelemelőttinek beállított lány mutatja be a tűz csodáját a lábai előtt kuporgó csimpánzok hordájának. A majompofák csodálattal figyelik a felsőbbrendű lény parancsoló gesztusát. Eztán következik LOUIS CHALON *Kirkéje* (1888): meztelen varázslónő terpeszkedik a trónon, mellette kétoldalt faragott oroszlánok, királynői

¹¹ EDAURD FUCHS, ALFRED KIND: *Die Weiberherrschaft in der Geschichte der Menschheit*, 665 illusztrációval és 90 táblával, Albert Langen, München 1913. 1-2. köt.
¹² A lap kétértelmű címe „nagy darabot” és „nagy csöcsöt” is jelent (mint bevételi forrást).

BRUNO SCHULZ
A hölgy öltöztetője





BRUNO SCHULZ
Undula, az örök ideál

mozdulattal emeli a karját, háttérben a sugárzó napkoronggal. És még egy *Kirké*, ARTHUR HACKERTŐL (1893): a haját feltűző meztelen varázslónő előtt kúsznak-másznak Odüsszeusz szerencsétlen hajósai. Kettejüknek elől még mindig emberi vonásai vannak, de mögöttük fekete konda tülekedik; valahol hátul meg kétségbeesetten emeli fel a karját valaki. Most pedig, a változatosság kedvéért, jöjjenek remekművek. Nézzünk három mesteri rézmetszetet: HANS BALDUNG GRIEN (1513), BARTHOLOMEUS SPRANGER (kb. 1601) és URS GRAF (1613) műveit, amelyek azt a legendás jelenetet ábrázolják, amikor meztelenül meglovagolja és korbáccsal veri az öreg filozófust, Arisztotelészt a parázna Phüllisz. Nézzük THOMAS ROWLANDSON *Szemle* (1788) című színezett rézmetszetét: öt parókás öregember egymáshoz támaszkodva lesi nagy figyelemmel a feltűrt ruhában fekvő szépség ölet, aki a könyökével vonja félre a felhőként csüngő függőnyt. És végül következik a híres *Rémálmom* (1782) HENRY FUSELITŐL, a batiszt hálóingben alvó, teátrálisan elterülő nővel. Lidérc, ocsmány fekete kobold markolássza a mellét, a függöny mögül pedig beles dülledt, halott szemével egy szörnyű lópofo. Schulz talán nem tudta, hogy Fuseli vagy Füssli, az Angliában dolgozó svájci festő eljátszott az idegen nyelvvel, és a *nightmare* (rémálmom, lidércnyomás) kettévált nála a *night* és a *mare* szavakra, vagyis „éjszakai kancára”. Ezért helyezett el csődört a metszetén, mintegy véletlenül gazdagítva az erotikus fantazmák készletét.

A *bálványimádás könyve* hősnői természetesen tucatszám idézik emlékezetünkbe a szerelmes éjszaka után kegyetlenné, gyilkossá váló szeretők képmását, ilyen Judit, Burgundi Margit, Turandot, Libuše vagy a Miciński drámájából ismert Theophanu baszilissza. De mindenekelőtt a szegycsücs és kegyetlen Szalóme, „aki ágyékának fajtalan riszálásával az üzekedő vágy kiáltását tépi ki egy aggastyánból, [...] valamiképp jelképes istennője lett az elpusztíthatatlan Fényűzésnek. [...] A közönséges Állat, a közönyös, a felelőtlen, az érzéketlen, aki mint az ókori Heléna, mindenkit megmérgez, akihez közeledik és akit szemügyre vesz.”¹³ Ilyen képszerűen írta le A különc (1884) című regényében JORIS-KARL HUSYMANS, aki egyébként jó szemű kritikusként tanulmányozta a képzőművészetet. Husymans GUSTAVE MOREAU 1876-ban és 1878-ban készült két képéből kiindulva teremtett ilyen szuggesztív víziót a női meztelenségről, „mely vad illatokkal van átszűrve, balszamokban fetrengett s tömjénben és mirhában

¹³ JORIS-KARL HUSYMANS: *A különc*. Ford. KOSZTOLÁNYI DEZSŐ, Lazi, Szeged 2002, 52-53.

füstölődött”.¹⁴ A második ezek közül olajfestmény, az első pedig káprázatos akvarell, a címe *Látomány*. És pontosan ezt érdemes emlékezetünkbe vésni Schulzcal kapcsolatban. A férfivágyak úrnői A *bálványimádás könyve* lapjain Moreau látomásaihoz hasonlóan nem ebből a világból valók.

Bacchanália

A *bálványimádás könyve* teofániát ábrázol, vagyis felsőbbrendű lények jelennek meg a hétköznapi világban. Mielőtt magával ragad minket a mitikus világba, érdemes emlékezetünkbe idézni a bálványimádás egyik titkát, melyet száz évvel ezelőtt fedezett fel egy akkor még új diszciplína, az összehasonlító vallástudomány. Az a két, a maga korában kitűnő kompendium, amely rendelkezésére állt Schulznak - WITOŁD SCHREIBER: *Istenek teremtoi. Az ősi népek rejtélyes hidelmei* (1904), SALOMON REINACH *Orpheusz. Általános vallástörténet* (lengyel fordításban 1912-ben jelent meg) - felhívja a figyelmet arra, hogy a bálvány, mint a tisztelet tárgya, annak a sorsfordító eseménynek állít emléket, amikor az istenség rászánja magát arra, hogy tartósan kinyilatkoztassa dermesztő isteni természetét. Ezért A *bálványimádás könyve* esetében a szövetségkötés pillanatát kell a kiindulópontnak tekintenünk.

Az *Undula a művészeknél* az egyetlen nem onirikus metszet A *bálványimádás könyve*-ben. A jelenet teljesen reális. Schulz kedvenc modellje (csak neki adott nevet), hatalmas fotelben terpeszkedik, alatta a grafikák anyagul szétszórt másolatai; egy gipsz mellszobrot is láthatunk. Bálványimádó művészek nyüzsögnek a háttérben: kiemelkedik az öt alak közül a szerző barátja, a drohobyczi esztéta, Stanisław Weingarten, aki a kedvenc szobrát, Venus Kallipügoszt dajkálja. Hogy senkinek se legyenek kétségei, Schulz mulatságosan kiemeli az istennő domború farát. Undula lekicsinylően nézegeti az újabb meg újabb grafikákat... és ekkor történik valami. Nyilván mély benyomást tett rá a mű, mert a vamp keze öntudatlanul felhúzza a szoknyáját a bal combján, a talpa pedig gyors mozdulattal szabadul a cipellőjétől. A verdiktre várva térdeplő, Schulz vonásaival ábrázolt művész döbbent, rajongó tekintettel mered az orra előtt lévő pucér, bár harisnyás lábfejre. Imádattal tárja szét a karját. Meglepődtek a tanúk: különösen a két legközelebbi követi

¹⁴ Uo. 55. o.

leplezetlen irigységgel a cselekmény fordulátát. Három tekintet irányul a metszetet átszelő láb ferde sávjára, az eksztatikusan kinyújtott lábfejre összpontosulnak. Ezek azok a nevezetes, valamire irányuló feszültségek, amelyek úgy megragadták WITKACYT Schulz műveiben.

Ez A *bálványimádás könyve* programadó metszete. Schulz műzsája alighanem csak itt nem nyugtazza távolban kalandozó, gőgös tekintettel a férfiak hódolatát. Undula mintha zavarát leplezve sütné le a szemét. Mint láthatjuk, valami mégiscsak eljutott megközelíthetetlen tudatáig.

A grafika a kézben és a lemeztelenített lábfej - tágabb értelemben véve pedig a modell körül látható művészkellékek és Undula káprázatos szexepilje - a szépség két, egymással szemben álló formáját képviselik. A másolatok és a gipszek a reprodukciós szépséget képviselik; ő pedig az élő, spontán szépség, mint az az ösztönös mozdulat, amely megjutalmazza a művészt, alkalmat kínál neki arra, hogy megcsókolja a lábfejét. Sőt, a belsejét szégyentelenül feltáró felrúgott cipellő még ennél is többet ígér. A klaszikus antinómiára hivatkozva kijelenthetjük, hogy itt a dionüszoszi szépség fogadja az apollói szépség hódolatát.

A *Könyv* azonban, ne feledjük, Dionüszosz nélküli dionüszia, és a mámor istenének attribútumai is hiányoznak: a szőlő, a menádok és a kecskék. Tehát más orgiasztikus kultuszról van szó. Jó bevezető ehhez a teofánia két változata: az *Elvarázsolt város I. és az Elvarázsolt város II.* A másodikat vékony tűvel véste, ez jobban kiemeli a természetfeletti jelenség megmutatkozásának körülményeit. Két sugárzó szépség vonul át ugyanis a kisváros főterén. Szelídített, félig tigris, félig ember alakot vezetnek pórázon, aki mintha FRANZ VON STUCK, FERNAND KHNOFF és JACEK MALCZEWSKI kiméráinak hím változata lenne. A jelenet két közeli tanúja alázatosan arcra borul, de a távolabbiakat mindez úgy elkápráztatja, hogy rémülten húzódnak hátra, mintha elsodorná őket az abszolútum robbanása. Csak most érdemes megfigyelnünk a szelídített bestia arcát. A hölgyeket kísérő hím Schulz arcvonásait viseli, már rég vak: túlzott buzgalommal bámulta a sacrumot.

A *Bacchanália* mutatja, mi történik ezután. Két változatban maradt ránk a mű, rajzként és a *Könyv* metszeteként, mindkettő 1920-ban készült. A rajz kontúrjai nem



BRUNO SCHULZ
Undula a művészeknél

tűpontosak, gazdagabb részletekben; menetet ábrázol, amely épp most halad el egy ház arkádjá mellett. Két nő vezeti, az első virágkoszorúval a fején, lemeztelenített mellel vonul, az arcvonásai ismerősek a *Nő korbáccsal és három meztelen férfi* című, szintén 1920-ban készült rajzról és a *Küthéra szigetén* című grafikáról. A legelső korbácsot, a tarsa csengőt tart, és kutyát is vezetnek, pórázon. Meztelen fiatalok kisebb tömege követi őket. Biztos lármás a jelenet, amelyben csak az egyenes derékkal, a mártíromság eksztázisát kifejező arccal álló, Pierrot-nak öltözött fiú nem vesz részt. A vonásai Schulzra emlékeztetnek. Bár nem látja sem az egyik hölgy fedetlen keblét, sem a másik szégyentelenül fölemelt szoknyáját, mégis ő a tanú és alighanem a leendő áldozat is.

Mintha valami folytatást tárna elénk a *Körmenet*. Titokzatos szentélyből bukkan elő a Tökéletes Lény, már csak harisnya van rajta; a kabátját egy büszke híve viszi utána. Balról egy papi ruhás csoport figyel, hozzák a szent könyvet és a zászlót, rajta egy női cipő képével. Jobboldalt porba hullnak a világiak, akik részben már állattá változtak, akárcsak a varangyszerű „Schulz” a papok lábai előtt. A bálvány lesütött szemmel lép át a vércsíkokon. Nem véletlenül: ha jobban megnézzük a varangyembert, korbácsütések szabdalják az arcát és a kezét! Most lekuporodik, megbüntették, mert szentségtörő vakmerőséggel egyenesen az istenségre nézett. Vajon azok figyelik-e a körmenetet, akik nemrég még a gyerekek menetét alkották, de felnőtte váltak attól, hogy megnézték a szentélyben a beavatási szertartást? A megbüntetett hívó pedig az egykori félszeg Pierrot lenne? Mindkét jelenetben csak őt emeli ki a tömegből a holdfény.

Nyilván nem véletlenül szerepel mindenhol Schulz grafikáin és rajzain a szerző hasonmása. Az önarckép virtuóza, Schulz arra használja a képmását, hogy tanúságot tegyen a képen megjelenített érzelmek igazáról. Az egója ábrázolásával tanúsítja: „Ott voltam”, ahogy a régi mesterek is elhelyezték magukat a festményeken. De tudatában van annak, hogy a teljes személyiségétől különböző képmást, hasonmást készít. Az ábrázolt cselekményben csak az énje egy része vesz részt, az, amely ki van szolgáltatva a nők démoni hatalmának. A Carl Gustav Jung iskolájából kikerült pszichoanalitikus azt mondaná, hogy a művész kiveti magából a személyisége egy részét, amelyet „megfertőztek” a tudattalan erői, vágyai, az úgynevezett árnyát. Amióta a romantikusok felfedezték ezt a folyamatot, *hasonmásról* is beszélnek. De mikor a művész kiválasztja magából ezt a másik, sötét egót, meg meri nézni nappali fényben a legtitkosabb fantáziáit vagy félelmeit. Az árnyat vagy hasonmást is meg kell büntetni, meg

kell alázni vagy egyenesen meg kell fosztani emberalakjától a művész „bűnös manipulációjáért”. És minél kegyetlenebb kínokat szenved el, annál biztosabban nyer a szégyen és a szégyentelenség versenyében. Itt megint hivatkozhatunk az Értekezés a próbabábukról gondolatmenetére: a művész megteremti a hasonmásait, és ők lesznek a Teremtés Második Nemzedéke, a bábuk ideiglenes gyűjteménye, „hátról egyszerűen vásznat lehet rájuk varrni, vagy be lehet festeni őket fehérre”.¹⁵ Mert szégyentelenségben senki sem veheti fel a versenyt a bábuval. Amitől viszszarettenünk, azt megteszi helyettünk a próbabábu.

Imádatok

Ma már nem tudjuk megmondani, hány példányban készült *A bálványimádás könyve*. Annyit tudunk, hogy elosztogatott, eladott valamennyit, de amikor Mortkowicz varsói könyvesboltja rendelt tizenöt-húsz albumot, ezt nem fogadta szívesen, nem biztos, hogy teljesítette. Talán azért nem örült ennek, mert ragaszkodott ahhoz az elvhez, hogy nem ismétli magát: mindig változtatni kell kicsit a borítón és a tartalmon. Nem lehetett kanonikus példánya a *Könyv*nek, ahogy Schulz prózájában sincs autentikus Könyvek Könyve. Más jelenetben meséli el a női bálvány megjelenését a *Küthéra szigetén*, *A tavaszünnep* mutatja be a diadalmenetét, az *Undula éjszakai sétája*, valamint *Az infánsnő és a törpék* pedig az ünnepi körmenetet.

Schulz számos utalással gazdagítja a mitológiai tartalmakat e változat kedvéért. A *Küthéra szigetén* az *equus eroticus* mintáját követi, ezt arról a nevezetes fényképről is ismerhetjük, melyen a nagy filozófus, FRIEDRICH NIETZSCHE és fiatal barátja, az etikával foglalkozó PAUL REE fogta magát a kocsi elé – egyébként egyszerű parasztszekér volt –, az utas pedig, akire mindketten áhítoztak, LOU ANDREAS-SALOMÉ ostorral hajtja őket. Ezen a képen egyébként az egész trió kifogástalan öltözékben, állig begombolkozva látható. Az *Undula éjszakai sétája* DELACROIX, *A szabadság vezeti a népet a barikádokra* (1830) című, hasonlóan híres képéről kölcsönözte a cilinderes férfit, a hiányos öltözékű Szabadságtól balra vonuló kísérőt. A másik oldalon a drohobyczi városháza foglalja el a párizsi Notre Dame tornyainak a helyét. *Az infánsnő és a törpék* című grafikáján egyszerre hódol két spanyolnak: Velázqueznek és Goyának, miközben azt a modellt ékesíti a hamisítatlan kasztíliai viselet, akit a *Zarándokok* című metszeten láthatunk. Az utóbbi grafikán ábrázolt hősnő kifürkészhetetlen arc kifejezése PIERRE LOUÿS *Az asszony és a bábu* című spanyol regényének főszereplőjére, Conchitára, a kegyetlen táncosnőre is emlékeztet. Sok-sok év után Buñuel filmesítette meg a művet *A vágy titokzatos tárgya* címmel. *A Zarándokok*, *A páriák népe*, *A bálványimádók ünnepe* és mindenekelőtt a *Bestiák* vezetik be *A bálványimádás könyve* központi motívumát, az imádat jelenetét. Ez hosszú, fájdalmas és vészterhes szertartás, melynek során minden látszat eltűnik. Senki sem figyel már az eldobott zászlókra. Csak az a leküzdhetetlen távolság számít, ami elválasztja az imádókat a kultusz tárgyától. A vágytól megváltozott arcok és a bálvány lábujjai közti szűk térben megy végbe a transzgresszió, itt jutunk el is az istenüléstől a *bestiásodásig*, ahogy azt frappánsan megfogalmazta a nagy Schulzszakértő, JERZY FICOWSKI.¹⁶

A *Bestiák* című grafika mutatja ezt be a legkifejezőbben, melyen a lány (ugyanazt a tizenévest ábrázolja a grafika, akit A hölgy öltöztetőnője és *Undula gardróbjában* címen is ismert *Hestia kisasszonyon* és *Az infánsnőn* is láthatunk) felhúzza a hálóingét, lemezteleníti a bal lábát és vastag korbaccsal a kezében ül a trónnak is beillő fotelen, alighanem a kövezett konyhában. Középre dobott cipője felé kúszik egy elkínzott arcú meztelen férfi

– és valami miatt biztosra vehetjük, hogy sosem ér oda. A grafika ugyanis – az egyik legkiválóbb, amelyet valaha is készített Schultz – OCTAVE MIRBEAU *Egy szobalány naplója* (1900, a lengyel fordítás 1909-ben jelent meg) című regényének¹⁷ első fejezetét illusztrálja, melyben ez a szobalány-elbeszélő által végzett gyakorlat vezetett az ura halálához. Amikor pedig a családi tűzhely istennőjére utaló *Hestia kisasszony* című grafikán megjelenik ugyanaz az alak, de ezúttal felöltözve, pimaszul elterpeszkedve a kanapén, két férfi alázkodik meg előtte, mohón lesik az egy pillanatra félretett porlót. A hősnő népviseletéből ítélve Schulz ezúttal Sacher-Masoch emlékirataiból merített ihletet. Ez az író fél évszázaddal korábban kapta a beavatást a közeli Lembergben az Angya nevű ruszin cselédlánytól, aki „rendszerint piros bőrcsizmát, élénk színű fodros szoknyát, puffos ujjú kék blúzt, rajta hímzett pruszlikot, mindezen pedig rikító selyemmel hímzett kisködmönt viselt”.¹⁸ A metszet egyik változatán a kanapé támláján lóg ez a ködmön (melyet „kacabajkának” nevez a szerző). De ezek itt csak játékszerek, miközben a *Bestiák*on életre-halálra harcolnak – nem véletlenül vonatkozik a cím e jelenet mindkét szereplőjére.

Még a *Bestiák*nak is van mitológiai kontextusa. Mivel a kínok konyhája Schulz szokása szerint városi környezetre nyílik, melyben a templomtorony a lehangsúlyosabb. Ha megfigyeljük az egyes grafikák és a *Könyv*höz tartozó rajzok hátterét, a legtöbbön láthatunk valamiféle fényesen megvilágított csúcst: templomi timpanont vagy háztetőt. A mitikus dimenzióban ez azt szimbolizálja, hogy jelen van a nem teljesen klasszikus panteonból vett női istenség, a szíriai-föníciai eredetű Artemisz-Kübelé-Asztarté. „A képe egyszerűen egy fehér kúp vagy piramis volt” – írja JAMES GEORGE FRAZER *Az aranyág*ban. „A pamphüliai Pergában tisztelt helyi istennő, Asztarté emblémája is kúp volt Bübloszban, a görögök Artemisznek nevezték [...]. Kétségkívül bálványként szolgáló kúp alakú köveket találtak a ciprusi Golgiban és a máltai föníciai templomokban is; de a »Türkiz Ürnője« szentélyében is találunk homokkőből faragott kúpokat a Sínai-félsziget kopár hegyei és rémisztő

^[17] OCTAVE MIRBEAU: Egy szobalány naplója. Ford. PÁLFÖLDY MARGIT, Kossuth Kiadó, Budapest 2016

^[18] LEOPOLD VON SACHER-MASOCH: Choses vécues. In Uő.: Écrits autobiographiques et autres textes, Non & Non, Léo Scheer, Paris 2004, 38.


BRUNO SCHULZ

Undula éjszakai sétája

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

A vágy

ezeket hordta aztán élete végéig.”²⁰ Az örök nőiség pogány vallásának volt sötét oldala is. Mindenki tudhatott erről, aki gimnazista korában olvasott Catullus verseihez írt kommentárokat, Pontosan így nézhet ki a valóság mitizálása, a mai környezetbe helyezett archaikus kultusz. Természetesen nehéz pontosan rekonstruálni, mi járt fiatal éveikben Schulz és a barátai fejében, de kétség nem férhet ahhoz, hogy Undula és a barátnői istennők a javából. Nem véletlenül viselnek à la *grecque* hajpántot és pihennek lótuszvirággá stilizált ágyakon. Az *Örök mese I.* című grafika hősnője foglalja el a legkülönösebb ágyat: egy férfi arcára támasztja a talpát, belefojtja a szuszt dühében, hogy a fekhely másik végén lévő, nem túl bizalomgerjesztő képű Erősz a pokoli vagy sínai tájban tátongó szakadékba rúghassa az áldozatot. A hullámos szélű ágy Małgorzata Kitowska-Łysiak szerint Aphrodité Anadyomene kagylójának alakjára emlékeztet, de társíthatjuk a trópusi tengeri csiga hullámvonalú házával is, melyet THOMAS CORNISH mutatott be a lengyel olvasóknak *Az állatok világa* (1904) című impozáns munkájában. Ezt a gyilkos szépségű és halálos mérget tartalmazó csigát *Thuridilla undulának* nevezik.

De térjünk vissza a mítoszhoz. A mítosz elbeszélés, azt a célt szolgálja, hogy magyarázatot adjon arra, miképpen lett értelme annak, ami körülvesz minket. A mítosz schulzi változata mintha feltárná narratív jellegét a rajzok enigmatikus formájában és a próza mélyen elrejtett utalásaiban, ha felfigyelünk arra, hogy holdfény világítja meg *A bálványimádás könyve* jeleneteit. Az antik Közel-Kelet soknevű istennője a hold úrnője volt. Schulz prózájában viszont, akárcsak az ősi Kánaán városaiban, a napkultusz uralkodik. Schulz mélyen átgondolja azt, hogy a *Fahajas boltok*, az első könyv első elbeszélése az *Augusztus* lesz, melyben ARTUR SANDAUER már sok évvel ezelőtt tévedhetetlenül fölismerte azt, hogy ebben feláldozák az elsőszülöttet, vagyis az elbeszélőt valamiféle tüzes Baálnak vagy Molochnak.²¹ De éjszaka benéz a szobába az ellenistenség arca, a következő elbeszélésben (*Az Úr látogatása*) azzal úzik el, hogy kiöntik az éjjeli edény tartalmát az ablakon. Schulz városában, ahol napkultusz uralkodik, mindenki nagy figyelemmel követi az égi történéseket, aggódva várják a firmamentumról közeledő szélviharokat, üstökösöket és más veszélyeket. Megkockáztathatjuk azt a kijelentést, hogy ilyen kozmikus támadások a holdistennő ismétlődő inváziói, amelyek az orgiasztikus önlealacsonyítás paroxizmusába hajszolja a város férfilakosságát. Így éledt mindig újra az ótestamentumi Izrael földjein, a vad hívek periodikusan ismétlődő rohamaitól felszítva a Fehér Istennő lunáris kultusza. „Ebben rejlik – írja Schulz – az éjszaka mélyebb igazságába vetett irracionális hit, amelynek eladta magát.”²²

Pierrot lunaire

Húséges maradt Schulz néhány végtelenségig ismételt motívumhoz, és ennek szimbolikus jelentést tulajdonított. Ennek tudatában ő maga is szívesen egyensúlyozott a szimbólum és a mánia közti szférában, és úgy döntött, felfedi képzelete e jellemzőjét abban a levélinterjúban, amelyre Witkiewicz vette rá. „Rajzolásom kezdete mitológiai ködökbe vész. Még beszélni sem tudtam, amikor már telefirkáltam minden papírt és az újságok szélét, ami fölkeltetta a környezetem figyelmét. Eleinte csupa kocsit meg lovat rajzoltam. […] Hat vagy hét éves lehettem, amikor

^[20] JAMES GEORGE FRAZER: Az aranyág, ford. BODROGI TIBOR. és BÓNIS GYÖRGY. 2. jav. kiad., Századvég, Budapest, 1993, 233-234.

^[21] Vő. ARTUR SANDAUER: Schulz i Gombrowicz, czyli literatura głębin (próba krytycznej psychoanalizy) [in: Uő. Zebrane pisma krytyczne, 1. köt. Studia o literaturze współczesnej, PIW, Warszawa 1981, 619-623.

^[22] BRUNO SCHULZ: Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści. In Uő.: Opowiadania. Wybór esejów i listów, Wrocław, 1989, 391.

rajzaimban minduntalan visszatért egy leeresztett tetejű fiáker képe, amint égő lámpásokkal kihajt az éji erdőből. Ez a kép fantáziám tartaléka, megszámlálhatatlan, mélybe tartó szál csomópontja. A mai napig nem merítettem ki metafizikai tartalmát. [...] Nem tudom, hogyan jutunk el gyermekkorunkban az egész életünket meghatározó képekhez. Ők játsszák annak a fonalnak a szerepét, amely körül életünk értelme kikristályosodik. [...] Azt hiszem, életünk hátralevő része teljes egészében annak jegyében telik el, hogy megfelelően interpretáljuk ezeket az eszméléseket, megküzdünk velük az összes megszerzett tartalomért, és végigvisszük őket az intellektus tőlünk telhető legszélesebb skáláján.²³ Aki kedveli Schulz művészetét, annak mindig emlékezetében kell tartania ezt a kulcsfontosságú vallomást, melyet a „zakopanei démon” provokált ki barátjából, mert itt jelenik meg az alkotás schulzi felfogása mint az emlékek felidézése vagy reminiscencia, melyet a prózában valósít meg másodszer és teljesebben.

Igen különös hát, hogy ezek a kulcsfontosságú képek – vágató lovak húznak egy kocsi, utcai koncertet ad a kintornás, apjával sétál a városban a rajzon megjelenő ego, félszeg fiatalemberek találkoznak az utcán gúnyosan közönyös elegáns kisasszonyokkal – ilyen alárendelt szerepet játszanak a történeteiben. Ez akkor derült ki, amikor illusztrálta a *Szanatórium a homokórához* című kötetét, ahol a harminchárom rajz elsőprő többsége a cselekmény szempontjából teljesen jelentéktelen epizódokhoz tartozik. De a fenti vallomás fényében nem kételkedhetünk abban, hogy ezek a történetek pontosan ezekből az ősképekből bontakoznak ki rejtélyes módon. Másként fogalmazva, az elbeszélte jelenetté bővített ősképek nemcsak megjelentek, hanem legalább annyira marginalizálódtak is. Csak ikonikus formában válhattak valóra mitologikus teljességükben. Ezért fontosak a rajzok azoknak, akik föl akarják tární Schulz titkait. Csak ezek utalnak a schulzi mitológia központi fogalmára, ezek reprodukálják állandóan az elveszett Autentikum emlékét.

Semmivel sem csökkenteni a Schulz művészete iránti lelkesedést az a tény, hogy aligha sorolhatjuk a rajz mesterei közé, és rajztanár létére néha iskolás hibákat követ el. De ez eltörlődik amellelt, hogy első pillanatra is érezzük, milyen intenzív élmények, micsoda költői energiák rejlenek a műveiben, különösen a kötetlen skiccekben. Mindig az arcnál kezdődik a rajz, aztán hirtelen kiszabadul a művész, és villámgyorsan vázolja a jelenet fennmaradó részét. A ceruza, Schulz kedvenc munkaeszköze bizonyos merevséget ad a vázolt alakoknak. Ezt nem kell lebecsülni. A feszélyezettség ugyanis, például a Schulz által nagyra becsült német festő, CARL HOFER családi jeleneteiben vagy a Franciaországban alkotó, előtte ismeretlen BALTHUS (BALTHASAR KLOSSOWSKI DE ROLA) képein megörökített lányok testtartásán, mindig a rejtett érzékiség, az elfojtott érzelmek jele. Ami hiányzik Schulz rendelésre készült ceruzaportréiról, az annál szembetűnőbb nagyszerű önarcképein. Talán ezért kísérletezik a formák „kubizálásával”, geometrizálásával, közel kerülve így az expresszionizmushoz: démonikusan leegyszerűsített kocsija mintha egyenesen ROBERT WIENE *Dr. Caligari* (1919) című filmjéből került volna oda. Mint tudjuk, Alfred Kubint javasolták díszlettervezőnek.

Vajon tényleg nem tekinthetünk be a schulzi mitológiai kód mélységeibe? Csak abból a tényből vonhatunk le következtetéseket, hogy a *Szanatórium a homokórához* című kötetben egymás mellett szerepel a kezdetről szóló két elbeszélés, a *Könyvek Könyve* és a *Zseniális korszak*. Az előbbi arról szól, hogy a gyerek hiába keresi a Könyvek Könyvét, az *Autentikumot*, melyhez képest csak árnyéknak bizonyul a Doré illusztrációival kiadott *Biblia*. A másik azt a pillanatot idézi fel, amikor váratlanul kirobban a három-négyéves

23 BRUNO SCHULZ: Stanisław Ignacy Witkiewiczhez. In. Uő.: i.m., 1998, 368-369.

fiú rajztehetsége, aki ihletet merít Doré metszetéből, abból a jelenetből, melyben a bárkára vezetik az állatokat, és ő is olyan hatalmas bestiáriumot teremt, hogy nem tudnak lépést tartani ezzel a ceruzái. Talán még senki sem hívta fel a figyelmet arra, hogy sokkhatás éri kisfiút, amikor beragyog a szobába a tavaszi nap, ettől robban ki a gyermeki génusz. Tehát a félelem a művészi adottság forrása. A fiú ezt úgy fojtja el, hogy megállás nélkül rajzol a napfényben úszó folton, de egészen addig csak el nem múlik a nyugtalansága, amíg meg nem mutatja neki az Autentikumot a házba invitált Szloma. A filozófus gonosztevő ugyanis megérti azt, hogy csak „a holdról lepottyant”, a napfénytől irtózó holdbéli Pierrot áhítozhat holdkórosan a senkit sem érdeklő Autentikumra. Ezért a legautentikusabb Autentikumként mutatja a tolvaj Szloma a lunáris gyermeknek Adela, a démonikus cselédlány félhold alakú, ívelt cipellőjét.

„– Ezt nem mondotta az Isten – szólt –, s mégis, milyen mélységesen meggyőz, falhoz szorít, megfoszt az utolsó érveimtől is. Ezek a vonalak ellenállhatatlanok...”²⁴ Mit nem mondott Isten, amikor megteremtette „ezeket a vonalakat”? Nem mondta, szokásával ellentétben, hogy „ez jó”.²⁵ Ugyanis: „a hetedik napon idegen fonalat érzett kezei közt az Isten, s ijedtében levette kezét a világról, bár teremtő lelkesedéséből futotta még sok napra és éjszakára.” Tehát Schulz eretnek kozmogóniájában az Úr szórakozottsága (vagy a Teremtőt megtevesztő idegen ármánykodás miatt) a nő cipő lesz a rajzoló végzete, mindazzal együtt, amit jelképez. Isten legellenállhatatlanabb teremtménye olyan műnek bizonyul, amely megrémítette Őt. De csak ennek jegyében lehetséges a további alkotás, az isteni mű folytatása. Rajzokban vagy bármiképpen keresni az Autentikumot az „idegen fonálban” annyi, mint önkényesen felkutatni a tökélyt, amely Isten akarata ellenére gazdagította a világot. A Teremtő hibája illegális szépséget hozott a világra – nevezzük ezt „adelainak” –, és ebből meríti Schulz az ősképeket. Bizonyos dolgok metafizikai tévedésből kapják a szépségüket, és pontosan ezekből kell rekonstruálni az Autentikumot.

Fordította: PÁLFALVI LAJOS

24 Itt és a folytatásban: BRUNO SCHULZ: A zseniális korszak. In. Uő.: i.m., 1998, 135.

25 Ne feledjük, hogy a *Teremtés könyvének* első fejezetében, a teremtoi zűrzavarban hétszer összegzi Isten ezzel az elfogadó fordulattal a teremtés hat napját.

KOZÁK CSABA

Dús László szobrai

Neon Galéria, Budapest

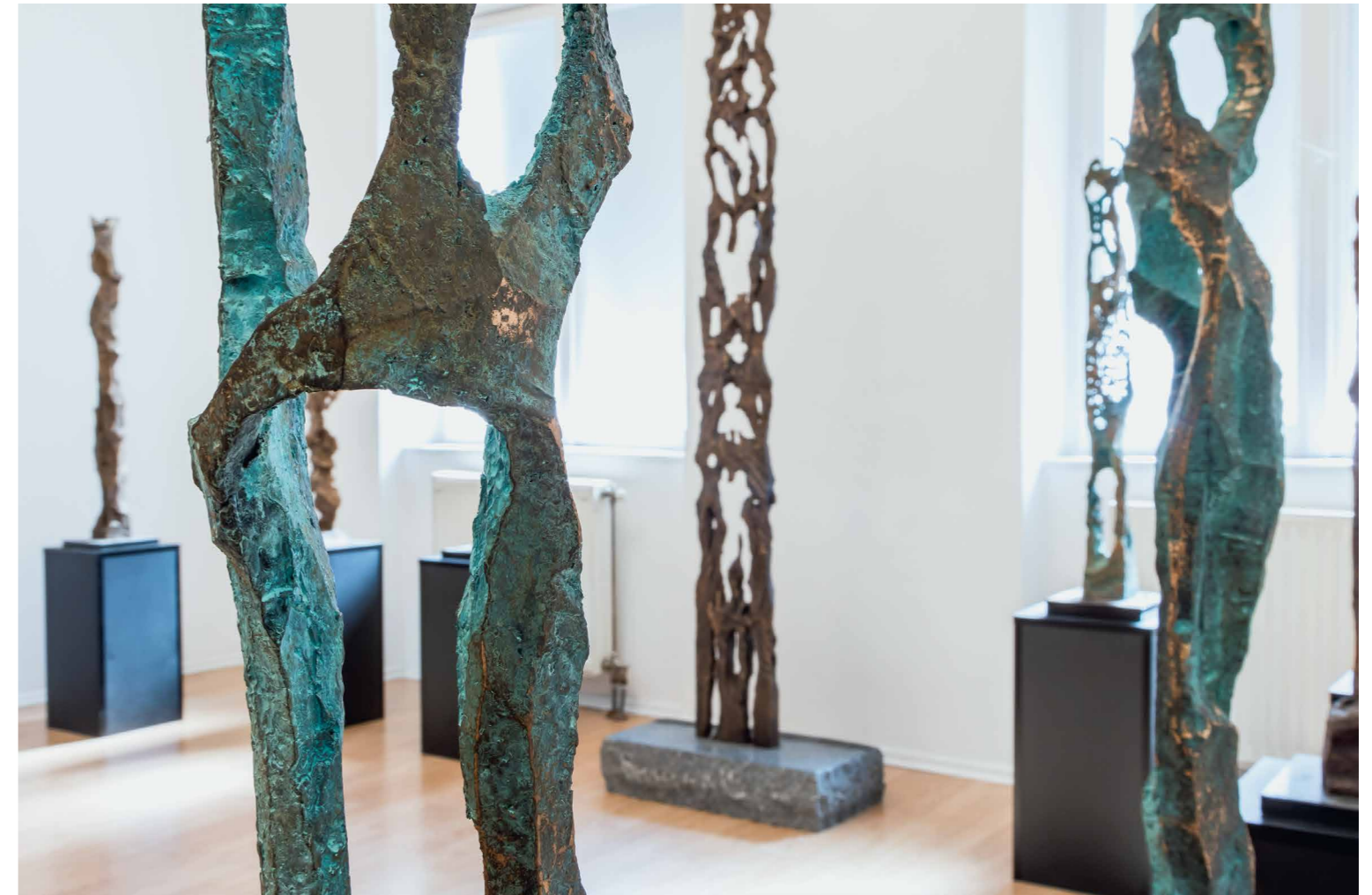
2020. szeptember 9 – szeptember 22.¹

DÚS LÁSZLÓT – a jövőre nyolcvanadik életévébe lépő alkotót – festőművészként jegyzi a szakma. A KMETTY JÁNOSNÁL tanult, majd BERNÁTH AURÉLNÁL végzett festő egy amerikai tanulmányútját követően, 1974-ben emigrált az Egyesült Államokba, ahonnan 1999-ben tért haza. Lexikon adatok szintjén ez annyit tesz, hogy az amerikai absztrakt expresszionizmust elsajátító és felvállaló művész életútja során ugyanúgy kiállított a zalaegerszegi Göcseji Múzeumban, mint az *Art Miami* tárlatán Floridában, s ugyanúgy szerepel munkája a székesfehérvári Szent István Király Múzeum Gyűjteményében, ahogyan a washingtoni Smithsonian Intézet anyagában is. A festőművész csak az utóbbi három-négy évben kezdett szobrászattal foglalkozni, ezekből a plasztikákból hozott el közel kéttucatnyit a Neon Galériába.

1 Ld. <https://galerianeon.hu/Aktualis-Ongoing-Exhibition-1>

DÚS LÁSZLÓ

Szobrok / Sculptures, Neon Galéria, 2020 © Fotó: Bozsó András



A lakásgalériába lépve az első térben hét, míg a belső teremben tizenöt, többnyire vertikálisan nyújtott mű fogadja a látogatót. A bronzöntvények – az egyetlen alumínium kivételével – mindegyike katonás rendben sorakozik. A fal közelébe vannak tolvaj, ami a galériás és rendező, kurátor óvatosságáról tanúskodik, hiszen pontosan látható, hogy ezek a munkák körplasztikák – 360 fokban körbejárható, de minimum két fő nézetük van –, ám a „maszkabálos” kiállításmegnyitók idején így helyes: vigyáznak arra, hogy a borozgatók véletlenül se borogassák fel az egy és két méter magasság közé saccolt, masszív testű, ám kibillenthetőnek tűnő szobrokat.

A művek címadása (*Kerti, Köztéri, Torony, Építvány, Alak/Figura*, stb.) szinte lényegtelen, hiszen a művész azokat csupán dokumentáló szándékkal adta munkáinak, vagy egyszerűen azért, hogy a látogatót elindítsa az asszociációk útján. Ezek az absztrakt plasztikák nem ábrázolni akarnak, sokkal inkább az anyag, a forma és a tér lehetséges kapcsolatáról szólnak. Pozíciójukban, függőleges tartásukban ugyan hasonlatosak ALBERTO GIACOMETTI hosszúkás, kifeszít