

Tartalom

LXVII. évfolyam, 1. szám / 2013. január

MARKÓ BÉLA	A festő élete; A teljes szépség; Egy nő meghatározása; Nem érhet hozzá; Csak kettőzés	3
HORVÁTH PÉTER	M.S. (Mária és Erzsébet találkozása)	8
DARVASI LÁSZLÓ	Vidám mondatok	19
BECSY ANDRÁS	A mozdulat; Egyszer; Kötény	23
BÁGER GUSZTÁV	Bárhová tekintesz; Képzőművészeti táj; Mátrix	26
KELEMEN ANNA	Fényre tágul	29
BÍRÓ JÓZSEF	SZABVÁNY --- SZABADSÁG; KISFONTOSAH N NY KN KH N TY KN K	34
BERÉNYI CSABA	Csörömpölsz, mint egy abortusz; A Mona Lisa szét-tárt lábai elé	37
ADONIS	Szemeid nem láttak engem; Orpheusz; Sziszüphosznak; Egy földön, honnan nincs visszatérés; Kutattam Odüsszeuszt (<i>Krusovszky Dénes</i> fordításai)	39
NAGY KOPPÁNY ZSOLT	Lélekroppantás	42
TŐZSÉR ÁRPÁD	Éji konkoly gyökere (Naplójegyzetek 2002-ből)	46
LANCZKOR GÁBOR	Társadalmi cselekvés, nem más (Interjú György Péterrel)	55
GYÖRGY PÉTER	Lee Miller: Hitleriana	62
MICHEL ONFRAY	Az esztétikai szintek tektonikája (Mindennemű szecesszió védelmében) Fordította: <i>Romhányi Török Gábor</i>	72
ALAIN BADIOU	A filozófia visszatérése a költeményhez (<i>Losoncz Márk</i> fordítása)	77
LOSONCZ MÁRK	Badiou és a költészet igazsága	87

MARCZISOVSZKY ANNA	A lázári irodalom (Kísérlet a háború utáni francia irodalom [újra]definiálására)	92
--------------------	--	----

mérlegen

BOD PÉTER	„(...) a szavak, melyek csak szavak maradnak” (Darvasi László: Vándorló sírok)	101
ROGINER OSZKÁR	Apám helyett (György Péter könyvéről)	104
BAKONYI VERONIKA	A semmi kísértése: a tapasztalás intim olvasói apokaliptikái (Maurice Blanchot: Thomas, a rejtélyes árny)	106
KOVÁCS ESZTER	Figures du silence (Bartha-Kovács Katalin: A csend alakzatai a festészetben)	111
FÖRKÖLI GÁBOR	Marszüász bőre, Odüsszeusz póráza (Krusovszky Dénes: A felesleges part)	113
KRISTÓ SÁNDOR	Szlávok, mítoszok, irodalom (Sarnyai Csaba: Keresztvilágok: Szláv mitológia és orosz irodalom)	118
CSERJÉS KATALIN	Szövedék (tárlatáról az SZTE Rektori Hivatala galériájában)	121
ILLUSZTRÁCIÓ	ALE ILDIKÓ alkotásai a címlapon, a 22., 28., 41., 45., 100., 124. oldalon és a belső borítón.	

MARKÓ BÉLA

A festő élete

*Csontváry: Villanyvilágított fák Jajcéban,
1903, olaj, vászon, 90,5×85 cm,
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest*

Hátul a hegy csak vár ránk mozdulatlan,
míg vibrál minden itt lent, mintha élne,
a dombokról a házak szilvakékje
még viaszasút, s már szikrázik a katlan,

majd felgyúl, és a sárga fényözönben
csak megborzongó víztükör az otthon,
és mégsem hagyhatod, hogy elcsorogjon,
mert kintről talán most még visszahökken

az éjsötét, amely rég körbevette
a semmiből életre hívott képet,
s nyilvánvaló, hogy ennyi csak az élet,

ha bármit festesz, őrködik felette
egy dermedt szikla: arrafelé tartunk,
de éppen fényben fürdetjük az arcunk.

A teljes szépség

*Giorgione: Alvó Vénusz,
1508–1510, olaj, vászon, 108,5×175 cm,
Staatliche Kunstsammlungen, Drezda*

Nem álmodik, mert éppen így egész,
és semminek sincs híjával, míg alszik,
bár kint a táj egyfolytában viharzik,
s a nap tán végképp fellegekbe vész,

de nem számít, hogy a sziklák között
mi van, mi nincs, ha visszakapcsolódhat
már önmagába, és lassan befornak
a rések mind, s hiába hömpölyög

formátlanul egy másik test ott távol,
s hiába fúj eget saját porából
a föld, ahogy lélegzik észrevétlen,

és morzsolódik is a szürke szélben,
hiszen Vénusz már mindenképpen teljes:
csukott kezében lepke szárnya verdes.

Egy nő meghatározása

*Frederick Carl Frieseke: Selyemgöngyölítés,
1915, olaj, vászon, 81,9×82,2 cm,
Terra Foundation for American Art*

Sűrűbb vagy ritkább szálakból vagyunk,
egyik a másikával egybenő,
s előbb-utóbb majd szét is szedhető,
bár most még, persze, áztatjuk magunk,

mert látszólag csak selymet göngyölít
el-eltűnődve, s végre megpihen,
mint aki lelt egy témát sebtiben,
de mégis önmagába öltözik

megint s megint, és hullámszó ölet
szálazza csak, egyetlen örökét,
hiszen saját testéből bontja ki,

akár a fennvaló a verebet
s a tücsköt is, hogy itt legyen veled:
nem tudja másképpen megoldani.

Nem érhet hozzá

*Id. Pieter Bruegel: Bábel tornya,
1563, olaj, fa, 114×155 cm,
Kunsthistorisches Museum, Bécs*

Mert végül nyelvre nem lesz semmi szükség,
illetve anélkül is egyetértünk,
ahogy majd fokról fokra fennebb lépünk,
és nézzük, hogy alattunk egyre szürkébb

a tengervíz, és egyre jobban fénylik
fölöttünk már az ég, de önmagából
rakott lépcsővel lesz közel a távol,
vagyis csak ámítottuk egymást végig,

hogy messze már a széthasított szikla,
hiszen lelket vár Isten, és nem testet,
és képtelenség más utat keresned,

s ha rátekintesz később romjaidra,
felfoghatod, hogy mindent lent kell hagynod:
nem érhet hozzá arcához az arcod.

Csak kettőzés

*Adam Elsheimer: A kereszt imádása,
1605 körül, olaj, réz, 48,5×36 cm,
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main*

Vörösből rózsaszínbe, majd fehérbe,
és feketéből kékbe így megy át
az élet, szenvedésből szenvedésbe,
s aki a fellegek mögé belát,

reméli, hogy a fájdalom csitul,
és mégis más lesz minden, csak lebegnek,
s ha végül Isten lelke majd kigyúl,
elindulnak, és szállnak egyre fennebb,

mert innen lentről olyan egyszerű,
mint jó idő vagy rossz idő, derű
s ború, hiszen előbb-utóbb eléred

a láthatatlan határvonalat,
egy képben kettő lesz, leomlanak
a felhők, s folyton áramlik a véred.

HORVÁTH PÉTER

M. S.

MÁRIA ÉS ERZSÉBET TALÁLKOZÁSA

*A tiszteletre méltó és neves Albrecht Dürernek
Nürnbergben, szeretett jóakarómnak és ifjú Mes-
teremnek. Isten kegyelmét és békéjét kívánom én:
S.*

Isten a megmondhatója, elegendem van! Meg is fogadtam, hogy Katalin napjáig (ekkorra kellene az oltárképeket megfőstennem) akkor se mozdulok Selmecről, ha ökrökkel vonnának innen, egyenesen a paradicsomba. Itt a szükséges füstékek harmadát se tudtam beszerezni, noha ebben az oltárfestés munkálataival korábban megbízott benedeki piktor (róla későbbben beszélek) is segítségemre volt. Hosszas tépelődés után az apát úgy döntött, Kassára küld, a Boldogasszony napi országos vásárra.

Állandó kísérőm (néma mindenese) mellett egy iszákosnak mondott, nagytestű barát, bizonyos Pelbárt testvér tartott velem az úton és egy hórihorgas, csont és bőr szerzetes, a kolostor tudósnak mondott scriptora. Négyen utaztunk a rendház új, vasalt szekerén, amely jól bírta volna az utat, ha nem szamarak húzzák. (Az öreg apát nem engedi, hogy a kolostor lovat tartson. Ha Krisztus urunk számárháton járta be egész Galileát, mondta, szegénységet fogadott szolgái is érhék be a csacsik segítségével.)

Négy napig mentünk, hajnaltól napestig. Naponta jó öt mérföldet tettünk meg. A magyar mérföld¹ a német *Meile-nél* tizedével hosszabb, a régi római mértéknek több mint ötszöröse! Ráadásul az utak errefelé egész rettentőek. Két szekér bajosan fér el rajtuk egymás mellett, s ha ne adj isten, esik, a víz hamar elmossa, vagy éppen sárpatakká dagasztja az utat. Erős kaptatóin a szekérről le kellett szálljunk, hogy a csacsik megbirkózzanak az emelkedőkkel, melyekből bőven jutott a dombok és hegyek közt, bár Pelbárt igyekezett a patakok mentén futó utakra kormányozni minket.

Egész eltörődve érkeztünk Kassára. Az ottani domonkosok csak kettőnknek adtak szállást, holott az ő kolostoruk igencsak nagy és gazdag a selmecihez képest. Tekintettel „nagyhírű piktori voltomra”, kisebbik istállójukban hálattak Nyulacska-val együtt, a puszta földön, a szamarak állása mellett! A nehéz éjszaka után, hajnalban indultunk vissza. Megint négy teljes napig veszködtünk, bár ekkor már csak hárman ültünk a szekéren, mert a scriptorunknak Kassán nyoma veszett.

¹ Magyar mérföld kb. 8000 méter

Odafelé hosszan mesélt nekem az ő külön úti-céljáról. Elmondása szerint fél-száznál több könyvet másolt (néhány munkáját magam is láttam; gyönyörűségek!), így ha valaki, hát ő aztán tudja értékelni Gutenberg találmányát. Ifjúkorában szerencséje volt Budára látogathatni, hogy Andreas Hess ottani nyomdáját munka közben szemlélhesse. Hess hírneves Bibliája utolsó lapjának próbanyomatát, Hess ajánlásával, ereklyeként őrzi. Mint azt Te is tudod, drága barátom és mesterem, ama budai könyvműhely nem maradt sokáig fent, a Duna áradása elpusztította. Ha igaz, maga a nyomdász is odaveszett, betűivel, sajtójával együtt. De Johannes testvér (így hívják a scriptort) néhány éve látott egy általa fertelmes tartalmúnak mondott nyomatot, mely, meggyőződése szerint Kassán készült, és betűinek rajza hajszálra egyezik Hess betűjeleivel. Valaki mégiscsak kimenekíthette a bajból az öntőformákat, magyarázta nekem, s ő azért tart velünk Kassára, hogy a nyomukra akadjon. Ha lehet, megvásárolja őket a kolostor és a maga számára, mivel, mint bevallotta, minden vágya, hogy nyomdásznak kitanuljon, és ne kelljen többé a kézírás fáradságos munkájával bajlódnia.

A vásár hatalmas volt.

A zsidók és moszlimok mellett úgyannyi keresztény kereskedő és gazda kínálta áruit eladásra, kicsiben és nagyban. (Ezért is tervezik, ahogyan hallottam, a vásárnapot vasárnapról hétköznapra tenni, mivel most se az eladók, se a vevők nem jutnak el a templomi misékre, s ezt a papok erősen nehezményezik.)

Háromfelé széledtünk.

Johannes a betűk nyomába eredt, Pelbárt testvérnek olcsó, mégis jóízű, hírneves kassai borokat kellett beszereznie. Én Nyulacskával elsőül a cserzővargák és a kelmefestők műhelyeit látogattam sorra. Magad is ismered az ilyen mestereket, nem lehet náluk ajtóstul rontani a házba. Féltékenyen őrzik a munkájukhoz szükséges anyagok lelőhelyének titkát, s bár egymással szoros kapcsolatban, mégis adáz versenyben állnak. Hogy bizalmukat megnyerjem, megesküdtem minden szentekre, hogy nem kelmefestő, hanem piktör vagyok, s minddel hosszas eszmecserebe bonyolódtam. Szó esett a különféle csontokból főzött enyvek jó- és rossz tulajdonságairól, a purpurának nevezett bíborcsiga indigókékjéről, a bíbortetű bíboráról, indiai tehének hevített húgyából nyerhető napsárgáról, a varancia névvel illetett, savanyított vízben erjesztett gyökér törökvöröséről, valamint a kékfáról, amely sötétebbre fősti az indigókék vásznat. Tárgyaltam velük a szantálfa, a sárga keresztbogyó, a szömörceből nyerhető narancsszín árnyalatairól. Szóba kerültek a sárgafa, avagy fiszétfá keverékszínei. Említettük az indiai akáciák levét, aztán a ritka, drága indus fűszert, a kurkumát és a sáfrányból nyerhető kartamint. Végül itt is, ott is sikerült megalkudnom velük egy-egy korsóba vagy tégelybe zárt füstékanyag árát illetően, s megállapodtunk abban, hogy estig visszamegyünk értük, mivel az apát az én kezemhez nem volt hajlandó pénzt számolni. Vásárlásra szánt vagyónkat Pelbárt őrizte, kivel délben volt találkoznunk Kassa egyik fogadjában.

A kelmefestők utcájáról a vásártérre mentünk. A patikáriusok szentek haja szálát, piócát, varangyos békát, hajnövesztő ragacsot, tücsköt-bogarat, mindent árultak. Velük higanyra és kénre alkudtam, melyek összehevítésének lecsapódó gőzéből, mint tudod, időálló karmazsin nyerhető. Éppen ez eljárásról magyaráztam néma kísérőmnek (ki mindent, de mindent tudni vágyik a festőmesterség titkairól és rólam, magamról is), mikor egy nagyfejű törpe szökkent hozzánk.

– Hallom, nagy tudós vagy, és bizonyos nagyhírű főstő is. Van nálam valami, amit csakis egy hozzád hasonló kiválóság számára tartogattam. – Földre fektetett szőnyegen sorakozó portékái közül súlyos cserépedényt emelt elém. – Valódi sárkányvér! A legszebb vörös, amihez hozzájuthatsz! Hajolj közelebb! Berberektől vettem – suttogta –, Konstantinápolyban!

– Ez igen! – nevettem.

– Esküszöm Allahra és Jézus Krisztusra, hogy egy afrikai sárkány és egy indus elefánt elegyített vére! A két állat halálig küzdött egymással!

– Elhiszem – bólintottam. – Igaz, hogy más környékeken ezt a főstéket a Pterocarpus Draco nevű, keleti bokorcserje nedvéből nyerik.

– Miket hordasz össze?! – A törpe pukancs képe épp olyan vörös lett, mint az általa kínált gyanús, pirosas katyvasz. – Még hogy bokorcserje! Ostoba fajankó! Tárguljatok innen!

A nap már közeledett delelő pontjához, de még szükségem volt egynémely főstékre.

– Rézrozdából készült zöldhöz otthon is juthatunk, miként ólomfehérhez is – magyaráztam Nyulacsának. – Magyar kéknek mondott fősték is van otthon, mit malachit őrlésével nyernek. De a legszebb kék az ultramarin. Más néven lapis lazuli. Ég kővének, igazsággkővének, arab kőnek is nevezik. Azt valóban messze keleten bányásszák. Tevekaravánok viszik a tengerig. Mire a hajóról szekérre kerülve Rómába jut, az ára már az aranyéval vetekszik. Ilyet kell szerezzünk.

Találtunk is aztán egy komor képű, kaftános zsidót, kinek, mint mondotta, szándékában állott a közeli hetekben Selmece utazni.

– Addig beszerezem, amit kérsz! – ígérte nekem, de az ár felét előre kérte.

Nyulacska kézzel-lábbal magyarázni kezdte, hogy a fejében tartott összegek már az ultramarin nélkül is duplájára rúgtak annak, mit az apátúr a főstékneműk beszerzésére szánt.

Ha valaki, Te aztán tudod, Mester, hogy megrendelőink java milyen átkozottul szűkmarkú, ha fizetésre kerül a sor. Mind azt szeretné, hogy olcsón juthasson képeinkhez és nyomatainkhoz. Mintha nem érnék fel ésszel, hogy miként más mesterségek művelői, mi is anyagokkal dolgozunk, s az időtálló főstékneműnek komoly ára van. A mi fáradságunk és tudásunk áráról nem is szólván.

– Nem vagyunk olyan gazdagok, hogy olcsón vásároljunk – mondtam Nyulacsának. – Gyere, keressük meg a fogadót, ahol Pelbárték várnak. Megéheztem.

A nagytestű barát nem volt részeg, csak enyhén kapatos. Se a fogadó, se a fogadó-kert asztalainál nem kapott helyet, az udvar kőkerítésének tövében leltünk rá, sült csirkét zabált, kerek képe ragyogott a zsírtól.

– Éppen időben jöttetek! – harsogta, amint meglátott minket. – Félutcat madarat rendeltem, és már a harmadikat eszem, nehogy kihűljenek! Melegen zamatosabbak! Nyársra húzva jönnek! – biccentett a szolgafiú felé. A kölyök két, közös pálcán barnára sült csirkét hozott. Pelbárt mellé kuporodva fogyasztottuk el a madarakat. Pelbárt bort ivott, mi sűrű mézsért rendeltünk. Már a második kancsót is kivégeztük, de a betűit nyomozó scriptor még mindig nem jött.

– Úgy látszik, nem éhes! Mindég is kákabélú volt – bizonygatta Pelbárt. A hatodik csirkét is ő falta fel. – Inkább pocsékba menjen, mint kárba! – böfögött.

Kerek óráig vártuk még Johannest.

– Én nem aggódom érte – közölte Pelbárt. – Rossz pénz nem vész el.

Elküldte Nyulacskát a szekérért a kolostorba, hová, mint mondotta, ő semmi pénzért be nem tenné a lábát azok után, ahogy bántak velünk.

– De hát így van ez, mióta világ a világ! – bölcsekedett. – Az ember sok mindent választhat, hanem a testvéreit bizony nem választhatja meg. Ábel se lelkesedésből cimborált Káinnal! Én mondom, nem domonkosok, hanem kutyák ezek. Mindegy, a dolgunkat elvégezzük. A borra megalkudtam, a hordókért megyünk utoljára. Most veled tartok, piktor – tápáskodott fel ültéből –, összeszedetjük a könnyebb portékáidat, addigra ideér Nyuszi a szekérrel.

Zokszó nélkül fizette sorra az általam rendelt tételeket, hanem a lapis lazulit ígérő zsidónak nem akart fizetni.

– Micsoda? – bömbölte. – Egy kaftános szavát vegyem meg tizenkét ezüstért?! És ha sose látjuk többet? Különben a neked szánt pénz elfogyott a kencékre, amiket már a zsákokban cipelsz. Megleszel a lazilapu nélkül is!

A zsidó hajlongott, Pelbárt óvatos bölcsességét dicsérte.

– Óvatos bölcsesség az apád pajesza! – dörögte Pelbárt. – Bolondnak nézel? Még ha bölcs óvatosságról gajdolnál, azt mondanám, ismersz. De holmi porrá tört kövekért fél ezüstről akkor se kapsz többet, ha hamut hintesz a fejedre, és ruhádat megtéped!

Pelbárt átkozódott, a zsidó dicsérte. Pelbárt üvöltött, a zsidó halkan gajdolt. Végül megállapodtak hat ezüstben. Pelbárt előbányászta csuhája irdatlan zsebéből a súlyos érméket.

– Nem, nem! – ingatta a fejét. – Nem adom meg mégse! Ez már a scriptor pénze, amit az apátúr a nyamvadt fémbetűire engedélyezett.

– De hiszen azt se tudjuk, hol van! – szólaltam meg, nem tudván még akkor, hogy a scriptort sose is látjuk majd. – Nyilván nem lelte meg, amit keresett.

– Vagy épp ellenkezőleg! – Pelbárt a porba sercintett. – Ferde hajlamai vannak! Mesélhetnék róla, de nem mesélek. Mindjárt itt az este.

A zsidó hét évig érlelt, kóser pálinkával kínált minket. Az ital jótékonyan keveredett a mézserrel az én gyomromban, a borral viszont, mit Pelbárt szorgalmasan kóstolgatott reggel óta, nem fért meg békében.

A barát berúgott.

– A mi Johannes testvérünk előlről vőlegény, hátulról menyasszony! – bömbölte. Förtelmes!

– Krisztus urunk születése előtt a görög és római ifjak gyakorta keresték egymásnál ama örömeiket, melyeket a nők megtagadtak tőlük... – mondtam neki.

Befogta a fülét.

– Szodoma! – remegett. Aztán, mintha váratlan fény gyúlt volna feje sötétjében, ravasz képet vágott. – Mit akarsz pingálni te azzal a kéikkel?

– Mária köpenyét – feleltem. – És az égboltozatot.

– Az más! – csuklott. – A Miasszonyunk... és a mennyboltozat... azok kellenek.

A zsidó markába számolta az ezüstöket. Támolyogva vezetett aztán a bor lelőhelyéhez. Nyulacska meghozta a szekeret, pallón gurítottuk fel rá a hordókat. Oda-kerültek a főstékneművel teli zsákjaim is. Nyulacska ült a bakra, én a zsákok mellé kucorodtam, a szekérderékra.

– Óvatosan hajts! – mondtam a némának.

– Jóccakát! – búcsúzott tőlünk Pelbárt, támolyogva. – Pirkadatra a kapuban legyenek!

A szamarak végigkocogtak az estéli utcákon. Nem csak templomból, fürdőből és kórházból volt több Kassán, mint Selmecen, de lupanarból is. Három nyilvánosház várta a vásárolókat. A legfényesebb mindjárt a fogadó mögött. Erős tölgykapuját silbak őrizte, már belépéskor megrostálta a kívánczozókat, csak a tehetőseket eresztvén beljebb. Sűrűn érkeztek a jó vásár és gazdag vacsora után az elégedett, kapatos kereskedők, hogy a szerencsés vétel és eladás emlékein kívül másféle örömek emlékeit is hazavihessék majd tisztos otthonaikba.

Te is tudod, Mester, miként van ez. A jó keresztény otthon csak a gyermekáldás reményében hálja el asszonyát. Jószerivel nem is látja őt meztelen, így, ha teheti, a bordelban kárpótolja magát, hol a kurvákok igencsak ismerik az ősi mesterséget, mely örömet szerez minden ép férfiembernek. Nekem Velencében volt szerencsém látni Indiából származó nyomatokat, miken a szerelem művészetének oly fogásai és módzatai voltak ábrázolva, melyekről errefelé és németföldön nem is álmodnak. A velencei kurtizánok java bezzeg mind ismeri eme praktikákat, mégpedig igen jól, tanúsíthatom.

A másik két örömház a Rossz utcában állott, ablakaikon zeneszó és kacagás hangjai gurultak a sötét, foghíjas utcára, melyen szekerünk lépésben döcögött. A sötétből lépten-nyomon nők bukkantak elő. Volt köztük gyereklány, fiatal és öreg. Némelyik a fogatlan száját, más a csupasz keblét mutogatta.

Nyulacska ügetésre bízta volna a szamarakat, de rászóltam.

– Lassabban!

Váltottam néhány keresetlen szókat a bájaikat a bordélyok lakóinál jóval olcsóbban és egyszerűbben kínáló nőkkel. Legtöbbjük vézna volt, hibás, kehes. Ki tudja, milyen sors hajtotta őket az útszélre? Fürtökben loholtak mellettünk.

– Úgy leszoplak uram, hogy az agyad is kiolvad!

– Farba is keverhetsz...!

– Kettőnket egyszerre...! Vagy ti jöhettek ketten...!

Végül elhagytuk őket, szekerek befordult a kolostor felé vezető utcára.

– A kurvákok láttán mindég elgyöngülök – mondtam Nyulacsának. – Egy olyanak köszönhetem Selmecről való megmenekülésemet. Violának hívták. Egyszer majd mesélek róla.

Nyulacska nem muikkant a bakon. Pelbárttól tudta, hogy hajdani szerelme, a szépséges, gazdag Pregitzer Dorka szüleit megölték, vagyonukat elbitorolták, ő a selmeci lupanar lakója lett. Hidegszemű, gyönyörűségeen különös lányként élt az emlékeiben. Nem tudta elgondolni, vallotta meg nekem később, hogy csupasz kebelével, felhúzott szoknyával kínálgatná magát boldog boldogtalannak. Márpedig, ezt tudta, a lupanar lakói nem válogathatnak. Igaz, nem az utcán kell árulniok magukat, s nem a házfalak tövében, vedlett bokrok alatt hágiák meg őket, mint a nemrég látott szerencsétleneket, kik a vásár hírére lepték el a várást.

– Mária Magdolna húgai... – szóaltam meg, hogy keserves gondolatait elűzzem.

– Némelyiknek Velencében palotája van. Egy olyanban nőttem fel... Tizenhat szoba... Brokátok, selymek... És az a sok tükör... Volt olyan csillárunk, melyen hatvan gyertya égett... Mi van, elaludtál? Nem látsz a szemedtől! Ez már a kolostor kapuja!

Behajtottunk.

Nyulacska kifogta a szamarakat a hámból, bevezette őket az istállóba, abrakos tarisznyát kötött a pofájuk elé, megcsókolta a homlokukat. Én az egyik sarokba húzódtam, ő egy másikba. Beburkolóztunk a mogorva kapus baráttól kapott rossz pokrócáikba, s az állatok neszezését hallgatva, hamar elaludtunk. Álmomban Velencében jártam. Megint én lehettem Viola kisasszony szerecsen apródja.

†

Jóval pirkadat előtt hajtottunk ki a kolostorból, a váraskapuban vártuk Pelbártot és Johannest. Pelbárt meg is érkezett. Az este hosszan kóborolt még, szállást keresve, végül a piactéren, egy leponyvázott szekér alatt tért nyugovóra. Soha nem szokott álmodni, mondta, mindig úgy zuhan ki a világból, mintha benne se lett volna. Friss kenyeret hozott nekünk, hozzá kecskesajtot. Azt eszegetve vártuk a scriptort, de hiába. A nap már elérte a váraskapu boltjának magasát, el kellett induljunk, hogy estére a Bódva, a Sajó és a Csetnek patakok gázlóján még világosban átkelve Jolsváig jussunk, hol már Kassára jövet, jó előre szállást foglaltunk magunknak.

A visszaút négy keserves napjából hármat szakadó esőben tettünk meg. Mindenünk elázott, én alaposan meghűltem, öt napig nyomtam az ágyat itthon, kolostorunk kisebbik vendégszobájában, Nyulacska ápolása és őrizete alatt.

Hogy elüssük az időt, magamról meséltem.

†

Fehérvasárnap másnapján kezdtem a munkához.

A benedeki piktort (mivel én nem érkeztem meg, s hírt sem kaptak felőlem, a kolostor korábbi perjele őt fogadta fel az oltárképek elkészítésére, majd szerencsés megjövetelemkor az apátúr hazaküldte) még kassai utazásom előtt segédemül kéréven megbékítettem. Nem rossz szándékú, inkább balga, de jó kezű „kismester”. Mint elmondotta nekem, az elbocsátott Pius atya parancsára fogott (hűbelebalázsként) a képfestésbe anélkül, hogy az oltárszekrény szerkezetét, méreteit előbb elgondolta volna. Figyelmesen hallgatta a szekrényre vonatkozó tervemet, s az asztalosokkal előkészítette az apátúr által megszerzett hársdeszkákat, melyek rendre vágva, feléceezve, kellőképpen felkeretezve sorakoztak a templomhajó északi végében elkerített munkaterületen. Közülük kettőnek kellő alapozását betegségem ideje alatt a kismester ügyesen el is készítette. A nagyobbik tábla már a majdani sekrestye helyiségében várt rám, a festőállványon.

Egész délelőtt füstéket kevertünk a Kassán beszerzett alapanyagokból, kimostuk és előkészítettük az összes beszerzett ecsetet. A benedeki piktör laposan pislogott felém a munkálatok közben, láttam rajta, valamin rágódik. Nem sokkal délidő előtt végre kibökte.

– Szégyellem magam előtted, Sebastian mester. Bevallom, eddig szinte gyűlötelek, amiért e nagy munkát helyettem te kaptad meg. De már most is látom, hogy nálamnál sokkalta értőbb mester vagy. Immár teljes szívvel segítek neked. Épp ezért engedd meg, hogy megajándékozzalak legféltebb kincsemmel. – Térült fordult, végül átnyújtott egy jókora tégelyt. – Porrá tört lapis lazuli van benne! Nem sok, de Mária köpenyére elegendő lesz.

Valóban az volt, igazi lazúrkő pora. Csodás árnyalatú ultramarint kevertünk belőle. Nagyon megköszöntem a nem várt ajándékot, s megígértem neki, hogy mielőbb megérkezik az én Kassáról rendelt követ, abból visszaadom neki, amennyit kölcsönzött. Nyulacska a kolostorból hozott számunkra ebédet. Miután elfogyasztottuk a zabkását és a sózott halat, bőséggel ittunk rá a vízzel kevert borból, a templomhajóra nyíló ajtón Pelbárt testvér robogott be.

– Gyorsan, gyorsan, mester! – dörögte izgatottan. – Itt vannak a hölgyek!

Fogalmam se volt, kikről beszél.

A még padsorok nélküli templomhajó közepén, kettesével, hármasával egymás közelében, tucatnyi nő várakozott. Kettőnek a férje is ott volt, együk magányosan, horgasztott fővel állt egy oszlop mellett. Ő gyászt viselt, a többiek ragyogó ruhában, gyönggyel varrott topánban, felékszerezve; nem egy fátyol alatt.

– Csak hogy kegyeskedik végre előbújni! – szólta egy fátylas, bíbor ruhás asszony a társnőjének, amint amúgy füstékesen, borzas hajjal kiléptem az előttem széles léptekkel vonuló Pelbárt atya mögül.

– Mit tehetek értetek, hölgyeim? – kérdeztem.

– Talán mi tehetünk teérted valamit, piktör! – szólta a bíbor ruhás asszony. – Úgy hallottuk, modellt keresel. Én hajlandó vagyok arcomat adni a szentséges szűz képmásához. – Fátylát megemelte. – Tessék, nézz meg!

Harmincas évei derekán járhatott. Ovális arca volt, pisze orra, alacsony homloka. Szája vékony, vértelen vonal, szeme szürke, haja fekete. Szép nő lehetett valamikor, az öntudatos, büszke szépségek közül való.

– Gyönyörű vagy! – bókoltam neki. – Köszönöm, hogy megmutattad magad, bár őszintén meglep a látogatásotok! – fordultam a többi felé. – Igazság szerint, még fel se vázoltam az alakokat, nem hogy az arcukra gondolhattam volna...

– Lárifári! – szólta a bíbor ruhás szépség karcsú társnője. – Mindannyian tudjuk, hogy elsőként Mária anyánk és Szent Erzsébet találkozását füstöd meg. Ha én leszek Erzsébet, az uram hajlandó tíz ezüstöt fizetni a templom megszépítésére.

A többinek is megjött a hangja.

– Én húszat adok!

– Az én férjem harmincat!

– Ne sokat habozz! – súgta Pelbárt a fülembe. – Aki a legtöbbet ajánlja, az éppen megfelel. Verd fel nyugodtan az árat. Ezek itt a város leggazdagabb asszonyai...

Nem volt mit tenni, sorban megnéztem őket.

Utolsóként a gyászruhás asszony elé léptem.

– Szűz vagyok – lehelte. – Férjem a lakodalmunk estéjén halt el. Éppen három hete.

– Fogadd részvéteimet.

– Nincs szükségem a sajnálatodra! Ha engem választasz, nem bánod meg!

Te is tudod, Mester, hogy modellt sosem a szem, inkább a szív választ. A nagy Leonardo legszebb vásznain látható nők modelljei gyakran a mester szívéhez (s tán ágyékához) közeli fiúk voltak. Én nem szándékoztam sem Mária, sem Erzsébet arcát fiúról mintázni, de a kikent-kifent, javarészt már hervadásnak indult asszonyok egyike láttán se mozdult meg a szívem. Hosszan dicsértem tündöklő szépségüket, aztán sűrű szabadkozások közt hazaküldtem őket. Egyedül a szűzi özvegynek súgtam oda, hogy alkalomadtán majd elküldtek érte. E visszautasításból másnapra nagy ribillió támadt Selmecen. Sorra érkeztek az asszonyok férjei az apáthoz, hogy engemet nála bepanaszoljanak.

Az apát magához rendelt.

– Nem értelek, mester! – nézett szúrós szemmel. – Pelbárt testvér világosan értesedre adta, hogy a legtöbb pénzt ígérő nőt válasszad! Te ne tudnád, hogy egy arcot miként lehet megszépíteni néhány ecsetvonással úgy, hogy mégis felismerhető maradjon?

- Tudom, apáturam, de...
- Semmi de! Minden fillérre szükségünk van!

A megrendelővel vitázni tilos, ezt már Itáliában megtanultam. Mint ahogyan azt is, hogy a festőnek egyetlen fegyvere van, amellyel minden ellenállást legyőzhet: az ecsete. Vagy nem használja, s húzza, halogatja a kép elkészítését, vagy olyan művet alkot, melynek tökéletessége meggyőzi az akadémikuskodókat. Úgy döntöttem, mindkét módozattal élek. Nyulacskának meghagytam, hogy a műhelyként szolgáló sekrestye helyiségbe se élő, se holt lelket az én engedelmem nélkül többé be nem ereszten, jöjjön bár a pápa, vagy maga Pelbárt testvér, teljes vaddisznói mivoltában.

A néma vigyorgott.

- E ée e! – Ami mindközönségesen azt jelentette: – Egy lélek se!

Még az ételt hozó novíciusnak se nyitottunk ajtót. A sekrestye küszöbére tételtük le vele az ennivalót. Pelbárt atya megpróbált időnként ránk törni, de a sekrestye ajtaja erős tölgyfából készült, a zár is kitartott rajta. Még a benedeki kismestert is kitiltottam onnan, a templomhajó északi végében dolgozott, az oltárszekrény minden fatábláját ő alapozta nyúlászörrel kevert enyvekkel. A későbbben föstendő alakok megmintázáshoz különféle drapériákat és teljes öltözeteket is hozattam vele, melyek közül kettőt a második este magunkra öltve, Nyulacskával kisurrantunk a sekrestye oldalkijáratán Selmec sötétjébe. Az ajtót bezártam, a kulcsot eltettem.

- A lupanarba vezess! – mondtam a némának.

Egész testében reszketett.

- Neked nem muszáj bejönnöd! – nyugtattam. – Megvársz majd odakint.

Így is történt – azon első este.

A második éjjel már ő is velem tartott.

†

Öt napra rá elkészültem a képpel. Bár vázlatfüzetemet annak idején minden más holmimmal együtt elrabolták tőlem, jól emlékeztem a téma sok korábbi feldolgozására, melyek alapvetéseitől eltérni nem akartam. Csak a balgák óhajtanak mindenáron „újat” alkotni. Velük szemben minden korábbi mesterem neves elődeik munkáinak színvonalát próbálták elérni, s csakis ily módon sikerült egyik-másiknak aztán túlszárnyalni őket. Bár e „túlszárnyalás” sosem volt kitűzött céljaik közt. Én sem „meghaladni” kívántam a csodált mestereket, akár az Ecyk testvérek, akár Fra Angelico gyönyörűséges tábláira gondolok, vagy Filippino Lippi édes madonnáira, melyek mind közül a legjobban tetszenek. Jól ismerem a Ghirlandaionak is nevezett firenzei Domenico gyönyörű vizitációját, személyével is találkoztam Itáliában töltött éveim alatt. Volt szerencsém látni Rogier van der Weyden híres triptichonját Brüsszelben, hol képei közül a magam gyönyörűségére és okulására sokat lemásoltam, és persze élénken emlékszem, Mester, a Te műveidre, köztük a pillangós Madonnára.

Az apátúr kérése (miszerint a képek láttán derű költözzék a hívek szívébe) egyezik az én törekvéseimmel. Igyekeztem a két várandós anya találkozásának a le-

hető legvidámabb coloritot adni, s inkább a nagy esemény örömét ábrázolni, mintsem a drámát. Mindkét nőalakot az Itáliában oly divatos kontraposztóba állítván tetszetős kettőst komponáltam, Mária gazdagon redőzött, kék köpönyege alatt égett siénából és rózsaoaljból kevert halovány árnyalatú ruhát visel, míg Erzsébet zöld bélésű, piros köpönyeget, alatta barnáskék ruhát. Mindkettőjük fején fehér a főköttő. Arcuk pedig, nos, arcukat a lupanar két egészen fiatal lakójának vonásaiból alkottam meg, mégpedig úgy, hogy hasonlítsanak, hiszen hasonló öröm járja át őket, habár... Habár (és ezt a gondolatomat rajtad kívül senki mással nem merném megosztani) ahogyan én tapasztaltam, az áldott állapotuk bizonyosságát elnyerő leányok és asszonyok arcán gyakran láttam a zavar és a gond felhőjének árnyát által futni az öröm fénye fölött. Miként az Írás tanítja, Erzsébet az idős Zakariás asszonyaként esett teherbe, míg Mária szűzen élt férje, József oldalán. Mindkét nő nehéz helyzetben találhatta magát. Könnyen kerülhettek volna házasságtörő asszonyok hírébe, mint ahogyan, gondolom, meg is vádolhatták őket a halálos bűnnel. Zakariás nem hitte el a feleségének, hogy őtőle várandós, ezért az Úr némasággal büntette. (Vagy tudta, hogy kitől lesz a gyerek, de annyira szerette a feleségét, hogy nem akarta felfedni az apa kilétét senkinek, s hogy ne keveredjen a hazugság bűnébe, inkább egyetlen szót se szólt, soha többet.) Józsefnek is kételkednie kellett asszonya ártatlanságában, talán ezért is hagyta ott Galileát, s költözött várandós asszonyával a szóbeszéd elől Betlehembe. A két nőnek tudnia kellett ezt, így örömük nem lehetett oly felhőtlen, amilyennek gyakorta láthatjuk korábbi képeken. Mindkét nő arcát háromnegyed profilban festettem meg, nem pedig szemből, hogy titkuk megmaradjon, s csak ők láthassák egymás vonásait a maguk teljességében. A kép háttérrel is sokat veszkölődtem. A jártamban keltemben látott tájak motívumait szerkesztettem össze, mégpedig oly kompozícióba, mit Michael Wolgemuth műhelyében járván több képeken és tollrajzokon is láttam. Akárcsak a tájat, a két nőalak egynemű részleteit is többször átfőtöttem, mígnem a hatodik nap reggelén úgy azt nem éreztem, hogy nem tudok már hozzá tenni, vagy javítani rajta. Kimostam hát az ecseteimet.

Az apát már dühöngött. Naponta hatszor zavarta ránk Pelbártot különféle fenyegetésekkel, az utolsó két napon már ennünk se küldetett. Ő maga is járt itt, hallottuk, ahogy a templomhajóba száműzött kismesterrel tárgyal. A piktor hízelkedett neki, engemet elmondott mindennek, többek közt azt állította, nem is vagyok főstő, alkalmasint asztalos lehetek, máskülönben miként tudtam volna az oltárszekrényre vonatkozóan oly pontos instrukciókkal ellátni őt, melyek hallatán az asztalosmesterek szeme felcsillant, értőn hümmögtek, mintha egy igencsak kiművelt szaktársuk utasításait hallgatták volna. Meg aztán, mondta a kismester, ki hallott még olyat, hogy az enyves alapozáskor nyúlszőr kenessék a fatáblákra? A nyúl „tisztátalan” ahhoz, hogy a Szent Szűz képéhez bármi köze legyen, mondta, s egyéb badarságokkal tömte az apát fejét. Végül magamagát kínálván a munkára helyettem, cirádás

eskükkkel ígérte, hogy az általa festendő képek „minden részletükben” épp olyanok lesznek, amilyeneket a „szentséges apátúr rendelni kegyeskedik” tőle. Nem haragudtam rá. A kicsi a nagyobb közelében mindég csak kisebb lesz.

Ama hatodik nap reggelén Nyulacskámat az apátért küldtem.

Dühöngve érkezett, fél tucat szerzetesével.

A kép még nem száradt meg, így nem tudtam letakarni, pedig a hatás úgy nagyobb lett volna, ha a leplet lerántva egész hirtelenséggel pillanthatja meg. De nem volt szükség efféle ügyeskedésre. Az apát berontott, már a küszöbön nagy levegőt vett tervezett leteremtésemhez, de a képre pillantván a levegő megakadt benne. Megtorpant, mögötte toluló szerzetesei kis híján nekifutottak. De ők is meghököltek. Ámulva bámultak. Szó sokáig nem esett.

Végül az apátúr rám nézett.

– Bocsáss meg – mondta. – Mától minden úgy lesz, ahogyan rendeled, mester.

Így hát szerencsésen végeztem az első képpel (melynek vázlatát ide is kaparom levelem végére). Immár a harmadikat főtöm, holott még csupán Olajban Főtt Szent János napján járunk, éppen negyvenöt nappal a tavaszi napéjegyenlőség után, s negyvenöt a nyári napforduló előtt. A munka jól halad, így erősen reménykedhettem abban, hogy Katalin napjára az utolsó tervezett képpel is végzek. Szerencsémén és Isten segedelmén kívül mindezt elsősorban Neked köszönhetem, drága Barátom és Mesterem, hiszen Te tanítottál arra (többek közt), miként kell erőmet beosztani, s terv szerént végezni minden munkánkat. Hálátelt szívvel gondolok Rád minden nap minden órájában, minden jókat kívánva neked és a tiéidnek.

További beszámolóimig változatlan hálával és barátsággal üdvözöllek, rajzolj és fess sokat az Úr s a magad dicsőségére, méltatlan híved:

Sebastian

DARVASI LÁSZLÓ

Vidám mondatok

A remény kezdete, és olyan fehér.
S aztán csak mint egy sóhaj, elmutat.
Mint amikor a szakadó szűzhártyából
lepke lesz,
távolodó.

És az a fekete lyuk is.
A depresszió lyukat üt a lélek üvegfalán,
délután kettő, bérelt köd, kertészek gyülekezése.
És a lyukon ömleni kezd befelé,
de hová és meddig,
valami elbeszélhetetlenül sűrű, nemtelen anyag,
amelyben mégis érzékelhető
a jó, a rossz,
a nem és az igen.
Egy pap, aki egyenleteket old meg.
Zizeg a kékkockás papír, homok nyeli az ostyát.
Csak annyi lesz,
hogy a sötétség hamarabb ébred,
mint a pirkadat.

Fehér, de rettenetes.

A megoldás másé.

De aki más, az enyém is.

Kié vagy.

Amikor a köd ponttá válik.

Haldoklása közben kérdezzétek meg!

És megkérdezték,
csakhogy ő már korábban válaszolt.

Nem tudják a gyermekek,
hogy ők is a halált űzik
azokon a méregdrága hintapárkákon.

Olyan kalitkát építeni, amiből bármikor ki lehet szökni. És aztán azt bizony-
gatni a madaraknak,
hogy maradni mégis érdemes.

Minden gondolat csak
addig él, amíg meg nem értik.
De aki megértette,
biztosan hamarabb
hal meg nála.

Ha Jézus nem lenne
elveszettebb bármelyikünkénél,
kicsoda hihetne benne.

A jó élet reménye.
De nyilván nem élt jól,
aki a legutolsó magot is
el akarja ültetni.

Hogy ez a magány.
Ilyen.
Nem ilyen.
De ez, ez.
Ilyen.
Nem ilyen.
De miféle embernél lehet több
akkor a valóság.

Hogy lehet több a bűnös,
mint a bűn?

Isten nem azért találta föl a világot, hogy ilyen legyen. Isten azért találta föl a
világot, hogy az ember bármikor gondolhasson arra, hogy más is lehetne,
mint amilyen.

Az a kis tartózkodás teremtés közben.

Az árnyalatok gondozásába halt bele.

Siess, hogy leghagyhassanak.

Fehér.

Elaludt ürítés közben,
De aztán föl kellett ébrednie.
És elaludt megint.

Bizonyos helyeken az ember sírása jobban hallatszik, mint a nevetése.
Milyen szerencse, gondolta aztán,
hogy te azon nevensz, amin én sírok.
S ha mindahányan sírunk,
valaki akkor is nevet.

Lázadás egy távolsági buszon.
Az alvó sofőrbe mégis beleszeret
egy utas, de ki.

Ma éjjel fél négykor láttam
a balkonról egy műholdat. Lassan haladt, körözött a város fölött. Nem, nem
repülő volt. Úgy fénylett, mint valami csillag, alacsonyan szállt.
Gondolkodtam, mit akarhat, miért fénylik
Fölöttünk, mire használja a fényét.
Végül arra jutottam, azt figyeli,
kik azok az emberek,
akik csak bámulják a fák zenéltette sötétséget,
de semmit sem tudnak kezdeni vele.

Fehér, de rettenetes.

Testét a földbe,
nevét az ég humuszába ássák, így kérte.
És még annyit mondott,
hogy a felejtés csupán
a teremtés szórakozottsága.

Amikor a kertészek gyülekeznek, és kinek a zsebében fér el egy sarló. Többnyire elfér. Egy gazvirág reménye.

Ez az ember minden ébredés után térképet rajzol az életének. Ezek a térképek nyilván haszontalanok. Viszont csak a térképek hibái bizonyítják, hogy él.

Fehér.



BECSY ANDRÁS

A mozdulat

A város minden cigarettafüstje
vattacukor-felhővé gyúlik össze
a korcs tetők felett, s hogy megfürössze
az utcákat, sok kémény, mint a tüske,

szitává szúrja penészszagú, szürke
szövetét, hogy majd a rozsdától görcsbe
merevedett játszóterek szürcsölve
igyák levét a földalatti üstbe.

Adok egy ezüst-füstszálat örökbe,
merüljön el a vattacukor-gömbbe,
őrizze az őz-asszony mozdulatát,

aki, amíg lábujjhegyen mögötte
becsukódott lent a kapu örökre,
pocsolyámat könnyeden ugrotta át.

Egyszer

Aztán az ágyazásnál
Rám néztél,
Múltunk lett,
Közös,
Szoborcsoport lettünk,
Senki sem számított rá,
Hogy figuratívvá vessük magunkat,
Idegenek a park szélén: az újak,
Egy zászló van közöttünk,
Azt húzzuk szét,
Te az egyik oldalán a szövetnek,

Én a másik oldalán,
Hogy jól lássák,
Mi van rajta, mik vagyunk, mit jelképezünk,
Szörnyű, csóválta fejét az arra
Sétáló vasárnapi család feje,
Hogy ilyen megtörténhet,
Hogy ki engedélyezte ezt,
Aztán otthagytak minket,
Benőtt a borostyán,
Körénk tulipánt ültetett
A Városgazdálkodás,
Beleolvadtunk,
Legalizálódtunk,
Asszimilálódtunk,
Ez is jó, mondták, érdekes,
Más, mint a többi, ilyen a művészet,
Érzékeny pont, de
Haladni kell a korral,
Mutatott rá a sétáló
Vasárnapi család feje,
És mi csak egyre
Húztuk szét a zászlót,
Te a túloldalon, odaát,
Egyik nap fáradt voltál,
Másik nap olvastál,
Gyerekek álltak köréd,
Aranyra simogatták bronz-kezed,
Hogy ne féljenek éjjel,
Hogy szeresd őket,
Hogy szerencsájuk legyen,
Én meg rágyújtottam,
Műanyag cilindert tettek rám
Szilveszterkor az ünneplők,
Átfogták derekam,
Lábamra támaszkodtak
A hányni vágyó
Részeg öklendezők,
És húztam a zászlórészemet,
És húztad a zászlórészed,
S reméltük,
Hogy hátha,

Még ha törünk is,
De elszakad
Egyszer.

Kötény

Került akkor
A pincérek derekára,
Régimódi sárga fotó,
S a tükör előtt
Vártam érkezésed,
A szélső asztalnál
Igazgattam magam
Tökéletes szerűvé,
Hogy szépen szakítsam szét,
Befejezetté tegyem
Kettőnk történetét,
S negyedóra múlva már
A szembe-széken mosolyogtál
Hiábavaló igyekezetemen,
Akár a pályán a rutinos bekk
Az első meccses centeren,
Aki egy régi cselt hozott
A másodosztályból,
Pedig még ajándékot is vittem,
Fájdalomdíj, hátha gyorsabban
Letudom a dolgunk, s a délelőttöt,
Te meg az utolsó mondatnál
Az asztallap alatt
Megfogtad hímtagom,
S akkor keményedve
Keményen belém verted,
Milyen is az első osztályban játszani,
Meddő a támadás, feladtam,
Lazán szereltél, luftra mentem,
Cseled
Megszégyenítő volt:
Kötény!

BÁGER GUSZTÁV

Bárhová tekintesz

Bárhová tekintesz, így peregnek a levelek. Kidől
egy fa, nő egy gally, mind Valamiről
vall. Legmélyebb bizalmai szerint tesz.
Nem tesz semmit, mondja. És mi lapozzuk
levelek, tollak könyvét, végre nyitva, valahova felvisszük,
ha lehoztuk, s csak múltó záruláshoz igazítva.
Csak jaj, hogy mindig oda, soha vissza!

(Tandori Dezső: Parafrázis: A Kis Verébkönyv)

Lehűlés. Éjszakától szárazabb levegő.
A tartósabban felhős területek
eltűnnek. Diderot Didereg.
A szomszéd ornitológus kilencvenöt évesen is
tornázik. Erkélyemről a szobájába látni.
Tőle repült át hozzám Diderot.
Egyszerűen beszállt a táskaírógép
dobozára. Amit nem használunk
húsz éve. Azon írtam a doktorimat.
Aztán első publikációm az Életünkbe.
Azon keresztül gondolkodtam át
az első tíz éves periódusomat.
Most meg rászáll a kegyelem szárnyas
angyalkája. Barna és ezüst.
Szép madár. Az öreg integet.
Hadd maradjon. Ha akar, majd visszamegy.
Ha nem, etessem én. Ha van kedvem.
Hogyne lenne. Azután átjön.
Meglehet utoljára.
„Múltó záruláshoz igazítva.”
Ez is boldogság. Annak, aki tudja.

Képzőművészeti táj

A színhiányos burkolat alatt
áttetsző minden.
Mint egy fóliába csomagolt város,
kimerevített séták, beszédek.
Egy talált világ.
Ahová bekukucskál a járókelő,
ott épp művek nyelnek el
embereket.
Az üvegkocka egy nénit
vonz magába.
Belefekszik ruhástul a fénybe,
a teremőr helyesel.
Ilyen a befogadás,
a recepció.
Miért ne bújhatnánk bele
a kiállított ruhába.
Miért ne ölelhetnénk át
egy szobrot, hogy érezzük
a múlt hidegét.

Mátrix

ahogy egy arc
betűszövekként
hasad ketté s közepén
egy vörös filc-csík
akárha paradicsomlé
folyna a lexikonon
persze vérre is
lehet asszociálni
majd arra gondol
az ember
hogy egymásba
estek a héjak
túlömlik az

egész hangyaboly
rá az asztalra
onnan a fiókba
betolom hát
hogy el ne szökjenek



KELEMEN ANNA

Fényre tágul

Lakk és hígító szaga keveredett a tetőtéri lakás poros, csillámló levegőjében. Egyik szobája fényes, a másikba épp csak, hogy be lehet találni, olyan sötét, a konyhában szűrt fény, a fürdőszoba lámpája pislákol, alig mutatja, hogy él. Külön, önmagában is hiánytalan egésznek alkotó világ minden ajtó mögött, csupán a kilincsekre kenődött festékpaszta és az itt-ott felbukkanó elhasznált, eldobált ecsetek jelzik, hogy a lakást mégis egyetlen ember lakja, és a látszat ellenére a lakás is önálló egység. A tetőtér szíve hevesen ver, mióta a festő beköltözött. Van annak már vagy tizenkét, tán tizenhárom éve is, hogy az az öregasszony megállította a körúton. A vásárcsarnoktól kezdődött közös útjuk, a festő messziről figyelte, ahogy a kopott, alján lyukas, újságpapírral bélelt kosárból gazdájának igyekezete ellenére folyton kipotyog pár szem málna, aztán, amikor utolérte és elkerülte a cipekedő, tarkakendős asszonyt, annak dühös kiáltására szinte azonnal visszafordult. Maga, maga az, maga föstötte meg az unokám pucéran. Hogy én magát mennyire utálok, ha tudná, beleőrülne, az biztos. Az öregasszony a nyomában loholt, és addig szidta, addig átkozta, amíg el nem értek egy nyitva felejtett kapuig. Ott a festő elköszönt, és a szívélyes választ meg se várva, becsukta az ajtót maga mögött. Bentről tompán hallotta még a szentségelést, immáron nyálcsöppök nélkül, jótékony takarásban. Lehunyta a szemét, eszelősen kutatott az emlékezetében, kiről beszélhetett az asszonyság, ki lehetett az a lány, a kedves és nem melleleg meztelen unoka. Mi tagadás, sokáig futtatta az agyában a képeket, de a szokásos, levetkőzhetetlen és másokat kifejezetten idegesítő beidegződés megakasztotta a fogaskerekeket. Valami huszadrangú, pillanatnyilag mégis fontosnak tűnő gondolat elfeledtette vele a lányt, keresgélés közben felrémlett előtte egy nő alakja, mégghozzá a legkevésbé unokaszerű nőé, akivel valaha dolgozott. Az a tenyeres-talpas, aki a hirdetésre jelentkezett, az volt pályája csúcsa és mélységes mélyen a legalja is. A munka kemény volt; lényének domináns, festő része kéjjel vizslatta a hurkás, tokás, nehéz testet, a másik viszont, a férfi, amint meglátta a rózsaszín, durva tapintású, legalábbis annak ható vászonruha alatt rejtőző redőket, hosszú hetekre megundorodott a nőktől, azoktól, akiket előtte úgy szeretett és úgy habzsolt. Akkoriban rájuk se bírt nézni, félszemmel sem, hunyorogva sem, sehogy. A nő képes volt tárcsázni a számát, egy olyan hirdetéshez mellékelt telefonszámot, melynek szövege a következő: csinos nőket aktra keres fővárosi festő. Nem volt szíve hazaküldeni, hiszen a legszebb ruháját vette föl, bár anyagának tapintásával egyetemben ebben sem volt biztos, úgy tűnt, nagyon úgy tűnt, összerakta magát, ment, rúzsoltos fogakkal, sárgára púderezve. Sőt, vett egy üveg bort, aján-

dékba a művész úrnak, rozét, csípőset, azzal sem volt szerencséje, pedig ha legalább a bor könnyed lett volna, de még az se. Egyszóval szánta a nőt, még visszagondolva is, miközben az idegen lépcsőház postaládáinak dőlt, és későbbi otthonának kellemes hangulatú, boltívekkel körbevett belsőkertjét nézte. A lányra többet nem gondolt, a festményre sem, és a teljes igazság az, hogy a rózsaszín puncsgolyóra emlékeztető nő se igen jutott eszébe azután. Másnap már a papírokat intézte, hitelt és egyebeket, nagyon nem szerette ezt a hercehurcát, bonyolult volt és keservesen evilági, jobban, mint egy szívűtét, de szerencséje nem annyira, mint egy földhivatalbéli sorban állás. A tetőtér szerkezetkész volt, másnak talán sivár és nyomorult, ő azonban az első pillanatban belelátta a káoszt és a rendet, a színeket a falon és az olcsó szőnyegeket szerteszéjjel, a tavaszi lomtalanítás kisebb-nagyobb kincseit, meg néhány új bútor semmivel sem összetéveszthető illatát, ezt mind ott látta és érezte, a törmeléken egyensúlyozva, az ajtó nélküli szobakupacban.

Ennyi év elteltével a lelkesedése töretlen, mind a lakást, mind pedig a nőt illetően. A formás, esetleg vékony nőt illetően, persze. A hálószoza falán egy terpesz, pont az ágytámla fölött, vékony, izmos lábú nőszemély feszes terpesze. Az alsónemű kérdéses, ha az aktuális, húsvér partnere kívánja, fest rá, ha a partner elegánsan távozik, véglegesen, akkor a falfestmény újra ledobja a bugyiját. Így megy ez a fürdőben lubickoló sellővel, a konyhában tüsténkedő vörös, kötényes lánnyal, ott van vele minden szerelme a falon, mindig úgy, ahogy neki a legjobban tetszik. A hatalmas tetőtér kétszeresére nő falainak hála, a nappaliban ott van Róma, minthogyha a nem létező teraszáról éppen az Angyalvárra vethetné reggeli első, álmos, ragacsos pillantását. A vendégszobákban ismeretlen, vadregényes, vadromantikus tájak aprólékos lenyomata, meglehet, hogy az ágy fölött pihenő két láb tulajdonosának maradék testrészeit rejtik, például a vízesés a komód fölött, ott zuboghat lefelé egy kar, miért ne. A többivel ellentétben egy szoba szűz, egy szoba lepedője hófehér maradt az első éjszakán: a műteremé. Régi, kopott állványok és vásznak mindenfelé, a fal mellett befelé fordított, szemérmeskedő, félkész munkák sorakozója, a szoba valószínű raktár egészen derékmagasságig, onnan felfelé viszont érintetlen, tényleg az. A falakon nem hagyott nyomot a festő keze. Karácsonykor kifesti, fehérre, nem vacakol ecsettel, akár a szakemberek, henger és a rács, amin lehúzza a fölösleges festéket. Amikor először kikente a szobát, borzasztóan hiányzott neki az ünnepélyes falusi meszelés; a sárga diszperzites vödör ahhoz mérve kiábrándító volt, és a papírján sok más mellett az állt, lenyelés esetén a sérültet tilos hánytatni. Miféle festék ez, gondolta magában, és egyáltalán ki nyelné le, legfeljebb egy gyerek, de a gyerekek hangosak és ügyetlenek, nem festenek ki lakásokat. Mérgében összetépte a mellékelt balesetvédelmi irományt, baromság volt az egész, rádobta a csikket, felgyuladt, elégett. A parkettát kissé megkapta a lángja, de a világ minden kincséért sem takarta volna el a foltot, vagy előzte volna meg a bajt, pofás folt volt, férfias. Lehet rá azt mondani, hogy..., nem tudta, mit, mindenesetre a folt maradt, az lett a műterem éke.



A lányok a kétszárnyú ajtón kívül kapnak helyet. A fallányok és a megfogható lányok egyaránt. Aki a műterembe lép, az másért válik meg a ruháktól, az dolgozik, nem beszél, nem meséli el, mit evett ebédre, nem nyivákol, hogy fáj valami. Csöndben van és koncentrálni. Ha nem teszi, hazamehet. A festő a munkát és a magánéletet sosem keverné; akik miatt legkedvesebb terpeszére csipkebugyit pingál, azok alatt meg-megnyekken az ágyrugó, lögybölnek jó borokat, csak a fehér szobába nem tehetik be a lábukat. Egy ilyen nő mindig van, legjobb, ha kettő, három, úgy változatosabb. Mert ugye finom, finom a paprikás krumpli, de ki az a hülye, aki egy életen át azt enne, amikor egy hétig se lehet bírni egyhuzamban. A krízistelefonokat, a hosszú hajszálakat a lefolyóban, ezeket nem akarta, a nő elkészültének folyamatát felkeléstől az utcára lépésig, és a nő életét azon túlmenően, hogy szép, eredeti és remek az ágyban, nem akarta ismerni. Ugyanakkor nem fölényeskedett, nem zárta ki a versenyből a buta nőket, mert elképesztő módon szórakoztatta a tudatlanságuk. A buta nők önfeledtek, a mély érzelmeket alig ismerik, nem gondolnak magukról sokat, nem gondolnak az életükről se sokat – nem gondolnak az életükről istenigazából semmit. Nincs világmegváltó szándékuk és tervük, nem akarnak doktorálni, nem törtetnek, nem is diplomáznak, csak fodrászhoz járnak és pletykálnak, ügyetlenül politizálnak, bólogatva, másoktól eltanult mondatokat hibásan idézve. Puhatólózni sem tudnak, azt a rafinált nők csinálják, az ostobák nem, azok odateszik magukat, a fondorlatnak szánt valamit is rosszul, agy nélkül. Édesem, a buta nőknek mindig azt mondja, édesem, hagyjuk ezt, inkább mesélj, mit szeretnél abból a boltból, amiről a múltkor beszéltél. Ezzel sosem fog mellé, ha nem figyel a nőre, akkor sem. Az ajándékot a nő úgysem kapja meg, de legalább várja, elfoglalja magát, és egy-két hét elteltével úgysem hívja többet, véget ér a közös út, lezárul egy bájos jelenet, sok sületlenséggel, még több füledt együttléttel. Mert a buta nők szeretni azért nagyon tudnak. Nem árnyaltan, puha ujjbeggyel végigfutva a nadrág vonalán, a derekánál, olykor benyúlva alá, gyöngéden. Nem, a buta nőt le kell fektetni.

A szombat reggelen kívül semmi sem szent az életében. A szombat reggel mindig nőtlen és vidám. Tejhabos kávéval, friss újsággal, hétvégi melléklettel és langymeleg kezű pincéernővel, akit magához húz, bűg a fülébe egy kedves mondatot, és már mehet is tovább. Nem él különösebb társasági életet, olyan nagyvilágít, kávéházit, csak bámulja kicsit a Dunát, az ébredező várost, hogy kellően feltöltekezzen, és hogy egyáltalán legyen valamiféle kerete a napnak. És mert törvényszerű, hogy az emberrel akkor történnek említésre méltó dolgok, amikor nem fűlik hozzájuk a foga, egy ilyen jellegű szombat reggelen betoppant a kávéházba a legutálatosabb középiskolai emléke. A tapló, a nagypofájú, aki nyálas papírgalacsint lőtt a kibelezett tollból, most ott állt egy álomba illő fiatal nővel. Kart karba öltve érkeztek, a férfi diadalittas képpel nézett körbe, mert tudta, hogy irigykedve nézik, mindegy, hogy kik, ezt teszik; kísérője arcán eközben aprócska piros foltok beszéltek az időjárásról, és mérhetetlenül bosszús volt, szélfúttá haját nagy múgonddal, sóhajtozva rendezgette. Összességében a lány mégis ártatlan és túl büszke jelensége volt a szombat reg-

gelnek. Afelől semmi kétsége nem volt, hogy a tapló harminc év után hirtelen újra meg fogja ismerni – nem úgy, ahogyan belvárosi találkák alkalmával, séta közben, elfordított fejjel –, és szívbeli jó barátjaként csatlakozni fog hozzá egy behízélgó vigyorral pillanatnak ígért órácskára. Lám csak, milyen egyszerűek az emberek, a tapló, akinek szent meggyőződése szerint Napóleon fedezte fel Amerikát, legalábbis harmadikos gimnazistaként ezt írta egy emlékezetes értekezésébe történelem órán, és nem átalította felolvasni, szóval leült és kérdezett, csak azért, semmi egyébért, hogy kérdezzék őt magát is végre. A lány nézett erre is, arra is, a nappali, erős fényben olyan tág pupillákkal, hogy karamellszínű szeméből csupán egy valószerűtlenül vékony csík látszódott. Érdekes volt. Arcát feltűnés nélkül, a szakma szemüvege mögül nézni érdekes volt, részleteiben ugyanis nem volt különleges, de a szeme nagy volt, a pillái szintén, a pupillája pedig tátongott, szívta be magába a külvilágot, aligha lehetett hosszasan belenézni anélkül, hogy zavarba hozzon. A tapló neve ezalatt sehogy nem jutott eszébe, ezért aztán kínosan ügyelt rá, hogy kerülje a megszólítást. Napóleont szíve szerint megemlítette volna, úgy mellékesen, meg a bukást történelemből és a két válást, amiről sokáig beszéltek a közös ismerősök, állítólag csúnya ügy volt mindkettő, tehát efféléket akart szóbahozni, és meg is tette volna, ha kettesben vannak. Ehelyett fuvarozásról, vállalkozásról, külföldre szakadt bankszámlákról hallgatott előadást. Szar előadást. Tíz perc elteltével komolyan fontolóra vette, hogy fogja a kis nő karját, és elegánsan vagy se, de távozik. Megköszönte a torkát, és várt, hátha észbe kap a cimborája, hogy, oda se neki, de a háromfős asztaltársaságból ketten nem ismerik egymást. És akkor, mintha vette volna a jeleket, ami természetesen esélytelen, rezdülések értelmezésének tekintetében egy ilyen ember a nullával egyenlő, ám akkor annyit mondott: milyen bunkó vagyok, ő a lányom, ma hoztam fel, beköltözik az Egyetem téri lakásba, képzeld el, felvették a jogra.

Igyekezett nem tudomást venni arról, hogy egy ábrándos lelkű, nőnek álcázott tizennyolc esztendősbé futott bele – megint. Ugyanaz a képlet, ugyanazok a szívdobbanások, az elszánás, hogy az Egyetem téren kávézzon, szándékosan elvettett mellékutcák, hogy arra kerüljön hazafelé menet, mindig, mindig ugyanaz. Leveszöldségből is a zsenget szereti. És mert a tizennyolc évesek kíváncsiak és mindent észrevesznek, két hét telt el, és a kávézó ajtajában megállt egy fekete szemű, kipirult arcú lány. Csendesen, pillantását a cipőjén hordozva köszönt, leült a pulthoz, és öt perc sem telt bele, már kikezdett vele a pincér. Maga sem tudta, miért, de idegesítette, úgyszólván fizetett, és a lehető leggyorsabban távozott. Úton hazafelé egyszeriben látta a képet, a vonalakat, zsongott a feje, remegett a keze, nem tudott elég gyorsan menni, a villamos is totojázott, a lépcsőházban hármásával kapkodta a lépcsőket, kabátban állt neki, színeket kevert, porcelánszínűt az archoz, folyós, olvadó karamellt a szemekhez, és előkereste a feketét, abból kellett a legtöbb, szédült, csinálta, és szédült. Tudta, hogy másnap megtörik a jég. Ebéd után kopogtak, ő volt az, ámuldozott a falak láttán, és mintha a világ legtermészetesebb dolga lenne, letette a kabátját a nappaliban, végigsiklott a könyvek gerincén, inni kért és takarót, mert fá-

zott. A pupillája tág volt és éjfekete. Puhán lépett, hangtalanul, tetőtől talpig nőként, csak a nevetése volt időnként kamaszos és idétlen, néha zavaróan, néha nem. Ha az apjáról kérdezte, saját magáról kezdett beszélni, ha az iskoláról, akkor dacosan hallgatott, kibámult a tetőablakon. Sosem mondta, miért ment fel hozzá, és hogy honnan tudta, hova kell mennie, csak ment, és elvárta, hogy a körülményekről, azokról a kényesekről, ne essék szó. Az apád tudja, merre császkálsz kérdés hallatán általában felhúzta az orrát, szedte magát és hazament. Sosem tudta meg, ki volt a lány igazából. Nem kezdeményezett, csak hagyta magát. Ha jött, beengedte, ha nem jött, nem hívta. Ha ott volt, szabadon járt-kelt, kérdés nélkül csörtetett be a műterembe, egy szót sem szólt az állványon száradó portréja láttán, csak megjegyezte, hogy a szeme barna, nem fekete. A festő mosolygott, és egy pillanatra kínzóvá vált számára a lány közelsége, a teret betöltő személyisége, az, hogy otthon érzi magát nála és feszegeti a határokat, és súrolja a pofátlanságot, vad és pofátlan, és... Egyik látogatásakor köszönés és kopogtatás nélkül robbant be az ajtón, üvöltött, ahogy a torkán kifért, szorongatott a kezében egy bögre kávé, nem figyelt, véletlenül ellopta a kávézóból, összefüggéstelenül beszélt, kissé talán részeg volt. Hirtelen falhoz vágta a bögrét, ez volt a második folt, amit utóbb büszkén mutatott barátainak a festő. A csajod alatt leszek, ezt mondta a lány, és eltűnt a hálóban. A festő hagyta magát. Mert szerette a zsenge leveszöldséget, mert gyűlölte a taplót, akinek Napóleonnal volt egy kis afférja, mert szerette a lányt, és mert tudta, hogy végre megtalálta a gazdáját a terpesz. Még aznap éjjel kiegészítette a festményt, rögtön, miután a lányt hazavitte. A lány nem ment többször, soha többé, de ezt egyikük se bánta. Minden jó volt úgy, ahogy volt. Minden. A nőtlen szombat reggelek, a tetőtér és az olykor buta, de odaadó nők. Minden.

BÍRÓ JÓZSEF

SZABVÁNY — SZABADSÁG

(- Nagy Gáspárnak -)

A VISSZAVONT ... ŐR ...
RENDKÍVÜL ... **OLCSÓ** ... FEGYVER

MEGTISZTÍTOTT – ... – ... – ... – KÍGYÓK
... ŐSZINTE ... JEGESMEDVÉK ...
– ... **savanyú** – **sokadalom** ... –

DÖGKESELYŰ – ... – ... – ... – CSIPEGET
... A fő – PÁSZTOR ... FÉSZKÉBŐL ...
– ... – _____ :
háromlábú – ... – **határozato** - (ka) - **t**
... féltékeny – ... – **fellege** - (ke) - **t** ...
időzített – ... – **öngyilkos** - (oka) - **t**

KISFONTOSAH N NY KN KH N TY KN K

— ha jobbra ... **mintha** ... — ha balra ... **mintha** ... —

visszahajol / visszanyúl / ... / múlt – idő – **K** – ben katat /
 átértékel / átemel / érvényesít / ... / **szónokol** /
 fénybe mártja arcát / **glóriát hizlal** / ... /
kifordítja Európát / ... / téliszállámihozbélszintzabál / — :
 hypogeusia a magánéletben is : — / ... / atyai ...
 szeret’ – bizalommal megosztja ... / **kondicionált** –
 huncutkáit ... kifésüli / ... / kinyilvánít / foganatosít /
 ... / javaslatot tesz / ... / módosít / ... / hivatkozik / ... /
 hallgat / ... / jegyzetel / ... / **ÖSSZ’EMLÉKEZET’BEVÉS’** / ... /
 - free border - / esetleg ... – on túl is / ... / [- angyali
 mosolyát ... **ingyen’étkezdékszutykosműanyagtányérjainakaljáráálmodják**
acsonttádermedtrongyaikbanfagylódóreszketegfogatlanlassúdankérődző
kisnyugdijasokkoldusokcsövesekdiplomásmunkanélküliekhajléktalanok -]

- , ki köpött a ... tányérkámba ? ’ / ... / , ki vizelt a ... ? ’ /
 ... / - , ki ... a ... ? ’ - / ... / **megmagyarázza** / ...
 / rám — rád — rá — ... / ... / **!!** /
 ... / játszótárs / javakorabelitűznéző / ... [- **eleddig miért nem** ... /
 ... s **?** csak – *most’ra* ... *lett* ... , ... – ebb ’ - - **?** - -]
 - , merre tart a kicsi kocsis ? ’ / ... / , valóság ez ? ’ / ...
 / , vagy csak ... **mozi** ? ’ - / ... / **int** / **leáraz** / ... /
 végkiárúsít’ / bevásárol / ... / imát ... mormol ... **ÉRTEM** / ! /
 ... / **NEM ÉRTEM** / ! / **nemértem** / ! / **nemértem** / ... /
 ... ama ... misztikus frazeológia ... / **m i n t h a** ... / ... / ...

h a v a z i k / ————— :
 napinyolcórábanjegettörnekszutykotlapátolnakazírókköltők / ámnemmindannyian
 / ! /
 ... csupánazok / 'kiksárazkenyeretsütögetvepirítgatva / vajzsírésolajhíján /
 kenőkésnyeléreüresenásítózóstelázsira / v l m nt ... / mosolyát oda – képzelik / ...
 / ... ésingyen ... / ellenszolgáltatásnélkülösztogatják ... / atyai ...
 szeret' – bizalommal / ... / visszahajolnak / visszanyúlnak / ... /
 múlt – idő – **K** – ben katatnak / átértékelnek / átemelnek / érvényesítenek /
 ... / **szónokolnak** / fénybe mártják arcukat / **glóriát hizlalnak** / ... /
 ... ama ... misztikus frazeológia ... / m i n t h a ... / — :
 hypogeusia : — ... / 'penészedettszárazkenyér-sütögetéseközbenis ... /
 ... / jegyzetel — (nek) ... / **ÖSSZ' EMLÉKEZET' BEVÉS'** — (NEK) ... /

... h a v a z i k / ... (!) ...

(1982)

BERÉNYI CSABA

Csörömpölsz, mint egy abortusz

nem mosogatnál halkabban, az istenért? –
nem most tanulsz járni, ne legyél már ügyetlen,
a hüvelykujjad hajlítsd be és markolj rendesen,
ahogy egy főemlőstől is elvárja
a Discovery –
de valami edényt, kanalat a konyhában folyton elejtesz,
én meg mellé a megjegyzéseimet –
az örület lassan fő le,
mint a kávé,
én is gőzt ereszték, nem segít;
söprögesd csak elszórt fricskáimat,
ha már tavasz és takarítás, legyen nagy;
motyogsz a bútorokkal,
amit én mondok,
rendre elfelejtet –
a témákból kifogytunk,
ahogy pattanásból a genny szokott;
nagy visszhang elvetéli a szavakat,
csörömpölő abortusz –
nem mosogatnál halkabban, az istenért? –
ha majd befejeztet,
boldog évfordulót,
ne köszönd meg, nincs miért

A Mona Lisa széttárt lábai elé

hagyjuk a francba, bébi,
tedd le a kést,
békében szeltem kenyeret,
vacsoráztam az éjféli pornó közben, tessék! –
te meg itt előjössz egy
instant válsággal,
whiskey kell hozzá és kész –
forró a homlokod,
valamid beteg,
talán az a félmosoly,
baljós parabola;
az adrenalin dombornyomása
halántékodon,
akár egy emésztő kígyó;
lüktetsz, mint Leonardo
Mona Lisa előtt –
mindent értesz,
de csak félre;
na, de hallgass már el és tedd le a kést;
nyelj le egy pirulát, adok kölcsön,
mondtam az orvosnak, hogy ordítózol,
majd hat, majd alkot, majd gyarapít
helyettem a Frontin –
ne beszéljük meg kettőnket
csak a halott dolgok
igényelnek boncolást

ADONIS

Szemeid nem láttak engem

Szemeid nem láttak engem
ártatlannak mint a sperma élő cseppje.
Nem láttak engem megérkezni
az ígéretek körmenetében,
lombot és villámokat vonszolva,
bárhová is lépjek.

Holnap, holnap
lángra kapva tavasszal,
tudnod kell majd, hogy én vagyok ő,
ki a magot táplálja.
Holnap, holnap
szemeid hinni fognak bennem.

Orpheusz

Szerelmes vagyok, ki elszántan bukdácsol a pokol sötétje felé,
akár egy kő, kivéve, hogy belőlem árad a fény.

Papnőkkal van randevúm
a régi isten ágyában.
Szavaim: szél, mi felkavarja az életet.
Dalaim: szikrák zuhataga.

Egy isten nyelve vagyok, aki még nem jött el,
a por mágusáé.

* Alí Ahmad Sa'íd (1930), ismertebb nevén Adonis, szír költő, esszéista, az egyik legjelentősebbnek tartott kortárs arab szerző. Gyermekkorát az ország északi részén lévő szülőfalujában töltötte, majd Damaszkuszba került, ahol 1954-ben filozófus diplomát szerzett. 1956-ban, fél éves politikai okokból történt bebörtönzése után Libanonba költözött, ahol a következő évben társalapítója lett a nagy hatású, experimentális költészetet közlő *Majallat Shi'r* folyóiratnak, amit a lap 1964-es megszűnéséig szerkesztett. A '80-as évektől ideje jelentős részét Párizsban tölti. Az itt közölt versek forrása – Adonis: *Mihyar of Damascus: His Songs* (translated by Adnan Haydar and Michael Beard), BOA Editions Ltd., Rochester, NY, 2008.

Sziszüphosznak

Esküszöm, írtam a vízre.
Esküszöm, segítettem Sziszüphosznak
azt a hülye követ cipelni.

Esküszöm, maradtam Sziszüphossal
fogadni a lázat és a lángot,
felkutatni a vak zsákmányt,
egyetlen utolsó tollért,
mely a fűre írja, az őszre,
a por költeményét.

Esküszöm, Sziszüphossal éltem.

Egy földön, honnan nincs visszatérés

Még ha visszatérsz is, Odüsszeusz,
még ha a távolságok körbekerítettek is,
még ha vezetőd épp a te tragikus
arcod előtt lobban lángra,
vagy a te benső rémületedben

az még mindig a vándorlás nagy története lesz,
a tiéd, ki egy váratlan földön jár,
egy földön, honnan nincs visszatérés

még ha visszatérsz is, Odüsszeusz

Kutattam Odüsszeuszt

Én jártam a kén barlangjaiban,
öleltem a szikrákat.
A tömjén felhőiben, árnyak karmai közt
felfedtem titkukat váratlanul.

Kutattam Odüsszeuszt,
remélve, hogy létraként kinyújtja
napjait felém, másszak,
hogy talán elmondja nekem,
elmondja, amit a hullámok nem tudnak.

KRUSOVSZKY DÉNES fordításai



NAGY KOPPÁNY ZSOLT

Lélekroppantás

Arra térek magamhoz, hogy egy fal fekszik a mellkasomon. Helyesbíték: nem csak a mellkasomon, hanem az egész testemen. (A mellkasomat nyomja leginkább: talán ezért tértem *erre* magamhoz.) A lábfejem leszorítva, fejem jobbra fordul. Sötét van, de azért látni vélem, hogy a vállam távolságában a jobb oldalamhoz is fal simul, és bal kezemmel ki tudom tapogatni: a bal oldalamhoz ugyancsak. Derekam alatt szintén fal; bár az nem nyom.

Elég szorosan fognak a falak – az érzet éppen azon a határon van, amikor még nem lehet eldönteni: nyomnak-e, vagy csupán vannak, ott vannak. De azt hiszem, nyomnak, kicsit mindenképpen nyomnak.

Nem elviselhetetlenül – egyelőre –, hanem mondjuk úgy, mint amikor... mint amikor... nos, mint amikor egy tölgyfa-asztallap alá fekszünk. Igen, igen, kábé ugyanaz a súly, ugyanaz az érzet. Persze, soha nem feküdtem még tölgyfa-asztallap alá (miért tettem volna?), nem próbáltam még tölgyfa-asztallappal, így csak találgatok, és igyekszem pontos lenni.

Érdekes, hogy a pánik még várat magára. Néha ugyan forróság ömlik szét a gyomromban, de ettől – szokásaimtól eltérően – nem rándulok össze; persze, oka lehet ennek az is, hogy nincs helyem rendesen összerándulni.

Ismerkedem a helyzettel.

A helyzet határozottan kellemetlen.

Gondolom, ez a büntetés, amiről beszéltek.

Aljas és kifinomult, igazi purgálás.

Vajon, mi következik még?

Mert most – ó, igen, most az imént – mintha egy kicsit moccant volna a felső fal. Lefelé. Az oldalsó határozottan nem, de a felső, az igen. Lábfejemet enyhén lejjebb szorította, és lássuk csak, mi áll még ki belőlem (még ha puhán és félrehajtva is), hát igen, a farkam – azt szintén. Még jó, hogy a fejem oldalra fordul, mert a nagy, horgas orrom (igazi ronda sasorr, mondta a családban mindenki) tán meg is repedne ettől a leheletnyi összepréselődéstől.

Persze, lehetséges, gondolom, mikor – úgy tűnik, ez viszont egyre gyakoribbá válik – újabb forró hullám ömlik végig, immár nem csupán a gyomromon, hanem a többi hasüregi belső szervemen is, és finoman megrázza a lábaimtól az oldalra szorított karjaimon keresztül az egész testemet, persze, lehetséges, hogy csupán hallucinálók: ugyan miért szorulna össze ez a négy fal; így is éppen elég a kín: jön mind-

járt az első pánikroham, és én nem tudok majd mozdulni, rándulni, rángatózni – ez bőven elég bűnhődésnek.

És tessék, alig jutott eszembe, hogy hamarosan jön, hamarosan jön is: úristen, mi lesz velem?! – visong egy hang a fejemben. Öklendezni kezdek, de az öklendezés összerándulással jár, arra meg nincs hely, így inkább csak felbugyborékol valami lé a gyomromból, és kifolyik a szájam szélén; bűdös, mint a ménköves istennyila, és a hajamba folyik. Ujjaim kétségbeesetten kezdik kaparni a falat – ösztönös cselekedet lehet, mert a tudatomat egyelőre a hányás léte határozza meg –, a bal kezem ujjai azok, érzik, hogy a fal hideg és enyhén nedves, meghalok, istenem, megfulladok, az isten verje meg!

Ordítani kezdek, de tudom, hogy nem jön senki, tudom, hogy megint nem jön senki, hogy megint berekedek majd, és tényleg, már be is rekedtem – és ekkor, igen, pontosan ekkor érzem a hasamon elnyúló, petyhüdt farkamon, hogy a felső fal újra moccan lefelé egy hajszálnyit, egy finom, kislányos, első szeméremszőrszálnyit.

Furcsa, hogy ettől viszont elmúlik a pánikroham: józanul végig kell gondolnom a helyzetemet – mit lehet itt tenni, kérem? Kiabálással semmire sem megyek... Tehát? Meg kell próbálnom felnyomni a falat! Vagy szét. Nyomban eszembe jut, hogy láttam egyszer egy filmet, amelyikben az élve eltemetett hősnő szétbokszoja a nyugvóhelyének szánt fakoporsót.

Nosza hát: erőt gyűjtök és megpróbálom a lábaimat felhúzni, hogy lendületbe tudjam őket hozni a rúgáshoz. Persze, esélyem sincs, a fal ugyan *csak* egy tölgyszasztallapnyi súlyú, de valami borzalmasan erős hidraulika nyomja lefelé, valami olyan szerkezet, amelyben emberi ésszel szinte felfoghatatlan nyomás uralkodik. (De honnan tudom én mindezt?) (Hányadszor is csinálom végig?) (Hát onnan.)

Kicsit inkább kifelé kaparok hát a kezeimmel, de nem tudok elég erőt kifejteni, és hely sincs a lendülethez. Ahhoz, hogy a karjaimat derékszögbe állítsam, és egy jól sikerült izomerő-összeszedéssel felnyomjam a felső lapot, szintén nincs hely.

Pihenek, várok.

Miután úgy érzem, elég erőm gyűlt össze, újra nekifeszülök: az erőlködéstől izadságcspepp gyöngyöz ki a homlokomon, majd lassan legördül, és legnagyobb meglepetésemre megint háyni kezdek. Erre nem számítottam, a hajam már tocsog a bűzös lében, és az eszméletvesztés határán vonaglok. De még mielőtt bekövetkezne, tisztán érzem, amint a felső fal megint moccan lefelé egy keveset: bokámban az ínszalag megfeszül, nyúlik egy kicsit, majd reccsenve elszakad.

Arra térek magamhoz, hogy egy fal fekszik a mellkasomon. Ismerem már a történet elejét, ezért onnan folytathatom, ahol az ájulás előtt abbahagytam.

Kiabálnék, de már nincsen hangom, és közben, nehogy egy percre is elbízzam magam, megint moccannak a falak, ezúttal mind a négy: oldalról még nem olyan vésszesen nagy a nyomás, valahogy elviselem, de mivel az alattam és a fölöttem fekvő fal is összefelé mozdult, a kín kettőződik, a bokám élettelenül hever, ropog benne minden, és rettenetesen fáj.

Farkam a hasfalamba gyűrődik, fáj ő is, fáj a hasfalam is, valamit nyomhat ott, de onnan is nyomja őt minden, és én tehetetlenül jajgatok. A forró hullámok most már egyfolytában ráznak, de mivel rázkódni továbbra is csak oldalsó irányba tudok, még jobban megviselik a belsőmet.

És megint moccan egy keveset, ezúttal csak a felső fal, és most érzem meg először, most tudatosul és most veszem észre, milyen elviselhetetlenül nyomja a mellkasomat. Mindig tyúkmellem volt, röhögtek rajtam a fiúk, ahányszor látták, és már akkor, szégyenkezés közben sejtettem, hogy egyszer majd ez lesz a vesztém.

A bordák nem szeretik a nyomást, nem bírják a terhelést, feszülnek, feszülnek, a szegycsont menten összetörik, és mindjárt jön a roppanás, ó, istenem, csak jönne már, akkor túl lennék rajta, bordavégek a szívbe, és szervusz, világ, elalszom. A bokám elviselhetetlenül sajog (de azért elviselem, mert mi mást tehetnék), és nicsak, azaz jaj, eddig fel sem tűnt, a fülemre is szorul a fal, lássuk csak, melyik bírja tovább, a mellkas vagy pediglen a koponya csontozata.

Most már egyre gyakrabban veszítem el az eszméletemet, noha úgy tűnik, a falak összepréselődése, egymás felé nyomulása megállt, és hosszú ideje áll már. Hát igen, csinálók gyorsan lajstromot, bordarepedés előtt vagyok egy tizedmilliméterrel, az ínszalagom már elszakadt, a fülem és a fejem elviselhetetlenül fáj, erre most megállnak: ez bizony mind része a kifinomult kínzásnak.

Na, most a felső fal végre megint moccan egy keveset, és immár nem tudom tele szívni a tüdőmet levegővel, csak kicsiket lélegzek, rettenetesen bűdös van, de ez talán megszokható lenne. Hallom, lelki füleimmel, mert a valóságosakba már dobkalapács-üllőig nyomult bele a fal, hallom, ahogy mindjárt reped az egyik bordám vagy törik a szegycsont, és ó, igen, végre, borzalmas nyilallás, valami megrepedt, valami nem túl fontos, mert még tudok levegőt venni, de megrepedt, hál' istennek, siessünk, istenkém, siessünk már.

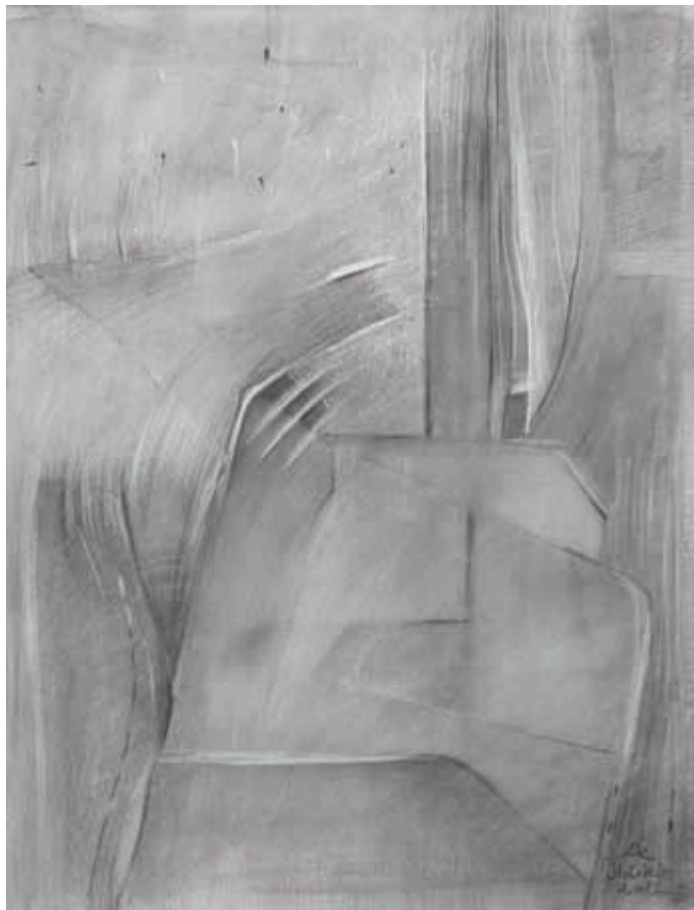
A fülem a fejembe préselődik, és a fülkarima vonalán nyom, szerintem nyomot is hagy, a porcok hangosan ropognak benne, és most – nyilván a változatosság kedvéért – az alsó fal nyomul feljebb egy kicsit. De hátra van még a java: oldalról egészen jól és könnyen érezhetően nagyot tolódnak össze a falak, és ó, a picsába, a jó bűdös kurva picsába bele, megint elfelejtettem kiegyenesíteni a kisujjamat a bal kezemen, a fal a combomhoz préseli, és hatalmas(nak tűnő) reccsenéssel az is eltörik. Megint elájulok, és amikor magamhoz térek, azt érzem, hogy ezúttal oldalról nagyobb a nyomás, nyilván a törött kisujjam a ludas.

Minden igyekezetemmel arra próbálok rájönni, vajon a maradék kilenc ujjam egyenes-e. Miután végigmozgatom, végigtornáztatom a bal kezem ujjait, megnyugszom, bár a gyűrűsujjánál már nyilall a kisujjam, amitől hangosan nyögök és patazkzik rólam a víz. Rendben. A jobb kéz is rendben, hála a fennvalónak, akkor tehát most, gondolom, megint felülről nyomódom össze kicsit.

Tévedtem, alulról moccan a fal fölfelé, és a mellkasom egészen összeszűkül. Levegő után kapkodok, a fejem mindjárt szétrobban, képzelem, milyen vörös lehet.

Vajon hány moccanás van még hátra? Azt hiszem, minden alkalommal más és más időközönként történik a moccanás, és minden alkalommal különböző hosszúságút nyomulnak összebb a falak. Rafinált játék, a változatosság valakit biztosan gyönyörködtet.

A következő moccanásnál a koponyám fáj jobban, aztán még egy és még egy, a bordáim recsegve összetörnek, a mellkasom beesik, fulladozni kezdek, de szerencsére a fejem is szétroppan már, de még eszembe jut, hogy miért bűnhődök; és itt van a vég.



TÓZSÉR ÁRPÁD

Éji konkoly gyökere

NAPLÓJEGYZETEK 2002-BŐL

Október 5. Bíró Zsuzsa könyvét, a *Mallarmé macskáit* lapozgatva ünneplem születésnapomat: holnap betöltöm a hatvanhetedik életévemet. Malraux mesélte Nehrunak: Mallarménak volt egy macskája, erről a macskáról mondta maga a költő: egyszer meglátogatta a macskát egy másik macska, s megkérdezte az én macskámtól: most mit csinálsz, hogy vagy?, éppen macska vagyok Mallarménál – mondta az én macskám, s zárta az elbeszélését Mallarmé, illetve Malraux, illetve Bíró Zsuzsa a *Mallarmé macskái* c. művében. Kinézek a könyvből, bele a borongó Kis-Kárpátokba, s elmerengek: miért olyan nagy ügy az, hogy egy macska azt mondja: éppen macska vagyok Mallarménál? Tudjuk, Karinthy cifrább dolgot is mondott a macskákról: Álmomban két macska voltam... stb. Lássuk csak közelebbről a macska-toposzt: mit jelent a versolvasó számára a „macska” szó? Hát a szótári jelentésén és a konkrét napi macska-élményein túl, gondolom, elsősorban Baudelaire *A macskák* c. szonettjét jelenti, amelyben a macska *a ház nagy, puha díszé, Szfinx a sivatagban, ölükből bűvösen pattog a villamosság, s rejtélyes szemüket, mint finom, tört homok, kis aranydarabok szikrái csillagozzák.* (S a magyar olvasónak pluszban esetleg még eszébe jut *A tudós macskája*, s rendkívüli esetben Weöres Sándor debütáló verse, *A macska*, de most maradjunk csak Baudelaire-nál.) Ha tehát egy macska azt mondja macskakollégájának, hogy éppen macska vagyok Mallarménál, akkor az nem pusztán azt jelenti, hogy macska vagyok, mint annyi más macska, reggel megiszom az élem tett tejet, s felugrom a megszokott párnámra dorombolni, hanem azt is, hogy *az én ölemből bűvösen pattog a villamosság*, azaz az én macska-státuszom egyszerre jelenti mindazt, amit az írók, költők összeírtak rólam, s pluszban még azt is, amit Jakobson és Lévi-Strauss és a többi vájt fülű teoretikus ezekből a versekből kihámozott. Egyszóval: én a világegyetem skálájára transzponált macska vagyok, fel vagyok oldva a térben és időben, a tér és az idő pedig összevonódik a személyemben: én a macskák esszenciája, képlete vagyok. Azzal, hogy macska lettem Mallarménál, a képletesbe léptem (mint az ismert Rilke-versben a flamingók). Mallarmé macskája tehát tulajdonképpen ennyit közöl a másik macskával és velünk: költemény vagy legalábbis valamiféle retorikai alakzat vagyok Mallarménál. S az egész Mallarmé-közlésnek is csak akkor van értelme, ha versként olvassuk. A rafinált szöveg azonban a vers beszédhelyzete (külső formája, belső formája) nélkül kíván vers lenni. Pusztá predikátum, amely azt állítja, ami természetes, amit egyébként fölösleges volna állítani. Plusz jelentést azzal nyer, hogy mégis állítom. Ling-lóg az állítás a költői redundancia vékony szálán, mint egy csupasz villanykörte: a saját fényében. – A könyv egésze természetesen nem Mallarmé macskájáról szól, hanem Goethéről, Mme de Staëlről, Heideggerről, Hannah Arendtről, Sartre-ról, Saint-Exupéryről, tehát a modern Európáról, s legalább annyira rafináltan mesél ezekről, mint Mallarmé arról a bizonyos macskáról. Ha jól látom: Bíró Zsuzsa írásai elbeszélések történelmi esszéknek álcázva.

Október 13. A „farkasok órája” számomra általában hajnal háromtól négyig tart. Sokak szerint ez a keletkezés és pusztulás, illetve a születés és halál mezsgyéje, ekkor, az éjszaka és hajnal határán születnek és halnak meg a legtöbben. Én viszont kivételesen este (kilenc és tíz között) születtem (és szombati napon, 1935-ben október 6-a szombatra esett), de mióta megöregedtem, szinte minden hajnalban újraélem, érthetetlenül, a születésem rémületét: az abszolút egyedüllét érzését. S azért érthetetlenül, mert ha valakit a „farkasok órájában”, a sötétség és szürkület határán a halál ijeszt, az érthető: az ember ilyenkor a felnőtt-tudattal százezerszer elképzelt sötét ismeretlennel találja magát szemben. De hogyan félhet, mitől iszonyodik az újszülött, akinek nincs, nem lehet semmilyen, még negatív képzelet sem az életről, halálról: az ismeretlenről? Engem a farkasok órájában az abszolút egyedüllét, valamiféle kozmikus magány riaszt. S az újszülött is valami hasonlót érezhet: a születése percéig minden oldalról az anyja teste támasztotta, rögzítette, szinte nem is érezte a saját létét; már *Én* volt, bizonyos *Külön Tudat*, de nem érezhette a létezés veszélyét, mert tulajdonképpen egy volt az anyjával, nem volt külön létérzékelése, csak valami ködös, lét nélküli tudata. Aztán egyszerre elveszt minden támaszt, minden szilárd pontot maga körül, megszületik, s megérzi a leszakadás, a leválás, az egyedüllét tébolyát. Ezt a tébolyt fejezi ki az újszülött eszelős sírása, a sírástól kékes görcsbe merevedő keze, lába, arca. A farkasok órájában a felnőtt mindezt érett én-tudattal s az *én és a természet* viszonylatában éli át: ilyenkor újból és újból leszakad (de nem a pseudo-erőt kölcsönző társadalom tagjaként, hanem póré egzisztenciaként) a természetről. – Nekem ma hajnalban volt erőm a farkasok óráját, a kozmikus magány tébolyát megszakítanom: felkeltem, felgyújtottam a villanyt, s a szobám ismerős tárgyai lassan feloldották az egyedüllétemet. Visszafeküdtem, s újra elaludtam, de közben azt hajtogattam magamban, megmagyarázhatatlanul, hogy *Éji konkoly gyökere, Éji konkoly gyökere*. Mikor reggel felébredtem, akkor is ez volt az első gondolatom: *éji konkoly gyökere*. És nem és nem tudtam rájönni, hogy honnan való az *Éji konkoly gyökere* verssor. Aztán szégyenszemre bekopogtam a bűvös szavakat a Google-keresőbe, s az kidobta a megoldást: a *Vészbanýák dala* a *Macbeth*-ből, Szabó Lőrinc fordításában. Illetve nem ezt dobta ki, hanem, tévesen, azt, hogy a *Hamlet*-ből való az idézet. (Így bízson az ember az elektronikában!) De akkor nekem már leesett a tantusz, s elővettem a *Macbethet*, s rálapoztam a keresett szövegre. Most délután három óra van, s éppen befejeztem a dráma újraolvasását. Az öt felvonásra prolongált „farkasok óráját”.

Október 14. A Shakespeare-irodalom a *Macbethet* a drámaíró egyik legegységesebb és legmonumentálisabb művének tartja. S valóban: a nagy tragédián, mint egy népballadán, amelyet a hosszú évszázadok már kerekre csiszoltak, nincs görbület, sértő él, fölösleges kitérő, minden mozzanata Macbeth rettenetes tetteit, lelki meghasonlottságát, zavarodottságát magyarázza. De: pontosan úgy, mint a népballada énekesei, 1606-ban a már gazdag drámaírói múltra visszatekintő s a *Macbethet* író Shakespeare is gátlástalanul nyúl korábbi drámái formai megoldásaihoz, helyzeteihez. Ahogy például Lennox Macbethet „védi” rafináltan, az a Brutust védve támadó Antonius helyzete, ahogy Macbeth a meggyilkolt Duncan sebeit leírja, az Antonius látomása Julius Caesar teteméről, s Lennox Duncan halálának baljós jeleit úgy írja le, mint Calpurnia a Caesaréit. S a helyzeteknek, leírásoknak, képeknek az ismétlődése itt bizony zavaróbb, mint a népköltészetben, népballadákban, népmesékben. Nincs mese: néha Shakespeare is elszundít.

Október 15. *A kínba még csak most fogunk, mi, restek* – írta 1936-ban, a *Nagyon fáj* évében József Attila. Nekem nem a kín elkezdése, hanem az abbahagyása a problémám. Shakespeare az önkéntes halál lehetőségében látja a szabadság lényegét: *Akkor tudom, hová döf a vasam: Rabságból Cassiust mentse Cassius*. Én ennek a fajta szabadságnak még a gondolatáig sem jutottam el eddig. Pedig egyszerűbb lenne vasba dőlni, mintsem megvárni a stómát: hajnalban megint borzasztó colon-görcsökre ébredtem. – József Attila állítólag nem volt vallásos, Bókay Antal szerint a „*transzcendenciához kapcsolódó versei... egy vallástalan transzcendencia-élmény irányából érthetők meg*”, és a költő vallásossága pusztán annyi, hogy „*a személyes lét bizonyos pillanatait, szituációit a vallások gazdag kulturális, képi konstrukciói segítségével értelmezi*”. Én viszont *A kínba még csak most fogunk, mi, restek* sorból a kín vállalásának a szándékát is kiolvasni vélem. 1935-ben még a pártideológus fenekedik: *Én istent nem hiszek s ha van, ne fáradjon velem... A Nagyon fájban* már csak a megalázottság kínját, s a kín, a fájdalom költői kimondásának, tehát közvetve a kínba rögzültségnek a vállalását érezzük. Ez pedig, távolról, bizony a katolicizmus siralomvölgy-víziójára emlékeztet. Aki nem dől a vasába, az vállalja a siralomvölgy gyötrelmét, „*belefog a kínba*”. S esetleg idővel (mondjuk hatvanhét éves korában) elkezd „*abbahagyni*” majd fontolgatni a „*lenni vagy nem lenni*” diszjunkcióját.

Október 18. Némelyik gyógyszernek gyilkos mellékhatásai vannak. S a betegtájékoztatók szinte diadalittasan közlik őket. A *Garasone* gyulladásgátló szemcsepp mellékhatásai például (a csatolt betegtájékoztató szerint) a következők: a szemhéji nyomás megemelkedése, zöldhályog, a szemidegek károsodása, látásromlás, szürkehályog, véralvadási zavarok, tartós pupillatágulás, szemhéjelőreesés! Summa summarum: csaknem teljes vakság. Aki még ezek után is hajlandó a Garasonét a szemébe csöppinteni, annak nincs ki minden kereke, s megérdemli a vakságot.

Október 22. A budapesti gyors indulási ideje 7óra 15 perc. Pontosan indulunk. Szemben velem egy cingár, szemüveges alak ül, harmincéves lehet. Mellette, az ülésen szögletes, keményfedeles, számozás *Roncato* diplomata táska. A fülkében mindenki újságot olvas, ő is ölébe helyezi a diplomata-táskáját, talán a *Nagy Larousset* veszi majd ki belőle, de nem: a diplomata-táska almával van tele. Kiválaszt egyet a sok közül, akkurátusan megtörölgeti, s beleharap. Mikor a csutkához ér, papírszalvétát vesz elő, belecsomagolja a csutkát, s elteszi a zsebébe. Újabb almát varázsol ki az elegáns diplomata-táskából. Mikor végére ér a szertartásnak, két ujjal, hogy ne kenje össze a nadrágját, megint papírszalvétát húz elő a zsebéből, s minden megismétlődik: alma, harap, csutka, szalvéta, zseb. Most a negyedik almánál tart. Meg lehet szokni a látványt. Csak azt nem értem, mi a terve a szalvétába csomagolt almacsutkákkal. Egy ilyen akkurátus, minden apró tettet megtervező embernek nem lehetnek felesleges mozdulatai. A személtáda ott függ, a térdénél, az ablak alatt, nyugodtan abba dobhatná a csutkát. De ő nem. Elképzelem, hogy otthon már hordónyi almacsutkája van, almapálinkát fog belőle főzni. – Megyek átvenni a Magyar Írószövetség Arany János díját. S a szomszéd almái közti szünetekben azon gondolkodom, volt-e már egyáltalán valamikor a magyar irodalomnak Arany János díja? Nem tudok róla. Pedig Arany Jánosban aztán valóban kiegyezhetne akár Gyurkovics Tibor és Parti Nagy Lajos is.

Bpest, október 23. Tegnap a Múzeum körút Grill-bárjában ebédeltem, az ajtaja egyenesen az utcára nyílik. Bejött egy hajléktalan-forma férfi, a pulthoz állt s kért valamit, közben a járdáról elmondhatatlan fájdalmas, állati üvöltés hömpölygött be a bárba. A férfi kiment, erre az üvöltés még erősebb lett. Egy torzonborz nő üvöltözött az ajtó előtt, s ment neki mind a tíz körmével a férfinak. A férfi egy jól irányzott rúgással leterítette. Egy perc múlva a jelenet megismétlődött. A két véglény így szórakozott még hosszú percekig. A nő néma volt, csak a tíz körmével tudta elmondani a férfinak, hogy mit akar. A férfi sűrű bazmegezések közepette rúgásokkal felelt neki. – Nyelv nélkül valószínűleg valamennyien átüvöltöznénk és átverekednénk az életünket.

Október 31. Ha valaki engem faggatna a „lét egészéről” (Sándor Iván írja a *Kaddisról*: Kertész Imre „*talált egy mondatszekvenciát, amelyben magához szorítja, amit a lét egészéről tud, szorítja, szorítja a mondatok zenéjében, és nem engedi*”), szóval ha valaki engem kérdezne a lét egészéről, mit tudnék neki mondani? Találtam-e én életem hatvanhét éve alatt bármiféle „mondatszekvenciát”, amely a lét egészéről szól? A zsidó gondolkodók a létről gyakran mondanak ki nagy igazságokat, s tesznek túl ebben a műnemben a környezetükön, szegyenítik meg fölényes tudásukkal az ezekre a kérdésekre kevésbé fogékonyakat. S talán innen (is) a más népek gyakori intoleranciája velük szemben: senki sem szereti, ha (bár csak közvetve) fogyatékoságára emlékeztetik. Főleg akkor nem, ha úgy érzi: ő egészen jól elvan anélkül a képesség nélkül, amelynek a hiányát időnként eszébe hozzák. – Hogyan szólhatna tehát az én szekvenciám, a lét egészére vonatkozó élettapasztalatom, ha volna ilyen? Talán így: szülőfalum, Gömörpéterfala és a tágabb szülőföldem, a Gömörnek nevezett tájegység – a maga gyilkos erkölcsével, kevert népességével, cigányaival, magyarjaival, szlovákjaival – az én Auschwitzom. Ott pusztult ki (tragikus körülmények között) néhány év alatt, az egész családom, ott szervesült belém egy olyan pokoli fobia, amely lelkemet egész életemre megnyomorította. Ebben a fobiában alakult ki az én léttapasztalatom, amely így hangozhatna: az „igazság” sokszor az erővel és még többször az erőszakkal egyenlő. S a fizikailag gyenge egyén túlélése csak az értelem, az ész metafizikai bonyodalmi, csavarai, s igen, akár „cselei” (Hegel) által lehetséges. Így érzem ezt most, Sándor Iván olvasása közben. Lehet, hogy holnap másként fogom érezni.

November 1. Debrecenbe invitálnak, az évente megrendezett Irodalmi Napokra. Az idei téma: van-e posztmodern? Szerintem az igazi kérdés: lesz-e még holnap is vagy a közeljövőben is? Ebben a pillanatban ugyanis az iskola teoretikusai ott tartanak, hogy igyekeznek mindent bekebelezni, mindent „posztmodernizálni”. Balassa Péter csak nemrég jelentette ki, hogy a posztmodern szinte mindenét a neoavantgárdnak köszönheti (értsd: bizonyos értelemben a neoavantgárd a posztmodern első felvonása), ennek megfelelően az egykor neoavantgárdként induló Esterházy ménjei rég a posztmodern istállóiban dobognak, de olvastam tanulmányt már arról is, hogy tulajdonképpen Erdély Miklós is posztmodern, s posztmodern, *horribile dictu*: Tar Sándor. A posztmodern mindent anektál, s mivel ha minden posztmodern, akkor semmi sem az, holnap vagy a közeljövőben pontosan úgy pukkan szét az iskola ezer színben játszó buborékja, mint a mindent befaló mesebeli kis gömböc. Egyedül a népi irodalom bekebelezésével nem próbálkoznak Balassáék. De abban például biztosak lehetünk, hogy hamarosan Kertész Imréről is bebizonyítják, hogy posztmodern. Aztán jön a hagyományok

posztmodernizálása, posztmodern lesz (na, Móricz talán nem, ő túl „népi”, de:) Mikszáth, Jókai, Petőfi, Shakespeare, Homérosz és a ... Mahábhárata. S még megérem, hogy egy reggel, ahogy Gregor Samsa bogárként, én posztmodern költőként ébredek.

November 4. Megtaláltam a jó szót: szegény aritmiás szívem néha csak *vergődik, vergődik...* Repülni akaró madár két összeborított marokban. Én meg fuldoklom, levegő után kapkodok. – „Én meg” – micsoda atavizmus ez a nyelvnek?! Leleplezi bennem Platón: *szóma = széma*, a test a lélek ravatala, nem azonos az énnel, sőt sírja annak (a görög *széma* érdekes módon ravatalt, sírt is jelent). Én tehát nyugodtan lehetek a szívemtől elkülönülő, különálló entitású valaki. – Mindenesetre nem tudok elmenni Debrecenbe. Pontosabban az Én menne, de a szívem másként döntött. Mégiscsak össze vagyok hát vele kötve.

November 16. A műalkotás jelentésinvarianciája valamiképpen Whitehead panteista istenével és folyamatfilozófiájával (process thought) párhuzamos. Ha mondjuk a versnek nem volna egyfajta jelentésállandója, akkor össze lehetne cserélni bármelyik másik verssel. De ezt a jelentésállandót nem úgy kell elképzelnünk, mint valami eleve létező értelmet (logoszt, Istent), amelynek (akinek) a vers (a való világ) csak lenyomata (teremtménye), hanem úgy, mint Whitehead *pan-theoszt*, amely csak az anyagi világ működésével adott. A vers és minden műalkotás jelentésinvarianciája abban a szervezetségben mutatkozik meg, ahogy a szó, a grammatika, a metafora, a metrum, a szín, a festék, a márvány, a hang – a szívem, tüdőm, kezem, lábam szövetségeként – összedolgozik, együttműködik, működő szervezetet alkot. A jelentés nem megelőzi, hanem követi a szervezet létrejöttét, mintegy belőle következik, annak a működésével egyenlő. A költő nem Prométheusz („előre megfontoló”), hanem Epimétheusz („utólagosan gondolkodó”; Prométheusz öccsét hívták így, aki, meggondolatlanul, megengedte feleségének, Pandorának, hogy kinyissa azt a bizonyos szelencét). Az alkotó sokszor maga is meglepődik műve jelentésén, de az akkor is az ő „univerzumának” a működése, s nem téveszthető össze más működésekkel.

November 23. Petőfi írja, nyílt levélben, Vahot Imrének: *„Néprománcomat a számárról mindenfelé éneklik, énekelték a gömöri restauráción még a kortesek is. Magam is jelen voltam Rimma-Szombatban a tisztújításon, melyről bővebben tudósítanálak, ha nem készülnék az utazási naplómba írni...”*. Jó lenne tudni, a *Megy a juhász a számáron...* kezdetű dalról van-e szó, mert ezt én énekelni még nem hallottam, s ha igen, milyen dallamra énekelték a rimaszombatiak. Az „népi románc” és a rimaszombati „restauratio” évszámait egyébként egybevágnak: a vers 1844-ben íródott, Petőfi pedig 1845. május 29-én választatott Rimaszombatban Gömör vármegye táblabírájává. Mindössze huszonkét évesen. Döbbenetes! A „számár-verset” meg huszonegy évesen írja. Első olvasásra szimpla népdalutánezat, ellentétekre és fokozásokra hangszerelt helyzetkép. De ha jobban megnézzük: precíz lélektani tanulmány arról, hogy a sértett másnak törleszt. Az orvostudományban később kompenzációs szadizmusnak fogják nevezni ezt a jelenséget. – De a vers tökesúlya akkor is érződik, ha pusztá zsánerképként olvassuk. Olvasás közben nem tudjuk eldönteni: nevéssünk vagy sírjunk a leírtakon. Valami láthatatlan mélységet sejtünk a művecskében. Valószínűleg akkor járunk el helyesen, ha *komoly*, intellektuális *játékként* olvassuk. Könnyed zsánerkép, de komor eleganciája, titka van.

November 27. Mégiscsak lesz valami abban a bizonyos *nyelvmegelőzőttségben*, egyébként hogyan lehetne megmagyarázni a könnyet a szememben a saját versem olvastán? – Levelet kaptam Serfőző Simontól: az *Ezredvégi sorok* című versem újraközlésének az engedélyezését kéri. (Antológiában akarják megjelentetni.) Ebből az alkalomból újból elolvastam a két évvel ezelőtt írt (s a PIM pályázatán díjat nyert) szövegemet, s elfutotta a szememet a könny. Mint Goethének, mikor nyolcvankét éves korában (egy évvel a halála előtt) újraolvasta az egykor, egy erdei faház falára írt versét: *Warte nur balde Ruhest du auch*. Illetve hát az én szemembe ezúttal nem a múlt idő szöktetett könnyet, csak úgy könnyeztem, ahogy minden jó verset vagy egyéb műalkotást meg szoktunk könnyezni. S itt van a bökkenő: saját alkotásunkról teljes bizonyossággal nemigen tudhatjuk, hogy jó-e vagy sem. S ha most mégis megjelent a szememben a minőségjelző könny, akkor annak csak egy magyarázata lehet: az *Ezredvégi sorok* c. verset nem én írtam. De akkor ki írta? Valóban a nyelv írta volna?! De hát mikor? Éjszaka? Amikor én aludtam? Amíg ön alszik, a Darmol dolgozik! A *nyelvmegelőzőttség* mint a költészet hashajtója, s eredménye az avantgárd és utómodern szömenés! – Beütöm a Google-keresőbe a „*nyelvmegelőzőttség*” szót. Elképedek: a gép egyedül Németh Zoltán *A Matryosa-baba szubjektuma* című interjút dobja ki, amelyet a szerző velem készített nemrég, s a tatabányai *Új Forrás* közölte. S benne a *nyelvmegelőzőttség* kifejezés. Azaz a fogalmat a kerek nagy magyar irodalomban senki nem használja, csak én. Hirtelen elbizonytalanodom: hátha kitalálni is én találtam ki! De nem! Fellapozom Kulcsár Szabó Ernő *Irodalomtörténetét*, 1993 óta itt van a terminus technicus, a 149. oldalon, fehéren feketével írva: „... a nyelv általi megelőzőttség egyik legfontosabb aspektusa...”. Viszont a fogalom elméletét, úgy tűnik, komolyan mindezidáig csak én vettem. Könnyezek tovább komor, *nyelvmegelőzőt* versem fölött: *Hallgassatok, ne szóljon most a dal, / halkal ti is, kevély pályázatok: / az őszi park piros fái között / könyvlapokat tép, marcangol a szél*.

December 6., Bpest, Szabó Ervin Könyvtár. Füst Milán díjat kaptam. Csak úgy. Váratlan, de kellemes meglepetés. Járjuk a könyvtár gyönyörű, szinte templomi áhítatú termeit, Budai Katalin (a kuratórium egyik tagja) a vezetőnk. Mintha múzeumban járnánk, jegyzem meg. Igen, gondolja tovább az észrevételemet a mellettem baktató Tornai Jóska (ő is kuratóriumi tag), az olvasás nálunk már rég atavizmus, az olvasók, akiket itt látsz, viaszfigurák, azt mutatják, hogyan olvastak régen. Mi ma már nem olvasunk. – Csak írunk, fejezem be az épületes gondolatsort én. – Tornai bölcselőnek is kitűnő, nemcsak költőnek, jókat beszélgettünk az átadási ceremóniák után. A másik díjazott Térey János volt. A kuratórium további tagjai: Somlyó György és Kemény István. Keménynek megmutattam a *Tanulmányok költőportrékhoz* c. versciklusomat (az egyik darabja éppen egy Kemény-parafrazis), elolvasta, de nem kommentálta. Csak somolygott szégyenlősen.

December 7. Érsekújvár, vonaton, hazafelé. Bejön a fülkébe egy magas, jó alakú fiatal nő. Tiszta feketében. Nagyon emlékeztet valakire, de nem tudok rájönni, kire. Megvan: tiszta G. K. Kinézek az ablakon: máris Vágsellye. Illetve Šal’a. Ján Stanislav szlovák nyelvész szerint a városka szlovák neve a „šaliet” (őrültként viselkedni, tombolni) igére vezethető vissza. A magyar „Sellye” meg természetesen a szlovák alakból származik, eszerint a települést magyarul tulajdonképpen „Őrület”-nek kellene hívunk. (A magyar nyelvészek véleménye persze más, szerintük a *Selle, Sylle, Syle* dokumentálhatóan a Szilveszter rövidült formája.) Hát ez valóban

őrület! – G. K.-nak, az ismeretlen útitársamnak cseng a mobilja. Ahogy a füléhez tartja, rácsodálkozom a kezére. Közben ezt hallom: *Ano, sú to maďarskí skauti* (igen, magyar cserkészek). A nő hosszú és fekete, mint egy gyázmise. De a keze ápolat, telt, érzéken szép. Olyan, amelybe mást is bele tud képzelni a férfiember, nemcsak a mobilt. Kinn vigasztalanul esik az eső. A csöppök nem gurulnak, hanem nyúlnak az ablaküvegen. Aztán mégiscsak lecsöppennek.

December 10. 20,00 órakor a rádióban közvetítés Kertész Imre Nobel-díjának az átadásáról, Stockholmból. Kertész regényíróként valószínűleg egykönyvű író marad: ő nem mesélő, hanem gondolkodó alkotás. S regénye, a *Sorstalanság* is azért kitűnő, megismételhetetlen, egyszerű epikai-gondolati alkotás, a világirodalom láger-könyveinek egyikéhez sem hasonlítható nagy mű, mert filozófus írta. S a szerzőjét mint gondolkodót elsősorban nem a légerek embertelen szenvedései, hogy úgy mondjam: nem a légerek gyakorlata, hanem az „elmélete”, a filozófiája érdekli. A koncentrációs tábornak azt a fajta „gyakorlatát”, fizikai gyötrelmeit, amelyeket olyan pokoli naturalizmussal jelenít meg műveiben például a lengyel Tadeusz Borowski vagy az osztrák-belga Jean Améry, Kertész feltehetően át sem élte (illetve másként élt meg). A *Sorstalanságban* ennek legalábbis semmi jele. S ugyanakkor képzeljük el például a *Hölgyeim és Uraim, parancsoljanak a gázba fáradni* c. Borowski-novella infernális lapjaira a következő, immáron közmondásos Kertész-sort: *Igen, erről kéne, a koncentrációs táborok boldogságáról beszélnem nékik legközelebb, ha majd kérdik*. A sor áthelyezését még elképzelni is teljességgel lehetetlen, amott a Kertész-kitétel bármelyik jelentéskiterjedése abszurd lenne. Azaz a kétfajta közlésmód (Borowskié és Kertészé) kizárja egymást. A magyar regénynek a lágerleírásaiban is elsősorban az a csaknem kozmikus sértődöttség dolgozik, amelyet a szerző afölött érez, hogy a holokausztnak nevezett huszadik századi faji genocidiumra egyáltalán sor kerülhetett. – A zsidó génusz (irodalom, művészet, gondolkodás) erejét jelzi, hogy az elmúlt fél évszázad során a holokausztot olyan egyetemes mítosszá emelte, mint amilyen korábban csak a trójai háború, Odüsszeusz vándorlásai, Jézus kereszthalála és a Grál-monda volt. (Ismert, hogy e négy nagy világirodalmi narratívát Borges olyan alapmítoszoknak nevezi, amelyek az emberi lét és létezés egészét befogják.) Kertész Imre *Sorstalanságának* nem kis része van abban, hogy ma bízást elmondhatjuk: a borges-i négy alapmítosz a holokauszttal ötre szaporodott. S jelentőségben nem maradnak el a *Sorstalanság* mögött az író gondolkodói teljesítményei: a *Valaki más* és *A gondolatnyi csend*, *A száműzött nyelv* c. tanulmány- és esszégyűjtemények sem, de az egyéb szépprózai munkái nem foghatók a *Sorstalansághoz*.

December 14. Hát nem mondhatnám, hogy mostanában unatkozom. Csanda Gábor *Somorjai disputa – Az élő szlovákiai magyar írásbeliség* címmel konferenciát szervezett a Pozsonyhoz közeli Somorján. Kezdődött az értekezlet reggel kilenckor, s tartott egészen este fél hétig. A szlovákiai magyar íróársadalom valamennyi nemzedéke s az irodalom valamennyi műfaja képviseltette magát, de a rendezvény tulajdonképpen a fiatal irodalomtörténészeink, kritikusaink felvonulása volt. Budapesten 1994-ben jelentkezett az a fiatal kritikus nemzedék (a Károlyi Csaba összeállításában és szerkesztésében megjelent *Csipesszel a lángot* c. antológiában), amely a néhány évvel később zajló ún. kritika-vitában már szinte a domináns szerep (de akár azt is mondhatnám: a hatalom) átvételével kísérletezett – nálunk, úgy látszik, most következett el a kritika nagy pillanata. Kitűnő előadásokat hallhattunk az irodalom és kritika viszonyáról (Grendel Lajos), a kritikai paradigmaváltás szükségességéről (Keserű József), az

ún. kisebbségi regénymetaforákról (Benyovszky Krisztián), a 90-es évek lírai köznyelvének libertinus vonulatáról (Németh Zoltán), a „transzgresszív” líráról (Csehy Zoltán), a műfordítás rejtelméről (Polgár Anikó, Hizsnyai Tóth Ildikó) és még sok minden másról. S csak füleltem: eddig is tudtam, hogy új irodalmi nemzedék van nálunk készülõben, de hogy ez az új nemzedék kilencven százalékban tudós kritikusokból álljon majd, s mindent revideáljon, amit tekintetével elér, arra nem számítottam. Mérlegre tették az elõadók az elõdöket, elismerték s egy más kritikai térbe tették Duba Gyula regényeibõl azt, ami elismerhetõ, elmondták, hogy Duba óta egyfajta intellektualizálódás folyik a szlovákiai magyar prózában, de a folyamatnak Duba és Grendel között még van egy kevésbé ismert láncszeme, s ez a dunaszerdahelyi Bereck József prózája, s a sort egylegõre Talamon Alfonz zárja. Illetve dehogyis zárja, mondom én, hisz az intellektualizálódás logikus, bár *ad absurdum* folytatása pontosan az a valami, aminek Somorján tanúja lehettem: a szlovákiai magyar irodalomban is az irodalomtudomány lett a *mainstream*, a meghatározó áramlat. S paradox módon egy cseppet sem eszem kétségbe a látottakon, hallottakon. Sõt: kimondottan jól éreztem magamat a fiatal eszmék e féktelen kavargásában, a furcsa felvidéki *Sturm und Drang*ban.

December 23. Az irodalmi mű erőpluszból íródik, mondja Kertész Imre más szavakkal, de ugyanezt. Nem tudom, irodalmi mű-e a napló, de én most erőmínuszból írom. Rettenetesen fáradt vagyok, talán az egész év fáradtságát érzem. Persze az a valószínűbb, hogy Mosonmagyaróvár viselt meg. A karácsony előtti nagy bevásárlásra odajár a család (mint ahogy a fél Pozsony is), s az út annyira csúszik, hogy csak lépésben lehetett menni is, jönni is. Az indulás előtt háromcentiméteres jégpáncélból kellett kibontanom a kocsit, közben megvágtam a kezemet, a jég felsértette. A vérem rácsöpögött a hóra. Bámultam, mint Parsifal a Mont Salvat erdejében a vadlúd vérét. De hol van már az én Kondwiramurom?! A három vércsepp semmire sem emlékeztetett. Magyaróváron vettem egy *Ést*, gyanútlanul kinyitottam, hát mit látok benne: az Orbán Ottót gyászoló *Gyászódámat*, Tolnai Ottó és Bertók László verseinek közvetlen szomszédságában, reprezentatív helyen. Tudnak talán valamit az *És*ben, s a leendő Kossuth-díjasokat rakták egymás mellé? Mindenesetre a fáradtságom ellenére is jól kezdődik a karácsony. – Délután beugrottam még a tanszékre, egyedül Grendelt találtam bent, bővölte a számítógép képernyőjét. Megkérdeztem, látja-e benne a Kossuth-díjamat? Nem felelt, csak rejtélyesen mosolygott. Eljövet kellemes karácsonyi ünnepeket kívántam neki, gyermeki tiszta, kék szemekkel nézett rám vissza, s kívánt nekem ő is hasonló jókat. Az jutott eszembe, hogy tegnap a Fő-téren búcsúztattuk az évet (a tanszék hagyományosan ott tartja az évzáróját, ropogós hidegben, vásári forgatagban, forralt bor mellett), s arról beszélgettünk, hogy az irodalomban egyre több a lesütött szemű, oldalazva járó ember, s most azon kaptam magamat, hogy én sem tudok egyenesen nézni, Lajos tiszta tekintete előtt lesütöm a szememet. Vajon mit takargatok? Az egzisztenciális elesettségemet, fáradtságomat?

December 26. Ó Uram, engem bántanak... Érthetetlen, hogyan kaphattam én éppen S. Gy. kezéből Füst Milán-díjat: sosem voltam kegyeltje. Először vagy huszonöt évvel ezelőtt, Szege-den gorombított le, egy műfordító konferencián. A tanácskozást az Írószövetség rendezte, s még szegény, idő előtt megboldogult Fábán Zoltán vezette. Én a vitában azt találtam mondani, hogy a műfordító, ha költő, annyiaval kevesebb jó saját-verset ír, ahány jó fordítás a kezéből kikerül. S erre felállt S. Gy., s azt mondta, hogy én butaságokat beszélek, mert a dolog

éppen fordítva van: a költő minden lefordított verssel gazdagodik. Ne vegyem el a költők kedvét a műfordítástól. Fábián Zoli, látva elkomorodó arcomat, nem győzött helyette mentegőzni, mondván, hogy ne bántsátok T.-t (mármint engem), mert lehet, hogy nincs igaza, de vitát kirobbantani, ahhoz sajátos tehetség kell. Most, a Füst Milán-díjam átvétele után Füst nyelvének archaizmusairól beszélgettem S. Gy.-vel, s én Szenci Molnár Albert zsoltárainak a nyelvét is a Füst-előzmények közé soroltam, S. Gy. pedig Berzsenyi mellett kardoskodott. Annak idején, nem is olyan régen, terjedelmes tanulmányt írtam SzMA zsoltáiról, túlságosan tele vagyok még SzMA-szövegekkel, s szórtam azokat a régies szóalakokat, amelyek mindkét költő műveiben előfordulnak, s az SzMA-nyelv Füstre gyakorolt hatására utalhatnak (*kezüik* helyett *kezök*, *törül* helyett *töröl*, *leplük* helyett *leplők*, *piac* helyett *piarc*, *álmodtam* helyett *álmodék*). Ezekbe nem köthetett bele S. Gy., de mikor azt kezdtem fejtegetni, hogy a zárt magánhangzók általában régiesebbek, mint a nyíltak, megint kitört belőle a goromba természet: Butaság! – mondta, s legyintett. De most nem hagytam magamat. Elmondtam, hogy negyedszázada, Szegeden már hallottam tőle ezt a borzasztóan okos érvet, s hogy, Kosztolányival szólva: a butaság viszonylagos, de sokan éppen a viszonylagosságot tartják butaságnak. Például Bárczi Gézának, akitől annak idején hangtörténetet tanultam, a zártság-nyíltság elmélet nem volt butaság. – S jut mindez eszembe arról, hogy az októberi *Holmiban* S. Gy. Orbán Ottót búcsúztatja. „*Csak egyetlen feltételezés telik ki tehetetlen fantáziámból*”, írja, s hosszú, erőltetett elmélkedés, érvelés után eljut a közhelyig: O. O. számára a vers gyógyír, terápia volt. Ehhez a korszakos felfedezéshez elég lett volna csak magát a költőt ismernie, olvasnia, aki egyik versében szó szerint leírja: „*a kimondott szó görcsoldó gyógyszer is*”. – Ugyanabban a *Holmi*-számban Bodor Béla az *Ostromgyűrűben* c. Orbán-versgyűjteményt elemzi. Hát hogy is mondjam, nincs a legjobb véleményemmel a költőről. Most tekintsünk el attól, hogy igaza van-e vagy nincs (néhány dologban nem értek vele egyet!), de ha valaki egy költő-nagyhatalomról le meri írni, hogy... némelyik verslába agyagból van, akkor annak a valakinek komolyan kell venni a dicséreteit is. Nevezetesen mondjuk azokat, amelyeket nemrégén rólam írt le az *Alföldben*. Mert miért is dicsérne engem, az ismeretlent, milyen megfontolásból, ha nem úgy érezné és gondolná, ahogy leírja!

December 27. Tegnap láttam egy cseh filmet, címe: *Babí léto* (Vénasszonyok nyara), de nem vénasszonyokról, hanem öreg férfiakról szólt, ezért talán inkább *Ökörnyálnak* kellene fordítanom a címet (a „babí léto” ökörnyálat is jelent). Tehát a filmben öregurak tervezgették az egyáltalán nem derűs jövőjüket: melyik aggotthonba fekszenek be majd, ha megbénulnak, ki fog ápolni kit... stb. – Ahelyett, hogy én is az aggotthonokat szemrevételezgetném, úgy tékozlom a napjaimat, mintha én majd örökké élnék: egyik ünnep telik a másik után, és nem csinállok semmit. Ez a tengerikígyó-hosszú, vége-hossza nincs karácsony mindig próbára teszi a családokat. Bezárulnak az ajtók, kapuk, minden otthon egy kis külön bolygóvá alakul. A mi bolygónkon én vagyok az úrhajós, aki időnként ki-kimerészkedik az ürbe. Aztán rémülten tér vissza: kinn tél van és csend és hó és halál. István fiam és Lucia (István barátnője) utaznak a Tátrába, ott fognak szilveszterezni. E., a feleségem szemrehányóan-vádlón néz rám: mért nem viszem ki őket a pályaudvarra kocsival? S az úrhajós fogja a slusszkulcsot, s megy karpargatni az úrhajó ablakáról a fél centis jeget.

Társadalmi cselekvés, nem más

LANCZKOR GÁBOR INTERJÚJA GYÖRGY PÉTERREL

Tavaly megjelent könyvét, az Apám helyett a kritika a kortárs magyar emlékezetpolitika jelentős eseményeként méltatta. Egy ilyen horderejű, azonban bizonyos szempontból mégiscsak irodalmi formájúnak tetsző emlékezés szükségszerűen veti föl a kérdést: a könyv elbeszélője mennyiben tekinthető azonosnak György Péterrel, az ELTE BTK professzorával, kultúr-elméletlésszel? Mellőzhetőnek érzi-e a könyvét illetően a referenciális olvasásmódot? Illetve mennyiben tekinti a kötet szerzője szépirodalomnak az Apám helyett?

Nyilván rám is érvényes a nagyszerű francia irodalmár, Philippe Lejeune *Az önélettrófi paktum* című szövegében megfogalmazott probléma a szerző, az elbeszélő, a szereplő azonosságáról. S bár – szándékaim szerint – a könyvnek csupán személytelen mellékszereplője vagyok, de attól függetlenül még érvényes a kérdés, hogy az az elbeszélő, aki a Magvető kiadó nyomtatott termékében egyes szám első személyben szerepel, s az, aki ezt a levelet írja egy e-mailben, minden további nélkül, magától értetődően azonos-e. Nyilván nem, s ha jól értem az Ön kérdését, akkor a Tiszatáj szerkesztőinek, vagy/és Lanczkor Gábornak sem magától értetődő, hogy az Apám helyett szerzője, miképp (vagyok) azonos azokkal a könyvekkel, amelyeket eddig írtam. Van itt egy etikai probléma, amelyet persze nem kerülhetek meg. Ha nem is tisztem eldönteni, hogy amit írtam, az szépirodalom vagy sem, annyi bizonyos, hogy a könyvben az igaz és a hamis jelentése, használata eltér a tudományos szövegekben bevett eljárásoktól. Az apámról írtam, és a mondatoktól történetek lettek, és a történetek igazsága nem pusztán s elsősorban a faktumok kérdése. Etikai kérdés mindez azért, mert ha rosszul mondtam el valamit, akkor nem csak a saját rovásomra, káromra tévedtem, és ő már nincs abban a helyzetben, hogy tiltakozzon. Az elmúlt egy évben volt alkalmam megérteni, hogy milyen vékony jégen jártam. Engedelmével felidézek egy példát, amelynek referenciális olvasatát nem javaslok, de amely történettel elég sokszor foglalkozom – túl azon, hogy írójáról, Vaszilij Grosszmannról egy fejezetnek tűnő szöveg állt össze abban a könyvben, amit most írok. Grosszman (szovjet, kommunista, illetve nem csak kommunista) remek író az ukrainai Bergyicsevben született, a jiddis fővárosban, mint mondani szokták. Elég hamar elkerült onnan, 1941-ben Moszkvában élt, második feleségével, aki – mondjuk így – hűvös viszonyt ápolt anyósával. A német támadás után Grosszman a fővárosba hívta volna édesanyját, de felesége nem javasolta ezt. Nyilván egyikük sem sejtette, hogy a Wehrmacht milyen rövid idő alatt ér el Ukrajnában Bergyicsevig. Mindesetre Grosszman édesanyját a gettóban lőtték főbe, aminek körülményeiről a haditudósítóként dolgozó Grosszman, a Vörös Hadsereggel érkezve vissza a városba, elég részletes információkkal rendelkezett. És innen nem volt szabadulás. Grosszman halála után két levelet találtak a tárcájában, amelyeket anyjának írt annak halála után, 10 éves eltéréssel. Az életművében kiemelkedő szerepet játszó *Élet és sors* című nagyregényének önéletrajzi utalásokkal teli hőse, Strum anyja hasonlóan hal meg. A regényben az édesanya ír levelet a fiának, hosszú levelet élete utolsó korszakáról, a közeli erőszakos halál tudatában. Aztán ez a probléma feltűnik a *Panta Rhei* című regényében is: azaz, Grosszman egyetlen napra sem volt, nem is akart szabad lenni, sem a lelkiismeret furdalástól, sem a

gyásztól, vagy mint is mondjam. Azt remélem, hogy érthető, miért írtam én ezt ide. Nem merem soha levelet írni az apámnak, amíg élt – pedig nyilván lett volna miért. És nem levelet írtam neki, amikor meghalt, hanem róla írtam, ami talán könnyebb volt, de nem biztos, hogy igazabb. Ami a dolog úgymond praktikus részét illeti – azt remélem, hogy arra is válaszoltam.

Igen, azt hiszem, válaszolt arra is. Én amúgy a magam részéről, már amennyire van értelme súlyozni ezt, sokkal inkább olvastam szépirodalomként a könyvet, semmint tanulmányként, és ha most azonnal rá kéne vágnom, hogy miért, akkor valószínűleg az Ön által is említett vékony jégre hivatkoznék, a személyes, bár tulajdonképpen fiktív módon is olvasható elbeszélői kockázatra. Ha már szóba hozta Grosszmant, egyrészt arra kérném, nevezzen meg néhány olyan szerzőt és művet – nem muszáj, hogy mind irodalmiak legyenek –, amelyek bármily szempontból referenciapontokként szolgáltak Önnek, másrészt kísérelje meg kijelölni az Apám helyett határait a földrajzi térben, és az időben – hogy valamivel pontosabb legyek, mennyire tartja jellegzetesen közép-európainak és a huszadik század második feléből valónak az elbeszélő problémáját? Mik a tapasztalatai az elmúlt egy évben a kötet magyarországi befogadását illetően?

Ami azt illeti, azért az elmúlt év során azt még én is észrevettem, hogy a könyvet elolvasók, vagy kézbe vevők vélhetően többen vannak a társadalomtudományok iránt érdeklődő kollégáknál. Amint azért azt is látom, hogy az érdeklődés – amelyre nem számítottam, s nem is reméltem – nem az ismeretterjesztésnek, hanem a módjának szól, mondjuk annak, hogy ezt megírni valóban több kockázattal járt, mint bármi más, amit eddig írtam életemben. Hiszen én is másképp olvasok egy olyan szöveget, amiről az a benyomásom – igaz, vagy nem, az más kérdés –, hogy azért az írója rendesen fizetett, vagy épp megfizetett. Az ilyesfajta szövegeket a fikció és dokumentum között speciális viszony jellemzi. Az esztétikai tapasztalat ezekben az esetekben szoros összefüggésben áll a szó szerint vett etikai hitelességgel. Azt persze nem tudom, hogy mindebből mi érvényes énrám, illetve valami is vonatkoztatható-e erre a szövegre, de azt tudom, hogy miközben írtam, olyan szövegekkel vettem magam körül, amelyek írói mind nagyon vékony jégen, vagy iszonyú mocsár mélyén jártak. Anélkül tehát, hogy egyetlen pillanatra is összehasonlítanám a könyvem a következőkkel – de mégis ezekkel a szövegekkel foglalkoztam egyfolytában. Primo Levi, Jean Améry, Sarah Kofman, Tadeusz Borowski, Ka Tzetnik. Illetve újra és újra visszamentem Binjamin Wilkomirski, az emlékeztet-hamisító, a szemtanúság-csaló szövegéhez, akinek története elég elgondolkoztató, amikor a hitelesség megőrzésének, kimunkálásának kérdéséről beszélünk. De ne feledje el, hogy a fenti szövegek írói – túl minden másan – szemtanúk voltak, én meg egy szemtanúságát elutasítani óhajtó túlélő fia voltam, aki úgy éreztem, nem hagyhatom, hogy az apám tévedése elfedje igaz és nagyszerű életét. Egyetlen dologban voltam talán biztos. Ha igaz az, hogy az időbeli távolságnak megfelelően valóban egyre kevésbé érthető, hogy mi történt azokkal az emberekkel, akik közé ő is tartozott, akkor részben sietnem is kellett talán, részben nyugodt lehettem a felelősségem felől. Nyersen szólva: ismertem olyan embereket, akiknek az életét nyom nélkül felzabálta a történelem, vagy úgy, hogy idő előtt belehaltak ebbe-abba, vagy túléltek egyes fordulóit, de aztán még látták, hogy már rég feleslegesek lettek. És ezt leírni mégis személyes feladat volt, ami elől eszem ágában sem volt kitérni, ellenben azt láttam, hogy végre értelmet nyert, hogy az elmúlt húsz évet inkább olvasással töltöttem, mint napozással, azaz volt némi tanult képességem arra, hogy elbánjak ezzel az örökséggel.

Amit a befogadással kapcsolatban kérdez, arra elég nehéz válaszolnom, mert ez személyes dolog, és én persze álszerű és valóban gátlásos vagyok. Tényleg képtelen vagyok jól viselni az egészséget, jól viselkedni ebben a helyzetben. Én ahhoz voltam hozzászokva, hogy marginális életet élek, éles reakciók között, de mondjuk én akartam így. És most vadidegen emberektől kaptam értést, megértést, figyelmet, s nem keveset. És valamit csak tanultam ebből, talán kevésbé vagyok arrogáns.

Meséljen, kérem, az említett könyvről, amelyen most dolgozik. Milyen módon épült bele munkamódszerébe az Apám helyett – akár azok a személyes jellegű etikai problémák, amelyekkel megírása közben szembesült, akár a szélesebb körű befogadás tapasztalatai?

Ami a könyv tárgyát illeti, arra még csak-csak tudok talán pontosan válaszolni. A címével kapcsolatosan – sajnos – válságos a helyzet. (A helyzet az, hogy én nagyon rossz címet adok, ez ügyben (is) tanácsra szorulok. Most kieszeltem valamit, büszkén mondtam is Morcsányinak, aki csendesen csak annyit mondott, hogy ha eltekint attól, hogy nincs magyarul, vagyis olyan nyakatekert, amilyen csak lehet, akkor remek. Így aztán nem is írom ide.) A tárgya pedig ez: miként működik, s működik-e az esztétikai tapasztalat a traumák, katasztrófák, az alapvető idők idején. Hogyan működött a Trianon-sokk 1920-ban, amikor Kosztolányi a *Vérző Magyarország* című antológiát szerkesztette, s hogyan alakult ki a kulturális trauma megtanulásának folyamata, miként működik a Trianon-nosztalgia, milyen jelentése, jelentősége van ma. A mi viszonyaink között 1919/1920 tehát alapvető időnek számít, ahogyan 1956 is, amelynek utóélete, emlékezete hosszú évek óta foglalkoztat, de ma már nem gondolnám, hogy csak a forradalom utóélete, hagyománya alakult rosszul, hanem úgy látom, hogy magával az október–január, március között történetekkel sem nagyon tudunk mit kezdeni. Itt van egy kínos ellentmondás: a politikai rendszer 56-ra épül, csak az már senkinek semmit sem jelent, hogy élesen fogalmazzak. Mint is látható mindez az olyan dokumentumok sorsán át, mint Angyal István végrendelete, illetve vallomása – most nem mennék bele a szövegek viszonyába, mitológiájába. Vagy, mint gondolkozhatunk a Papp András–Térey drámáról: a *Kazamatákról*. Ezek lennének, mondjuk így, a magyar történetek, mindenestre lokálisak. És ezekkel szoros összefüggésben ott van két univerzális trauma, vagy alapvető idő esztétikai értelmezésének kérdése, amely persze magyar kontextusban is érvényes kérdéseket követel meg, kényszerít ki. Az egyik ilyen kérdés a Holokauszt-művészet kérdése, amelyen most szigorúan a légerekben, gettókban készült szövegeket, képeket, zenei alkotásokat értem, fogalmazhatunk úgy, hogy ez a művészet genocídium idején. És aztán egy másik kérdés a Holokauszt esztétikai feldolgozásának, etikai örökségének nehéz és bonyolult kérdése, amelyet ez a szöveg csak részben érint. Viszont valóban írok egy Littell/Grosszmann összevetést, amely nem különösebb újdonság. (Hosszú évek óta jelen van a Littell-értelmezésekben a kérdés, hogy a francia regény mint használta fel és ki – többek között – az *Élet és sors* című Grosszman-regényt, amely idén tavasszal jelenik meg végre az Európánál. A másik kérdés, a könyv zárata: 1989, illetve a szocializmus művészeti hagyománya. Itt inkább német példák foglalkoztatnak, mindenekelőtt a festő Gerhard Richter, a nagy kaméleon, illetve az olyan nálunk háttérbe szorított írók, mint Volker Braun, akinek munkásságát igen figyelemre méltónak vélem. Nem tudom, hogy ez így érthető-e – nekem amúgy nyilván segített erről írni, azaz egy szövegről úgy beszélnem, mintha az már teljesen meglenne – holott ez sajnos még nincs így. Ami a módszertan kérdését illeti, na – ez aztán tényleg elég nehéz. Nyilván nem tu-

dok úgy tenni, mintha az *Apám helyett* egy mindenféle szempontból egyedi kitérő lett volna, és ez – én is látom – nincs is így. Ugyanakkor nyilván nem az a megoldás, hogy mintegy mechanikusan folytatom, ha tetszik imitálom az *Apám helyett*ben kialakított belső szerkezetet.

A Nyugat-évfordulóra írott ÉS-beli TGM-cikk egy pontjára hivatkozva fogalmazta meg Ön a problémát (az egykori Puskin Utca folyóirat Erdély Miklós-számában), miszerint a magyar neoavantgárd alkotók elmaradt kanonizációjának fontos szerepe van abban, hogy napjaink ellenkultúrája (ha egyáltalán beszélhetünk ilyesmiről), a szélsőjobboldal sajátja. Mi a meglátása, mennyiben befolyásolja ez a tény napjaink emlékezetkultúráját, tekintve az előbb említett traumákat, Trianont, a Holokausztot, vagy '56-ot? Illetve lát-e még esélyt arra, hogy utólag, jócskán megkésve szerve-süljenek a magyar kultúrában olyan életművek, mint Erdélyé vagy Hajas Tiboré?

Ez valóban kulcskérdés. Ellenkultúrán, pusztán technikai értelemben azt (is) értjük, ami a terjesztési csatornákhöz, intézményekhez, kánonokhoz való viszonyt illeti: ennyiben a magyar szélsőjobboldal marginalizált helyzetben van. A magyar elitkultúrában nincs helyük, nincs terük: Nádas Péter és Kertész Imre, Esterházy Péter és Ligeti György között épp úgy nem találják a helyüket, mint Fehér László és Kurtág György között. Azaz, a mai magyar magas, elitkultúra bizony – kívülről nézvést – homogén közegnek látszik, és baloldalinak, illetve liberálisnak is nevezhetnők, ha ennek lenne bármiféle értelme. Persze nincs ennek értelme: a 'ballib' egyike azoknak a hungarikumoknak, amelyek kétségbe ejtenek, minimum melankolikussá tesznek. Mindössze az a helyzet, hogy a magas kultúra univerzalizmusa, antirassziz-musa, szabadságjogok melletti elkötelezettsége éppúgy működik itthon, mint Európában bárhol. A tradicionalizmus, illetve a nacionalizmus kultúrája más regisztereket használ, más dimenziókban érvényes, mint a magas kultúra, amely mindig is a kísérletezés, az új, vagy az átirás, az újraírás mellett él és érvel. Ezt a traumát olyankor látjuk működni, amikor pl. a *Nagyítás* című folyóirat sorsára gondolunk, s komolyan jó lett volna, ha tovább tart. (A *Nagyítás* soha nem volt szélsőjobboldali, veretes hülyeség is kevés jelent meg benne, mondjuk abba azért belekeveredtem, amikor Tőkéczi László úgy vélte, itt az idő, hogy elmagyarázza a zsidóknak, hogy mi a jó nekik.) A lap története azt mutatta, hogy a magyar politikai jobboldal-nak meg kell értenie, hogy a magyar kultúra egy és oszthatatlan: és Esterházy épp úgy az ő írójuk is, mint Nádas – teljesen függetlenül attól, hogy a két író politikai nézetei milyenek. Ezt nem könnyű belátni, elviselni, de tényleg ez a helyzet: nincs két kultúra, mindössze kétféle politikai nézetrendszer van, de ez más kérdés. A szélsőjobboldal ezt nem tartja élhetőnek – nyilvánvalóan. (Amúgy a kormány ez ügyben nem hibáztatható, a Kulturkampfnak valóban nincs nyoma.) Viszont a neoavantgárd hagyománya bennragadt az elitkulturális kutató kö-zösség világában: s innen, ma már úgy látom, nincs kiút, nincs visszaút. Nem látom a visszau-tat, nem látom, hogy ez a hagyomány kanonizálódhatna, azaz kulturális mintákat jelenthetne a radikális ellenállás formáit, tapasztalatát kereső új és új nemzedékek számára – amelyek így aztán valóban ott találják magukat a szélsőjobb tébolyában. Ugyanis egy tizenéves gyerek nem azt látja, hogy az ellenállás jobboldali-e, hanem azt, hogy a hősei: kívülállók, s ennek az összes jelét viselik: életformájukban, stílusukban, öltözködésükben, retorikájukban, s ez gyakran épp elég ahhoz, hogy valaki otthonra leljen a szubverzív tagadás szubkultúrájában. És ez tragikus. A magyar szélsőjobboldal ugyanis formálisan radikális, de mondandójában nevetségesen konzervatív, illetve gyakran elviselhetetlen buta, otromba és műveletlen. És amúgy: épp olyan antiszemita, mint amilyen romaellenes. És minthogy ma gyakorlatilag ezek

az emberek, és csak ők jelentik meg az anti-establishment-et, ezért aztán nincs nehéz dolguk. És – innen evidens – Trianon helyreállító, restauratív nosztalgiája is az övék. Ami egyedülállóvá teszi őket a régióban: ugyanis egy, a nemzeti történelem szempontjából tragikus traumát tudnak kihasználni a gyalázathoz. De egy alkalomra, ennyi talán elég.

Mennyiben látja az elmulasztott avantgárd-kanonizáció szempontjából vétkesnek azt a manapság egyre nyíltabban kárhoztatott klasszicizáló irodalmi szemléletet, amely – szükségszerűen leegyszerűsítve – az Újhold és a Nyugat, Nemes Nagy és Babits esztétikájának dominanciájáról szól a rendszerváltás előtt és után, lényegében egészen napjainkig? Egyáltalán, kinek a mulasztása volt ez az Ön meglátása szerint? Az íróké? Az irodalomértelmezőké? A művészettörténészé? A kultúrpolitikáé?

Ez ügyben nem tudok jó választ adni, csak megkerülőt. Nem vagyok irodalmár, tehát inkább kívülről követem nyomon a klasszicizáló hagyomány kritikáját, dekonstrukcióját, s egyes pontokon látom át, hogy egyes kritikákból mint rajzolódik ki ez az áramlat. De nem látom az ellentétet: azoknak a műveknek a rejtett történetét, amelyből most egy új kánon lenne megfogalmazható. Az avantgárd hiányát amúgy – s itt merek magabiztosabb lenni – nem csak az irodalomban látjuk, hanem ugyanúgy a színházban és a képzőművészetben: ha mindezen azt (is) értenénk, hogy a kortárs művészet társadalmi cselekvés, és nem más. S ez valóban hiányzik szinte minden művészeti ágból, összefüggésből, illetve csak a legutóbb merült fel, mint reális kérdés. És tény, hogy mindegy, neoklasszicizmusról van-e szó, vagy a transzavantgárd festészetről (egyéni mitológiák), tehát a pszeudo történetiség vidámkodásáról, az az igazság, hogy a társadalom mint olyan, hosszú időn át eltűnt a kortárs magyar művészetből, s erre – különösképp az irodalmárok – valóban még büszkéek is voltak. Mintha a társadalom kérdése az államszocializmus ideológiai tulajdona lett volna, ami azért elég ironikus. (A film egyébként soha nem volt ilyen ártatlan és infantilis – nyilván azért is, mert az tényleg politikai tényező és kérdés volt. Kovács András, Fábri Zoltán, Makk Károly, illetve Jancsó, Sára Sándor filmjei mindig is társadalmi események voltak, az irodalomnál sokkal szélesebb közönséget értek el stb.) Ma aztán valóban nehéz helyzetben találjuk magunkat: a Zeitgeist, Raumgeist – válassza bárki, bármelyiket – mégiscsak valamiféle keret lenne, valamiféle retorikai determináció. Annak a mondatnak, hogy a kortárs művészet teljesen szabad, és semmi dolga a politikával, számomra annyi a jelentése, hogy a kortárs művészet teljesen szabad és felelőtlen, nem tartozik sem elszámolással, sem felismeréssel, sem elismertetéssel, sem kihívással. Mintha lenne mindebben némi szelíd impotencia, illetve annak örömteli átélése: ha nem tartozunk senkinek, akkor nem vagyunk számon kérhetőek. Nem állítom, hogy a programesztétikák lelkes híve lennék, sőt erős fenntartásaim vannak az esztétikai elmélet és a kortárs művészet viszonyát illetően, de azt képtelenségnek látom, hogy a kortársainkat ne érintse meg az a kor, amely tönkretesz minket, vagy épp felemeli bárki szívét. A politikai művészetéről szóló vitát – ÉS – ezért olvastam nagy érdeklődéssel: vajon mikor volt utoljára ilyesmiről szó itthon? Nagyon rég, nagyon más kontextusban, más égboltok alatt. Mindenesetre tény, hogy a társadalmi cselekvést én részben szó szerint és részben metaforikusan értem, de a lényegében az áll, hogy aki nem élte át, nem élte meg kora nagy szenvedélyeit, szenvedéseit, az elvettette a legnagyobb lehetőséget: részt venni a világ megváltoztatásában, jobbá tételében – bárki, bármit értsen ezen. Ha mindezt egybeveszi, akkor valószínűleg érthető, hogy miért gondolnám Vaszilij Grosszman művészetét korszakos jelentőségűnek, és nem pusztán a non-

konformista szövegeiről beszélek, hanem az úgynevezett szocialista realizmus idején írottakról is, amelyek nagyrészt ugyancsak remekművek, még akkor is, ha mindez valóban különös: nem szoktuk meg, hogy 1952-ben a Szikra kiadásában igazán komoly alkotásokkal találkozunk. Grosszman számomra a mintaesete a társadalmi felelősség esztétikai kalandjának. S én Nádason kívül más magyar író, aki tényleg döntő súllyal értette meg, hogy mit jelent mindez, nem nagyon ismerek. Déry volt az, aki pontosan tudta, hogy mit jelent a radikalizmus és a történelmi valóság közötti összefüggés, s a *Párhuzamos történetek*, amely egy vadonatúj fejezetet nyitott a kortárs irodalomban, illetve esztétikai értésben, szemléletben. Épp olyan radikálisat, mint előzmény nélkül – ami végképp bonyolulttá teszi a dolgot.

Nádas nagyregényének jelentőségében tökéletesen egyetértek Önnel, bár azt szeretném elmondani, hogy a válaszában merengve ismét azzal szembesültem, hogy számomra, aki 1981-ben születtem, és egy nyugat-magyarországi megyeszékhelyen nőttem fel, a Párhuzamos történetek befogadásának alapvető személyes tapasztalata volt, hogy a mű által fölvetett nagyszabású és komplex esztétikai javaslatok számomra tulajdonképpen felülírták a közösségi etikához és a konkrét történelmi eseményekhez fűződőket, amelyek komplexitását és súlyát persze ezen keresztül is átéreztem. Véletlenül sem szeretnék a generációim nevében nyilatkozni, de e szövegből is szimptomatikusnak látom azt a többek által észrevett és rögzített jelenséget, miszerint az ÉS-beli vitában fontos hivatkozási pontként szereplő Kemény István-vers, a Búcsúlevél pozitív avagy negatív felhangú megítélése némileg életkori kérdéssé is lett. Az idősebbek általában rajongtak érte, de számos fiatalabb író-költő-értelmező számára, köztük számomra is, túl a Kemény által versbe szedett tapasztalat nyilvánvaló hitelén, zavarba ejtő, sőt, elkedvetlenítő maradt a vers esztétikai kimunkálatlansága; az a ködös és kissé rózsaszínes rosszkedv, amelynek én személy szerint nem tudtam átérezni a súlyát. Önnek, aki egyetemi tanárként is szoros kapcsolatban van a fiatalabb nemzedékekkel, milyen tapasztalatai vannak a generációk közötti párbeszéddel, illetve az egymás melletti esetleges elbeszéléssel kapcsolatban?

Azt hiszem, hogy Kemény-ügyben nem értünk egyet, de sebj. Ami az egyetem dolgát illeti, arra azt tudom válaszolni, hogy minél nagyobb a korkülönbség köztem és a mindenkori hallgatóim között, azaz minél több kulturális világ határai húzódnak meg köztünk, annál türelmesebb, illetve óvatosabb vagyok. Már régen megtanultam, hogy a kultúrámon túl is vannak világok, és a tanítványaim és az enyém között nem feltétlen van átjárás, de nekem kell türelmesebbnek lennem: mégiscsak több világot, kánont láttam, értem meg. De ez nem jelenti azt, hogy mindent értek, vagy érteni kívánok abból, amit ma látok magam körül: nincs kedvem elveszíteni a perspektívámból adódó széli torzulásokat: az is az enyém, az én tapasztalatom. Más kérdés, hogy igazi pedagógiai öröm, amikor a nagy távolságok ellenére mégis sikerül szót értenünk, azaz nem csak hallgatnak: de sikerül érthetőnek lennem.

Mivel ebben az interjúban irodalmi művek és alkotók mellett a képzőművészet inkább csak érintőlegesen került szóba, végezetül arra volnék kíváncsi, hogy miként látja Ön a két művészeti ág aktuális kapcsolatát? Túl a nyilvánvaló magyar irodalmi, illetőleg költészeti tendencián, amellyel a vizualitás felé fordul, lát-e a kortárs magyar képzőművészetben is egyfajta interdiszciplináris nyitottságot? Illetve, hogy fordítsak egyet a nyitottságon, látja-e jelét annak, hogy a képzőművészeti életben is megfogalmazódnának olyasmi kérdések, amelyek az említett vitában zajlottak/zajlanak a politikai költészet kapcsán?

Olvastam a marosvásárhelyi filozófus, publiciszta, Parászka Boróka írását az <http://www.idealintezet.hu-n>, s nem állom meg, hogy ne idézzem pár – idevágó – mondatát. „Az történt – ezt pont most, március 15-én kell kimondani –, hogy a magyar nemzeti kultúra kifulladt. Tartalmait ki és elhasználta, a magyar társadalmon belüli viszonyrendszereit, a kulturális termelés és fogyasztás, prosperitás nélkülözhetetlen csatornáit aláaknázták. A nemzetközi (globális?) kulturális áramlatok elől elzárkózott. Jelenleg a nem lassú, de biztos elhalás állapotában van. Magyar nemzeti kultúra nem hogy nincs, de már azt sem tudjuk kellő bizonyossággal megmondani, hogy volt-e. Nincs ennek a kérdésnek a megválaszolásához elég tudás, örökség a kezünkben.” Nem vagyok sem abban biztos, hogy egészében értem, amit Parászka Boróka írt, sem abban, hogy amit abból értek, azzal maradéktalanul egyetértenék. De abban biztos vagyok, hogy ezek a mondatok azon a helyen járnak, ahol már magam is próbálkoztam, még akkor is, ha nyilván eltévedtem. S azt hiszem, példátlanul fontos helyen jár, és nagyon őszinte. Az én olvasatomban Parászka Boróka nem kevesebbet állít, mint hogy a nemzeti kultúra akkor és csak akkor nem múzealizálódik – rettenetesen –, ha magától értetődő kapcsolatban van a kortárs világgal, azzal, amit Maga, Gábor, nyitottságon ért. És tudjuk, hogy erről szó sincsen. A kortárs kultúra intézményei nyilván másként érintik a nyelvhez kötött, és attól független médiumokat, de egyik esetben sem beszélhetnénk arról, hogy túl lennénk az esszencializmus görcsén, mániáján. Mindezen az olyan retorikai alakzatokat értem, mint a 'nemzeti elkötelezettség' vagy a 'nemzeti hagyományok' versus – versus, mi is? Mint ha a kortárs irodalom lehetne más, mint elkötelezett, vagy nemzeti, vagy lehetne, létezhetne a hagyományokhoz való reflexió nélkül. A kortárs magyar irodalomban, képzőművészetben az magyar, amit magyarul, vagy pontosabban a magyar kultúra kontextusában írnak, illetve terveznek el, hoznak létre. Én nem tudom, hogy ki és miért képes arra, hogy magyarabbnak tekintse egyikünket a másikunknál: de azt tudom, hogy ez a distinkció maga az öngyilkosság. A politikai költészet, politikai festészet, politikai aktivizmus persze hatnak egymásra, kiismerhetetlen módon, azt nyilvánvalóan látjuk, hogy nem a szöveg/illusztráció összefüggésében. Szeretném egy számomra létfontosságú példával megválaszolni a kérdését. Kondor Béla utolsó éveiben, hónapjaiban fotográfiákat készített az általa alkotott makettekről, pontosabban a rom, roncs szerkezetekről, amelyek mind ott álltak a Bécsi utcai műterem asztalán. Némely képeken feltűnik a macska, más képeken ő maga is. Nem tudom elválasztani ezeket a képeket az írásaitól, amelyeket az átlag irodalmi kánonnál beláthatatlanul többre tartok. Nem tudom elválasztani ezeket a képeket attól a rettenetes magánytól, ahogyan Kondor az államszocializmus kedélyes fénykorában befejezte életét. Nem tudom, hogy van-e értelme annak, hogy Kondort a nemzeti kultúra paradigmájában értelmezzük, amint az avantgárd sem megfelelő kifejezés. Talán ha a kortárs és a nemzeti művészet között végre nem tennénk különbséget, akkor többre mennénk ezzel a hagyománnyal, akkor megértenénk, hogy a tönkrement társadalom ábrázolása: az igazi nemzeti kultúra, a nagy avantgárd. Ha végre a kánonhoz tartozónak látnánk, magától értetődő könnyedséggel, Erdély Miklós filmjeit, Major János grafikáit, konceptuális fotográfiáit, ha végre felismernénk, hogy minden változat érvényes, és mind mi magunk vagyunk, akkor megint lenne nemzeti kultúránk: anélkül, hogy beszélnünk kellene annak mibenlétéről, kritériumairól. S akkor talán végre nem kellene egész áldott nap Európa és Magyarország között választanunk. Hiszen Szeged és Budapest között is mindkét pályán haladnak a vonatok. Egyirányú kulturális utca nincs.

GYÖRGY PÉTER

Lee Miller: Hitleriana¹

„Amikor az ember meghal, átlép a szabadság világából a rabság birodalmába. Az élet: szabadság, ezért a halál a szabadság fokozatos megsemmisülése: először meggyengül, aztán kialszik a tudat; a kihunyt tudatú szervezetben az életfolyamatok – a vérkeringés, a lélegzés, az anyagcsere – egy darabig még tovább működnek. Ez azonban visszafordíthatatlan lépés a rabság felé. A tudat kialudt, a szabadság tüze kihunyt.

Kihunytak a csillagok az éjszakai égen, eltűnt a Tejút, kialudt a Nap, kialudt a Vénusz, a Mars és a Jupiter, megdermedtek az óceánok, mozdulatlanra dermedtek a levelek milliói, mozdulatlanra dermedt a szél, a virágok elvesztették a színüket és illatukat, eltűnt a kenyér, eltűnt a víz, a hűvösség és a fülledtség. Az emberben létező Világmindenség megszűnt létezni. Ez a Mindenség döbbenetesen hasonlított arra az egyetlenre, amely az emberen kívül létezik. Ez a Világmindenség döbbenetesen hasonlított arra, amely továbbra is tükröződik millió élő fejében. Ugyanakkor ezt a Világmindenséget különösen döbbenetessé tette, hogy volt benne valami, ami megkülönböztette óceánjának zúgását, virágainak illatát, lombjainak susogását, gránitjának árnyalatait, őszi mezőinek szomorúságát minden mástól, ami ott élt és él az embereken, és attól, ami örökké létezik az embereken kívül. Megismételhetetlenségében, egyetlen voltában létezik az elkülönült élet lelke: a szabadság. Az ember nagyságának alapját az agyában tükröződő Világmindenség adja, de boldogsággá, szabadsággá, felsőbb értelemmé az élet csak akkor válhat, ha az ember egyszeri világgént létezik, amely soha, senki által nem ismétlődhet meg a végeérhetetlen időben. Csak akkor érzi át a szabadság és a jószág boldogságát, és talál rá másokban arra, amit magában is megtalál.” (Vaszilij Grosszman: Ember és sors)

Elisabeth Lee Miller, amerikai fotográfus, 1944–1945-ben a legendás női divatlap, az amerikai *Vogue* munkatársaként, a partraszállástól, tehát a D Day-től a háború utolsó pillanatáig, Normandiától Dachauig, majd Münchenig, mindvégig a frontvonalban harcolókkal együtt haladva írta tudósításait, s rögzítette Rolleiflex kamerájával a látottakat. Útja során készített fényképfelvételei kevéssé feleltek meg a német katonák iránti gyűlölet és a légibombázások során nagyrészt lerombolt ország iránti megvetés pontosan kimunkált vizuális kódjainak, a világos és félreérthetetlen politikai vizualitás normáinak.² Képein került a háborús fotóri-

¹ Ennek az írásnak egy rövidebb, erősen eltérő változata 2009-ben megjelent a *Margonauták* című, Margócsy István 60. születésnapjára on-line megjelent kötetben.

² Dagmar Barnouw: *Germany 1945: Views of War and Violence*, Bloomington, Indiana University Press, 1997, ill. Uő. *The War in the Empty Air, Victims Perpetrators, and Postwar Germans*, Bloomington, Indiana University Press, 2005. Ill. Annalisa Zox-Weaver: *Berchtesgaden in Burning: Lee Miller, Iconicity and Demise of the Nazi Leader*, in: *Women Modernists and Fascism*, Cambridge University Press, 2011, 150–192. ill. Antony Penrose and David E. Scherman: *Lee Miller's War*, Thames and Hudson,

porterek klasszikus eljárásait, a hősies pátozsmintákat és a leleplezőnek szánt pillanatfelvételeket, amelyek alanyai a fotográfia tehetetlen, foglyul ejtett tárgyai. Inkább a háborús ikonográfia szempontjait nem követő személyes esetlegességek rögzítésére törekedett, s nem érdekelte a legyőzendő ellenség vizuális megsemmisítésének propaganda-hadjáratában való részvétel. Miller egyszerre dolgozott az amerikai és angol kiadásnak, s pontosan tudta, hogy mást jelent a távoli és biztonságos Egyesült Államokban, illetve a Blitz után félig-meddig frontországga vált Angliában látni a képeket, olvasni a *Vogue*-ot és a többi háborús magazint. Becsületesebbnek, s egyben kíváncsiabbnak tartotta képein a kényelmetlenség és zavar okozta sokkot, mint az előítéletek kielégítésére, a harci kedv fokozására szolgáló jelenetek rögzítését.

Lee Miller 1945. április 18-án a 2. és 69. amerikai gyalogoshadosztállyal érkezett Lipcsébe, s 19-én délelőtt készített egy sorozat felvételt a városi irodájában öngyilkosságot elkövetett Dr. Ernst Kurt Lissó alpolgármesterről és pénztárnokról, feleségéről, született Renate Luebbertről, végül leányukról, a huszonegyedik életévét már soha be nem töltő Regina Lissóról. A ciánnal öngyilkosságot elkövető alpolgármesterről és családjáról a *LIFE* számára ugyancsak felvételeket készítő amerikai Margaret Bourke-White felső kameraállásból rögzítette a holttestek látványát. Történeti dokumentumnak szánt felvétele semlegesnek, érdeklentestnek, elfogódottan tartózkodónak nevezhető. Bourke-White stílusa és habitusa közelebb állt a Bauhaus új tárgyilagosságához, a prózai objektivitás normájához, mint a francia szürrealizmus neoklasszicista esztétikáját kihasználó Lee Miller képi világa. Bourke-White, a korai sztálinizmus alatt Moszkvában³, a háborúban Észak-Afrikában, Olaszországban dolgozó legendás fotográfus tudta, hogy egyes képek témájuknál fogva forrásértékűek, s a lipcsei felvétel készítésekor is ennek megfelelően járt el. Lee Miller közeli felvételeket is készített, és dokumentumfotográfustól szokatlanul aktívan beavatkozott a látvány szerkesztett képpé változtatásának folyamatába. A bőrdíványon fekvő Regina Lissó mellett egy, minden bizonynyal az iroda falán talált Hitler-portrét helyezett el a parketten. Mindez nem csökkentette a felvétel hitelességét, de világosan jelezte, hogy Lee Miller más szerepet tulajdonított a fotográfusnak, mint például Bourke-White. Inkább rendezőnek látta magát, mintsem egyszerűen adott dokumentumokat némán rögzítő riporternek. Erre a szemléletre vall egy Regina Lissóról készült közeli felvétele is, amelyen a karfára hanyatló fiatal leány arcát megvilágító éles napfényben a holttest inkább tűnik békés szobornak vagy kirakati manökenfigurának, anatómiai viasz-szobornak, mintsem egy pár órája halott ember, mint mondani szokták, földi maradványainak.⁴ Az éles fényben úszó nyak, a tökéletes fogsort látni engedő, félig nyitott,

London, 2005. *Hitleriana*: 191–203. ill. Paula M. Salvio: *Uncanny Exposures: A Study of the Wartime Photojournalism of Lee Miller*, in. Curriculum Inquiry, 2009, 39. 4. 521–536.

³ Margaret Bourke-White a korabeli viszonyokat figyelembe véve, igen jól ismerte a Szovjetuniót. Vö. *Eyes in Russia*, Simon and Schuster, New York, 1931.

⁴ Katharina Menzel-Ahr finom megfigyelését, a Lee Millerről szóló fejezetében idézi Brett Ashley-Kaplan. In. *Landscapes of the Holocaust Postmemory*, Routledge, 2011, 90. „Az egyik irodában egy ősz hajú férfi, fejét az íróasztalon nyugvó, keresztbe tett karjaira hajtja. Vele szemben egy nő, tágra nyitott szemekkel egy karosszékben terül el..., az állára rászáradt a kifolyó vér. A kanapén egy lány hanyatt fekszik; rendkívül szépek a fogai. Teste porcelánszerű és poros. Haláluk után, a városháza ostroma közben vakolatpor szóródott be kintről a lány ápolónői egyenruhájára. A mellette lévő szobában a földön, hanyatt fekvő, egy Volksturm tábornoki egyenruhát viselő férfi rettentően nagy holtteste te-

ívelt száj, a félárnyékban maradó lezárt szemhéj, a gondosan vágott, manikűrözött körmökben végződő, finom ujjú kezek, a szinte érintetlen frizura, mind alkalmas részletek voltak arra, amit Lee Miller nem csak rögzíteni, de láttatni is kívánt. A fiatal halott zavarba ejtő személyességét, klasszikus szépségét az ártatlanság és a szenvedés ikonjaként jelenítette meg. Ez az intenció ebben a kontextusban akár botrányosnak is nevezhető, s valóban, mint azt a francia szürrealizmus neoklasszicista képeinek esetében gyakran látjuk: a költői szépség és a felforratás, a szubverzió együtt járt. Az ugyanazt a jelenetet ábrázoló, ám eltérő történetet rekonstruáló felvételekkel való összevetésből lesz felismerhető, hogy elsősorban a fotográfus szándékán és invencióján múlt, ha a kép a tanult nézőkben Bernini *Szent Teréz eksztázisa* című szobrát idézte fel. Miközben okkal gondolhatjuk, hogy 1945 nyarán akár az amerikai, akár az angol *Vogue* olvasóinak ikonográfiai ismeretei nem gyakran nyúltak vissza a barokk szobrászat remekművére.⁵

Az amerikai fotográfusok a hadsereget követve Lipcséből Buchenwaldba mentek, és május 3-án Lee Miller többek között Bourke-White-tal, David Schermannal együtt már Dachauban volt. Buchenwaldban, majd Dachauban egyaránt számos, utóbb a nyugati társadalmaknak, a koncentrációs táborok felszabadításakor tapasztaltakkal való szembesülése folyamatát aktívan formáló, ikonikus felvételt készítettek. A felszabadított koncentrációs táborokat ábrázoló fényképek, különösképp a filmek utóéletéből kiolvasható az első sokkot követő elfojtás, aztán az évtizedeken át a cenzúra által is garantált felejtés, majd egy másik kontextusban, az újrakezdett emlékezés⁶ képességének története. Ennek megfelelően, a *Vogue* ameri-

rül el. A harmadik városházában még egy családot találunk. A pincében két SS-tiszt az asztalnál ülve brandyzett; utána öngyilkosok lettek.”

⁵ Lee Miller valóban nem „egyszerűen” fotográfus, hanem a kamera túloldaláról érkezett bonyolult szerepek között eligazodó, félreismerhetetlenül autonóm személyiség, aktmodell és művész volt. Az 1907-ben született, szőke, kékszemű amerikai lány fiatal gyermekkorától amatőr fotográfus apja modellje volt, aki számos felvételt, köztük aktképeket is készített róla. Nyolc éves korában, tisztázatlan körülmények között családjuk egyik barátja megerőszakolta, s a kisgyerekek, túl a traumán, a szégyenen, nehezen gyógyítható gonorrhea fertőzést is kapott. Lee Miller 1927–1929 között New Yorkban dolgozott modellként. 1928-ban egy Edward Steichen által készített, menstruációs betétreklámhoz szolgáló felvétel váltott ki botrányt, mely a modellt is érintette. 1929-ben Párizsba utazott, ahol Man Ray szerelme, múzsája lett, aki számos, az európai avantgárd kontextusban ikonikus aktképet készített róla. Lee Miller, tehát: La Femme Surréaliste, szerepelt Cocteau *A költő vére* című filmjében, s antik szoborként fényképezett aktja a neoklasszicizmust is botrányokra, provokációra használó francia avantgárd és szürrealizmus egyik védjegye lett. 1932-től New Yorkban élt, fotográfusként dolgozott, majd 1937-től ismét Párizsban, továbbra is a szürrealista mozgalom, a francia illetve nemzetközi avantgárd elit közegeiben. A háború kitörése már a londoni Hampsteadben találta férjével, az angol szürrealista festővel, Roland Penrose-sal együtt. 1942-től dolgozott a *Vogue* háborús tudósítjaként, David E. Schermannal, akivel együtt tért vissza a kontinensre 1944-ben.

⁶ Az egyetemes emlékezet, morális univerzálé fogalma, jelentéstörténete tehát szorosan összefügg a Holokausz megítélésében beállott változással. (vö. Daniel Levy-Natan Sznader: *Erinnerung im Globalen Zeitalter: Der Holocaust, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001*, ill. *The Holocaust in Global Age*, Temple University Press, 2006. Vö. Jeffrey C. Alexander: *On the Social Construction of Moral Universals, The 'Holocaust' from War Crime to Trauma Drama*, In. *European Journal of Social Theory*, 2002. 5. 1. 5–85.) Ami történt, azért egykor, az ötvenes-kora hetvenes évtizedekben a bűnösök – a nürnbergi peren túl – a hidegháború teremtette keretek között, lehetőség szerint a tettek elkövetésének helyszínén fizettek meg. Így a zsidók ellen elkövetett bűntettek megítélése, felejtése, értelmezése az egyes nemzetállamok, pontosabban a szövetségi rendszerük politikai feszültségekkel teli belügye

kai kiadásában, 1945 júniusában megjelent, saját felvételeivel illusztrált cikke a „*Believe it*” *Lee Miller cables from Germany*, („Hidd el” – Lee Miller távirata Németországból) rövid időn át gyakorolt komoly hatást a közvéleményre. A Dachauban készített képek részben ugyan- csak követik a felfedezés és dokumentálás traumatikus folyamatát, részben igencsak vissza- térnek a szürrealizmus és avantgárd fotográfiai hagyományát átvevő, visszaidéző mozzana- tokhoz, eljárásokhoz. Az elmúlt évtized során legendássá lett, agyonidézett, túlhasznált, a dachauai tábor melletti kanálisban úszó SS katona holttestét ábrázoló, április 30-án készült felvétel részben hasonló a lipcsei képek metódusához.



A fotográfus által teremtett kompozíció az adott pillanat, a soha nem ismétlődő történelmi kontextus rögzítésén túlmutató képi megfontolá- sokat, jellegzetességeket mutat. A hullámzó vízfe- lületen megtörő árnyékok és fények reflexei, az áramló víz keltette hullámoktól körülvelt test, a szoborszerű mozdulatlanság, az anyagi lét eszté- tikai jelentése, jelentősége szinte leválik az ábrá- zolás tárgyáról. Lee Miller jéghidegnek tűnő klasz- szicizmusa, szubverzív esztétikai megfontolásai Mapplethorpe *Perfect Moment* című botrányos so- rozatának előképeiként is érthetők. Holott a *Vogue* szerkesztői szerint Lee Millernek nem a riportké- peken túli, bonyolult esztétikai jelentések feltára- sa, majd rögzítése lett volna a feladata. Azonban a fotográfusi önreflexió művei, az esztétikai tapasztalat élményét előhívó képek alapvető politikai-esztétikai kérdések sorát is felvetik. Az ellenség arcának, emberi létének érzékelhetővé tétele, nem kis részben a képek túlélésének, újra felfedezhetőségének biztosítékai.

Ami a jelenetté formálás felforgató jellegét, tehát a beállított, pontosan komponált, csend- életként, nature morte-ként fotografált látványt illeti, az meghatározta Miller Buchenwald- ban készült képeit is. Az egyik, ugyancsak jól ismert, túlhasznált felvételen két, a felszabadult rabok által bántalmazott – magyarul, jó okkal agyba-főbe vert – felemelt kezű fiatal SS katona térdel a kamera előtt.

Mindez még zavarba ejtőbb, mint a *Szent Teréz eksztázisa* parafrázissá, azaz emlékművé átváltó öngyilkos német lány látványa. A büntetésre kész, feltétlen megadás testhelyzetének megfelelően megrendezett jelenet is világossá teszi, hogy Lee Miller mégsem bízott a doku- mentumokban „magukban”, jól látta, hogy a felvételek jelentős része, ha akaratlanul is, de az uralkodó normatív vizuális rendet követi, s vette magának a bátorságot, hogy a fotográfus

volt. Az tény, hogy a németek végül el, pontosabban felismerték saját felelősségüket, nem elsősorban egy konszenzuális nemzetközi kényszer, hanem sokkal inkább a drámai eseményekkel teli demokra- tizálódás, illetve a Szövetségi Köztársaság egységes német érdekeket követő Ostpolitikájának ered- ménye, következménye volt. Ma, hosszú évtizedekkel később, az univerzális morális trauma, az egyetemes emlékezet paradigmájának uralkodóvá válása után az egykori lokális történelmi esemé- nyekről alkotott fogalmaink ebben az új reprezentációs keretben, az utólagosan létrejött narratív szabályok szerint kerülnek átadásra, értelmezésre.

korszakban elvárt és elfogadott szerepéből következőnél jobban, tudatosabban és aktívabban avatkozzon be a képteremtés folyamatába.⁷

Május 1-jén⁸ délután már, Dachauból menet, Lee Miller és David Scherman a müncheni Prinz-regentenplatz 16-ban, Adolf Hitler amerikai katonák által elfoglalt, 300 négyzetméteres, kilenc szobás privát lakásában voltak. Miller a *Vogue* szerkesztőjének, Audrey Withersnek írott *Service Message*-ben foglalta össze a helyzetüket, tehát a júliusban megjelent „Hitleriana” című szöveg, s a lakásban készített fotográfiák kontextusát. „Kedves Audrey! Már régóta azon tűnődtem, hogy hol lennénk, milyen lenne majd, milyen várost és barátokat választanánk majd a háború



végének, vagy Hitler halálának megünneplésére vagy valami ehhez hasonlóhoz. Hitler saját lakásában éltem, amikor bejelentették a halálát, május 1-jén, éjfélkor. Nem tudtunk jobban ünnepelni annál, mint ahogyan ezt már tettük. Május elseje, éjfél volt. Havazott. Ünnepeztünk, bárhogyan is voltunk, és a BBC száraz, hihetőnek tűnő hangja még egy halovány hír volt csak. Nos, hát halott. Igazából sosem élt számomra, egészen a mai napig. Egészen addig egy pokoli szörnygépezet volt, amíg el nem mentem azokra a helyekre, amelyek róla híresek, olyanokkal nem beszéltem, akik ismerték, bele nem mélyedtem az alattomos híresztelésekbe, amíg nem ettem és aludtam a lakásában. Egyre kevésbé tűnt aztán mitikusnak, és így még inkább félelmetesebb lett, azzal együtt, hogy volt némi látható nyoma annak, hogy majdnem emberi tulajdonságokkal rendelkezett; mint egy emberszabású majom, aki a gesztusaival zavarba hoz és lealacsonyít, karikatúráként tükrözve az embert. Ember tervez, Isten végez.”

Így történt, hogy Adolf Hitler halálában, egy amerikai fotográfus személyes ismerősévé, megvetése tárgyává lett, s ezért történt az, amit a *Service Message* finoman és tömören anynyiban foglal össze: ettem és aludtam a házában. Holott, amint az ott készített fényképek bizonyítják, Lee Miller és David Scherman a személyesség, tehát félreérthetetlenül a művészet nyelvére fordították le azonnal azt, amit addig átéltek. Az ott készített felvételek nyilvánvalóvá teszik,⁹ hogy a Dachauból a városba érkező két amerikai milyen vakmerően lépte át a dokumentumfotográfia, illetve a performance, tehát a személyes jelenlétet és részvételt követelő művészeti akció közötti pszichológiai, politikai-esztétikai határt. Az egyik felvételen Lee

⁷ Lee Miller: *Believe it, Vogue*, 1945. Jun. 1, 103.+

⁸ A BBC május 1-jén éjszaka, a német rádióra hivatkozva jelentette be Hitler halálát.

⁹ Lee Miller: *Hitleriana, British Vogue*, 1945, July 1. 37. Hitler lakásán túl, másnap Lee Miller felkereste az egykori Wasserburger, ma Delpstrasse 12-ben, Eva Braun típusbútorokkal teli villáját, s csak nem állta meg, hogy ne feküdjön végig az ágyán. „Lee pihent egyet »Eva ágyán« – mondta Audreynek (Audrey Withers, a *Vogue* szerkesztője) –, mintha egyébként közről ismerné azokat, akiket gyűlölt: »Kényelmes volt... de hátborzongató elaludni egy olyan lánynak és férfinak a párnáján, akik már halottak, és ugyanakkor örülni is a haláluknak.«”

Másnap – egy frissen szerzett nyitott Mercedessel – továbbmentek Berchtesgadenbe, amelyet láthatnak égni. Így aztán visszamentek Hitler lakásába, amelyet közben elleptek a souvenirvadász újságírók és katonák. In. Carolyn Burke: *Lee Miller on both sides of the Camera*, Bloombury, 2006, 264.

Miller Hitler nappalijában, az íróasztal mögött ül: egyenruhát és sálát visel. Ha a néző nem tudná, hogy hol készült a kép, akkor annak valóban semmiféle sajátos, szubverzív jelentése nem lenne. Két képen az ugyancsak a lakásban tartózkodó Arthur Peters őrmester látható. Az egyik felvételen Hitler ágyában fekszik, s a *Mein Kampf*-ot „olvasva” pózol, míg egy másik képen a nem működő telefonközpontnál, a telefonálást imitálja. Mindhárom képet David Scherman készítette. Hogy Peters őrmester tudott-e németül, arra nézvést nem leltem forrást.



Végül ott van az a két kép, amelyeken Lee Miller meztelenül ül Hitler fürdőszobájában, Hitler kádjában. Ami e két kép szerzőségét illeti, az messze nem magától értetődő. Technikai értelemben nyilvánvalóan ezeket is Scherman készítette, ám az is evidens, hogy Miller azoknak nem csak modellje, ellenben rendezője, társszerzője is volt egyben. Mindkét felvétel ugyanabból a gépállásból készült, az eltérések elég aprónak tűnnek. (Akár egy rövid sorozatról is beszélhetünk.) Eltérő a mosdókesztyűt tartó kéztartás, illetve a tekintet iránya: Miller az egyik felvételen maga elé néz, a másikon emelt fejjel kitekint a képből. Nincs szó véletlenekekről. Ezek a képek igazi konstrukciók, élőképek színházi dokumentumai. Millertől balra egy Hitler-fotográfiát helyeztek el a kád peremén, jobbra, a fürdőszoba-szekrényre pedig egy kisméretű női aktszobrot, a germán faj biológiai reprezentációjának megfelelő porcelángipszcset tettek. A Führer fényképe és az árja akt tekintete mintha közre venné Lee Millert. (Dachau szennyét mostam le a kádjában, írta Audrey Withersnek.) S ott vannak a katonai bakancsok a fürdőszobaszőnyegen, és a napközben a lágerben is használt egyenruha a hokedlin. A performance maga, amint dokumentálásának a szándéka akaratlanul, de botránykeltés volt, ez kétségtelen. A meztelenséghez, testének modellként való használatához, a bonyolult viszonyok koreográfiájához szokott Lee Miller saját múltjából vett önidézettel, illetve annak politikai travesztációjával állunk szemben. Lee Miller számos aktképe, Man Ray művei, az 1930-as évek modern szellemének értékes művészet- és mentalitástörténeti dokumentumaként tarthatók számon. A férfi, a női szerep, a kiszolgáltatott, illetve felszabadított test megidézése azok visszatérő eleme. Sok test emléke keveredik itt össze, ebben a performanceban. Részben meztelenek voltak azok a csontsovány holttestek, amelyeket Lee Miller aznap látott Dachauban, s ott volt az ő meztelen teste, amelyet kitett a Hitler és Éva Braun világával

való érintkezésnek. Minden performance vad kockázatot rejt magában, de ritkán látunk olyant, amelynek emlékét rögzítő dokumentuma ennyi évtized rejtőzés után, olyan elemi erővel van jelen a kortárs kultúrában, mint ez a kép. Nem véletlen, hogy 2006-ban a wolfsburgi Kunstmuseumban, 2008-ban a San Francisco Museum of Modern Artban, végül 2012-ben a kasseli Documentán is bemutatták ezt a felvételt.

Itt kell felidézünk Lee Miller és barátai néhány különös felvételét, amelyeken az amerikai asszony fotográfusként és szereplőként is feltűnik. Ezek a fényképek 1937 nyarán készültek, köztük néhányat Lee Miller fotográfusként is jegyez, így például a „Picnic at Mougins” című képet. A polgárháború idején, a Guernicát épp befejező Picasso házában készült felvételeken Paul Eluard és felesége Nusch, Lee Miller jövőendőbeli férje, Roland Penrose, végül Man Ray és barátnője, Ady láthatók egy megterített asztal körül, bolondos boldogságban, gondtalanul, vidámnak tűnnek: együttesük ennyi évtized után is vonzó. Ady és az akrobata Nusch Eluard (született Marie Benz) csókolóznak. A mosolygó Adrienne Fidely (Ady) Guadalupe szigetéről származó táncos volt, Man Ray társalkotója, számos felvételének tárgya, alanya. A férfiakon persze ing, trikó, Man Ray-en még sapka is van, míg Nusch és Ady félmeztelenek. Készült egy olyan felvétel is, amelyen Lee Miller kalapban, trikóban látható, Nusch viszont ruhát visel. Egy képen, amelyet ugyancsak Roland Penrose készített, Lee Miller cigarettázva, félmeztelenül ül a kerti asztal mögött. Különös sorozat ez: az idill és a finom botrány, a magától értetődőség és elegáns provokáció, a felhőtlen jókedv, és a néma zavarodottság becses dokumentuma. A képeken látható nők egyenrangú partnerek voltak, mind saját jogán résztvevője a szürrealizmus belvilágának, de azért mégiscsak minden képen ők, és csak ők meztelenek. Nincs okunk a képek kapcsán női kiszolgáltatottságról, férfi dominanciáról beszélni, amint értelmetlen volna egykori veszedelmes viszonyaik rekonstrukciója is. Ugyan kit érdekelne ennyi évtized távlatából, hogy melyikük kivel, mikor, miért és miért nem. Arra, ahogyan éltek, nem a poligámia tűnik a megfelelő szónak, hanem a felszabadult, kicsit hűvös és ugyanakkor boldog érdeklődésük a világ, és egymás iránt. A „törzsön” belül a szexualitást és a barátságot oly nehéz elválasztani: aki már látott, hallott avantgárd mozgalomról, az nem riad meg, ha erről hall.

Ez a tudás, ez a későn szerzett, de megérdemelt, megszenvedett magabiztosság is ott volt annak az embernek, független riporternek, katonaként élő civilnek, modellnek, híresen szép nőnek a fejében és testében, aki úgy döntött, hogy Dachau délelőttije után, Hitler kádjában ülve játssza el a testi megtisztulás jelenetét. Miként fordítsuk le mindezt? És mire fordítható le mindez? Mit jelent a meztelenség, illetve a rejtőzés ebben a helyzetben: mert a Hitler kádjában ülő nőt ábrázoló felvételen a szexualitásnak nyoma sincs.

A táborok felfedezése: április 4-én, Buchenwald altáborra a Gotha melletti Ohrdruf, majd Buchenwald, illetve április végén Dachau komoly sokk volt az amerikai katonáknak, akik tudni ugyan elég sokat tudtak arról, ami ott várta őket, de a saját szemükkel látni mindazt, aminek csak a szerény részét sejtették, ez azért alapvetően mást jelentett. Sokuk számára a személyes tapasztalat igazi, rettenetes trauma volt. Mindaz, amit megpillantottak: ez kívül volt a tanultságuk határain, s persze hallottak elég kegyetlenségről, de ezt ott nem érthették. A példátlan iszonyat elháríthatatlan megértéséből következett a dokumentálás, a történelemnek való megőrzés feladata, amellyel Eisenhower, illetve Marshall tábornok egyaránt tisztában voltak, s annak megfelelően is jártak el. S mindez nyilván, érvényes volt Lee Millerre is, aki – amúgy – a szürrealizmus kultúrájában, világában élve pontosan tudta, hogy miért

is kellett háborúba mennie Németország ellen, s nem véletlenül nem Amerikába ment vissza a Blitz elől, hanem a háborút vívó Európába jött át. Buchenwald és Dachau – mintegy két héten belül – semmi egyéb nem volt, mint a feldolgozhatatlanság két színhelye, azt az elnyújtott pillanatot nagyíthatjuk ki tehát, amit a trauma tanult emlékezetű fordítása előtt éltek át oly sokan. Amit Lee Miller válaszolt, az megítélésem szerint a szürrealista performance, egy későbbi korszak kifejezését visszavetítve: ritka jól dokumentált, tömör happening. Olyan akció tehát, amelyben a szereplők saját magukat játsszák el, amelyben a reprezentáció és prezentáció elválaszthatatlanok, a megjelenés és megjelenítés összekeveredik. A happening: az identitással való játék, az önazonosság evidenciájának elvesztése, aki önmagát alakítja, az nem színész, s nem is modell csupán, aki önmagát alakítja, az nem bízik semmiféle evidenciában. Választott hát, illetve talált Lee Miller egy soha vissza nem térő, egyedi és egyszeri színhelyet, Adolf Hitler házát és lakását, egy olyan pillanatban, amikor a Führer halála nyilvánosságra került. Mindössze annyi volt biztos, hogy az az ember, aki az ellenség volt maga, az is járt ott. Ha ritkán, ha egyre formálisabban is használta a lakást, de az mégis a privát tere volt. Ez nem a kancellária, nem a bunker volt, hanem az otthona. Ennek az elfoglalása, kisajátítása – a meztelenség árán, olyan kaland, amelyre ugyanolyan nehéz vállalkozni, mint amilyen ritkán nyílik ilyesmire alkalom. Lee Miller aztán hozzá volt szokva ahhoz, hogy a meztelen teste legyen a fotográfia tárgya, ahogyan maga is tudta, hogy miként kell mások meztelen testét alkotása tárgyává tenni. Buchenwald után, aznap Dachauban, annyi halottat, annyira magára hagyott testet látott, fényképezett, amelyre kultúrája addigi keretei között nem volt mód mit mondania, amire a dokumentumfénykép maga már nem volt válasz. Látni mindazt, amit ő is látott Buchenwaldban, majd Dachauban: rémült tehetetlenségre vezetett, a szemtanúság addigi gyakorlata kevés volt annak a feldolgozásához, amivel szembekerült ő, s az ártatlanságban és naivitásban reménykedő angolok, amerikaiak. (Amúgy persze, ha akarták volna, tudhatták volna, hogy mint is voltak a tömeggyilkosságok és a koncentrációs táborok az angol, francia, német, holland kolonializmus idején, csakhogy az mind messze történt – ha a földrajzi távolságnak ebben a kontextusban bármiféle jelentése van.)

Ellenben, ugyanannak a napnak az estéjén, amikor a táborban a verhetetlen német Rolleiflex kameráival elkészítette a képeket, ugyanazon a napon tisztálkodás végett(!) ülni annak az embernek a kádijában, aki mindazt okozta: ez bátor és örült dolog volt, több szempontból is. Meztelennek lenni – Lee Miller számára gyermekkori evidencia, aztán egy elfojtásra ítéendő tapasztalat emléke, végül a felnőttkori szabadság, a hírnév és az alkotás része, az önmegvalósítás terepe volt. De meztelennek lenni: óhatatlanul védtelennek, kiszolgáltatottnak is lenni, illetve azt játszani. Megszabadulni a győztes katona ruháitól, a halottakat fényképező túlélő kívülálló fölényétől, belemenni a teljes kiszolgáltatottság, megalázhatóság, tehát a kiismerhetetlenség tapasztalatába annyit jelentett, mint elindulni, s talán végigmenni egy olyan úton, amelynek milyensége csak útközben derülhet ki. Olyan tapasztalat volt ez, amelynek természetéről csak akkor szerezhetett tudomást, amikor megtörtént vele. Épp úgy, mint amikor egy gyereket megerőszakolnak. Ahogyan őt is. Épp úgy, amikor valakit semmiért megölnék, ok nélkül kivégeznek, indoklás nélkül megsemmisítenek. Mint milliókat akkor. Lee Miller Hitler kádijában, David Scherman felvételén: a kérlelhetetlenül személyes művészet válasza a pokolra, amellyel szembetalálta magát. Úgy is mondhatnánk: az amerikai fotográfus magának kereste a bajt. Személyes kapcsolatot teremtett azzal, aki ekkor már évtizedek óta semmi más nem volt, mint a rettenet neve. A győztesek oldalán követte nyomon a

háborút, holott akár kívülálló is maradhatott volna. De mégsem ezt választotta, hanem a személyesség kockázatát, addig-addig kutatott, dolgozott, amíg bele nem keverte magát, becsületből és művészi kíméletlenségéből, részvétből és önzésből Hitler kádjába – anyaszült meztelenül, kiszolgáltatottan, és a reménytelen szolidaritás rémületében.

Ezek a képek 1945 nyarán megjelentek, s aztán hosszú évtizedekre nyomuk veszett, épp úgy az archívumok mélyére süllyedtek, mint a koncentrációs táborokban készített dokumentumfilmek.

Lee Miller Adolf Hitler kádjában azért is olyan figyelemre méltó alkotás, mert annak reakcióidejét példátlanul, egyedülállóan gyorsnak tarthatjuk. A katasztrófa esztétikai tapasztalatként való interpretációja ugyanis olyan tanulási folyamat, amely a trauma kíméletlen durvaságából következően, hosszú évtizedekig eltarthat s gyakran el is tart. Nem véletlen, hogy a hosszú évtizedeken át modellként, Madame Surréalisme-ként ismert, majd pár évre el is felejtett Lee Miller 2007-ben a londoni Victoria and Albert múzeumban megrendezett kiállítását követően, a fotográfia- és művészettörténet egyaránt különösen megbecsült hőse lett, s munkásságának elemzői újra és újra visszatérnek a háborús képekhez, illetve a müncheni akcióhoz. Az a lakás ott, Lee Miller személyessége, a múlhatatlannak tűnő zavar, szubverzió élménye által lett lieu de mémoire: az emlékezet helye Hitler lakása volt, de egy amerikai művész elfoglalta azt és újraírta annak történetét.

Pár éve annak, hogy Münchenben elmentem a Prinzregentenplatzra, hogy teljesen értelmetlenül s feleslegesen megnézzem a házat, amelyben ma rendőrőrs van – nyilván nem véletlenül –, így aztán senki emberfia fel nem jut az egykori lakásba, a második emeletre. Hitler lakása, a pincében kiépített bunker nélkül, 300 négyzetméter volt. A ház, s benne a lakás értékét növelte, hogy az a Wagner Festspielhaus közvetlen közelében volt, ami persze örömmel tölthette el a zenerajongó Führert. Ma persze minden más: a Prinzregentenplatz jó környéken van, a Haidhausen, hasonló a Schwabingra, amúgy jóféle városi montázs: szociális és luxuslakások, bevándorlók és gyanús értelmiségiek, színházak s számos vendéglő. Akkortájt, amikor Hitler költözött erre felé, a közelben volt a Judenhaus az Unsöldstrasse 16-ban, a Jüdische Volksschule, illetve az Ohel Jakob zsinagóga a Herzog Rudolf Strasse 3 és 5-ben. Aztán a III. Birodalom alatt a Prinzregentenstrasse 3 szám alatt volt a Gestapo egyik Kunstdepotja, itt is gyűjtötték az összerabolt képeket a linzi Führer múzeumnak, amely aztán soha nem épült fel. A German Bestelmeyer tervezte Studiengedäude, ma a Bayerisches Nationalmuseum épülete, számos szép intézménynek adott otthont. Itt működött a Hermann Giesler vezette Generalbaurat, illetve a megszállott náci építész irodája. (Ne felejtjük el, hogy München a Hauptstadt der Bewegung szép nevét is kiérdemelte: a mozgalom fővárosa előtt komoly építészeti átalakítások álltak, amelyek csak szerényebb mértékben valósulhattak meg.)

Nem nagyon tudtam mit kezdeni magammal, eltekintve attól, hogy már számtalanszor hoztam magam hasonló helyzetbe: megtaláltam egy eredeti helyszínt, ahonnan aztán nem volt tovább, ami nem jelentett semmit, amelynek lakói láthatóan nem tudták, hogy az elvesztett hiány nyomában jár ott valaki, bárki. Nyoma nincs már a romoknak, a háborúnak. Mászkáltam fel és alá, a kezemben Winfried Nerdinger útikalauzával: *Ort und Erinnerung, Nationalsozialismus in München* című térképekkel teli monográfiájával, de semmi sem segített visszatálatni ahhoz, amihez nem volt semmi közöm. És akkor mégiscsak történt valami ott, ahogy eszembe jutott, hogy mint is mehettek fel azok, ártatlan és naiv amerikaiak 1945. má-

jus 1-én a lépcsőházban, egy őrmester, két fotográfus. Utóbbiak közül az egyik, a nő: egy rendes német, skót származék, és persze egy zsidó, mint tehetetlenkedtek abban a lakásban, bohóckodtak, fényképezték, amint az őrmester pózol a Mein Kampf kötetrel a kezében, mígnem aztán – volt tehát melegvíz szolgáltatás? – ezzel a fürdőszobai jelenettel komolyra nem fordult számukra is dolog.

Soha nem tudhatjuk tehát, hogy milyen módon kerültünk hirtelen, akaratlanul és váratlanul túl közel ahhoz, amiről azt hittük, már régen elmúlt, de annyi bizonyos, hogy egyaránt megfizetünk érte, ha túl közel kerülünk, ha túl távol jutunk. Akciófilmek hosszú során át tér vissza az ismert klisé: a legyőzöttnek hitt ellenfél mégsem bizonyult halottnak, s váratlanul, ijesztően, utánanyúl a megkönnyebbült hősnek. Ezek a jelenetek általában nem befolyásolják a film végét, ám az epizód mégis rémületes, bár aztán nem változtat a dolgok állásán. De mégsem ilyen egyszerű mindez. Egy ilyesfajta, hosszú évtizedeken át fennmaradó klisé nemzedékeket szoktatott hozzá ahhoz, hogy gyanakvással figyeljék a boldog véget: pontosan tudván, hogy annak ideje még nem jött el. Vagy soha nem jön el. A happy end inkább idézőjelek közé zárt, rafinált filmtörténeti hagyomány, mint komolyan vehető dramaturgiai megoldás. A múlt lezártnak tűnő fejezeteivel hasonlóképp áll a dolog. A megtörtént és elrendezettnek tűnő múltak egyik pillanatról a másikra foglyul ejtenek mindannyiunkat, s nem biztos, hogy nem erre vágyunk. Mintha épp erre a klisére utalna vissza Tarantino zsánerferdítésekből, finoman átírt kópiákból összeállított, végül igencsak eredeti abszurd remekművének, a *Becstelen brigantik*nak egyik jelenete, amelynek még oly neutrális leírása sem nélkülöz némi ironiát. (Ebben a jelenetben a német katonákat gyilkoló amerikai zsidó kommandó egyik tagja a párizsi moziban a nyugalom kedvéért még egyszer visszafordul, hogy a már szétlőtt Adolf Hitlerre leadjon még egy sorozatot, tanulván számos hasonló film azonos típusú jelenetéből.)

Nem tudjuk tehát, hogy mitől féljünk jobban, együtt élni egy katasztrófával, fizikai és kulturális romok között létezni, minden áldott nap, vagy végképp lezárni azt, abban a hiú és üres reményben, hogy magunkra maradhatunk a mindent felzabáló jelenben. „A michelet-i történetírás éled újra – amely óhatatlanul a Proust által oly szépen megírt szerelmi bánatból való ébredésre emlékeztet –, már nem a rögeszmévé vált szenvedély irányít bennünket, bánatunkat pedig valójában az okozza, hogy már nem szenvedünk attól, amitől korábban annyit szenvedtünk, s amire immáron csak józanul tudunk tekinteni.” (Pierre Nora: *Emlékezet és történelem között*, K. Horváth Zsolt fordítása.)

Semmi más nem menthet meg minket a rettenetes józanságtól, csak az, amit művészetként értettünk meg, ismertünk fel.

MICHEL ONFRAY

Az esztétikai szintek tektonikája*

MINDENNEMŰ SZECESSZIÓ VÉDELMEBEN

Az új művészet forrásainál Gustav Klimt satnya, aszott, sápkóros arcával találkozunk, akinek művét mindig a makacs és átható, émelyítő és erős hullaszaggal társítottam. Pállott és hideg szag ez. Festményein sohasem élveztem ezeket az elátkozott férfialakokat, akik leginkább a haláltáborokból szökött szerencsétlenekre emlékeztettek csontos arcukkal, hegyes, kiugró csípőjükkel, behorpadt mellkasukkal, fonnyadt ülepükkel. Sohasem szerettem ezeknek a nőknek a kétes testszínét, akiknek a bőrén a rothadás és a felbomlás árnyalatainak változatai olvashatók: barna, zöld, kék, ha ugyan nem az undorító, állandóan ismétlődő, lilás, véraláfutásos árnyalat. Sohasem voltak ínyemre a hevenyészett körvonalú alakok, a levágott fejek, a halottas menetek, a halálos ágyukon kinyújtózott nők, akik mintha megadták volna magukat szerelmi nyoszolyájukon. Sohasem élveztem az androgén testek látványát, a kasztrációs erejű nőstényeket, a Judith testére tekeredett kígyókat, az érzéki női testek társaságában látható koponyákat és semmit, ami az erotika és a sír, Érosz és Thanatosz társítására utal. Klimt mestere a hullaszagot árasztó temetők színrevitelének.

Hát a stílusa? Mit mond Klimt, amiről fölismerjük, megjegyezzük, megkülönböztetjük őt másától? Mindenek előtt eklekticismusát említjük, a keveréket, amelyben elvegyül egymással szimbolizmus, némiképp japán elemekkel dúsított impresszionizmus, preraphaelizmus, nazaréniizmus, továbbá akadémizmus, orientalizmus, expresszionizmus, sőt pointillizmus. Mindez Gustave Moreau és Sérusier, Monet és Rossetti, Horace Vernet és Bougereau, Seurat és Cornélius ötvöze. A japán stílusokkal rokonszenvező Klimt vidéken gyűjtöget, a vízen, a parkokban, a tópartokon, újra fölfedezzi Hamilcar kertjeit és a teuton lovagokat, a nőstényfarkas tekintetű és kutyanyakörvvel megbéklyózott asszonyokat, föltámasztja a szicíliai templomokat, az egyiptomi papnőket és a bizánci építészetet, másutt megidézi a keleties arcokat vagy az északi istenségek szenvtelen arcait. Vagyis elmondhatjuk, hogy festészete amolyan elfogadott giccs egy modelljének számít.

És a világa? Mit beszél el Klimt, amikor beköltözik egy vászonra, bejár egy teret és bizonyos színes valóságot mutat? Ruhák, díszes anyagok szolgáltatják szakadatlan az ürügyet a kígyóbőrök, pillangó szárnyak, egzotikus virágok, bársonyos ingmellek, dús tolldíszek, növényi spirálok, keleties spanyolfalak, rovarpáncélok és egyéb papírra festett motívumok orgiájához. A vörös hajzatok és a tűzszínű fanszörzetek, a rendkívül domború női hasak és keblek, a vigyorgó koponyák üres szembögrei, a hisztérikusan dús árnyalatok fakó kromatikákkal való váltakozása, mindez alaposan hozzájárul a tömjén illatához, amelyet a festő aláírásával felérő, arannyal szegélyezett lilás színek túlbujánzása hangsúlyoz. Klimt aranyozott univer-

* Forrás: Michel Onfray: L'Archipel des comètes, 2001. Paris, Grasset, Tectonique des plaques esthétiques, 38–47.

zumot mutat, amelyben lebegnek a légies és anorexiás testek, lengék, akár a bőrre tetovált tüllruhák, fagyos szigorral húzza ki a csontokat, olyan világot tárva elénk, amelynek illatos megfelelője azokban a ravatalozókban lelhető föl, amelyből csak nemrég távozott a hosszan virrasztott megboldogult.

És a metafizikája? Klimt világa Schopenhauertől és a buddhista Wagnertől származik: el van bűvölve a haláltól és rajong az ékesszólásért, Éroszt Thanatosz cáfolja meg, magasztalja az impotenciát, a rossz vágyat, a libidót vétekként fogja föl, a testet átkozza és tehertételnek tekinti, egy lélek börtönének, amely régóta elhagyta egy istentelen világban, amelyben az életet a halál előszobájára redukáló erők diadalmaskodnak. Az ölelésben, csókokban, amelyeket Klimt szeretői váltanak, a ruhák luxus köntösként hullnak a földre egy férficsók nyomán egy női vállra, akinek vérére már régen kiszívták. Az aranyban és a drapériákban, a drága kelmékben és az antik ékszerekben, az aranyfényű csillogásban és az aranyozott flitterekben, a sziporkázó strasszokban és az aranyló csillámlásban immár a nemiség és az apokalipszis, a nem-i vágy és a halál felbonthatatlan jegyessége fogalmazódik meg.

Klimt a szecesszió központi alakja, de nehéz meghatározni a történelemnek azt a pillanatát, amikor megszületik a kérlelhetetlen elhatározás, hogy a díszítéssel végezni kell. Olybá tűnik azonban, hogy inkább művészek bizonyos nemzedéke adta ezt a nevet, hogy határozottan megkülönböztesse önmagát az akkori idők másiktól, a piacon előzőleg győztes bécsi polgári nemzedékétől. Eszerint szecesszionista bárki, aki olyan diskurzust fogalmaz meg, amely kifejezi a régiekkel való esztétikai szakítás szükségességét, akik bűnösök abban, hogy árucikké silányították a műalkotásokat. A szecesszió rámutat a rétegek tektonikájának özönvíz előtti logika szerinti mozgására: egy nemzedék keresi stílusát és ezt a maga területén természetesen az őt megelőző művészet megtartásában, meghaladásában és tagadásában találja meg.

Mert az a mintegy húsz művész, akik 1897. május 25-én Gustav Klimt körül csoportosulva elhatárolódtak a Künstlerhaustól, tudták, hogy *elméletileg* mire készülnek, ám *gyakorlatilag* még nem találtak ki semmit. Persze nem akarják már az alkotás irányát kijelölő piac, a konzervatív festők és hivatalos művészek historicizmusát, sem eklekticizmusát; viszont olyasmit keresnek, ami kiszoríthatná helyéről a régi világot. E klasszikus szembenállásban, amely inkább a régiek és a modernnek antik küzdelmét szemlélteti, nem egy új stílus látszik kirajzolódni, hanem inkább egy új nemzedék átvitt értelmű és zavaros akarata a hatalom megragadására és önmaguk előtérbe állítása. Minden szecesszió mindig *másutt* akarja újra alkotni azt, amivel *itt* szakítani akar. Valamely új kartográfia megalkotása más helyeken geológiai és morfológiai azonos új kontinenseket tesz szükségessé.

A szecesszió folyóirata – a *Ver sacrum*, vagyis „Szent tavasz” – első számát a természet erőit ábrázoló grafikák szimbolikus védnöksége alá helyezi, amelyek széttörik a művészet szárba szökkenését gátló túl szűk kereteket. Nedvek, vér, sperma és a schopenhaueri élni akarás egyéb modalitásai túlcsondulón elárasztják e vállalkozást, amelyben megbélyegzik a régi hímek kimerült erőit, amelyek ellen már hajtóvadászatra szólít a kürtjel hallalija. A fiatalok félreállítják az öregeket, még mielőtt ők is régiek lennének, őket szintén félreállítanák a náluk is fiatalabbak. A pártatlan megfigyelők ilyenkor dialektikát emlegetnek. Ha ugyan nem a szintek tektonikáját.

E romboló vállalkozásban Nietzsche utalunk, aki élen jár az efféle küzdelemben saját évszázadát és a következőket tekintve. Akit vártunk, az *A tragédia születésének* filozófusa, e

korszakos műé, amelyet még fiatal szerzőjének wagnerizmusa jellemez. Az első idők nietzscheistái, a szecesszionisták, e könyv ígéreihez híven, a művészettől a társadalom orvoslását várják, kitágításától, a világ megmentésének lehetőségét, esztétikai átlényegítését. Akaratuk nem annyira a művészet politizálását célozza, mint inkább a hétköznapi élet esztétizálását, ennek minden formájában, mármint a terítékek tervezésétől kezdve, a belső építészetten keresztül, az ékszerek vagy a bútorok megtervezéséig, valamely ruha vonalvezetéséig, vagy egy épület geometriájáig. A régiek művészetével szemben, amely előírásos termékek előállítására irányult, a modernnek művészeti elvek alapján létrehozott tárgyak megalkotására szólítanak fel. A design, az ipari esztétika születése ez, de a dadaisták által megfogalmazott esztétikai forradalomé is.

Nietzschéhez hasonlóan a szecesszionisták megtartják Dionüszosz kultuszát és antik szembenállását Apollóval. Ünneplik a teremtmő energiát, az újdonság erejét, a rombolás hatalmát és az újjáépítés nagyságát, az ösztönös és kiteljesedett élet lehetőségeinek bebarangolását, a valóság újjászervezését a dionüszoszi esztétika tengelyén. Majd tárlataik védelme céljából épületet választanak, amelyet az eljövendő idők tanújának szánnak: a *Haus der Wiener Sezession*, ez a bécsi szecesszió emblematikus emlékműve.

Külleme, jellegének megfelelően, két hatalmat párosít: az egyik dionüszoszi, uralja a zöld és arany kovácsoltvas félgömböt, amely az építmény fölé magasodik szövevényes lombkoszorú formájában. A másik, majdnem a föld szintje magasában metaforikusan kerek, paralelogramma alapja és kúpszerű térkialakítása a mérték, a rend és az egyensúly apollói elveit van hivatva kifejezni. Az épület falain a növényi motívumok szerényen indulnak támadásra a dóm ellen, amely növényzettel dúsan benőtt csúcsként a természet ökonómiájának lehetetlenségét példázza a voluntarista architektonika félelmetes kulturális erőfeszítésében. Az épület homlokzatán olvasható az új generáció szerény elméleti formulává tömörített libidója: „Minden évszázadnak a maga művészetét, a művészetnek pedig a maga szabadságát”...

A történelem mozgása folytatódik. Schopenhauer és Wagner már nem annyira diadalmas. Nietzsche sem. A virágok elhervadnak, a koszorúk elszáradnak, a dionüszoszi utalás eltűnik egy tiszta apollonizmus javára. És ahogy Schönberg a *Gurre-Lieder*-ből indul ki, hogy eljusson a *Mózes és Áron* szerializmusához, vagy Weber a mahleri *Passacagliától a Trio a Cordes-ig* (opus 20.), a szecesszionisták a növényzet Dionüszoszt vallják magukénak, a szent tavaszok védnökét, hogy eljussanak a formatisztaság és a tiszta formák apollói szelleméhez.

Klimt genealógiai giccse után a modernnek a szűrés és tisztogatás műveletével a szigorú formalizmust alkotják meg, az évszázad hatalmas jellemzőjét. Miután Schopenhauer és Wagner meghalt és eltemették őket, Nietzschét meghaladták, a növényi ígérek és a felvirágzás megfakultak, a zöld koszorúk pedig elhervadtak, a modernséget immár a fehérség, az űr, és a csend jellemzi, az új platóni istenség hírnökei, ha ugyan nem Platón maga. A tiszta eszme meghaladja az inkarnációt, ez a valóság egyedüli helytartója. Ekképp a szecesszió hideg és tiszta, száraz és szigorú istenségnek ad életet.

Az új megszállottság a következőben áll: lemezteleníteni, lecsupaszítani, kiszáritani mindazt, ami zavarja, gátolja, akadályozza az egyszerűséget. Az építész azért épít, hogy az űrt jelenítse meg; a zeneszerzők a csend szégyentelenségét dicsőítő zenét komponálnak; a filozófia föltárja a nyelv határait, majd hallgatásra szólít fel; a mélylélektan az ember epicentrumában egy különös és örök halálösztön után kutat, amely csak megsemmisít és pusztít – gyötör a

semmi, dolgozik a nihilizmus, mindent átítat a nemlét, mintha csak egy negatív teológia tudna számot adni mindarról, ami bekövetkezett.

1909 áprilisában Arnold Schönberg Feruccio Busoni-nak írt levelében mintegy megfogalmazta e nemzedék és a későbbiek kiáltványát: „Most megírom, mire készülök: akaratom szerint megszabadulok minden formától, minden szemléltető szimbólumtól és logikától. Tehát: végezzünk a *motívum munkájával!* Végezzünk a harmóniával, mint az építészet cementjével vagy építő kövével. A harmónia kifejezés csupán és semmi egyéb. Tehát: végezzük a pátozzsal! Végezzünk a tonnányi súlyú végeérhetetlen muzsikákkal. Végezzünk a műfogásokkal, a halmozással és mindezzel az erőltetetten megépített, gigantikus kacattal. A zene rövid akar lenni.”

Tehát halálosan komoly hadüzenet ez a logika, a motívum, a kapcsolat, a harmónia, a pátozz, a terjengősség és a súly ellen. Megszületik a rövidség, a tömörség, az erő, a hatékonyság, a zenei acél, a hangzó gyémánt, a hallatlan tisztaság. A szerializmus, majd a dodekafonizmus genealógiája, amelyek nemes irodalmukat adják a száraz architektúrához, a matematikai pontossághoz, a számhoz, a szigorú józansághoz, a lecsupaszításhoz, a mezítelenséghez, az építészeti szigorhoz. Ez a kvintesszenciális akarat, a folytonos erő, a térben formált hatalom trónra lépése. Egy hallható világé, amely az aszkétizmus és az etikai ideál jeges vidékeire nyílik. Weber tökéletesíti ezen az úton mindazt, ami mondható és tehető a maximális összpontosításban: a tonnányi érzékelhető zene helyére, amelynek Schönberg hadat üzent, a legintegránsabb szeriális zenész fogalmi anyagának milligrammjai kerültek. „A művészet fogalmán – írja – azt a képességet értem, hogy egy gondolatot a legegyszerűbb formában, vagyis a legerőteljesebb módon fejezünk ki.” Platón kihúzhatja magát!...

Ha a szeriális zene történetesen megformálódna, akkor valószínűleg Adolf Loos építészetében állna előttünk, vagy Ludwig Wittgenstein filozófiai gondolkodásában. Határozzuk meg a zenét Schopenhauerrel megfagyott építészetként és lefogadjuk, hogy rövid művei többségében a Weber-féle hangnak, ha meg kellett volna dermednie, szilárdra fagynia, akkor a *Tractatus logico-philosophicus* szerzőjének háza képét öltötte volna magára. Tudjuk, hogy ez a könyv – az egyetlen, amely szerzőjének életében jelent meg, 1921-ben – egy sor mély értelmű aforizmából áll, valamint kifejezhető rövid mondatokból, amelyek rendeltetése, hogy körülírják a nyelviileg elmondható dolgok körét. Miután a nyelv megtalálta szűk alkalmazhatósági és hatékonysági tartományát, a befejezett munka értelme a híres-nevezetes mondat lesz, amely szerint, amiről nem lehet beszélni, arról hallgatnunk kell...

A szavak csendje viszont nem tiltja meg a kifejezést, rajtuk kívül, csendjük ellenére. Például a zene, de az építészet úgyszintén, mármint a látható formája, feljogosít mindannak körülírására, amiről nem lehet beszélnünk és ezért hallgatnunk kell róla, anélkül, hogy meghamisítanánk. Szavak csendje, ám erővonalak és irányvonalak, terjedelmek és szóródó, megosztott támadási pontok, irányított, vezérelt nyomás, anyagok és részecskék, sima és szemcsés felületek, kifinomult összenövések és parányi szerkezetek, a tér tiszta játéka és mesterséges terjedelmek: mindezek válaszfalainak labilitása, egyszóval eszmék helyváltoztatása és megfogalmazása.

Wittgenstein a kisajátított metafizikai csendben, amelyben zúgnak a mindent betöltő, hangzó részecskék, nyomon követi a rohamosan nyitott művé alakuló szecessziót. Vagyis megszervezi a józan, a pontos, a száraz, az ösztövé, a borotvaéles, világos fogalmak diadalát és apoteózisát. Házában csak a szükséges hangok hallatszanak: a radikális eszközök úgyszólván

ván fényűzés ellenes ökonómiája, tiszta formák diadala egy tiszta térben, mindenütt a vér-mérgezést, fertőzést megelőző szabályok uralkodnak, szabadságra küldött színek, a szürke aljzat és a világos falak ellenében, totális lemeztelenítés, csupasz villanykörték, a szőnyegek, függönyök és csillárok teljes hiánya. A félelmetes pontosság differenciálszámításos kiigazításokra kötelezi a specialistákat és a kézművesek metafizikussá változnak. A csupasz betonon, a hideg acélon, a jeges üvegen, a kemény és lefestett fémen kívül minden egyéb anyag használata szigorúan tilos. Az arányokat hisztérikusan élük meg egy extravagáns számelméletben és a filozófusnak három centiméterrel kell megemelnie egy egész szoba mennyezetét. Fogalom még sohasem volt lakályosabb, ugyanakkor azonban az embernek még sohasem volt ki-sebbs helye a teljes egészében az eszmének áldozott térben. A XX. században élehetetlen építészet születése ez...

A *Tractatusban* említett, hőn áhított csend, amelynek irányában Weber tart a maga nukleáris mikro-anyagában, a fölösleges díszítés vége, amelyet Adolf Loos óhajt, mindez föltétlenül és abszolút módon visszavonja a dionüszoszi kultuszt Apollo javára, aki a forma, a mérték, a számítás, a szobrászat, a plasztikus erők, a józanság, az építészet, az áttekinthetőség, a szillogizmus és a dialektika istene. Dionüszosz viszont a zenét és a mámort akarja, az éneket és a táncot, az elragadtatott emberek szenvedélyes életet, a szubjektivitást, a természetet ösztönös ritmusait, a titokzatos erőket és a látnokok ujjongó önkívületét. Az előbbi a tudományt, az utóbbi a mítoszt választotta. A szecesszió üde, nedveket hordozó, növényi világból indul ki, majd létrehozza a XX. században a száraz, szélnek, esőnek, viharoknak és tűznek ellenálló, elpusztíthatatlan ásványt. Új művészt kíván, megalkot egy teljességgel művészi, tisztán esztétikai világot, ám ebben az élőlény nem találja helyét.

Az egész XX. század a fogalmi és a minimális, a tiszta forma és a formatisztaság minőségek kultuszában élt, az eszme megszállottjaként, egy túlvilág föltárásának hitében, ahogy a szűzföldekhez közelítünk, hogy vigasztaljuk magunkat a sivatagért egy sivár világban, a gyanakvás gondolataival. A tektonikus működés új földrészeket hoz létre, szétszabdalt szigettengereket, ismeretlen földeket fogalmaz meg. Az individuumnak nincs helye a spiritualista és idealista fantazmák e jeges univerzumában, amelyet az integrista műfogások és az integrális kultúra dolgozott ki. A matematikusok, a geometérek, a könyvelők, a számviteli szakértők, a tudósok, az elméletírók, a spekulánsok, a strukturalisták, a formalisták, a mérnökök, a technikusok, a fizikusok tökéletes uralma ez, akik Apollo kultuszát szervezik, Dionüszoszról nem véve tudomást.

Ma egy új szecessziónak tekintetbe kellene vennie a mámor és a szőlő istenével, az élet-erők cinkosával társult költő előjogait. A fogalmi emberek csendje ma valóban rászolgál az aggodalomra. Készülünk új intellektuális bacchanáliákra. Jöjjön el egy új szecesszió, amely új anyagot ad a világnak, újjávarázsolja, újjáéleszti, messze attól, amely száz éve immár a halál-ösztön, a mészárszékek fanyar szaga, a vágóhidak orrfacsaró bűze, a mészárlások vérszaga diadalának áldoz, jöjjön el ez az új szecesszió, kárpótlásul a temetőket benépesítő minden katasztrófáért, amelyek előhírnökei Klimt teste voltak hajdanán.

Fordította: ROMHÁNYI TÖRÖK GÁBOR

ALAIN BADIOU

A filozófia visszatérése a költeményhez¹

Minden filozófiai vállalkozás visszafordul időbeli feltételeihez, hogy fogalmilag megragadja együttes lehetőségüket [*compossibilité*]. Heidegger életművében könnyű felismerni e visszafordulás négy módját.

1. A idő intim eksztázisában, az affektusban, illetve egy kérdés gondja által megszárt, újraformált tapasztalatban meglett támasz. Ez a *Sein und Zeit* egzisztenciál-ontológiai elemzése.

2. A nemzetiszocialista politika, melyet Heidegger militáns módon gyakorolt, mint az eltökélt döntéshozás német változatát, szembesülve a technika nihilista uralmával, a rög, a munka és a közösség kategóriáival, a táj kihasználásával.

3. A filozófia történetének, mint a létsors és a *logosz* összefonódásának hermeneutikai és történeti újraértékelése. Ezek Kant és Hegel, Nietzsche és Leibniz briliáns elemzései, továbbá a görögöktől, különösen a preszókratikusoktól megtanultak.

4. A nagy német költemények, melyek 1935-től, a Hölderlin-kurzustól kezdve kerültek elemzésre, mint a gondolkodó kitüntetett beszélgetőtársai.

Ez a negyedik támasz túlélte mindazt, ami a másik hármat érte, és ez máig érvényes. Franciaországi közönségének tudható be a leginkább, beleértve a költőket, René Chartól Michel Deguy-ig, hogy továbbra is értékeli azt, ahogyan Heidegger filozófiailag *érinteni* tudta a gondolkodás figyelmen kívül hagyott, csak a költői nyelv által őrzött mozzanatát. Szükségszerű tehát, hogy az, aki meg kívánja haladni a heideggeri filozófia hatalmát, visszatérjen, ezen filozófia terminusainak megfelelően, a költők mondása és a gondolkodó gondolkodása által formált párhoz. Újrafogalmazni azt, ami összekapcsolja, illetve elválasztja a költeményt és a filozófiai diskurzivitást – a heideggeri imperatívusz, amelynek alá kell vetnünk magunkat, tekintet nélkül a Heidegger-affér alakulására.

Kezdjük annak felelevenítésével, hogy Heidegger szerint a két terminus eredetileg nincs elkülönítve egymástól. A gondolkodás preszókratikus küldeményében [*l'envoi*], amely egyúttal a lét sorsszerű küldeménye is, a *logosz* mint olyan poétikus. A költemény a gondolkodás őrzője, mint azt Parmenidész *Költeménye* esetében láthatjuk, vagy Hérakleitosz szentenciáinál.

Ennek a pontnak egyfajta axiomatikus elvitatásával igyekszek rekonstruálni egy másik viszonyt, vagy nem-viszonyt, a költészet és a filozófia között.

* Badiou, Alain: Le recours philosophique au poème. In: Conditions. Éditions du Seuil, Paris, 1992. p. 93–108.

¹ E szöveg magja egy írásban történt hozzájárulás, amelyet Jacques Poulain rendelt meg, egy Heideggerről szóló, a *Collège international de philosophie* által szervezett 1989-es kollokviumhoz. Néhány mozzanat az 1990-ben megrendezett beaubourg-i, „Filozófia és irodalom” elnevezésű filozófiai szeminárium (amelyen Christian Descamps meghívására vettem részt) révén társult a szöveghez. Végző összeállítása azon előadás eredménye, amelyet szintén 1990-ben tartottam meg, a Lucien Pitti által vezetett lyoni filozófiai szemináriumon. Valamelyest átdolgoztam e kiadás számára.

Parmenidész költeménye az istennő megszólítása, és egy beavatási kavalkád képével kezdődik. Azt hiszem, úgy kell tartanunk, hogy ez nem, *még nem* filozófia. Mert minden igazság, amely elfogadja függését az elbeszéléstől és a kinyilatkoztatástól, még a misztérium fogságában van, holott a filozófia annyiban létezik, amennyiben szétszaggatja a misztérium fátylát.

A költeményforma, Parmenidészénél, lényegi jelentőségű; tekintélye biztosítja azt, hogy a diskurzusnak a szenthez való közelsége érintetlen maradjon. Márpedig a filozófia csakis deszakralizációval kezdődhet: olyan diskurzusrendet alapoz meg, amely saját magának evilági legitimitációja. A filozófia azt követeli, hogy az argumentatív laicitás fellépése szakítsa meg a mély kifejezésmódot.

Történetesen éppen ezen a ponton lehet úgy fogalmazni, hogy Parmenidész a filozófia valamiféle kezdet előtti kezdetét jelenti: mert a nem-lét tekintetében egy *reductio ad absurdum*-ot vázol fel. A konzisztencia önálló szabályához való látens visszatérés a költeményen belül megszakítja azt az összejátszást, amit a költemény az igazság, illetve a kép és az elbeszélés szent tekintélye között alakít ki.

Lényegi jelentőségű annak meglátása, hogy e megszakítás támasza csakis a mathéma rendjén belül lehet, amennyiben ezen a matematika diskurzív szingularitásait értjük. A közvetett érvelés kétségtelenül a legfontosabb mintája annak az argumentációnak, amely semmi mást nem tart fenn a konzisztencia követelményén kívül, és összeegyeztethetetlennek bizonyul minden olyan igazolással, amely egy elbeszéléseken alapszik, vagy a kijelentés alanyának beavatott voltán. A mathéma itt eltünteti a Mondót, megfosztván az általa elfoglalt helyet mindennemű rejtélyes igazolás szükségétől. A mathéma az érvelést aláveti autonómiája szempontjainak, a helyességét illető kritikai, dialogikus vizsgálódásnak.

A filozófia azért jött létre Görögországban, mert egyedül itt tette lehetővé a mathéma az elbeszélés (a mithéma, mondaná Lacoue-Labarthe) általi igazolás szakrális gyakorlatának megszakítását. Parmenidész jelenti e megszakítás előzetes pillanatát, aki még a szent elbeszéléseken belül van, továbbra is a költészet által rabul ejtve.

Jól tudjuk, hogy Platón jelenti azt a gondolkodást, amely a szisztematikus bizalmatlanságig feszíti a viszonyt azzal szemben, ami még a költészetre emlékeztet. Platón kidolgozott elemzését kínálja a megszakítás ezen gesztusának, amely minden filozófia lehetőségét képezi:

– El kell távolítani mindent, ami a költemény utánzó jellegével, fogalom nélküli csábításával, Idea nélküli legitimitációjával kapcsolatos – mindezt ki kell utasítani a filozófia királyságának teréből. Ez egy fájdalmas és lezárhatatlan szakítás (lásd az *Állam* X. könyvét), de a filozófia *létezésére* vonatkozik, nem pedig stílusára.

– El kell fogadtatni azt a módot, ahogyan a matematika hozzájárul az igazság deszakralizációjához, depoetizálásához; ezt pedagógiailag úgy lehet elérni, ha az aritmetikának és a geometriának kulcsfontosságú helye lesz a politikai nevelésben, ontológiailag pedig az intelligibilis rang segítségével, amely a matematikát a dialektika végső kifejtésének előszobájává teszi.

Arisztotelész számára – aki a kifejtés technikájában oly kevésbé költő, amennyire csak lehet (míg ezzel szemben Platón mindig érzékeny annak varázsát illetően, amit ki kíván zárni, és ezt ő maga is felismeri) – a Költemény immár csupán egy a Tudás számára rendelkezésre álló különös tárgyak közül, ugyanakkor a matematikától megvonja mindazokat az ontológiai rangot kölcsönző jellegzetességeket, amelyeket Platón tulajdonított neki. A „poétika” a filozó-

fiai tevékenység egy regionális diszciplínája. Arisztotelésszel a megalapozó vita elérte csúcspontját, a filozófia, részei viszonyainak megszilárdulásával, többé nem tér drámaian vissza ahhoz, ami a feltételét jelenti.

Így tehát a görögök óta a *filozófia és a költészet viszonyának három lehetséges rendje* azonosítható:

1. Az első, amelyet parmenidészinek fogunk nevezni, a költemény szubjektív tekintélyének és a filozófia által tett kijelentések érvényességének *egybeolvasztását* szervezi. Még amikor „matematikai” megszakítások alakítják is ezt az egybeolvadást, ezek feltétlenül alá vannak vetve a kifejezőmód *szent aurájának*, „mély” értékének, a kijelentésen alapuló legitimitásának. A kép, a nyelv kétértelműsége és a metafora kísérik, hatalmazzák fel az Igaz mondását. Az autenticitás a nyelv húsában marad.

2. A második, amelyet platóninak fogunk nevezni, a költemény és a filozófia közötti *távolságot* szervezi. Az előbbi változat hibát vét azzal, hogy hagyja magát elbűvölni, feloldódik az Igazhoz képest diagonális csábításban; a másodiknak viszont ki kell zárnia annak lehetőségét, hogy a költészet a *saját helyén* foglalkozhasson azzal, amire a filozófia irányul. Annak a presztízsnak a kiküzdése, amivel a költői metafora rendelkezik, olyan támasz követelését jelenti, amely a nyelvben szegül szembe a nyelvvel, a matematika szó szerinti egyértelműségét. A filozófia csak a költemény [*poème*] és a mathéma [*mathème*] közti ellentét-játékban alapozhatja meg magát, e két rend (a költemény, amelynek tekintélyét meg kell szakítani, és a mathéma, amelynek rangját növelni kell) a filozófia eredendő feltételei közé tartozik. Együtt azt is mondhatjuk, hogy a költészethez való platóni viszony egy (negatív) *feltételes* viszony, amely utal a többi feltételre is (mathéma, politika, szerelem).

3. A harmadik, amelyet arisztotelészinek fogunk nevezni, a költemény tudásának a filozófiába való *bevonását* szervezi, és magát a filozófiát a tudások Tudásaként jeleníti meg. A költemény immár nem a távolság vagy az intim közelség drámájában kerül elgondolásra, hanem a *tárgy kategóriájába* tartozik; ily módon meghatározva és reflektálva a filozófia egy regionális diszciplínáját alakítja ki. A költemény ezen regionalitása alapozza meg azt, ami később az Esztétika lesz.

Fogalmazhatunk úgy is, hogy a filozófia (mint gondolkodás) három lehetséges viszonya a költeményhez az *azonosuló rivalitás*, az *argumentatív távolság* és az *esztétikai regionalitás*. Az első esetben a filozófia irigylő a költeményt, a másodikban kizárja, a harmadikban osztályozza.

E három rendelkezésre álló minta tekintetében mi a lényege a heideggeri gondolkodásmódnak?

1. Heidegger nagyon is legitim módon állította helyre a költemény gondolkodásának autonóm funkcióját. Vagy, pontosabban fogalmazva, meg kívánta határozni azt a – visszahúzó-dó, nem megmutakozó – helyet, ahonnan észlelni lehet a gondolkodók létrehozta fogalmak és a költők mondásának sorsközösségét. Azt mondhatjuk, hogy a sorsközösség e vázlata először is szembeszegül a harmadik típusú viszonnal, amely a bevonás esztétikájának részét képezi. Heidegger kivonja a költeményt a filozófiai *tudás* alól, hogy visszaszolgáltassa az *igazságnak*. Eképpen eljárva megalapozta minden esztétika, a költemény minden regionális-filozófiai meghatározásának radikális kritikáját. A megalapozást úgy éri el, hogy az a modernitás egyik jellemvonásának tűnik (ez nem-arisztotelészi jellege).

2. Heidegger rámutatott a feltételes viszony határaitra, amennyiben az *csak* a költemény és a filozófiai érvelés elkülönülésére világít rá. Néhány finom elemzésben megállapította, hogy már hosszú ideje, Hölderlin óta, a költemény foglalkozik a lényegi témákkal, felváltva ezzel a filozófiát; mindenekelőtt azért, mert a filozófia ebben az időszakban mindvégig rabja maradt a tudománynak (pozitivismus) vagy a politikának (marxizmus). Úgy volt a rabjuk, mint ahogyan Parmenidész kapcsán állítottuk, hogy még rabja maradt a költeménynek: híján volt annak a játéknak, amellyel megalapozhatta volna saját törvényét létezésének partikuláris feltételei tekintetében. Azt javasoltam, hogy nevezzük ezt a kort a „költők korának”². Heidegger ezt a kort teljesen eredeti, filozófiai képességekkel ruházta fel, megmutatta, hogy nem volt mindig lehetséges, sem helyénvaló a költeményhez képesti távolságot a száműzés platóni eljárásának mintájára létrehozni. A filozófia olykor kénytelen megnyílni a költemény számára, akár veszedelmesebb módon is: saját maga miatt kell elgondolnia a *műveleteket*, amelyekkel a költemény megállapodik az Idő igazságát illetően (a tárgyalt korszakban az elsődlegesen megteremtett, költőileg kifejezett igazság az objektivitás azon kategóriájának lefokozása, amely az ontológiai megjelenítés kötelező formája volt. Innen a Jelenlét témájának költészeti fontossága, legyen ez akár, mint Mallarménál, kifordított formában, azaz izolációként, Megvonásként).

3. Sajnos történelmi montázsával, és különösen a görög filozófia eredetének értékelésével, Heidegger csupán visszatért a szakítás gondolatához (mivel elmulasztotta a mathémához való eredendő visszafordulás értékelését), és helyreállította, árnyalt és változatos filozófiai elnevezések leple alatt, a költői kifejezésmód szakrális tekintélyét, és annak eszméjét, hogy az autentikus a nyelv húsában lakozik. Van egy mély egység: egyfelől, a Parmenidészhez és a Hérakleitoszhoz való visszatérés (amely során egy felejtés-előtti, megnyilvánuló Lét tája rajzolódik ki), illetve, másfelől, a szenthez való, súlyos jelentőségű és megtévesztő visszatérés (ami a leginkább vitatható verselemzéseket jelenti, mindenekelőtt Trakl-elemzéseit) között. A platóni gesztus igazi természetének heideggeri félreértése, amelynek középpontjában a matematikai Idea értelmének félreértése áll (ennek értelme pontosan az, hogy, denaturalizálva az Ideát, kiteszi azt a Lét visszahúzódnak), azt idézi elő, hogy a filozófia és a költemény közti *negyedik viszony* (ami nem lenne sem egybeolvadás, sem távolság, sem esztétika) felfedezése helyett Heidegger semmitmondóan a Szent újraeljövételéről profétizál, kibogozhatatlanul összekeveri a költők mondanát és a gondolkodók gondolatát.

Megtartjuk mindennemű esztétika heideggeri leértékelését, valamint a kizárás platóni eljárásának kritikai korlátozását. Másrészt azonban el szeretnénk vitatni azt, hogy a filozófia feltételei a filozófia célját képeznék, és hogy a filozófiát újra a költemény argumentum nélküli tekintélyéhez kellene kötni. A filozófia annyiban folytatódik, amennyiben a pozitivismusok kimerültek, amennyiben a marxizmusok elvesztették hatékonyságukat, de annyiban is, amennyiben a költészet maga készlet bennünket arra, jelenkori erejénél fogva, hogy mentesítsük a filozófiával való rivalizálás kényszere alól, hogy bontsuk meg a költemény mondanak és a filozófus gondolatának hamis párosát. Mert voltaképpen a mondanak és a gondolat e

² A „költők kora” kategóriát első alkalommal a *Kiáltvány a filozófia számára* (*Le Seuil*, 1989) c. művemben javasoltam használatra. Alkalmam volt ezt kifejteni Jacques Rancière szemináriumának keretén belül, a *Collège international de philosophie*-n, „A költők politikája” címmel tartott szemináriumon. Ez a szöveg 1992 tavaszán jelent meg *A költők kora* címmel, e szeminárium többi előadásával együtt (*La Politique des poètes*, Albin Michel).

kettőse képezi a filozófia végéről és az autenticitás romantikus mítoszáról szóló prédikációkat, elfeledve a mathémával beíródott ontológiai megvonást.

Hogy a filozófia folytatódik, ez felszabadítja a költeményt, mint az igazság szinguláris műveletét. Mivé lesz a Heidegger utáni költemény, a költők korát követő, posztromantikus költemény? A költők azt mondják majd – sőt, már mondták is –, hogy a filozófia és a költészet viszonyának megbontása, Heidegger elhagyása az esztétikához való visszatérés nélkül, egyúttal azt is jelenti, hogy másképpen gondoljuk el azt, ahogyan a költemény eljár, műveleti distanciája, nem pedig mítosza felől.

Csupán két utalást teszünk:

1. Amikor Mallarmé így ír: „Egy tárgy Fogalmának pillanata tehát önmagában való tiszta jelenének reflexiója, jelenlevő tisztasága”, milyen programot vázol fel a költemény számára, amennyiben ez a Fogalom *termeléséhez* kötődik? A nyelv sajátjaiként értelmezhető műveletek meghatározásáról van szó, az elválasztásról, az izolációról³, amelyeket el kell végeznünk ahhoz, hogy *felbukkanjon* egy „jelenlevő tisztaság”, a valóság reprezentációjától immár mentes hidegség jelenléte. Vehetjük úgy is, hogy a költészet *azonos* a jelen jelenléte gondolásával. És pontosan ezért nem vetélkedik egyáltalán a filozófiával, amely az Idő együttes lehetőségével foglalkozik, nem pedig a tiszta jelenléttel. Csupán a költészet gyűjti egybe a mindennemű helyen kívüli vagy túli elgondolásának eszközeit „egy üres és felsőbbrendű felszínen”, azt, ami a jelenből ellenáll annak, hogy valóságára utalják vissza, ami megidézi jelenének örökkévalóságát: „Egy Konstelláció, az elfeledettség és a használatiány hidegsége.” A mathémának kicsit sem ellentmondó jelenlét, amely *egyúttal* implikálja „az egyetlen számot, amely nem lehet egy másik”.

2. Amikor Celan azt mondja nekünk, hogy

*Wurfscheibe, mit
Vorgesichten besternt,
wirf dich
aus dir hinaus.*

– amit Bertrand Badiou és Jean-Claude Rambach⁴ így fordítanak le:

*Disque constellé de
prévisions,
lance-toi
hors de toi-même,*

mennyiben intim ez az felhívás [*intimation*]? Ezt így érthetjük meg: amikor a szituáció túltelődik saját normájával, amikor önmagával való számíttatása könyörtelenül beléíródik, amikor többé nincs úr a tudás és az előrelátás között, akkor *poétikailag* készen kell állnia önnön kívülségére. Hogy egy esemény (abban az értelemben, ahogyan én tárgyaltam, mint eldöntetetlen, eredendő többletet) megnevezése megjelenhessen, hűség-létre, azaz egy igazságra

³ Erről lásd a mallarméi módszerről szóló tanulmányt lentebb [a tanulmány címe: *Mallarmé módszere: megvonás és izoláció*; a *Conditions* c. tanulmánykötetben követi a jelen szöveget – a ford.]

⁴ Lásd a Bertrand Badiou és Jean-Claude Rambach által lefordított Celan-gyűjteményt, *Contrainte de lumière* címmel [a *Lichtzwang* Terebess Gábor fordításában: „Diszkosz, / előlátást csillagzó, / vesd magad / ki magadból.”].

van szükség, és ez a megnevezés *mindig* poétikus: egy eredendő többlet, egy véletlen, az előre kiszámíthatatlan megnevezéséhez az értelem úrjából kell meríteni, a már megszilárdult jelentések nélkül, a nyelv kockázatában. Tehát poetizálni kell, és az esemény poétikai neve az, ami bennünket önmagunkon túlra vet, az előrelátás lángoló karikáin keresztül.

A filozófiai poetizálás alól felszabadult költemény kétségtelenül mindig ez a két gondolkodás, ez a két adódás: a valóságokon áthatoló jelen jelenléte, illetve az esemény neve a kalkulálható érdekeken túlra való vetődésben.

Mégis, mi filozófusok megtehetjük azt, sőt, meg kell tennünk, hogy a költőknek meghagyjuk az eljövendő költészetről való gondoskodást, túl mindazon a hermeneutikai nehézségen, amit a filozófia kényszerített rá. A filozófia szempontjából tekintve a feladatunk inkább az, hogy újragondoljuk a költemény és a filozófia szétkapcsolását, úgy, hogy azt ne is a platóni száműzetés, ne is a heideggeri egyesítés, de ne is az osztályozás arisztotelészi vagy hegeli gondjának terminusaiban gondoljuk el. Mi az a filozófia aktusában, gondolkodásának stílusában, ami kezdettől fogva a költeményre mint feltételre támaszkodott, és egyúttal a mathémára, a politikára és a szerelemre is? Ez számunkra a kérdés.

A modernnek – és a posztmodernnek még inkább – készen álltak arra, hogy a filozófián esett sebet kitegyék annak, aminek köszönhetően a költészet, az irodalom és a művészet általában modernitásunk tanúságát jelentik. Mindig is volt egy kihívás a fogalom számára a művészet részéről, és e kihívás, e seb felől kellene értelmezni a platóni gesztust, amely a filozófia királyságát csak a költők száműzésével alapíthatja meg.

Véleményem szerint ebben nincs semmi, ami csak a költészetre vagy az irodalomra lenne érvényes. Platón a filozófiai szerelmet, a *philo-sophiát* elkülöníti a tényleges szerelemtől, amely kínlódik tárgyára vágyakozva. Ugyanúgy távol tartja a tényleges politikától is, az athéni demokráciától, hogy létrehozza a *politéia* filozófiai fogalmát. Hasonlóképpen kell hangsúlyoznia a dialektika távolságát és felsőbbrendűségét a matematikai *dianoia* vonatkozásában. A költemény, a mathéma, a politika és a szerelem egyszerre támadják a filozófiát, illetve jelentik feltételeit. Feltétel és támadás: ez a dolgok állása.

A filozófia ebben a megvonás-mozzanatban alapozza meg magát: ahol a nyelv alárendeli magát a gondolkodásnak, a kép, a fikció, illetve az elbeszélés mimetikus presztízse és izgalma nélkül; ahol a szerelem intenzitásának elve elszakad a tárgy másságától és az Ugyanaz törvényére támaszkodik; ahol az Alapelv világossága semlegesíti a vak erőszakosságot, amellyel a matematika fenntartja axiómáit és hipotéziseit; végül pedig ott, ahol egy szimbólumban jelenítik meg a kollektívumot, nem pedig a politikai helyzetek excesszív valóságában.

A művészet, a tudomány, a politika és a szerelem a filozófia feltételei, de mindig beleharapnak, megsebzik és kihalásnak belőle egy darabot e feltételekre jellemző egyedi, eseményszerű módon. Ezen véletlenszerű történések közül egyik sem szerez örömet a filozófiának. Miért?

A filozófia kellemetlenségei a feltételét képező valós iránti viszonyban azt jelentik, hogy rendeltetését illetően központi jelentőséget tulajdonítunk igazság és értelem különbségének. Amennyiben a filozófia csupán feltételeit *értelmezi*, amennyiben rendeltetése hermeneutikai jellegű, örömmel térne vissza feltételeihez és vég nélkül mondaná: íme a költeményben, a matematikai teorémában, a szerelmi találkozásban és a politikai forradalomban megnyilvánuló értelem. A filozófia eszerint egy esztétika, egy episztemológia, egy erotológia és egy politikai szociológia halmaza lenne. Ez egy nagyon régi kísértés; ha megadjuk magunkat neki,

akkor ezzel a filozófiát annak részlegévé süllyesztjük le, amit Lacan az Egyetem diskurzusának nevezett.

Azonban a „filozófia” akkor kezdődik, amikor ez a halmaz nem bizonyul következetesnek. Akkor, amikor már többé nem az igazságot magukban hordó valós folyamatok értelmezéséről van szó, hanem egy sajátos hely megalapozásáról, ahol kimondható, az egyidejű folyamatok feltételei mellett, hogy egy igazságban miként és miért nem egy értelem testesül meg, hogy az igazság sokkal inkább *lyukat képez az értelemben*. Ez a „miként” és ez a „miért” (megalapozói a feltételek melletti gondolkodás helyének) csakis az adódás és a hermeneutika elutasítása okozta kellemetlen helyzetben gyakorolható. Az eredendő értelemadódás megfoghatóságát követelik, értelemhiányt [*ab-sens*], az értelem megtagadását. Egy bizonyos illetlenséget. Szükségessé teszik az eseményszerű szingularitás megvonását az igazságfolyamatokból, amely beleszövi őket a valósba, amely – átjárva az értelmet, rést ütve rajta – az értelemhez köti őket. Szükségessé teszik az igazságfolyamatok függetlenedését szubjektív fedezetüktől, ezen a számukra kínálgató tárgyból fakadó gyönyört értve.

A szerelemmel azon igazság felől kell szembesülni, amely megnyílik a Kettő szexualizációja számára, csakis a Kettő számára. De a gyönyör/kellemetlenség azon feszültsége nélkül, amely a szerelem tárgyára támaszkodna.

A politikával úgy kell szembesülni, mint a kollektív szituációk végtelenjének igazságával, mint e végtelen *tényleges* kezelésével – de a szituációk lelkesedése és fenséges jellege nélkül.

A matematikával úgy kell szembesülni, mint a sokaság-lét szó szerinti igazságával, mint az egyértelmű szószerintiség képességével – de a megoldott probléma intellektuális boldogsága nélkül.

A költeménnyel úgy kell szembesülni, mint a ritmusban és a képben megnyilvánuló érzelmi jelenlét igazságával – de anélkül, hogy a rím és a kép testiessége magával ragadna bennünket.

Ez a filozófia konstitutív kellemetlensége feltételeinek (a költeménynek és a többi feltételnek) vonatkozásában azt jelenti, hogy *fel kell adnia* az élvezetet [*jouissance*], az értelemmel együtt, egészen addig a pontig, ahol az igazság lyukat váj az értelemképző tudásban.

Az irodalmi aktus esetében, amelynek a költemény a magja, melyik eljárás felel meg e mindig makacs és sértett feladásnak?

Minél inkább a nyelv effektusa a filozófia, a kapcsolat annál közelebbi. Az irodalmi jelleg a filozófia számára úgy jelenik meg, mint fikció, összehasonlítás, kép, ritmus vagy elbeszélés.

A feladás itt az *elhelyezés* alakját ölti.

A filozófiának, kifejtésének szerkezetében, minden bizonnyal hasznára vannak a fiktív megnyilvánulások⁵. Így például a platóni dialógusok szereplői és találkozásuk színrevitele. Vagy egy keresztény filozófus és egy kevésbé hiteles kínai filozófus beszélgetése Malebranchénál. Vagy Nietzsche epikus és regényszerű, egyedülálló Zarathustrája, akinek fiktív szerepe olyannyira számítt, hogy Heidegger azt kérdezheti egy talán túllontúl hermeneutikai jellegű szövegében, hogy „Ki Nietzsche Zarathustrája?”.

⁵ Itt természetesen a „konceptuális személy” Deleuze és Guattari általi briliáns elemzésére gondolunk, amely a *Mi a filozófia?* c. műben található meg (amit a jelen esszét követően adtak ki). Ugyanakkor jelezni kell a távolságot is. Számomra a filozófiai teatralitás azt jelöli, hogy a filozófia lényege („az igazságban” megragadás) egy aktus. Deleuze és Guattari számára minden a mozgáshoz és a leíráshoz viszonyul: a konceptuális személy az immanenciasík nomádja.

A filozófia használja a képet, az összehasonlítást és a ritmust. A nap képe arra szolgál, hogy kinyilvánítson egy jelenlétet, amely lényegében a Jó Ideájában *összpontosul*. És ki ne ismerné Leibniz *Monadológiájának* alliterációkkal és ritmussal felvértezett 67. paragrafusát: „Az anyag minden egyes részét tekinthetjük dús növényzetű kertnek és halakkal teli tónak. De a növény mindegyik ága, az állat minden tagja, nedveinek mindegyik cseppje ismét ilyen kert és tó”⁶

Végül, a filozófia használja az elbeszélést, a történetet, a parabolát. Platón *Államát* Ér mítosza zárja le. A Történelem hegeli filozófiája sok tekintetben egy monumentális történetmondás, a nagy szubjektív entitásokról, a Keletről, Görögországról és Rómáról szóló elbeszélés. És „a haldokló Zarathustra átöleli a földet.”

Mégis, ezek az irodalmi megnyilvánulások a gondolkodáselv ítélkezésének alávettettek, amelyhez ők maguk nem járulnak hozzá. Olyan pontokon *helyezkednek el*, ahol – megalapozandó a helyet, ahol kimondásra kerül, miért és hogyan váj lyukat az értelemben egy igazság, illetve kerüli el az értelmezést – egy történetet, egy képet vagy egy fikciót kell felkínálni, a kifejtés paradoxonával, maga az interpretáció számára.

A feltételeit képező igazságfolyamatoktól a filozófia megvonja az értelem *auráját*, megvon minden reszketést és pátoszt, hogy megragadhassa azt, ahogyan az *igazság* mint olyan *valónak bizonyul*. Van egy pillanat, amelyben radikálisan az értelem alá süllyed, minden lehetséges reprezentáció ürességébe, az igazság üregességébe, mint *határtalan* lyukba. Ez a pillanat, amikor magát az ürességet, az értelemhiányt kell megjeleníteni és továbbadni, ahogyan a filozófia találkozik vele az igazság valónak bizonyulásakor, elkerülhetetlenül.

A költemény akkor jelenik meg a filozófia számára, amikor a filozófiának – az egyetemes megszólítás akarásával, elhivatottságában, hogy az általa megalapozott helyet mindenki számára lakhatóvá tegye – fel kell kínálnia az értelem és az értelmezés számára a látens ürességet, amely minden igazságot a léthez köt, amelynek igazsága. A megjeleníthetetlen ürességnek ez a megjelenítése a nyelv irodalmi forrásainak kibontakozását követeli. De az a feltétel, hogy a megjelenítés pontosan itt történjék, egy egészen más stílus, argumentáció, fogalmi kapcsolat vagy Idea ítélkezése alatt.

A költemény a filozófia *egyik pontján* jelenik meg, és ezt a helyet soha nem egy költészeti vagy irodalmi elv irányítja. A filozófia attól a mozzanattól függ, ahol az argumentum elhelyezi a megjeleníthetetlent, ahol – az argumentum által előírt csavar révén – az igaz műveleteinek meztelenségét csakis az értelem gyönyöréhez való eltúlzott visszatérés adhatja tovább, amely maga is mindig egy értelemből fakadó gyönyör. Az irodalmiság a filozófiában vektor-szerűen van jelen, az értelem effektusában, azon tényben, hogy egy igazság viszonya az értelemhez hiányos, kiüresedett. Ez a hiányvonatkozás szolgáltatja ki a filozófiát a lokalizált fikció kötelességének. Az argumentáció kudarcot vallásának pillanata arra utal vissza, amikor az igazság ítéli kudarcra a tudást, magán az argumentáción belül.

Aligha meglepő e feltételek közepette, hogy az általunk ismert legnagyobb filozófiai költemény azon szerző műve, akinek számára az Úr mint olyan egy eredendő princípium, egy megalkuvás nélküli materializmusban. Lucretius számára minden igazság a betűzuhag jele-

⁶ Endreffy Zoltán fordítása. A szöveg francia eredetije így hangzik: „*Chaque portion de la matière peut être conçue comme un jardin plein de plantes, et comme un étang plein de poissons. Mais chaque rameau de la plante, chaque membre de l'animal, chaque goutte de ses humeurs est encore un tel jardin, ou un tel étang.*” – a ford.

inek kombinációja, az atomoké, az üresség tiszta megjeleníthetetlenségében. Ez a filozófia az értelem megvonása, és különösen csalódást keltő az értelmezés számára. Továbbá egy olyan filozófiáról van szó, amely ellenáll annak, hogy beszorítsák a metafizika heideggeri sémájába. Benne semmi sem ontoteológiai jellegű, Lucretius számára nincsen felsőbbrendű létező, az ég üres, az istenek közömbösek. Nem figyelemre méltó-e, hogy az egyetlen, költőként is rendkívüli gondolkodó pontosan az, aki túllép a heideggeri történelemmontázson, aki a lét történetét egy olyan szétszórt sokaságban helyezi el, amely idegen a Heidegger által elbeszélte, Platónnal kezdődő metafizikatörténettől? Vajon nem tünetértékű, hogy a filozófiának és a költészetnek ez a történelmileg egyedülálló összekapcsolódása teljesen idegen azon sémától, amellyel Heidegger a költemény és a gondolkodás összefüggését igyekezett elgondolni? Ugyanakkor pontosan ennek a materialista, semleges, a képzelet félreállítására törő gondolkodásnak, amely ellenséges a jelenlét elemzés nélkül maradt következményeivel szemben, van szüksége a költemény presztízsére ahhoz, hogy kinyilvánítsa magát.

Lucretius a filozófiát pontról pontra alátámasztotta a költeménnyel, éppen olyan okból, amely a száműzetés platóni gesztusához köti. Mert számára az egyetlen elv a materiális szétszóródás, a disszemináció. Mert az igaznak bizonyulás tereként a szent helyek lehető legradikálisabb megfoghatóságát jelöli ki.

A *De rerum natura* negyedik könyvének elején (amelyet így kéne lefordítani: „A sokaság-lét valóságáról” [du réal]) Lucretius arra vállalkozik, Platón ellenében, hogy a költeményt a filozófia kötelező kifejtési módjaként érvényesítse. Melyek az argumentumok? Alapvetően három van belőlük.

Először is, mondja Lucretius, a könyv tárgya egy „homályos dolog”. És a lét e homályos vonatkozásának megjelenítése a nyelvben levő, a nyelv általi fényt igényli, egy költemény ragyogó sorait: „*obscura de re tam lucida pango carmina*”.

Továbbá Lucretius meg kívánja szabadítani az elmét a valláshoz fűződő kötelekektől. A szakításnak ez a művelete, a vallásban mindig túlcsonduló értelem megvonása a mondás ereje kell hogy legyen, a múzsa-gráciák által kinyilvánított tekintély.

Végül, a meztelen igazság, helyének elfoglalását megelőzően, kifejezetten szomorúnak tűnik. A legtöbb ember számára a filozófia helye, az igaznak bizonyulás helye, amikor *távolról* tekintenek rá, melankolikusnak tűnik. A gyönyörtől való megfosztáshoz egy oldalági, többletszerű gyönyörnek kell társulnia, amit, mint Lucretius fogalmaz, „a költészet édes méze” ékesít.

Ezúttal a költemény megnyitja a filozófiai kifejtést, a filozófia által elfoglalt egyetemes helyet. Ezt három mozzanat figyelembe vételével teszi: az egyik a távolról szemlélt – vagy, ahogyan Lucretius fogalmaz: „még nem gyakorolt” – igazságok melankóliája; a másik az értelem megvonása, a tőle való elszakadással, amely eltörli a vallást; az utolsó pedig a homály, amelynek lényege a megjeleníthetetlen üresség, amit dicsőséges nyelvi testének romboló fénye ad tovább.

Am fennmarad az, ami ezen irányelvekben a filozófia és a költészet közti eltéréshez szilárdan ragaszkodik. Mert a nyelvnek, illetve a vers varázsának többletszerepe van. Mindkettő a továbbadás szándékát kíséri. Tehát már mindig lokalizáltak, előírtak. E javaslat valós törvénye egy racionális és konstruktív érv, úgy, ahogyan azt Lucretius Epikurostól örökölte. Lucretius elmagyarázza – csaknem elnézést kér –, miért tér vissza a költeményhez, amelynek referense a megszóllított, akit meg kell győzni arról, hogy a távolról szemlélt igazság szomo-

rúsága a közletről látott lét örömévé változik. Epikurosz esetében már nincs szükség legitimációra, hanem csak a tiszta és egyszerű méltatásra. A költemény létezését meg kell bocsátani, az érvet viszont méltatni kell. Az eltérés lényegi marad.

A költemény kiteszi magát a nyelven belüli köteleességnek, igazságokat *termel*. A filozófia semmilyen igazságot nem hoz létre. Feltételezi és a megvonással megosztja az igazságokat, az értelemtről való elválasztás rendje szerint, amely a sajátjuk. A filozófia csak akkor idézi meg, ön maga javára, a költeményt, amikor az értelemtről való elválasztással azt kell megmutatni, hogy a filozófiai érv csak az őt lehetővé tevő feltételhez való visszatéréssel tartható fenn: egy igazságfolyamat szingularitásának hatékonyságával, amely az értelem forrásában van.

A filozófia a költeményt akkor idézi meg, amikor a filozófiának *szintén* szólnia kell, ahogyan Lucretius mondta: „A Pieridák által még ki nem taposott ösvényeken járok. Szeretek érintetlen forrásokból meríteni.”

A költemény az üres oldalt jelöli, amikor az érvelés végbemegy, amikor már végbement, és amikor tovább folytatódik. Ez az üresség, ez az üres lap nem a „minden elgondolható” megfelelője. Ellenkezőleg, ez, egy szigorúan körülhatárolt poézissel összhangban, annak módja, hogy a filozófiában kifejezhessük: létezik, akárhol, legalább egy valós igazság. És ennek a megfigyelésnek a lehető legörömtelibbek a következményei, azok melankóliája ellenében, akik távolról szemlélik az igazságot.

LOSONCZ MÁRK fordítása

LOSONCZ MÁRK

Badiou és a költészet igazsága

A francia filozófia különösen érzékeny a nem-filozófiával, a filozófián kívüli gondolkodással való találkozásokra. A huszadik századi francia filozófiát gyakran jellemzik az irodalomhoz való közelségével, olykor dicséretképpen, olykor bírálóan. Egy új stílus kidolgozásának vágya talán azért született meg, mert a filozófia megirigyelte a más típusú gondolkodásformák hatékonyságát, érzéki erejét. A francia filozófus, Bourdieu kifejezésével élve, „totális értelmiségi”, aki igyekszik az élet minden szegmensében jelen lenni, az önkifejezés minél több alakzatát felhasználni. Éppen úgy megnyilvánulhat a szexualitás új gyakorlatainak szószólójaként, mint egy radikális politikai mozgalom militáns híveként. Ami számunkra fontos: a francia filozófus rengeteget ír, olykor a grafomania gyanújába keveredve, és irodalmat olvas. Márpedig a francia filozófia irodalmiságát egy intézményes háttér is erősíti: az *agrégation* során a vizsgázónak kiváló retorikájú, finom stílusú szövegekkel kell előállnia, amelyek közül némelyik a filozófiai hagyomány textusainak figyelmes kommentárja kell hogy legyen. A *thèse d'Etat* egy hosszú, sokáig írandó szöveget jelentett, Foucault barokkos műve a bolondságról, vagy Deleuze hatalmas értekezése a különbségről és az ismétlésről ezen követelmény eredményei. A francia filozófus – akit nem egyszer a kontinentálisnak mondott, és a vádak szerint a hagyományhoz fűzött pusztán lábjegyzetként működő filozófia tulajdonképpeni művelőjeként mutatnak be – zseniális olvasó is egyúttal. Nem csupán filozófiai szövegek radikális újraértelmezéséről van szó, az irodalom tanszékeken szerte a világban használják Derrida vagy éppen Ricoeur olvasási stratégiáit az irodalmi szövegek inventívebb értelmezésének eszközeként. És még a francia analitikus filozófia egyik legkiemelkedőbb képviselőjének tartott Jacques Bouveresse is mértékadó elemzést írt Musilról.

Alain Badiou a kortárs francia filozófiáról szóló írásában¹ filozófia és irodalom szövetségét az egyik legfontosabb jellegzetességként határozza meg. Egyben emlékeztet bennünket arra, hogy ennek a szövetségnek gazdag előtörténete van, amely Pascaltól és a francia felvilágosodás szerzőitől Alainig, valamint a szürrealistákig húzódik. A huszadik században a filozófiai kifejezés különösen szoros viszonyt létesít gondolat és mondat között, egy új stílus, egy új ritmus jön létre. És maga Badiou – akár csak Sartre – regény- és drámaíró is egyúttal. Ugyanakkor *A filozófia visszatérése a költeményhez* című írás nem csupán filozófia és irodalom összekapcsolódását, hanem a kettő különbségének mibenlétét is meg kívánja ragadni. A viszonyt éppen úgy, mint a nem-viszonyt. Badiou visszatér a filozófia feltételeinek kérdéséhez.

Nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy Badiou írása eredetileg egy Heideggerről szóló kollokviumra készült. A Heidegger franciaországi közönségére tett utalás is jelzi, hogy többről van szó, mint egy pusztán filozófiatörténeti jelentőségű elemzésről. A francia Heidegger-viták újra és újra fellángoltak a 20. század során, megfosztván ártatlanságától a létről való

¹ Badiou, Alain: The Adventure of French Philosophy. *New Left Review*, September/October – 35, 2005.

pasztorális gondolkodást/gondoskodást. A Jean Beaufret-hez intézett, humanizmusról szóló levél értelmezései mutatják legizgalmasabban a feszültség nagyságrendjét. Heidegger talán azért folyamodott a postázási stratégiához, mert a politikai kétértelműségek elpárolognak az idegen közegben, mert a francia befogadás majd várhatóan léttörténeti kérdéssé szublimálja az eredetileg közvetlenül társadalmi relevanciájú nyelvezetet. És a heideggeri gesztus talán a huszadik századi filozófia sűrített képe is lehetne némelyek számára: a francia befogadás elfedi-eltussolja a démonikus környezetben feltűnt német gondolkodás voltaképpeni hátterét. A postázás eszerint a német küldemény veszélyes konnotációinak ártalmatlanítása. Azonban ez a gigantikus kép tévesen adná vissza a francia viszonyulás történetét; elegendő csupán azokra gondolni (Sartre, Merleau-Ponty, Lévinas, Wahl...), akik elutasították, hogy jelen legyenek Heidegger Cérisy-ben tett látogatásakor. Ám Badiou Heidegger-bírálatában rendkívül fontos, hogy a Heidegger körüli afféroktoól teljesen függetleníteni kívánja magát, annak ellenére, hogy az írás elején leszögezi: Heidegger militáns módon gyakorolta a nemzetiszocialista politikát. A kritika a német gondolkodónak a nyelvhez, a költészethez és a filozófiatörténethez való viszonyára irányul, Badiou elutasítja a politikaira való közvetlen redukciót.

Heidegger nyelvhez való viszonya kétértelműségekkel terhelt. Az akárki fecsegését ostorozó, a hagyományos terminológiát módszeresen meggyanúsító, az önmagát közlő nyelvre ráhagyatkozó gondolkodó újra és újra a csendet, a hallgatást dadogja; és a hallgatásnak ezt az eldadogását pontosan egy terjengősségre hajlamos, az inventivitás varázsával körülvett *Begriffsdichtung* végzi. Heidegger autoritatívan alázatos. A tulajdonképpeniség retorikája összecsengő szavakat helyez egymás mellé, alliterációkkal él, szómágiájával a köznapi szavak köré meglepő aurát teremt, csúsztat a hagyományos jelentéseken, neologizmusokat használ, áthúzásokkal és időzőjelekkel vonja meg a leírtak közvetlenségét. Szigorúság és asszociativitás kéz a kézben járnak. A heideggeri szöveg azon dolgozik, hogy megszabja önnön befogadási normáit. A nyelvi bűvészműtáványok mind arra szolgálnak, hogy az olvasók is részesüljenek a beavatottságból: hogy azt sugallják, a leírtak a közvetlen jelentésnél sokkal mélyebbre nyúlnak. Itt „stratégiai rejtőzködésről”² van szó. Badiou ezeket a feszültségeket filozófia és költészet viszonya felől közelíti meg. A heideggeri gondolkodás, a badiou-i olvasat szerint, megmarad prefilozófiai jellegűnek, mert megreked a profétikus, *mély* kifejezésben, mert elmulasztja a mathémával való szembesülést, mert a közvetlenül adódó nyelvben véli megtalálni az igazság helyét. Míg Heideggernél „a világfeltáró nyelv megvilágító ereje hiposztázálva van”³, addig Badiou a megvonás, a minimalizáció, vagy a túltelítés módszereit hangsúlyozza. A művészeti igazság nem az eleve adottra való ráhagyatkozásban jelenik meg, nem az eltűnt istenek nyomait őrzi. Heidegger visszafordul a költemény igazságához, végrehajtja a művészetet tárgyként, pusztán kívülről tematizáló esztétika radikális bírálatát, ám ez a gesztus egyúttal a filozófia önmegszüntetése is. A filozófia visszavonul, hogy átadja helyét a költő mondásának; és egyáltalán: az értelmezés célja az, hogy „magyarázataival eltűnjék a költemény tiszta itt-állása elől.”⁴ Ezzel szemben Badiou számára a költemény a filozófia *egyik feltétele*. *Feltétele*, mert a filozófia az igazságfolyamatokról való gondolkodásként, a velük való szembesülésként nem pusztán megőriz, hanem az egyes világokat meghaladó igazság szerkezetét, eseményjellegét elemzi. Csak *egyik* feltétele, mert más igazságfolyamatok is léteznek,

² Bourdieu, Pierre: *Martin Heidegger politikai ontológiája*. Jászöveg Műhely Kiadó, Bp., 1999. 124.

³ Habermas, Jürgen: *Filozófiai diskurzus a modernségről*. Helikon Kiadó, Bp., 1998. 129.

⁴ Heidegger, Martin: *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez*. Latin Betűk, Debrecen, 1998. 8.

ellentétben az igazságfunkciót kizárólag a műalkotás számára fenntartó romantikus sémával (amelynek egyik képviselője, Badiou szerint, Heidegger). A filozófia ne zsákmányolja ki a művészetet, ne tegye pusztá tárggyá, ám ne is olvadjon össze vele. Pontosan ezért beszél Badiou *inesztétikáról*.

Noha Badiou elutasítja a „filozófia végéről” szóló elbeszéléseket, a filozófia önállóságát csakis feltételei (a politika, a mathéma, a művészet és a szerelem) vonatkozásában tudja elképzelni. Ahogyan Deleuze arról beszélt, hogy a filozófia a Külsővel való szembesülésből, az általa előidézett erőszakos eseményből fakad, úgy Badiou is akként fogalmaz, hogy a filozófia más igazságfolyamatok elgondolása, feltételekhez kötött. A korai Badiou legfontosabb műve, „A szubjektum elmélete” (*Théorie du sujet*) is Mallarméval igyekezett megragadni az elmélet mibenlétét, és az egész könyv stílusa a Mallarmé által kijelölt ösvényen halad. A főműben, a „Lét és esemény” (*L'être et l'événement*) lapjain sem marad el a költészet tematizálása; a 11. meditáció mathéma és költészet különbségét elemzi (és megállapítja, hogy az idea hiánylétesítés, a jelen, a létezés megvonása), a 19. meditáció pedig egy Mallarmé-elemzés. „A század” Mandelstam, Brecht, Pessoa és mások nyomán elemzi a Valós szenvedélyét a huszadik században. „A világok logikái” (*Logiques des mondes*) egy helyén⁵ pedig egyenesen azt olvashatjuk, hogy a badiou-i filozófia talán nem más, mint Beckett és Mallarmé meglátásainak elgondolása. Badiou számára tehát a műalkotásokkal való szembenézés a filozófia szükségszerű része.

A műalkotáshoz való badiou-i viszonyulásnak már önmagában is „militáns” jelentősége van, az irodalmi üzem magától értetődő mozzanatai ellen irányul. Abban a korban, amely mindig a doxát, a pusztá vélekedést részesíti előnyben az igazság ellenében (lásd ehhez Badiou filozófiai kiáltványait), amelyben a demokratikus-kommunikatív fecsegés szükségessége általános népi előítélletté vált, az irodalmi üzem is csatlakozott a vélekedések tömeggyártásához. Ahogyan Badiou filozófiájában a posztmodern szofisták közhelyeit ostorozza, úgy a művészetről való gondolkodás során is, kimondatlanul vagy explicit módon, a kornak a műalkotással kapcsolatos kliséit vonja bíráló alá. Az irodalomkritikus tevékenységének posztulátumai ezek: a szöveg értelmezést kíván, egy eredendő poliszémia jellemzi, lehetőségekkel teli értelemképződése kimeríthetetlen, plurális jellegű. Egy sajátos feszültségről van szó: a szöveget azért kell értelmezni, mert lehetetlen lezárni értelmezését. Az irodalmi üzem így nem csupán az értelmezés szükségességét biztosítja be, hanem egyben végtelen folyamat is nyilvánítja, mindig megmarad egy elnyújtott konszenzuskeresésnek. Az eleve opcionálissá tett, feltételes módban írott interpretáció, az értelmezés örök hipotetikusága kezeskedik afelől, hogy az irodalomkritikus ne maradjon feladat nélkül. Tehetetlensége, időbeli korlátozottsága a hatalma. Tevékenysége nem is új igazságok létrehozása, nem is az igazságfolyamatok elgondolása, hanem a doxa terméketlen öngerjesztése. A jelentésárnyalatok sokaságát felfedő hermeneutának Badiou a huszadik század gyakorlatát vágja a szemébe: „Ha a művet értelmezni kell, ha lehet értelmezni, az azt jelenti, hogy túl sok partikularitás maradt benne, hogy nem jutott el az aktus tiszta átláthatóságához, hogy nem meztelenítette le saját valóságát. Hogy nem egyértelmű.”⁶ Így például a Mallarmé-vers Badiou számára tiszta jelenlét, a valós önprezentációja, a hozzá való helyes viszonyulás nem az értelemre való várakozás. A költemény nem ábrázol semmit, nem fejez ki semmit – nem explanandum: *műveletei*

⁵ Badiou, Alain: *Logiques des mondes*. Éditions du seuil, Mars, 2006. 574.

⁶ Badiou, Alain: *A század*. Typotex Kiadó, Bp., 2010. 282.

vannak, amelyek nem interpretációt, hanem intervenciót igényelnek.⁷ A filozófia *nem* az igazságfolyamatok értelmezője. A mallarméi szintaxisból fakadó olvasói nehézségek (céljuk: „időt adni az ideának”) nem jelentik azt, hogy a szemantikai szinten is káosz uralkodna. Nem a nyelv végessége, nem a kommunikativitás számít. A jelentés egy-értelmű; a szintaxis inkább detaxis, szürtaxis. A szerkezet feltárható, s így Mallarmé verse is közvetlenül prózára fordítható. A költemény fogalmiságáról, vagy pontosabban: fogalmi következményeiről való beszéd szorosabbra fűzi irodalom és filozófia viszonyát. Ám a költeményben még nem egy tudás nyilvánul meg, csupán mint gondolkodásmód képezi a filozófia feltételét. A költemény kimondja az ideát, de igazságát nem ragadja meg. Másrészt azonban a filozófia nem határozhatja meg, mi a művészet, hanem az egyes műalkotásokon túlmutató, végtelen termelést lehetővé tevő művészeti konfigurációkat azonosítja (például a regényt mint szekvenciát, az atonalitást mint szekvenciát...).

Badiou esetében gyakran felmerül, hogy a filozófia voltaképpen nem a költemény kiszákmányolója-e, hogy a filozófia nem csak saját meglátásait vetíti-e vissza a műalkotásba? Rancière arról írt Badiou-bírálatában⁸, hogy a költemény valójában csupán a filozófia pusztá illusztrációjaként szolgál, érzékisége eltűnik az idea diadalában. Azonban Badiou újra és újra hangsúlyozza, hogy a műalkotás pontosan a formátlannak, formálhatatlannak gondolt érzékiség megformálásával éri el a tiszta „itt” tapasztalatát. Maga a jelenlét mint idea keletkezik a költeményben, a lecsupaszításnak vagy éppen az excesszusjellegű túltelítésnek köszönhetően. A műalkotás nem az eszme érzéki látszata, hanem az önmagát megjelenítő érzéki, egy önálló, másra visszavezethetetlen igazságfolyamat. Testszerű és anyagi – de nem pusztá test, és nem pusztán materiális. A művészeti igazság is a fennállóval, a megszokottal való szakítás, kimeríthetetlen végtelensége lyukat váj a szituativitás végességében. Márpedig ha a rendelkezésre álló nyelv testisége is a fennálló helyzet korlátoltságának része, akkor a költemények által előidézett eseményszerű szakadásnak a megnevezhetetlenre kell vonatkoznia. A nyelv képességeit a költemény úgy állítja ki, hogy túlmutasson a nyelv végességén. Azzal, hogy érzékiségét új formában mutatja fel, meghaladja bevett alakzatait. Innen következik a paradoxon: „minél hermetikusabbnak tűnik egy költemény a nyelvi szituáció felől tekintve, annál általánosabb a felhívása.”⁹ Az egyetemes pontosan így nyilvánulhat meg. És Badiou kiemeli, hogy a művészetben megtestesülő egyetemesség „politikai” jelentőségű, mert túllép a kapitalizmus teremtette pusztá globalitás világyszerűségén. Eszerint a költemény is, mint a nyelv

⁷ Badiou álláspontjára talán úgy lehet a legkönnyebben rávilágítani, ha az interpretációs paradigmát bíráló Susan Sontag esszéivel („A csönd esztétikája”, „Az értelmezés ellen”) ütköztetjük. Badiou nem azt nehezményezi, hogy a sematizáló-programozó történelmi tudat terhe ellehetetleníti a műalkotás érzéki közvetlenségével való találkozást, de nem is az ideológiai túlinterpertációk okozta értelmezési kényszert. Nála az értelmezés kritikája nem a „művészet erotikájának” rehabilitációja, az interpretációs paradigma bírálata nála semmiképpen sem antiintellektualizmus, ellenkezőleg. Badiou számára az idea *mint* érzékiség egyetemessége, hozzáférhetősége és végtelen, az egyes világokon túlnyúló ismételtetősége fontos. És ebből következően a testies végességnek a kortárs művészetben való túlhangsúlyozása számára kifejezetten dekadens jelenség. A történelmi teher partikularizmusával tehát nem a közvetlen testiség, hanem az univerzalizálás áll szemben.

⁸ Rancière, Jacques: *Le poète chez le philosophe. In: Politique de la littérature*. Galilée, Paris, 2007. 205–229.

⁹ Hallward, Peter: *Badiou: a subject to truth*. University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 2003. 198.

végességének meghaladása, militáns rendeltetésű: az univerzalizmus keletkezéséhez járul hozzá. Noha Badiou sokszor ír eredetiségről, meglepetésről és újdonságról, a művészeti igazságfolyamat lényege számára mégsem az „új” ellőállítás. Az avantgárd hisztérikus útkeresésével szemben, amely megreked a kapitalista dinamikára jellemző kreatív destrukcióban, a műalkotás-sorozatokban kifejeződő invariáns örökkévalóságot hangsúlyozza.¹⁰ A fennálló helyzet korlátoltságának és az eseményyszerű szakadásnak a vitáját tehát sokkal inkább egy ahistorikus viszonyulásként kell elgondolnunk...

Igazság és művészet viszonyát, Badiou szerint, háromféleképpen közelítették meg. A romantikus séma szerint csupán a művészet alkalmas az igazság kifejezésére (így tehát filozófia és költészet igazsága azonos); a didaktikus séma történetében, ahol Brecht a paradigmatis figura, a műalkotást alávetik a rajta kívül létrejövő igazságnak (s ekképpen a filozófiai belátás megelőzheti a műalkotást), a művészet jelentősége csupán az igazság-effektusok érzéki termelésében van; a klasszikus sémában a művészetet megfosztják erejétől, kognitív önállóságtól, pusztán reprezentáló közösségi szolgává teszik, mimetikusságának terapeutikus hatását az állam használhatja ki leginkább (a művészet a lét egy régiójává lesz, a filozófiai tudás osztályozza). Ennek megfelelően a filozófia lehetséges viszonyulásai a költeményhez: azonosuló rivalitás, argumentatív távolság, esztétikai regionalitás. A filozófia irigylő a költeményt, vetélkedik vele, esetleg osztályozza a létben elfoglalt szerepe tekintetében, vagy teljesen elvitatja igazságteremtő lehetőségeit. Ezekben a viszonyulásokban az a közös, hogy egyik sem képes úgy közelíteni a művészethez, mint az igazságfolyamatok *egyikéhez*. Badiou számára itt rendkívül fontos két szó: immanencia és szingularitás. A művészetnek nem kell kívülről kölcsönöznie, mert önállóan, csak rá jellemző módon tud létrehozni igazságokat.

A *filozófia visszatérése a költeményhez* éppen úgy ragaszkodik a művészet autonómiájához, mint a filozófia önállóságához. A filozófia a megvonás műveleteit szenved el: elveszti az égi legitimitációt, a kép és az elbeszélés tekintélyét, presztízsét, izgalmát, lemond a szenvedélyről... Ám ettől még a filozófia és a költemény negyedik viszonya, amely nem identitásváltságra sodródó egybeolvadás, nem egyértelmű távolság, de nem is osztályozó esztétika, Badiou szerint nincs szükségszerűen híján egy bizonyos irodalmiságnak. A kiüresedett értelemhorizont igényli a nyelv megnevező erejét, a nyelvből fakadó többletgyönyört. Ha tehát Badiou filozófiai műveiben nem csupán barbár, lecsupaszított, a nyelvi aszkézis szellemében fogant mondatokra lelünk, azért van, mert a filozófia magába fogadja az egyik feltételét képező igazságfolyamatot. Az esemény megnevezése pedig, amely felrúgja az eleve adott nyelv korláta- it, mindig poétikus.

¹⁰ A kortárs művészet, Badiou szerint, a halál ünneplése: vagy a véges hús viszontagságait mutatja be (ennyiben maximuma a művész öngyilkossága), és a formát ennek áldozza fel, vagy pedig a világ- szerű testiséget áldozza fel a formának. A kor művészete számára tehát a voltaképpeni kihívás az idea materializmusának megteremtése, amely egyesíteni tudja a testiség és az egyetemesség szem- pontjait.

MARCZISOVSZKY ANNA

A lázári irodalom

KÍSÉRLET A HÁBORÚ UTÁNI FRANCIA IRODALOM (ÚJRA)DEFINIÁLÁSÁRA

Tanulmányomban a *lázári művészet* bemutatására teszek kísérletet, amely két aspektusból is fontos fogalma a holokausztirodalomnak. A *lázári művészet* teoretikusa, Jean Cayrol (1911–2005) a háború utáni időszakban az elsők között próbálta (újra)definálni az irodalom szerepét, illetve az irodalom, az egyén (mindenekelőtt a túlélő) és a történelem problematikussá váló viszonyát – mindezt a lázári feltámadástörténet metaforája köré építve. Másrészt egy olyan fogalmat hozott létre, amely a második világháború utáni francia irodalomtörténet egyik meghatározó viszonypontjává vált.

A francia katolikus író, költő, szerkesztő a háborúban csatlakozott az ellenálláshoz, 1942-ben letartóztatták (egy „barátja” jelentette fel), és az NN keretében Mauthausenbe, majd a Gusen I altáborba deportálták (az 1941. december 7-én életbe lépett Nacht und Nebel – ’éjszaka és köd’ – nevű rendelet írta elő az ellenállók letartóztatását, deportálását és nyom nélküli eltüntetését). A versírással Cayrol Mauthausenben sem hagyott fel, a táborban született kötetnyi versre majd „véletlenül” bukkan rá 42 évvel később. De ő írta ’44 márciusában a mauthauseni foglyok egyik „himnuszaként” elhíresült dal szövegét is (*Le chant d’espoir des bagnards de Gusen*), amelyet Rémy Gillis zenésített meg. Hazatérésekor apja nem ismerte meg, François Mauriac pedig e szavakkal fogadta: „Jean, maga nem e világi többé.” Egy év múlva, 1946-ban jelentette meg a *Poèmes de la nuit et du brouillard* (’Az éjszaka és köd versei’) című kötetét, majd a rákövetkező évben megjelent regényéért (*Je vivrai l’amour des autres* – ’Megélem mások szeretetét’) Renaudot-díjat kapott. Forgatókönyvíróként is dolgozott, ő írta Alain Resnais, magyarul *Sötétség és köd* (1955) címmel megjelent, állami megrendelésre készült és nagy port kavart dokumentumfilmjének szövegét, amely a deportálás körülményeit és a náci koncentrációs táborokat mutatja be, és amelyet hagyományosan minden francia gimnáziumban levetítenek, amikor a második világháborút tanítják.¹

Cayrol 1950-ben, két korábbi szövegét egyesítve jelentette meg a *Lazare parmi nous* (’Lázár köztünk van’²) című esszéjét, amelyben a háború utáni „új” művészet koncepcióját dolgozta ki, és amelynek központi alakjává a negyednapon feltámasztott Lázárt teszi. Cayrol

¹ A filmet a *Második világháború Történeti Bizottsága* (Comité d’histoire de la Seconde Guerre mondiale) megrendelésére készítették, ugyanakkor leplezni akarták a francia állam felelősségét a deportálásokban: a film készítői és producerei kénytelenek voltak retusálni egy a Pithiviers-i táborban felügyelő francia csendőr sapkáját. 1956-ban a német hatóságok a „francia–német megbékélés” jegyében a film visszahívását kérték a cannes-i filmfesztivál hivatalos versenyprogramjából. A francia eredetit Paul Celan fordította németre, aki – poétikai okokra hivatkozva – sok helyen változtatott a szövegen, szöveghű fordítás csak 1997-ben jelent meg németül.

² Magyarul *Most is hallom* című regénye jelent meg 1971-ben az Európa Kiadónál. A többi cím és a további idézetek a saját fordításaim – M. A.

értelmezésében a koncentrációs tábor túlélő, az „auschwitz” szemtanú, mint valami modern Lázár – a bibliai Lázárhoz hasonlóan, aki a túlvilágról tért vissza az élők sorába –, szintén egy átadhatatlan tapasztalatról kénytelen tanúskodni. Míg azonban az evangéliumi Lázár-történet egy örömteli csoda, és Lázár maga a túlvilág hírvivőjévé válik, addig a túlélő egy olyan tapasztalat hordozója, amely élete végéig kísér(t)i; aki tehát nem a halálon túli világról tanúskodik, hanem arról – mivel ő is a halálon túlról, de a halállal *együtt* jött vissza –, hogy a halál már az életre is kiterjed.³ Ez a jelentésátolódás tematikai síkon is megvalósul, hiszen a lázári irodalom kiindulópontja nem a deportálás maga, hanem a légerek utáni világ tapasztalata, vagyis egy olyan jelen, amelyet továbbra is kísért a Katasztrófa.⁴ Olyan irodalomról beszélünk, amely e tapasztalatot mindig *jelen időben* jeleníti meg, mivel az a mai világra ugyanúgy kiterjed, és amelynek központi alakja ez az elveszett, meghasadt, végtelenül magányos túlélő-Lázár, akinek tanúságtétele eredendően problematikus, hiszen egy olyan világról kénytelen tanúskodni, amely a mi világunkban integrálhatatlan. És miközben Cayrol esztétikai, stilisztikai elemeket vizsgál, nyilvánvaló, hogy a világnak ez az új állapota írja elő az irodalom új pozícióját is, az irodalom helykeresése a koncentrációs tábori világ, David Rousset 1946-ban megjelent könyvének⁵ elhíresült fogalmával, az *univers concentrationnaire* után elsősorban az ember helykereséséről tanúskodik.

De mit ért Cayrol lázári művészetén? Az alábbiakban az általam fontosnak ítélt kulcsfogalmakon keresztül mutatom be a lázári művészet meghatározó elemeit (a francia idézeteket lábjegyzetekben jelölöm). E művészet kiindulópontja, hogy a táborok felszabadításával az *univers concentrationnaire* valósága nem ért véget, hiszen, mint mondja, a világunkat újra egy „Megragadhatatlan Tábor” (*Insaisissable Camp*) veszi körül. Így már azoknak is, akik csupán „hallomásból” ismerik a táborokat, kezdenek megjelenni a maguk „tikkjei”, hiszen ez a tapasztalat kitörölhetetlenül beleíródott „az európai, sőt a világ pszichéjébe”.⁶ Ez természetesen az irodalomra is hatással van, amely Cayrol szerint a koncentrációs tábori regényvilág (és realizmus) felvázolásával megteremti az új, „embertelen színjáték” szereplőit is.⁷ Ugyanakkor, folytatja Cayrol, nem mitizálásról van szó, ellenkezőleg, ez a tapasztalat a mindennapjaink részévé válik, hogy aztán ebből az „emberi rángásból”, ebből a tudatunk alapjait megrengető katasztrófából szülessen egy olyan „művészet, amely a lázári művészet nevet hordozza”, de amely mintegy a tudtunk nélkül jön létre az irodalomban ugyanúgy, mint a ze-

³ François Louette, *De l'art lazaréen* in: *Ecrire après Auschwitz, Mémoires croisées France – Allemagne*, Collection « PASSAGES », Jean-Pierre Martin szerk., Presses Universitaires de Lyon, 2006, 27–56.

⁴ Catherine Coquio, *Que'est-ce que c'est qu'une littérature « lazaréenne » ? Jean Cayrol au présent*, in: *Les camps et la littérature*, in: Daniel Dobbels, Dominique Moncond'huy (szerk), in: La Licorne [1999], Presses Universitaires de Rennes, 2006–78, 291–307.

⁵ David Rousset, *L'Univers concentrationnaire*, Les Éditions du Pavois, Párizs, 1946.

⁶ „Et ceux qui n'ont connu que par ouï-dire les Camps commencent à avoir les tics majeurs de cet univers. [...] il n'en est pas moins vrai que l'influence, la sollicitude concentrationnaire ne cessent de s'accroître, non seulement dans les réalisations ininterrompues [...], mais encore dans le psychisme européen et même mondial.” in: Jean Cayrol, *De la mort à la vie*, in: *U6: Nuit et brouillard*, Fayard, Párizs, 1997. 48–49.

⁷ „La littérature [...] ne peut-elle en connaître elle aussi les effets les plus enrichissants [...] et esquisser en quelque sorte un romanesque concentrationnaire, créant ains les personnages d'une nouvelle comédie inhumaine, c'est-à-dire, pour prendre un mot à la mode, un réalisme concentrationnaire dans chaque scène de notre vie privée ?” Uo. 49–50.

nében vagy a képzőművészetben.⁸ S ahogy láttuk a lázári művészet poszt-koncentrációs-tábori jelentésáttolódását, úgy e fogalom egyfajta pre-koncentrációs-tábori időszakra is kiterjed, hiszen néhány fiatal művész festményén már érzékelhető ez a „koncentrációs tábori vagy lázári irányzat”: „ugyanazon formulák folyamatos ismétlődése, a formák és a testek hipnotikus állapota, a színek feszültsége, a tárgyak pánikszerű világa.” E művészet par excellence alkotója Cayrol szerint Picasso, aki akár „Mauthausen vagy Buchenwald Appelplatzán is felállíthatta volna festőállványát”.⁹ Mindazonáltal korántsem tudatos művészi döntésekről van szó, hiszen a kortárs művészet eme „alattomos” időszakában bármi megtörténhet, anélkül, hogy az alkotó tudatában lenne, ki vezeti a kezét.¹⁰ Röviden tehát a lázári művészet lényege abban ragadható meg, hogy a művész nem a tábori valóságot próbálja meg visszaadni vagy érzékeltetni (hiszen ez egyrészt lehetetlen, másrészt az a valóság csak a táborok világában érvényes), hanem – akár tudta nélkül –, a mai világunkban próbálja feltárni a koncentrációs tábor jelenlétét és annak hatását a mindennapjainkra.

A táborokról szóló irodalomban Cayrol szerint a nagy áttörést (az '50-es évek elején járunk) a patetikus memoárokhoz képest – amelyek igazsága csak a táborok felszabadításáig érvényes – Robert Antelme¹¹ és a már említett David Rousset regényei hozták meg, és majd a „nyugtalan Camus” lesz e művészet „első történésze és kutatója”. Cayrol idézi Prévost XVIII. századi „lázári elbeszélését” is, amely a svédországi föld alatti bányavilág nyomorúságos életéről számol be, és amelyben már felfedezhetünk bizonyos lázári karakterjegyeket, mint például „a bűnösök és a becsületesek finom keveredése, az ember-alattiak közössége, a leírhatatlan nyomor, az öntudatlan és letargikus áldozatok”.¹² A lázári regényszereplő alázattal visel mindent, amit meg kell élnie, és a legkülönösebb magányt éli meg, „amelyet ember valaha elviselhetett”, hiszen ebből a magányból nincs kiút: a többi szereplővel nincs semmilyen viszonya, a szeretteiről vagy megfeledkezik, vagy teljes közönyt érez irántuk.¹³ Cayrol, miközben hangsúlyozza, hogy nem lehet jól megrajzolni és elemezni a lázári figurát, kifejezetten

⁸ „Aussi n'est-il pas absurde d'envisager un art né directement d'une telle convulsion humaine, d'une catastrophe qui a ébranlé les fondements mêmes de notre conscience, [...] un art qui [...] porterait le nom d'art lazaréen. [...] Et cet art [...] n'est, au fond, dans son paroxysme, qu'un des aspects très ordinaires que pourrait prendre peu à peu, à notre insu, l'art tout court, aussi bien en littérature, qu'en peinture ou en musique dans ces nouvelles oeuvres. Uo. 51–52.

⁹ „On peut prévoir, et déjà nous avons pu le déceler chez certains jeunes peintres, un certain courant concentrationnaire ou lazaréen dans l'inspiration de nombreux tableaux exposés (répétition continue des mêmes formules, état hypnotique des formes et des volumes, tension de la couleur, monde panique des objets, etc.) [...]. Picasso en est le peintre par excellence qui aurait pu installer son chevalet sur l'appel-platz de Mauthausen ou de Buchenwald.” Uo. 52–53.

¹⁰ „Nous traversons une période surnoise de la peinture contemporaine où tout peut arriver, se dégénérer, s'altérer sans que le peintre sache quelle main conduit son pinceau, quel regard épouvanté saisit sa vision sans rachat.” Uo. 53. [Kiemelés a szerzőtől.]

¹¹ Robert Antelme *L'Espèce humaine* című 1947-es regénye *Emberi fajtánk* címmel jelent meg magyarul 1972-ben az Európa Kiadónál.

¹² „Dans le récit de l'abbé Prévost, on découvre déjà les raffinements lazaréens : mélange subtil des criminels et des honnêtes gens, communauté de sous-hommes, misère indescriptible, inconscience et léthargie des victimes, etc.” Jean Cayrol, i. m. 64–65.

¹³ „L'oeuvre lazaréenne, d'abord et avant tout, sera amenée à décrire avec minutie la solitude la plus étrange que l'homme aura pu supporter. Ce n'est pas une solitude dans laquelle il y a une porte de sortie, une issue.” Uo. 73.

precíz fiziognómiai leírást ad: a fejét lehajtja, „a tekintete merev, kissé riadt, a szája mindig nyitva, de nem a beszéd, hanem a kiáltás miatt”.¹⁴ Ez a kívülről állóság, a kommunikációra való képtelenség a magyarázata annak, hogy e regények miért részesítik előnyben a monológot, azon belül is a tömör, kijelentésszerű mondatokat. Ugyanakkor azt is hozzátehetnénk, hogy a megmerevedett arckifejezés mintha az egész lázári elbeszélést lefedné: a regény mozdulatlan, nincs benne történet és cselekmény, a szereplők csak „ugrásszerűen haladnak előre”.¹⁵ És ahogy a szereplőnek, úgy a világnak sincs emberi arca, a táj sosem éles, mintha szűrt fényben lebegne, miközben mindig ellenséges, hatalmas.¹⁶ Mindeközben a lázári szereplőnek mindig „óriási erőfeszítésbe kerül” végiggondolnia, hogy éppen hol van – „egy adott helyen, és nem máshol” –, hiszen egy olyan világban élt, amelynek határait a halál jelölte ki.¹⁷ Cayrol szerint talán ezzel is magyarázható a szereplő bizarrul bensőséges viszonya az őt körülvevő tárgyakhoz, a dolgok számára néha olyan fontos jelenléttel bírnak, ami emberek esetében legálábbis ritka.¹⁸ A tárgyi világnak, mondja Cayrol, „megvan a maga időtartama, érzékenysége, szenvedélye, és a magányban olykor kiutat jelenthet, mint valami » szem «, ami rálátást, nyitást biztosít a többiek világára”.¹⁹

Minden lázári mű központi kérdése: „miért tért vissza a deportált, miközben halálra volt ítélve? Miért jött vissza és miért épp ő jött vissza? Mi az értelme a többiek halálának, miért hagyták a szájában a haldoklás mocskos ízét?”²⁰ E végtelen magányosságérzésből adódóan a lázári túlélő elképzelhetetlen erővel, örületen, már-már kétségbeesetten vágyik a szeretetre. És bár csak mások által létezhet, a „lázári közösség” mindig fenyegetve érzi magát, rosszat sejt, így aztán megsebez bárkit, aki közelít hozzá: „nem tarthatunk sokáig kézben egy lázári témájú könyvet, a tövisek mindenhol szúrnak.”²¹ Cayrol a koncentrációs tábor után is hithű keresztény maradt, s ahogy mondja, távolról sem valami könnyű esti olvasmányt, „avantgárd vagy propagandairódmalt” akar népszerűsíteni: a lázári művészet ugyanis megváltó erővel bír, segít a túlélésben, és „megmentheti az embert”. Hiszen ez az irodalom, amely az „igazi irodalom” része, „az emberi nyomorúság minden súlyát a vállán cipeli, ezért a leg-

¹⁴ „Les muscles n’y bougeront pas, les yeux seront immobiles, légèrement hagards. La bouche sera toujours ouverte, non pour la parole mais pour le cri.” Uo. 84.

¹⁵ „Mais pourquoi le héros lazaréen ne peut-il entrer dans une histoire ? Tout se paralyse autour de sa personne. Il se tient dans l’immobilité [...]. Il n’y a pas d’histoire dans un roman lazaréen, de ressort, d’intrigue. Les personnages avancent par bonds [...]” Uo. 89.

¹⁶ „Les êtres, les paysages se présentent « voilés » comme une plaque de photo [...]” Uo. 91. „Il est baigné de peur et, du fait de cette peur, le paysage décrit aura le plus grand rôle, un paysage très ouvert, immense, où les traces peuvent se perdre, où les cachettes sont innombrables.” Uo. 105.

¹⁷ „Il doit accomplir un immense travail de réflexion, penser sans cesse qu’il est là et non pas ailleurs, car il a vécu dans un monde qui ne se trouvait nulle part et dont les frontières ne sont pas marquées puisque ce sont celles de la mort.” Uo. 106–107. [Kiemelés a szerzőtől.]

¹⁸ Gondoljunk például Georges Perec *A dolgok* (1965) című regényére.

¹⁹ „Le monde des objets jouera ainsi un rôle attentif, minutieux dans le roman lazaréen. Il a sa durée, son affectivité, ses passions, ses réticences et, dans la solitude, il en sera l’issue parfois, l’ouverture vers le monde des autres, l’œil.” Uo. 108.

²⁰ „Le déporté est revenu alors qu’il semblait condamné. Pourquoi est-il revenu ? Pourquoi a-t-il été choisi pour revenir ? Quel est le sens de la mort des autres ? Pourquoi lui a-t-on laissé ce maudit goût de l’agonie à la bouche pour l’enlever brusquement à sa passion ?” Uo. 95–96.

²¹ „Elle [la communauté lazaréenne] fait mal si on s’approche ; on ne peut tenir longtemps un livre traitant d’une fiction lazaréenne ; les épines y percent de partout.” Uo. 112.

nagyobb jóindulattal és gyengédséggel kell viszonyulnunk hozzá; csak akkor nyer értelmet, ha az emberek szívében és lelkiismeretében meghallgatásra talál”.²² Cayrol művének egyik legnagyobb méltatója, Roland Barthes is erre hívja fel a figyelmet: az irodalom maga jelenti a könyv erkölcsi dimenzióját; az, hogy valaki meg tud írni egy történetet, éppen e történet végső jelentése. Miközben Cayrol olvasása során minden egyes olvasót valamiféle hideg hasztalanságérzet jár át, ezzel egy időben éppen az, hogy valaki írja ezt a történetet, melegséggel önti el, és az élet értelméről tanúskodik – írja Barthes 1964-ben Cayrol a *Les Corps étrangers* ('Az idegen testek') című regényének *La rature* ('Törlés') utószavában.²³ Mielőtt megvizsgál-nám az utószóban írottakat – amelyben, mint látni fogjuk, Barthes explicit módon kapcsolja össze az új regényt, a „nouveau roman”-t a lázári művészetrel, és azt állítja, hogy az új regény minden újító törekvése (a mozdulatlanlanság, az esemény és a történet hiánya, a tárgyi világ prioritása és az abból összeáll(íthat)ó történet, a monológok túlsúlya) már programszerűen is jelen volt Cayrol művében –, érdemes pár szóban kitérni a korszak fontosabb irodalmi tendenciáira, illetve kontextualizáló, kanonizáló kísérleteire.

Az alábbiakban főként Michel Murat tanulmányára²⁴ támaszkodva mutatom be a háború utáni Franciaország fontosabb esztétikai útkereséseit, illetve válaszkísérleteit a *mi az irodalom?*²⁵ égető kérdésére. Murat a két háború közötti és a közvetlen háború utáni irodalomtörténeti időszak közötti lényegi különbséget a koherencia, vagyis a centrális irányzatok meglétében, illetve hiányában látja – ennyiben tehát nem kérdőjelezi meg a második világháború mint irodalomtörténeti cezúra jogosultságát. A háborút megelőző időszak, írja, a francia regény „aranykoraként” vonult be az irodalomtörténetbe. Eközben természetesen zajlottak különböző irodalmi viták (a „tisztá költészetről”, a regény határaitól, stb.). A *mi az irodalom?* kérdésre a válasz ekkoriban Murat szerint „magától értetődő volt”, és a hatvanas években – amikor a szöveg kerül a középpontba – majd újra az lesz. A két korszak között azonban, közvetlenül a háború utáni évtizedben új helyzet állt elő: a második világháború, Auschwitz és Hiroshima után magának az irodalomnak is (újra) kellett definiálnia magát, és ezáltal viszszanyernie legitimitását.²⁶ Ez az az időszak, amikor „az irodalomról szóló diskurzus talán sokkal mélyebben változott meg, mint az irodalom maga”.²⁷ Már-már rögeszmésen akarták

²² „Ne croyez pas que je veuille souscrire dans ces pages à une littérature de propagande ou d’annonciateur ou vous soumettre une nouvelle littérature de chevet. Je suis pour une littérature de miséricorde, qui sauve l’homme. [...] Elle est déjà là. Et il faut la ralentir avec indulgence et tendresse, car elle supporte tout le poids d’une misère humaine qui n’a de sens que dans la correspondance qu’elle peut trouver dans d’autres cœurs ou dans d’autres consciences.” Uo. 112–114. [Kiemelés a szerzőtől.]

²³ Roland Barthes, *La rature*, in: Roland Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Párizs, 1984.

²⁴ Michel Murat, « Tendances », *L’idée de littérature dans les années 1950*, in: *Fabula*, 2004. www.fabula.org/colloques/document59.php

²⁵ Sartre *Qu’est-ce que la littérature*, magyarul *Mi az irodalom?* című 1947-es esszéjének címe nyomán.

²⁶ Murat szerint ehhez a tendenciához kapcsolódik a hagyományos irodalmi tér kibővítése: a kanonizált műfajok mellett új műfajok jelennek meg (gondoljunk többek között a Boris Vian-féle dalokra vagy a képregények térhódítására); irodalmon kívüli műfajok születnek (science-fiction, krimi), a társadalomtudomány is átlép az irodalom határain (esszéket, személyes írásokat, fikciós elbeszéléseket írnak, miközben a szövegek „igazságáról”, illetve a memoár és a regények közötti különbségekről folynak viták); végül a gyarmatirodalom romjain kezd megjelenni a „frankofón” irodalom.

²⁷ Murat, i. m.

definiálni, hogy mi az irodalom, mi az irodalom „tartalma”, ahogy természetesen azt is, hogy mi az ember – fenomenológiai, társadalmi, antropológiai, pszichoanalitikus szempontból (ennyiben ez a korszak egészen a nyolcvanas évekig tartott). Az egyik oldalon a Sartre-féle „elkötelezett irodalom” harcias és tette buzdító ars poeticája állt, a másikon a Valéry-féle „tisztá költészet” hagyományát folytató *l'art pour l'art*, amivel egybecseng a későbbi „új regény”, a „nouveau roman” elkötelezettségellenessége is. (Adorno azonban már '62-ben azt írja, hogy a két, látszólag ellentétes irodalomfelfogás kioltja egymást,²⁸ s ezen „alternatíva mindenhatóságát” éppen a kortárs irodalom, vagyis maguk a művek kérdőjelezik meg: „[Kafka prózája, Beckett darabjai] felkeltik azt a szorongást, amelyről az egzisztencializmus csak beszél. A látszat leleplezésével belülről robbantják szét a művészetet, amelyet a proklamált elkötelezettség kívülről, tehát csupán látszólag hajt az igájába. Lehetetlen kitérni ezek elől a műalkotások elől, s ez a magatartás megváltoztatásához vezet, amit az elkötelezett művek csupán követelni tudnak.”²⁹)

A korszak másik emblemikus figurája – Sartre mellett – Maurice Blanchot: az új irodalomfelfogásuk mellett mindketten az író alakját is meghatározták. Eltérő művészetkoncepciójuk és írói alkatuk, ahogy azt Philippe Roussin is kimutatja,³⁰ különös módon világirodalmi perspektívában találkozik: a követendő példa Sartre és Blanchot számára is egyaránt Kafka és az angolszász regény (Hemingway, Woolf, Joyce, Faulkner). Az irodalmi referenciák kibővítése és a határokon való átlépés már Maurice Nadeau '63-as irodalomtörténete szerint is ahhoz volt nélkülözhetetlen, hogy a kifáradóban, kifulladásban lévő francia irodalom és főleg a francia regény friss levegőhöz jusson, önmagára találjon, és megtalálja szerepét az új világban.³¹ Kiindulásként a nagybetűs Irodalom és Történelem³² viszonyának újragondolására volt szükség: az irodalmi diskurzus újradefiniálása egyrészt az új – pszichoanalitikai, szociológiai és antropológiai – tudományok fényében, másrészt Auschwitz és Hiroshima árnyékában zajlik.³³ Az irodalom történelmi beágyazottsága – a nemrég véget ért háború fenyegető jelenléte miatt – erőteljesebben éreztette hatását, mint valaha. S míg Sartre az elkötelezett irodalomban találta meg a maga válaszát, amely, mint láttuk, mintegy „feláldozta” a műalkotást, az esztétikumot a mondanivaló javára, addig Blanchot az esztétikum felől közelítve uta-

²⁸ „A másik tagadásával mindkét nézet tagadja saját magát is: az elkötelezett művészet annyiban, hogy a művészetet a valósággal szemben szükségképpen leértékelve, megszünteti művészet és valóság különbségét, a *l'art pour l'art* művészete pedig annyiban, hogy saját maga abszolutizálásával azt a valóságra való kiiktathatatlan vonatkozást is tagadja, amely a művészetnek a realissal szembeni önállóságában saját polemikusa prioriként benne rejlik. A két pólus között megszűnik a feszültség, amely a művészetet egészen a legújabb korig éllette.” Theodor W. Adorno: *Elkötelezettség*, In: Uő: *A művészet és a művészetek. Irodalmi és zenei tanulmányok*, Helikon Kiadó, Budapest, 1998. 117–133. (120.)

²⁹ Uo. 129–130.

³⁰ Philippe Roussin, *Comment revenir à la littérature après 1945 : déplacements de la référence nationale et autonomie (Sartre et Blanchot)*, In : *Fabula*, 2006, www.fabula.org/atelier.php?Comment_revenir_%26agrave%3B_la_litt%26eacute%3B_rature_en_France_apr%26egrave%3B_1945

³¹ Maurice Nadeau, *Le Roman français depuis la guerre*, Gallimard, Párizs, 1963, 80.

³² „*L'histoire avec sa grande hache*” – írja Georges Perec nehezen lefordítható szójátékában *W* vagy *a* gyermekkor emlékezete című regényében: a franciában a h hangot ugyanúgy [as]-nak ejtik, mint az *hache*-t ('fejsze, bárd').

³³ Murat, i. m.

sította el azt a szándékot, hogy az emberre „kizárólag mint szocializált egyénre” tekintsünk.³⁴ Blanchot egy elvontabb irodalomfelfogás felől közelít, amelynek központi alakjává Orpheuszt teszi, aki „azért veszíti el Eurüdikét, mert a dal mértékletes határain túl vágyik rá, de maga is odavész; ám ez a vágy, és Eurüdike elvesztése és Orpheusz széthullása mind szükséges a dal megszületéséhez, miként az örök tétlenség próbája a műéhez”.³⁵ Murat szerint ugyanakkor nem lehet nem Blanchot szemére vetni, hogy kerüli a saját jelenére való utalást, példaként azt az „elképesztően provokatív” mondatát idézi, amikor egy évvel Nürnberg után és a szovjet légerekről szóló első viták idején azt írja, hogy a „a Terrorban az emberek meghalnak, és mindez nem számít”.³⁶ Marie-Laure Basuyaux ugyanakkor éppen azt állítja,³⁷ hogy Orpheusz figurájával Blanchot, csakúgy, mint Lázárral Cayrol, olyan alakot választott, aki a halálon való átkelés (*transgression*), egyfajta megsemmisülés megtestesítője, s ezáltal mindketten egyértelműen az irodalomfelfogásuk központi elemévé teszik a katasztrófát. Mind Orpheusz, mind Lázár átlép az emberiségre mért határokon, így magukban hordozzák e tapasztalat következményeit (a különállás, a számkivetettség és a magány érzését), még ha a cayroli helyzet „sokkal inkább beleivódott a jelenébe és időben pontosabban elhelyezhető”. Basuyaux szerint a két alak közti különbség a történelemhez való viszonyukban ragadható meg: míg Orpheusz nem fordul(hat) vissza a történelem felé, Cayrol szövege megköveteli a történelemhez és a jelenhez való kapcsolódást is: „ugyanannyira kell a koncentrációs tábori múltból, mint annak jelenéről tanúságot tenni”.³⁸

A Cayrol-féle lázári művészet tehát a *mi az irodalom* kérdésére olyan egyedi választ ad, amely – a holokauszt tapasztalatát kiindulóponttá téve – mintha a korszak főbb irányzataiból mind merítene valamit. Nem köthető a Sartre-féle elkötelezett irodalomhoz, mert a mű esztétikai értéke nincs a mondanivalónak alárendelve, mégis – szemben a *l'art pour l'art* esztétikájával – hisz a műalkotás megváltó erejében, vagyis a művészet „világjobbító” szándékában, akárcsak Sartre. Blanchot hangsúlyosan történetietlen irodalomfelfogásához Orpheusz alakján keresztül kapcsolódik: mint láttuk, mind Lázár, mind Orpheusz figurája egy-egy „határátlépést” testesít meg, amely a világban végbement pusztításra reflektál. E ponton érdemes egy pillanatra megemlíteni Roland Barthes esztétikáját is, Murat szerint ugyanis mind a barthes-i (az írás „nulla foka”, a semleges írás), mind a blanchot-i esztétika (az irodalom „nulla pontja”, amennyiben az irodalom a semlegesség par excellence tapasztalata) mélyen hallgat arról a valakiről, aki ezt a szót a történelemben „véste”: vagyis a „nulla emberről”, aki Murat szerint a táborok túlélője.³⁹ E megközelítésből látható: a Cayrol-féle lázári művészetkoncepció központi alakja épp e „nulla ember”, a táborok túlélője lesz. A művészet (és a műalkotás) törté-

³⁴ Uo.

³⁵ „[Orphée] perd Eurydice, parce qu'il la désire par-delà les limites mesurées du chant, et il se perd lui-même, mais ce désir et Eurydice perdue et Orphée dispersé sont nécessaires au chant, comme est nécessaire à l'oeuvre l'épreuve du désœuvrement éternel.” Maurice Blanchot, *Le regard d'Orphée*, in: *L'espace littéraire* [1955], Gallimard, Párizs, 2007, 228. Érdemes utalni Beney Zsuzsa költészetére is, amelynek visszatérő eleme az Orpheusz–Eurüdike-mítosz.

³⁶ Murat idézi Blanchot-t: „Dans la Terreur, les individus meurent et c'est insignifiant.” Blanchot: *L'espace littéraire*, 310–312.

³⁷ Marie-Laure Basuyaux, *Les années 1950: Jean Cayrol et la figure de Lazare*, in Murat, i. m.

³⁸ Uo.

³⁹ Murat, i. m.

nelmi „beágyazottsága” tehát Cayrol számára megkérdőjelezhetetlen, ugyanakkor fontos újra hangsúlyozni, hogy számára a XVIII. századi svédországi nyomorúságos bányavilág leírása ugyanúgy a lázári művészet része, ahogy Picasso művei. Cayrol maga is azt mondta, hogy mivel a deportálás előtt olvasta Kafka *A fegyencgyarmaton* című novelláját, pontosan tudta, milyen szabályok érvényesek a koncentrációs táborban. A lázári művészet tehát nem kizárólag a holokauszt tapasztalatának művészi megformálása, sokkal inkább a mindenkori emberi nyomorúság, a beckett „détresse humaine” művészi ábrázolása és a műalkotás által a párbeszéd és a megváltás lehetővé tétele.

Míg Cayrol visszamenőleg is kibővíti a lázári művészetként aposztrofálható műalkotások körét, úgy érdekes módon Barthes az „új regény” egyfajta „előfutaraként” tekint rá. A már említett *La rature* („Törlés”) című utószóban Barthes a lázári regény stilisztikai elemeit vizsgálja. A cayroli főhős nem is igazi szereplő, inkább csak egy hang: a felszínt a világtól megfosztott környezetben mindig a tárgyak elhelyezkedése határozza meg – (Barthes itt a *padlóirodalom* („littérature de plancher”) különös fogalmát hozza létre, amelynek szimbolikus állata az egér lehetne, és amelynek kulcsszava a fáradtság.) Szerinte egyértelmű párhuzam mutatható ki a *Lazare parmi nous* és az új regény programja között: Cayrol művészete nemcsak azért aktuális, mert a koncentrációs tábor nem szűnt meg, mert változatlanul jelen van a világban, és érezteti a hatását. Modernitását az adja, hogy mindazok az irodalmi technikák, amelyeket az új regény forradalmának állít be, Barthes szerint már programszerűen megtalálhatók a lázári regényben. Így például a főhős gyakran egy névtelen szereplő, aki „tekintetere és hangjára redukálódott”, hiányzik az esemény, a tárgyak előtérbe kerülnek, valamiféle „érzékeny” csend honol, és a mű „odüsszeuszi jelleget” ölt: egy ember „hosszú bolyongásának vagyunk tanúi a labirintusszerű térben és időben”.⁴⁰

Basuyaux szerint azzal, hogy Barthes *Az írás nulla fokában* Camus és Blanchot mellett Cayrolt is példaként említi, őt is felhasználta a „fehér írás”, vagyis a semleges, nem-irodalmi, az „atonális” írás esztétikájának kidolgozásában⁴¹ (a schönbergi *atonalitás* fogalmát használja Kertész is, amikor az Auschwitz utáni nyelvről beszél⁴²). A lázári művészet kidolgozásával Cayrol olyan művészetkonceptiót hozott létre, amely a műalkotást a holokauszt tapasztalatából eredezteti. Ahogy láttuk, a művészet felől a holokauszttapasztalat elsősorban nem magát a koncentrációs tábori világot jelenti, hiszen annak valósága a táborok határáig tart, bemutatása a mi világunk felől lehetetlen. E tapasztalat sokkal inkább a lágernek a mai világunkban való jelenlétét fedi fel, a holokauszt miatt kialakult saját „tikkjeinket” és e „tikkek” művészi megformáltságát. S míg a *holokausztirodalomról* évtizedeken keresztül folytak gyakran meddő viták (létezik-e ez a fogalom, ki írhat-e témában, szembeállítható-e memoár és fikció, stb.), Cayrol lázári művészete már az ötvenes években modern és évtizedekkel később elfogadott szemléletet hirdetett. Hiszen a holokausztirodalom mára a tanúnemzedék írásai mellett a másod-, harmadgenerációs művészetet éppúgy magába foglalja, mint annak identi-

⁴⁰ Barthes, i. m., 233–234.

⁴¹ Basuyaux, i. m.

⁴² „Olyan szerzők [Borowski, Améry] szavait idézem, akik a Holocaust valódi tapasztalatait hagyták ránk, s akik már az Auschwitz utáni nyelven beszélnek. Miféle nyelv is ez? Én, a magam használatára, egy zenei műszóval atonális nyelvnek neveztem el. Ha ugyanis a tonalitást, az egységes hangnemet közmegegyezéssel konvenciónak tekintjük, akkor az atonalitás e közmegegyezés, e tradíció érvénytelenségét deklarálja.” Kertész Imre, *A száműzött nyelv*, Magvető, Budapest, 2001, 283.

táskereső, történetrekonstruáló mechanizmusait vagy a „nem-túlélők” fikcióit. Sőt, Cayrol visszamenőleg, a holokauszt előtti időre is kibővíti a lázári művészet fogalmát. A holokauszt tapasztalatából születő művészet programszerűen felvázolt stílusjegyei azonban, mint láttuk, elvezetnek egészen az új regényig. Ilyen értelemben tehát a holokausztirodalom nem különálló kategória, amely kívül rekedt volna az irodalmi változásokon, sőt éppen hogy hatással volt ezekre a változásokra. A lázári művészet fogalmán keresztül nemcsak újfajta aspektusból közelíthetjük meg a holokausztirodalmat, de arra is választ kaphatunk, hogyan illeszkedik bele az *univers concentrationnaire*-ből születő művészet a háború utáni, majd a hatvanas, hetvenes évek irodalomtörténeti és -elméleti kontextusába, hogyan definiálódik újra az ember illetve az irodalom helye a holokauszt utáni világban.



„(...) a szavak, melyek csak szavak maradnak”

DARVASI LÁSZLÓ: VÁNDORLÓ SÍROK



Magvető Könyvkiadó
Budapest, 2012
328 oldal, 3490 Ft

Pihenésnek, lazításnak nyoma sem látszott Darvasi László pályáján miután megjelent második nagyregénye, az életmű eddigi talán legfontosabb darabja, a *Virágzabálók*. A hatéves munka után 2009-ben napvilágot látott próza láthatóan nem vette ki az erőt a szerzőből. Ezt támasztja alá, hogy az elmúlt három évben kevés prózaírónk akadt, aki annyit publikált, mint éppen Darvasi. Ez sok esetben nem kizárólag alkotói szándékon múlik. A hazai irodalmi lapok szívesen közlik a Szív Ernő néven is publikáló szerzőt, akinek az Élet és Irodalom főmunkatársaként régóta olyan bejárása nyílt a kulturális nyilvánosság felé, ami kevesek osztályrésze.

Látszólag csupán életrajzi tény, hogy 2012 októberében ünnepelte a szerző ötvenedik születésnapját, mégis az ilyen évforduló jelentőséget adhat annak, milyen kötet kerül ki ez idő tájt az alkotói műhelyből. Kétfajta értelemben sem érte meglepetés Darvasi László olvasóit. Novelláskötetet kaptak, ami a nagyregény után visszatérés a szerző életművében olyan meghatározó szerepet játszó kisprózához. Emellett az új kötet azokat az erényeket csillogtatja, amelyeket megszokhattunk az alkotótól. Több vonatkozásban mesteri kötet született. Ez egyben azt is jelenti, hogy nem minden vonatkozásban.

A *Vándorló sírok* sorrendben a huszadik Darvasi kötet, ami jól mutatja a közel húsz éves írói pálya termékenységet, amire műfaji értelemben az a fajta kettősség jellemző, hogy a két eposzi terjedelmű regény (*A könnyemutatványosok legendája* és a *Virágzabálók*) mellett döntően kisprózák játszanak kitüntetett szerepet az életműben. Ez részben viszonylagossá teszi Grendel Lajosnak azt a *Modern magyar irodalom története* című kötetben tett (nem jogosulatlan) megállapítását, ami szerint rangján alul értékelt idehaza a novella.

A tudatos építkezés és szerkesztés mindig is sajátja volt Darvasinak, így aligha kell a véletlen számlájára írni, hogy az öt fejezetből álló, összesen húsz novellát magában foglaló kötet első és utolsó egysége gyűjti magába a jelenkori történeteket. Míg a közbeesők időben és térben egyaránt a messzi múltba kalauzolják el a befogadókat. A jelen – ilyen értelemben – abroncsba fogja a múltat.

Talán furcsának tűnhet, de tágabb irodalmi kontextusba helyezve Darvasi prózájának két nagy rokonát találni: Krúdyt és Borgest. A két – bizonyos értelemben – mintaadó író egymással nehezen hozható közös nevezőre, vagy éppen semennyire. A Vándorló sírok írójának az az alkotói gesztusa, amivel szinte semmiből teremt világokat, történeteinek hihetetlen gazdagsága, mesélőkedvének páratlansága és magától értetődő jellege, a letűnt világok (valóságok és képzeletbeliek) megidézésének képessége akkor is Krúdy irányába mutat, ha az alkotói önértékelés szerint neki magának vajmi kevés köze lehet a Szindbád írójához. Ami írás-művészetüket illeti, Darvasi vélekedése helytálló, mert a gordonkahangú, a romantika egészen különleges továbbéléseként is értelmezhető Krúdy-stílustól valóban nagyon különbözik az övé. Jorge Luis Borges más oldalról világítja meg Darvasi életművét, benne a Vándorló sírok húsz elbeszélését. Az ábrázolt világ, az ennek keretében elmondott történetek a rejtélyek, a rejtvények és talányok terepei. Az elbeszélő a racionalitás szűk lehetőségein messze túlterjeszkedve mesél szereplőiről. Darvasi történetei gyakran legalább annyira enigmatikusak, ok-okozati láncra felfűzhetetlenek és szofisztikáltak, mint a Borges-félék. Ha az irodalmi rokonságról írottak megállják a helyüket, abból az is következik, hogy a vizsgált alkotói módszer egymástól távol álló írástechnikák eredményeinek ötvözésére is képes.

Az *Édenkert* három novellája bibliai témák variációi. A kertből a nő kérésére kivágni kívánt fa a tudásfájának megfelelője, ami itt a bűn viszonylagosságáról és sokféleségéről szól. Vele a transzcendens és az immanens világok közötti átjárhatatlanságról, a megértés nélküli világállapotról. A *Fa* című novellában a férfi képtelen megérteni, miért kellene elpusztítani a kert egyik ékességét. Annyiban igaza van, hogy e világi fogalmaink szerint megmagyarázhatatlan a nő kérése. A rejtély nyomban az első novella alapkérdésévé válik. Metafizikai nézőpont nélkül nincs ésszerű oka a fa kivágására tett indítványnak.

„Egy napon a férfi azt ígérte a nőnek, hogy soha nem fog meghalni” – indul az *Árulás* című elbeszélés. A mondatnak az ad különös feszültséget, hogy tágabb szöveggörnyezete alapján az Édenkert ciklus darabjai között szerepel, ahol éppen az örök élet lehetősége semmisült meg az ember számára. A férfi ígérete nyelvtudományi értelemben Austen beszédaktus elméletéhez vezet el, ami szerint a nyelvhasználat maga is cselekvés. Ebben az esetben olyan irreális cselekvés, ami az ígéret megvalósíthatóságát tételezi fel. A férfi halála után a nő monológja *sajátos művészi krédónak* is beillik: „Pedig elárulta őt. A nő azt gondolta, hogy a gyalázatos tettek mélyén, nem rosszaság, nem valamiféle gyalázatos akarat munkál, hanem a hasztalan és hiábavaló ígérek eróziója, a be nem váltott szavak elomlása, a szavak, melyek csak szavak maradnak.” A művészet, így a szépírás sem lépheti túl saját határait. Mintha a teremtés sikertelenségét konstatálná, legalábbis abban a bibliai értelemben, amiképpen a szó cselekvéssé, világformáló és -alakító erővé válik. A szavak érvényességi köre ebben a Darvasinak tulajdonított értelmezésben csak szövegvilágok létrehozására alkalmas. Ez nem kevés, mégis emberi mértékegységekkel kifejezhetetlen távolságban áll a „*Kezdetben vala az Ige*” világteremtő erejétől.

A kötet második nagy egysége a *Kína visszatér* elnevezést kapta, ami címével is, valamint a hozzátartozó novellákkal egyértelműen a *lojangi kutyavadászok* című, 2002-ben megjelent elbeszéléskötetre utal. A visszautalás tényét erősíti, hogy az idetartozó három novellában (*A festő és a szomszédja*, *A szencseni agyag átka*, *Tündérdomb*) felbukkan Lao Szu alakja, akit a lojangi kutyavadászok szereplőjeként ismerhettünk meg. Betéttörténetként és kommentárként kiegészítik a vele foglalkozó történeteket az elbeszélések törzsszövegét. Mindhárom művész-novella. Mindhárom – a festő, a szobrász és a keramikus – az alkotó halálával végződik, és



mindhárom az artisztikus létezés és a mindennapok olyan ütközéseiről szólnak, amelyek végkimenetele a tragikum. Azzal, hogy a Kína-tematika az új kötetben ismét terítékre kerül, jelzi, A lojangi kutyavadászok kötete nem egyszeri alkotói kirándulás volt a Távol-Keletre. Irodalmunkra egyáltalán nem jellemző, hogy a prózaírók olyan különös helyszíneket választanak cselekménytérnek, amelyet Darvasi. (Bár e tekintetben oldódik a merevség, ha Krasznahorkai László három kötetének – a *Az Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó*, a *Rombolás és bánat az Ég alatt* és *Seibo járt odalent* – helyszíneire gondolunk.)

A kötet harmadik fejezete, *A Holm-féle előadás*, a rejtélyességet és az ismeretlenséget állítja középpontba. A három bibliai témájú novella (*Júdás, Malkus, A sírásó*) összefoglaló címről nem tud meg többet az olvasó. Nincs válasz, nincs írói közlés azokra a kézenfekvő kérdésekre: ki Holm, és milyen előadásokról lehet szó? A homály azzal sem oszlik, hogy *A szomszéd halála* című, ötödik nagy kötetbeli fejezetben immár önálló novellacímként szerepel A Holm-féle előadás. Ez egyetlen ponton kapcsolódik a bibliai témájú novellákhoz. Az elbeszélés egyik központi szereplője, aki talán egyetemi oktató (ez azonban nem biztos), arról mesél taxis ismerősenek, hogy aznap arról a katonáról adott elő, akinek Péter a Getsemáne-kertben levágta a fülét. „Arról a katonáról, akit őrségbe osztottak be, majd kivégezték, akinek fogalma sem volt semmiről, és akinek levágták a fülét. Soha nem tudta meg, miért.” Az idézet kulcs a teljes Holm-féle előadás megfigyeltetéséhez. A három közel-keleti helyszínen játszódó novellája új nézőpontot kínál fel az olvasónak. Három olyan szereplő aspektusából látjuk a jól ismert történeteket, akiknek fogalmuk sincs, milyen horderejű események részeseivé váltak, ha mellékszereplőként is. Írói szempontból kétségteljes, hogy a Júdás-történet szerepeltetése, mert árulásának megtervezettsége és kiszámíthatósága olyan kultúrtörténeti evidencia, aminek átírása annak a közös tudásnak a felülírása, amely a Jézus halálát megelőző cselekmények kanonizált foglalata. Darvasi e három novellájának megkomponáltsága erősen emlékeztet Tom Stoppard Hamlet átíratára, a *Rosencrantz és Guildenstern halott*-ra. Ebben a királyi udvarba hívott, Hamlet valamikori barátainak nézőpontjából követhető végig a dán uralkodóházon belüli leszámolás. Az eredeti irodalmi mű mellett létrejön a történet apokrif-változata – ahogyan a Vándorló sírokban is.

A *Jézus-manökenek* hat novellája a kiválasztottság témáit variálja. Bennük a vallás és a hit témái még akkor is háttérbe szorulnak, ha a novellák némely ponton érintkeznek is az új-testamentumi megváltóval. A szerző blaszfémiaja nyilvánvaló, mert a pejoratív manöken szó helyett használhatta volna a modell vagy minta kifejezéseket is. Mégis a *Jaufre Rudel* című novella figyelmeztet, hogy a keresztes hadjáratok egyik francia nemesének írói megörökítése életrajzilag olyannyira hiteles – birtokainak elhelyezkedésével, a tripoliszi Hodierna iránt érzett szerelmével, költeményeivel és halálával –, hogy szüziséje nélkülöz minden fikciót, noha a többi manöken-novella a szó legirodalmibb értelmében az alkotói képzelet játéka. A hat-hét egészen elsőrangú elbeszélést tartalmazó kötet legkevésbé sikerült részének a zárófejezetet gondolom. Az ismételt jelenkorban játszódó novellák (*A szomszéd halála* fejezetcím alatt) közül a Holm-féle előadás kiemelkedik, ám *A Nagy Hullakereső Versenyt* (a valóságshow groteszk paródiáját), a *Tanácsok kutyatartóknak*, *A szomszédom halála* nem érik el a kötetben található egyéb írások színvonalát. Érdekes, hogy a szerző hazai pályán – a mában – mintha idegenül mozogna. Talán hiányzik az a távlat, ami a kínai, a bibliai és a középkori történetek kapcsán olyan magától értetődően rendelkezésre áll.

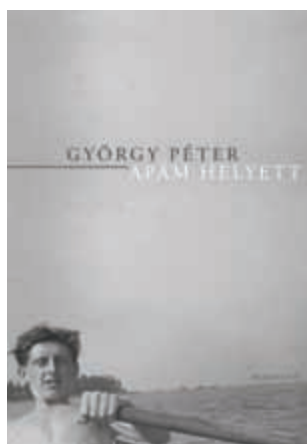
Bod Péter

Apám helyett

GYÖRGY PÉTER KÖNYVÉRŐL

„...nem ítélkezni,
hanem írni szeretnék a halott apám helyett...”

György Péter: Apám helyett, 79.



Magvető Könyvkiadó
Budapest, 2011
312 oldal, 3490 Ft

”

György Péter *Apám helyett* c. könyve két olyan világ közé épít hidat, amely mai szemmel, a többség számára összeegyeztethetetlennek tűnik. A kötet a jelen és a szülői elbeszélés múltja, a közösségi és egyéni identitások, a békés és kevésbé békés idők közé ékelődik. A meg-megbicsakló huszadik század életrajzainak önnön diszkontinuitásába gabalyodó idősíkjait használja fel ahhoz, hogy valamiféle folyamatosságot vázoljon fel a jelenkor és azon múlt között, amely saját gyermekkorának, apja gyermek- és felnőttkorának, nagyszülei fiatalkorának és még ki tudja hány és hány mellékszereplőnek a múltja. *György Péter* személyes emlékezete még létező és lerombolt utcákat, utakat, tereket, épületeket tartalmaz, és ahogy minden személyes emlékezet, a családi ház, a gyermekszoba, a nappali és az ebédlő kozmoszából táplálkozik ahhoz, hogy eligazodjon azon események, terek és államalakulatok káoszában, amelyek egy kötetnyi terjedelemben a több emberöltőnyi emlékezetfonalat egyetlen apai szubjektummá fűzik. Betekintést nyerünk a családi könyvtárban található, dedikált Szabó Lőrinc kötetbe, a katolizált fővárosi zsidók hétköznapijaiba, a bori munkatáborból hazavezető csatakos út viszontagságaiba. Rálátunk a szétlőtt Budapestre, a Trianon utáni íratlan, majd előírt társadalmi normákra, a Horthy-, Rákosi- és Kádár-rendszer közös és elkülönülő mozzanataira, 1933-ra, 1944-re, 1945-re, 1956-ra, 1989-re... A kötet úgy szól egyetlen emberről, hogy nem egyetlen emberről szól, és úgy beszél a nevében, hogy időnként beszélteti is. Lényegében egy tizenegy, többé-kevésbé megegyező tárgyú írást tartalmazó esszékötetet olvashatunk, amelynek szövegei a mikrotörténet, a memoár, az oral history, a műelemzés, a vallomásos próza és a társadalmi-kulturális-politikai kommentár irodalmi- és kevésbé irodalmi műfajainak egymásba emelésével állnak össze valóban élvezetes olvasmányá.

A könyv valódi értékét a mottóként kiragadott idézet példázza a legjobban. Élvezetessé lényegében a befogadói pers-

pektíva teljes kizárása teszi, röviden: a szövegek – olvasói szempontból – nem akarnak semmit. A szerző nem szeretne kedvében járni az olvasónak, de fel sem szeretné háborítani őt, nem kíván bizonygatni, nem akar provokálni, politizálni, nevelni. Az egymásra építkező tömör sorok csakis azért tudják maguk előtt sodorni az olvasói pillantást, mert már az írás során megfosztattak mindennemű külső intencionalitástól, külső legitimációs kritériumtól és normarendszertől. Az esszéisztikus kötet valóban nem akar mást, mint apja helyett elmondani, megérteni, megmagyarázni, lejegyezni egyet, s mást. Az olvasói pozíció ehhez mérten már csak egy másodlagos, járulékos állapot, a publikálás mellékhatása a szövegre.

Az esszék így nem igyekeznek semmiféle elvárási horizontot közvetíteni, nem szorulnak a műfaj által támasztott falak közé, de nem is ütik, nem is fogalmazzák át azokat. A szöveg létrehozása a terápiás naplóvezetés vagy a lejegyzés általi tanulás gyakorlatához hasonlít leginkább. A szerző az írás aktusa által kísérli meg egyben rögzíteni, maradandóvá, de elsősorban önmaga előtt világossá tenni mindazt, amit édesapja csak részlegesen tett meg. A valóban mély politikai, ideológiai, társadalmi- és eszmetörténeti elemzések így egy kétszeresen szubjektív, ám zömében egymásnak ellentmondó (apai-fiúi) szempontrendszer alapján zajlanak. A könyv elbeszélői perpetuum mobile-je valójában az apa és az apát elemző fiú álláspontjai közötti lengőmozgás képében jelenik meg, amelynek szövegezett változata lényegében a kevés, majd az apa életének vége felé egyre kevesebb egyezés, de inkább a különbségek megfogalmazása. A szövegek ilyen értelemben más archetextusokkal vannak folyamatos diskurzusban. Így emeli be a narratívába például apja bori naplóját. A második világháborút követő könyvkiadási divat mentén, minden további nélkül kiadhatta volna ezt a szöveget, mindennemű kommentár, kísérő szöveg nélkül, *György Péter* viszont máshogy dönt. A naplóbejegyzéseket fragmentumszerűen kezeli, válogat belőlük. A szövegtestben ezek a részek dőltbetűsek – elkülönülnek, és ami elkülönül a múlt beszéltetésével, tetteivel, eseményeivel töltődik fel. A saját és az édesapai személyes tapasztalatot egy letűnt, ám máig ható kor kontextusába helyezi. Vallomásokat, kommentárokat, megjegyzéseket olvashatunk, egy apa megértésének genealógiáját.

A kötet teljes hosszán, ahogy az apa és a fiú élete során egyaránt, végigvonul egy sarkalatos kérdés – ez pedig a zsidóság és a magyarság, sajnos még napjaink közmédiájában is átvonszolásra kerülő, szélsőséges álláspontokat generáló kérdése. A szerző végig nem találja meg rá a választ, ugyanakkor, saját nevében, de apja és nagyapja helyett is felteszi azt. A különféle történeti beágyazások, különféle értelmezési pozíciókat tesznek lehetővé. A zsidóság és magyarság kérdésének két pólusa hol kiegyenlítődött egymással, hol szélsőségekként a kérdés szembenálló peremeire szorult. Egyfajta álláspontot tett lehetővé a Trianon előtti és utáni kor polgári keresztény normarendszere, másfelét a Rákosi- és Kádár-éra kollektivistikus amnézia-ideológiája, majd egy harmadikat a 1989 utáni kor. Mindazonáltal – a könyv szempontjából – nem is a válaszok a fontosak, hanem a kérdések lényegre törő és egymástól elhatárolandó asszociációs mezői, azok mélystruktúrájának elemzése, valamint a problémakörök társadalmi-művelődési-politikai összefüggésmezeinek vázolása. Helyes válasz pedig nincs. *György Péter* szavaival: „*Akit a rákjánál jobban sújtott le, hogy mégis, mindennek ellenére, nem tudott mit kezdeni a kétfejű fenevaddal, a zsidósággal és a magyarsággal. S amikor meghalt, csak utána kezdtem el érteni, hogy milyen brutális árat fizetett hűségesei tévedéséiért. Ezért is írom ezt a könyvet apám helyett*” (192.).

Roginer Oszkár

A semmi kísértése: a tapasztalás intim olvasói apokaliptikái

MAURICE BLANCHOT: THOMAS, A REJTÉLYES ÁRNY

„Az éj a szertartások erejével megzabolázott szentség, s a szertartás jelentése: rend, szabályosság, jog, a Tao útja és Dharma tengelye. Orpheusz tekintete szétveti a köteléket, megszegi a határokat, megtöri a törvényt, mely kordában tartotta és visszafogta a lényeket.”



Pesti Kalligram
Budapest, 2011
318 oldal, 2900 Ft

Az 1945 utáni francia irodalmat, esztétikai és filozófiai gondolkodást máig meghatározó Maurice Blanchot műveinek magyarul történő megjelentetését a Kalligram kiadó vállalta magára, Bende József fordításában, aki a sorozat szerkesztőjeként a 2005-ben a Kijarat Kiadónál megjelent teoretikus kötet, a nehezen figyelmen kívül hagyható *Az irodalmi tér* mellett jelenléte biztosít a tervek szerint mind Blanchot regényeinek, „kisregényeinek”, mind tanulmányainak. Hiszen a teoretikus és a szépirodalmi szerző kategóriái Blanchot-t olvasva igen gyorsan feloldódnak, s érvénytelenségükkel az önátélés „maximumán” feladásra készítetik a nyugati kultúra szubjektumaként aposztrofált-biztosított (ön)azonosságainkat. A mindenkor Blanchot-szöveg ugyanis a halál helyének modalitásában olvastat – és a szereplő agóniáját olvasva mi is bármikor készen kell hogy álljunk a megfulladásra.

A *Thomas, a rejtélyes árny*, Blanchot első, 1941-es regényének több mint háromszáz oldalas első verziójú megjelentetése a redukált, vékonyabb *testű* második verzió helyett felszínre hozza és így láthatóvá teszi Blanchot-t, a paradigmatis szerzőt, hiszen egyrészt a nehezen megközelíthető, komoly intellektuális tevékenységet és sosem lankadó figyelmet követelő szöveg képtelen a meghátrálásra még agóniájában is, másrészt az első verzió *rejtélye* egy jeltelen, nyom nélküli szereplő semleges, személytelen jelenlétének megszólaltatását keresteti az olvasóval. Thomas-ra azonban minden találkozás képtelen árnyékot vetni; így, kapaszkodók nélkül, a képhiány, a *kívül* sorra elbukó kísértései, a semmi általi lenyűgözöttség olyan művet omlasztanak folyton össze, ami – ha csak az intellektuális terheltségét érzékeljük – a

szöveg olvashatatlanságát írja elő. Azonban Blanchot általában lenyűgözően ír, s hol uralja, hol aláveti magát a nézőpont (és toposzai) elvesztéseinek, a tudat különböző szintű elmozdulásainak, a tengelyváltásoknak. A *Thomas* első verziója tehát egy hosszú *meditációra* hív (a francia „*méditation*” szó sokrétűségével), annak transzgresszióival és a költői nyelvnek történő kiszolgáltatottság különös közegeiben; olyan meditatív gondolatnélküliségre invitál tehát, amelynek másik neve Blanchot rendszerében a *lényegi magány*. Blanchot saját, az *Orpheusz tekintetében* megidézett előírásait követi, s úgy veti alá egyként a dichotomikus gondolkodás krízisét jelezve a szubjektumot, formát, figurát a szövegesülésnek, hogy „A mélység nem mutatkozik meg szemtől szemben, egyedül akkor tárul fel, ha elrejtí a mű. [...] A mítosz szerint [...] Orpheusz sorsához e törvénnyel való szembeszegülés is hozzátartozik, miközben nem kétséges, hogy Eurüdiké felé fordulva Orpheusz lerombolja a művet. A mű egyszerűben darabjaira hull, Eurüdiké visszatér az árnyak világába.”

Blanchot már 1932-től szerkesztgeti a *Thomas* szövegét, és csak 1940 májusában fejezi be úgy e regényszerűbb első verziót, hogy Jean Paulhan elfogadhassa azt a Gallimard-nál. Majd 1948-ban húzza meg az első verziót, a két mű között időben tehát ott a sok vitára okot adó politikai meggyőződésének átfordulása a deportálások és Emmanuel Lévinasszal való barátságának elkötelezettsége miatt, ismeretsége Bataille-jal, és vélhetően a történeti tudatot befolyásolhatják a tanulmányok is Kafkáról, Rilkéről, Mallarméről, Sade-ról. 1948 januárjában számol be Bataille-nak írt egyik levelében az első verzió imaginárius eltüntetéséről, amikor az első vaskos kötetet nézegetve meglátja abban egy másik mű apró magját. Azonban a hatvanas évekre már kultikus íróvá váló Blanchot, aki cikkeiben és tanulmányaiban is az irodalom mibenlétét kutatja, s mint ahogyan az első verzió francia kiadásának előszóírója is hangsúlyozza, nem tagadja meg az első változatot sem, azt egy másik, önálló műnek tekinti, s talán éppen a *Thomas* névre rájátszva csak létrehozza a második verzió által a kihordott-hordozott ikertestvért. Azonban a *Thomas* olvashatóságát, *Thomas* válla fölött a szöveggé lett *Thomas* figurájának *műtelenedésébe*, újra- és újrakezdett történetébe pillantva olvasói tapasztalatunk kihívásait, a reflexió lehetetlenségét, a *Thomas* nevű árny holttestének krimijét követve ismét megszólalhat a mítosz, s legitimálja a szöveg állandó, befejezhetetlen, meditatív újrakezdéseit, egyszóval a *mértéktelen* első verziót: „Végtelenül kérdéses mozdulat, melyet elítél a nappal, igazolhatatlan téboly vagy bűnhődő mértéktelenség gyanánt. A nappal számára a pokolra szállás, az útra kelés hiábavaló mélységek felé már maga a mértéktelenség” – írja Blanchot az ihlet ugrásáról Orpheusz kapcsán. A *Thomas*-ban pedig éppen az egyik esszenciális átváltozás alatt álló, *kamasztestbe* bújt *Thomas*-ról és annak néma, háborús nemzedékéhez fűződő viszonyáról, illetve viszonytalanságáról, a korszak nyomainak hiányáról ír, kissé túlozva ekkor is az első verzió szövegét, ám érzékeltetve, miként tereli a hétköznapi gondolkodás mélységeinek nyelvezetét a költői nyelv uralma alá – a szövegváltoztatás módosulásainak együttes jelenlétében:

„Hirtelen tökéletes érzelmek lettek, és úgy tűnt, hogy egy demiurgosz fiaként igazságtalanul mentesül mindenféle szorgalomtól, mindenféle vámtól, melyeket általában meg kell fizetni, hogy az ember hozzájusson ezekhez az érzésekhez. Szomorú volt, de a zaklatott szívből fakadó keserű melankólia nélkül, és megóvatott minden észrevétlen stigmától, amelyek láthatatlan írású tintaként jelennek meg a kamaszok arcán, amikor utalás történik a nőkre, a fiatalságra, egyik osztálytársuk szellemi fölényére; a jó érzések egyféle besúgója hírében állt, melyeknek a

tökéletlen példányait jelenlétével leleplezte. (...) és sátáni tisztaságával felszínre hozta a lelkiismeretüket nyomasztó dolgokat, melyeket éppen a tisztaság tudott csak nyomasztóvá tenni."

Azonban Thomas e kívülről állóként éppen a kívülségtől fosztatik meg hiánytalanul átélt jelenléte, semleges középpontisága miatt, s e blanchot-i fogalmakkal megterhelt jelenet modelálja a Thomas két verziójának kölcsönös feltételezettségét (és ezzel az első szükségszerű jelenlétét), és az eseménybe omló, a képeket, toposzokat kioltó, az olvasó tapasztalatiságát a semmi kísértésének, a szorongás melankolikus anyagára felfüggesztő műnek tesz ki minket: hiszen mivel Thomas számára éppen kortársainak nemzedéke marad néma, „csak a háborúra készülődő felnőtt férfiak és a gyermekkorra készülődő gyerekek használhatatlan jelzéseit érzékelté”, így semleges jelenléte még az átváltozás alatt álló testben sem ömlik át újabb formába, nincsenek lenyomatai, mintázata érzékelhetetlen. Majd az ő (vélt) középpontba helyezett figurája a második verzióban pedig még a kamaszkortól is mentesül, még ettől a reprezentációtól is meghátrál a szöveg. És a banális iskolai kiközösítésből a költői nyelv rámutat a – Blanchot fogalmaival élve – *kadaverikus hasonlóságra*, Thomas holttest-képére, amely csak úgy szolgál tükreül Thomas-Nárcisznak, hogy a kép mindenkori funkcióját, a szeparációt, elkülönbözödést jelzi, de egy mintát nem nyújtó mű révén, hiszen annak *szövegváltozatai* a néma nemzedékhez hasonlóan folyton csak paradigmák és jelölők megnevezésére vágnak: „Ott ült az iskolapadban, megtanulta a Himalája magasságát és a százéves háború perpatvarait, azonban megfosztatott az egyetlen valamit érő oktatástól, a féltékeny osztálytársak tanításától, akik lökdösik az embert vagy megosztják vele az utolsó csokoládédarabkájukat. Soha, egyetlen dolgozatírás alatt sem tudott átnézni a vele azonos magasságú fiú válla felett, a szövegváltozatait, az életét csak fiatalabbakról vagy idősebbekről másolta.”

Valójában Blanchot szövegvilágának olvashatósága, narrálhatósága és ezzel idézhetősége is, a szöveg minden hérakleitoszi mozgását igénybe véve nyom nélküli szereplőivel, azok személytelenségével, kijátssza a jelölők végtelenjében történetéhségünket, jelentéskereséseinket, kötődéseinket, amiként Thomas-t a két női szereplő közül egyik sem tudja megfajteni, szóra bírni – de még attól a feszültségtől is meg tudja fosztani olvasóját, amely abból a tehetetlenségből fakad, hogy nem tudunk szabadulni kép-mivoltunktól, az érzékelés szenvedélyétől. Blanchot eddig magyarul megjelent regényeiben is csupán két-három szereplő hordozza egymással való találkozásaik történetét, a női agóniákat, az Eurüdiké-sorsokat szemlélve tapasztalhatjuk meg a rilkei saját halált, s persze olyan szigorú rendezettségben felsorakoztatott kulcsszavak segítségével követhetjük a Blanchot által megnyitott beszédmódokat, hogy e neurotikus logika szigora, a kulcsszavak igazságainak pluralitása az olvasás különös közegét teremti meg. Mint ahogyan az eddig magyarul megjelent Blanchot-regények kezdetben tűnhettek akár szerelmi történeteknek is, a *Thomas, a rejtélyes árny* megjelenését sokan úgy várták, mint egy krimi potenciáljával rendelkező nagyobb regényt, melyben egy kísérteties gyilkosság, egy vízbefúlt holttest ügyében nyomozhatunk. Blanchot viszont a szöveg középpontjául választott, a könyvcím alapján főszereplőként kezelendő Thomas jelenlétéről éppen úgy ad számot, hogy az írás berekeszthetlenségében mindent azonnal eltörölhet e halott életéről, múltjáról, emlékeiről, akinek szuverenitása és *szinguláris teste* éppen távollétében, lenyomatok nélküliségében, jelentelen személytelenségében, rekonstruálhatatlanságában lesz képes az olvasás *helyei* révén a fantom közelségével érzékeltetni magát. Anne-nal, a feleségével és a házasságtörő Irène női alakjával olyan fuldoklásokat, élve felfaladásokat kell elszenvednünk a szöveg örömeiben és a szövegagónia váltásaiban, mikor az elbeszélő démonaival



találjuk szemben magunkat, amelyek további réseket, nyílásokat, elkendőzött házasságok (avagy platóni egyesülések) lehetőségeit fedik fel. Az önátélés e potenciái pedig addig vezetnek az adott sorsok alakulásának visszáját, negatívját, hogy miután a *parole* a felszín alá ásott, az agresszió(k) után kiürül a „metafizikus méreg”. Blanchot paradigmaticusságának forrása éppen ebben az eredetkeresésben lelhető fel, hiszen az ismeretelméleti válság, a metafizikai árvaság több évtizedes tudatosodásának különböző tüneteit teszik szövegei láthatóvá, melyek esztétikai potenciája a képről, reprezentációról, szubjektumszemiotikáról, textualitásról való (poszt)strukturális, dekonstrukciós teorémákat és a művészetfilozófiai tendenciák, vagy a test-elméletek alakzatainak leg többjét táplálja.

A Thomas esetében e vállalt sokrétűség nyelvi alakzatainak egyik, a szöveg meditálását leginkább meghatározó és annak erotizálását a semlegességbe oltó rezsimje, az *érzékelhető* rezsimje olyan helyekre csalta Thomas-t és a Thomas vállá fölé a szövegbe pillantó olvasót, amely helyek (testek) megjelenését és az afirmációjukba történő becsalogatást egyrészt az a nietzschei gondolat aktivizálja, hogy az addigi filozófiák a test félreértései voltak; másrészt a szövegvilág helyszínei maguk is határozónak, és helyzetbe hozzák Nácisz tébolyát: Náciszét, aki a víztükör fölé hajolva „testnek nézi azt, ami pusztá árny”. E gondolkodás legélesebb héraldeitoszi oppozíciója a regényben a múzeum és a tengerpart.

A Thomas, a *rejtélyes árny* ugyanis a nézőpont toposzait folyton kijátszva úgy követeli meg a látható rezsimje által, kép-mivoltától szabadulni képtelen szubjektumtól az intellektuális tevékenységet, hogy a szöveg egyik leggyakrabban idézett (idézhető) és értelmezett első fejezete a kezdet elragadtatottságát, a tenger közegét, az anyai alakzatot felvenni kényszerülő, megszülető Thomas-t rögtön hiányában, holttestként, a halál helyének testi kioltásában olvashatjuk. Ennek a fuldokló, traumatikus olvasásnak kitett nyelv azután ironizálhat, keresheti a lenyomatokat a melankolikus anyagban, hol komikusan narrálva, hol a keleti irodalom egyik allúziójaként üres edényként várva a szöveg összeomlásait, hol a figurális testi átváltozások, nyelvi átjárások miatti szorongásban; majd a könyv utolsó részeiben pedig spirituális-misztikus extázisban Thomas-t isteni alakként is megforgatja. „A [szobába] belépők a vállá fölé hajoltak és a következő mondatokat olvasták: «lelment a tengerpartra: járni akart egyet. A zsidóság a felszíni részek után szívének mélyebb régióit is elérte. Tudta, még néhány óra, és lassacskán érthetetlen állapotba kerül, anélkül, hogy valaha is megismerné átváltozása titkát. Még néhány pillanat, és érezni fogja a visszahúzó életből fakadó békét, a bűnnek és a halálnak való átadottság nyugalma. (...)»” – reflektálhatunk mi is saját olvasói pozícióinkra Thomas-t szemlélve, a traumatikus fejezet után. A fulladás pillanatának szegélye ugyanis az eszmény vágyott közegét biztosítja majd, mely az írás, reprezentáció, a szorongás gondjából, a cselekvés hétköznapi zártságának idejéből a látvány *fantomját* és a halott tekintetét kölcsönzi az olvasónak, aki ettől kezdve képtelen nem látni – ismét a blanchot-i indulatnak köszönhetően: „És még amikor ez az eszményi tenger, amivé egyre bensőségesebb módon vált, a maga részéről visszaváltozott valóságos tengerré, melyben vízbe fültként volt jelen, akkor sem volt annyira izgatott, mint amennyire kellett volna lennie; inkább megkönnyebbülést érzett, mintha végre rátalált volna a helyzet nyitjára, és mintha minden arra korlátozódott volna számára, hogy szörvek nélkül a tenger hiányában folytassa véget nem érő útját.”

E szorongás szülte lényegi magányosság költői nyelve azután a vallási stádium előfutárának bizonyul. Miként Thomas valamiféle homályosan körvonalazott *hemiplegiában*, féloldali bénulásban szenved, szereplőként, reagensként való távolléte nem totális hiány, így képes

hiányának reflektálására; s ugyan a bénult szervekről a szubjektumnak nem lehet tudomása, hiányukat érzékelheti a mozgáshoz még használható testnek köszönhetően. E költői nyelv, ez a kívülség vezet a beszéd nem-dialektikusságához, és képes megszólalni arról, amiről csak hallgatni lehetne, mégis fenntartva idegenségét. Bár a blanchot-i gondolkodás fogalmi szigorra a mű olvashatóságát néhol valóban kétségessé teszi, továbbá helyenként e hosszabb verzió szöveghelyeit megkísértik azért egyéb prózahagyományok is, azért Blanchot sajátos terrorja, a semmi fölé hajoló melankolikus Nárcisz a szövegnek köszönhetően valóban megláthatja magát eltűnő születésében, a totális képhiány előidézésében.

A melankólia mint első halál, mint archaikus védelmi rendszer, illetőleg annak szubjektum általi elszenvedése a szorongó test olyan metaforáit ülteti el a blanchot-i meditálásban, amelyek később a tenger (az anya) hiányában a melankólia tapasztalatát testálják át, azaz az elszemélytelenedés tapasztalatát. Thomas gödröt ás, vagy a fulladás élménye, az élve eltemetés, elnyelés extázisai azt a kadaverikus vágyat és ezzel a jelek enigmáját is színre viszik, amelyek maguk válnak a félelemmel, a szenvedélyekkel, a gondolatokkal Blanchot szereplőivé, kreatúráivá. A melankolikus szubjektum nárcisztikus halála mellett pedig megjelennek a misztikus átlényegülés elragadtatásai. Blanchot szerint egyébként is kihagyhatatlanok a misztikusok annak tanulmányozásakor, ha valamit mélységeiben akarunk megismerni, azaz a semmivel keveredő valóság megismerésekor; Thomas és ezzel a nézőpontok észrevehetetlen átváltozásai és váltásai azt a semmi által megkísértett kép-paradigmát erősítik meg, amelyben a kép éppen az üreset idézi meg, a semmivel azonosul.

Ebben a heterogén kívülben, e holttest-kép modalitásában válhat a *Thomas*-ban a múzeum helye a melankolikus, heterotopikus jelenlét összezavarójává, amint Irène képtelen *Thomas*-val annak kívülállásában – a tenger végtelen mormolásával a háttérben – fenntartani saját női *másikat*, és *Thomas* képtelen ellenállni az anyai alakzat intellektuális (!) meggyilkolásának: „Látta, ahogy *Thomas* most a *Vénuszra* hasonlító fotográfia fölé hajol, vörösen és remegve, hatalmas kezekkel, mint amilyenek az értelmiségiek a gyilkolás pillanatában. Mit fog tenni? (...) A zsebébe nyúlt, dühödten kereste a kést, amely képtelen lesz megvérezni az életelen képet.”

Azonban az ironikus gesztus talán a szövegben egyszer igazán modernista módon mindenre kiterjed, s a két ember idegensége, egymás számára heterogén külsőségei, vagy a szimbolikus kihagyásai, a törvény gondolatosságán túl Blanchot erőszakos aprólékossága és kifinomultsága ismét visszazuhan a hétköznapiiba, mert az esemény ezt is megengedi, az irodalmi közeg pedig kívánja: „A léptek zajában hirtelen nagy csend áradt szét, és a már félig legyilkolt, a fenyegetéstől már félig megdicsőült valamennyi többi festmény, mint mindig, most is gyáván hallgatott. *Thomas* előhúzott a kabátjából egy mérőszalagot, rásimult a képkeretre, levett néhány mértéket, és odafordulva Irène-hez szelíden azt mondta neki: „A fej és a test aránya csak hatszoros, *Botticellinél* pedig mindig hétszeres.” – „Záróra! Záróra!” – kiáltotta a teremőr (...). Ez már a búcsúzás órája volt, az egyetlen szakasz az emberek életében, amely jól sikerül nekik.” Ám a blanchot-i beszédmód továbbra is szerencsésen berekeszthetetlen.

Bakonyi Veronika

Figures du silence

BARTHA-KOVÁCS KATALIN:
A CSEND ALAKZATAI A FESTÉSZETBEN



L'Harmattan Kiadó
Budapest, 2010
174 oldal, 4000 Ft

”

Bartha-Kovács Katalin könyve már címével is meglepi olvasóját, hiszen a csendhez aligha szoktunk alakzatokat társítani. Az újszerű témaválasztást és figyelmet keltő címet a szerző a bevezetésben indokolja: a cím a francia *figures du silence* kifejezés átültetésén alapul, a könyv pedig a XVII–XVIII. századi francia festészet és festészetelmélet kapcsán azt a nehezen megoldható kérdést járja körül, hogy ábrázolható-e a csend, és ha igen, akkor miként. A csend hétköznapi értelemben vett jelentése (a zaj hiánya) kibővíthető-e, a fogalom filozófiai és esztétikai kategóriává válhat-e? Bartha-Kovács Katalin saját maga rámutat, hogy könyve kísérlet, de elsősorban nem a csend (festészeti) meghatározásának kísérlete, hanem a csend ábrázolhatóságának és vizuális értelmezhetőségének vizsgálata, tehát olyan megközelítés, amely a válaszok keresése közben újabb kérdéseket vet fel.

Az első fejezet szótárak és enciklopédiák összehasonlításával közelíti meg a csend fogalmát, az általános, köznyelvi meghatározásoktól haladva az esztétikai definíciók felé. Ezt követően a szerző a „Néma költészet, vak festészet” kliséjét elemzi: a Reneszánsztól kezdődően vita alakul ki a Szimóni-décsnek tulajdonított közhely körül. Bár a XVII–XVIII. századi festők szemében a némaság felértékelődhet, az elméletírók mégis azt keresik, hogy hogyan „beszélhetne” a festészet. Bartha-Kovács Katalin egy fejezetet annak a kérdésnek szentel, hogy alkalmazhatók-e a képi ábrázolásra a csend nyelvi, retorikai megközelítései; kiemeli, hogy a képi törés eseténként az elhallgatással rokon. Elemzései rámutatnak, hogy a XVII. század végétől kezdve a zenére vonatkozó metaforák jelennek meg a művészetelméleti diskurzusban, amely ebben a korban próbálja saját metanyelvét megteremteni.

A szerző ezután tér rá a korszak francia festőire; először a Bűnbánó Magdolna-témán keresztül azt vizsgálja meg, hogy mi teszi csendessé és meghitté La Tour képeit. Chardin csendéletei kapcsán kitér az érzékeket tárgyaló filozófiai írások (Condillac, Diderot) és a festészetelmélet kapcsolatára. Chardin csendéleteiben nincs elbeszélhető történet, ezért a korabeli, az akadémiai műfaji hierarchiára támaszkodó kritika nehezen tud beszélni róla. Diderot az érzékeket hívja se-

gítségül Chardin képeinek megértéséhez: az ábrázolt tárgyakat szinte érinthetően valósnak találja, ezért méltatja Chardin festményeit, jóllehet a csendélet ebben a korban még a műfaji hierarchia alsó fokán helyezkedik el. A Fragonard képeinek szentelt fejezettől kezdve Bartha-Kovács Katalin új fogalmakat vezet be, amelyeket „a csend holdudvarába tartozó” fogalmaknak nevez – ide tartozik többek közt a *kellem*, a *báj*, a *melankólia*, a *tudom-is-én-micsoda*. Daniel Arasse nyomán Fragonard festményeit az elhallgatás és a sejtetés remekműveinek tekinti. Az esztétikai tapasztalat szubjektív, irracionális volta jól érezhető Watteau festményeivel kapcsolatban, akit saját korában többen modorosnak éreznek és elutasítanak. A melankólia és a tűnékenység motívumait inkább az utókor méltatja. A szerző Vernet tengeri látképeit a *fenséges* esztétikai kategóriája felől közelíti meg. Az összetett és nehezen megragadható minőség árnyalatai közül a „fenséges csend”, az elnémulás foglalkoztatja, főképp azok a hatások, amelyek a nézőben ezt az érzést kiváltják. Hubert Robert romokat ábrázoló képein a melankolikus táj ábrázolását elemzi, elsősorban Diderot gondolatai alapján.

A könyv utolsó fejezete Claude Lorrain képeinek tárgyalása előtt kitér a távol-keleti tájképfestészetre (a távol-keleti esztétikai gondolkodásról érintőlegesen korábbi fejezetekben is esett szó). A távol-keleti tájképeken az üres tér lényegi elem, a nem-lét a létezés elidegeníthetetlen része. A szerző a keleti esztétikai gondolkodásnak ezt az aspektusát a nyugati tájképfestészet (látszólag) jelentés nélküli elemeinek értelmezéséhez használja fel. Claude Lorrain tájképeit kortársai gyakran nem értik és nem értékelik, mivel a táj nem háttér, hanem maga a téma: a festményen uralkodó csend és nyugalom később értékelődik fel.

Bartha-Kovács Katalin monográfiája mindenképpen értékes kezdeményezésnek tekinthető. A csendet és az ahhoz kapcsolható kategóriákat körüljárva, egy-egy festőt és a róla szóló korabeli kritikai diskurzust elemezve, a festészet műfajai (vanitas-festmények, csendélet, tájkép, zsánerkép, stb.) felől közelítve nem lezárt vizsgálódásokat közöl, hanem újabb vizsgálati lehetőséget nyit: a festészeti csend továbbra sem válik meghatározhatóvá, hanem „csupán” érezhető és sejtető marad. A könyv számos terminológiai problémát felvet, melyekre megoldást is javasol. Precíz, elmélyült, mégis gördülékeny, szabatos stílusa külön figyelmet érdemel.

Véleményem szerint azonban a szerző kitekintései a távol-keleti esztétikára – bár érdekes szempontrendszerrel vetnek fel – vázlatosak, elsősorban szakirodalmi ihletésűek, szemben a francia festészetelmélet vizsgálatával, amelyet Bartha-Kovács Katalin forrásszövegek alapján dolgoz fel. Egyes fejezetekben kissé hosszú a visszacsatolás a csendhez lazábban kapcsolódó fogalmaktól a könyv fő vizsgálati területéhez, tehát a csend ábrázolhatóságának kérdéséhez. A csend holdudvarába sorolt fogalmak közül a *kellem* és a *báj* fogalmát kevésbé érzem a csendhez közvetlen módon kapcsolhatónak, mint a melankóliát vagy a fenséges csendet. A *kellem* és a *báj* kétségkívül eltávolodást jelentenek az akadémikus szépségideáltól, és a befogadás szubjektivitását bizonyítják (akárcsak a *tudom-is-én-micsoda*), kérdéses azonban, hogy értelmezhetőségük valóban a csend holdudvarában valósítható-e meg.

A *csend alakzatai a festészetben* nemcsak az elméleti szövegek feldolgozásával és a festmények elemzésével hoz újat a tudományos közönség számára, hanem a szempontrendszer sokoldalúsága révén is. Bartha-Kovács Katalin könyve interdiszciplináris, a filozófiai, nyelvfilozófiai vonatkozások is szerepet kapnak benne az esztétikai és történeti megközelítés mellett. Vizsgálódásai összekapcsolják a képet és az azt tárgyaló kritikai diskurzust: a napjainkra külön tudományággá vált irodalomtörténet és művészetelmélet így újra kiegészítheti egymást.

Kovács Eszter

Marszüász bőre, Odüsszeusz pórása

KRUSOVSZKY DÉNES: A FELESLEGES PART



Magvető Könyvkiadó
Budapest, 2011
88 oldal, 1990 Ft

”

Talán közhely, de igaz, hogy a világnak azon szerencsés felén, ahol mi élünk, hosszú évtizedek óta nem pusztított háború, és ha a haláltusa nem is kiküszöbölhető eseménye létezésünknek, az esetek többségében legalább a normálisként aposztrofált élet színtereitől elkülönített helyen, a kórházban kerül rá sor. Legtöbbünk kínokat átélő emberi testet akkor lát, ha bekapcsolja a tévét – csakhogy a véres és erőszakos képek, amelyek egyre magasabbra nő a ingerküszöbünket ostromolják, valójában nagyon is higiénikus viszonyt alakítanak ki a néző és a bemutatott haldokló között. Nem kell végiggondolnunk, hogy mit is jelent saját életünkre vonatkoztatva a másik kínládása, azt ugyanis láthatólag valami olyan rendkívüli körülmény okozza, amellyel aligha lehet találkozni az elektronikus médiumon kívüli térben, amelyet annak ellenére neveznek valóságnak, hogy olyan intézmények határolják körül mesterségesen, mint a kórház vagy az erőszakbűnözést tematizáló bulvárhíradó. Vannak azonban olyanok, akik erre a problémára úgy felelnek, hogy saját, fizikailag és a szó szoros értelmében átélt testi fájdalmukból műalkotást csinálnak. Ilyen művészekkel kezdeményez párbeszédet Krusovszky Dénes új kötete, *A felesleges part*.

A verseskönyv egyik visszatérő alakja és ihletforrása az amerikai Chris Burden, aki performansaival azokat is igyekezett sokkolni, akik nem önkéntes művészetfogyasztókként léptek fel. Így hát nem is az esztétikai befogadás megszokott tereiben történtek ezek az akciók. Egyszer például a művész megkérte egy barátját, hogy puskával lője karon (*Shoot*); máskor pedig egy forgalmas út aszfaltjára feküdt le egy ponyva alá rejtőzve (*Deadman*); így aztán sikerült is odáig fokoznia a másik ember veszélynek kitett emberi testtel kapcsolatos érintettségét, hogy a jelenlévők már jóval többek voltak, mint az esemény pusztán nézői. Ha egy kicsit is rosszul céloz Chris Burden barátja, vagy ha valaki véletlenül ráhajt a ponyvára, az eset már nem esztétikai, hanem jogi és lelkiismereti kérdés lesz. (Ezek a határvonalak természetesen nem lehetnek tökéletesen tiszták. Burden még életben van, akciói szerencsésen sülték el, a törvénnyel azonban időnként így is

többször akadt dolga a művésznek.) A saját testen elkövetett kegyetlenség már-már obszcén mutogatása, a cseppet sem lelkes kívülről érőszakos bevonása a fájdalom intim közegébe nemcsak művészet és élet, médium és valóság határait feszegeti, hanem sok más kérdést is felvet. Van-e különbség mazochizmus és nárcizmus között? Rendelkezik-e az egyén olyan mértékben saját teste felett, hogy magára vállalva a fizikai kínok megtapasztalását ezzel egy másokkal is megosztható tudás birtokába kerülhet, vagy ez a szándék is csak az egocentrizmus egyik fajtája? Ez utóbbi könnyen lehetséges. Legalábbis ezt mutatja a már említett *Shoot* c. performanszra íródott *Chris Burden-másolat* c. Krusovszky-vers, amelyben a lírai én így fordul társához, akire a lövész nem túl hálás szerepét osztotta: „Mikor célba veszel, egy bólintással / összefoglalom, mit tanultam / eddig az önzésről” (21.).

Hogy van-e értelme felvállalni a testi szenvedést a tudatos befogadók és a csak véletlenül arra járók épülésére, a kötet első versciklusának (*Mint egy vászonzsák*) olyan kérdése, amelyre a szerző többször is krisztusi allúziókhöz nyúlva keresi a választ. A *Trans-Fixed* c. akció kapcsán, amelynek során Burden szögek segítségével egy bogárhátú tetejére feszítette magát, Krusovszky a következőket írja: „Vajon mit gondolnak majd / az elsőbálozó lányok, ha egy / utcasarkon váratlanul megtalálnak / egy autóra felszögezve? [...] Átütött kézfejem gözölgését / lesz-e bátorságuk kihasználni?” (23.) A provokatív művész és az ártatlan gimnáziumi lányok groteszk találkozása mindenestre aláássa a megváltás lehetőségét. Ez történik azokban a versekben is, amelyek az amerikai költő, Hart Crane utolsó napjait dolgozzák fel. A homoszexuális Crane 1932-ben az Orizaba gőzösön utazott, és a matrózok megverték, miután közeledni próbált egyikükhöz. A költő nem sokkal ezután a halált választotta: a Mexikói-öbölben vízbe vetette magát. A szonett, amely a hajón rendezett gyászszertartását örökíti meg, egy kifordított végtisztességet mesél el, amelynek elején a felelősség és mindenfajta közösség elhárítása pontosan jelzi Crane utolsó tettének értelmetlenségét: „Akitől búcsúzunk, már nincsen itt, de / nem is érte gyűltünk össze, ahogy ő / sem miattunk vetette vízbe magát.” Crane öngyilkossága nem válhat jelképpé, és az evangéliumi üzenetnek is csak a visszfényét őrzi az üres koporsó, amelyet „szabadon engedünk, aztán, / mint akik hisznek még a megértésben, / úgy terjedünk szét, ahogy az örömhír.” (*A matrózok felravatalozzák Hart Crane koporsóját*, 35.)

A kín vagy a halál látványos felvállalásának ürügyén Krusovszky a nézői-befogadói viszony etikai problémáit is érzékenyen veti fel. Vagyis azt a kérdést feszegeti, hogy a másik ember élete nem túl drága-e ahhoz, hogy mi azt kényelmes, védett pozícióból szemlélve esztétikai és szellemi élvezetünk tárgyává tehessük, azaz nem kellene-e saját „éltünket” is gyökeresen megváltoztatni. A *felesleges partot* lapozgatva úgy tűnik, túlságosan is értékes énlünket számos mechanizmus védi az ilyen felforgató erőktől, mint ahogy Adorno Odüsszeusza is, hála a biztonságot jelentő kötelékeknek, felhőtlenül élvezheti a szirének énekét. A különbség csak annyi, hogy Krusovszky mintha kicsivel hosszabbra engedné Odüsszeusz pórázát, így egy-egy kegyelemmel teli pillanatra kiléphetünk saját egónkból, de csak hogy annál világosabb legyen, mennyire édes is nekünk a korlátaink jelentette védelem. Az *Orizaba kapitánya megállítja a hajót* c. versben is ezt látjuk. Itt maga a hajóskapitány szólal meg, aki jóllehet az óceánjáró működtetéséhez szükséges parancsszavak célulvú nyelvén gondolkodik, most váratlanul Hart Crane irracionális tette, a végzetes (hajó)korlát átlépése csodálatot vált ki belőle. De vajon találhat-e bámulatának kifejezésére megfelelő nyelvet a kívülről? Noha a kapitányban felvetődik, hogy a megmagyarázhatatlan, a másik ember által önként választott halá-

la az egyén megszenvedett, szabad döntésének eredménye – „Vajon/ létezik-e nagyobb szabadság ennél?” –, idegenkedéssel vegyes elismerését csak a jól bejáratott, a szakmájához kötődő technikai nyelven tudja megfogalmazni, amikor az öngyilkos ugrást „hibátlan süllyedés”-nek minősíti, és ezáltal a testnek, amely eredetileg saját elhatározásából rugaszkodott el, determinisztikus, fizikai törvényeknek való alávetettségét hangsúlyozza (30.).

A másik ember szenvedésének vagy pusztulásának az esztétikai szublimálása teszi a kötetben a művészetért fizikai fájdalmat vállaló Chris Burden antik mitológiából vett párjává Marszüaszt, a szatírt, aki zenei versenyre kelt Apollónnal – a költőisten legyőzte, és büntetésül megnyúzta vakmerő kihívóját. Nem véletlen, hogy Anish Kapoor, indiai születésű brit művész monumentális alkotása, a *Marsyas* c. szobra látható a verseskötet borítóján: egy hatalmas felületű, megnyúzott húsrá emlékeztető gumyszerű anyagot látunk, amely tölcser alakúra van feszítve néhány fémkeret és huzal segítségével. A letisztult, már-már absztraktba hajló, mégis nagyon érzéki műtárgyat *Az egész szerkezet* c. vers mutatja be roppant tárgyilagosan. A technikai leírás hűvössége és a szöveg apropójául szolgáló mitológiai szenvedéstörténet ellentéte ezúttal is megkapó: „a francia cég, amelyik a műanyagot / gyártotta, egy különleges anyagot tervezett a szoborhoz, / olyat, ami színre és tapintásra is tökéletesen / hasonlított a megalázott emberi húsrá.” (47.) Marszüász bőrének nyomasztóan gigantikus ábrázolásával rokon *A csontkápola* c. vers is, amelyet egy ismert cseh turistalátványosság ihletetett. A sedleci kápolnáról van szó, amelyet belülről egy vadromantikus elképzelés jegyében valódi emberi csontokkal díszítettek. A csontok ornamentikus elrendezése sem képes a lírai énbén kioltani a bizonyosságot, hogy valódi emberi lények maradványait látja, sőt érintve van az ő haláluk által: „porig alázott giccsességével pusztá létem.” (73.) Krusovszky szövegei tehát azt mutatják, milyen vékony is a választóvonal a felkavaró és a józan, konceptuális műalkotás, a mély, személyes érintettség és a látszólagos objektivitás között.

Az olvasónak már biztosan feltűnt, hogy milyen elemi szerepe van a kötetben a társművészeteknek. Krusovszky „megversel” performanszt, épületet, szobrot, de találunk Bukta Imre és Gerber Pál festményeiről szóló költeményt is a könyvben. Ugyan a kötet legtöbb verse nem kapcsolható konkrét műalkotáshoz, a képleírások tűnnek *A felesleges part* legfontosabb értelemalkotó egységeinek, és mintha ők viselnék a legnagyobb terhet a kötetben. Ezért gondolhatta szükségesnek Krusovszky például azt is, hogy Kapoor szobráról meglehetősen dísztelen, prózába hajló szöveget helyezzen el a kötetben, amely az olvasót az értelmezésben orientálja. És nem is kell ezen utalások felfejtéséhez akkora műveltséggel rendelkezni, mint egy Esterházy-könyv esetében – bárki könnyen utánuk járhat, és hamar találhat az interneten reprodukciókat a megidézett alkotásokhoz. Talán nem becsülöm le a kötet önértékét, ha kijelentem, az olvasás intellektuális kalandját ez a kényelmes, de hasznos kutakodás is elmélyítette.

Azért is érdemes volt elidőzni ezeknél az ekphraszisz-szerű verseknél, mivel a társművészetekre való sűrű hivatkozás Krusovszky előző kötetéhez képest új elem. Természetesen ezzel a módszerrel is már régi témáit idézi meg, mint a szorongás, a fájdalom, az ember kiszolgáltatottsága, a másokkal való viszony és a szabadság kérdése. Az én talajvesztése és az önazonosság problémája állandó témája a könyvnek. Újra és újra felbukkan az igyekezet, hogy az én önmagán kívül helyezze figyelmének központját, illetve, hogy megpróbáljon kezdeni valamit ezzel a furcsa, számára külső perspektívával: „mintha / egy nagyobb test gyomra lennék” (*Utolsó hajnal az Orizabán*, 24.). Ennek a tudathasadásos állapotnak a jele az az érzés is,

hogy az ének vannak rejtett, kiismerhetetlen dimenziói. „Aki tükör- / képem lehetne, folyton mögöttem áll” – olvashatjuk a *Hart Crane átveti magát a korláton* (28.) c. versben. A tükörmotívum pár oldallal később egy önmegszólító versben is visszaköszön: „Bárhogyan fordulsz, mögöttem állok, / s csak amikor nem figyelsz, / akkor hajolok ki óvatosan a takarásból” (*A tisztogatáson túl*, 49.). A emberi idegenségérzetet, az én otthontalanságát sokféleképpen variálja a kötet, most viszont csak azt a részletet emelném ki, amelyik nagyon finoman a haza fogalmát és jelentőségét árnyalja, és talán nem egészen véletlenül Kemény István *Búcsúlevél* c. versét is megidézi: „Néha nem tudlak máshogy elképzelni, / hazám, mint egy bőrömrre tapadt nyirkos / zuhanyfüggönyt.” (*Mondja ki helyettem*, 69.).

Krusovszky tematikájában és stílusában is az *Elromlani milyen* költészetét folytatja. Mint láttuk, ez a poétikai tér kiegészül a társművészetek és az intermediális lehetőségek faggatásával. Ez a könyv egyik legfőbb érdekessége, ugyanakkor ez mutat rá a kötet gyengéjére is. Krusovszky ugyanis mint a bemutatott műalkotások és performanszok értő szemlélője az ezekhez kapcsolódó verseiben nagy hatásfokkal koncentrálna figyelmét, és e versek nagy részében öröndetes lényeglátásról tesz tanúbizonyságot. Ezzel szemben viszont úgy tűnik, hogy azok a versek, amelyek nem referálnak műalkotásokra, performanszokra, vagy eleve adott élettrajzi narratívára, mint a Hart Crane-versek esetében, nemcsak az olvasónak, hanem a megalkotójuknak is kevesebb fogódzót kínálnak. Vagyis mintha maguk a szövegek sem lennének annyira összeszedettek. Ezt a gyanút most egyetlen tematikus egység bemutatásával szeretném megalapozni.

A kötet fontos témája az őszinte beszélgetés nehézsége, a nyelv elégtelensége. Krusovszky mindezt képes igen szép és szemléletes költői képekkel megfogalmazni, amelyek érzéketlenül, már-már az olvasó számára is átélhető szomatikus tünetekként jelenítik meg a fájdalom nyelvtelenségét. A beszédet már az *Elromlani milyen* c. előző kötet is az evés metaforáival írta le, és ezt az új versekben is gyakran megfigyelhetjük: „mintha alufóliát dugtak volna a számba, / hogy beszélni tudjak hozzád, / előbb még tömörre kell rágnom.” (*A tisztogatáson túl*, 49.) Következő példánk talán nem olyan eredeti, de legalább olyan pontos, mint az előző: „Mintha a / fecsegés lucskos vattája valahogy / mégis betömhetné az őszinteség / réseit” (*Folytatás*, 58.). A versekben az a dicséretes törekvés érezhető, hogy bonyolult, absztrakt dolgokat a tárgyak nyelvére fordítson le a költő, vagyis érzékelhető entitások révén láthatóvá – hallhatóvá, tapinthatóvá – tegyen. Ez a törekvés sajnos azonban nem mindig sikeres. Nem egy esetben zavaros, kimódolt szöveg az eredmény. A legjobban ezt a *Csak egy kenyér* c. költemény illusztrálja, amelynek első mondata nem lírai tömörségről, sokkal inkább zsúfolt-ságról árulkodik: „Csak egy kenyér képes olyan szótlannul / panaszkodni, ahogy ez a nehezen / távozó délután fordít még egyet / a szétdobált tárgyakon.” Még fel sem ocsúdott az olvasó, a szótlannul panaszkodó kenyér és a szanaszét heverő tárgyak meglepő és nem túl motivált összehasonlítása után arról értesül, hogy a lírai ént nem fűzi „többé / érdek a hátsó kerítés szorosra font / dróthálójába akasztott disznó- / állkapocshoz” (62.). Jóllehet találhatunk erre az újabb motívumra is jóindulatú értelmezést, hiszen a lecsupaszított csont a pusztulásra utalhat, és arra, hogy emlékeink mint elhánt őrskaságok bukkannak fel a legváratlanabb helyeken, a rejtvényfejtésre kényszerülő olvasó energiabefektetése mégsem biztos, hogy megtérül, miután kibogozta a logikailag és tartalmilag is nehézkesen kapcsolódó állításokat. Ezen kívül azok a szemantikai bombák, amelyeket Krusovszky elrejt verseiben, és amelyek kizökkentik az olvasást, olykor elsúlytalanítják azokat a problémákat, amelyeket a költő az emberi

kommunikáció és önértelmezés nehézségeivel kapcsolatban felvet. Komolyan vehető-e például a vers beszélője, amikor ezzel a kérdéssel fordul olvasójához: „Micsoda gyávaság ez, hogy már / a saját kezeim ellen sem tiltakozom?” (*Könnnyített változat* (7.), 32.) Az ember önmaga szemében valóban talánnyá, idegenné válhat, de ezt tényleg ezzel a képtelen fellelővel kell megvilágítani, amelyet ráadásul a költeményben semmi nem készített elő? A meglepetés, a meghökkentés, a gag, amelyet ugyanebben a lapban Nemes Z. Márió esetében mint költészetének alapvető működésmódját dicsértem, Krusovszkynak mintha nem állna olyan jól. Az én szememben *A régi jelentés* című vers is ezt bizonyítja, amely a Chandos-levél ismert tanulságát fogalmazza újra a Krusovszkyra jellemző táplálkozási metaforákkal („A régi jelentés faggyúját / úgy látszik, mégsem sikerült eléggé / letisztogatnunk, hiába forgattuk / annyit a szavakat.”), majd pedig a következő poénnal zár: „Bárcsak ne az jutna eszembe folyton, / hogy mennyi aljasságot követnek el / délutánonként a tánciskolákban.” (63.) Nos, nem tudom, milyen mértékű aljasságokra képes az ember a tánciskolák enyhén erotikus légkörében, de az biztos nem mérhető ahhoz a drámához, amelyet a nyelvi jelentésért vívott harc jelent ezekben a versekben. Ennek a harcnak ugyanis komoly a tétje: a torkunkon akadt szavakat vagy kimondjuk, vagy megfulladunk.

Egy kicsit tágabb perspektívából tekintve a kötetre, felvetődik bennem még egy kérdés: vajon az a hűvös tárgyilagosság, amely a fiatalok által művelt költészetet jellemzi – itt elsősorban a Telep-csoportra gondolok –, jót fog-e tenni hosszabb távon a magyar versnek? Mivel költőnek megvan a maga jellegzetes temperamentuma, igazságtalan és értelmetlen dolog lenne ezt éppen egy Krusovszkyról szóló kritikában eldönteni. Mindenesetre az a pillanatnyi és egyenlőre még felületes benyomásom, hogy igenis használ a kötet szövegeinek, ha látszik rajtuk egy csipetnyi valódi, a reflektált melankóliánál elemibb erejű szenvedély. Ilyen a *Hart Crane a matrózoknak udvarol* c. szonett, amelynek szerelmes hőse így sürgeti vágya tárgyait: „Hallottatok ti már a hormonokról? / A délután viasza ránk hül, ha nem / sietek.” (15.) Valahogy jó érzés ízelgetni ezeket a sorokat, amelyekből az élni és élvezni akarás ösztöne mellől a tréfa sem hiányzik. Legalábbis van némi kedélyesség abban, ahogy a lírai én a saját hormonjait emlegeti. Hogy kell-e ennél több, az természetesen egyéni ízlés kérdése.

A kimért hangnemből fakadó modorosságok ellenére az mindenesetre látszik, hogy ha ebben a kötetben valamit nagyon jól végiggondolt a szerző, akkor az mesteri színvonalú is lett. Ezért van az, hogy meglátásom szerint a klasszikus világossággal, hidegvérű ökonómiával megírt Hart Crane-szonettek emelkednek ki a kötetből. Ami viszont a meghökkentést és a nyakatekertséget illeti – ez a fajta szövegépítkezés nem túl szuggesztív, és nem ezért kell szeretni Krusovszky Dénes szövegeit.

Förköli Gábor

Szlávok, mítoszok, irodalom

SARNYAI CSABA: KERESZTVILÁGOK:
SZLÁV MITOLÓGIA ÉS OROSZ IRODALOM



Juhász Gyula Felsőokt. Kiadó
Szeged, 2010
194 oldal, 2490 Ft

”

A vizuálisan (is) figyelmet vonzó borítóval rendelkező kötetben a szerző a szláv népi hitvilágról, illetve annak az orosz irodalommal való kölcsönhatásáról szóló tanulmányait gyűjti egybe. A könyv címe is erre utal: a mítoszok és az irodalom világának összefonódására, kereszteződésére, ahogy azt a könyv írója is magyarázza az *Előszó*ban. A kötet tehát olyan világokon és azok határvidékein át kalauzolja olvasóját, amelyek sajátos mélységeiben leginkább csak szűk körben ismeretek, azonban a könyv szélesebb körű érdeklődésre is számot tarthat. Egyrészt Puskin, Szologub, Zamjatyin, Platonov és Raszputyin irodalmi művei nem ismeretlenek a magyar olvasó előtt, másrészt a szláv népi hiedelmek, a mitologikus gondolkodás olyan sokszínűsége tárul fel a könyvben, amely csupán önmagában is figyelemre méltó.

A kötet tíz tanulmánya – az *Előszó*ban megfogalmazottak szerint – egymástól függetlenül született, azonban több ponton hasonló problémákat is érintenek, különféle oldalról megvilágítva azokat. A könyv szerkesztésmódja ennek megfelelő logikát követ. A szerző a kötet első felében helyezte el azt a négy írását, amelyekben a szláv néphit egy-egy fontos jelenségét tanulmányozza, rámutat azok kapcsolódási pontjaira (több helyütt az irodalommal is). Az ötödik tanulmánytól kezdődően a szerkesztés egyfajta irodalmi kronológiát követ: az óorosz irodalom és a korabeli néphit kapcsolatának bemutatása után öt irodalmi mű mitológiai vonatkozásait vizsgálja a szerző, A. Puskintól V. Raszputyinig.

A könyv stílusa olvasmányos, kielégíti a téma iránt érdeklődő olvasó, és a témában jártas kutató igényeit egyaránt.

A kötet elején helyet foglaló, mitológiai tárgyú írásokat végigolvasva szembetűnik, hogy a szerző egyes kérdéseket, problémákat megvilágítandó, gondolatmenetét igen gazdagon illusztrálja primer szövegek idézésével. Ezen autentikus – sokszor több bekezdésnyi, versszaknyi – műrészletek legtöbbje először látott napvilágot magyarul a szerző fordításának köszönhetően. (Itt jegyzem meg, hogy az orosz irodalommal foglalkozó tanulmányokban a művek idézése során nemegyszer a korábbi magyar műfordítások pontatlanságára is rámutat a szerző, korrigálva azokat.)

Ezekről az írásokról általánosságban elmondható, hogy a szláv mitológia egy-egy szegmensét érintve, annak főalakjairól, jelenségeiről, képzeiteiről, s azok kapcsolatáról egyfajta „rendszereszerű” képet kap az olvasó; sőt több esetben utalást is a magyar hiedelemvilág alakjaival való hasonlóságára, rokoníthatóságra. Erre példaként idézem a szláv sárkányszerető és a magyar lidérc kapcsolatát: ezek mind külalakjuk alapján, mind funkciójukat tekintve rokonságot mutatnak (például a „kincshozó” szerepük szerint is).

A szerző a kötet egyik legterjedelmesebb írásában („*És egyenesen a faluba repül*”: A sárkányszerető alakja a keleti és déli szláv népek hitvilágában) tüzetesen mutatja be a szláv sárkány alakját, annak – a népi hiedelem szerinti – megjelenési okait, körülményeit, elhárításának lehetőségeit. Továbbá részletesen kitér arra is, hogy az egyes szláv népek (orosz, bolgár, szerb stb.) hitvilágában milyen alakváltozatokban él ez a hiedelem.

Az író külön tanulmányt szentel a túlvilágképzeteknek (*Keresztény élők – pogány holtak: Egy túlvilágképzet metamorfózisai a szláv népek hitvilágában*), pontosabban egyik legfontosabb jelenségének, a *navnak* is, amely végső soron a halál egyfajta megtestesülése, és amely a keresztény hagyományokkal összefonódva különféle alakváltozatban jelenik meg az egyes szláv népek hiedelemvilágában. A túlvilágképzetekhez kötődik a *ruszalkák* alakja is, amelyet az említett íráson túl, a kötet egy külön darabjában, már az orosz irodalomhoz kapcsolódóan, O. Szomov és A. Puskin egy-egy azonos című művének, a *Ruszalkának* elemző összehasonlítása során is jellemez az író.

A könyvben a szerző többször (vissza)utal a szláv mitológiáról szóló írásai között helyet foglaló *Orsó és kereszt: A sorsistennők alakjának transzformációi a keleti szláv hitvilágban* című tanulmányára. Az írás egyik érdekessége, hogy itt kerül leginkább előtérbe annak bemutatása, hogyan fonódik össze az ősi kultusz, illetve a későbbi korok népi hiedelmek a keresztény hiedelmekkel, hiedelemalakokkal, és mindez hogyan képződik le a XX. századi orosz néphit egyes alakjaiban. Így például az ősi szláv *földanya-kultusz* hogyan épül be a későbbi női hiedelemalakokba, majd hogyan szinkretizálódik az *Istenanya* alakjával. A szerző eme írásában mutatja be a szláv mitológia sorsistennőszerű alakjainak és az *Istenanya* egyes „funkcióinak” hasonlóságát is, például a szövés-fonás szimbolikus jelentésű, az emberi sorsot „szövő” jelképes aktusát, amely az *Istenanya* ikonikus ábrázolásának gyakori kísérő motívuma; és kitér arra is, hogy e hiedelemalakokhoz, azok attribútumaihoz kapcsolódó tiltások, tabuk hogyan épültek be az egyes keresztény ünnepek szokásrendszerébe.

Az orosz irodalom és a szláv mitológia kapcsolatával foglalkozó tanulmányok közül kétőt emelnék ki, az egyik: „*Bárány a keresztúton*”: *Démonológiai képzetek metamorfózisai F. Szologub Undok ördög c. regényében*. Jellemző erre az írásra, ahogy általában a többire is, hogy a szerző a felvetett probléma elemzésének komplexitására törekszik az irodalmi mű egészében: a szűzsé, a motívumok, a tér-idő struktúra mellett, ebben a tanulmányban a hősök jellemváltozásainak ábrázolása kap kitüntetett figyelmet.

Puskintól, Gogoltól kezdve egészen napjainkig az orosz irodalom egyik gyakori alakja a *kisember*. Peredonov, Szologub regényének főhőse a csehovi kisemberrel mutat rokonságot, amire a műben konkrét allúzió mutat, ugyanis a regény egyik szereplője Csehov *Tokba bújt emberét* olvassa, s azt igyekszik megvitatni a főhőssel, aki – Csehov hőiséhez hasonlóan – maga is irodalomtanár. A regényben a (csehovi) hős metamorfózisának alapja: démonizálódása, ami destruktív magatartásában mutatkozik meg már a mű elején, és a végén pedig gyilkossá-

gig fajul. A hőst az elbeszélő valójában nem is emberként, hanem következetesen inkább valamiféle démoni lényként írja le több más szereplővel együtt.

Peredonovot a gyilkosság elkövetéséhez – az ő eltorzult világában megjelenő – tisztátalan erőktől való szabadulni akarás vezeti, melynek eredményeként mintegy feláldozza az amúgy bárányi attribútumokkal rendelkező Vologyint, akit Peredonov olyan gonosz, „alakváltó” lénynek (oborotyenynek) vél, aki a vesztere tör. A tanulmány szerzője mindezt egy sajátos dimenzióban értelmezi a regény tér-idő szerkezetét vizsgálva, amit egy olyan egyedi kronotoposzként definiál, amely a fizikai idő és a reális tér felett áll.

A mű cselekményének ideje egyfajta szakrális időként értelmezhető, miután egyik fontos szervezőelve Peredonov menyegzőjének várása. A menyegző a mitikus-rituális hagyományban az emberi lét (a születés és a halál mellett) egyik fontos „átváltozást”, újjászületését jelenti. A cselekmény kezdő- és végpontja is az idő szakrális voltára utal: a regény elején leírt mise, amely mindig a krisztusi áldozat megismétlését jelenti, illetve a mű végén bemutatott rituális áldozat. A mű cselekményének tere a démonikus szereplők és cselekedeteik hatására bizonyos értelemben „infernális” helyé válik. Ebben az értelemben a mű kifordult, „peredonovi” világában a cselekményt lezáró „áldozat” bemutatása inkább a gonosz jó feletti győzelmét hivatott ábrázolni – véli a tanulmány szerzője.

Még egy írást emelnék ki a kötetből: *Tisztázatlan és igaz átváltozások: V. Raszputyin* Él és emlékezz c. regényének mitologikus struktúrája című tanulmányt. Raszputyin regényét sokáig „csak” a háborús vagy a falusi próza kódjában értelmezték, holott egy erőteljes mitologikus sík is kiolvasható a műből, amelyet részletesen feltár és értelmez a tanulmánykötet szerzője.

Az elemzés, az előző íráshoz hasonlóan, a mű tér-idő struktúrájával kezdődik: a műben felfüggesztődik a profán időszámítás, miután a regény cselekményének kezdőpontja a vízkereszt fagyok. A vízkereszt ünnepe számos, az orosz mitikus-rituális hagyományhoz kapcsolódó asszociációt indukál a mű elején, amelyek legtöbbjét sorra veszi a tanulmány szerzője. Egyik, a mű értelmezése szempontjából is fontos összefüggés az, hogy az orosz népi démonológia szerint ennek a napnak az éjszakáján ér véget a tisztátalan erők egész évben legnagyobb aktivitása, amely a karácsony utáni második héttől kezdődik. Például a víz környékéről előbukkanó démonok csak ebben az időszakban jelennek meg azért, hogy az embereket veszélybe sodorják, vesztüket okozzák. Velük állítható párhuzamba a mű főhőse, a katonaszökevény Guszkov, aki a folyó menti erdőből bukkan fel, ott bujkál, és megjelenésével bajt hoz családjára, legfőképp feleségére. A cselekmény egészen végigkísérhető Guszkov „tisztátalan lényé” való átváltozása: az erdőben való bujkálása, az emberi létből való kirekesztettség végül személyiségének széthullásához, elálatiasodásához vezet, ami egy sajátos mitologikus ábrázolásmódot nyer a regényben. Ennek részletes elemzésén túl a Guszkovot bujtató feleségnek, Nasztyonának a keresztény mitológiában gyökerező, „igaz” átváltozásainak elemzéséről is olvashatunk a tanulmányban, akinek alakja, a szerző szerint, szorosan összekapcsolódik – a fentebb már említett – sorsistennők alakjaival.

Bátran állítható, hogy Sarnyai Csaba könyve új „világokat” tárt fel attól függetlenül, hogy olvasója mennyire jártas az adott témában. A kötet remek forrásanyagul szolgálhat a mitológia, a folklór és az orosz irodalom iránt érdeklődők számára, a téma kutatóinak éppúgy, ahogy az irodalom mitologikus értelmezési lehetőségeit keresőknek is.

Kristó Sándor

Szövedék

ALE ILDIKÓ TÁRLATÁRÓL AZ SZTE REKTORI HIVATALA GALÉRIÁJÁBAN

A 2012-es szegedi Őszi Kulturális Fesztivál szép eseménye volt Ale Ildikó festő és grafikus pasztell-tárlata az egyetem Rektori Hivatalának Átriumában; megnyitó október 19. pénteken, este 6-kor.

Már bejutni is öröm e megújult, tiszteletet parancsolóan szép és grandiózus épület tereibe: a beavatottság, cinkosság érzetét közvetíti a vernisázsra érkezőhöz a decens, elegáns sokaság, kik valamennyien együvé törekszenek. A megnyitót dr. Tóth Attila művészeti író mondja, és muzsika is felhangzik Kosztándi István hegedűművész előadásában.

S ott vannak a képek a falakon valamennyien, ahogy korábban a műteremben voltak láthatók, ott még aleatorikus rendben-rendezetlenségben.

De vajon *ott* vannak-e a képek valóban? Mert hol van, hol egzisztál, hol s miként létezik a műalkotás? A kiállítóterem falain szegre függesztve, kasírozva; egy honlap virtuális tere ad néki otthont, vagy épp egy album színes fotónyomata? A műteremben, ahol keletkeztek volt? Vagy ahogyan elmesélték, leírták neked őket (Akutagawa Rjúnoszuke *Őszi hegyoldala* kísért)? Amiként olvastál róla kedvenc lapodban? Aligha. Sokkal inkább abban az interakcióban van ő jelen, kel ő életre, mely közte s a mindig változó, ám mindig egyszeri látószögű néző közt létrejön. Egyszeri nézet, egyszeri olvasat, tisztavirág-életre kárhoztatottság? Esetünkben a Rektori Hivatal neoklasszicista, fényben úszó steril-tiszta tereiben, arannyal, átriummal. Holott jól tudjuk: a műalkotás viszonya a befogadóval körkörös: értelmező tekintetével, kimondott véleményével, jelenléte mélységével a néző is visszahat a mozdulatlan és befejezett – ekként kiszolgáltatott – képre. De mozdulatlanok-e; befejezettek-e például Ale Ildikó pasztelljei, vegyes technikái?

(Bár lehetséges, hogy élnek a képek – élnek *e* képek – *egy más között is*, magukra maradva az elsötétülő, immár kihalt termekben: élnek, s párbeszédet folytatnak a nap végén közös dolgaikról, őket érintő problémákról. Ki merné az ellenkezőjét állítani? A képek élete. Mert van nekik, ahogy sorsuk, történetük, lappangó, titkos útjaik is vannak. S ki mondaná meg, Ale Ildikó képei miről cserélnek eszmét a sötétre váltó kőlabirintusban, az árkádok alatt? Megszólalnak bizonynal, s egy finom absztrakttal feltöltekezett líra nyelvét beszélnek, narratíva nélkül, de a címet nem nélkülözve. Ebből a beszédből mi ki vagyunk zárva, marad nekünk az emberi szó. Nem csillapodó, új- s újrakezdett szintaxis a képek ürügyén.)

Nézzük a kiállítást!

Nézzük mindjárt *többeszerre*, hogy otthonossá válva közöttük, alaposabban olvashassuk e huszonöt kisebb-nagyobb képet.

Ale Ildikónak, akitől, mint a szegediek tudják, a művészetközvetítés sem idegen, s aki szíve szerint a legnagyobb méretektől sem tartózkodna, sőt örömet gondolkodna háromszor négy méterekben is – legutóbb 2008-ban, Szentendrén volt önálló kiállítása az Art Unióban, a mostanihoz hasonló számú munkával.

Ildikó elmondja, hogy képei készítése során általában nem készít vázlatot, viszont szinte azonnal maga előtt látja, milyen kompozícióban jelenhetne meg leginkább a gondolat, mely fogva tartja. A tiszta fehér papír előtt (a pasztell papír alapú, s Ildikó mind többet dolgozik e

technikával: 2006-ban és '10-ben e forma jegyében lettek bezsűrítettek munkái a Nowy Sacz Nemzetközi Pasztell Biennálékon) átadja magát inspirációinak, átadja magát az anyagnak és érzékeny kezének: rajzol, mert bár festőnek tartja magát (a pasztell nála a sejtelmességet, a finom színfelületek lehetőségét és az erőteljesebb vonalkarakterek együttes jelenlétét hordozza), s elsősorban annak tartják mások is: érzi magában a rajzoló, érzi a vonal sodró erejét. Több képet megkezd, fejleszti őket egy darabig, s ha nem ért egyet képe irányával, azon a ponton fixálja, félreteszi pihenni. Azon folytatja, amelyik kép „jóízűnek” tűnik – abba belekapaszkodik. Egy-egy kiállításra egész kép-csomag jön, jöhet így létre.

A mostani kiállítás gerincében olyan munkák állnak, melyekhez költemények jelentik az inspirációt, az asszociációs alapot Ale Ildi számára. Simai Mihály, Tóth Árpád és Szilágyi András verseinek adja át magát, azzal töltökezik az üres lap érintése előtt. Máskor, oly sokszor, a zene töltötte be e funkciót a művésznőnél (a Bartók *Kékszakkállú*jához készült két képre gondolok most, de a zeneművek képi átirata folyamatosan jelen lévő a művésznő oeuvre-ében). E sorok szerzője a csellós vonulatot, a hangszer-képek hajlatait, a zenére gondolás, zenétől átjártság, zsöllyék, színházi kulisszák képi világát e mostani tárlaton is ott érzi kitörölhetetlenül Ildikó pasztell-tábláin. (Készültek képek korábban is költő ihletésére: 2007 áprilisában a Költészet Napján a Somogyi könyvtárban nyílt kiállítás a Weöres Sándor verseihez készült sorozatból.)

Miért érzem úgy, hogy ismeretséget szereztem magamnak e képi világban? Miért érzem úgy, hogy bármely múzeumban is kerülne elélem Ale Ildikó egy képe, felismerném a kéznyomáról, holott nem sztereotip, nem stabil vagy változatlan ez az oeuvre? Ale Ildikó szereti az *igeneket*, viszont a *nemeket* is szereti: több ember lakozik benne, de a lírai attitűd mindőjüknek sajátja, ha ez figuralitásban, ha absztraktnban, ha hangulatban nyilatkozik is meg, változó formációkban, akár kollázsban – ellentétes tendenciák bonyolult *szövedéke*. Ahogy *szöttek*, *szövedék* a múlt is (a *Téltető* szép strófáiban ezt erősítik Juhász Gyula metaforái), mert Ildikót az idő is roppantul foglalkoztatja: térszerkezetek, teresült formációk a múlt vagy épp állni látszó időben. Amiről e tágon megfogalmazható líraiságon belül felismerem, felismerni vélem:

– egyfelől Az álló téglalap-, vertikális forma; a másmyen alakzat (négyzet, fekvő téglalap) ritka vagy nincsen is, és a motívum ugyancsak ehhez rendelt: felismerném a felülnézetből, madártávlatból láttatott nagyvárosi tájat, vagy épp a *forró mezőket*, de ahol a függőlegesek, a felszökő egyenesek, tartópillérek és vasbeton rudak végül meghajlanak (egyfajta furcsa ferdeség), megfeszülnek, mint a felajzott számszerj, kifeszített húr. A művésznő sokat utazik – az élmény folyamatosan jelen van képi világában. Megismerném a lendületes kézzel felrajzolt oválisokat (bárszék, napkorong, fa koronája), s a kontúrt helyenként áthágó, átmosó halványlila, szürke és zöldes fátyolfoltokat, melybe olykor nem rest beletörölni, a homorodó (a *félelem tere konkáv tér*, jut eszembe Závada Péter verse; de Ildikó terei, ha meditációra hívnak is, nem szorongatóak), domborodó, a satírozó kéz mozgását követő síkokat. Ale Ildikó bizonyára egyszerre fejleszti e képeket, nem időzik tartósan a részleteknél (annál jobban érdeklik a hangulati rétegek), nem töpreng vagy áll meg tervezgetni munka közben, ezt gondolom. Gyakran a keze vezeti, ez az ösztönösség érződik olykor esetleges képi pillanatain. Új, törekeny birodalmakat hoz létre. A vonós hangszerek visszatérő ornamentikáját (mint a szentendreiek képein a jól ismert helybéli házdíszek motívumai), az apró mintázatokat, pettyeket, „makarónikat”, zsinórokat, függönyszerű szálasságot. A kifektetett térkép-várost repülőről,

hőlégballonról nézve, felfelé, az ég felé tartó útjaival, felezővonaláival. Az utak helyén korábban kapu volt; az utak balról jobbra futnak, Ildikó mosolyogva mondja: *a jövő felé*. Székeket, karosszékeket, azok karfáit, ülőkékét, pártázatát, cirádáját, intimitásokat (*a részletek, a kicsiségek világát*), s hogy a címek metaforikusak, alaposan eltávolodnak a valahogyan mégiscsak a reáliában gyökerező látványvilágtól (a kis Matildot ékesen felismerjük a vázlaton, a Tokiót megjárta akt talán nem portré, de impresszionizmust-expressziót egyaránt ismerő realizmusú).

Felismerném Ale Ildikó munkáit egy csoportos tárlaton, azaz honosítottam, lefordítottam magamnak őket. Nem követ semmiféle kívülről kapott szabályt. Ami idézet vagy allúzió érezhető mégis (az egyiptomi halastó a Simai-triptichon első képén; Léger vélt keze nyoma néme-lyik barna-vörös absztrakt-csészés munkán – a művész gazdag kulturális memóriájából, s a néző hasonlóképp telített, fogékony tudatából származik).

Ide másolok egy költeményt, Simai Mihályét, és próbálok helytálló kijelentéseket fogalmazni arról a triptichonról, melyet a művész e szöveghez rendel:

együttrezgések

*ti is lényemmé váltok
röpködő fák
sorsomra – még – vigyázó angyalok*

fölisszák édes nedvetek a strófák

én meg gyökerekké alvadok

A három nagy pasztell minden kétséget kizáróan a fákra asszociál, s színeiben is egységes. Történet belőlük nem olvasható ki. Illusztrációknak nem nevezhetők. Szárnyasoltár táblái ők Simai fohászához, talán Nemes Nagy hajdani *tanulni való*-, Kosztolányi *aranykezekkel intő* fáihoz is. Különösen az első kép ragad meg kifektetett, fehérén hagyott belsejű tavával, szélén felülnézetben benyúló, így látványában irracionális fáival, fa-szőnyegével. Ildikó nem fél a fehértől; nem fél a szabadon tartott felülettől. Átengedi magán a költő sorait, s *együttrezeg* velük, megháromszorozva a vers keltette asszociációt hármasképén.

Szilágyi András több költeménye ugyancsak ott mozog kiállítás horizontján.

A múlt idő állandóságából másolok be sorokat, felidézendő a törékeny, hártyás angyal-szárny képzetait egyik legkedvesebb Ale-képemen:

(...)
*kinn jár a nap helyén
hígított rajzú szárnya*

*könyörgő színeiben
egy angyal reszket
szemével kér
engedjete*
(...)

Még egyszer átgondolom, hogy van-e itt dolga-szava a műelemzőnek, *műítés*nek (s ekkor eszembe idéződik Csáki Róbert pár éve a REÖKben látott pompás és szigorú képe egy „műítésznőről”): hisz minden ott áll leírva Szilágyi versében (az átfestett éjszaka, lélekben lebegő pára, eltűnt nap helyén az angylaszárny-rajzolat: egy menekvésért könyörgő angyal...). Akarom-e *lefordítani* a verset? S a képet Ale Ildikótól, melyen a fenti sorok pontosan megképződnek? Van-e, lehet-e, kell-e itt *pontosan*...?

Szeged, 2012. október vége

Cserjés Katalin

