

FIGYELŐ

„ISTENI RÉSZ AZ EGÉSZBEN”

Ágh István: *A megtalált időből*
Nap Kiadó, 2005. 72 oldal, 1950 Ft

Öt esztendővel ezelőtt, 2000-ben azt írtam Ágh Istvánról, hogy „jól megy neki mostanában”. Persze csak költői értelemben, mert versbeszéde klasszikus módon *beérett*, vagyis végbement benne az, amit Németh László „*az elemek végső elrendeződése*”-nek nevezett, amikor eszméletének és szemléletének magaspontjára jutva, egy költő vagy író végleges érvénnyel tekint szét a világban és a létezésben. Amikor a maximumát tudja művével sugallni, a maga módján és az alkotó évtizedek során kialakított-megszerzett eszközeivel mindannak, ami teremtő személyiségét kitölti. – Mi történt 2000 óta? 2003-ban napvilágot látott egy újabb Ágh-kötet (SEMMI SEM ÚGY, Nap Kiadó); ezt követte 2005 könyvhetén a mostani, amelynek olvasása közben újra csak azt mondhatom, hogy változatlanul jól megy Ágh Istvánnak. (Persze ismét csak költői értelemben... Sub specie aeternitatis, mert egyébként meg azt tapasztalom, hogy nem kapja meg – ez a költő sem kapja meg – azt a figyelmet, ami pedig kijárna neki, a kétségbevonhatatlanul biztos értékeket létrehozó poétának a sok napjainkbeli versificátor között.)

De hát érdemes-e pörölni a kor vak vagy színlelt közönyével, hiszen ez sohasem vezetett minálunk eredményre; hajoljunk inkább közelebb Ágh István új könyvének verseihez, amelyekben feltárul a *mélyemlékezet*, „*erős színekben játszó tündöklése*”. Jelzi ezt már a kötet címe is, a világirodalomban tájékozottabb olvasó számára nem is olyan rejtett utalással Marcel Proust regényfolyamának zárókötetére, A MEGTALÁLT IDŐ-re, ahol véget ér az átélt és eltűnt idő utáni grandiózus nyomozás.

A XX. század filozófiai, művészi és pszichológiai felismerései óta tudatában vagyunk annak, amit korábban öntudatlanul éltünk meg, hogy többféle emlékezetrel élünk. Egy hétköz-

napi és az életidővel együtt romló emlékezetrel, amelynek – úgy-ahogy – urai vagyunk, továbbá a megélt élet végtelen filmtekerésének rövidebb-hosszabb foszlányait váratlanul és akarattunktól függetlenül előhívó mélyemlékezetrel, amely fölött nincs hatalmunk. Ez a tünény azoknak a hirtelen pillanatoknak a kegyelmi ajándéka, amelyek egy másik költő, Weöres Sándor szerint „*kilógnak az időből*”. – Ágh István új köteté ennek a ritka kegyelmi állapotnak köszönheti létét; a „*meglepő, zsúfolt látomások*” akaratlan jelentkezésének, „*hol minden részlet ismerősen földi, / de teljessége valóságfölötti / visszfény meg árnyék, elfelejtett dolgok / erős színekben játszó tündöklése*” (ÁMULAT), ahogyan a karcsú kis kötet nyitóverse fogalmaz, vagy ha tetszik: „*a lét isteni része az egészben*”, ahogyan a kötet záróverse (ZENE) bizonyossággal állítja. Minden látszat ellenére ez bizony nem sorolható a hagyományos „*élményköltészet*” zónájába: ontológiai líra valósul meg itt a személyesség maszkjában, amely az egykor megélt valóság felszínének gyorsan fakuló fátylait leoldva mutatja meg azokat a szavakkal szinte megfoghatatlan érzelmi és életérzésszerű tartalmakat, amelyek Ágh István személyiségének a mindenki mástól megkülönböztető karaktervonásait formálták, és előhívták belőle a költőt.

Emlékszilánkok szakadékos-összetapadó lírai önéletrajzát kínálja visszafogott, „alulhangszerelt”, de éppen ezért hiteles és megragadó költői erővel Ágh István „megtalált ideje”; az a varázs, ahogyan ennek a mélyemlékezetnek a szó bergsoni értelmében vett *tartamát* megszólaltatja. Egy ómexikói mondás szerint „*a költészet attól költészet, hogy úgy viselkednek benne a szavak, mintha először találkoznának*”. Az Ágh István mélyemlékezetének az üzeneteit hordozó szavak úgy fénylenek föl a kötet verseiben, mintha költőjünk a szemünk láttára és itt és most először élne meg tulajdon múltját.

Említettem már, hogy személyes életünk mélyrétegeibe, bár legsajátabb tulajdonunk, nincs bejárásunk, s hogy ez a képtelen életigazság a XX. századi művészek számára köz-

tapasztalat. Marcel Proust megfogalmazásában, aki az emlékezet akarunktól független működését regénye műformájává nemesítette: „hiába próbáljuk felidézni, értelmünk minden erőfeszítése hasztalan – írja a SWANN-ban. – *Kívül esik az értelem területén és hatalmán, valami kézzelfogható tárgyba van rejtve (ennek a kézzelfogható tárgynak a bennünk kellett benyomásába), amiről még csak sejtelmünk sincs. Pusztán a véletlenen múlik, hogy ezt a tárgyat halálunk előtt megtaláljuk-e vagy sem*”. Ezt a rejtelmet Ágh „*talányos magunkbanvalóság*”-nak nevezi egyik versében. A megfogható tárgyakba rejtett idő emléke, ahogyan ezt Proust is kifejté, ősi mítoszi hit, s ennek az anyagból elevenedik ki Ágh István hetven versben megörökített „*megtalált ideje*”. Műformáját tekintve rokonságot tartva a XX. századi magyar líra egyik csúcsteljesítményével, Szabó Lőrinc TÜCSÖKZENÉ-jével, mely alcíme szerint: „*rajzkod egy élet tájairól*”. S Ágh István ugyanúgy tizenkilenc soros, jambikus lejtésű versek sorozatában fogalmazza meg a léthez és a világhoz való viszonyát, mint Szabó Lőrinc, akinek a művével kapcsolatban Rónay György kiemelte a hangvétel többszólamúságát, „*amelyben egyszerre van jelen a fölidézett múlt is* – írta 1959-ben, a TÜCSÖKZENE második, bővített kiadása alkalmából –, *meg az emlékezet aktusának jelen ideje is*”. Ugyanezt írhatná, ha közöttünk lehetne, Ágh István új kötetének időrétegeiről is, mert a fölidézett múlt idő és az emlékezés folyamatának jelen ideje A MEGTALÁLT IDŐBŐL verseiben is át- meg átszövik egymást. „*Az ihlet hangulata is kétszólamú* – hangsúlyozta annak idején Rónay György –, *elbeszélően objektív, de ugyanakkor emlékezően szubjektív is* – daltam, de kísérete is önmagának.”

Ágh István kötetének uralkodó motívumai, kipreparálva őket a versek költői erőteréből, többnyire „lényegtelennek” tűnhetnek, pedig ezek a lassan múlttá foszló s a korviszonyokba ágyazott életidő nyomjelző képei: a falusi gyerekkor „*első anyanyelvének, melyet a beszéd előtt megtanultam... illő fények bújókáik az áldott békeségnek*” (IDŐTLEN MÁLYVA); „*kenyérmeleg konyhában*” virrasztó mécses emléke (ELSŐ ÁRVASÁGOM); aztán „*fűrészírás*” és a beszélgáltatás elől a padlás végén elfalazott hízó és lefejezett pulykakakas; később a szakadt „*mosottszürke overallból*” kilátszó, hullasárga test 1956 októberében; a „*második árvaságát*” élő ifjú megzavart szeretekezésének idétlen szégyene a kietlen lágymá-

nyosi mezőn; „*az útelágazás a Bimbó és a Keleti Károly utca sarkán*”; a „*DVIRAG-panzió*” meghibásodott fényreklámja a Mátrában vagy a Bosnyák téri „*ládabár*”, a fővárosban mindjobban elszaporodó szarkák lázas csörgése, a hajdani, otthoni állomásépület emlékképe és a nemzedéktárs emléke, aki Szigligeten „*épp ebéd alatt, vasárnap, a szobájában, Mozart dallamára*” halt meg – „*szívzárlat*” következtében. – Igen: Orbán Ottó lényét őrzi ilyen rendíthetetlenül Ágh István mélyemlékezete, és az ő hiánya – örökhiány – eszméletti rá arra, hogy – „*azt a rengeteg szétszórt töredéket*”, ami a balatoni tájhoz kötődő közös idejük szilánkjait idézi, „*egésznek*” vélje (DÉLI ÉJFÉL). S a szétszórt töredékek teljességének az érzése az egész kötetre érvényesen igaz.

Ágh István új verseskönyve természetesen másképpen összegzi a megélt élet megtalált idejének a teljességét, mint a TÜCSÖKZENE Bildungsromanja; másféle életérzés közös nevezőjén. Eltekintve a terjedelmi különbségtől, hiszen az ő hetven versből álló könyve más léptékű, mint Szabó Lőrinc háromszázhetven darabból összeállított opusa, Szabó Lőrinc lírai rajzainak „első mozgatója” egy élet tájairól a mohó és kielégíthetetlen életvágy. „*Ahogy Kína mondja: a Tízezer Dolog, az Egész élet*” (MI MÉG?) érzéki gyönyörűsége és habzsolása, ami átragyogja a töredékek érzett élet személyes drámáit és megpróbáltatásait; az a mohó léletszeret, amelynek „*Semmi Sem Elég!*” – Ágh István verseinek uralkodó dallama ezzel szemben egyfajta árvaságtudat és történelmileg is motivált életfélelem. „*Ezért muszáj a nincs s lehet közt félnem azóta is*” (GYALOGÚT), dereng át egy gyerekkori képzel veszedelem szorongása a verseken. S fel is teszi magának a kötet vége felé a kérdést: „*Mitől félek, ha a semmitől félek?*” A semmitől való félelemnek a rettentő realitása a XX. századi ember létélménye, s ennek a korunkat jellemző ontológiai szorongásnak a színszűrőjén keresztül sejlenek át a versek szövegében a versek anyagát képező emlékdarabkák, a megtörtént élet motívumai és rekvizitumai. Ennek a sejtekbe ivódott létszorongásnak jellemző tünete az a versekben is megfogalmazódó érzés, hogy tulajdon életünk valamilyen képpen nélkülünk zajlik, s legfeljebb csak kívülről lehetünk szemlélői mindannak, ami velünk történik: „*a félelmes bizonytalanság*” tudata a sorsunk, mert önrendelkezési jogunkat

saját életünk fölött elvették tőlünk. „*Akárhol voltam, nélkülem vigadtak*” (BÚCSÚBÉD); „*olyan magamra hagyott sose voltam*” (MÁSODIK ÁRVASÁGOM); „*lassan elkezdődött valami más, akkor belát-hatatlan életveszély*” (ÁTTŰNÉSEK) – s még idézhetném tovább is ennek a jellegzetes korunkbeli szorongásnak a kifejezett tüneteit, mint „*valami régi szorongástól félszeg*” költő életérzésének állandó kísérőjelenségét. S az eltűnt idő perspektívájából nézve ezért érzem egyre jellemzőbbnek, hogy a pályakezdő Ágh István első kötetének SZABAD-E ÉNEKELNI? volt a címe 1965-ben.

Ugyanaz az „*ösi szorongás*” kapna itt hangot, természetesen a személyes sors színezékével, amiről először talán Fernando Pessoa beszélt a modern világlírásban? „*Nem tudom, mihez tart-sam magam ebben az életben, / ezzel a rosszulléttel, amely lelkemre ráncokat vés!* – – – *Szegény kis régi háza elveszett gyermekkoromnak! Gondoltad volna, hogy így kilakoltatom önmagam?* – – – *Hol az, aki békésen aludt falusi tető alá?* / *Kisiklott.*” (Fernando Pessoa: EZ AZ ÖSI SZORONGÁS. – Somlyó György fordítása.) – Ágh István is megkérdezhetné – önmagától? a sorstól? –, hogy hova lett a gyerekkori „*ámulat sugárzó deleje*”, amit föl-váltott az árvaságtudat? És megkérdezhetné a József Attila-i „*mért nincs bűnöm, ha van*” formula megfordításával, hogy miért kényszerül a büntetlenség tudatával elviselni a megélt élet nem győgylő sebeit? De biztos művészi ízlése e tekintetben sem hagyja cserben, és mindannak, ami a személyi részt illeti, csak szordí-nóval és moll hangnemben ad hangot. De kíméletlen erővel fejezi ki iszonyodását, amikor egy látomásos képben arról ad számot, hogy mivé lett ősrizinte az ember a mi időnkben. Egy kaukázusi pásztorkutya testesíti meg ezt az ítéletet „*marcangolásra álló fogsorával / táma-dó pofáján a gazda maszkja / rémlik, azé, ki bele-szuggérálta / kegyetlen félelmét e házi vadba, / hogy más szorongjon kutyaláncon, jobban, / emberállat-nak kiszolgáltatótan*” (AZ ÉJ KUTYÁJA). Ez a vízió költői emblémája annak a föld alatti szörnyvilágnak, amely a szemünk láttára foglalja el a földet, mi pedig tehetetlenül és kiszolgáltatotan nézzük, hogyan uralkodnak el a pokol kutyái az életen, amelyet „*a lét isteni részé*”-nek is érezhettünk valamikor, míg meg nem értettük, hogy „*hiába, nem vezet földi út a délibábra*” (CSUPA ÁTTETSZŐ).

Domokos Mátyás

BESZÉDGYAKORLAT TILTOTT NYELVEN

Takács Zsuzsa: *Üdvözlégy, utazás!*
Magvető, 2004. 86 oldal, 1490 Ft

A NÉMAJÁTÉK-kal kezdődött és a SÖTÉT ÉS FÉNY KORA válogatásában összegezett (nagyon erős, de nagyon széttartó építkezésű) első, majd a TÁRGYAK KÖNNYE ÉS VISZONYOK KÖNNYE kötetekben felvázolt és az UTÓSZÓ válogatott és új verseiben lezárt második pályaszakasz után Takács Zsuzsa lírai életművének immár a harmadik műegyüttese, talán stíluskorszaka is kibontakozott és kiterjedt új kötetének költeményeivel. Kortársai között nem áll egyedül azzal a sajátosságával, hogy ilyen élesen elválasztható egységekre tagolt életművet alkot. Ilyen költő volt Petri György, de még határozottabban ilyen Tandori Dezső vagy Oravecz Imre is. Érdeemes azonban megjegyezni, hogy (tágon értett) generációjának nőnemű költőire sokkal inkább az egységes megmunkálás, a szakadásmentes építkezés a jellemző. Gondoljunk Gergely Ágnesre, Beney Zsuzsára, Székely Magdára, Kiss Annára, Gutai Magdára vagy akár Mezei Katalinra. A pályakezdés környékén persze természetes némi bizonytalanság, útkereső kísérletezés, de attól fogva, hogy rá-találtak a maguk hangjára, jelentős fordulat nem következett be költészetükben. Erre a későbbiekben még ki kell térnem.

A közvélekedés szerint Takács Zsuzsa költés-zete pályájának első szakaszát nézve az *Újhold* poétikáját követte, folytatta és újította meg. Valójában ez a poézis mind a versformák, mind a témák vagy a retorikai-stilisztikai alakzatok tekintetében egyszerre volt változatos és egy-nemű. Szinte kizárólag szabad versek alkot-ják, de azon belül a hosszabb sorokból építke-ző, kissé ünnepélyes hangvételű szövegek kö-zé ingadozó sorhosszúságú, impulzívabb dara-bok illeszkednek. Vagyis az előképet nem kö-vető forma a legkevésbé sem prózai, zenél, ível és lüktet, csak éppen egyedi megalkotottságú, tehát nem egy már eleve meglévő mintát tölt ki, mint a strofikus formák. Ezzel szemben má-sodik költői periódusában, melyet a TÁRGYAK KÖNNYE, a VISZONYOK KÖNNYE és az UTÓSZÓ anya-ga alkot, kialakított egy jellegzetes, rugalmas, de mégis kötött formát. Ez volt az az emléke-

zetes „pszeudo terzina”, melynek sorai egy-egy versen belül nagyjából ugyanolyan hosszúak, de nincs kötött ritmusuk, nem szigorúan adott a szótagszám (inkább gondolatrítmus ez, mint metrika), és persze szinte soha nincsenek rímek. Ezzel szemben a téma mindig ugyanaz: egy szeretett személy – előbb beteg, majd haladók – szenvedéseinek együtt érző leírása, a szenvedés és a szenvedés szembesítése a tethetetlen részvétellel, vagyis elvesző és elvesztő viszonyának analízise, ennek a kapcsolatnak a pszichológiája és anatómiája. Többé-kevésbé tudni lehet, hogy a halál felé sodródó személy a költő édesanyja volt. De mind a versek beszélőjének, mind a betegnek az alakja nagyon kevésbé pozicionált nemi tekintetben, sokszor androgünnek vagy semleges neműnek tűnnek mindkettőben. Az a benyomásom, hogy a súlyos betegség szinte felszámolta mindkettőjük életében, de a leghangsúlyosabban kettejük kapcsolatában a nemi szerepekhez kötött viselkedésmintákat és nyelvhasználatot.

A harmadik periódus Takács Zsuzsa életművében A BŰNÖK SZÁMBAVÉTELE című, vegyes műfajú összeállítással kezdődött, és A LETAKART ÓRA verseivel folytatódott 2001-ben. Ezekben az újabb szövegekben a hang kevésbé személyes, a verseknek nincs meghatározott központi szereplőjük, mint a beteg ember és a kétségbeesett szemlélő volt korábban. Ezzel aztán természetes módon a narratíva beszédválasztéka is kibővül. A világ dolgairól való filozofikus gondolkodás formái éppúgy megjelennek, mint a látomás vagy a (Pilinszkyéhez hasonló) tömör, példázatos fabula változatai. És maga az intonáció is változatosabb már: a naplófelfjegyzés rögtönzöttségétől és személyességétől az alig értett álom esetleges plaszticitásán át a látomás Füst Milán-i (persze mértéktelenen) öblös harsányságáig, az indulatos előadott jelenetek és helyzetek pátoszáig terjed a skála.

Voltaképpen abban a tekintetben nincs is változás, hogy az ŰDVÖZLÉG, UTAZÁS! is könyvkompozíció, de nem abban az értelemben, ahogyan a „könnyes könyvek” vagy A LETAKART ÓRA az volt. Előbbi esetben a tematika és a versalakzatok egésze természetes módon alkotott kötet szerkezetet, utóbbiban pedig a címadó versek (több azonos című vers volt a könyvben) pilléreire épült a változatos formák gondolati-hangulati hídszerkezete. Az új kötetben nem erről van szó. Az ŰDVÖZLÉG, UTAZÁS! egyes darabjaiban Takács Zsuzsa tovább munkálja ko-

rábban kedvelt versalakzatait, így az EGY ÁBRÁND VÉGE megismétli a könnyes könyvek terzináit, de itt már a halott kísértete tér vissza az álomszerű példázat valószerűtlen világában. Tehát a téma és a forma már nem kapcsolódik szorosan egymáshoz. A BŰCSÚZÓK ALAKJA nem ebben a versformában, hanem rövidebb sorokban, szakaszos tördelés nélkül beszél a kórházi látogatás emlékeiről, ezzel szemben látomás (HOLTPOINT), példázat (EGY ÁBRÁND VÉGE), meditatív álomjelenet (ÁLOM) is megjelenik az említett terzinák alexandrinra emlékeztető hosszúságú soraiban. Lét- és élményösszegző gondolati konstrukció ez a kötet, melyben a költő végigtekint életén és költői pályáján, és egészében, alkalomtól és életidőtől elemelten szemléli tapasztalatainak anyagát és tanulságait. Vagyis sem gondolati, sem életrajzi, sem hangulati vagy szemléleti értelemben nem nevezhető lineárisnak, valahonnan valahová tartónak a költeményeknek ez az együttese. *Öszszességükben*, kaleidoszkópszerűen mutatnak egy megélt világegészre, mely csak a mindenkori pillanat perspektívájából látható, csonkán, kitarítások és rövidülések torzításában, de ami egészében, absztrakcióként mégis teljes: egyfajta transzcendencia erőterében álló ember látószögéből ábrázolják a világban lét problémáit és érzelmi kondícióit.

De milyen alapvető adottságok határozzák meg ezeknek a verseknek a beszélőjét? Van néhány vers, amelyben határozottan egy felnőtt nő beszél magáról. Ilyen a FÉNYKÉP, 1947 című darab, melyben a narrátor gyermekkori önmagaként tekint a fotón látható kislányra. A legtöbb költemény beszédhangjának tulajdonosát azonban sokkal nehezebb azonosítani. Ilyen szöveghelyekre gondolok: „*Tenyerek, ahogy fölfelé / kúsztok egy üvegfalon, / de visszazökentek újra...*” (ÜVEGFA), vagy „*A szolgálk kiszóltak, / hogy ne zaklassuk őket, mert / alszik az Úr...*” (A SZOLGÁK), illetve „*Dermedtségünkblől hegycsúcson felébredni...*” (HOLTPOINT). Az igék egyes szám második vagy többes szám első személyben állnak, illetve főnévi igenév helyettesíti őket, miközben nem tudjuk, hogy kik alkotják a csoportot, melynek cslekedetéről a hang beszámol, vagy hogy ki az, akit megszólít. Olykor önmegszólításról van szó, mint a FOSZLÓ KÖTÉL-ben: „*Porlepett, laza / polcokról életed lím-lomjait / szedegeted össze*”, másutt a beszédhelyzet összetettebb. A FORMA, ÜVEGKOPORSÓNK című vers eleje így hangzik: „*Forma, üvegkoporsónk, / te látni*

engeded, de magadba / zárod, hogy sisteregve szét / ne folyjon tagadásunk.” Vagyis egy többes szám első személyt használó hang szólít meg egy absztrakciót: a képviseleti beszédforma evidens nyelvi alakzata önmaga ellen hat, hiszen nem írható le a képviseltek köre; annál kevésbé, mert a Grimm-meséből vett mottó a téma komor filozofikusságát is infantilizálja: „Akkor kigurult fogai közül / a mérgezett alma, és mint aki / álmából ébred, hirtelen felült.” Hófehérke fiatal lány. A tagadás nyelvi aktusával meghatározott alany hagyományosan a racionálisan gondolkodó ember, akit a magyar irodalmi hagyományban kézenfekvő AZ EMBER TRAGÉDIÁJA Luciferével azonosítanunk. A vers egyébként így zárul: „Fekete / hajjal, üveglapok közt fekszhünk, / és egy érintésre várunk.” A fekete haj Grimm és Madách kettős vonzásterében egyszerre jeleníti meg az ártatlan Hófehérkét, akit a mese a fehér-piros-fekete színekkel jellemez, és a sántát, akinek a fekete szín általános attribútuma. A két megidézett figura, a naiv és a cinikus, a passzíván a megváltásra váró és az aktív tagadó alak ikonográfiai összevonása olyan olvasói magatartást generál, melynek azonos fontosságú eleme a gyermeki azonosulás és a racionális távolságtartás, a kiábrándultság és a csodavárás, és a megszólító alak révén a mindentől való különállás, a biztos távolság adta rálátás mind ambivalenciákkal leírható önmagunkra, mind az ezt az eljárást lehetővé tevő, felmutatva elzáró üvegkoporsóra, a formára.

Az egyes szám első személy használatától való tartózkodás olykor komikus eredményre vezet. Ez a komikum azonban nem a költői nyelv különösségéből, hanem az ironikusan idézett hétköznapi nyelvhasználat esetlenségéből adódik. Például: „...a doktor / mellkasunkra szorítja fülét [...] Söhajtsunk! mondja, / és mi söhajtozunk...” (DÁNIEL AZ OROSZLÁNOK KÖZÖTT). A magyar nyelv különössége a tegező és magázó igehasználat kettőssége, és bizonyos beszédhelyzetekben a választás nem könnyű. Az udvarias parancsadás nyelvi formulája lett ez az idéetlen többes szám első személyű felszólító mód, amivel a vizsgálat részét alkotó utasítás és az orvos-beteg kapcsolat egészét jellemző empatikus magatartás közti nyelvi szakadékot igyekszünk áthidalni. Ezt az alakot egyébként szinte kizárólag férfi orvosok használják, az orvosnők talán nem azonosulnak ennyire a saját nyelvi megnyilatkozásaikkal, és jobban

bíznak a metakommunikációjukban. Az ironizált beszédhelyzetben bizarr (korábbi költeményeiben is előfordult) eljárással él a költő: egy-egy képes kifejezést szó szerinti jelentésében használ. A vizsgálatához tartozó sóhajtas sóhajtozássá válik, de meghallja közben „összeomlásunk ágropogását” is, illetve mellkasunkra szorítva fülét „futásunkat a kockaköves utcán”. A fenyegető, szorongató jelenségek hangulata oldottabbá válik ezzel a nyelvi játékkal, és az orvos tudáلعos semmittudása Isten és az oroszlánok kettős hatalmi terében mosolyra készíti az olvasót, pedig látnia kell a választás rettentő tétjét: a saját földi és azon túli életét.

Általában elmondható, hogy Takács Zsuzsa verseinek van némi epikus magja, de ennek a történetfélének a kifejtése elmarad, vagy csak töredékesen történik meg. Az IFRIT című vers például így kezdődik: „Egy ifrit néz így...”, és a versből mindvégig nem derül ki, hogy mi a hasonlat másik fele, tehát hogy kicsoda vagy mi csoda az, aminek vagy akinek a tekintete egy ifritére (az indiai-perzsa-arab mitológia nagy hatalmú szellemlényére) hasonlít. Vagyis a hasonlat mint alakzat felismerhető, de a költő megfosztotta attól, amit közölnie kellene. Ugyanilyen „visszavont” alakzatot találunk ebben a szóképben: „...a nap visszafénye / táncol a csónak szimatoló orrán”. A csónak orra lényegében véve kihuny metafora. Amikor kimondjuk, már nem jelenik meg a képzeletünkben egy szaglószer, amelynek látványáról áttéríti a jelentést a csónak elejének képére a megértés aktusa, hanem ez az alkatrész közvetlenül jelenik meg előttünk. Takács Zsuzsa azonban újraéleszti a metaforát, amikor a szimatolás műveletét társítja a kifejezéshez. Nem ugyanezt, de ehhez hasonló visszavonást, áttérítést találunk a figyelmes varjú kifejezésben is. A költő a jelzőt voltaképpen a figyelő jelentéssel használja, tehát nem vesz tudomást a szó átvitt értelméről. Röviddel később a varjú „civakodik, / évdődik, károm és zajong”, tehát a legkevésbé sem udvariasan, figyelmesen viselkedik.

Érdeemes ebből a szempontból megvizsgálunk a kötet 12–13. oldalpárján elhelyezett A TILTOTT NYELV ÉS ÜDVÖZLÉGY, UTAZÁS! című darabokat. Az első vers erős kritikát fogalmaz meg a nyelvvel kapcsolatban. Máshol és máskor talán módodom lesz kifejtetni azt a meggyőződésemet, hogy Takács Zsuzsa poétikai erős szálakkal kapcsolódnak az aktuális avantgárd

egyres tendenciáihoz. Innen nézve maga a nyelvkritikus magatartás nem meglepő. Mélysege, radikalizmusa annál inkább. Nemcsak a nyelvnek – amely sohasem más, mint *éppen egy nyelv* a sok közül –, hanem magának a beszédnek és annak közvetítésével a gondolkodásnak a bírálata fogalmazódik meg itt, szembeállítva a fényérzékeny növények közvetlen, vegetatív „életszentségével”. A vers egészében így hangzik:

*„Tiltott nyelv, amelyen gondolkodunk,
de ha már gondolkodunk is,
nem szabad megszólalnunk rajta.
Megszólalni és kimondani, milyen
következetésre jutottunk. Mert lehet
hogy következtetésünk hibátlan,
kétségbeesésünk mégis ostoba.
És akkor élhettünk volna úgy,
mint a fényérzékeny növények:
fölfelé törekedve. Elhettünk
volna úgy, mintha éltünk volna.”*

A másik vers Szent Ferenc NAPHIMNUSZ-ának és más keresztény imádságok egyes motívu-
maival operál. Ezt is egészében idézem:

*„Üdvözlégy, utazás, egy kivilágított,
téli villamoson. Üdvözlégy, sötét,
délelőtti Nap. Sehová sem néző
égitest, pillantásod ma nem
nyugszik meg rajtunk.
Fivérünk: sár az ormóttan cipőkön,
nővérünk: gumiszőnyeg ráncai.
Ha van megindult tekintet
a fekete tükrökben – a miénk az.
Ha van szív bátor – a miénk.”*

Szent Ferenc fivérünknek nevezi a Napot, a szelet, a tüzet; nővérünknek a Holdat, vizet, a földet, testvérünknek a testi halált. Maga a forma, a (Napot) köszöntő imádság sok változatban – már a pogány germán, egyiptomi, mezopotámiai és más ősi vallási rítusokban is – megjelenik. („Üdvözlégy, Mária, csillagkorona, a messiás Nap trónusa”, mondja egy etiópiai Mária-ének.) Takács Zsuzsánál (Ginsberg KARDIS-át is eszünkbe juttatva) lefokozással, ironikus alakzattal van dolgunk. Ez a lefokozás azonban a legkevésbé sem humoros, viszont nem is igazán dehonesztáló. Valójában óda az emberlét-
hez ez a költemény, melyben a hozzánk mérve

aránytalan világ válik eltűzöttá, ormóttanná, a realitásoknak ellentmondóvá.

Kiemelkedően fontos darabnak látom ezt a két verset (melyek nyilván nem véletlenül kerültek egymás mellé). Jól reprezentálják azt a költői világot, melyet Takács Zsuzsa az Utószó után, a korábbi periódusokra nem jellemző tudatossággal, szépprózai és esszéisztikus stúdiumokat követően épített fel. Ez a világ ma teljes gazdagságában áll előttünk, és épül tovább, mondhatni különösebb korlátok nélkül. Szellemi tere egy transzcendens létező által besugárzott, de számára kontrollál(hat)atlan szféra, melyben a fogalmi cselekvésnek, az önélet meghatározásának roppant szabadsága nyílik meg, méghozzá úgy, hogy ehhez sem ebben a világban, sem a felmutatott, de felfoghatatlan transzcendencia féltékéjén nem lehet tájékozódási pontokat, pláne eligazítást találni.

Három nevet fontos kimondani, amikor megpróbáljuk elhelyezni a megújult Takács Zsuzsa-lírárt a magyar költészet hagyomány-történetében: Pilinszkyét, Nemes Nagy Ágnesét és Füst Milánét. Nemes Nagy Ágnes nemcsak szellemében, hanem rejtett idézetekben is megjelenik, például a VÉGIGGONDOLTA ÚJRA ÉLETÉT című darabban. Talán egy kerub lehet a vers főhőse, aki „letette kezéből a méregpoharat. / Megpróbált egy-egy szárnycsapást / (ment még), a szoba kissé / megemelkedett, az egyik fal enyhén / rézsútosan állt. Balvalla-tájt / érezte a túlfeszített izmok / szűrő fájdalomát...” A méregpohár talán Szókratészé, a szárnyak azonban angyalra valának. Az eredetiben is szereplő kiemelés azonban Nemes Nagy Ágnes LÁZAR-jából való: a csoda elszenvédője érzi ezt a fájdalmat: „Amint lassan felült, balvalla-tájt / egy teljes élet minden izma fájt. / Halála úgy letépve, mint a géz. / Mert feltámadni éppolyan nehéz.” Takács Zsuzsa verse költőről szól, hiszen verssorokról esik szó benne, de ez a költő: feltámasztott angyal. Tevékenységének leírása kerüli a nagy szavakat: precíz, célratörő, racionális ténykedésről számol be, melynek célja a felfoghatatlan megragadása, valami bizarr rítus útján: „...de nekiröpiült mégis / a vakító téglalapnak, / mely hol nyílt, hol zárult, / ahogy a huzatban a zsalu kilengett. / Átolvasta a verssorokat, elvett / egy rímet (egy hazugságot). / Megcímzett egy borítékot, ráírta / valamelyik szerkesztőség címét.” És már csak a vers első sorával tartozom: „Végiggondolta újra életét.” Innen indul a rejtelmes cselekedetek sora.

Miről is szólnak ezek a képek? A költő, erejét megfeszítve és emberfeletti képességeit kiélesítve kísérletezik valami nyilván lelki-szellemi épségét veszélyeztető gyakorlattal, melynek révén olyan birodalomba nyer bepillantást, melyről embermagának sincsenek ismeretei, csak lényének ez az asztrális alteregója szerezhethet róla benyomásokat. Egyszerre elfogadása és provokatív elutasítása ez Nemes Nagy Ágnes radikális racionalizmusának. A zárt, kemény héjú, kikerekített Nemes Nagy Ágnes-i verseszmény ebből a látószögből nem több illúzió. Takács Zsuzsa fragmentumokat mond a mondhatatlanról, álmodik és vizionál a megélhetetlenről: ez megújult költészetének nagyszabású programja.

Az EZ A VILÁGVÉGI HELY valósággal végigkalauzol bennünket az egész nyomasztó labirintuson. Pilinszky-toposztól indulunk: „Isten lakott a végességben”, mondja a Takács-vers narrátora, aki itt egyes szám első személyben beszél. Aztán Nemes Nagy Ágnes módjára szemrevételezzük szűkös magánvilágunk tárgyait, a bolyhokat, szöszöket, pihéket, melyekben Isten lakott, de amelyek ma is „a hosszú szögben beeső napfényben” állnak. És ezeknek az érzékleteknek a tapasztalása során történik meg a történelmi teljességnek, az évezredes emberlét jelenvalóságának a megélése. Füst Milán óta nem kísérleteznek ezzel a költők, mert csak dagályosan, komikusan széles gesztusokkal lehet beszélni róla. Takács Zsuzsa azonban megtalálta azt a kontextust, melyben ez az intonáció újra megszólalhat, szárazon, anyagszerűen és kissé keserű ironiával: „Mert betelt az idő és alászállt velem, / szemeim nem kívánnak látni, mint eddig. / Hogy nézzen mindenem, és ne nézzen, / kívánom, hogy nézzen a szájam, / a fülem, a kezem. A beeső napfény / hegyesszögében a bolyhokkal, a párákkal, / a szöszökkel és pihékkel együtt néztek // és ne néztek. Mert félek egyedül.”

Takács Zsuzsa egy évtized alatt úgy bontotta ki nyelvének és gondolkodásának újabb lehetőségeit, hogy semmit sem adott fel az elmúlt évtizedek munkájából. Lépésről lépésre építette be saját korábbi költészetének tematikus és intonációs metódusait, miközben más poétikák felé is távlatokat nyitott. Hangja nyugodt lett, csendes, nincsenek meg benne a korábbi évtized olykori egzaltált elcsuklásai – természetesen beszédhangon tud beszámolni legvégletesebb élményeiről is. Sokat beszél félelemről, szorongásról, csüggedésről, de ezek

csak a versben megszólaló narrátor hangvétele meghatározó rendezői instrukciók. Költészetében az egészében a mindenkori végponton áll, onnan tekint az életre, az életére.

A kötetet záró vers, a SZABADULÁS egyetlen álomba/vízióba foglalja ezt az egész problematikát.

„Míg álmodban egy polcra a pohár
lezuhan, egy vonatkupéban
földet lapátolsz, és az ablakon át
dobálsz kifelé az egymásra
rétegződő tömböket. Nem is érted,
hogy fért el eddig emyire
szűk helyen, türelmetlenségében
hogy nem temetett maga alá a föld.
Vagy hogy fért el benned ekkora
tömeg, hogy nem tömte el
torkodat, és hogy tudtál beszélni.
Szünet nélkül lapátolsz tehát,
meg sem fordul fejedben, miért,
mit kezdesz majd magaddal,
ha betölti a friss levegő a fülkét,
ha elindul a szerelvény,
és életed gazdag tájain szalad,
és te beentről a létező kocsiból
nézed szabadulásukat.”

A kép valójában időmetafora, József Attila ESZMÉLET-ének záróképét fordítja az ellentétére: míg ott a sötétben iramló fülkefényekben mozdulatlanul és némán áll a költő, addig itt szüntelen aktivitás szükséges a mindenkori jelen pillanat levegőjének és terének megteremtéséhez. De ki ez a megszólított hiperaktív valaki? Ki cselekszik a szűköségben, honnan kerül elő ez a roppant anyagtömeg, és mi marad a helyén idebent/odabent? Ki vagy mi szabadul meg kitől vagy mitől? Ki áll kiben, és egyáltalán mi az a „létező kocs”? Nem tudjuk. Takács Zsuzsa sem tudja, és nem is törekszik rá, hogy megtudja, hiszen olyan vidékre lát, mely egy innen nézve érthetetlen világban, „életed gazdag tájain” terül el. Egyetlen ambíciója, hogy higgadtan beszéljen erről a valamiről – helyről, élet-érzésről, világészlelésről, állapotról –, amelyben maga az utazás az egyetlen üdvözölhető cselekvésminta, és ahol megszabadulhatunk a tevékenykedés kényszerétől, hiszen az utazás megtörténik az emberrel, ha akarja, ha nem. Valójában semmiféle aktivitást nem követel. Csak koncentrációt, érzékenységet, figyelmet. Költőtől és olvasótól egyaránt.

Bodor Béla

TÚL A MASZATHEGYEN

Závada Pál: *A fényképész utókora*
Magvető, 2004. 415 oldal, 2690 Ft

„Ebben a regényben az emberek közötti kapcsolatok intrikus természetűek. Ez a viszonylatrendszer, rímelve a korlátlan piaci anarchiára, rivalizáló kapcsolatokból épül fel. Ez azonban nem autonóm személyiségek, életmódok és magatartások versenye, hanem egymásnak kiszolgáltatott, egymást a végsőkig korrumpált, megrontott, kapcsolataikban monoton emberek anarchiája. Voltaképpen mindannyian ugyanannak az életfórmának pusztá variánsai, és csak mint ilyenek rivalizálnak. Monoton embereknek neveztük őket, s valóban egy bizonyos szinten – az intrika szintjén – különös módon nivellálódnak az emberi kapcsolatok, mert a »szövevény«, a »háló« uralkodik felettük. Az emberi érintkezés egykor maguk teremtette szabályai mint anarchikus, intrikus »szabályok« dologi hatalomként viselkednek velük szemben. [...] Kialakult és megszilárdult tehát az áskálódás demokráciája, melyben mindenkire azonos mennyiségű rágalmak hullik az önállóvá vált »dologi« szabályok szeszélyes működésétől függően. Összetartja őket az intrika perverz közössége; szabadulni többé nem tudnak önmaguk fölé nőtt és ártó, veszedelmes viszonyaiktól.”

A fenti sorokat bő két évtizeddel ezelőtt Balassa Péter vetette papírra Flaubert-monográfiájában (A REGÉNY ÁTVÁLTOZÁSA ÉS AZ ÉRZELMEK ISKOLÁJA, in: A SZÍNEVÁLTOZÁS, Szépirodalmi, 1982, 83.; az innen származó idézetek oldalszámait a továbbiakban a BP jelzettel fogom megadni). Závada Pál regényével kapcsolatban Bazsányi Sándor hívja föl rá a figyelmet, hogy „*Balassa értelmezői teljesítményének, Flaubert-monográfiájának, valamint a belőle következő általánosabb belátásnak egyszerre adósa és példája, képletesen szólva: szépirodalmi-esztétikai gyümölcse A FÉNYKÉPÉSZ UTÓKORA*”. („ÉS A LÉGHAJÓ SZÁLL...”, *Beszélő*, 2005/5.) Az alábbiakban magam is abból a feltételezésből indulok ki, hogy Balassa elemzése számos ponton a regény titkos szervezőjéül szolgál – mi több, nem pusztán az ÉRZELMEK ISKOLÁJÁ-t újrafő Kádár kori történeteszl szervezőjéül. A történeteszlak egybesodrása éppen-séggel az ÉRZELMEK ISKOLÁJA – vagy ha nagyon akarjuk: a fent idézett passzus – felől válik lehetségessé. Az eddigi recepció két szövege is fölveti ugyanis, hogy a két (vagy három) történeteszl kapcsolódása esetlegesnek hat. Elek Tibor szerint „az összefonódás a rokonai kapcsola-

tok és a cselekmény szintjén ugyan létrejön, de a Dohányos–Adler–Dusza-szl és a Koren-szl »eszmeisége« között nem teremtődik kapcsolat, összefüggés. Az valahogy kevésnek tűnik, hogy a nagyapák, apák nemzedéke a közéletben, politikában, a fiak, unokák nemzedéke pedig a magánéletben tévesztett utat”. (KIK VAGYUNK MI?, *Új Könyvpiac*, 2004. december.) Radnóti Sándor pedig megjegyzi, hogy amennyiben „fenntartjuk a »három regény« fikcióját, akkor ez bizonyos erősortrendet is jelent. Závada markánsabb színekkel fest a történelmi regényben és a kamaszregényben is, mint a harmadikban. Az emlékezetesség és a költőiség ott a Flaubert-re játszó stilizációban jelenik meg, s a nagyvárosi gomolygásban általában kevésbé plasztikus alakok keletkeznek, mint a másik két szlón”. (EGY MAGYAR KÉRDÉS, *Jelenkor*, 2005/7–8.)

Úgy gondolom, hogy ezek az észrevételek a mű legizgalmasabb kérdéséhez vezethetnek bennünket. A FÉNYKÉPÉSZ UTÓKORA nem két (vagy három) regény, hanem egy: a látszólag csupán a szerelmi történetet stilizáló, ám ennél jóval nagyobb téttel rendelkező Flaubert-újrafő ki-hat a mű egészére. Ezen a ponton azonban nem halogathatom tovább a recenzens mindenkori szomorú feladatát: röviden ismertetnem kell magát a regényt.

*

Az első történeteszl három főalak sorsát követi végig 1942-től kezdődően: az Erdei Ferencről mintázott Dohányos Lászlót, aki szintén falukutató szociográfusként indul, majd politikai pályára lép, és 1944-től 1956-ig a legkülönfélébb kormányokban folyamatosan miniszteri posztot tölt be; tanítványáét, a Dohányosért önfeláldozóan rajongó Adler Jenőét, illetve a paraszti sorból származó, magasan ívelő politikai pályát befutó Dusza Jánosét. Duszát egy aratósztrájk szervezőjeként ismerjük meg, majd illegitászba kényszerül, később pedig Rákosi pártfoglolyaként miniszteri széket kap. Dohányos és Dusza miniszterekként a korrumpáló politikai hatalom részeseivé válnak, míg a zsidó Adler élete az üldötetés jegyében telik el, ám Dohányos iránti hűségét sorozatos elárulatai sem bírják megintatni: a zsidóüldözések idején nem kap segítséget mesterétől, a Rákosi-érában munkatáborba kerül, 1956 után pedig Dohányos helyett vállalja a börtönbüntetést.

A második és harmadik történeteszl egy alföldi tót falu – Dusza János szülőfaluja – lakóinak a sorsát követi nyomon a hatvanas évek

elejétől máig, középpontjában Koren Ádám-mal, Flaubert hőisének, Frédéric Moreau-nak a regénybeli pandanjával. Az egyik szál Koren gyerekkorát és gyerekkori szerelmét mutatja be, míg a másik az ÉRZELMEK ISKOLÁJÁ-nak az újraírása, az ifjúkor nagy szerelmének a története. Koren szerelme Adler Viola, Adler Jenő lánya (a flaubert-i Arnoux-né megfelelője; egyébként a főbb figurák pontosan megfeleltethetők az ÉRZELMEK ISKOLÁJA fontosabb szereplőivel). E szenvedély révén kerül Koren Budapestre, ahol részesévé (pontosabban meglehetősen passzív megfigyelőjévé) válik a hetvenes évek mély vízi értelmiségi subkultúrájának, éppúgy, mint Frédéric Moreau az 1840-es évek párizsi világának.

A továbbiakban zárójelbe teszem a kamaszkori eseményeket, Koren Ádám későbbi kalandjainak előtörténeteként kezelve, és két történetszálról fogok beszélni. A két szál egy fényképen keresztül kapcsolódik össze. A képet a könyv nyitójelenetében a falu piacterén készíti Buchbinder Miklós fényképész, egyszerre örökölte meg a falu néhány lakóját és a Budapestről érkező falukutatókat. A képen Dohányos, Adler és Dusza mellett megjelenik a szülők és nagyszülők nemzedéke, többek között Koren Ádám két nagyanyja. Ez a kép 1982-ben (amit a gyanakvó olvasó akár Balassa-hommage-nak is tekinthet!) egy véletlen folytán kerül Koren kezébe, aki viszont csak figyelmen kívül pillantást vet rá, és attól fogva könyvjelzőként használja. A képet a regény szereplői közül senki nem szemléli meg, „csupán” az olvasó kap róla leírást.

Az pedig, miféle könyvben használja könyvjelzőként a fényképet Koren Ádám, könnyen kitalálható.

*

Závada Pál regényének legfőbb szerkezeti kérdése, hogy mit fed el az ÉRZELMEK ISKOLÁJA. A Koren életének mintát adó olvasmány miért és miképp teszi „láthatatlanná” a fényképet a fényképész utókora számára?

A „regény a regényben” eljárás leglátványosabb eredménye kétségkívül a szerelmi szál palimpszesztjellege. A Flaubert művét ismerő olvasó könnyedén azonosíthatja a különböző szereplőket és a különféle szituációkat. Nemcsak megismételt motívumokat, hanem szó szerinti átvételeket is felismerhet (a szerelmesek utolsó találkozásának két nagyjelenetét Ba-

zsányi Sándor vetette össze említett kritikájában). Koren sorsa, akárcsak Frédéric Moreau-é, szintén a semmibe fut. Ifjúkorának szexuális nyomorához képest a későbbi beteljesülések nem jelentős események. Az Adler Violához fűződő szenvedélye szintén megismétli a perspektívának azt a torzulását, amely Moreau-t is jellemzi: az asszony figurája mindkét regényben a vágy tárgya, az az erőközpont, amely köré a főszereplő érzelmi energiái csoportosulnak, ám az alakja voltaképpen elmosódott, karakter nélküli. Balassa megfigyelése szerint Frédéric Moreau kiábrándult pillanataiban „a kisszerű polgárasszonyt, a veszekedő feleséget” pillantja meg benne. (BP 98.) Ezt a motívumot (ha nem is Koren Ádám pillantásán keresztül) szintén megismétli Závada abban a jelenetben, amikor az asszony a válást fontolgatja: „megéltetés nélkül maradna, hisz nem dolgozik, semmihez sem ért – bocsánat, majd elfelejtettük, hogy ötvenként megszó egy gobelint, de a zsidó-szönyegügyi hóbortját ugye nem sorolja komoly élettervei közé. Már elnézést, de szerintiünk nem kéne képeket vágnia, amikor őrajta próbálnánk éppen – saját kérésére, s mondhatjuk, igazán önzetlenül – eligazodni”. (369–370.)

Mindemellett nyilvánvaló, hogy nemcsak a szüzsében mutathatók ki a párhuzamok, hanem a két regénybeli világ, a XIX. század közepi Párizs és a hetvenes-nyolcvanas évek Budapestje, illetve a főszereplőket a saját világukhoz fűző viszony között is. Frédéric Moreau és Koren Ádám egyaránt mozdulatlan hős, akinek a feje fölött úgy zúgnak el az események, hogy szinte észre sem veszi. Kimaradnak a történelemből. Ám mindez más-más súllyal jelentkezik a két regényben. Flaubert-nél voltaképpen ez a mű legfőbb anyaga. Balassa szerint az ÉRZELMEK ISKOLÁJA kvázi-hanyatlástörténet, melyben a „valódi” bukás lehetősége senkinek sem adatik meg, mert nincs honnan bukni. (BP 55.) A regény „ablaktalansága”, „iránynélkülisége” tudatosan átgondolt formaelv, mely a regény műfaji megújítását szolgálja: „A főhősre épülő műfajváltozat történetének a fordulata éppen itt, az ÉRZELMEK ISKOLÁJA-ban következik be, amennyiben Frédéric Moreau alakja a szüzsének immár csak látszólagos motivációja, a valódi motiváció az Idő...” (BP 29–30.) Ehhez kapcsolódik a Balassa által nagy terjedelemben elemzett *tempóeffektus* kérdése is. Az ÉRZELMEK ISKOLÁJA hosszas leírásai „attól gyorsulnak

fel, és válnak követhetetlenné, hogy a tárgyak tökéletes diszfunkcionalitása, lomtári jellege minden szinten [...] az esetlegesen összehordott-összeszabott Európa-szézámot, a szedett-vedettség, az összedobáltság élményét sugallják. Flaubert magát a károszt írja le, amelyben az elemek, a dolgok tagolatlan tornyokká, halmazokká, értelmetlen hegyekké válnak...” S szintén ugyanez jellemzi az emberi viszonyokat: az Arnoux-né után vágyakozó Frédéric Moreau hosszas csatangolásai során mindinkább elmosódik a voltaképpeni cél, a társasági élet sebesen pörgő eseményei pedig anarchikus rendszertelenséggé olvadnak össze, egyszerre karneváli és haláltáncszerű zsúfoltságban. (BP 78., kiemelés az eredetiben.)

Talán ez az a vonás – miként azt Radnóti Sándor is megjegyzi –, ahol A FÉNYKÉPÉSZ UTÓKORA Flaubert-t újraíró gesztusa kevésbé átütő. Mindennek azonban nem technikai okai vannak, hanem a Závada-regény másik történet-szála akadályozza meg, hogy az Idő mindent elmosó, mindent érvénytelenítő hatalma a flaubert-i mintához hasonló erővel nyilvánuljon meg. Hiába ugyanis a hetvenes–nyolcvanas évek budapesti belvilágának a forгатaga, ha a központi szereplők *valójában* nem képesek elveszni benne. Az őket a különböző történet-síkokhoz kötő szálak ugyanis túl szorosak. Legyen az életük bármilyen súlytalan és esetleges is, a számos visszacsatolás a falusi gyerekkorhoz, illetve az apák nemzedékéhez nem engedi, hogy *lényegüket tekintve* e karnevál bábfiguráivá váljanak. Lényegük ugyanis nem pusztán önmagukban rejlik. Závada türelmes és gondos munkája, mellyel a különböző generációk sorsát összefűzi, hogy az olvasót megajándékozza a szétszalazás izgalmával, olyan aprólékosan fölépített *sorsközösséget* hoz létre, amely nem illeszthető zökkenőmentesen az eljelen-téktelenedő, esetleges világ flaubert-i konstrukciójába.

A sorsközösség origója természetesen Buchbinder Miklós fényképe. A regény nagy kezdőpillanata. S ennek a pillanatnak az ismeretében szintúgy lehetetlenné válik a Flaubert-regény híres, fanyar-ironikus zárlatának a megismétlése. Frédéric Moreau és barátja felteszi a kérdést, hogy mi is ért a legtöbbit az egész életből, és egy balul sikerült, kamaszkori bordélylátogatás emlékéit idézik fel. Závada Pál regényében két olyan pillanat is akad, amely komoly választ ad a kérdésre, és elhelyezhetet-

len az ironikus kontextusban. Az egyik természetesen a fénykép által rögzített pillanat. A másik a hatodik fejezet vége felé található, amikor Koren Ádám és Adler Viola Marseilleben szoros fizikai közelségbe kerül egy autót során, s ezt követően az éjszakai kertben együtt cigarettáznak: „Szó nélkül szívták végig, és mindketten széüültek egy kicsit – más nem történt.” (136.) A testi közelség és az azt követő közös csönd rítusa nem más, mint a szerelmi együtt-lét lelki lenyomata. Ez a nagy pillanat, amelyet Koren egész élete során kergetni fog, és aligha kétséges, hogy ez lenne az ő válasza Frédéric Moreau-ék kérdésére. A „más nem történt” fordulat, mely Moreau és Arnoux-né utolsó, nagy találkozásának zárómondata, aligha lehet véletlen ezen a helyen.

A FÉNYKÉPÉSZ UTÓKORA befejezése azonban így, a Flaubert-regény utolsó passzusainak újraírása nélkül is megérdemel még egy pillantást. Bazsányi Sándor szerint jó megoldás, hogy Závada nem ismétli meg Flaubert kettős regényzárlatát (ahol a szerlemesek utolsó találkozását követi az ifjúkori bordélylátogatás felidézésének jelenete). A FÉNYKÉPÉSZ UTÓKORA a nagy szerelmi találkozás jelenetével zárul, zárómondata a Flaubert-zárlat kissé ironikus módosítása: „*Szerintünk más nem történt.*” Bazsányi szerint a szerző a szerelmi kettős megismétlésével „*eleve ironikus fénytorésbe állítja a néhány oldalas prózai kamaradarabot. Hiszen nincs szükség ráadásra akkor, ha már eleve ráadásról (isméllésről) van szó. Sok lett volna még egy zárójelenet, valószínűleg a flaubert-i prózairály modoros túllícitálásaként, túllihégéseként hatott volna...*”. Meglehet, így van, ugyanakkor véleményem szerint a zárlat kérdése ennél súlyosabb konzekvenciákat is hordoz. Ismét Balassa Péter elemzését hívom segítségül: „*Itt a két egység sorrendje – a mű sorsát dönti el; esetleges megcserélésük a könyv utolérhetetlen egyensúlyát katasztrofálisan zúzta volna szét. A kicsengés, a zárlat itt a mindent választja el a majdnemtől. Flaubert éppen azt »akarja«, hogy a szűzsé, mint láttuk, foglya maradjon az anyagnak, és ezáltal mondjon ítéletet fölötte, semmisítse meg. Mély világnézeti-esztétikai kérdést tartalmaz ez a viszony: művészi felelősséggel csak ezt a témát választva, vajon megformálható-e úgy a formátlan anyag, hogy maga a kész mű ne hulljon vissza, ne legyen csak homológ azzal a világgal, amit opponál?*” (BP 104., kiemelések az eredetiben.)

A FÉNYKÉPÉSZ UTÓKORA egyszerre több és kevesebb, mint az ÉRZELMEK ISKOLÁJA újraírása: Závada *nem csak ezt* a témát választja. Ez akadályozza meg abban, hogy az ironikus végki-csengés mondjon ítéletet az ábrázolt világ fölött. Ugyanakkor nem nehéz észrevenni a mély-séges iróniát a fénykép sorsában. A szerelmes-regény éppúgy eltakarja Koren tekintete elől a történelmi múltat, mint ahogy szerelme a jelen időben zajló történelmet. Koren *gyökérte-lensége* (a neve ugyanis, mint megtudjuk, „gyö-keret” jelent) nemcsak az életre szóló szenvedélyben jelentkezik, hanem a fényképtörténet kudarcában is. A regény végét idézem: „*Viola tanácstalanul nézett körül, hirtelen fölkapta Koren kedvenc regényét, s miközben a borító alól az a barnás kartonra kasírozott kép az asztalra hullott, lámpát kapcsolt, mi ez a drótkampó?, pördítette ki ujjai közül a törött szemüvegcsúját, fölütötte hátul a könyvet, mint aki fel akar olvasni belőle, de aztán úgy hajította el, hogy lesodorta a fényképet a földre – minket azon a régi piacos most se méltattak hát egy pillantásra sem –, és kiséltél az ajtón.*” (412–413., kiemelés tőlem – K. J.)

Az ÉRZELMEK ISKOLÁJÁ-nak, magának a Flaubert-kötetnek a fizikai megjelenése A FÉNYKÉPÉSZ UTÓKORA világán belül egyáltalán nem kockázatmentes vállalkozás. A Závada-regény hősei nem reflektálnak arra, hogy a sorsuk egy regény történetére íródik rá; nem tudnak vagy nem akarnak mit kezdeni a regénnyel. Ezen a ponton fölfelik a fikció szövetét, és az intertextualitás tükörijátékának olyan lehetősége nyílik meg, amely Závada Pál írói alkatától, illetve A FÉNYKÉPÉSZ UTÓKORA művészi célkitűzésétől egyaránt merőben idegen. Minden szereplő úgy tesz, mintha nem venné észre a tükörlabirintus ajtaját. Adler Viola ideges mozdulata a regény befejező jelenetében erről a csábításról árulkodik. Balassa Péter Flaubert-elemzése szerint Frédéric Moreau, „*a kicsinyes intrika körében mozgó fiatalember arcára saját transzcendens szenvedélyének visszfénye hullik. Egy egész világhorszak, a 19. század sajátos transzcendencia-hiánya, üressége válik Frédéricben »pozitívává«, mivel transzcendenciaivágya megtalálja tárgyát – Marie Arnoux-ban*”. (BP 97., kiemelések az eredetiben.) A FÉNYKÉPÉSZ UTÓKORA „későbbi” történetészálaban a transzcendens fény a Flaubert-regényből érkezik, ám éppen a regény *jelenlétének* közvetítő szerepe nincs kibontva, nem válik – nem válhat – a mű témá-

jává. Az ÉRZELMEK ISKOLÁJA újraírása ugyanis a Flaubert-regény apolitikus politikai tétjének az újraaktualizálása egyben, és ez a szándék az írói habitus kérdésétől eltekintve is megakadályozza, hogy az ÉRZELMEK ISKOLÁJA mint alternatív valóság betörjön A FÉNYKÉPÉSZ UTÓKORA világába.

*

Az ÉRZELMEK ISKOLÁJÁ-nak a beemelése olyan feszültségek forrásának bizonyul tehát, amelyek közvetlenül az újraírt történet terében jelentkeznek. Mindezek azonban nem kikerülhető vagy kivédhető feszültségek, hanem egyfajta poétikai cserebomlás előfeltételei: ahogy a Flaubert-kötet eltakarja Koren elől a fényképet, úgy takarja el a szerelmi történet újraírása a Flaubert-mű súlyos politikai tétjét. Ismét Balassát idézve: Flaubert-nél „*az intrika világa rímél a politikai szféra, a forradalom és ellenforradalom kaotikus, értelem nélküli másodlagosságára, véres komédiájára. Az intrika egész morális közömbössége és gátlástalansága negyvennyolc tragikomédiájában teljesedik be*”. (BP 92.) Závadánál a Koren Ádám-féle Kádár korabeli történeteszlál olyan korszakot ír le, amelyre egyaránt jellemző a politikum eljelentéktelenítése, illetve kiterjesztése a mindennapokra. A Dohányos-féle, eminens módon politikai történeteszlához képest a második fejezet kiskamaszkori konfliktusai váratlanul súlytalannak hatnak, mint amikor a libikóká túlsó végéről hirtelen leszáll valaki. Ám ami óhatatlan veszteség az egyik oldalon, nyereség a másikon, mely megnyitja a lehetőséget a regény voltaképpeni tétjének a kifejtésére. Hamar nyilvánvalóvá válik ugyanis, hogy éppen a *történeti tudat alakváltozásai adják a regény fő témáját*. A mulatságos Duszapizód tárja föl a Kádár-kor azon igyekezetét, hogy infantilizálja a történeti tudatot: Dusza Jánost arról faggatják az üttörők, hogy miként is volt, amikor a vöröskatonák üzenetét elvitte Leninnek. A kispajtások tudatában a történelmi események egyetlen katyvasszá olvadnak össze, ahol a Tanácsköztársaság és a második világháború időszaka egyazon mitikus időben létező esemény. Hogy nem véletlen balesetről van szó, arra az a jóval később olvasható jelenet utal, amikor a pesti társaságban valaki egy moszkvai szamizdatról értekezik, melyben a húszas évek szakszervezeti vitáinak jegyzőkönyveiből olvasható válogatás. Ez a szöveg a szervezett munkásság történetének elhazudá-

sát teszi nyilvánvalóvá, magyarul a történeti tudat „történetietlenítésének” súlyos konzekvenciákat hordozó példájáról van szó.

A regény egyik „fele” minden ízében átpolitizált, míg a másik központi hőstét, Koren Ádámot súlyos és – ami nagyon fontos – *explicit módon megindokolatlan* apolitikusság jellemzi. Ha tessék-lássék részt vesz is az ellenzéki szervezkedésben, nem nagyon érdeklí, hogy miről van szó. A rendszerváltást voltaképpen észre sem veszi. A két korszak közti „aránytalanság” pedig, melyet Elek Tibor sovány tanulságnak ítél, történelmi tanulság, a XX. századi magyar történelem keserű tanulsága.

Mіндеzt egy ravaszul elhelyezett esztétikai oppozíció is szemlélteti. Hiszen egyáltalán nem magától értetődő, hogy a könyv címe csakis Buchbinder Miklós fotójára utal. A könyvben két fényképész munkája is szerepel – a kérdés az, hogy melyik fényképész utókora vagyunk? A Pestre érkező Koren megtekint egy kiállítást a Toldi moziban – voltaképpen ez a belépője a pesti értelmiségi szubkultúra életébe. A kiállítás központi darabja egy hengerpalást, „amelynek a belsejébe egy gangos bérház udvarának közepéről körbe-fotografált képeket ragasztottak föl egymás mellé –, még csak mi voltunk ott, a közönség nagyobb része késett, így Koren alaposan megnézhet-e ugyanennek a házbelső-végtelenség egy möbius-szalagra kaszírozott, plexi-posztamensen elhelyezett változatát, valamint a falon a külvárosi nyomor életképeit, amelyek szokailtanul széles, fekete paszpartu-keretet kaptak. A rendezvény már kezdetét is vette azal, hogy a művész a helyszínen nekiállt alkotni – az egyik üresen hagyott képmező feliratát böngésző magunkfajta látogatókat fényképezte sorra a fekete keretes fal előtt...”. (228–229.)

A Závada-kötet Pintér József tervezte címlapján egyszerre szerepel a csoportkép és a möbius-szalag stilizált ábrája. A két képkészítő gesztus két eltérő társadalomtörténeti lehetőséget mutat föl. A megtagadott, gazdátlan *csoportkép* az egyik oldalon (amelyet az ÉRZELMEK ISKOLÁJA vasok köteté könyvjelzőként rejt el magában), a történelem nélküli, álló, *mitikus időben ragadt sorsközösség* möbius-szalaga a másikon (amihez az ÉRZELMEK ISKOLÁJA negatív politikai tablója nyújt mintát). A két kép különbsége emellett persze az *előtt* és az *után* különbsége is, a töréspont pedig természetesen a magyar holokauszt.

*

A két történetszál „egygyé olvasásának” nagy kérdése, hogy az ÉRZELMEK ISKOLÁJA miképp értelmezi az első, Dohányos–Adler–Dusza-féle történetszálát. A válasz kézenfekvő, politikailag értelmezi; a bevezetésképp idézett Balassa-passzus már első pillantásra is mintha pontosan illene ide: „*Összertartja őket az intrika perverz közössége; szabadulni többé nem tudnak önmaguk fölé nőtt és ártó, veszedelmes viszonyaiktól.*”

E zűrzavaros viszonyokra mi sem jellemzőbb, mint az, hogy ha szemügyre vesszük a történetszál központi figuráját, Dohányost, úgy találhatjuk, hogy az ő motivációi éppoly zavarosak és érthetetlenek, mint Moreau–Korenéi. Az „*örök miniszteri*” poszt, a tragikomikusan köros ragazkodás a hatalomhoz (amivel Dohányost rendre szembeesíti is régi, bölcs szeretője) hasonló ablaktalanságot, iránytalanságot mutat, mint Koren Ádám szerelmi szenvedélye.

Ugyanakkor észre kell venni egy fontos különbséget is. Dohányos az első fejezetben falukutató szociográfusként jelenik meg, ám életútjának éppen azon a pontján, amikor a tudományos pályafutást politikai karrierre cseréli: a fejezet elégikus zárómondata – (Adler) „*arra pedig végképp nem gondolhatott, hogy ez lesz a legutolsó közös falukutató-estéjük*” (25.) – a népi mozgalom legszebb pillanatát eltűnőfélben rögzíti. Amikor a kezdő jelenetben a falubeli doktor arról faggatja, hogy ki is volna, először azt a választ adja, hogy íróféle, amit utána krónikásként pontosít. Ez a szereplehetőség Dohányos további pályafutásából kiradírozódik. Az ő története „igazi” hanyatlástörténet, van honnan buknia; épp ezért érezhető aránytalanság, ha összehasonlítjuk a két történetszál két központi figurájának a sorsát. Dohányos a regény kezdő pillanatában a csoportkép szereplője, ezt követő pályája pedig nem más, mint a möbius-szalag rossz lehetőségének a folyamatos beváltása. Koren Ádám függősége, gyökértelensége következmény, épp ennek a történelmi mozgásnak a következménye. Koren ebben a tekintetben nem annyira Dohányossal, inkább Adler Jenővel rokon, aki egész életét (már-már parodisztikus, katatón önsorsrontással) a Dohányos házaspár szolgálatába állította: az asszony élete nagy szerelme, Dohányos pedig a vakon követett apafigura, akiért a börtönt is vállalja, és akinek dicstelen fordulatokkal teli politikai pályáját, sőt antiszemitizmusát is képes felmentő magyarázatokkal ellátni.

Závada művének nagy témája a történeti tudat „történetietlenítése”, amiben – Adleren túl – a regény egyik központi szereplője sem ártatlan. A Koren Ádámnál hordott kötetből nemcsak a fénykép hullik ki, hanem a koncentrációs táborban elpusztult fényképész, Buchbinder Miklós törött szemüvegszára is, melyet Adler Viola drótkampónak néz – a holokauszt emblematikus tárgyi emléke. Nem pusztán a vészkorszak emlékeről van itt szó, hanem annak a történelmi töréspontnak a felismeréséről vagy fel nem ismeréséről, vakfoltra kerüléséről, amely máig nem gyógyuló sebet ejtett a magyar nemzet sorsközösségként felfogott fogalmán. Aki anélkül próbál számot vetni a sorsközösségként felfogott nemzet történetével, hogy a magyar holokausztnak (és az ahhoz vezető állami intézkedéseknek) alapvető jelentőséget tulajdonítana, annak a próbálkozása eleve kudarcra ítélt. Ebből a nézőpontból ugyanis a vészkorszak mint a sorsközösség fölmondása nem más, mint a nemzet eszméjének a fölmondása.

Egységes nézőpontról beszélni természetesen konstrukció, a nemzet fogalmának a legkülönfélébb individuumok legkülönfélébb eszméi adnak gyakorlati formát. Závada Pál regényének aligha túlbecsülhető erénye, hogy ezt a formát sikerült megragadnia egy egyszerűségben is zseniális mozdulattal. A FÉNYKÉPÉSZ UTÓKORA narrátora többes szám első személyű, de ez a *mi* a legkülönfélébb szituációkban a legkülönfélébb eszmék hordozójaként jelenik meg. Mi vagyunk a pályaudvarra hajtott zsidók és a keretlegények is, mi vagyunk az ávósok és a kitelepítettek, a kis úttörők és a fővárosi ellenzékiek. A legkülönfélébb, köznapi, illetve kevésbé köznapi, kevésbé ártalmatlan helyzetek, a szóbeszéd, a pletyka, a személyes tudósítás, sőt esetenként a kímekedés szituációi adnak keretet ezeknek az elbeszélői szövegeknek.

Elsősorban a lírai művekre jellemző, hogy a megszólalás mikéntje önmagában magyarázóerővel bír: egy-egy narratív formai megoldás a tartalmi evidencia érvényével hat; a rím, a ritmus olyan hatást fejt ki, mintha az adott szöveget másképp nem is lehetne elmondani, csakis úgy, ahogy írva áll. Závada többes szám első személyű narrátora, a „mi” – ez az, ahogy Olasz Sándor nevezte, „eredeti, egyszeri és megismételhetetlen narráció” (ÉRZELMEK ÉS ISKOLÁK, *Bárka*, 2005/2.) – éppen így működik. Átcsap

valami önmagán túlba, a regény világán, nyelvi szerveződésén túlmutató, a szó legnemezebb értelmében *politikai* tett. Nem állhatom meg, hogy ide ne másoljam Balassa Flaubert-monográfiájának azokat a megfigyeléseit, amelyek közvetlen kapcsolatba hozhatók ezzel az eljárással: „Frédéric [...] több ízben álomszerűen látja a valóságot, és ilyenkor kivétel nélkül megjelenik a [...] narrációs csúsztatás, illetve a megfigyelőpontok kontaminációja, montázs. [...] Frédéric világlátásában szinte feloldódik a narráció, a »hős« tudata szinte »egyetemessé«, szerzőivé lesz [...], eluralkodik magán az elbeszélésen, átcsap a saját világán »kivül« megfigyelőponton, megszüntetve annak harmadik személyű objektivitását. [...] A szinte észrevétlenül »elrajzolás« tehát itt a stílus és a nyelv szintjén is lejátszódik, hogy kétségtelenül az összes többi rétegben a személyek kontaminációjában, a rejtett jelenlét, a »helyett« motívum, a *l'autre* jelenség változataiban újabb meghatározást, jelentést kapjon.” (BP 60.) Ezzel kapcsolatban valamivel később: „Már Proust felhívja a figyelmet arra, hogy az ÉDUCATION... számos mondatában az alany nem arra vonatkozik, akit grammatikai értelemben jelöl. Ezek a »hibák« azonban nem véletlenek vagy elírások, hanem a személyek, bizonyos alakok korrelációinak a megfelelői. A megnevezés, a jelölés mást fed, mint akire értelemszerűen vonatkozik. Amikor Frédéric Arnoux-né helyett Rosanette-ot öleli, amikor Rosanette helyett Vátnazzal kénytelen együtt tölteni egy estét, aki viszont Delmar helyett kénytelen beérni Rosanette szeretőjével, akkor az »il« és »elle« személyes névmásoknak (és többes számuknak) kitérő, elmélyül a jelentése; nem kizárólag a jelenlévők egyes szám harmadik személyű jelölése, hanem azoké is, akiknek ott kellene lenniük, a latens jelenlét alanyait is jelölik.” (BP 86–87., kiemelések az eredetiben.)

Nem tudom, hogy valóban jogos törekvés-e Flaubert-nél keresni a Závada-féle *mi* előképét. Mindenesetre figyelemre méltó, ahogy Závadánál a „helyett” motívuma nemcsak megjelenik, de sajátos alakváltozáson is keresztül megy. Adler Jenőnek a Dohányos házaspár iránti érzelmű elköteleződése nem áll meg a magánszféra határainál, hanem a közszférára is kiterjeszti az érvényességét. A *mi* formula hasonló, politikai irányultságú kiterjesztést visz végbe. Az egymásnak hol ellentmondó, egymást hol fölerősítő szövegek, ez a sajátos, megsokszorozott identitással rendelkező „kórus” a virtuálisan létező sorsközösség, a nemzet kontúrjait rajzolja körül. Ha mindaz, ami meg-

történt, a nemzet történetéhez, sorsához tartozik, akkor ennek mindannyian, külön-külön is a részesei vagyunk, a személyes szerepünk től függetlenül. Ha a nemzeti szolidaritás gyálázatos fölmondása is a nemzet történetének a részét képezi, akkor ez a saját történetünk is egyben. Ezért tartom a regény narrációját illető félreértésnek Elek Tibor kritikai sorait: „Mert például ha az antiszemita is mi voltunk, ha Hitler utolsó csatlósai is mi voltunk, ha a nyilasok is mi voltunk, ha a bűnös kommunista vezetők és az ávós verőlegények is mi voltunk stb., és mások mintha nem is lettünk volna, illetve mindezzel szemben csak elvétve és óvatosan, pipogya, erőtlen, eredménytelen módon tiltakozgattunk, ellenzékieskedtünk, akkor bizony ott lehetünk ismét a „bűnös nemzet” tételénél.” Nem a bűnösség, hanem a felelősség fogalmáról van ugyanis szó. A nemzeti felelősség pedig nem jogi fogalom, megállapítása nem külső instancia dolga, hanem individuális önvizsgálat kérdése. Lehetnek büszke, és szégyenkezhetem is a közös múltra tekintve: a nemzet tisztviselősen végiggondolt fogalma, valljuk be, *unheimlich* fogalom.

Závada regénye, amikor Dohányos alakjával középpontba helyezi a népi mozgalom politikai szerepét, illetve e mozgalom viszonyát az antiszemitizmushoz, nem a XX. század közepi magyar eszmetörténet valamelyik kérdését elevenítette fel, hanem a mai magyar társadalom érzékeny pontjára tapintott rá. Szereplői és *mi*-elbeszélői elképesztő bőséggel sorakoztatják fel az antiszemita közbeszéd megannyi érvét és patentjét, az egész kérdést környező maszatalást. Mindennek a tétjét hajszálpontosan fogalmazza meg Radnóti Sándor kritikája: „...az önvizsgáló felelősségtudatot valósítja meg az elbeszélő, amikor magára veszi, magára próbálja az antiszemita közbeszéd megannyi regiszterét. Azt ajánlja olvasójának, hogy ismerje föl ezek tartalmát és történelmi összefüggéseit – osztozzon a felelősségben. Az elmaradt feldolgozást kívánja”.

E feldolgozás folyamatos elmaradását mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy a népi mozgalom és az antiszemitizmus kapcsolatát illető kritika milyen traumatikus kérdés még ma, 2005-ben is. Mindez például láthatóan érzékenyen érintette Olasz Sándort, aki fentebb említett érzékeny és alapos írásában Károlyi Csaba KÉSŐ BÁNAT című kritikájával száll vitába: „...nem fogadható el Károlyi Csabának az a kijelentése (Élet és Irodalom, 2004. november 12.), mely

szerint a regény »érzékeltetni kívánja a népies ideológia közvetett felelősségét a zsidóság tragédiájában«. Másféle tragédiákban persze másféle ideológiák felelőssége lenne érzékelhető. Hiszen kinek van közvetett felelőssége, például az idegenben elpusztult százezrek, a munkára elhurcoltak, a kitelepítettek, a tészbe vertek, pofozottak tragédiájáért? Hogy későbbi traumákat ne is említsünk. Závada művében regényhősök nézetei ütköznek, sokféle nézőpont, vélekedés csap össze. De a regény pró vagy kontra nem foglal állást, mivel a mindent felörlő história sodrásában egy általánosnak mondható sorvadás, megrekedés, önfelszabadításra való képtelenség trivialitását állítja elénk. A töbtucatnyi szereplőn legföljebb a romboló idő ülkezik”.

Némileg meghökkentők az Olasz-idézet „másféle tragédiákról” szoló mondatai – éppen olyanok, mintha a Závada-regény valamelyik szereplőjének az érvelését olvasnánk, ugyanakkor az sem látható be, hogy bármiképp is cáfolhatnák Károlyi kijelentését. A flaubert-i romboló idő munkája kétségtelenül rányomja a bélyegét a történet menetére, amennyiben a szereplők sorsa valamiféle kiábrándító, tanulság nélküli üresjáratba torkollik. Az időnek ez az eltörlő-fölkülíró szerepe az ÉRZELMEK ISKOLÁJÁ-nak és A FÉNYKÉPÉSZ UTÓKORÁ-nak egyaránt alapvető jellemzője. Ám amíg ez az üresjárat Flaubert-nél egy korszakra jellemző állapot, Zavadánál inkább történelmi *következmény*. Nem tartható, hogy Závada Pál munkája ne foglalna állást, hogy egyenrangú nézőpontok, vélekedések terepe volna csupán. A FÉNYKÉPÉSZ UTÓKORA igenis erős állításokat fogalmaz meg. Legszigorúbb állítása pedig talán az, hogy a fénykép elhajító mozdulat gazdája, a felejtés alanyai is „mi” vagyunk. Koren Ádám ki nem beszélt, feldolgozatlan apolitikussága, „ablaktalansága” ilyenformán nem véletlen, alkati adottság, hanem ennek a belátásnak a logikus következménye.

A regény utolsó szava mégsem a fénykép elhajítása, nem az, ami a zárójelenetben történik. Minden bizonyonnyal igaz, hogy ez a nagy teherbírási, provokatív, többes szám harmadik személyű narráció mint elbeszélői eljárás „eredeti, egyszerű és megismételhetetlen”, a belőle származó belátások viszont komoly lehetőséget kínálnak föl, ennél fogva komoly reményekre jogosítanak. Az irodalom tág értelemben vett politikai szerepe ugyanis ennek a *mi*-nek a környékén keresendő.

Keresztesi József

A MATADOR ÍZ

Bódis Kriszta: *Kemény vaj*
Magvető, 2003. 372 oldal, 1990 Ft

A KEMÉNY VAJ című regényt eddig többnyire szociológiai vagy gender studies szempontból méltatták. Pedig Bódis Kriszta regénye sokféle elbeszélésformát „kifordít”, s éppen a „megfordításokban” követhető nyomon leginkább a szerző invenciója.

Az önkifejezés zavaraitól szenvedő *némalányok* a két világháború között árasztják el a magyar regényeket. A XIX. század és a századforduló felsőbb osztályokba „kirándulगतó” lányai, az Ancsurkák, Marik, Pankák, Sztanyicák, Mikszáth, Jókai, Krúdy hősnői, még ha nem magyar anyanyelvűek is, akkor sem szenvednek annyit az önkifejezés vagy a társadalmi érintkezés zavaraitól, mint Édes Anna és huszadik századi társnői. Az Édes Annákkal ellentétben a régi Ancsurkák még nem voltak szélsőséges, non-verb cselekményekre ragadtathatók, és, mondjuk, Márai Áldozó Juditjával szemben volt is *saját* szavuk a saját történetükre. A huszadik századi „némalányok” helyett viszont – legyenek a társadalom szemében sikeres férjvadászok vagy akár szánni való áldozatok – mindig *mások* beszélnek, még furaverzetekneveik is, ezek a „beszélő”, azaz metaforaként vagy billogként szolgáló nevek is elkülönítik őket a gazdáiktól. Vagy egyáltalán nincs is vezetéknevük, és még mások által megidézve/eltorzítva sem szólalhatnak meg, mint AZ ELSODORT FALU lompos nőiségében kiteljesedő Máriaja.

A KEMÉNY VAJ Sárájának teljes nevét is csak a regény közepén, a börtönnévsort olvasva ismerjük meg. Sára, a hősnő egy „jól kereső lány”, egy prostituált, ezért sem lehet tárgya társadalmi vitáknak, népboldogító eszméknek. Épp emiatt a cselédként szolgáló parasztlányoknál jóval kevésbé foglya „mások” véleményének; ő még a sztereotípiákon is túl van – a halála sem tűnne fel senkinek. Ez azonban előny is (lehet): nem róla írnak, hanem ő ír(hat) saját magáról, ő beszél(het). Sára azonban nem azért „némalány”, mert nem jut szóhoz, hanem mert az „idegtől” nem tud beszélni, mert „a nyelvemben görcs van”, mondja. De mivel egy prostituált *nem számít*, ezért magára van utalva. A *saját* szavaira.

És miért lesz valaki prostituált a mai Ma-

gyarországon? Ez a kérdés nem tartozik a regényelemzések klasszikus szempontjaihoz, de számba kell vennünk a műfaj meghatározásához. Én nem rendelkezem a szerző szociológiai ismereteivel, ám Sára példája arról tanúskodik, hogy ehhez az életúthoz semmiféle különös személyiségjegyet nem szükséges. A KEMÉNY VAJ prostituáltgalériájában – mint ahogy akármelyik társadalmi csoportban – találunk otromba, ostoba lányokat, ám Ildi vagy Sára példája bizonyítja, hogy a félénkség, a szellemi kvalitások ezen a pályán sem bizonyulnak hátránynak. Ez is egy *charme*, egy *extra*, amelyet *mások* megfizetnek. A kiindulópont, az *alap* talán – az elviselhetetlen testi-lelki kényszer mellett – épp a fiatal lányok, vagyis szinte *minden* fiatal lány – annyi európai lírikus által rajongva megénekel – sebezhetősége, rajongó áldozatvállalása, infantilis függőségvágya. A „jól kereső lányokat” a prostitúció csak gorombán belepólyálja ebbe a mesterségesen meghozszabított tinédzserkorba. Miután Sárát eladják, a hősnő számára az idő megszűnik, nem is képes az éveket számon tartani, a gyermeke életkorát kiszámítani. A lányok a kamaszkor elmúltával is képesek azt hinni, hogy apuci, a „gazda”, a Tulok, a Szivi, a Kígyó *az igazi*. A lázongás csak percekig tart(hat): hiszen (*h*)*ogy szeret és mennyire hiányoztam, azt el sem tudom képzelni*. Mit is tennének nélküle? Ez a kamaszos önfeladás szinte minden kamasz lányban létezik, ám a társadalmilag kiszolgáltatott csoportok lányait különféle „technikák” – „beavatás”-nak nevezett csoportos nemi erőszak, zsarolás, bántalmazás – bevetésével örökös, szűnni nem akaró rabszolgasorba kényszeríti.

Prostitúció mindig is volt – ám a mi világunk az, amely semmilyen életkorbeli sajátságot nem hagy kihasználhatlanul, sőt tömegméretekben, futószalagon állít embereket egy meghatározott „szükséglet” szolgálatába. A mi világunk az, amely gyerekhadseregeket szervez (a gyerekeknek nincs veszélytudatuk), és gépfegyvert nyom a megerőszkolt muzulmán lányok kezébe. És ez az a kor, amely tömegméretekben hasznosítja a volt szocialista országok gyerek-lányait. Ha Bódis Kriszta regénye „tudományos jalkiáltás” (bármilyen abszurdum is ez a kifejezés), már ez is tiszteletre méltó törekvés.

Bódis Kriszta minden kritikusa méltatja is a szerző szociológiai érzékenységét. Ám a KEMÉNY VAJ hősnője nem szociográfiába, hanem románcos elbeszélésbe illő szereplő: érzékeny,

okos, szép, aki nem a megszokott módon, nem egy realista, tényfeltáró regényhez, „illő módon” bontakoztatja ki nagyanyjától örökölt mágikus képességeit. A hősnő „kiírja magát” ebből a világból, a prózáírásra vonatkozó zárlat nem a regény társadalmi síkját, hanem az elbeszélés mágikus-mitikus mozzanatait erősíti. De a prostituálttémában léteznek más, a szociográfián túlmutató lehetőségek is. Természetesen vannak férfi prostituáltak, ám mégsem hallottunk arról, hogy középkorú nők mozgatórúknak serdületlen fiúkból verbuvált rabszolgahálózatot. A gyerekszülés mellett a prostitúció az egyetlen olyan „társadalmi intézmény”, amelyben nem képzelhető el teljes szerepcserre, ahol férfi- és női tapasztalat nem állítható szembe dialogikusan. Ez igazi női téma.

Ha az egyszerű nőolvasó az első oldalak sokkhatása után újra kézbe veszi a könyvet, akkor *olvashatja* úgy is, mint egy emancipációra vágyó, írónak készülő lány *fejlődésregényét* – és lehetne-e vajon szebb, méltóbb témája egy *igazi* lányregénynek. Az olvasó az alig láthatóan eszményített csábító Sára alakjában szembeállítja saját kamaszkori ideálképével, saját narcisztikus álmaival (lásd: Sára, a „királykisasszony”), és máris úgy érezheti, vele éppúgy megtörténhetett volna „minden”, mint ezzel a fanyar humorú, érzékeny, önálló ítéletalkotásra is képes lánnyal. Ez az igazi „beleérzésre” csábító hősnő aztán ráveszt minket arra, hogy a szöveget a kamaszkorban olvasott lányregények *paródiájaként* olvassuk – ám a paródia kifejezést ebben az esetben tágan kell értelmeznünk. Hiszen alig van a kommersz irodalomban, a lírai költészetben, a lélektani regényekben gyakrabban és árnyaltabban bemutatott életszakasz, mint a „Szép Ilonka-kor”. Az én szememben Bódis Kriszta „olvasata” a nővé válásról az egyik legmeggrázóbb és legkülönösebb olvasmány.

A regény a bensőségesen ábrázolt, kívülről folyamatosan fenyegetett kisvilág, a telep rajzával indul. A mikrovilág és makrovilág szociografikus részletességgel ábrázolt szembenállása – ahogy a női főhős „némasága” is – emlékeztet a két világháború közötti regényekre, ám a KEMÉNY VAJ-nak csak egyik mellékszála foglalkozik a társadalmi emancipációval. Az énregényforma amúgy is kizárja, hogy „az új-rakézdés városa”-ról (Ózd?), a magyarországi középosztályról, a fogyatékosok intézetéről, a nemzetközi emberkereskedelemtől „totális” képet

kapjunk. Nem is kaphatunk: egy prostituált, bármilyen okos is, csak alulról felfelé láthatja a „gazdáját” vagy a klienseit.

Ám ki beszél itt – és kinek a szemével látjuk mindezt? Néha elfog a gyanú bennünket, hogy Horváth Sára csak egy álarc, és mögötte a bölcsészdiplomás szerző osztja meg velünk az észrevételeit. De mindez – legalábbis a regény csúcspontján – mégsem zavaró. A prostituáltak önszerveződésének „lelepleződések” a két szál, a mesés-mitikus és a *hard* szociográfia, a kétféle tapasztalat már egymást erősíti: „*Oththon látszólag a mozgalom ügyében nem változik semmi. Látszólag, mert mindent a Kígyó irányít eztán [...] A kurvából lett szociális munkás, Horvátné mellett spontán szimpátiatüntetés, látszólag spontán, mert a Kígyóék a nappaliban szervezik [...], a lányok akarják az egészet, van önrendelkezésük meg minden, a Kígyóék meg a háttérben...*”

A Rossz, a Kígyó nem a haladáshoz szükséges antitézis, nem a Jó kiegészítője, ahogy ezt a német idealizmus vagy a romantikus gondolkodás akarja velünk láttatni. A Rossz – és ezt itt, Kelet-Európában be lehet látni Sárához hasonló élmények nélkül is – tulajdonképpen a legerősebben jelenvaló létező, hiszen semmilyen „reform”, semmiféle „mozgalom” vagy „felszabadítás” nem változtathat a nálunk megszokott, elviselhetetlen mértékű személyes függőségben. Horváth Sára nem szociológiai tanulmányok során jut arra a felismerésre, hogy „*le vannak osztva a szerepek szerencsétlenekre, azokra, akik felett uralkodni lehet, és a szerencsésekre, akik uralkodnak*”. Sára „kijósolja” a jövőt, azon a módon, ahogyan tette a telepen a nagyanyja, Sári mama is: „*[a] stricik fogják majd még a bárcákat is osztogatni, egy igazi ápolónő a tesztekhez majd leveszi a vért, a doki megmarad »főnöknek«, de mindent a Tulok meg a Kígyó irányít, és megcsinálják az érdekvédelmi szervezetet, [...] később rehabilitáció meg mit tudom én milyen címeken itt lesz az emberkereskedelem központja*”.

Itt nincs választás: csak a Rossz van. Halála előtt Sári mama minden ételben és italban megéri a mindent beszenyező *gyilkos*, matorozt. (Nem is hajlandó mást, csak buborékos ásványvizet inni.) A Kígyó mindenható befolyásáról, a mindenhol jelen lévő rosszról, a mindenütt érezhető „matorozt íz”-ről később sem társadalmi eszmefuttatás, hanem egy revelációszerű felismerés tájékoztató. Ám egy olyan világ, ahol az ember tehetetlen, ahol a Rossz alapvető, nem lehet meg a Jó jelenléte nélkül.

A Jó egy Angel nevű szerzetes nevében küzd a hősnő lelkéért. Angel nem e világi – vagyis nem a mi világunkbeli, hanem latin-amerikai –, nem is tudja Sárával szemben a magyar közép- és uralkodó osztály kasztszellemét érvényesíteni. Angel–Angyal a Kígyóval összefogja a regény románcos-mesei és társadalmi aspektusait. A titokzatos „idegen”, a lányt szóra bíró szerzetes rendje szervezi meg Sára „eltüntetését”, megmenekülését. A sok anygalos-kápolnás-harangszós-gyerekkoporsós utalás során a regény többi tulajdonneve is különös jelentést kap. A Sára név a szavakhoz (egy földöntúli ígérethez) és a nagymamához kapcsolódó örökség, amely kellő idő múlva Sárát az e világból és a prostituáltorból kiemeli.

A „nejlonos ölelésű”, a jövőt „kijósoló”, bőbeszédű matrónát látszólag semmi sem kapcsolja a „némalány”-hoz, a szavait dadogva formálódó unokához, Horvát Sárához. A *Sára-ság*-hoz, a szavakkal kapcsolatos hatalomhoz – a név bibliai konnotációjának megfelelően – az anyaság is hozzátartozik, mint a regény bravúros és ironikus zárójelenetében például: „*Hogy bírod? Nézd anyám a hasamra. Dolgozol? Mit csinálsz? // Írok. // Akkor legalább nem emeled meg magad.*” És nemcsak az anyaság, hanem élet-halál feletti uralom is. Nemcsak a nagymama, hanem az írónak készülő Sára is tud kötni-oladni: utolsó látogatásakor feloldozza a „megádkozott” nagypapát. Sári moma önméltó, áldó- és átokformulákat variáló, prózavershez hasonló, eleven lüktetésű mondatai vissza-visszaköszönnek az unoka évvallomásában. De a varázsszavakhoz hasonló mágikus ismétlések (pl. „*jót ne várj magadra, mert csak a szerencsétlenség vár rád, a szerencsétlenség fog várni rád, a rossz*”) Sáránál nemcsak a valóság mágikus befolyásolásra való, hanem arra is, hogy személyesen kiszabadítsa-kiírja magát ebből a világból.

Mert ebben a kelet-európai Tween Peaks-ben a Jó és Rossz egyenlőtlen küzdelme során, mikor is az Angyal és a Kígyó küzd a Lány lelkéért, a mi királykisasszonyunk nem ül ölbe tett kézzel. Miskolcra óta írónak készül, amint ezt el is ismeri az ezen „módfelett” csodálkozó Szellinek. („*Mi akarsz lenni? [...] Író? És a fővárosi Szelli ezen nagyon elcsodálkozik.*”) Az írás nemcsak beszéd, nemcsak Sári mamás „kijósolás-rábeszélés”, hanem kisebb-nagyobb relációkban beteljesülő megértés is.

Mert míg épül az „*újrakezdés városa*”, míg frázissal telnek meg a belvárosi terek és utcák, míg a szervezkedés ürügyén a Kígyó szervezi az emberkereskedelem központját, addig Sára – bár az ő sorsa szociológiai szempontból mélyreptülésként írható le – a klasszikus fejlődésregények szerint „fejlődik”. Ebben a kifordított mesében, ebben a különös, románcos mozzanatok (is) variáló művészetregényben a börtön az eszmélkedés színhelye, az élet csak a halál, vagyis egy öngyilkossági kísérlet árán váltható meg. Míg Sára kezdetben csak fanyarul kommentálja mások szavait, a Kígyó „országát” bemutató nagy vízióban már képes mások tetteit és szavait saját valósággá (fikcióvá?) öszszerezni.

Mert nincs más szabadság.

Bánki Éva

A KÉT BRANCUSI

Edith Balas–Passuth Krisztina: Brâncuși és Brancusi
noran, 2005. 208 oldal, 7990 Ft

A könyv utolsó oldalával kezdem, ahol a kiadó álláspontját rögzítő „*Szerkesztői jegyzet*” olvasható: „*Mivel Edith Balas írása Brâncuși romániai háttérét mutatja be, megtartottuk a művész nevének román írásmódját (Brâncuși), míg Passuth Krisztina szövegében a Nyugat-Európában meghonosodott változatot használjuk (Brancusi), ezzel is kihangsúlyozva a két életszakasz tér- és időbeli távolságát.*”

Ez a jegyzet ad kulcsot a könyv felépítéséhez. Egyetlen megszorítással: magában a kötetben nincs szó két különböző életszakasról. Már a térbeli távolságra való utalás is csak feltételelesen érvényes, hiszen Brancusi fél évszázados szobrászi pályafutása mindvégig Párizsban zajlott le. Aztán, hogy 1904-ben, huszonnyolc évesen oda érkezett, már csak látogatóként járt néhány alkalommal újra Romániában. Az időbeli szakaszok emlegetése pedig egyenesen félrevezető lehet, mert Edith Balas tanulmánya is Brancusi művészi pályájának az első két évtizedéről szól, vagyis nagyjából ugyanazokról az évekről, amiket Passuth írása is tárgyal. Jelentős különbségek inkább a két szerző

eltérő nézőpontjaiból olvashatók ki, de ezeket sem egyszerűsíthetjük le szimplán kelet- vagy nyugat-európai eredetű állásfoglalásokra.

Az Erdélyből származó Edith Balas a pittsburgi egyetemen művészettörténész professzor. Angolul írt kötete, a BRANCUSI AND ROMANIAN FOLK TRADITIONS önálló kiadványként jelent meg a Columbia University Press EASTERN EUROPEAN MONOGRAPHS sorozatában 1987-ben. Passuth Krisztina pedig, aki sokáig volt a párizsi Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris munkatársa, és jelenleg a budapesti ELTE-n tölt be professzori tiszteket, úgy tudom, először csak Pesten és csak az ezredforduló után kezdett azzal foglalkozni, hogy Edith Balas Brancusi romániai hátterét elemző tanulmányát egy annak sok szempontból ellentmondó, az Ecole de Paris hegemoniáját helyreállító és az ott kialakult közös stílusjegyeket a vizsgálódás középpontjába helyező korrekcióval toldja meg. A két szerző tehát inkább olyan képet nyújt, mint egy táncospár, amely helycserés lépésekkel egy és ugyanazon téma körül kering. Kettőjüket együtt pedig egy gazdagon illusztrált s ritka szép kötetben jelentette meg most a *noran kiadó*. Hogy a könyv gazdája a címben már Brancusi nevének a kétféle írásmódjával is a szerzők egymással felelő, illetve egymást kiegészítő nézőpontjait hangsúlyozzák, ez persze nemcsak megengedett, hanem nagyon ügyes és szellemes fogás is. Kár viszont, hogy a kérdést a fent idézett szerkesztői jegyzet túlságosan is leegyszerűsítette.

Mert e kettős munka egyébként izgalmas olvasmány, és egyben korrekt kiadvány is – más szerkesztői felületességet nem is tudnék így hirtelenében említeni. Ami a tartalmát illeti, talán elmondható még róla annyi, hogy a kötet elolvasása után úgy éreztem, hogy egyik szerző munkáját sem tartom igazán kielégítőnek, erről azonban később. Viszont már most megjegyzem, hogy ez semmiképp sem hibája a könyvnek. Sőt, ettől izgalmas ez a néha szélsőséges állásfoglalásokat is hangsúlyozó kettős interpretáció! Brancusi körül ugyanis már mintegy nyolcvan éve folynak a viták, hogy miféle szerzet volt tulajdonképpen.

Első, méreteiben is igazán jelentős tárlatának, a művész végleges áttörését is biztosító 1926-os New York-i kiállításának a katalógusírója, Paul Morand dobta be a köztudatba az azóta is állandóan ismételt és különböző előjellel interpretált tételt: Brancusi hamisítatlan

román paraszt, és mint ilyen, született kézműves mesterember, és ezzel magyarázható szokatlanul puritán, csak a legszükségesebbekre szorítókozó szobrászi nyelve is. Ami – csak egy pillantást kell vetni szakállas-fapapucsos, patriarkális alakjára vagy fehér gyolcsból szabott falusi ruházatára, valamint szekercével faragott, rusztikus fogalmazású faszobraitra – már első hallásra is meggyőző jellemzőként hathat. Másrészt viszont mégsem egészen kielégítő magyarázat ez. Már csak azért sem, mert nem nagyon illik össze azzal, ami életrajzával ismerkedve is feltűnhet, nevezetesen, hogy milyen jól, mennyire ügyesen helyezkedett bele Brancusi ezzel a „szerelésével” és az 1900 körüli évek oltféniai szobabelsőit átmentő, nagyon ősi légkört árasztó és stilizált képet nyújtó műtermével a finnyásan finomkodó és avantgárd mozgalmaktól forrongó Párizs intellektuális életébe.

Igaz, az iskolás csoportosulásoktól, de még a legfontosabb stílusirányzatoktól is mindvégig távol tartotta magát, ehelyett bölcs derűvel fűszerezett életet folytatott, és tényleg úgy, mint a parasztok, csak a maga alkotta autonóm világában tűnt teljes embernek. Ugyanakkor a párizsi kávéházi életből és az ott ápolt ismeret-ségek búvköréből sem szakadt ki egy percre sem, sőt, és jól értett hozzá, hogy onnan is a saját műtermébe csajja el az írótak és a művészcollégákat vagy a politikai élet közismert alakjait. Jól ismert volt a külsőségekben megmutatózó igénytelensége és az, hogy milyen egyszerű, az aszkézissel határos háztartást vezetett, de azt is megtudhatjuk, hogy még a puritanizmusát illetően is felmerültek furcsa anomáliák nála, mert éppen az a két ember, akivel a legjobban meg tudta értetni magát egész életében, minden volt, csak puritán paraszt vagy egyszerű lélek nem. Az egyiket úgy hívták, hogy Amadeo Modigliani, a másik pedig Marcel Duchamp volt. Brancusi minden sűrűlőds nélkül tudott kijönni e két problematikusnak tűnő emberrel, sőt Duchamp hosszú ideig még kereskedett is a szobraival Amerikában, ami nemcsak neki hozott hasznot, de komoly egzisztenciális segítséget jelentett Brancusi számára is. Passuth Krisztina meg is jegyzi a könyvéhez írt epilógusban (241. o.): „*Csak a legutolsó időben vetődött fel különböző kutatókban, hogy a román paraszt idilli képe esetleg megkérdőjelezhető mind hitelességében, mind őszinteségében.*”

Úgy érzem, hogy ez a kételkedő hozzáállás, különösen a művészeket körülvevő sznob környezetre vonatkoztatva, feltétlenül indokolt, egyébként azonban mégsem ilyen egyszerű a kérdés. Mert csupán abból, hogy Brancusi vonzalmában és személyes attitűdjeiben ellentmondásokra is bukkanhatunk, még nem lehet arra következtetni, hogy talán a szobrászatának sem lehetett fontos forrása a romániai eredete vagy az ottani folklór – mint ahogy ezt hol nyíltabban, hol csak a sorok közé bújtatva Passuth Krisztina teszi.

Lehet, hogy a könyv olvasója végül is oda jut majd, hogy úgy érzi, igazságot kell tennie e kérdésben, vagy legalábbis meg kell próbálkoznia azzal, hogy gondolatban hidat verjen a két szerző álláspontja között. Ami nem könnyű feladat, de talán nem is fontos, hogy sikerüljön. Edith Balas húsz évvel ezelőtti munkája ugyanis enélkül is beépült már megjelenése óta az angol és francia nyelvű szakirodalomba, ahol ez a kelet-európai folklórt a Brancusi-kérdés központjába állító tanulmány úgy szerepel, mint a toposz egyik jelentős forrásterületét feltérképező alapvető munka. Passuth Krisztina könyve pedig – ahogy érzem – nem azért fog jelentősnek bizonyulni, mert sikerül majd elhíttetnie, hogy Edith Balas tévedett (már csak azért sem kelthet ilyen benyomást, mert nem is száll közvetlenül vitába vele), hanem azért, mert Passuth elsőnek közöl most egy sor olyan személyes vonatkozású dokumentumot is, amely kiegészíti az eddigi szakirodalmat, és ezzel kitágítja a Brancusi művészi és társadalmi hátteréről alkotott képet.

Az viszont lehetséges, hogy ez a tágabb tekintés elsősorban mégsem Párizsra, a klasszikus modernnek egykori fellegvárára nézve tűnik igazán fontosnak. Olyan levelekről van szó ugyanis, amelyek magyarul és franciául íródtak, de magyar vagy román anyanyelvű szerzők tollából. A dokumentumok tehát Közép-Kelet-Európa felé nyitnak tanulságos kilátást. Adalékokat kapunk ahhoz, hogy lássuk: a francia művészeti életbe integrálódott román Brancusinak nem elhanyagolható magyar kapcsolatai is voltak az első világháborút megelőző, vagyis a számára éppen legkritikusabbnak és legfontosabbnak számító években. A magyar olvasó tekintete pedig azért derülhet fel különösképpen, mert lám, a publikált szövegekből olyan figurák lépnek ki, akik között a XX. szá-

zadi magyar irodalom egyik-másik alakjára ismerhet.

De máris nagyon előreszaladtam a mondanómmal, tartsuk be inkább a sorrendet.

Edith Balas tanulmányát olvasva az emberben önkéntelenül is Bartók pályaképe merül fel. Bartók – tudjuk – igazán nem volt paraszt, de a román folklórt mégis nagyon jól ismerte, és mesterien is kezelte (adalék lehet ehhez a *CANTATA PROFANA*, de sok más műve is). Az archaikus iránti érdeklődése azonban jól összefért azzal, hogy egyidejűleg nagyon modern (sőt néha modernista vagy – megkockáztatom a szót – alkalmanként intellektualista) is legyen. Semmiképpen sem indokolt tehát, hogy akár Bartók esetében, akár pedig a többi, a folklórral hasonló megközelítésben foglalkozó pályatársával kapcsolatban valamiféle paraszti idill jusson az eszünkbe.

Edith Balas persze nem is Bartókra hivatkozik, hanem – Brancusi párizsi környezetét szem előtt tartva – inkább a korai, az orosz folklór felől érkező Stravinskyra emlékeztet (szintén nem egy idill!), ami már csak azért is indokolt, mert hosszú ideig személyes kapcsolat is volt a két művész között. Ismert ezenkívül az is, hogy Brancusi alkalomadtán Gyagilev Orosz Balettjével is együtt dolgozott. Sikerül is Edith Balasnak elgondolkodtató párhuzamokat találnia, és ezek alapján valóban úgy tűnik, hogy például Stravinsky tűzmadara és a román folklórban is megénekelte csodamadár vagy a havasalföldi és olténiai népmesékből ránk köszöntő nagy hatalmú kakas (ezek Brancusinál *MADÁR, KAKAS, MÁJASTRÁ* stb. néven térnek vissza) tényleg unokatestvéri viszonyban lehetnének. De mintha Edith Balas meg is elégedne ennyivel. Mert tanulmányának a végére érve az marad meg az olvasóban, hogy Brancusi márványból vagy fémből készült szobrairól (vagy fogalmazzunk így: a plasztikai *assemblage*-ok figuratív asszociációkat ébresztő hangsúlyos részéről) viszonylag kevés a mondanivalója, és ezek helyett is inkább a paraszti környezetet imagináló bútorokkal foglalkozik intenzíven, úgyhogy áttekintése is inkább ezekkel a fából ácsolt készségekkel és a belőlük redukált vagy transzformált, posztamensfunkcióba, majd szoborszerpbe állított munkákkal van tele. Amit maga Edith Balas az előszavában azzal indokol, hogy ez a hangsúlyeltolódás szándékos

volt, mert a Balkánnal kapcsolatba hozható paraszti kultúra anyaga az ő kitekintésének a publikálásáig csaknem teljesen ismeretlen volt Amerika és Nyugat-Európa művészettörténeti köreiben.

Azt természetesen Edith Balas sem állítja, hogy Brancusi egyszerűen paraszt lett volna. Inkább a parasztosan furfangosat és a rafináltan kulturáltat összehétközítő szerencsés alkatról beszél – ahogy ezt egy helyütt kissé stilizált képbe is foglalja: Brancusinak sikerült, hogy műveiben a dionüszoszi és az apollói tartományokat egyesítse. Számunkra, akik földrajzi helyzetünknel fogva is közelebb vagyunk Brancusi világához, a régi mítoszokból fennmaradt képzetek szívósságát és a paraszti életformával együtt járó csavaros gondolkodásmódot nem kell ennyire magyarázni. Sőt az sem kizárt, hogy Edith Balast olvasva a magyar olvasónak találobb kifejezés jut az eszébe, az tudniillik, hogy Brancusi, úgy látszik, „huncut” volt. Mégpedig akként, ahogy ezt a szót például Mikszáth vagy Móricz is értette.

Az ilyen, vajtabb fülű olvasó esetleg azt is megérti majd, hogy miért lenne tévedés ezt a jellemvonást egyszerűen az alakoskodás egyik formájának nevezni, noha tagadhatatlan, hogy fontos eleme bizonyosfajta behelyettesítésekhez vagy a scenírozáshoz való érzék is. A ravaszágnak és a kivárázó türelemnek különös ízü, a dolgok közvetlen megnevezését kerülgető vagy a velük való foglalkozást rítusokkal és ceremóniákkal előadózó viselkedésmód ez. Bizonyosfajta humor is a lényegéhez tartozik, de semmi köze a vicceshez: tartást és egyfajta tiszteletet is megkövetelő habitusról van szó – ha az eredetét kutatjuk, a kereszténység előtti természeti vallásokhoz visszavezethető hagyományig érkezhetünk el. Ez az örökség a későbbi századokban azért maradhatott a Kárpátok vidékén hatékony, mert a földdel és az állatokkal való közeli foglalkozás sok mindent tudott konzerválni belőle. Az állatok is lelkes jószágok ebben a megközelítésben, sokszor egyenest a természeti erők képviselői, tehát hatalmuk van, és kiismerhetetlenek. Végős soron ugyanúgy mítikus lények, mint ahogy a föld is az, vagy ahogy a víz, a kő és a fa is mind-mind ilyen átszellemített dolgok. A gondolkodás táncos léptekre kényszerül, ha közel jut hozzájuk, és ha az a szándéka, hogy szóba elegyedik velük.

Mindazok után, amit eddig elmondtam a

jellemzésére, csak természetes, hogy ez a mentalitás és a vele társult ethosz – tehát egyúttal emelkedettség is! – egyre távolabb kerül tőlünk. Kipusztulóban lévő kulturális örökség ez, és már csak ezért is nagyon nehéz hivatkozni rá. És nehéz elvárni, hogy az urbánus környezetben nevelkedett ember a helyére tegye. Edith Balas – úgy érzem – nagy tisztelettel, de ugyanakkor a szükséges kritikával szemléli Brancusi alakját és tudatosan stilizált fellépését, például azokat a gesztusait, amelyekkel arra utalt, hogy mennyire büszke a kézművesség terén megmutatkozó sokoldalúságára és felkészültségére, vagy hogy hegedű- és gitárjátékával, néha egyenesen furulyaszóval tudta mulattatni a vendégeit: „*Brancusi úgy öltözködött, mint egy román paraszt [...]. Frachon bárónó szerint úgy nézett ki, mint »egy pásztor a Kárpátokból«. Gyakran tűzött furulyát a derékszájába, ahogyan az oltféniai pásztorok szokták. [...] Távolabbról szemlélve, Brancusi »paraszti karaktert« egyszerűen pózolás-ként értékelhetjük, másrésztől mélyseges naivitásként. Ő a saját örökségét alapvetőnek tekintette, mind egyénisége, mind művészi szempontjából. A Párizs által nyújtott lehetőségek és a függetlenség szükséges kiegészítéseként ragaszkodott hozzá.»* Brancusinak valószínűleg nem eshetett különösebben a nehezére, hogy Párizsban élve és a számára még sokáig nagyon idegennek számító világgal egyezkedve kiélezze, sőt alkalomadtán meg is lovagolja azokat a különbségeket, melyek a környezetétől elválasztották. Ami aztán sok sommás ítéletre vagy hamis következtetésre adott alkalmat.

Azokra az évtizedekre visszatekintve számunkra viszont éppen az bizonyítja Párizs egészen rendkívüli szerepét, hogy bárhonnan érkezett is oda valaki, a francia főváros lehetőséget adott neki, hogy a magával hozott kultúrát olyan szinten képviselje és annyira az egyetemes művészet rangjára emelje, ahogy azt valószínűleg a saját hazájában sem tehetné volna. Brancusira vonatkoztatva is érvényesnek tűnik ez. Az már más lapra tartozik, hogy ha a könyvben tallózunk, akkor olyan viták visszhangjára bukkanunk, amelyek évtizedeken át folyhattak a műgyűjtők és a művészettörténészek táborában, és talán máig sem ültek el teljesen.

Edith Balas, úgy gondolom, jól érzi, hogy miről van szó Brancusi esetében. De elsősorban az anyaggyűjtésével imponál, és a példák meg

a párhuzamok megcáfolhatatlan sokaságával érvel.

Velük próbálja megmagyarázni olvasóinak, hogy mennyire nem azonos Brancusinak az olténiai környezethez vagy az onnan átmenett tárgyi kultúrához való ragaszkodása az a szenzációval, amit a nyugat-európai kultúremler érezhetett az afrikai fétések vagy az óceániai maszkok láttán a XX. század elején. Igaz, Brancusit is elvakította először Párizs messzire világító fénye, hiszen Rodin miatt zarándokolt el a francia fővárosba (impresszionizmus), és sikerült is Rodin közelébe kerülnie, mert egy ideig ott dolgozott a műtermében. Amikor azonban alaposabban megismerkedett a helyzettel, otthagya Rodint. A modernnek sodrásába került, és majd' egy évtizeden át az volt a fő törekvése, hogy a *fauve* és kubista mesterek műtermében dívó archaizáló hangütést (primitívizmus) adaptálja, formálja a maga képeére. Az ekkor készült márványszobrain dolgozva alakította ki első jelentős korszakának a stílusát (Csók, Egy torzó része, Alvó műza, Pro-méthesz, Mademoiselle Pogany stb.). Edith Balas azonban úgy véli, hogy Brancusi néhány év után mégiscsak elfordult a közvetlen közeli előképektől, és áttört szülőföldje öröksége felé. Így sikerült a Párizsban asszimilált modernizmusból, valamint a kelet-európai tárgyi kultúra ismeretéből valami egészen személyes hitelű és kiemelkedő értékű szintézist teremtenie.

Ezzel csak egyetérteni lehet. Az igazi szembeállítás, a tízes években rohamléptekkel kibontakozó modernizmus forrásainak az egymással való összevetése, illetve a művészeti radikalizmus egymással párhuzamos útjainak elemzése azonban mintha hiányozna Edith Balas tanulmányából. Mert ha ezeket az összevetéseket is hiánytalanul elvégezte volna, akkor abból kiderülne, hogy:

A Gauguin-tól a *fauve*-okon, Matisse-on és Derainen át Picassóig vagy akár Modiglianiig ívelő kísérlet, nevezetesen az a törekvés, hogy ezek a művészek archaikus anyagot találjanak a XIX. századtól örökölt és sokszor polgárinak, szenvelgőnek és nosztalgikusnak vagy egyszerűen csak dekoratívnak érzett képzőművészet „leváltására” (és ezzel egyidejűleg, ahogy az a programjukban is gyakran felmerült, a „szakrális” vagy a „mágikus” felé közeledjenek), nos, ez az igyekezet nemcsak az egzotikus tájak etnográfiai anyagából, így az afrikai vagy óceá-

niai törzsi művészetből merített magának ihletet, hanem európai gyökerekből is. Például a breton falvak ódon, népies ízű művészetéből (Gauguin SÁRGA KRISZTUS-a és egy sor más képe) vagy a délfrancia és pireneusi tájnak az archaikusat hangsúlyozó metallikus keménységéből (Cézanne és a korai Braque), illetve az ibér félsziget és a katalán középkor archaikus emlékeiből (Picasso első kubista fázisa, de sok későbbi festménye is) és így tovább.

Annyi igaz, hogy az agyonpolgárosult Nyugat-Európában ez a néprajzi emlékanyag nevezhető archaikusabb örökség már igen vékonyka réteg volt, szükség lehetett tehát importra is, a „primitívek” törzsi művészetére. A Párizsban kibontakozó képzőművészeti primitívizmusnak egy idő után tényleg domináns elemévé is vált az import, de még ekkor is nagyon rafinált keveréke maradt annak, amit a legkülönbözőbb forrásokból merítettek a művészek. Az a mód tehát, ahogy a későbbi szakirodalom a modernnek primitívizmusát kezelte, és hol az egyik, hol a másik forrásterületét hangsúlyozta, hogy azokat pedig ezzel egyidejűleg egyszerűen kizárjon a vizsgálódásból, nos, ez a kapkodás inkább csak a topossal foglalkozó művészettörténetesekre jellemző, és nem magára a modern művészetre.

Ha pedig ezt az általános helyzetet most Brancusi speciális esetére szűkítjük le, akkor azt látjuk, hogy először neki is egy jó évtizedre volt szüksége ahhoz, hogy Párizsba érkezve emancipálódjék. Vagyis hogy vájt fülű nyugat-európai művésszé váljék, és ezzel együtt azt is megértse, hogy tulajdonképpen nem a varázsos hatalmú afrikai plasztikák stílusjegyeinek az adaptálásán van igazából a hangsúly, hanem általánosabb eredményeken. Az archaikus eszközök segítségével megidézhető „erőhöz” és „hatalomhoz” való visszatérés lehetne a cél, a lényeg. Igaz, hogy menet közben őt sem hagyták érintetlenül a törzsi művészet példái, de nyilatkozataiból az tűnik ki, hogy ingerelték ezek a maszkok és fétések, és idegennek, néha pedig egyenesen fenyegetőnek érezte őket. És eközben jöhetett rá arra is, hogy tulajdonképpen egész idő alatt birtokában volt az a masszívabb formákból felépülő, rusztikus örökség, ami a korszak művészeit foglalkoztatta – mert ott voltak ezek a dolgok a műteremlakásában, rajtuk ült, rajtuk étkezett! Brancu-

sit nemcsak gyerekkori emlékei fűzték az olténiai falvakhoz, hanem fiatal korában maga is kitanulta a faragás mesterségét, sőt bútorasztalosként is dolgozott egy ideig. Apja is faragta a fát, nagypapa pedig egyenesen olténiai fatemplomok építőjeként volt ismert! Ehhez az örökséghez tehát sokkal mélyebb vonzalom (és egy csomó szakismeret is) kötötte, úgyhogy nem esett nehezére az sem, hogy Párizsba érkezze, amint igazi műtermet bérelhetett, ezt az otthonát is ilyen maga faragta bútorokkal és készségekkal rakja tele.

Összegezve most mindazt, amit fentebb elmondtam, és levonva belőle a könyvre vonatkozatható tanulságokat is: úgy érzem, hogy Edith Balasnál mintha hiányozna annak a felismerésnek az érthetőbb és plasztikusabb kifejtése, hogy a modernnek primitivizmusa és a kelet-európai (vagy spanyol, vagy skandináv, vagy mexikói stb.) művészek folklorizmusa – minden szembeötlő különbség ellenére is! – csak ugyanannak az éremnek a két különböző oldala volt. És hogy már csak ezert is hangsúlyozható, hogy helyesen járt el Brancusi, amikor az olténiai falvak felé fordult ihletért, miután rájött arra, hogy közelebbi forrásokkal is rendelkezik, mint amilyen előképeket a párizsi Musée de l'Homme vitrinjeiben találhatott (ide főként a francia gyarmatokról származó etnográfiai anyag volt begyűjtve). És hiányolom azt is, hogy Edith Balas nem szánt néhány oldalt a csak egy vagy két évtizeddel korábbi helyzet tanulmányozására, tehát annak bemutatására, hogy mindkét iskola, vagyis mind a törzsi művészetre támaszkodó primitivizmus, mind pedig az európai archaikus emlékekre építő folklorizmus mennyire ugyanabból a közös előzményből, nevezetesen a szecessziónak a népművészethez vonzódozó nosztalgiáiból ered.

Hogyan jutott el Brancusi a maga inkább kelet-európai körbe vonható sajátos archaizmusához? Ha ezt a fonalat követjük, akkor persze megint a különbségek válnak jobban láthatóvá. Mert igaz az, hogy azokkal a márványszobraival, amelyekkel a Rodin-féle törzök és a símára csiszolt, neolitikus idolk között utat keresett magának, már az 1908 és 1914 közötti években is igen jelentős eredményeket ért el, és ha csak ezeknél maradt volna meg, akkor is nagyon fontos művészként tartanánk számon. Ám mégis az lehetett Brancusi számára a leg-

merészebb pillanat, amikor valamikor a tízes évek közepén nem az addig elkészített szobrai egyikét, hanem a fatuskókból faragott és addig csak ülőkének vagy a szobrok alátétjének használt szokatlan formájú alkalmatosságok valamelyikét tette föl műtárgyként a posztamensre.

Mint önálló munkákat vagy mint a műterembe állított tárgyi csoportok, installációk részeit, igen sokszor le is fényképezte ezeket a néha kivájtan üreges, máskor meg oszlopos szerkezetű, fűrészfogasan tagolt vagy pedig boltozatosan bordázott hokedliszerű alkalmatosságokat, sőt előfordult, hogy címet is adott nekik (erre lehet példa az *ŐRKUTYA*), és ha alkalma volt rá, így, teljes értékű szoborként ki is állította őket (ugyanúgy, ahogy padként, kapuként faragott és mindvégig annak is hagyott, vagyis „köztes műfajú” plasztikai munkáit is odatette néha a tárlataira). Sorozatban születtek ezután a sokszor csak tényleg székekből, ülőkékből elvont, de néha ívócsanakból vagy más edényféleségből és tárgyból formált vagy a gerendák ízesüléseit átköltő, az oszlopok megfaragását szabadabban variáló „pszeudobútorok”, az egyre nehezebben interpretálható Brancusi-szobrok. Ha kiállításra kerültek, akkor többnyire egymásra rakva szerepeltek, és talányos tartalmú elnevezést, néha pedig egyenesen figurákra utaló címetek kaptak (*KIMÉRA*, *SZÓKRATÉSZ*, *KIRÁLYOK KIRÁLYA* stb.). Legtöbbjük még mai szemmel is csak nehezen értelmezhető és leginkább az absztrakció határán álló szobornak tűnhet. Mindenesetre döntőnek látszik a genezisük számára az a gesztus, az a pillanat, amikor Brancusi először tette posztamensre valamelyik székszerű darabját. Hasonló lehetett ez ahhoz, ahogy Malevics – ugyancsak egy ihletett percében – az eredetileg csak színpadi háttérdiszletnek tervezett nagy, póre fekete négyzet motívumát nevezte ki festménynek. Brancusi azonban Maleviccsel ellentétben nem adott nevet is ennek az „izmusnak”. Nagyon idegen volt a természetétől az ilyesmi, és az is, hogy esetleg manifesztumot írjon a munkáihoz, ami pedig biztos jól jött volna ott, a párizsi környezetben.

Edith Balas panasolja, hogy a Brancusi körül kialakult szakirodalom a nyilvánvaló összefüggések ellenére is csak vonakodva ismeri el a romániai parasztkultúra, illetve az olténiai népművészet forrásanyagértékét. Noha az el-

ső fontos monográfiaírók, például a nagy tekintélyű Carola Giedion-Welker és néhány kollégája ezt a kelet-európai örökséget Brancusi esetében még magától értetődő és igen fontos háttérnek érezték, a későbbi szerzők, így az amerikai és a francia múzeumok által különösen favorizált és egy sor fontos katalógust és monografikus munkát író Sidney Geist (és nyomában többen mások is) csak a híres romániai Târgu Jiu-i emlékmű együttesét ismerték el népművészeti ihletettséggű műnek (ennek részei: A CSEND ASZTALA, A CSÓK KAPUJA és a VÉGTELEN OSZLOP). Egyébként pedig úgy vélték, hogy Brancusi fából faragott munkái kizárólag a gyarmatokról importált afrikai faszobrászat ihletésére jöttek létre (legalábbis ez volt a helyzet 1987-ben, amikor Balas tanulmánya megjelent). Nem tudom elhallgatni: ha igaz az, amit itt Sidney Geistről hallunk, akkor valami baj lehetett a logikus gondolkodásra való képességével, mert a Târgu Jiu-i monumentum plasztikai csak nagyban kivitelezett, utolsó megfogalmazási formái annak a több tucat faszobornak és kőből (egy esetben malomkőből!) készült plasztikának, amit Brancusi évtizedeken át csinált – hogy a csudába lehetett a végeredmény a romániai folklórból táplálkozó alkotás, ha a hozzá vezető kisebb változatok még nem voltak azok? – ahogy Geist állítja. Tulajdonképpen ezt az abszurd elfogultságot érezte Edith Balas tartthatatlannak, és érezhető is, hogy mennyire a Párizs-centrikus nézetek korrigálására (ahogy az előszóban ezt nevezi, az École de Paris „művészettörténeti imperializmusának” ellensúlyozására) írta a könyvet.

Gondolatmenete természetesen nem merül ki abban, hogy csupán az olténiai eredetű tárgyformálás fontosságát hangsúlyozza, és ehhez mutasson be gazdag példátárat, hanem foglalkozik Brancusi komponálásmódjával is. Példákat hoz arra, hogy mennyire additív módon, a különböző eredetű formákat összerakva, azok szabad kombinációjával építkezve, ahogy ő nevezi, *assemblage*-technikát követve készíttette Brancusi a komplexebb felépítésű szobrait. És rámutat arra is, hogy ez az *assemblage*-technika – nevezhetjük kollázsnak is – tulajdonképpen a kubista mesterek műtermeiben vált először a modernnek fontos eszközévé. De mégis elmulasztja, hogy innen, ettől a megfigyeléstől továbblépjön, és kimondja azokat a döntő érveket is, amelyekkel bizonyíthatná az igazát,

vagyis hogy Brancusi faszobrai nem afrikai hatásra készültek. Ezek az érvek a következők lehetnének:

Ez a kollázsokra emlékeztető, a részleteket utólag összekomponáló additív technika soha nem volt sajátja az afrikai vagy óceániai törzsi művészetnek, sőt az e körbe tartozó szobrok éppen ellenkező irányú munkamódszert mutatnak: egyetlen oszlop- vagy kvaderezertü tömbből faragták őket, úgy, hogy közben a „művész” arra ügyelt, hogy az emberi (vagy állati) alakkal ekvivalens formát hozzon létre. Ez a megfeleltetés természetesen nem az európai művészet klasszikus századaiban kialakult imitatív leképezéssel volt rokon, hanem egy mágiikus-ideogrammatikus gondolkodásmódot tükrözött. És ami a mi szempontunkból fontos: szó sem lehet ezeknél az afrikai munkáknál arról, hogy különböző eredetű részekből komponálódjanak össze. Nem *assemblage*-ok és nem is kollázsok. Ez az egyik döntő különbség.

A másik fontos megfigyelés pedig a már elkészült alakok (Brancusinál: alakzatok) olvasási módjára vonatkozhatna. Ahhoz, hogy egy afrikai álló, guggoló, ülő stb. figurát interpretáljunk, elég, ha alaposan szemügyre vesszük a szobrot. Vagy tetszik aztán, vagy nem, de a megértés mindig az egész szobor olvasatából következik. Brancusi szoborrá avatott *assemblage*-ait, több elemből összerakott faszobrai viszont legtöbbször nem elég csak így, egyszerű ránézéssel felfogni. Szükség van arra is, hogy megpróbáljuk az egyes elemekből összerakott kompozíciót a mű részeiből és ezzel egyidejűleg a disszonanciákat is tartalmazó egészéből megfejteni – azaz mintegy az *assemblage*-ből áradó asszociatív erőt segítségül hívni.

Az olvasás döntő mozzanata tehát csak a művel való első vizuális kapcsolatot követő második fázisban lép működésbe, akkor, amikor a látottakhoz asszociációkat is keresünk. És ilyenkor mindig valami másra (!) kell gondolnunk, mint amit közvetlenül látunk (ez egyébként még Brancusi egyetlen darabból álló, de nagyon talányos, „önmagának ellentmondó” faragásaira is érvényes, ilyen például a TĚKOZLÓ FIÚ). Mivel az asszociációk különböző irányban indulhatnak el, ezeket a szobrokat is többféle címmel lehet ellátni (ilyen természetű variációkra magánál Brancusinál is találhatunk példát). Végül is ez a szabadság ugyanúgy a szobor immanens része, mint ahogy fizikai érte-

lemben vett része a jobb vagy bal oldala, az alja és a teteje. És itt kap mélyebb értelmet ennek a komponáló módszernek a törzsi fétisekkel (vagy Picasso AVIGNONI KISASSZONYOK című képeivel) *ellentétes* ontológiai és esztétikai karaktere is. Nem arról van persze szó, hogy Brancusi eljárása „jobb” megoldás lenne, de annyi biztos, hogy tökéletesen más útja a magas művészetben lehetséges kompozícióépítésnek.

Hadd említsék meg ezenkívül még egy dolgot, amire Passuth Krisztina Brancusi-értelmezésénél kell majd visszatérnem: Az a fordulat, hogy másra asszociálunk, mint amit közvetlenül látunk, a képalkotásnak és az interpretálásnak ez a technikája az irodalomban sokkal jobban ismert, mint a képzőművészetben. Ott hasonlatnak, illetve *metaforának* (összevont hasonlatnak) nevezik az ilyesmit. A néprajzi értelemben vett tárgyi kultúra csak ritkán rendelkezik ezzel a fajta plusszal – igaz, nincs is szüksége rá. Tökéletesen elég, ha a rendelkezésre álló anyagot a célba vett funkciók szerint dolgozza meg, és az adott kultúrában ismert ornamentikával látja aztán el – és máris kész a mű. Ha szimbólumokat is tartalmaz (pl. napkorongot jelző kört), akkor azok soha nem individuális lelemények, hanem az adott kultúra évezredes örökségének a részei.

Ugyanaz a darab azonban – posztamensre állítva – már egy teljesen más világ része! Elveszti eredeti funkcióját, mondhatnánk, megcsönkul, és olyan talányos helyzetbe kerül, ami újfajta interpretációt követel. Vagyis már csak úgy lesz újra komplett, akkor lesz egészen „készen”, ha valaki képesnek mutatkozik arra, hogy hozzáadja a műhöz, ami hiányzik még belőle, és megpróbálja, hogy metaforákkal közeledjen felé. Brancusi érett korszakának a szobrait csak ezzel a megközelítéssel lehet szobroknak nevezni. Sok munkája eredetileg néprajzi jellegű tárgy volt, például ülőkék vagy az ilyen bútordarabok analógiájára készült más faragott készletek, amik a posztamensre állítva megszűntek etnográfiai színezetű bútordarabok lenni, de nem váltak érdektelemé sem. Az új helyzetben viszont arra adnak lehetőséget, hogy a hozzá közeledő nézőben valami teljesen más élményt és egy sor nagyon individuális asszociációt ébresszenek. Csak ennek a személyes kapcsolatnak a végeredményeként válhattak aztán műtárgyakká is. Így érthető az is, mi az oka, hogy míg a népművészet ágaza-

taiban nem beszélhetünk modern értelemben vett művészekről és közönségükről, addig itt, ebben a nagyon megváltozott helyzetben már teljesen mások a feltételek. A posztamensre emelés aktusával *metamorfózis* történik. Ennek pedig az az eredménye, hogy csak akkor funkcionál az így átértelmezett tárgy, ha az aktus két oldalán ott áll a folyamat két szereplője is. Egyrészt a saját szenszibilitásához *kifejezési formákat kereső* művész, másrészt az ilyenfajta alkotómunkának az *interpretálására specializálódott* közönség.

Brancusi szobraihoz hasonló munkákat a XX. század első felében csak Paul Klee és esetleg Miró oeuvre-jében találhatunk. Klee alkotásai ugyan a síkművészet példái, és azon belül is intím, kisméretű festmények, melyek szinte túlsordulnak a bennük koncentrált lírai és filozófiai tartalomtól. De minden műfaji és dimenzióbeli különbség ellenére is hasonló asszociatív olvasatot követelnek, mint Brancusi szobrai: az absztrakt jellegű ornamentalsformák állnak össze bennük metaforákká és figuratív-ként is interpretálható egészzé. Ezenkívül pedig ne felejtjük el, hogy Klee képeit látva is állandóan ott kísért a folklór, bár tagadhatatlan, hogy az a „népművészet”, amire ő támaszkodott, kozmikus – nem lokalizálható valamelyik ország területére. Ezenkívül Vajda Lajos kollázsrajzi hasonlíthatnak még a Brancusi-féle, nagy asszociatív fényudvar feltételező „összerakósi” módszerhez, de Vajdánál már belejtárazott az eredménybe a filmművészetből megismert kollázstechnika dinamikusabb karaktere is és az, hogy megérintette őt a szürrealizmus, vagyis egy bonyolultabb pszichológiájú ködfátyolon át látjuk nála mindezt. A lényeg: Vajda már a modernnek egy következő generációjához tartozó művész. Megemlíthető még, hogy a kései, ugyancsak a szürrealizmus közelébe jutott Picasso szobrai közt találunk még asszociatív megközelítést kívánó *assemblage*-okat (például a közismert bikafej ilyen, amit Picasso egy bicikli üléséből és kormányából applikált össze 1942-ben). De mindezt már csak a kérdés jobb megvilágítása kedvéért mondom el itt, hiszen ezek a kitérések tényleg nem tartoztak volna hozzá Edith Balas feladatvállalásához sem.

Nem megyek tovább ezen az úton, inkább azt hangsúlyoznám, hogy ami a modern szobrászatot illeti, mindennek a nyüzsgésnek a legsikeresebb magja, mondhatnám földrajzilag is

sokáig a közepe a román és francia indíttatásokkal egyaránt jól gazdálkodó Brancusi volt – éspedig mindjárt a modernizmus megszületésének első két évtizedében. Benne a legkülönbözőbb áramlatok a lehető legszűkszavúbb és legszerencsésebb formában egyesültek.

Úgy érzem, Passuth Krisztina nem annyira Nyugat-Európában otthonos művészettörténész-ként, hanem inkább itthon élő olvasóként vette kezébe Edith Balas tanulmányát, és ezért történhetett, hogy az Edith Balas eszmefuttatását kísérelő igen kiadós mennyiségű olténiai fafaragás láttán felhorkant (kopjafák!...), és úgy érezte, hogy neki is írnia kell egy hosszabb tanulmányt Brancusi védelmében. Annyi legújabb kori faragás szaporítja manapság a giccscek számát, hogy talán zavarta őt – mert Balas soraiból is ezt érezte ki – a néprajzi jellegű fafaragó művészet forszírozott emlegetése.

Igaz, Passuth soha nem tagadná, hogy a sűrű erdővel borított Vlach földről és ott is Hobitza faluból indult el Brancusi pályafutása, de talán az a meggyőződés vezette, hogy mégis van, ami fontosabb lehet ennél, mégpedig a végeredmény, az, hogy Brancusi később mivé lett. Az pedig *egyedül* a művészi alkotómunka autonómiájának, intellektuális emelkedettségének és transzcendens síkon is elért sikerének a gyümölcsként magyarázható. Így érezte ezt igaznak, és ez a meggyőződés vezethette a kezét akkor is, amikor a most megjelent Brancusi-kötet egyik példányába beírta az ajánlást nekem: „...*egy igazi modern szobrászról szóló eszmefuttatás fragmentuma, a régi barátsággal...*” stb. Éppen erre a barátságra hivatkozva fel is hívtam őt, hogy rákérdezzek, vajon a könyvet olvasva csak én látom bele most a sorok közé, vagy tényleg az a helyzet, hogy ennyire más-ként látja az értékeket Brancusi életművében, mint Edith Balas? Amire azonnal jött a válasz: – Másként, igen!

És mindjárt megtoldotta ezt azzal is, hogy hangsúlyozta: Brancusinak semmi köze nem lehetett ott, Párizsban élve a román népművészethez; ami benne archaikus, az egyedül az afrikai szobrok hatása. És tényleg ott olvasható a könyvben is (129. o.), hogy nincs még eléggé feltárva Brancusinak az afrikai művészettel vagy éppen az afrikai „varázslatokkal”, a mágiával való különös, ellentmondásos kapcsolata, azaz a primitívizmusa sem. „*Ez ugyanis – vé-*

leményem szerint – nem szűkíthető le kizárólagosan az 1913 után születő faszobrokra, noha azok szinte kézzelfogható afrikai hatásról tanúskodnak: művészetének egészét érintik” – áll a kötetben.

Úgy érzem, hogy az afrikai hatás feltétlenül igaz három-négy olyan faszoborra, amit Brancusi a tízes évek első felében készített, ezek voltak ugyanis az első fából faragott egész alakos figurális munkái, és nagyon érezhető rajtuk a tájékozódást kereső stílisis bizonytalanság, de az is, hogy mennyire a párizsi művészkollégák hatása alatt kezdett foglalkozni az ilyen fétiszerű szobrok készítésével (ez utóbbi feltételezés bizonyítására egyébként Passuth Krisztina is imponáló adatmennyiséget sorakoztat fel). Elképzelhető persze, hogy Passuth éppen ezért a teljes alakos figurális kísérleteket tartja jellemzőnek Brancusi egész további fafaragó tevékenységére nézve (vagy esetleg még azon túlmenően is), és akkor ezt a véleményét – végül is tapasztalt művészettörténészről van szó – tulajdonképpen akceptálnunk kellene. Másrészt viszont – ha már egyszer recenziót írok a könyvről – mégiscsak figyelemzetnem kell Krisztinát, hogy ha Brancusi titkait tényleg olyan maximák jegyében igyekszik majd megfejteni, mint amit e most idézett tézise is jelez, akkor (ha folytatja a kutatásait) nem lesz könnyű dolga, mert a választott menetirány ellen fog szólni Brancusi egész oeuvre-je. Igaz ugyan, hogy megtalálta azt a faszobrot, amit Bancusi tényleg és vitathatatlanul az afrikai előképek (vagy ahogy fentebb említettem, inkább a kubista és primitivista színezetű kortárs „African” művek) analógiájára készített, mi több, egész könyvét úgy építette fel, hogy az ezzel a munkával foglalkozó rész legyen az utolsó, a befejező fejezet.

De ez a szobor (a címe ELSŐ LÉPÉS) elég korán, 1913–14 körül született, tehát Brancusi jelentős művésszé érésének első évtizedében. Ez az egyik bökkenő, ám a kisebb probléma. A nagyobb baj az, hogy ez a munka nincs meg, ugyanis maga Brancusi pusztította el, és csak egy rajz meg néhány fotó maradt fenn róla. Brancusi levágta a szobor fejét, és kilencven fokkal oldalra billentve egy posztamensre fektette – úgy, ahogy azt két-három évvel korábban már néhány más, tojásként sima és ovális testtel, asztalra helyezett márvány- vagy bronzfejjel is tette. A szobor többi részét pedig eldobta. És ugyanígy végződött még néhány más tel-

jes alakos próbálkozása is a tízes években. Közülük csak a KIS FRANCLIA LÁNY-nak kegyelmezett, ez viszont már olyan figura, ami nem „egyben” készült, hanem Brancusi különböző eredetű fatárgyakból applikálta össze.

Ezt a néhány munkát tehát inkább csak próbálkozásnak tekinthetjük, majdnem csak tesztnek, és az egész sorozat oda vezetett, hogy Brancusi belátta, nem afrikai szobrász ő, de még csak nem is olyan valaki, aki arra hivatott, hogy PICASSO AVIGNONI KISASSZONYOK-jának a háromdimenziós változatait készítse el. Valószínű, hogy annak a két-három további műnek is, melyeket szintén megsemmisített, ugyanaz volt a hibája, mint ami már az ELSŐ LÉPÉS-t is jellemezte: túlságosan is az előképek adaptálásaként indított szobrok lehettek, amelyeknek a formai zártsága, illetve a mintának szolgáló eredetiből átmentett befejezettsége már nem engedte meg, hogy Brancusi kijátssza legerősebb aduját, a redukciót. Vagy ami majdnem ugyanaz, hogy olyan töredékekre bontsa őket, melyekből aztán új helyzeteket teremtve működésbe hozhatta volna az asszociációkat felszínre hívó titokzatos erőket is.

Mivel ezek a szobrok csak mímtették az afrikai arányokat, de nem töltötték meg azokat eredeti mondanivalóval, esetlen, rossz statikájú figuráknak sikerültek. Mindenesetre ezt érzem az ELSŐ LÉPÉS esetében, amiről legalább fényképek maradtak fenn. Ezek alapján a szobor inkább hasonlíthatott megbotlott óriás csecsemőre vagy fenyegetően nekiinduló, de a felbillenés határán álló másodosztályú Gólemre, mint bármire, ami Brancusi oeuvre-jében egyébként található. (Különbön is: a járnai tanuló kisgyerek első lépése tipikus életképi motívum, ami a biedermeier festészet ikonográfiai eszköztárára vezethető vissza – mit keres az ilyesmi egy „African” mágiát megidézni akaró szoborban? Brancusi valószínűleg utólag adta ezt a címet a műnek.) 1914-ben szerepelt a szobor egy New Yorkban rendezett önálló Brancusi-kiállításon (Gallery 291), és miután megsemmisült, Brancusi oadaadt még néhányszor a róla készült rajzot és fotókat közlésre (talán úgy érezte, elvárják tőle, hogy komplett, egész alakos figurákat is tudjon csinálni...). De ezzel aztán vége is a szobor történetének. Maga Passuth vonja le ebből a konklúziót: „Az már a korábbiakból kiderült, hogy Brancusi meglehetősen ellentmondásosan viszonyult az afrikai művé-

szetthez. Így – fellelvésem szerint – saját alkotásaiban pusztította el azt, amit bennük afrikainak érzett.” Mit tehetnék ehhez még hozzá?

Passuth Krisztina igazi érdemeit inkább az ELSŐ LÉPÉS-t megelőző márványszobrok genezisének a figyelmes és értő interpretálásában látom.

Nagy figyelmet szentel például az ún. „direkt faragás” módszerének, ami – szemben a XIX. századi műteremgyakorlattal, ahol a mesterek agyagban és gipszben készítették el a szobraikat, melyeket aztán segéderők másoltak át nemes anyagokba – azt jelentette, hogy a művész most lemond az előzetes koncepciókról, illetve arról, hogy a szobrot, mielőtt hozzálátna a mintázáshoz, végleges formaként képviselje el. Ehelyett azonnal a végső megoldás anyagát (például a márványt) veszi a kezébe, és ezt úgy dolgozza meg, hogy igyekszik követni, amit a kő diktál neki munka közben. Vagyis belekomponálja a kész műbe a kő esetleges formáit, az arányokat módosító alakját vagy erezténeket és hibáinak organikus rajzát is stb. Az ilyen módszerek az az eredménye, hogy a kész szobor a munka végén két dolgot ábrázol: a megmintázott témát és a mű anyagául választott követ vagy fémet (mert a bronzöntés és csiszolás is helyet ad az anyagszerűség kijátszásának és a költői szépséget imagináló esetelegességeknek). Már a korai, 1908-ból származó A FÖLD BÖLCSESSÉGE című, szappanközből készült, felhúzott térdű ülő figura hátán is végigfut egy repedéshez vagy természetes vájathoz hasonló mély árok, ami ezt a kicsinyke, szimmetrikus merevséggel mintázott figurát, legalábbis a hátát, a föld hasítékaihoz vagy a sziklák érdes repedéseihöz hozza közelebb.

Még jelentősebbé válik ez a módszer Brancusi ez idő tájt készített torzóiban. A műfajt Rodin hozta divatba, hangsúlyozva, hogy a művészet tárgya mennyire a művész nyitottságának, röpké hangulatainak és önkényes választásának az eredménye. Parallel jelenségként említhetem Debussy „szimfonikus vázlatai”-t, mindkét torzóforma egyúttal az impresszionizmus intimségét tükrözi, tehát azt, hogy elég, ha a művész könnyedén megérinti a mondanódját, és máris megtörténik a csoda – és ilyenkor nem játszik fontos szerepet, hogy mi volt a munkanyaga, lehet az márvány, de lehet nagyzenekar is, mindegy. Amit ehhez a vázlat-

vagy torzókonceptióhoz Brancusi hozzáadott, azt legszebben a FRAGMENT D'UNE TORSÉ (EGY TORZÓ RÉSZLETE) című márványszobra mutatja. Ez tulajdonképpen torzó a négyzeten, mert a csípőtől a combig ábrázolt női testrész csak az alak oldalsziluetjét kidomborító egyik nézetéből van kidolgozva, a másik, hátsó fele nyers kő, mintha egy sziklából választották volna le. Ugyanakkor mégsem töredék, mert éppen a szobor szikla volta és az egész figura zártsága, tömörsége amellet szól, hogy nem a művész alkotta ezt a szobrot, hanem fordítva: a szikla-ként nyers márványdarab diktálta a művésznak a formákat. „Amilyen nyitottak Rodin kompozíciói, olyannyira magukba zártak Brancusi alkotásai” – írja Passuth. Még tovább lépett Brancusi a már említett fejekkel, melyek, mintha aludnának, inkább csak posztamensre fektetett arcok. Ezek patak mosta kavicsokra vagy szunynyadó tojásokra, esetleg fémcsapogású, ovális testű gyümölcökre emlékeztetnek, és visszavezetnek a szobrásztól a természethez, illetve még azon is túlmenően ahhoz a fajta személytelenséghez, ami a gömbformák, a kozmosz sajátja.

Az egész sorozat Brancusi egyik legismeretesebb művével, a Csók-kal kezdődött (1907–1908). Több változatban is elkészült, de mindegyik tulajdonképpen csak egy kváder, aminek a négy oldalára majdnem hogy csak relief-szerű rajzolatlan rávésve, rárajzolva, hogy ez a geometrikus forma két, szorosan összeforrt emberi alakot zár magába. Érdekes összetevetni ezt a szobrot Rodin Csók-jával, amely éppen az ellenkező felfogást tükrözi: a két alak ott festői hatású, színpadian ünnepélyes kompozíció keretében vált csókot – a szobor hamisítatlan XIX. századi allegória. És itt térnek vissza ahhoz, amit a metaforaszerű komponálásmódról már korábban mondtam: Brancusi már a márványszobroival is azt a tömörséget valósította meg, ami az összevont hasonlatok, a metaforák sajátja. A két komponens, vagyis a figura és a kőanyag egyetlen dologgá olvad össze nála, ezt azonban csak a műhöz közeledő néző szemlélete képes valóban megérteni és újra a részeire bontani. Ezért van az, hogy egy más kultúrából érkező ember (valaki, aki *nem* közönsége Brancusinak) nem is tudna mit kezdeni a torzót tovább bontó, azt egy kódarabbá redukáló töredékes torzóval, de a posztamens-

re fektetett fejekkel, ezekkel az emberi test vertikális rendjét elhagyó kavicszerű formákkal sem.

És itt, e márványszobrok előzményeinek és elkészülésének a körülményeit vizsgálva bővíti ki először Passuth Krisztina áttekintése magyar szereplőkkel is.

Elsőként Kozmutza Ottilia lép ki a háttérből. Erdélyben született egy görög katolikus esperes lányaként, eredeti nevén Marchisiu Márkus Ottiliának hívták. Festőnövendékként került Münchenbe, de végül is párizsi újságíró lett belőle, aki Európa fővárosában élve román, magyar és francia nyelvű cikkeket írt a legkülönbözőbb lapokra, és mivel Londonban is élt egy darabig, angolul is jól tudott. Akárcsak Bölöni Györgyről 1912-ben, később, 1919-ben Tihanyi Lajos festett róla egy szép portrét. Fénykora az első világháború előtti esztendőkre esett (mert évtizedekkel később, hazatérve, az ötvenes években is részt vett Bölönivel együtt a magyar közéletben, de ezt a kései korszakát ismerősei már másként ítélték meg). Annyi biztos, hogy Párizsban élve rendkívül talpraesett és mozgékony, fantasztikusan kommunikatív lény lehetett, aki – úgy tűnik – játékos könnyedséggel került kapcsolatba az akkori Európa kulturális és politikai életének legnagyobbjaival is. Rodinnal és Anatole France-nál például titkárnői teendőket látott el, de fontos személyeket és megrendeléseket közvetített a román királynénak, Carmen Sylvának is.

Ám ugyanakkor jól ismerte Adyt és Lédát is, mert miután első férjétől, Kozmutza Kornéltól elvált, Bölöni Györggyel került közelebbi kapcsolatba, aki akkortájt Pesten és Párizsban élt felváltva, és a kihez 1912-ben férjhez is ment. Bölöni ismertette össze Adyval, aki az Ottilia (illetve Otty) nevet megfordította, és Itókának keresztelte át. Kozmutza Ottilia (de nevezzük akkor mi is Itókának) Brancusival is hamar kapcsolatba került, nyilván közös román ismerősök hozták össze őket, és a kapcsolattartás már csak azért is könnyen ment, mert Itóka és Brancusi úgyszólván szomszédok voltak – 1906–07 körül még mindketten a Place Dauphine-en laktak. Nemcsak Itóka fennmaradt cikkeiből és jegyzeteiből tudhatunk meg sok érdekes részletet Brancusi ekkori életviteléről, hanem Bölöni is szól ezekről a dolgokról Az IGAZI ADY cí-

mű könyvében (Bp., 1955), sőt egy romániai magyar lap számára írt 1925-ös cikkének egyenesen Brancusi a témája (*Keleti Újság*, Bukarest, 1925. márc. 2.). Valószínűleg Itóka protezsálta be Brancusit a román királynénál is, aminek egyrészt az lett az eredménye, hogy Brancusi egyik művét megvette a Bukaresti Állami Képtár, másrészt pedig a királynétól, Carmen Sylvától érkező ajánlás, úgy látszik, hozzájárulhatott ahhoz, hogy Itóka fáradozásai ne legyenek hiábavalók: Rodin hajlandó volt a fiatal Brancusit felvenni a műtermébe segédezőnek.

Itóka Bölönihez írt levelei, amelyek ma a Petőfi Irodalmi Múzeumban vannak, valamint Brancusinak címzett hosszabb-rövidebb üzenetei, amelyeket pedig a Centre Pompidou őriz, elkísérik Brancusi alakját – az első világháború esztendeit kivéve, amikor a Bölöni házaspár Magyarországon élt – a húszas évek középig-végéig. Érdekes közjáték, hogy Itókának Kozmutza Kornéltól született fia – aki az apjánál élt, de aki időnként meglátogatta anyját Párizsban is – egy ilyen alkalommal modellt állt Brancusi egyik 1910 körül készült szobrához, a PROMÉTHEUSZ-hoz.

Passuth sok érdekes részletet bont ki ezekből a levelekből, melyeket nem idézhetek itt, tessék kézbe venni a könyvet és elolvasni őket. Csupán azt emelném ki még belőlük, amiből Itóka ízlésének egyoldalúságára következtethetünk. Miközben ugyanis élt-halt Rodinért („a vén szatírért”, ahogy az idős mestert Bölönihez írt évődő hangú leveleiben jellemzi), és éveken át gondoskodó anygalként vagy önzetlen menedzserként állt Brancusi mellett is, úgyszólván egyetlen megnyilatkozásában sem szólt elismerő formában Brancusi művészetéről (a levelekben állandóan visszatérő, szinte sóhajttással kísért jelző az, hogy az a „szegény Brancusi!”, és ez nem csak arra vonatkozott, hogy akkoriban a szobrásznak sokszor tényleg nem volt egy vasa sem). Úgy tűnik, hogy Itóka, aki korábban maga is képzőművészek készült, és a párizsi művészeti életet is úgy ismerte, mint a tenyerét, nem fogta fel, nem értette meg, hogy milyen jelentős oeuvre-ré értett néhány év alatt Brancusi munkássága. Segítőkétsége sem annyira a tehetséges művészek, mint inkább a földijének is tekinthető közeli jó barátak szót.

Más a helyzet Pogány Margittal, akiről Brancusi a több változatban is ismert és az egész életműve számára nagyon fontos MADEMOI-

SELLE POGÁNY című büsztöt készítette. Pogány Margit ugyanis tisztában volt Brancusi jelentőségével, és élete legfontosabb mozzanatának érezte, hogy ha csak rövid ideig is, de szerepe lehetett Brancusi életében, és pontosan tudta azt is, hogy a róla készült szobor révén halhatatlanságot kapott a művésztől.

Pogány Margit zsidó családból származott, apját még Polatsék Sándornak hívták. Hogy ügyvéd vagy órásmester volt, arról eltérők az adatok, mindenesetre a család vagyonos lehetett, mert Pogány Margit – úgy tűnik – egész életében mentes volt az anyagi gondoktól. Már fiatalon festőnek készült. A nagybányai művésztelep tagja lett, és később is a magyarországi neósok (neoimpresszionisták) egyikének számított. Münchenben ismerkedett meg Itókával. Nem sokkal később, amikor 1907-ben több nagybányai művész részt vett a párizsi Őszi Szalonon, Pogány Margit is közöttük volt már, sőt megpróbált végleg Párizsban letelepedni. Itt találkozott újra Itókával, aki, ahogy feltételezhető, valamikor 1910-ben ismertette meg őt védencével, Brancusival. Csak annyi biztos, hogy Brancusi is abba a panzióba járt étkezni, ahol Pogány Margit lakott, és így került rá sor, hogy Brancusi egyszer megkérte Pogány kisasszonyt: kísérelje el a műtermébe, ahol éppen elkészült néhány újabb szobrával – kíváncsi lenne rá, hogy mit szól hozzájuk. Pogány Margit egy barátánójével ment el Brancusihoz, és a mondott szobrok között az egyikben magára ismert. Ez azonban még nem a később híressé vált büszt volt, hanem annak valamelyik, a modell fejére redukált előzménye (a szobor „csupa szem volt” – jellemezte ezt a plasztikát később Pogány Margit). Mindenesetre az ismeretség ezután elmélyült, és itt Passuth Krisztina tapintatosan rá is csukja az ajtót a két emberre.

Mind Pogány Margit Brancusihoz írt levelei, mind pedig a róla készült büsztök híressé vált változatai valamivel későbbiek. A legfontosabb levelek – összesen tizenhétől tudunk, de ekkor, a tízes évek elején csak tízet írt meg Pogány Margit – akkor születtek, amikor a fiatalasszony a következő évben, 1911-ben úgy döntött, hogy mégis otthagyja Párizst. A kulcsmondatokat, melyek esetleg sejtetik, hogy milyen lelkiállapot vezette őt erre a döntésre, abban a levelében találjuk, amit már hazafelé utaztában Svájcból adott fel Brancusinak: „...Egész idő alatt Magára gondoltam, hogy milyen jó és gyengéd volt hozzám, kicsit úgy volt, mintha el-

kísért volna. Szeretnék Magának annyi örömet adni, mint amennyit Maga adott nekem...” stb. Brancusi haláláig megőrizte Pogány Margit hozzá írt leveleit (most a Centre Pompidou-ban vannak), viszont az ő válaszai közül (ha voltak egyáltalán ilyenek) Pogány Margit hagyatékában egy sem maradt fenn. Csak találgatni lehet, mi lehetett az oka annak, hogy Pogány Margit elhagyta Párizst és vele Brancusit is – valószínű, hogy már korábban Brancusi volt az, aki a kialakult kapcsolattól óvatosan visszahúzódt, hiszen egész életében azon volt, hogy megőrizze a függetlenségét. És ezt biztos nehéz volt elviselnie a fiatal nőnek, aki számára talán nem is maradt más hátra, mint hogy megpróbálja kiszakítani magát Brancusi büvköréből.

Pogány Margit ezután csak 1925-ben látogatott el újra Párizsba, és akkor találkozott megint Brancusival is. Ebből az időből, illetve az ezt követő évekből, sőt évtizedekből származik a további hét levelezőlap vagy levél. Az utolsókat Pogány Margit már Ausztráliából (Camberwell, Victoria) adta fel, ahová 1947-ben vándorolt ki. És elvitte magával oda az 1913-ban elkészült MADEMOISELLE POGÁNY című büszt bronzváltozatát is, amit még a következő évben, nem sokkal a bronzba öntés után postán kapott meg Brancusitól. Közben, 1913-ban azonban a szobor gipszöntvénye a legendás New York-i Armory Show-n is szerepelt, ahol a sajtóvisszhangok alapján Duchamp LÉPCSŐN LEFELÉ JÖVŐ NŐ-je mellett a legnagyobb botránykőnek számított. És tulajdonképpen elképesztő tény, hogy a már annak idején nagy port felvert, ma pedig egyenesen világhírűnek számító alkotás bronzeredetije évtizedekig rejtőzött Pogány Margit budapesti lakásán, mondhatni teljes inkognitóban – sőt talán ez az itthoni ismeretlensége tette lehetővé, hogy az asszony 1947-ben, amikor kivándorolt, magával csempészthette ezt a talizmánját Ausztráliába is. A bronzbüszttől Pogány Margit csak akkor vált meg, amikor Alfred Barr, a New York-i Museum of Modern Art igazgatója meg akarta venni tőle a szobrot. A mű 1953-ban tényleg New Yorkba is került, és a MOMA-ban azóta milliók vonultak el előtte, hogy megtekintésük.

Elmondható még, hogy legalább tizenkilenc különböző, egymástól kissé eltérő változat született az évek folyamán a szoborról, ami azt jelenti, hogy Brancusi a szakítás ellenére is még igen sokáig élt együtt műzsájával – így, ezen a művészetté szublimált módon.

És még egy további adat: Pogány Margit a vásárlás kapcsán felajánlotta Alfred Barrnak, hogy szívesen megismerteti őt egy 1913-ban festett önarcképével is, amelyen saját magát ugyanabban a pózban festette le, mint amit a büszt is mutat (ez a portré aztán tényleg Amerikába került, de nem New Yorkba, hanem a Philadelphia Museum of Art gyűjteményébe). A kép posztimpreszionista festmény, amelyen Pogány Margit, fejét kissé oldalra billentve, egyik tenyerére támaszkodik, az arcot azonban a nő árnyékos, nagy szeme uralja. Brancusi szobra ugyanezt a mozdulatot sokkal nagyobb erővel ábrázolja, mint a festmény, mert a nőalak ott mindkét kezét összeteszi, és ezt a megduplázott támasztékot emeli fel az arcához. A mintázás sommás, a két kézből egyetlen hosszúság, cipő formájú bronzalakzat lett, amire a stilizált, „áramvonalas” fej mintegy gyöngéden ráhajol. A mozdulat ugyanaz, mint amit az összetett kezű vagy pedig a gyermekét magához emelő madonnaszobrokról is ismerünk. Érdekessége, hogy a két motívum Brancusinál egyesül: a váll magasságáig emelt gyermek Jézus itt az összetett két kézről formált, enyhén lapított bábuserű test helyettesíti, amely most még magasabbra került, és megérinti az arcot is (Edith Balas vette észre ezt a hasonlóságot, és egy sor oltnéiai üveg hátlapfestményt is idéz az illusztrálására).

Ami az Armory Show-ban botrányt okozott, az természetesen nem ez a mozdulat volt, hanem az arcból félgömbként kidomborodó óriási szempár és az ezt boltozatosan körülvevő félköríves szemöldök. Való igaz, hogy akár gázálarca is hasonlíthatna ez a forma, noha 1913-ban az ilyen maszkok még ismeretlenek voltak.

Nekem mindig a későbbi Art Déco tárgyak félköríveket és buborékos formákat ismétlő sajátos ornamentikája jut az eszembe, ha a szoborról készült reprodukciókat látom. Mert a fej olyan, mint a régi típusú Orion-rádiók vagy azok égi mása, hiszen szebb náluk. Az egész büszt pedig csavart, enyhén spirális formát idéző kompozíciójával kissé „modern”, a szó technicista vagy bauhausi értelmében is (no de hol volt akkor még a Bauhaus?). És ezzel a rotáló mozgásával teljesen egyedül áll Brancusi oeuvre-jében.

Beszámolóm legnehezebb részéhez érkeztem el. Vajon miért írta bele Passuth Krisztina a ne-

kem ajándékozott kötetbe, hogy az eszmefuttatása fragmentum?

Végigolvastva a könyvet, persze magam is rábólintottam, sőt megtaláltam az indoklást is az utolsó sorokban. Ez a néhány mondat arról tudósít, hogy a szerző Brancusi életművéből csak a legfontosabb periódust választotta ki tárgyalásra, mert: „*igazi újító szelleme ebben – az általam vizsgálta – korszakban bontakozott ki, s ekkor születtek – a modernizmus keretein belül – legmaradandóbb művei*”. Korrekt. De aztán mégiscsak felkaptam a fejem, mert valami csak-csak zavart. Passuth ugyanis ebben a „*fragmentum*”-ban Brancusi életművének számszerűleg is túlnyomó részét, a faszobrászatot, illetve az ebből a *métier*-ből kifejlesztett nagyon sajátos művészi kozmoszt valamiképpen megőcsicsk megkeverte. Igaz, a fából készült ELSŐ LÉPÉS tárgyalásával zárja a könyvet, de már hallottuk tőle, hogy valamennyi faszobra, köztük ez a munka is kizárólag afrikai inspirációra született, és mivel Brancusi ellentmondásosan viszonyult a fekete kontinensről érkezett mágiához – ahogy a jelek mutatják, babonásan félt tőle –, saját alkotásaiban pusztította el azt, amit azokban afrikainak érzett. Magyarán: életművének legalább a fele, de inkább a kétharmada (mert a faszobrok 98 százaléka mégiscsak megmaradt) ezek szerint valamiképp „*érvénytelen*”, vagy legalábbis úgy kéne megítélnünk ezeket a szobrokat, mintha nem tartoznának a legmaradandóbb művekhez. Bizonytalan marad a besorolásuk, hiszen (ahogy ezt Passuth könyve sugallja) az őket alkotó Brancusi sem tisztázta a maga számára sem egészen, hogy mit is kezdjen velük, szeresse-e őket vagy nem.

És mi van akkor az egész életművet megkoronázó Targu Jiu-i együttessel, amely vitathatatlanul hozzátartozik a modern művészet hét világsodájához? Még egyszer szóba kell hoznom ezt a monumentális szoborcsoportot, mert nem tudok belenyugodni abba, hogy ezt esetleg egy másik művész csinálta volna, egy olyan Brancusi (esetleg Brâncuși), aki csak ekkor, 1937–1938-ban, egyetlen kivételes alkalommal engedhette meg magának azt a luxust, hogy ténylegesen (és ahogy azt több amerikai és francia művészettörténész állítja: minden előzmény nélkül) román legyen. Az lenne a döntő érv, hogy ez a monumentum az egyetlen nagyszabású vállalkozása a művésznek, ami Romániában van? Nevetséges. Még egyszer hangsúlyozom hát, hogy a Targu Jiu-i együttes vala-

mennyi motívuma már a tízes évektől kezdve odatartozott Brancusi mindennapos munkájához, ezek a formák a Brancusi-féle autonóm szobrászi nyelv alapszókincsét alkották, és végző soron azokra a tárgyakra vezethetők vissza, melyekkel Brancusi az olténiai tárgyi kultúrát rekonstruálta, tette jelenvalóvá a műtermében. A most megjelentetett könyv is tele van azokkal a korabeli fotókkal (maga Brancusi csinálta őket), melyek ezt igazolják. A tévesztést azért érzem fatálisnak, mert tulajdonképpen nem Passuth Krisztina tévedése ez! Ő csak diszkrétan és nagyon visszafogottan adott teret egy felfogásnak, melyet a nemzetközi szakirodalom jelentős része képvisel. A tévedés a modernizmus nemzetközi megítélésének strukturális gyengeségeivel és egyenlenségeivel, valamint a XX. század során tragikusan alakult politikai helyzetek máig kiható örökségével függ össze.

Hadd hozzam szóba még egyszer Bartókot is a kérdés plasztikusabb kifejtésére. Képzeljük el, hogy Bartók nem lett volna egy személyben zenetudós is, aki fél évszázadon át publikálja a pentaton népzenevel kapcsolatos kutatásainak eredményeit, és nem állt volna mellette a kelet-európai zenei folklórt pedagógiai szinten is sikeresen népszerűsítő Kodály Zoltán. Vagy képzeljük el, hogy Kodály is meghalt volna valamikor 1945 és 1950 között, és így nem lett volna Magyarországon olyan nemzetközi tekintélyű muzsikuss, aki megvédhette volna Bartókot és a magyar népzene épülő újabb kori zenekultúrát a formalizmus és a dekadencia vulgármarxista vádjától az ötvenes és hatvanas években. Csak annyit hagyjunk meg a történeti tényekből, amennyi Bartók életművét illeti, és azt a fordulatot, hogy a második világháború kitörése előtt Bartók tényleg Amerikába emigrált, és ott tényleg nagyon ismertté is vált. Mit olvashatnánk akkor most a zenetudomány nagy tekintélyű nemzetközi publikációiban? Azt, hogy Bartók zseniális módon adaptálta a fekete afrikai zenét az ALLEGRO BARBARÓ-ban, hogy megtalálta a bécsi klasszicizmus lehetséges modernista folytatását kamarazenéjében, és hogy a francia nyelvterületen koncentráldott modern zenekari hangzást alkalmazta a bázeli Paul Sacher megrendelésére írt ZENE HÚROS ÉS ÜTŐHANGSZEREKRE, valamint DIVERTIMENTO című műveiben. Arról nem is szólva, hogy mennyire csak Mahlernek és az amerikai jazznek köszönhető működésének koronája, e két

előkép szintézisét jelentő zenekari CONCERTO, amit Bartók nem véletlenül írt éppen New Yorkban. Lehet, hogy a zenekritikusok egy része a FÁBÓL FARAGOTT KIRÁLYFI-t kegyesen meghagyná magyar zenének, és hasonlóképpen járnának el a nemzetközi tekintélyek néhány kisebb, alkalmibb jellegű művel is. Egyébként azonban elnézően mosolyognának, ha valaki azt állítaná, hogy Bartók autonóm zenei nyelvet fejlesztett ki a kelet-európai folklórra építve, és hogy ez a teljesítménye ugyanúgy modern volt, mint például Schönberg zenéje.

Nem kerülgethetem tovább a forró kását: Brancusi művészi hagyatékának nemzetközi megítélése azért lehet nyitott kérdés mindmáig, és azért terhelik sokszor félreértések is, mert még mindig rávetül erre a hagyatékra a XX. századi kelet-európai és benne a román történelem sok szerencsétlen fordulata. A legjobb megoldás az lenne, ha kialakulhatna egy olyan román művészettörténet-írás, amely azon a szinten és azzal az érvényesüléssel – vagy esetleg még meggyőzőbben – tudna foglalkozni a világot meghódító Brancusi művészetével, mint amilyen szinten Bartók és Kodály gondoskodtak muzsikájuk tudományos háttéréről. Nem könnyen teljesíthető követelmény ez, de azért merek ilyen nyíltan beszélni róla, mert ami nem a zenét, hanem a képzőművészeti életet illeti, mi sem dicsekedhetünk ragyogó eredményekkel, képzőművészeti kultúránkat hatalmas deficitek terhelik. És a saját bőrünkön érezzük, hogy csak a nyugatra szakadt magyar művészek (Moholy-Nagy, Vasarely, Kemény Zoltán stb.) kapnak méltányos elbánást a világtól. Semmi okunk tehát rá, hogy vállve-regető kioktatásban részesítsünk másokat.

És végül, hogy azzal fejezzem be, amivel elkezdtem: mi legyen Brancusi nevének az ortográfiajával. Hogyan írjuk őt, románul vagy pedig a nemzetközi szokásoknak megfelelően?

Fél évszázaddal az ENSZ megszületése és az UNESCO életre hívása után még mindig nincsenek méltányosnak nevezhető és valamenynyire egységesen kezelt szempontok ennek a kérdésnek a nemzetközi kezelésére. A legtisztább megoldás az lenne, ha mindig úgy írnanék a neveket, ahogy maguk a művészek írták – de ez már akkor problémát okozhat, ha például cirill betűs eredetiről kell áttérnünk a latin betűkre, arról nem is szólva, hogy van arab, kínai és maláj stb. írásmód is. Mivel gyakori eset, hogy a világban utazó művészek a dominán-

sabb kultúrkörökbe érkezve maguk is elfogadják az ottani írásmódot, úgy tűnik, a központok automatikusan jelentkező „kultúrimperializmusa” – legalábbis az ilyen bagatell kérdésekben – elkerülhetetlen. Bartók is elfogadta, hogy Amerikában ékezetek nélkül írják a nevét, Vasarely pedig maga gondoskodott róla, hogy a franciáknak ne kelljen a számukra kimondhatatlan Vásárhelyivel bajlódniuk. Esetleg UNESCO-normává lehetne tenni, hogy (tekintettel a nemzetközi forgalomra) alkalmanként megengedhető a művésznevek írása azzal a 26 karakterre redukált, nagyon egyszerű latin betűs írásmóddal is, amit például az angol nyelv használ. Egyébként pedig, ahol csak lehetséges, maradjanak a publikációk ahhoz a formához, amit maguk a művészek szentesítettek. Amióta vannak 32 bites software-ek is, amelyekben minden betűtípushoz több száz karaktert lehet hozzárendelni, igazán nem lehet probléma ennek a követelménynek a teljesítése.

Léírtam itt az írásmóddal kapcsolatban azt a szót, hogy „bagatell”. De valóban félvállról vesszük az ilyen kérdéseket? Csak nemrég láttuk a Nemzeti Galériában Mednyánszky László gyűjteményes kiállítását. A képek fele a szlovák művészettörténészekkel való jó együttműködésnek köszönhetően Szlovákiából érkezett, és csak természetes volt, hogy innen a budapesti bemutató után az egész tárlat Pozsonyba ment. De mégis, minden harmónia ellenére is sok vita folyt a kulisszák mögött Mednyánszky nevének írásmódját illetően. Az 1950-es évektől kezdődően ugyanis az a felfogás alakult ki Csehszlovákiában, hogy Mednyánszkyt tulajdonképpen Medňanskýnak hívták, így, szlovákul írva, és most egyezkedés kezdődött arról, hogy akkor a pozsonyi katalógusban hogyan is szerepeljen a neve. (Hadd jegyezzem meg, hogy Mednyánszky soha nem írta így a nevét, mégpedig két okból: 1. magyarnak tartotta magát, 2. akkoriban szlovák helyesírási szabályok még nem léteztek. Brancusi ezzel szemben, bár románként tartotta magát, a francia írásmódot is mindig elfogadta.) Az lett a megoldás, hogy mivel a nevek általában egy vezetőknévből és egy keresztnévből állnak, semmi akadálya annak, hogy a szlovákok és a magyarok testvériesen megosztozzanak ezen a kincsen. Így is történt, és ezért szerepelt Ladislav Mednyánszky a pozsonyi katalógusszövegben.

Ez jutott eszembe, amikor ezt a cikket írni kezdtem, és Brancusi nevének kétféle írásmódjába botlottam. Mit tegyek? Emlékeztem rá, hogy egyszer egy román művészettörténész meg arra figyelmeztetett, hogy Brancusi románul teljesen másként van: Brankús – csak ennyi, és ez akkor egy harmadik variáns lenne. Felhívtam a *Holmi* főszerkesztőjét, akiről tudtam, hogy románul is tud, és őt kérdeztem meg. Ő kijavított: – Fonetikusan Brönkus – mondta így, ö-vel. – Akkor az i-t a Brancusi végén a románok nem is írják ki? – kérdeztem. – Kiírják, mégpedig azzal az írásmóddal, ahogy azt Edith Balasnál is láttad – hangzott a válasz. – Csakhogy ez a szó végi „i” néma – világosított még fel.

Edith Balasnak és Passuth Krisztinának üzenem, hogy azért biggyesztettem ide a tudósításum végére ezt a kis történetet, hogy jelezzem: Tudom, hogy milyen nehéz ebben az anyagban mozogni. Együtt érzek hát mindkettőjükkal.

Perneczky Géza

A HOLMI POSTÁJÁBÓL

Várady Szabolcs úrnak

Szerbusz, Szabolcs, gratulálok ehhez az írásodhoz is (*Holmi*, 2005. szeptember). Én is hegylakó voltam, 43-as születésű, a Minerva 1/b-ben születtem (Édesanyám kétemeletes villá-

ja volt az 1951-es államosításáig), ma 7.-re van átszámozva, most is ott élünk. Nemrég beszéltem valakivel, alig néhányan vagyunk a környéken, akik most is itt élünk, és itt is születtünk. – A Laci bácsi (pedellus) – Te is kérdőjellel írtad – Gyuri bácsi névre hallgatott, a tömött, fekete bajszú, kék köpönyegű, tányérsapkás öreg bútordarab vastag, ostyával fedett, csokikrémes ceruzákat árult egy nagy, kétfülű kosárból, olykor árpacukrot és dianás cukorkát is. A Bartók 27. előtti villamosútnak sokszor tettünk durranó patronokat, az iskola tözsomszédságában cukrászda volt, néhányszor hamis jegyekkel vettünk fagyit. Emlékszel a jancsiszöges korszakra? Gábor Samu (hithű kommunista igazgató) ordítva rohángászott a folyosóra felállított két gyerekor között, 56-ban ő disszidált elsőként. Az orosztanárnő Dénes Éva volt, de akadt „Malacpofa” is. Mintha lett volna Gumi Rudi tornatanár is. A Mészöly lépcső melletti nagy kertben (a Mányokit kötötte össze a Bartók Bélával) rengeteget „snurroztunk”. A Gillette motor talán Gilera volt. Az állandóan kaptos festőművész úr mindig valami lapos sapkát viselt, a „loncsos” kutya mintha komondor fajtájú lett volna. A rendőrőrrrel szemközt, rémlik, akkoriban is bútorbolt volt, kívülről lehetett behúzni a függönyeit, kedvelt szórakozásunknak bizonyult délutános iskola után, egyszer el is kaptak, és bevittek a rendőrökhöz. Emlékszem a szerencsétlen, agyonhajszolt, zöld postakocsit húzó lovakra is. Szívélyesen üdvözöllek, kedves húgoddal együtt:

Molnár István