

FIGYELŐ

KÉT BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

Márton László: *Minerva búvóhelye*
Jelenkor, Pécs, 2006. 271 oldal, 2100 Ft

I

VIGASZTALANSÁGOK KÖNYVE

A hajdani sztoikus filozófiai irodalomnak különlegesen szép műfaja volt az ún. *vigasztalások* könyve („consolationes”), mely bölcs rá- és belátással tanította olvasóját (s bizonyára íróját is) arra, hogy a halál kérlelhetetlenségével, a világ igazságtalanságával, a hivatal packázásaival stb. stb. szemben leghelyesebb magunkat a filozófia védelme alá helyezni, s mi lenne célravezetőbb, ha börtönünkben, kivégzésünkre várván, vendégül láthatjuk magát a bölcsesség istennőjét, aki figyelmeztetéseivel bebizonyítja nekünk, hogy akármilyen történések is gyarló életünkben, akármilyen kellemetlenek is e világ zavaros útvesztőiben át- vagy megélnünk, akármilyen adassék is, üdvösen vagy inkább kevésbé üdvösen, belehalnunk: mindennek megvan a maga nagyszabású, rendszerszerű értelme és igazságos irányultsága – csak épp fel kell ismernünk mindennek derekas értelmezhetőségét, s minden keservünk rögtön feloldódik a filozófiával való végtelen (s persze: éppen most elszenvendő) halálunk révén sem megszakított) szeretetteljes és nyugodt társalkodásban – amint Seneca tanította: filozofálni nem jelent mást, mint tanulni a meghalást. A csodálatos példakép, a kora középkori Boëthius traktátusa, A FILOZÓFIA VIGASZTALÁSA másfél évezrede (megjegyzendő: magyarul is már a XVIII. század közepe óta olvashatóan) képviseli e gyönyörű utópiát, s varázsos nyugalommal inti olvasóját, hogy keresse Minervának társaságát, s vele karöltve várja, néminemű személyes nehézségektől nem zavartatván, a bekövetkezendőt – nem is lesz így semmi baj.

Márton László kitűnő történelmi regénye mintha szándékosan (tematizáltan is) ennek a nagyszabású vigasztalási irodalomnak visszavonására, relativizálására törne: nála, fikciójában, Minerva istennő, a bölcsességnek, a műveltségnek, a kultúrának, az irodalomnak (vagy ha tetszik, a regény témájából következően: a magyar irodalomnak) a megszemélyesítése már nem hozza a vigasztalást a vigaszra szoruló, szűkölködő derék embernek, hanem maga is mintha száműzöttségben élne – íme, Minerva búvóhelyet keres magának a világ bölcsességellenes zavarai között, s ahelyett, hogy elvárásainknak megfelelően legyőzné a méltatlan világ fölös és figyelemre nem méltó, csekély értelmű nehézségeit, maga is méltatlan helyzetekbe kényszerül, s vigaszra nemcsak általános, hanem egyedi remediumként sem funkcionál. Márton egyrészt radikálisan antisztoikus tartásból vitatja végig a filozófiának erkölcsi alkalmazhatósági dilemmáit, másrészt pedig emellé nagyszabású történelmi körképet is felvázol, mikor működésében mutatja be, hogyan is kerül ki a bölcsesség érvényességi érvrendszere a történelmi világ hatóköréből, s mintegy fordított fejlődésregényként azt ábrázolja, hogyan ismeri és tanulja meg, egy élet tanulságait szemezgetvén, a regény főhőse és olvasója, hogy a történelem életkörülményei között mennyire vigasztalanná is válhat Minerva személye, szerepe s funkciója.

Hisz a sztoikus erkölcsi vigasztalásnak hátterében mindig is ott munkált egy nagy és szép jövővízió (később, krisztianizált változatban: az üdvtörténeti ígéret bizonyossága): ha ma méltatlan is a világ, a jövőben, a derek világában a teljesítmény és a tartás hírneve erősebben fog élni és hatni, mint a körülmények hatalma, s aki ma, sajnálatosan, belebukott a világgal megharcolt küzdelembe (melyet persze mindig is csak a jó érdekében folytatott), az holnap, hírnévként, igazolást nyerhet az akkori jóknak körében – akár hogyan pusztult is ma el, a jövőben eltépett számára a dicsőség koronája... E szép megigazuláskép, a majdani emlékezőket feltételezván, persze azt is magá-

ban rejti: a jövőben a világnak egésze is derekasabb leszén, hiszen amikor *lesz*, aki a jóra fog emlékezni, akkor a világnak is olyan lesz az állapota, hogy az ilyen dicsőítő emlékezés mintegy természetesként tartatik számon – ha emlékezni fognak ránk, derekakra, akkor a jövőben bizonyára megújult lesz a világ, s az új paraméterek között nem is vizsgálatásra lesz a világnak s az embernek szüksége... Amint e könyv fiktív főhőse, Johannes B. (alias Batsányi János) nemes lelkű verseiben nem is győzte magát csak utópiával vigasztalni, mondván: „*Vidulj, gyászos elme, megújul a világ...*” – mily fájdalmas, hogy vidulása közben azért azt is megemlíti, hogy magát az elmét *gyászos* állapotában véli meghatározhatónak (s mindez akkor is áll, ha a szó akkoriban, kétszáz évvel ezelőtt, vélhetőleg inkább annyit jelentett: *gyászoló*, azaz inkább a világot akarta volna minősíteni).

Márton viszont e könyvében (mint ahogy eddigi többi történeti regényében is) ennek az óhajtott utópiának a kifordításával él: úgy szemléli a történelmet, mint ami, mondhatnánk: nem meglepően, *nem* teljesítette be az akármikori utópikus elvárásokat és ígéreteket, s így nemcsak történelmileg, hanem erkölcsileg is megvonja az utópikus, célulv vagy üdv-történeti beállítású történetbeszélés alapjait. Mint regényíró, a mára szerencsére szinte „természetes” történetmondói alapállást képviseli (nemcsak indirekt módon, hanem vállaltan, sőt kihívóan is), mely nyíltan bevallja szemléleti alapjainak jelenkori nézőpontját, s eszé ágában sincs valamely történetírói objektivitásnak vagy igazságnak képviselésében tetszelegni – mivel ma, úgy tetszik, a régiséghez képest nem egy megváltott vagy üdvöt hozó jövőben élünk, az egykori utópikus reményeknek, dicsvágyaknak és óhajoknak is relativizálódniuk kell; a bölcsesség, láthatjuk, nemhogy nem mentette meg vagy vigasztalhatta meg a hajdani sóvárgókat, de utókorai megbecsülésükről is elmulasztott gondoskodni. Márton ravaszul kettős történetlátással él, mikor kifordítja B. úr régi poémájának látomását: e regényben oly történelemmel, oly mai (és régi) korszakokkal szembesülünk, melyek egyszerre olyanok és nem olyanok, mint a többi kor; olyan regényt olvasunk, melynek jellemzőjeként azt mondja a regény narrátora, „*a világ megújult, de nem változott meg, illetve nagyon is megválto-*

zott, de közben elfelejtett megújulni”. Ami régen nagy tettnek volt elkönnyelhető (vagy legalábbis elvárható lett volna, hogy nagyok is minősíttessék), az az időnek múlásában elvesztette nagyságát is, nagyságának fedezetét és ígervényét is – a történelem teljessége, rendszere és zavarossága úgy áll a regény írója és olvasója előtt, mint ahogyan a regény egyik szereplője, egyébként – majdhogynem íróhoz méltó módon – szintén értelmezéssel, azaz nyomozással foglalkozó rendőrőrnök, megfogalmazza: „*oda kellett figyelnie minden eseményre és mozzanatra, mivel nem tudhatta, mi fog lényegesnek bizonyulni, és mi reked meg a lényegtelenég homályában*”. A regény, mikor egy jelentős költőnek és a hajdani magyar politizálás egyik nem érdemtelen tagjának életét mutatja fel, épp azokat az esztendőket eleveníti meg (no már amennyire eleven ez az élet!), mikor a hős (?) kényszerűen, a szó szoros értelmében *nem csinál semmit* – s ezáltal teszi fel a nagy történelmi-történelemértelmezési kérdést: vajon mi volt, lehetett (lehet) egy ember életének maradandóságra méltó mozzanata, ha a nagyok s történetinek kinevezhető cselekvésnek akár még a látszata is megvonatik a személytől – s vajon milyen összefüggések körében, milyen paraméterek alapján kell hogy értelmeztessék egy olyan élet, olyan korszak, olyan cselekvéssor, melynek mozzanatai egyszerre kötődnek rendkívül erősen, szinte eltéphetetlen szálakkal, szabadság híján, a mindennapiság meghatározottságaihoz, s egyszerre szaladnak szét, önféjűleg, a világmindenség minden irányában (hisz a regény ábrázolásának talán legintenzívebb mozzanata azt érinti, hogy nemigen dönthető el, hogy egy több évtizedes idegen városban töltött kényszerű, de otthonossá is váltó ottlét végeredményben vajon száműzetésnek vagy menedéknek tetszik-e...). B. úr élete, mely saját, aktuális nyomorúságát csak a jövődőre vetett pillantás ígéretes távlatával tudná kompenzálni, mind egyediségében kudarca van ítélve (hisz a regény történéseinek rövid kifejlése épp azt tárgyalja, mint hullik szét az egymás után érkező információk nyomására egy ilyen önigazoló vágy realitása), mind pedig utópiájában – az a történelem, mely a főhős halála utáni eseményeket előlegezi a regényben, visszamenőleg is dezavváló erővel hat. B. úr, kinek helye biztosítva látszott lenni egy megteremtendő nemzeti panteonban, mint regényhős

csak vesztésként áll előttünk; hisz mikor felmerül a narrátori kérdés: mi lett belőle?, a válasz egyértelmű és lesújtó: „*történetünk főhőse, vagyis nem lett belőle semmi*”.

Márton, mikor e nagy dilemmákat könnyed eleganciával s fölünyes iróniával mozgatja, tulajdonképpen a történelmi regényírás alapkérdéseit feszegeti s írja újra vagy felül: az ő elbeszélője, aki a történelmet, úgy mond, közvetíti, egyszerre játssza el a mindentudó narrátornak, a biztos útmutatásra kész értelmezőnek, valamint a tájékozatlan és orientálatlan szemlélőnek szerepét – egyszerre tud túl sokat s túl keveset; egyszerre tesz úgy, mintha egy sziklaszilárdan álló történetet rekonstruálna az elmúlt események „objektivitásának”, ismeretének és közvetíthetőségének hitében, s úgy, hogy tudatosan elbizonytalanítja az elbeszél eseményeknek nemcsak összefüggéssorát, hanem menetét is, olyannyira, hogy szándékosan és tudatosan, akcióját nyíltan vállalva és propagálva, akár meg is változtatja a történeteknek máshonnan ismert sorrendjét vagy adatszerűségét (ahogy az egyik régi metszet leírásánál nyíltan ki is mondja: „*már minden sejtethető, de még nem dőlt el semmi*”). Márton történetmondásának nagy újdonsága *ebben* a kettősségben rejlik – nála (néhány előzőleg megírt történelmi regényének esetében is) nem egyszerűen arról van szó, hogy a narrátor tudomásul veszi létének és funkcionálásának akarva-akaratlanul önkényes mivoltát, hanem arról, hogy egyszerre mozgósítja és érvényteleníti a régi típusú elbeszéléstechnikák omnipotens alapállását, miközben saját elbeszélői pozíciójának önkényét állandóan korlátozza a történelemtől és kulturális hagyományról való tudás (hogy XIX. századi szép fogalommal éljek: a *köztudalom*) relatív érvényességének fenntartásával: ha bármi megtörténhetik is az ő regényeiben – minden csak úgy történik meg, hogy hihetősége és hihetlensége parallel működjék a történelemtől való tudás és beszéd hitelével és hiteltelenségével.

E regény központi szereplője, mondhatnánk, főhőse, minden látszat ellenére sem B. úr (kiváltképpen nem Batsányi János), hanem Minerva – azaz a regény nem *egy* régi történetet rekonstruál vagy dekonstruál a konkrét történelmi vagy általánosítható „emberi” tanulságok végett, hanem, szintén nagyon régi és mély hagyományokat elevenítvén meg, alle-

góriát alkot a kultúra létmódját, funkcióját és értelmét illetően, s tulajdonképpen azt keresi: hol rejtetik mostanában (vagy hol rejtetett kétszáz évvel ezelőtt, a modernitás kezdetén – e tekintetben mindegy) a kultúra, s elképzelhető-e ma Minervának vigasztaló megjelenítése a történelem mai, kétszáz éve változatlan-ként megújuló kulisszái között. Hol van Minerva búvóhelye? – tehető fel a jogos kérdés a regénycím provokációja értelmében: B. úr fejében? Egy biedermeier szalon díszletei között? Egy megszállott kormányzó ágyában? Egy metszeten, melynek jelenetézése ugyan antik mintát követ, de egynél mégis több értelmet mutat? Hiszen a regényben a szerepcserék mindennaposak („*Minerva nem azért jött, hogy a férfit hazavezesse, hanem azért, hogy menedéket kérjen tőle*”); sem a szereplők, sem az olvasók nem tudják eldönteni, ki kinek van fölé- vagy alárendelve: a mitológiai princípiumok fenséges és nevetséges megszemélyesítései egyszerre tudják képviselni az esendő mindennapiságot és az elidegenedett hatalmi fenyegetést – miközben el is játsszák azt a hagyományos színjátékot is, mintha a mitologizálás valóban csak része lenne a társasági élet bájosan csevegő diskurzusának. E regény önaffirmatív válasza a cím kérdésére alighanem abban foglalható össze: Minerva menedéke nem más, mint maga e regény, melyben megíratik a szegény és patetikus Minervának számkivetése és menedéke, melyben maga Minerva is mint szereplő, elvesztvén archaikus fenségét, belesimul a történelem más elemeinek nagy sorába, s másokhoz hasonló esendőségben, de rejtezésében mégis vigaszt adóan néz mindazokra, akik még emlékeznek rá. Márton, miközben igencsak radikálisan visszavonja a sztoikus etika vigasztalástanát, egy mozzanatban mégiscsak örököseként is lép fel: regényének emelkedett és rezignált derűje, ironikus távolságtartásának megértő sokoldalúsága („*az a mélységes, már-már aggályos tisztelet, melyet a valóság iránt érzünk, majdnem annyira meddő, mint a bölcsesség szeretete...*”) mintha az archaikus Minerva mosolyának emlékét idézné fel.

Márton László e regényének kivételesen szép egyensúlyát, harmonikus felépítettségét e világlátás kettősségének folyamatos érvényesítése biztosítja – e kettősség állandó ide-oda játéka páratlan vibrálást teremt, s általa állandó, szembesítésre készítő önkontrollt vár el

az olvasótól. A regényben a legkisebb és a legnagyobb dolgok összeérnek, s miközben párhuzamaik egyre impozánsabban kiépülnek, egyre intenzívebben oltják is ki egymást; a mindennapiság ábrázolásának és a mitologizálás megelevenítésének határai elmosódnak, a megelevenedő és kiterjedő elemek vagy motívumok sokértelmű mozgása egyszerre tágitja és szűkíti az értelmezést. Mennyire helytálló is e környezetben Ovidius szép átváltozásának felidézése, melynek kapcsán újrájátszható Minervának és a konkurens nimfának, Arachnének vetélkedése – az egykori átváltozás, melynek során a kihívóan viselkedő, az istennőt megsértő nő pókká változott, ebben az elbeszélésben, kifordulván, a pók győzelmét is vizionálhatja: a bölcsesség behálózottságát allegorizálván. Vagy mily találó is ama (történetileg persze, ha tetszik, hitelesnek tekinthető) játék, mely végigvonul az egész regényen, s a „látó” kategóriájának át-s átalakításával operál: egyrészt maga a narrátor jelenti ki, hogy ő a régi értelmű *látó* szerepét magától, ha nosztalgikusan is, de elutasítja („*egy pillanatig feltámad az a kínzó, mert hiábavaló vágy, az a meddő sóvárgás, hogy: bárcsak látók lehetnénk, a szó régi értelmében!*”), másrészt pedig arról, aki hajdan magát látónak képzelte, lépten-nyomon az derül ki, mennyire nem *látja* a maga helyzetét, s életét is úgy fogja befejezni, hogy látását teszi kockára, s – a regény számára – épp látásának elhomályosulása jelenti a végpontot (a végső pillanatot nyitva marad a kérdés: vajon a homályos szembem nem Minervát látja-e megint – vagyis hogy nem az epifánia csodálatos pillanata fordul-e át a halál ígézetébe); továbbá az egész regény történetét (azaz nem B. úr sorselbeszélését) egy külső szemlélő nagy *látása* fogja lezárni: a toronyból a napfogyatkozást egy olyan figura nézi és kommentálja, akinek más szerepe nem volt s nem marad – olyan ő, mint a FAUST második részének utolsó felvonásában feltűnő toronyőr, aki csak „*a látásra született*”: vele búcsúzik el a regény az olvasótól, s ő lesz a váteszi látó igazi ellenpontja s nemes karikatúrája. S maga a befejező napfogyatkozás toposza is mily sokértelmű: hisz a regény folyton arról beszél, hogy a világban nem történik semmi, s az emberek, úgymond, csak lopják a napot; másrészt a fényképezés kezdeti játékaiknak felidézése ismét a nap fé-

nyének elragadási kísérleteit rakja mitologikus és szatirikus keretbe – harmadrészt pedig, befejezésként, a napfogyatkozás mint halál-szimbólum ragyog fel (ha szabad a regény szellemében vett képzavarral élnem...).

E regény poétikai gazdagságát abban látom, ahogy a narrátor kitűnő realizmussal ábrázolja mindazt, amiből rögtön az első mozdulattal paródiát farag: e regény kettősségében nem választható el egymástól a „valóságábrázolás” komolysága és súlya, valamint a bemutatás modalitásának frivol parodisztikussága („*ami az egyik oldalon istennőként, vagyis teremtő formaként mutatkozik meg, az a másik oldalon pusztító formátlanság*”); ha hasonlattal akarnék élni: e regény a Duna hatalmas és elsőprő leírásával úgy indul, mint egy igazi Jókai-regény, a toronyőr napfogyatkozás-beszámolójával viszont úgy ér véget, mint egy Kafka-regény – jöllehet a két fejezet között alapvető stilisztikai különbségeket nemigen lehetne tenni. Márton helyenként remek, komolyan veendő leírást és frenetikus paródiát nyújt a reformkori magyar szellemiségről és politikáról, olyan leírást, melynek allegorikus kiterjesztése mind az egész regény világgépére nézvést kiterjeszhető, mind pedig a magyar történelemre nézvést is, konkretizált formában, applikálható; e téren a regény erkölcsi-filozófiai megalapozottsága, történetfilozófiai távlata vagy távlatatlansága, valamint Magyarország-képe tökéletesen harmonizál („*...a magyarok, talán a szokatlanul éles napsütéstől, előbb-utóbb mindig rádöbbenek, hogy az a Magyarország, amelyben élnek, az utolsó éveit éli. Azaz, hogy pontosabban fogalmazzunk, száz magyarból kilencvenkilenc nem vett észre az égvilágon semmit, ellenben a századik úgy látta, hogy néhány éven belül vagy megújul Magyarország a világgal együtt, vagy összedől a világ, és Magyarországot maga alá temeti. Az idők távlatából, a mindenkori új Magyarországra felől nézve mindig ennek a századik magyar-nak van igaza, mindig az ő figyelmeztetése bizonyul helyénvalónak; éppen olyan helyénvalónak, mint amilyen hiábavalónak...*”). Ez a megkettőző technika, melyet Márton már nem egy könyvében kipróbált, e könyvében, úgy vélem, alighanem azért lehetett kivételesen sikeresen alkalmazható, mert a megragadott tárgy viszonylagos kicsinysége és semmissége, ugyanakkor nem tagadható történeti érdekessége és fontossága lehetőséget teremtett egy nagyon szépen ki-

egyensúlyozott narráció és szerkesztés megteremtésére. S Márton könyveinek esetében e szerkezeti kiegyensúlyozottság kiemelt fontosságot nyerhet: amint a Minerva-motívum tulajdonképpen az egész Márton-vállalkozás allegóriájává nőhetne ki magát, úgy e megszerkesztett, „természetesen” „mesterséges” harmónia egyszerre tudja képviselni a műalkotás archaikusenségét és parodisztikus esendőségét is.

*

Egy ilyen történeti regény, mely filológiaiag lenyűgöző pontossággal idézi mindazt, amit a tudomány erről a történetről tud (s ugyanakkor persze sok helyen szándékosan s többnyire jogosan durván fel is rúgja a filológiai köztötségeket: a regény poétikájának szemszögéből például csak javallani lehet az olyan csúsztatásokat, hogy például B. úr idézett verse *nem a Felső-Magyarországi Minerva* című folyóiratban, hanem a *Magyar Museum* címűben jelent meg: a Minerva-motívum azonban itt is mindent megmagyaráz...), megérdemli, hogy a róla szóló kritika is mozgósítsa a fikció erejét. Beh szép is lett volna, ha e regény – ismét tágkeblűségéről tévén tanúbizonyságot – azt a „valós” történeti anekdotát is mozgósítja, mely szerint ama napfogyatkozást, melyet e regény szerint B. úr életbúcsúként volt kénytelen megélni, a távolban az ifjú Petőfi is megszemlélte, oly balga vakmerőséggel, hogy a vakító látvány maradandó látáskárosodást is okozott nála. S talán ennek a napfogyatkozás-látásnak emléke is ott zeng a szép versben (SZOMORÚ ÉJ, 1847), mikor a költő így kiált fel:

*„Inkább a napba, mint a könyvbe nézz.
A napvilágtól szemed fénye vész.
Nem így a könyvvel; oly világ van ebben,
Mely erősíti még szeméidet,
S közel hoz mindent... s minden vajmi szebben
Tünik föl, hogyha távol nézheted.”*

Márton könyve mintha e Petőfi-versnek inverzeként is lenne olvasható; mintha azt sugallná, romantikus „vagy-vagy” filozófiáktól vezéreltetvén: akár a könyvbe, akár a napba nézel, egyként károsulhat látásod, de mégis, a könyvben, egy Márton-regényféle könyvben, meglehet, még ott rejtőzhetik a vigasztaló Minerva is...

Margócsy István

II

„UNLUST ZU FABULIEREN”

Batsányi János (1763–1845) élete majd’ három utolsó évtizedét Linzben töltötte, melyet rendőri felügyelet mellett kényszerlakhelyül jelöltek ki számára. Napóleon a magyarokhoz intézett schönbrunni kiáltványa körüli buzgalma miatt ítélet nélkül internálták, vagy – a Márton által fölelevenített jókais szóval – bellebbezték. Elszakadt a magyar társadalmi és irodalmi polgárosulástól, túlélte önmagát. Sorsáról keveset tudunk; többé-kevésbé üres hely az, s ezt találta meg (és ki) Márton László.

A kitalálás nem önfeledt meseszöveget jelent. Márton az az írónk, aki a leginkább érzi érezteti, hogy az írás fabrikáció: gyártás, készítés. Nem az úgynevezett „műhelygondokról” van szó, amelyekről más írók is szoktak „vallani” s alkalomadtán szépprózai szövegeikbe is beleszöni. Mártont egy általánosabb probléma foglalkoztatja, az alkotó – pontosabban: készítő – hatalma a történetek és az emlékezet felett. Ezért aztán minden magyar író közül ő veszi a legkomolyabban a szerző mindenhatóságának és mindentudásának ismert dilemmáját: hogy az ennek alapjául szolgáló irodalmi konvenció felmondta a szolgálatot.

Egy regényíró, akinek nem a történetet, jellemet, atmoszférát teremtő fantázia, hanem a tudás a műszája.

Felső-Ausztria hegy- és vízrajza, Linz társadalom- és politikai történeti adalékai (Arthur Seyss-Inquartig, az Anschlussig és Adolf Hitlerig, sőt az amerikai csapatok bevonulásáig bezárólag), a litográfia és a fotográfia (kitérőleg feltalálókra, Louis-Jacques-Mandé Daguerre-re és Alois Senefelderre), a léghajózás stb. stb. Ezek az elkalandozások, *digressziók* olyan nagy számúak, s olyannyira átveszik a szót a kelletlenül bonyolított cselekménytől, hogy a regény formaelvét inkább a kitérőkben kell keresnünk.

A valóságos dolgok ismerete, a műveltséganyag – s Márton alighanem legműveltebb írónk – rendszeresen megkülönböztetődik a fikciótól. Ha az írónak szüksége van Johann B. – mert a regényben így nevezetik Batsányi – feleségére, fontosnak tartja megjegyezni, hogy igazából a történet idején már néhány éve meghalt, sőt azt is, hogy miben. S ha – jó

okkal – regényét egy hatalmas természeti képpel fejezi be, azt is orrunkra köti, hogy „a napfogyatkozás, mely regényünk lapjain küszöbön áll, valójában két évvel hamarabb, 1842. július 8-án történt, mi azonban úgy intézzük, hogy ebben a történetben épp a mai napon, kevéssel a déli harangszó után kerüljön rá sor” (212.). Ezek a reflexiók, miközben utalnak az írói tudás hatalmára, játékosan visszavonják az írói bölcsességet, amely e hatalmat belerejtené a műbe.

A szerző mindig mutatja magát. A fikció át is fordul az ő esze járásának, asszociációinak, röppentyűinek képebe. S esztétikai élvezetünknek ez is a forrása: egy észjárás érdekességében, különösségében, skurrilitásában való gyönyörködés.

A témaválasztás maga is ebbe a körbe tartozik. Márton történelmi regényeinek távolító szemlélete itt magában az anyagban is adott. A magyar reformkort és irodalmi fejleményeit Batsányi térben távolból, időben egy korábbi korszak képviselőjeként, az egykori „Látó” vakságával, a gőg, a sértett büszkeség, az üldöztetés és az annak mértékét is meghaladó üldözési mánia szűrőjén keresztül nézi. Erdélyi János, aki nem a regény lapjain, hanem a valóságban történetünk évében fölkereste Batsányit Linzben, bölcsen írta: „Bacsányi, a múlt század végén indult irodalom egyik emlékezetes bajnoka, hosszúra terjedt életkoránál fogva megérte, de már nem érthette Vörösmartyt, hanem Kisfaludy Sándorban látta betetőzését annak, mit Gyöngyösi István épített és látta 1844-ben, mikor az ifjúság Petőfinek újjongott már.” (PÁLYÁK ÉS PÁLMÁK, 1867.) Az olvasó pedig Batsányi történetét is távolnézetből látja. A természetrajz, amely mintegy keretezi a regényt, valamint a mindig újra föl-bukkanó léghajó segíti e madártávlathoz tekintetünket. Abból a magasból, ahonnan kitárul a fenséges természet, de amely lehet egyben az eltelt idő magaslata is, az emberek hangyáknak tűnnek, s törekvéseik, szenvedéseik is ehhez a mérethez kicsinyednek. Innen nézve a földön járó történet még kicsinyesebb lesz, Johann B. makacs kitarásából rigolyás mogorvaság, felesége, az egykor ünnepeelt bécsi poétia példás hűségéből a napok házsártos, öreges vonszolódása, a reformkor dicsó igyekezetéből ingerült kapkodás. A történelem bizonyos értelemben rendőri történelem lesz, amely éppoly változatlan, mint az Alpeselek karéja Linz körül. Megfigyelések, jelentések, ellenőrzések, besú-

gások, cenzori intézkedések túlbiztosított s nem is túlzottan rosszindulatú rendszere gondoskodik e változatlanságról.

A földön járó történet azonban nemcsak a – történetünk idejében még kormányozhatatlan – léghajóval akar megszabadulni a nehézkedési erőttől. Csodák történnék – egy kép könnyezni, egy másik vérezni kezd, jósnő idéz meg egy távol levő embert –, de e csodák visszahuppannak a racionálisan magyarázható realitásba, vagy úgy lebegnek a ráció és a megmagyarázhatatlan között, mint a történet idejében keletkező megannyi fantasztikus elbeszélés fabulája. Görögország istenei még közöttünk vannak, noha már csak sápadt allegóriák formájában. Őket képviseli a MINERVA BÚVÓHELYE játéka Minervával, aki hol allegorikus és többféleképpen értelmezhető metszeteken tűnik fel, hol egy bécsi szalont díszítő vagy egy másik – linzi fülkéjéből ellopott és a tartományfőnök ágyában felbukkanó (!) – szobor alakjában mutatkozik, hol egy olajfa képében emlékeztet a szűz istennő szent fájára, hol pedig Johann B.-nek, a *Felső-Magyarországi Minerva* és a *Magyar Minerva* egykori szerzőjének agyában keres – megint csak többféle módon: legendaképpen vagy patológiusan magyarázható – menedéket. Minerva baglya is be-berepked a regénybe, persze híres korabeli földidézőivel, Hegellel és Poe-val együtt. A bölcsesség hiábavaló üzése átszövi a történetet. Az Odüsszeuszot hazasegítő, egy másik történet szerint pedig Boethiust rabságból kiszabadító istennő tisztelete kifejezi Batsányi honvágyát, felesége idegenkedése pedig éppúgy visszavezethető egy Minervának öltöző egykori vetélytársnője iránti féltékenységére, mint a számkivetésben megkeseredő házasságára Minerva hódolójával. Távolról még Ovidius tomi száműzetése is föl-sejlik a linzi párhuzamaként; elvégre az istennő egyik legfontosabb mítoszát az orras koltó örökítette meg, s Johann B. képzeletében ezért kapta büntetését.

Folytathatnánk a sort a nevekkal, a nevekkal alkotott németből magyarra s magyarból németre váltó szójátékokkal és allúziókkal. Két alak is van a regényben, aki inkább egy-egy névbe, mint a neki megfelelő emberbe szerelmes.

S most valamit a cselekményről, amely a kiszűrt félreértések lazán felvázolt – mert mindig újra eltérített – sorozata. E félreértések nyomán maguk a cselekményszálak is egymás ki-

térőivé válnak. Johann B. hiába szenvedett, mert még csak el sem követte, amivel megvádolták. Barátja (és besúgója), Josef Hafner, a litográfus azért lehetett egy szép lány – a menyegző előtt elhagyott – vőlegénye, mert, mint kiderül, a lány születendő gyermekének apja, a tartományfőnök protezsálta a családnál. A Pozsonyból Linzbe hajózó magyar országgyűlési követ, Beöthy Ottó (valóságos történelmi személy) – névhasználatára Boethiusszal nem marad kiaknázatlanul – nem Johann B.-t érkezett meglátogatni, alighanem nevét sem ismeri; hiába gondolja így Hafner, valamint a rendőrfőnök, a tartományfőnök s annak magyar hitvese. A félreértés ilyen módon beszövi az olvasót is, aki hiába ismerte meg Beöthy egész előtörténetét, noha azzal vigasztalódhat, hogy egy vékony szálon mégiscsak kapcsolódik az a fő-történethez: most Beöthy utazgat Hafner egykori jegyesével.

Márton László új könyvének minden eleme, minden mozzanata a *humor* felé vezet, s valami mégsem engedi, hogy ebbe az irányba szabadon bontakoztassa ki tehetségét. Úgy látszik, a humorista fogalmát Karinthy Frigyes zsenije a magyar irodalomban gyanússá tette. Karinthyt ugyanis Tabi László vagy Kishont Ferenc folytatta, s ezzel a humorista alacsony, népszerű regiszterbe került, s Karinthy teljesítménye egyszerű kivételnek mutatkozott. Ezért aztán magára adó kritikusként nem jut eszébe Garaczi, Parti Nagyt vagy éppen Mártont különkülönféleképpen, de éppen így: humoristaként jellemezni. S ami nagyobb baj, talán ők maguk sem gondolnak erre. Holott a regény műfaját egy humorista alapította meg, s a MINERVA BÜVÖHELYÉ-hez is párhuzamul kínálkozik egy nagyszerű humoros regény, Bulat Okudzava MERSZI, AVAGY SIPOV KALANDJAI című műve.

Nekem – megvallom –, amikor évekkal ezelőtt Jean Paullal, a nagy német humoristával foglalkoztam, és esszét írtam róla, közelről ismerős rokon írói alkatként Márton lebegett a szemem előtt. Most, visszakérve a kölcsönt, a Jean Paullal foglalkozó irodalomból oroztam e kritika címét, Goethe híres sorának kifordítását. Kedvetlenség a meséléshez.

Ez önmagában nem kritika tárgya, hiszen a regényszerző, akinek „nincs kedve” mesélni, maga is humoros figura, s elbeszélőként így lehetne hasznosítani. De a narratológia rettenetesen komoly problémája, az a kérdés, hogy el-

beszélhetők-e a történetek, némiképp elhomályosítja és eltakarja a regény látásmódjában, cselekményében, alakjaiban, kitérőiben, kommentárjaiban, aforizmaiban, „heterodiegetikus” (azaz a regény szereplőjeként meg nem jelenő) s magát a szerzővel azonosító narrátorában s e narrátor elmésségeiben jelen lévő komikum fényét.

Radnóti Sándor

NINCS BAJ, MAMA, CSAK BABY BLUE VÉRZIK

*Falcsik Mari: Változatok a szabadságra
Magvető, 2006. 70 oldal, 1690 Ft*

Falcsik Mari költői pályája enyhén szólva atipikusnak mondható. Ma (nem titkolja, miért is tenné) ötvenesztendő, és ez az adat fontos része versei olvasatának, hiszen gyakran valómásos elemekből építkező líra ez, melyben az élményeknek, a személyesen átélt eseményeknek fontos szerep jut. Ebben persze még semmi különös nincs, sok magyar költő ír így. Falcsik Mari azonban mindössze öt évvel ezelőtt kezdett publikálni, és ez már sokkal kevésbé jellemző. Igaz, ez sem példátlan. De ha verseit összehasonlítjuk például a közlést hasonló korban kezdett Dalos Rimma vagy a pályára jóval ötvenedik éve után lépett Brokés Ágnes munkáival, akkor az a leginkább feltűnő, hogy Falcsik költői attitűdje alapvetően eltér kettejüktől. Dalos Rimma hallatlanul intenzív belső életébe enged bepillantást fragmentált, mégis kissé dalszerű, egy bordán szőtt szabad verseivel, melyek bármennyire erős szövegek, alig alkotnak zárt egységeket, és a maguk naplószerű megjelenésével kevésbé romlanak attól, hogy nem adják ki őket; sőt kézről kézre járva is megtalálták értő olvasóikat, Kurtág Györgytől Gubajdulináig. Brokés Ágnes évtizedeken át írta verseit, anélkül, hogy a megjelentetés lehetőségét kereste volna, aztán az egész paksamétát átadta egy rokonszenves irodalmárnak, így láttak napvilágot a JÓ HELY. VERSEK 1976–1990 című kötetben. Ez akár a diktatúrával, annak cenzúrájával dacoló magatartásként is értelmezhető gesztus. Falcsik Mari-

nak már az első kötete (SANZON NEHÉZ IDŐKBEN, 2004) sem mutatott efféle jegyeket, ez a második pedig végképp nem. Arra sem történt utalás, hogy a könyvekben régi versek volnának. Nemcsak megjelenésük és ezáltal persze az értelmezés közegébe kerülésük révén, de megírásuk módját és attitűdjét figyelve is követni látszanak költeményei annak az erősen szerepvállaló nőköltészetnek a vezérsugarát, amelyet versei egy részében Tóth Krisztina vagy még jellemzőbben Karafiáth Orsolya, Nagy Gabriella és mások formálnak.

Arról lenne szó, hogy Falcsik Mari későn érő típus, és mostanra sikerült elszánnia magát, hogy lesz, ami lesz, feláll a startkőre? Persze lehet, hogy így van, de én ennél mélyebb okokra gyanakszom. Nem ismerem a költőnőt, így életének eseményeiről sem tudok semmit (születési évén és könyvei címén túl), így, amit mondok, az nem róla, hanem arról a valakiről szól, aki megszólal ezekben a versekben. Ez a valaki súlyos megrázkódtatásokat élhetett át, melyek visszavetették, vagy mély lelki válságokat, melyek figyelmét fordították vissza egészen fiatalkori önmagára. Nem egyik vagy másik vers témájában, hanem a kötet egészében érvényesülő narrátori beszédpozícióban érzem ezt a meghatározóan regresszív tudatállapotot: a leírt események alakulásában a lezártág, túlhaladottság, visszafordíthatatlanság a szervező elv, a nyelvben a túllét szófordulatai, a tapasztaltság, a kor adta bölcsesség retorikája érvényesül, míg a beszélő hangja újra és újra mutálni kezd, és egy gimnazista kislány szólal meg, aki az életkezdés, a minden-előtt-lét szellemi állapotában szemlélődik, hol tanácstalan, hol borúlátó naivitással.

Mondok egy-egy példát tematikának és hangvételnek erre a különböző-azonosságára, ami nyilván szándékos, hiszen a két vers a kötetben is egymás mellett áll. Az egyik címe: ARCKÉPE KÖLYÖKKUTYA KORÁBÓL, a másiké: HÚSZÉVESEN. Az első visszatekintő önarckép, a második kamaszosan világfájdalmas énvers. A Dylan Thomast idéző első akaratlanul is József Attilához kötődően indul: „*másutt hol is ülhettem volna / megint az örök Duna-parton*”. Vagyis kétszeresen távolságtartó a narrátor megszólalása: egyrészt a brit költő ifjúságára elnéző mosollyal visszatekintő önéletrajzi elbeszélésének, másrészt a magyar költő lélek- és nemzet-történeti pannójának beszédpozícióját veszi

kölcson. Kicsit már sok is a gesztusokból, amelyek mind azt mondják: ez nem én vagyok. Ennyire nem? Biztos?

Hogy továbbléphessek, ide kell iktatnom egy rövid, némiképp privatizáló kitérőt. Annak a nemzedéknek, melyhez (pár év ide-oda) akárcsak Falcsik, én is tartozom, egyedülállóan jellemző hangoltsága az, amit ambivalens ifjúságiszónynak lehetne nevezni. A szocializmus furán tagolt évtizedei közül (ötvenes évek: 1947–1956; időn kívüli évek: 1957–1963; hatvanas évek: 1963–1968; hosszú hetvenes évek: 1969–1984? 85?; nyolcvanas évek: az 1989 előtti néhány év) a mi fiatalkorunk az 1970-es évek-re esett. Nagyjából olyan érzés volt akkoriban fiatalnak lenni, mintha patkányok lettünk volna egy füstből préselt téglákból rakott fal belsejében. Ugyanakkor ez élettanilag mégiscsak a fiatalságunk volt, annak minden kínlódó örömeivel és káprázatával. Ebben a depimált, klauszrofóbiás nyúglódásban ugyanis megte-remtődött egy az államhatárokat és a kultúrák elválasztó hatását nem ismerő, jórészt az angolszász popzene szövegeinek toposzaiból építkező nemzetközi-nemzedéki kultúrákösszeg... hát, valljuk be, illúziója. Falcsik Mari versei akarva-akaratlanul ezeket az emlékeket mozgósítják bennem, amiről az eddigi rövid szövegrész három Bob Dylan-utalása árulkodik, pedig már régen nem Dylan a mindennapi betennivalóm. (A cím az IT'S ALRIGHT MA, ONLY I'M BLEEDIN' és az IT'S ALL OVER NOW, BABY BLUE keveréke, és az előző bekezdés végén is visszahallom, hogy IT AIN'T ME, BABE. Egyik sem volt szándékos, de egyik sem kedvem ellen való: az a valaki, aki verseket olvas bennem, Bob Dylan dúdolgat a Falcsik Mari-versek alá.) Az ambivalencia lényege tehát az, hogy egyfelől a korszakot még felidézni is fürtelem, másfelől a művészi fogékonyság, a belső szabadság és az akadályok ellenére működő kreativitás közeget, ami akkor összekapcsolt bennünket, ma is elveszett otthonlét-állapotunknak érezzük.

Visszatérve a két vershez: az első egy nyomott hangulatú, esős nyári délután képe „*az esőverte Bem rakparton*”, a másik egy bérház udvarának börtönhangulatát írja le (Wilde versének, A READINGI FEGYHÁZ BALLADÁJÁ-nak sétajelenetét is felidézve talán): „*föliül az eget négyzetbe fogja / a ház – a kék ígéri persze / hogy mindez másképp is lehetne / de engem nem holmi rács tart fogva*”. Ez a második vers azonban nem alkalmaz

távolító effektusokat, éppen ellenkezőleg: „*vágyaim lerokkant varjúsármnyak / mély udvarban csapkodnak körbe*”, kezdi a verset Falcsik, vállalva a kamaszköltészet túlzásait. Az élmény, annak képi megjelenítése és a felidézés hangulata is azonos tehát a két versben, és még az emblematikus záróképek is azonos motívumot foglalnak magukban: „...*a zúgó tornyok légtérben / egy sírály villant majd megint egy / s hogy én megyek vagy jönnek értem / mindegy lett már egészen mindegy*”, illetve „...*nem a kék csal meg: az ég ott van / csakhogy a lenti koszlott négyzet / épp úgy nem álom s nem ér véget / pusztán mert szemem felnyitottam*”, a figurával való azonosulás, érzékelésébe való belehelyezkedés módja és mértéke azonban nagyon eltérő. Az elsővel tartozik egy kategóriába például az 1972. MÁRCIUS, AZ UTOLSÓ KIRÁNDULÁS, a MIÉRT AKARNÉK?, a VÁLTOZATOK A SZABADSÁGRA, a GYEREKKOR, az ÉLETÉNEK HITELES TÖRTÉNETE ÚTFÉLEN, az EGY LÉLEKHEZ, míg a második attitűdrokona a HAJNAL, a BEMUTATKOZÁS, a MESE, az ÉLKEDVETLENEDVE, a SZERELMEM, A TITOK, a KEZEK.

Voltaképpen nem áll teljesen magára hagyva az olvasó ezekkel a versekkel szemben, hiszen találhat egy-két olyan szöveget-versszületet, melyekben a költő eligazítja versei olvasásmódja tárgyában. Ilyen az említettek közül az ÉLETÉNEK HITELES TÖRTÉNETE ÚTFÉLEN, a VÁLTOZATOK A SZABADSÁGRA vagy a Hervay Gizella emlékének ajánlott 1982. Egy-egy idézet mutatóba: „*jelenje nem volt s gyűlt a múltja / jövőbe vágyott mintha révbé / új és újabb utakra térve – / amíg a jószágot tanulva / sokszor nem látta hogy mivégre: / csak még több rossz szorult beléje / de hát felállt és kezdte újra*”. Tehát a költő itt azt ajánlja, hogy etikai tapasztalatok összegzéseként olvassuk a verseket. Aztán: „*még egyszer lehetnék ha bolond a szél / egy a csavargók közt kinn a bolond szélben! / ó a sóvár kölykök! mind életveszélyben / mára mind kísértet – az is, aki él*”. Itt nemzedék- és sorstársai életáldozatának tanújaként írja le önmagát, és ennek megfelelő olvasásmódot javasol. Végül: „*halálhíred már szívetemen ért / te a nemlétebe lökted el magad / én foszló béklyókból erős döntéssel / önmagam kitéptem de megmaradtam / s itt maradtam – itt a helyszínen / itt kezdtem rakni lépcsőt a semmiből: / nem volt fogalmam végtére is hová*”. Ez a program a költői hagyomány egy jól körülhatárolt szerepterületére irányítja az olvasót – a vallomások, lélektani, ugyanakkor sorsközösséget vállaló, mások nevében is szóló, (Ady és József Attila nyomába lépő) képi-

seleti tradíció folytatójaként mutatja Falcsik Marit. Vagyis megoldókulcsoknak bővében vagyunk, csak éppen egyik sem nyitja az ajtót, amelyen keresztül a versek világába léphetnénk. Azt hiszem, Falcsik Mari nem látja elég élesen önmagát, és ezeket a közelítési lehetőségeket nem azért kínálja fel az olvasónak, mert azonosulni tud bármelyikkel, csak azért, mert nem akar elzárkózni az általa hitelesnek gondolt líra-olvasásmódok egyikétől sem.

De akkor létezik-e egyáltalán olyan út, mely a Falcsik-versekhez vezet, vagy bele kell törődnünk, hogy a szerepzavar és az (önmaga számára) tisztázatlan beszédpozíció ugyanúgy a versalany elvesztését eredményezte, mintha nem autentikusan szóló, csupán szövegválogató illetékességű alkotó vállaltan szövegvelvű textusait olvasnánk? (Ami persze nem minőségi, csupán tipológiai kérdés.) Nem, azt hiszem, Falcsik Mari versei szorosan egymáshoz kapcsolódva a hitelesség ambíciójával alkotnak egynemű beszédrendet, amelynek az alapelve az „önéletet” pásztázó empátia és egy olyasféle játék, amely a vers beszélőjével, illetve központi alakjával való teljes azonosulást kerüli ugyan, de sokszor csak azért, hogy magát a bölcsességet, a tapasztalat szenzibilitást felülíró hatalmi pozícióját tegye kérdésessé.

Egy olyan versre szeretnék kitérni, amely ezt a látásmódot ars poeticaszerűen igyekszik jellemezni. A címe: FEMININ, és az egyszerűség kedvéért egészében idézem:

„*nő vagyok: gondolkodom de nem abból tudom hogy élek*

*azt abból tudom hogy szenvedek
abból hogy mint valami tartály telik bennem a lélek
felgyűlve benne rengeteg
olajos vastag fájdalom
és ez korántsem érdem
nem azért érzek mert jó vagyok
csak mert bennem így mozog a sűrű vér az érben
évekig hordozódik benne az a sok
alvadhatalatlan érzélem
nekem sem az: neked miért is lenne könnyű
érvelem”*

Nem mondom, hogy remekmű; kamaszosan világfájdalmas, melodramatikus darab, és az utolsó rímpár is kínos egy kissé, de világossá teszi, hogy hogyan gondolkodik Falcsik a nőről mint olyanról, akivel fenntartás nélkül azonosítja magát.

Ha innen, ebből a pozícióból tekintünk a világra, az törvényszerűen csak bizonyos távolságból vetett pillantás lehet. Ha tehát azt olvassuk: „*milyen régóta nézlek / fajtámnak hímje férfi / legbelső ellenzékem / ha állsz az ajtón kívül*”, nemcsak az ajtó áll beszélő és tárgya között, konkrétan és egyben metaforikusan is elválasztó elemként, és nem is csak a pontosan tartott mérték, a tematikus és attitűdbeli kötöttségekkel is járó anakreóni heves jelzi, hogy a beszélő itt előzetesen rögzített szabályoknak fogja megfeleltetni egyébként látszólag közvetlenül önmagáról, helyzetéről és mentalitásáról szóló beszámolóját, hanem a magát a férfi–nő ellentétpár női oldalán elhelyező beszélő is csak egyfajta iróniával szólhat meg, beszédét nem emberi beszédként, hanem női beszédként szituálva. (És szívem szerint jelentőséget tulajdonítanék annak a körülménynek is, hogy a költő nem fajom hímjéről, hanem fajtám hímjéről beszél, de ezt a két fogalmat újabban nem szokás megkülönböztetni.)

Radikálisabb gesztus ez, mint amit Fabó Kingánál, Tóth Krisztinánál, Karafiáth Orsolyánál és másoknál látunk? Igen is meg nem is. Egyrészt az, hogy egyes beszédegységek (mint az itt idézett részlet) önálló női beszédpozíciót tételeznek, meglehetősen szélsőséges eljárás. Ugyanakkor a versek beszélője számtalanszor gyermekké kicsinyíti vagy másként fokozza le magát: „...*bennem a gyerek / valami előbb játékat keres*”, „*háborús család félkegyelmű lánya*”, „*elférnek két nagy meleg tenyeredben*” és így tovább. Egyébiránt, ha már a kicsinyítő gesztusoknál tartunk: lassan magyar nyelvterületen is terjed az a szokás, hogy egyesek becenevet viselnek utónév gyanánt, de egyelőre még ez is lefokozó gesztus. (Színésznőknél bevett gyakorlat, másutt kevésbé. Ma még meglehetősen nehéz komolyan venni valakit, aki beceneven ír. Gondoljunk csak dr. Horváth Putyira.) De ezt csak azért hozom fel, mert az említett szöveghelyek is emellett szólnak. Ezek a lefokozó gesztusok olykor egybecsengnek a vers egészének tendenciáival, de máskor, amikor életbölcseket („...*az ünnep csak reszketeg összetakolt díslet*”, „*fenn az úr lenn a gazdag asztal*”, „*libbenő pillanat a szépség*” stb.) kellene az emlékeztünkbe vésnünk, zavarba ejtők.

Összegezve tehát úgy látom, hogy Falcsik Mari tehetséges alkotó, a VÁLTOZATOK A SZABADSÁGRA poézise érdekes, ígéretes, de a beszédpo-

zícia és a költő önképének bizonytalanságai, elsősorban a küldetéses penzumként vállalt baráti és nemzedéki emlékműállítások túlságosan megterhelik, megkötik. Baby Blue-val, azzal a valamikori deprimált kamasz lánnyal ma már nincs mit kezdenünk. Hadd menjen haza felnőni. A szabadság pedig tapasztalatom szerint ott van, ahol nem beszélnek róla.

Bodor Béla

A FILOLÓGIA FITYISZT MUTAT

*Mireille Huchon: Louise Labé.
Une créature de papier
Droz, Genève, 2006. 483 oldal
(Louise Labé, a papírtéremtény)**

Hogy kinek mutat fityisz? Mivel az ember arra van programozva, hogy igazat mondanék neki, és egyszersmind arra is, hogy fáradhatatlanul különféle szellemi konstrukciókat állítson elő, amelyekben kifejti, miért és hogyan igaz az, amit annak ismert meg, hát ugyancsak sok mindnyájunknak. Léven ennek a cikknek Louise Labé, a francia reneszázs költő(nő) a tárgya, például annak a komoly líratörténésznek, aki azt bizonygatta, hogy ami Ronsard-nál „*tudós petrarkizmus*”, az Louise Labénál „*a tiszta állapotában*” fogalmaztatik meg („*naivitásról*”, „*szenvedélyességről*”, „*friss közvetlenségről*”, „*lefejeverző egyszerűségről*”, „*spontaneitásról*” amúgy visszatérően írtak a századok során, sőt volt olyan, aki a verssorokban „*a kéj kiáltásait*” ismerte fel, míg egyik értekező „*Antigoné*”-nak

* Ennek az ismertetésnek semmi esetre sem az a célja, hogy filológiai áttekintést nyújtson és még kevésbé az, hogy pellengérré állítson vagy kitüntessen; hanem egyszerűen csak egy furcsa, szórakoztató és meggondolkoztató felfedezésről szeretnék számot adni. Ezért, a szokástól eltérően, nem adom meg az idézetek lelőhelyét (csak a nagy költőket nevezem meg). Az esetleg érdeklődő olvasónak annyit: a kornak egyáltalán nem vagyok a szakértője, a kurrens kiadásokat és a legtöbbet emlegetett szakmunkákat olvastam el.

nevezte, ami azért már mindenképpen túlzás); vagy annak a másik (hangsúlyozom: férfi) értekezőnek, aki határozottan úgy találta, hogy az ajkáról felszálló sóhaj, megint csak eltérően a kortársaitól, semmiképpen nem „szellemi” (neoplatonikus) jellegű, hanem „*a test reprodukív részeiben lakozó ösztönből*” tör ki – de ez is persze ismétlődő megállapítás, az egyik formula szerint, amelyik Louise Labé A SZERELEM ÉS AZ ŐRÜLET VITÁJA című művére vonatkozik, Maurice Scève „*soha nem lett volna képes ilyen, női finomsággal és női ravaszsággal*” („*malice*”, jegyezzük meg e szót), „*megírt prózát megalkotni*”, e tétel ugyancsak érdekes verziója szerint pedig „*ugyanaz a kijelentés másképp hangzik, aszerint, hogy férfi- vagy női hang mondja*”. Megjegyzem, aki azt hinné, hogy csak a hivataltól süketen teoretizáló esztéták nem fogtak gyanút, míg a költők csalhatatlan érzékkel stb.... nagyot téved. Az egyetlen Gide kivételével, aki a költő rendkívüli hírnevét az élete legendájának tulajdonította, a legnagyobbak csodálták, Éluard „*fenséges őszinteségről*” beszélt, Aragon egy hosszú versben, amelyet a megszállás idején írt, Franciaország és a Szerelmek közös megtérsüléseként dicsőítette („*a szerelem túléli fegyvereink csatavesztését*”); a külföldiek közül Rilke pedig először a MALTE LAURIDS BRIGGE egyik fejezetében eksztatikus mondatokat komponált róla, illetve leszibikusnak vélt szenvedélyéről, „*az éjben feltámadó vágyról*” és „*fájdalomról*”, amelyik megnagyítja a „*világteret*”, majd pedig lefordította a valóban legendássá vált ciklusnak mind a huszonegy szonettjét. (Nota bene: nem kevésbé eksztatikus mondatokat írt Marianna Alcofaradóról, „*a portugál apáca*” „*sem mire nem tekintő nagyságáról*”, és az ő művét, vagyis az öt levélből álló levélregényt is lefordította, méghozzá ezt is franciából, mivel a szöveg csak ebben a fordításban maradt fenn. Már vagy ötven éve tudjuk azonban, hogy az eredeti nem létezett soha, úgynevezett fiktív fordítás, az első betűtől az utolsóig egy De Guilleragues nevű férfi írta, akinek egyébként más művét nem tartjuk számon. Rilke ezenkívül lefordított néhányat Elisabeth Barrett-Browning PORTUGÁL SZONETTJEI közül is – a tudomány mai állása szerint a költőnő létezett, és maga írta a verseit.)

Ezzel szemben már a közvetlen utókorban is volt filológusféle, aki megjegyezte, hogy „*a szép kötetverőnő*” bizonyára egy tanult költő segítségével is igénybe vette szenvedélye kifejezésére,

egy másik ugyancsak éles szemű irodalmár a leghatározottabban azt írta, hogy „*ez a mű [a prózai traktátus] sokkal inkább Maurice Scève tudós és sikamlós szellemét idézi, mint egy egyszerű kurtizánét*” (de félő, hogy ő be volt avatva a titokba); és aztán századokkal később műveinek egyik legjobb mai kommentátora furcsálkodva medített azon, hogyan juthatott akkoriban egy mesterember kevésbé iskolázott felesége ilyen cizellált műveltséghez, egy irodalomtörténeti összefoglalásban pedig szárazon megállapítják, hogy ezeknek a verseknek nem az „*őszinteség*” az értékük, hanem „*a szöveg formai tökéletessége*”.

Az olvasó, gondolom, kitalálta már, hogy azt a prózát, amit Scève sohasem tudott volna megalkotni, minden valószínűség szerint teljes egészében Scève írta, és azokat a verseket, amelyeknek spontán szenvedélye olyannyira eltér az akkori lírai „*doxától*”, hogy hangjában akár a női ölben lakozó ösztön kitérésére is rá lehet ismerni, részben szintén Scève, részben az ő költőbarátai írták, csak Louise Labé nem, mert ő egyáltalán nem létezett, „*papírteremtény*”, ahogy e könyv, amely a költői játék és megtérsülés történetét felfedi, már a címében nevezi. Tartok tőle azonban, hogy csak azok értékelik rögtön ennek a felfedezésnek az igazi dimenzióját, akik járatosak a francia irodalom történetében, illetve azok (ők még inkább), akiket az európai líra legnagyobbjai érdekelnek. Louise Labé ugyanis mindenekelőtt a bámulatos francia XVI. század legnagyobbjai közé tartozott, olyan lírikusok mellett, mint Ronsard, Du Bellay és persze Scève (de azt gyakran hangsúlyozták, hogy kitűnt közülük is az „*eredetiségével*”), továbbá, mintegy a háttérből, olyan prózaírók mellett, mint Rabelais (azt egyébként hamar észrevették, hogy a prózai mű egyes helyei Rabelais-ra emlékeztetnek) és Montaigne. Ennél azonban még sokkal több is volt: „*a modern Szapphó*”, tehát Szapphó mellett és után a női lírai ihlet második kultikus alakja, ekként kodifikáltatott, vagyis erre találtatott ki már a saját korában is, és a századok során ez a minősítés nem halványodott el, inkább még ünnepélyesebb hangsúlyt kapott.

Kezdem tehát ezzel a vetülettel. Kénytelen voltam óvatosan, vagyis nyakatekerten fogalmazni, amikor női lírai ihletéről írtam; mert ha igyekszem is minél kevésbé taglalni az irodalmi feminizmus kérdéseit, teljesen nem kerülhe-

tem el őket. A magyar nyelv ugyan a segítségünkre van, hogy a problémát elkenjük (Louise Labé volt a XVI. század egyik legnagyobb költője/költőnője, noha már itt sem biztos, hogy a második kijelentés nem határolja-e le a nagyságát a nőköltők körére?); de sok más nyelven ez nincs így, németül például nem lehet mást mondani, csak *größte Dichterint*, és akkor eldönthetetlen, hogy milyen érvénnyel magasztaljuk, franciául létezik ugyan éppen a XVI. század óta a *poétesse* forma (a középkori latin *poetissa* derivátumaként), de még mai napig is ironikus konnotációval (holott egyre terjed a tendencia, amelyben a rangok és foglalkozások eredetileg általános értékű hímnemű formájához nőnemű változatot is előállítanak, *cheffe*, *écrivaine*, *auteure*, *la ministre*); miért is az egyik értekező „*a francia reneszánsz legnagyobb feminista költőjének*” nevezi, és a szintagmáját nyilván többértelműnek szánja. Mindez azért érdemel említést, mert a megnevezés nyelvi problémája évezredekre megy vissza, és végül is a jelenség lényegét érinti. Az öskép tehát Szapphó, a költő(nő), aki egészen biztosan létezett, de egyszerűen az európai kulturális emlékezet egyik mitikus alakja is. Leszbosz szigetén élt, ami elvitathatatlan földrajzi realitás, de amiről azt is számon tartották (és Rabelais újra elbeszélte), hogy a szétszakított Orfeusz még mindig dalolva vándorló feje oda is eljutott; lányokhoz, vagyis hát hetérákhoz írta szerelmes verseit, de utolsó szerelme, amelyik a boldog kezdetek után azzal végződött, hogy elhagyatva a tengerbe vetette magát, egy Phaon nevezetű tengerész lett volna, aki viszont annak köszönhette különleges szépségét, hogy Artemisz megfiatalította, hálából, mert ingyen vitte át őt a hajóján; elsőnek szólaltatta meg a női vágyat, a női ihletet, de Horatius „*mascula Szapphó*”-ról írt (ÉPISZTOLÁK, 1, 19, 28), állítólag azért, hogy a verselését Arkhilokhosz hagyományába állítsa, de azért ezt sokan nem így értik; vélhetően e biszexuális legendárium miatt is voltak, akik két Szapphót tételeztek fel; már életében rendkívüli hódolat jutott neki osztályrészül, pánhellén költőnek tekintették, és aztán a verseit (amíg el nem tűntek a szövegek) nemzedékek olvasták, Julianus császár, az apostata a IV. században idézte, a bizánci udvarban még a VII. században is, sőt, talán még tovább őrizték az összes verseit – csakhogy híres négy-sorosában Platón még ennél is sokkal többet,

vagyis egészen mást állított, azt, hogy a kilenc ismert Múza mellett Szapphó lett volna a tizedik; mint ahogy ha ismerjük is leszboszi szerelmeinek csodálatosan csengő nevét – Dika, Anaktoria, Atthisz –, Ovidius, aki elbeszéli az utolsó, végre is nagyon keserű szerelmet, mert hát (ahogy mások még nyersebben elmondják) az ifjú, akit egy ideig elkápráztatott a költői szellem sugárzása, rájött, hogy egy öreg és csúnya nővel szerelmeskedik, tehát Ovidius ezt a történetet tisztán mitikus szenvedélyek sorozatában helyezi el, Szapphó levelét Phaonhoz például Helené levele Pariszhoz és Médeia levele Jaszonhoz követi (HŐSNŐK LEVELEI). A levél szövegében egyébként Szapphó először „*vates*”-nek nevezi magát (ami költő[nő]t is jelentett), de másodjára „*poetria*”-nak. Ovidius itt ugyancsak ritka görög–latin szót használ, amelyik ha szórványosan máskor is előfordult, az antikvitásban is, a középkorban is pejoratív értéket kapott, Cicerónál például Claudíanak, a romlott és gonosz nőnek se füle, se farka költészetét, egy középkori szerzőnél meg „*a dalok durva költőnőjét (női költészetét)*” jelenti. (Weöres pedig a maga XIX. századi költőnőjét nevezi így.)

Maguk a Szapphó-versek viszont (Európából talán már a második század óta) tökéletesen eltűntek, mígnem a XV. század végén előkerült Catullus Szapphó-fordítása, majd 1554-ben Párizsban kiadták az eredeti Szapphó-verseket – azt, amely azóta is az európai líra „száz versének” mindenkori legelső darabja. Révai Miklós fordította le először magyarra, azóta több mint húszan, Aty fordításában: „*Boldog legény, istenek párja...*” Mondhatni, ez volt az a vers, amelyre egy jó ideje vártak Maurice Scève és a (többnyire lyoni) költőbarátai.

Tudni való, hogy ezekben az években a város – Lyon – különös művészi aranykorát élte. Olyannyira, hogy még topográfiai megjelenésében is valamilyen szerelmi életképet, nevezetesen a Rhône és a Saône boldog egymásra találását szerették látni (ezt meg nem unták akárhány verses vallomásban variálgatni, „*miként a Rhône és a Saône*”, „*előbb szakadnak el egymástól a Rhône és a Saône*”), annál is inkább, mert a város fölé emelkedő dombnak *Fourvière* a neve, ami (ahogy ezt mindenki tudja és főként tudta) a régi *Forum Veneris* elnevezésből származik. Állítólag hajdan volt is ott egy Venustemplom (miért is az egyik Louise Labénak szentelt vers nem biztosan azonosítható szer-

zöje az istennőt határozottan a költőnő anyjának nevezte); és az bizonyos, hogy a város főterén Athéné-, Neptunus- és Medúza-szobrok álltak. Mindenesetre a két folyam szerelmes ölekezése egy időre nagyon gazdaggá is tette a várost, harminc-negyven év alatt majdnem megduplázódott a népesség, évente négyszer tartott vásárt, virágoztak az ipar, a bankok, a kereskedelem. Külön kiemelendő, hogy virágozott a könyvnyomtatás is – mígnem aztán (ahogy ezt az egyszer ott is megforduló Nostadamus megjósolta volna) brutális törés jött, áradás, vallásháború, pestis, az annak idején szokásos csapások. De körülbelül 1560-ig mosolygott rá a történelem, amit nem is győztek ünnepelni. Már a XVI. század elején festők, tudósok, költők és muzikusok hol másutt, mint a *Fourvière* dombon valamilyen kört alkottak, és ebben szövegeket olvastak fel (többek között nagyon sok Petrarcat), a vallásról vitakoztak, jeleneteket adtak elő, és zenéltek. Különösen két nagy ünnepélynek maradt fenn az emléke, az első 1540-ben, a lyoni érsek beiktatásakor rendezték, a másodikat pedig 1548-ban, amikor is II. Henrik és Catherine de Médicis meglátogatta a várost. Az utóbbi ünnepegyeszen valószínűtlen méreteket öltött, volt piramis, amelyet négy babérkoszorús oroszlán tartott, voltak lepkeszárnyú Viszály-alakok, akik tűzvészt gyűjtöttek, amelyet viszont az Ámor-alakok eloltottak, voltak szatírok romos tájban, volt a Becsület és az Erény diadalíve, és amerre csak a királyi pár elhaladt, mindenféle mitológiai jelenetet játszottak el nekik, nimfákkal, szarvasokkal és Diánával, és még az is az eszükbe jutott, hogy a királynőt egy téren egy Medúza-alteregő köszöntse. Manapság a hasonló ünnepélyeket mondjuk a *Holiday on Ice* rendezőjére bízják, de akkor a város vezetőségének megbízatásából Maurice Scève irányította, akit a *DÉLIE*-kötet szerelmes verseinek megjelenése óta (1544) nemcsak Lyonban, de egész Franciaországban rendkívüli tisztelet övezett, és persze az egyik művészi körnek ő volt a legfontosabb alakja. De a városban volt több más irodalmi szalon is, az egyiket szerették az utókorban Louise Labénak tulajdonítani, de ezt a feltételezést nagyon hamar elvetették, és a már a saját korában is mindenfelé elterjedt híreket követve, inkább egy különösen jelentékeny kurtizánt, az akkor divó olasz megnevezés szerint egy *cortegiana honestát*, tehát egy bi-

zonyára nem szűzies, ámde feltétlenül művelt és érdekes társasági hölgyet akartak benne felfedezni. Kálvin viszont 1566-ban, tizenegy évvel Louise Labé verseinek megjelenése után egy fulmináns prédikációban *plebeia meretrix*-nek, vagyis közönséges kurvának nevezte – mindenesetre bizonyítékaul annak, hogy a lyoni poetico-erotico ünnepek, társaságok és persze versek híre az ország határát is átlépte.

Mármost tisztán irodalmi szemszögből tekintve, mindennek a gazdagságnak, sok ünnepélynek és szerelmeskedésnek a centrumában kivételesen erős és tulajdonképpen sokféle költői ihlet szólalt meg, amelyet a nagy Pléiade-költészet közvetlen előfutárának szokás tekinteni, illetve kivételesen eleven irodalmi élet zajlott. Maurice Scève mellett elsősorban Olivier de Magny kell számon tartani (aki ugyan nem lyoni volt, de elég hosszan időzött ott ahhoz, hogy vele – is – azonosítsák Louise Labé nagy szerelmét; nota bene, sok más költő is megfordult a városban), meg Claude de Taillemont-t, aki kevésbé volt eredeti költő, de Maurice Scève vele adta ki a *KÖLTŐK DICSEÉRTÉ LOUISE LABÉRÓL* című antológiát, méghozzá 1556-ban, tehát rögtön egy évvel A LYONI LOUISE LABÉ MŰVEI című kötet megjelenése után; és akkor már hozzáfűzöm, hogy az antológiában egy egyházi ember, későbbi püspök, Pontus de Tyard is szerepelt, aki aztán a *SZERELMI TÉVELYGÉSEK* című (mentségére: platonikus jellegű) szonettgyűjteményébe még bele is tette ezt a verset. De hát voltak vagy tizen-tizenketten, akik mind Lyonban vagy a közelben éltek, és nemcsak ugyanannak az erősen emblematikus és allegorikus képvilágnak a jegyében alkottak, hanem állandóan egymástól kölcsönöztek képeket, sőt sorokat, mert nagy szerelmi szenvedélyükben versengésnek is tekintették a költészetet. Így született meg például egy kis kötet, amelynek tizenhat versében egy-egy költő a női test egy-egy részéről komponált egy-egy pseudo-heraldikus költeményt, „*Ó édes nyelv, ó ingerlő nyelv*”, „*Haj, egyetlen segély és menedék*”, „*Kis köldök, mindenek közepe*” stb. A kötet első két versét (a mellbimbóról és a szemöldökről) megint csak nagyon fontos költő, Clément Marot írta, aki ugyan nem volt lyoni, de verses episztolát írt a városról (ebben is szerepel persze a Saône meg fékezhetetlen férje, a Rhône), és versei gyűjteményes kiadását is Lyonban nyomtatták ki – mint ahogy például Nostrada-

mus műveit is. Sok nevezetes kötetet és traktátust nem említek; az egyik párizsi nyomda kiadó mellett Jean de Tournes lyoni nyomda kiadója volt akkoriban a legjelentékenyebb.

Legalább három költőnőnek a nevét is sokat emlegették ebben az irodalmi pezsgésben, ami Marguerite de Navarre országlása idején (a királynő nemcsak a *HEPTAMERON* című jól ismert novellagyűjteménynek volt a szerzője, hanem verseket is írt) önmagában nem is lett volna különösen említésre méltó; de a nevek mögötti szövegek mibenléte viszont legalábbis mára furcsamód bizonytalanná vált. Azok, akik annak idején elítélték Louise Labé laza erkölceit, Clémence de Bourges, „*az igazi keleti gyöngyszem*”, „*szüzies tartózkodását*” dicsérték – de ha a személy azonosítható is, élete máig rejtély, mert egyetlen sora sem maradt fenn. Továbbá megszületett egy kötet, amelyet félreérthetetlenül Maurice Scève egyik művére válaszul írt volna egy Jeanne Flore nevezetű költőnő, de ő (majdnem) biztosan egyáltalán nem létezett, hanem egy olaszos kör (Jehan de Flores) képzelte neve. (Majdnem) feltétlenül létezett viszont Pernette de Guillet, Maurice Scève tanítványa és (talán) műzsája, aki legfőképpen arról írt verseket, hogy miért marad hűséges férjéhez, a királyné ajtónállójához, és miért *nem* enged imádója ostromának vagy akár saját vágyának („*erény*”, „*isten szellem*”, „*nem ismertem meg*”, „*nem mert messzebb kalandozni*”) – tulajdonképpen szép versek (lehet, hogy ezekbe is beledolgozott Maurice Scève), de hát ha valaki ezt a témát variálgatja, nem fog nagy szenvedélyeket megszólaltatni. A lyoni költők persze ismertek másfajta női költészetet, illetve költői személyiséget is, mindenekelőtt a két olaszt, Gambara Stampát, akinek nagyon rövid élet adatott (1523–1554), de ezalatt csak a néha kielégült és többnyire vágyódó szenvedélyt énekelte: „*Amor tette, hogy mindig tűzben élek*”, „*Óh éj, drágább és boldogabb...*”, meg ismerték Tullia d'Aragonát (1508–1556), a legnevesebb *cortigiana honestát*, akit hercegi családok is fogadtak, már azért is, mert tudták róla, hogy egy bíborosnak a lánya, aki maga viszont egy királyi hercegnek a törvénytelen testvére.

Amikor aztán Párizsban 1554-ben publikálták Szapphó csodálatos versét, a lyoni költők megértették, hogy ez az alak, hang, személyiség, szerep eddig hiányzott a művészi virágzásban. És valóban, már a következő évben, te-

hát 1555-ben megjelentek A LYONI LOUISE LABÉ ÖSSZES MŰVEI, és egy újabb év múlva, nyilván azért, mert az ifjan elhunyt Pernette de Guillet tiszteletére is szerkesztődött egy antológia, a fentebb már idézett kötet, amelyet a költők az akkor még tökéletesen élőnek mondott költőnő *dicsőítésére* írtak. Holott soha nem élt, élet-történetének egyetlen szilárd adata az 1555-ös és a hozzákapcsolt 1556-os év, minden más rá vonatkozik vagy belőle következik, előtte soha senki nem beszélt vagy írt róla, utána is elképesztő gyorsasággal eltűnt az irodalmi életből. A versekre, mint ahogy idéztem már, reagáltak, de például a portréja is eltűnt, és csak 1844-ben került elő, egyik modern monográfusa egyébként furcsállta is, hogy nem Lyon állandó portréfestőjére bízták a feladatot, és még inkább azt, hogy a képen a költőnő amulettként egy meduzát visel, ez azért egyáltalán nem volt szokásos; a neve meg majdnem sehol sem fordul elő. Létezik ugyan egy 1565-ből datált VÉGRENDELET, csak hogy ez sem eredeti szöveg, vagyis megállapíthatatlan, ki írta, mikor és miért; az viszont bizonyos, hogy csak a (feltételezett, de persze pontosan nem datált és még kevésbé dokumentált) halála után, 1584-ben azonosította egy lelkes bibliofil-biográfus, ki lett volna a kötélverő, amit utóbb úgy egészítettek ki, hogy már az apjának is ez lett volna a mestersége. Ami a biográfia további adatait illeti, ezeket mind a különféle szövegek hermetikus visszaolvasásából következtették ki. Az ÖSSZES MŰVEK-kötet négy részből áll: ELŐSZÓ – AZ ŐRÜLET ÉS A SZERLELEM VITÁJA – ELÉGIÁK – SZONETTEK; és ezekhez hasonló értékű forrásként kezelték a KÖLTŐK DICSÉRETE című kötetből kiolvasható adatokat is. Na már most, mivel a költő születési helye nem ismert, addig olvassgatták össze a különböző tájleíró sorokat, mígnem egy Lyon környéki helyre ismertek rá. Kicsit merészebb következtetéssel, mivel az egyik ELÉGIÁ-ban azt írta, hogy ifjú leányként Marsért rajongott, volt biográfus, aki ott látta 1542-ben, amikor a jövendő II. Henrik Perpignant ostromolta (ami aztán Aragont arra ihlette, hogy a róla írt versében Jeanne d'Arcot is emlegesse – de hát persze 1943-ban nem utasíthatta el a nagy allegória ötletét). Az ELÉGIÁ szövegében mindenestre azért esik szó Marsról, hogy a költő(nő) körülbelül az ellenkezőjét idézhesse fel, azt, hogy mégis Amor sebezte meg a nyilával „*a gyenge kérget*”, mikor

még tizenhat éves sem volt, és ez tizenharmadik nyara tart. Noha ez kronologikusan is problematikus, mégis így rekonstruálták szerelme történetét, amiről, illetve akiről egyébként semmit sem tudtak – de hát majdani férjéről, Ennemond Perrinről meg Olivier de Magny egy még későbbi verse alapján állapították meg, hogy öreg volt, és nevetséges impotenciával figyelte hitvese szenvedélyeit. Vagy még egy példát idézek, ami már a szövegek lényegét is érinti. Az ÖSSZES MŰVEK tehát egy háromoldalas bevezetővel kezdődik, amelyben Louise Labé a könyvet és vele többé-kevésbé egész életét Clémence de Bourges-nak (ő az, akinek minden sora elveszett) ajánlja; három darabból álló ELÉGIA-sorozatának legelején Louise Labé kinyilatkoztatja, hogy lantja „*a Lesbikus* (így, nagybettűvel) *szerelmem*” megzendítésével fogja betölteni a világot. És valóban, az egyik szonettet – „*Minden meghal, aminek lelke van*” (Ladányi-Turóczy Csilla fordítása) – lehet így is olvasni, még akkor is, ha nyilvánvalóan a lélek és a test kettősségének toposzát verseli meg. Vegyük még ehhez hozzá, hogy az akkori francia nyelvben az „*amour*” (szerelmem, szerelmes) szó kétnemű volt (a maiban csak többes számban az), és máris jól kiolvasható, hogy Louise Labé biszexuális szenvedélyeket élt meg. De hiszen, folytathatnánk, ezt a saját korában is így tudták, nemhiába tekintették annyira Szapphó utódjának, hogy a hódoló kötet második versét ógörögül írták, és aztán két szonettet is szentelték annak, hogy ő a tizedik Múza. Ekként igazolják egymást a szövegek, és teremtik meg a költő(nő)t.

Az ógörögül írt verset francia fordításban is közölték, és ennek a változatnak az utolsó szin-tagmája: „*cœur rebelle*” („*lázadó szív*”) jelentékeny karriert futott be, megérdemli, hogy kitérjünk rá. Kontextuálisan itt ugyan nem a költő(nő)re vonatkozik (hanem azokra, akik ellen akartak állni a szenvedélyének), de nyilvánvalóan azért íródott le a szöveg poénja gyanánt, hogy az alak emblémájává legyen – és az is lett, a kötet egyik későbbi versében már rá vonatkoztatva „*la belle rebelle*”-ként, vagyis a „*kétszer szép lázadó*”-ként tér vissza, és így lett szokás emlegetni őt. Alakja aztán még a szárazabb filológusokat is beszélő alcímekre ihlette – „*az őszinteség hölgye*”, „*a nőnemű reneszánsz*”. Egy esszéista-újságíró és regényíró, aki kikezdehetetlen korismerettel megírta az életrajzát, könyvé-

nek alcíméül ezt a szóösszetételt választotta, joggal, mert hiszen a könyvét arra a tételre építette, hogy Louise Labé „*a saját korában legpéldászerűbben testesítette meg a női emancipációt*”. Ennek jegyében egyébként ugyancsak dühösen kel ki egy kortárs kritikus és igaz, rivális költő ellen („*jezsuita csúrcsavarás*”, „*méreg*”, „*előítélet*”), aki azt ugyan nem írta, hogy minden nőnek csak a világ legrégibb mesterségét volna szabad gyakorolnia, de állítólag ezt gondolta, amikor azon medítált, hogy a verssorok szerint, amiket írt, a „*költőverőnő*” férfi is lehetne – nota bene, ezt ő elismerően írta. És ha már itt tartok, tulajdonképpen még ennél is figyelemreméltóbb egy vérbeli filológusnőnek a fejtegetése. Minden vitán felüli rangját ötvenkilenc önálló címszó tanúsítja a Nemzeti Könyvtárban. Egy további alcímsozattal, vagyis egy tudományos konferencián előadott hozzászólás keretében megkísérelte diszjunktív ismérvek szigorú rendszere alapján kimutatni, miként viselik e szonettek a női írásmód, vagyis a női lét jegyeit, kezdve azon, hogy a nők ciklikusan élik meg az időt, folytatva azon, hogy számukra a vágy szava *stricto sensu* oralizálódik, szájjá válik, és végezve azon, hogy végül eltűnnek a nyelv anyaságában. Legtöbbet persze a legendás CSÓKOLJ MEG című szonettet idézi – ugyanezen a konferencián valaki emlékeztetett rá, hogy akármennyire eksztatikusnak akarjon is látszani, a vágyódó követelés először négy, aztán tíz csókot kér, vagyis pontosan annyit, ahány sorból áll a szonett.

És ezzel visszakanyarodtunk Louise Labé életművének keletkezéséhez és jellegéhez. Emlékeztessünk arra mindenekelőtt, hogy magát a költői ihletet a középkorig visszanyúlóan és még talán a késő klasszicizmusig, kisebb vagy nagyobb meghatározó erővel, de eleve egy általános allegorikum hatotta át. Amikor Thibaut de Champagne, a XIII. századi trubadúr szörnyű szerelmi bánatáról panaszkodott, az „*egyszarvúró*” kezdett verselni, és ahányszor csak Racine PHAEDRÁ-jának hősei őrjöngenek fájdalmukban, minden alkalommal ókori isteneket idéznek meg. „*Vénus ez maga, ki szákmányán tépve tombol*” – így Phaedra. „*A Styxre esküdt, mitől az ég is retten, / Neptunus*” – így Thézeusz (Somlyó György fordítása), és hasonlóképp Louise Labé: „*Fényes Vénusz, ki fenn bolyongsz az égen*” (Rónay György fordítása). Továbbá a költői eredetiségnek akkoriban messzemenőikig

nem az volt az értéke, mint később, a romantika után. Az akkori alkotást jelentékeny mértékben játékos hamisítások, egymásra utaló vetélkedések, illetve kölcsönzések is jellemezték. Maurice Scève úgy válaszolt az állítólagos Jeanne Flore művére, hogy egy hosszú paszszust egyszerűen átvett tőle. Olivier de Magny és Louise Labé egy-egy szonettjének („*Ó elfordult tekintet, barna szem*” – Illyés Gyula fordítása) első két szakasza teljesen azonos, a KÖLTŐK DICSÉRETE-kötet jó egynehány szakaszát a szerzők már másutt is felhasználták stb. Mireille Huchon feltételezi, hogy annak idején mindenki tudta, hogy csalásról vagy inkább játékról van szó, csak ez hamar elfelejtődött.

Ha valóban így történt, úgy azért, mert a megtévesztés túl nagyvonalúan sikerült: egy hiányzó hangot akartak megszólaltatni, és ezt kellő következetességgel, sőt, úgy mondanám, kellő ihlettel tették. Nem egészen egy év alatt megírták Louise Labé körülbelül százoldalas életművét a női vágy kimondásának egyetlen témájára. Az ELŐSZÓ, amely tehát a szonettek leszbikus vagy nem leszbikus szerelméhez („*amour*”!) szólna, mindenekelőtt valóságos kiáltvány arról, hogy „*a férfiak szigorú törvényei ellenében*” itt az ideje, hogy a nők ne elégedjenek meg lánccokkal, gyűrűkkel és cifra ruhákkal, hanem juszanak hozzá a tudományokhoz és a művészetekhez. Bizonyítsák be, hogy nem alárendeltek; ő maga például régebben zenélgetett, de egy ideje „*szellemét*” abban gyakorolja, hogy „*nagy képzeldőerővel*” leírja az emlékeit és a szenvedélyeit. Az ezt követő prózai mű egy akkoriban gyakori témát ír újra (később még La Fontaine is megírta egyik verses meséjében). A Szerelem és az Őrület összeveszett, az utóbbi dühében megvakította az előbbi, mire elmentek Jupiterhez, hogy tegyen igazságot. Egyikük nevében Apolló, másikuk nevében Mercurius hozszan előadta, miben segítik az embert, mire Jupiter úgy döntött, szolgáljon ezentúl az Őrület vezető gyanánt a Szerelem számára. A topikus téma helyes megértéséhez tudni kell, hogy itt a Szerelem a harmonikus és kötelességtudó érzelmet jelenti, az Őrület viszont a gátlástalan szenvedély teremtését és boldogságát. (Ugyanazt a görög–latin *Μορτα*-t, *Moriát*, amelyet Erasmus magasztalt, és amelyet ugyancsak félrevezető „*balgaság*”-nak fordítani.) Nem tudom megítélni, különbözik-e ez a traktátusféle a korabeli többi traktátustól. Annyi bizonyos, hogy

különösen Mercurius védőbeszéde eleven és erős szöveg, amely helyenként inkább a paródiához, mint a dicsérethez közelít, és sokszor nem riad vissza a bizarr hatásoktól sem („*Micsoda örület volt a föld mélyében aranyat és vasat keresni? hány mesterséget kellene kiűzni a világból, ha kiűznénk az örületet? a legtöbb ember éhen halna: miből élnének az ügyvédek, az ügyészek, az írnokok, az ajtónállók, a bírák, a kintornások, a bohócok, az illatszerezsek, a ruhahímzők és tízezer más mesterség?*”) – amiért viszont, ahogy már említettem, éppenséggel nem a szenvedély akármilyen nemű szerzőihez, hanem Rabelais-hoz szokták hasonlítani. És az is bizonyos, hogy egyik ponton különös hangsúllyal idézi a történetet, amely szerint egy ifjú beleszeretett Praxitelész egyik szobrába. A prózai mű után következik a három ELÉGIA, amely nyilván azért íródott, hogy az eddig érvekkel bemutatott Őrület kétségtelenül női énszemélyhez kötődjék, aki a többi nőt megszólítja („*Dámák, akik olvassátok ezt*”) és sok-sok, határozott előszere-ttel nőalakokra vonatkozó mitológiai utalással elpanaszolja „*szomorú gyászát*”: bár szerelme Szemiramiszéhoz és Médeiaéhoz fogható, és még tovább, bár neki magának a dicsősége („*gloire*”) is átlépte a határokat, a Gibraltártól a Rajnáig fennen ünneplik („*exaltée*”), szerelme mégis elhagyta, és ő most már csak a Halálra készül. Soha senki nem állította, hogy a három ELÉGIA-nak különleges és egyéni költői értéke volna, a hagyományos értelemben vett életrajzi értéke pedig, miként utaltam rá, már a dátumok okán is tarthatatlannak bizonyult. Nem hagyományos értelemben vett életrajzi értéke azonban annál különlegesebb, és valóban jellemző erre az egész, fölötte egyéni történetre. Mert ha bizonyos, hogy mielőtt leíródtak volna ezek a sorok, a Gibraltártól a Rajnáig emberfia nem ismer(het)te Louise Labé nevét, azzal a kötetel, amelybe beleírtattak, és így tulajdonképpen magukkal ezekkel a sorokkal mégis igazzá váltak – ki gondolta volna, hogy lehetséges ilyen tökéletes performatív életrajzi kijelentés?!

Ezek után következik a legendás huszonegy, egész pontosan 1+23 szonett. Szó sincs róla, hogy a megtévesztés szerzői nagy gondal igyekeztek volna eltüntetni a nyomokat; sőt, legalább két vonatkozásban (majdnem) nyíltan közölték, hogy mit tesznek, továbbá a ciklus egészének karakterét is teljesen az álta-

lános eszme vagy eszmény szerint alakították ki. A leginkább áruklodó a költő(nő) neve, amelyet a biográfusok nem kis erőfeszítéssel az apa második felesége ragadványneveként azonosítottak, holott arra találatott ki, hogy teljes alakjában – Louise Labé Lyonnaise – minél több anagrammatikus jelentést kreáljanak belőle. Tudni való, hogy akkoriban nagyon szerették ezt a komoly vagy nem komoly játékot, például Maurice Scève szerelmi kötetének címe és címzettje DÉLIE, ami nyilvánvalóan a *l'idée* (eszme, eszmény) szó anagrammja, Pernette de Guillet viszont cserébe egy neki szóló versébe csupa nagybetűvel beleírta a nevét, „*connoître [...] le VICE A SE MUER*” („*megismerni a feltámadó bűnt*”). Louise Labé neve pedig láthatóan külön elszórazottatta a lyoni költőket. Mindenekelőtt mert Catullus *Lesbiájára* emlékeztetett, méghozzá úgy, ahogy már Catullus is beleírta a verseibe a könnyen adódó ajak, illetve csók anagrammát: „*quem basiabis? cui labella mordebis?*” („*kít fogsz csókolni, és kinek harapsz az ajkába?*” – Devecseri Gábor fordítása), illetve „*da mi basia mille, deinde centum*” („*adjál ezer csókot és aztán százat*”). Ennek ismeretében azért másképp fogjuk olvasni az eruptív vagy örökké idézett szonettjét (amelyet már itt is kellett említenem): „*Baise m'encor, rebaise moy et baise*”, „*Csókolj még, csókolj, csókolj egyre többet*” (Szabó Lőrinc fordítása). Továbbá nagyon szerették valóságos epitheton ornansként a nevéhez hozzáfűzni vagy a (medúzás) képe alá odaírni: „*Belle à soy*” (körülbelül: maga a szépség, esetleg: selymes szépség). És aztán még mindenféle az eszükbe jutott, a „*belle rebelle*”-ből lett például „*Labé brula*” meg „*la belle le brula*” („*megégette*”), az egy évvel későbbi kötet arra született, hogy a költők Louise-t dicsérik, „*louer Louise*” (ezt ismerjük már Petrarcatól: „*laudare Laura*”), benne az egyik latinul írt vers Louise Labé ajkának csókjairól szól, DE ALOYSAE LABOEOE OSCULIS, egy másíknak a szerzője egy tulajdonképpen figyelemre méltó poétikai meghatározást talált ki: „*ce Chaos sutil / ou de Raison la Loy se laberynte*” (értelem szerint: „*a szövevényes zűrözavar, amelynek labérintusában az értelem törvénye eltéved*”) – az ember nem hinné, mi minden jelentést lehet fabrikálni egy ilyen látszólag banális névből.

Emellett a szövegbe, illetve a szövegekbe is egy s mást beépítettek. A ciklus nem is kezdődhetne furcsábban, tudniillik egy olasz nyelvű

szonettel, amelynek legelső sora Ulysseszt idézi, aki sokkal inkább a csalás, mint a hűséges szerelmi lángolás emblematikus alakja – amire aztán visszhangzik a nevezetes „*malice*” (ravaszság) szó, amely a 23. SZONETT szenvedő búcsújába íratott bele. És aztán persze rengeteg tisztán literáris jelzés. Végre is a ciklus követi a hagyományos felépítést, az első szonett az invokáció, a tizenkettedik önnön lantjának megszólítása, az utolsó az önnagolász az olvasó előtt, és ezenközben elmondatik a szenvedély és a szenvedés története, illetve felidéznek tanúságtételül a különféle istenségek; továbbá dörsölt versolvasók (és a XVI. századi lyoni szalonokban ilyenek cseréltek eszmét) hamar felismerhették, hogy némely szonett szabályos antipetrarkianus vagy antimianierista kompozícióként íródott; a mérhetetlenül sok belső utalásról már nem is szólva. A KÖLTŐK DICSERETE szerzői aztán többször is (majdnem) kimondták a titkot, idézem – prózában – a legelső szonett kezdetét: „*Ti, akik Louise dicsőségét írjátok, / És akik, vidám fantáziával / Tárgyul ezt a szépséget választottátok...*”, aztán az egyik szonettben előkerül Praxitelész is, egy ódában a „*ravaszság*” („*caut*”) szó kap furcsa hangsúlyt stb.

Mindettől persze ezek a versek, amelyek „*vidám fantáziával*” íródtak, lehetnek szépek és akár különlegesek is. Újraolvasva őket valóban azt hiszem, hogy ha nem mondanak is mást, mint sok mindenki a korban, mivel a témájuk, a tárgyuk mégis kizárólagos, ezt helyenként koncentráltabban mondják, például éppen a sokat idézett szonettben, ahol a terzina amennyire spekulatív, annyira erős képpel kezdődik: „*Életünk így lesz kétszer kétszeres: / ki-ki maga s a maga párja lesz*” (Szabó Lőrinc fordítása) – nem ok nélkül írja a következő sorban, hogy most a „*Szerelem*” „*örület*”-et („*folie*”) szól.

De nem tagadom, hogy bár a történet remekül elszórazottatott, engem, a hivatásos versolvasót határozottan megzavart ez a könyv. Mireille Huchon elsősorban nekem mutat fityiszt. Az ismertetés során kényszerűen többször is ki kellett térnem a feminista értelmezések (emlékeztetek rá: gyakran férfi szerzőtől származó) bizarrul ható állításaira. Ennél sokkal súlyosabbnak látom a huszonnégy szonett olvasatának századokon keresztül tartó alapvető félreértését: meg kellett tudnunk, hogy az a költészet, amelyben a spontán és eruptív ih-

letés (esetleg csak Szapphóhoz mérhetően) kivételes megjelenését véltük felismerni, teljességgel a korban uralkodó ihlet tudós és játékos alkalmazásából született – és mindenki tudja, hogy ezeket gyakran szoktuk (akár egy egész korra nézve) jelentőségteljesen ellentétes alakzatoknak tekinteni. Körülbelül negyvenöt éve próbálok követni a különféle értelmező iskolák elméleteit, amelyek közül a legtöbb a fogalmi trapézmutatványok közepette is visszatérően állítja, hogy minden értelmezés kezdete és végpontja az egyedi mű. Magam szenvedélyesen ragaszkodom is ehhez a tételhez – de most elképedten kell megkérdezniem, hogy valóban olyan biztos végső támpontot jelent-e az egyedi mű olvasása?

Mindenesetre a leleplezés magába foglalja saját ellentétének a lehetőségét is. Nem hiszem ugyan, de elvileg elképzelhető, hogy Mireille Huchon két év múlva bevallja egy könyvben, hogy ő vezetett minket az orrunknál fogva, Louise Labé természetesen létezett, azóta a születési anyakönyvi kivonatot is megtalálták, s naplóját az összes szerelme pontos krónikájával. Megígérem, hogy erről is be fogok számolni a *Holmi* olvasóinak.

Pór Péter

MEMENTO FUTURI

*Takáts Márton: Hommage à Piranesi
A kísérő tanulmányokat Wehner Tibor és Sturcz
János írta, a bevezető Orosz István munkája
Tiara Kiadó, 2006. 38 oldal, 15 000 Ft*

Kétszázötven éve, 1756-ban jelent meg a LE ANTICHTÀ ROMANE (RÓMAI RÉGISÉGEK), Giovanni Battista Piranesi híres grafikai albuma, amelynek kultúrtörténeti jelentősége az eltelt negyed évezred alatt egyre nyilvánvalóbb lett. Bár a korszak népszerűvé vált grafikai albumai közt (elsősorban rézkarokból összeállított mappák voltak) a művészi színvonalat tekintve nem is egy meghaladja Piranesi művét (William Hogarth: MARRIAGE À LA MODE [DIVATOS HÁZASSÁG, 1745], William Blake: THE BOOK OF URIZEN [URIZEN KÖNYVE, 1794], Francisco Goya: CAPRICHOS

[ÖTLETEK, 1785]), de ismertségben és főleg hatásban egyik sem előzi meg Piranesi mappáját.

A klasszicizmusként megismert építészeti stílus s a hozzá kapcsolódó monumentalizmust is alapvetően befolyásolták Piranesi lapjai. Voltaképpen a múltjára ébredő Európa Piranesi-nyomatok alapján kezdte meg az építészettörténettel való ismerkedést, és ezeknek az ismerteteknek a hatása meglehetősen sokáig tartott – megkockáztatom, el sem múlt teljesen.

Párizs, Szentpétervár és Washington túlméretezett épületkolosszusaiért a Piranesi által sugárzott Róma-vízió is felelős; és ez a felelősség tovább sugárzik a pénzbirodalmak XXI. századi építészeti reprezentációjában is megvalósuló nagyzolásig.

A magyar közgyűjteményekben nagy számban lelhetőek fel Piranesi-nyomatok, sok van magángyűjteményekben is, és aukciókon sem ritka a felbukkanásuk. Kiemelkedő a Teleki Téka, a Műszaki Egyetem, a Képzőművészeti Egyetem és a Szépművészeti Múzeum anyaga. A Szépművészeti Múzeum 1995-ben kortárs művészeket hívott meg, hogy a Grafikai Gyűjtemény rézkarcaitól inspirálva készítsék el saját Piranesi-parafázisait. Az akkori kiállítás alkotóinak némelyike ma is őrzi a Piranesitől örökölt szellemiséget. Ilyen Barabás Márton vonzalma egyfajta melankolikus architektúra felé. Felvidéki András érzékeny, látomásos, építészeti részletekkel operáló grafikai világa, és bevallom, hogy a saját „lehetetlen” épületeimben is ott van Piranesi börtön-capricciójának hatása. Legkövetkezetesebben Takáts Márton munkásságában él tovább Piranesi, látszólag nála a legpontosabbak az átiratok, és a legkevésbé az áttétel. Tulajdonképpen a Szépművészetiben rendezett tárlat óta, vagyis tizenegy éve bővíti azt a látképsorozatát, amelyen a mai budapesti házak, hidak, épületek rommá pusztuló látványát idézi meg: vagyis az elképzelt jövőt. A sorozat tízlapossá bővült, amelyet most a Tiara Kiadó tanulmányokkal kísért reprezentatív albumban jelentetett meg.

Látszólag könnyen és határozottan jelentjük ki: a jövő látképeit ábrázolják Takáts Márton Piranesi-sorozatának lapjai, holott az olykor rommá lőtt, olykor megújraépített város közelmúltbeli történelmének ismeretében a múlt-jövő reláció igencsak kérdéses lehet. Már láttunk ugyanilyen beomló pályaudvartetőket,

Dunába dőlt hidakat, törmelékkel borított tereket, ott vannak emlékezetünk üveglemezen és félelmeink negatívján is. Vajon egy pusztító polgárháború után látja-e városát a művész, vagy tényleg csak a sok száz éves békés lepusztulás múltán lesz ilyen?

Akár úgy is föltehető a kérdés, hogy a múlt vagy a jövő volt előbb?

Ha hosszan böngésszük a lapokat (ne feledjük, a klasszikus rézkarcnézésnek külön dramaturgiája van, sőt speciális segédeszközök is szükségeltetnek, mint például az erős kézinagyító), akkor persze feltűnnek olyan piciny részletek, apró utalások, amelyek segíthetik az eligazodást, de a titkos *déjà vu* érzet akkorra már beférkőzik a kiállításlátogatóba vagy az album lapozgatójába.

A magyar grafikai mappák sorában kiemelkedő hely illeti meg Takáts Piranesi-sorozatát, joggal emlegethető együtt Szalay Lajos *GENEZIS*-ével, Rékassy Csaba *METAMORPHOSIS* (1976–1977) sorozatával, Kondor Béla *JELENETEK DÓZSA GYÖRGY IDEJÉBŐL* című diplomamunkájával vagy Gyulai Líviusznak a *PSYCHÉ*-hez készített rajzaival (1971). Legszívesebben ezzel, a Weöres-versciklus hatására készített sorozattal vetném össze Takáts Piranesi-lapjait. Mindkét munka esetében kulcsfogalom a szerepjáték. Weöres úgy írta meg a *PSYCHÉ*-szövegeket, mintha a XIX. század elején élt költőnő tette volna, és Gyulai úgy illusztrálta őket, mesteri stílusérzékkel választva ki a tartalomhoz illő formát, mintha egy XIX. századi grafikus kapta volna a megbízást. Voltaképpen Takáts is eljártssa a kétszázötven éves Piranesi szerepét, technikai felkészültsége nem marad alatta a velencei kollégának, és stílári érzékenysége kétségtelenül alkalmassá teszi a minőségi utánzásra. Korrekt mestermunka lenne, ha ennyivel beérné. Természetesen nem éri be. Az ő nosztalgikus, romantikus, múltidéző lapjai egy különös logikai hurok mentén a jövőt jelenítik meg. Nemcsak úgy egyszerűen képzei magát Piranesi helyébe, hanem elképzei Piranesit ezerévesen, aztán Budapestet az ezeréves Piranesi korában.

Minél tovább halad a jövőbe vezető időlagútban, annál mélyebbre jut a virtuális múltban. Posztmodern szellemidézés tanúi vagyunk.

Élt valaha egy német udvari tanácsos, aki mielőtt Rómába utazott volna, kedvenc Piranesi-albumát, annak a bizonyos *LE ANTICITÀ ROMANE*-nek első kötetét lapozgatva készült föl az örök várossal való találkozásra. Johann Wolfgang Goethe, merthogy róla van szó, szorgalmasan fölkereste az előre eltervezett látnivalókat, és összevetette azokat azzal az eszményi képpel, amelyet a rézkarcok alapján elképzelt. A várakozás és az élmény persze nem mindig fedte egymást, sőt olykor csalódásának is hangot adott az író. Kiállhat-e az utókor valamelyik mellett? Vajon melyik az igazi Róma, amelyet a rézkarcok vagy amelyet az útirajzok szövegei jelenítenek meg?

Hadd folytassuk a játékot veled, kedves olvasó. Te, aki éppen végiglapoztad Takáts Márton Piranesi-albumát, vagy végigböngészted a kiállított lapokat, bizonyára észrevetted, hogy apró staffázsalakként majd minden képen feltűnik a vándor rézkarcoló egy jókora malaclopó köpönyegbe burkolózva. Vedd magadra most Te ezt az időutazáshoz nélkülözhetetlen különös köpenyt, s egy csapásra az egykori-majdani székesfővárosban vagy, válogathatsz a helyszínek közt: a Gellért-fürdő bejárata mellett állsz, vagy a Nyugati pályaudvar előtt, a beomlott, elgajosodott Duna-parton, a Margit híd ledőlt pillére alatt vagy a Nagycsarnoknál, a Várbazárnál vagy a Kodály köröndön, a földalatti beszakadt alagútjánál, esetleg a Tőzsdepalota romos, kiégett bejárata előtt. Besétálhatsz a képbe, lépkedhetsz fölfelé, a perspektíva törvénye szerint egyre kisebbé válva a valamikori tévészékház kormos lépcsőin, s ha kedved támad, akár át is léphetsz a repedt kőboltozat alatti megvakult kapunyíláson, amely már sehová sem vezet. Giovanni Battista Martino Takáts rád bízta, továbblépsz-e vagy visszafordulsz... de vajon visszatérhetsz-e még?

Orosz István