

Filip Sikorski

HÁROM ISMERETLEN „PRAE”-RÉSZLET¹

Amikor 2010 őszén Magyarországon voltam, hogy anyagot keressek a PRAE keletkezéséről szóló disszertációmhoz, kutatásomat a Petőfi Irodalmi Múzeum kéziratárában kezdtem, ugyanis ott található Szentkuthy Miklós hagyatéka, vagyis többek között a kéziratai, a vázlatai és a jegyzetei. Böngészés közben a legnagyobb meglepetésemre három olyan szövegtöredékre bukkantam, amelyek első látásra PRAE-részleteknek látszottak, de amelyeket mégsem ismertem a regényből. A töredékek stílusa és tematikája annyira közel állt a PRAE-éhez, hogy rögtön az a sejtés támadt fel bennem, hogy ezt a három töredéket Szentkuthy a PRAE részeinek szánta, és valami okból később kihagyta a szövegből. A megtalált PRAE-részleteket tanulmányom függelékében közlöm. A tanulmányomban amellet fogok érvelni, hogy a közölt szövegeknek eredetileg a PRAE-hez kellett tartozniuk. Ha hipotézisem igaznak bizonyulna, akkor egy igazi kincssel lenne dolgunk: birtokában lennének a PRAE új, eddig ismeretlen fejezeteinek.

Mielőtt belemélyednék a szövegek részletesebb elemzésébe, érdemes röviden áttekintenünk a PRAE keletkezési történetét.² A történet 1928 nyarán kezdődik, amikor a húszéves Pfisterer Miklós nagyobb utazásra indul, hogy meglátogassa Nyugat-Európa országait: Németországot, Angliát, Franciaországot és Olaszországot. Ősszel, visszatérve a *Grand Tour*ról, utazási élményei hatására regényt kezd el írni, amely egy Leatrice nevezetű cannes-i prostituáltról szól, és amelyet az olvasók később a PRAE néven ismertek meg. Mintegy öt év múlva, 1933 nyarán Szentkuthy úgy gondolta, hogy befejezte a PRAE-t. A regényt publikálni kellett, az író elkezdte hát újraolvasni és javítani a szöveget. A javítás közben azonban észrevette, hogy a szöveg elavult, és hogy új olvasmányok és új élmények hatására új ötletei támadtak. Felmerülhetett a kérdés: mit tegyen? Átírhatná az eddigi szöveget, ha nem utálná annyira az átírást. Belekezdene egy új regénybe, csak hogy nem dobhatott ki semmit a meglévő szövegből, hiszen minden szöveg számított, mert az író már a BAROKK RÓBERT óta arról álmodozott, hogy megjelenendő regénye a lehető legvastagabb legyen. Így tehát ahelyett, hogy átírta volna a szöveget, vagy teljesen új regényhez fogott volna, az új ötleteket kis lapokra írta, és gemkapocccal illesztette be a kéziratba. Így jöttek létre többek között a híres dőlt betűs részek, a Nem-Prae-átlók, amelyekről a szerző így nyilatkozik: „*Mikor tehát olvastam kész szövegemet, észrevettem: a fene egye meg, hát azóta annyi minden új és más dolgot láttam, tapasztaltam, rengeteg új és más gondolatom lett, stílusom is gazdagodott – elhatároztam, hogy ezt is meg kell mutatni!*» Erre fel« írtam azokat a dőlt betűvel nyomtatott részleteket. Csakis azért, mert az eredeti kézirat nekem már oly elavultnak tűnt.”³

¹ Köszönöm Szentkuthy Miklós örököseinek, hogy engedélyezték a szövegek publikálását.

² Lásd Filip Sikorski: A PRAE TÉRKÉPE: A REGÉNY KELETKEZÉSÉNEK ÖT FÁZISA. *Jelenkor*, 2011/7–8. 759–767.

³ Szentkuthy Miklós: FRIVOLITÁSOK ÉS HITVALLÁSOK. Magvető, 1988. 332.

Igen, csakhogy a fenti idézetben Szentkuthy nem mond teljesen igazat, ugyanis ilyen módon a javítás közben nemcsak a Nem-Prae-átlók, hanem több mint száz kisebb-nagyobb betoldás született, vagyis a végső szövegnek majdnem egyharmada. A PRAE jelentős része tehát a szöveg javításakor, a regényírás utolsó fázisában, 1933 júniusától 1934 februárjáig jött létre.⁴

E rövid bevezetés után megfogalmazhatjuk azt a hipotézist, amely szerint mind a három szövegtöredék 1933 második felében készült, hasonlóan a többi PRAE-betoldáshoz. Nézzük meg először az első két töredéket, amelyeket „A-töredék”-nek és „B-töredék”-nek neveztem el. Ezt a két, kék tintával írott, tűzőkapoccsal összekötött lapocskát a PIM kéziratára őrzi.⁵ Az A-töredék egy gömbháromszög alakú, a B-töredék pedig egy hömérő alakú templomot ír le. Az alábbiakban először azt igyekszem bizonyítani, hogy mind a két templomterv 1933 második felében keletkezett, utána pedig próbálom kimutatni, hogy a templomtervek nem külön szövegekként születtek meg, hanem PRAE-betoldásoknak voltak szánva.

Kezdjük tehát a datálással. Először figyeljük meg, hogy a PRAE-ben több templomtervet is találhatunk. Mindezeket pedig Szentkuthy 1933 második felében írta, és betoldásokként illesztette bele a PRAE szövegébe. Ha figyelembe vesszük, hogy az írónak szokása volt, hogy egy időben egy meghatározott témakörre koncentrált, és hogy a két töredékes templomterv sok hasonlóságot mutat a PRAE-ben található templom-

⁴ E tanulmány keretei nem teszik lehetővé, hogy részletesen tárgyaljam a betoldások keletkezését. Röviden összefoglalva, az érvelésem a kézirat, a betoldások vázlatai és az életrajzi adatok összehasonlításán alapszik. A betoldások keletkezési idejét azért helyezem 1933 második felére, mert mind a vázlatokból, mind azokból az életrajzi eseményekből, amelyekre a betoldások vezetnek vissza, meg tudjuk állapítani – többek között a datálásnak és az író levelezésének elemzése alapján –, hogy 1933 nyarához és az azt követő korszakhoz köthetők.

⁵ A szövegek a PIM V. 5498/43/II. (2f. autográf tintaírás) jelzetű mappában találhatóak, Az ALÁZAT KALENDÁRIUMÁNAK egyik füzetével együtt. A mappában található egy boríték, amelyen a következő megjegyzés olvasható: „hosszú-hosszú elmélkedések 1935 körül (»Metaforám« folytatása)”. A „»Metaforám« folytatása” nyilván arra a szövegre utal, ami csak Szentkuthy halála után jelent meg Az ALÁZAT KALENDÁRIUMA címen. A boríték 11 főlíót tartalmaz egy kettéhajtott A4-es lapon, amelyre Tompa Mária ráírta: „nem vettem az Al kalend-ba, talán PRAE-szöveg?”

A főlíók tartalma a következő:

1–5. főlíók: C-töredék.

6–7. főlíók: a Bergsonról szóló tanulmánynak egy töredéke. A tanulmány a következő szavakkal kezdődik: „konkrét kérdések azok, melyek lehetővé tették az előbb vázolt bölcsélet kialakulását, vagy ha tetszik, fordítva: mily konkrét témák tárgyalását követelte természetesen egy ilyen filozófia?” A tanulmány első oldala közvetlenül az avignoni lányról szóló C-töredék után jön, de nem valószínű, hogy folytatásról van szó. Egyrészt azért nem, mert, ahogy látszik, a Bergson-tanulmány elején hiányzik az első szó („mily”), ami arra mutatna, hogy a tanulmánynak volt kezdete, amely – úgy, mint a folytatása – elveszett. Másrészt pedig azért nem, mert a Bergson-tanulmány más, sokkal gyűrűtebb papíron van megírva, mint a C-töredék.

8–9. főlíók: egy átírt PRAE-részlet. Az átírt részlet eredetileg a híres kockás füzetben található. (Szentkuthy Miklós: PRAE. Magvető, 1980. I. 91–92.) Ezt a részletet Szentkuthy talán azért írta újra a kis lapra, mert meg akarta számolni, hány oldal lesz a nyomtatott PRAE-ben. A PRAE kézírata ugyanis különböző méretű oldalakat tartalmaz. A kockás füzet oldalai sokkal nagyobbak, mint azok a kis lapok, amelyeken 1933-ban betoldásokat írt. Lehet tehát, hogy Szentkuthy azért írta át a füzetnek egy oldalát a kis lapokra, hogy megnézze, hány kis lapnak felel meg egy füzetbeli oldal.

10. főlíó: A-töredék.

11. főlíó: B-töredék.

A 10. és a 11. főlíót tűzőkapocs köti össze. A transliterációban igyekeztem megtartani az eredeti helyesírást azzal a módosítással, hogy hozzáadtam a hosszú í-ket és ű-ket, amelyeket Szentkuthy általában nem jelölt.

tervekkel, akkor arra következtethetünk, hogy a két szövegtöredék is 1933 második felében íródhatott. Abban az időben, úgy látszik, Szentkuthy az építészeti korszakát élte.

Nézzük meg részletesebben, hogyan bontakozott ki Szentkuthy érdeklődése az építészet iránt. Igaz, hogy a modern építészet már az 1928-as Grand Tour alatt elkápráztatta a fiatal Szentkuthyt, és attól kezdve jelen volt az írásaiban. Így már a PRAE első fázisaiban találhatunk leírásokat modern épületekről, amelyek közül talán a leghíresebb a *Perspective*-mulató.⁶ Ez az érdeklődés azonban csak 1933 nyarán és őszén, azaz a PRAE keletkezésének utolsó fázisában éri el tetőpontját. Abban az időben Szentkuthynál akkora hangsúlyt kap az építészet, amely nem vetekedhet a korábbi fázisokéval. Ekkor többek között hat templomtervet készített, amelyeket – úgy, mint az *A*- és *B*-töredéket – külön kis lapokra írt, és betoldásokként gemkapoccsal fűzte a PRAE szövegébe. Ez a hat templom a következő:

1. Az a templom, amellyel a regény szétszórt szerkezetét ábrázolja.⁷

2. és 3. templom. Két templom két különböző stílusa a racionalitás és irracionalitás ellentétét ábrázolja.⁸

4. Leatrice templomterve, amelyben fémgolyók acélhálóban a karácsonyi havat ábrázolják.⁹

5. A hatodik átlóban szereplő fiú által rajzolt templom, ahol az oltár és a gyertyatartó-sorozat kereszteződése a másik ember megismerésének lehetetlenségét ábrázolja.¹⁰

6. A templom, amelyik Leatrice éjjeli mozdulataiból keletkezik.¹¹

A fenti templomokban több hasonlóságot is lehetne találni. Sőt, akár azt is mondhatnánk, hogy Szentkuthynak saját építészeti stílusa volt. Ha jellemeznem kellene ezt a stílust, a következő elemeket sorolnám fel. Szentkuthy a képzeletbeli templomait általában egyszerű mértani alakokra építi, olyanokra, mint hasáb, kocka, henger. Az egyenes vonalak mellé gyakran íveket helyez el kontrasztul. Sok üveget használ, a színek közül a fekete dominál. Fontos szerepet tölt be nála a fekete szín és a fény összjátéka. Szereti a falakból kiálló részeket. Sokszor használja magát a teret, az ürességet, amely kontrasztban áll a templom díszítésével. A felsorolt jellegzetességeket az alábbi táblázat foglalja össze. (A számok a fent felsorolt templomokra utalnak, a betűk pedig a függelékben található töredékekre. Tegyük hozzá mellékesen, hogy a PRAE írásának utolsó fázisában az író a templomokon kívül sok mást is tervezett: egy baptisztériumot,¹² egy modern szobát,¹³ egy ebédlőt,¹⁴ egy színházat.¹⁵ A korábbi fázisokban elkezdett Staalbreck-féle klinika leírását is kiegészítette.)¹⁶

⁶ Szentkuthy: PRAE, i. m. I. 50.

⁷ Uo. I. 342–343.

⁸ Uo. I. 506–507.

⁹ Uo. II. 105–106.

¹⁰ Uo. II. 217–218.

¹¹ Uo. II. 262–263.

¹² Uo. I. 87.

¹³ Uo. I. 90.

¹⁴ Uo. I. 97–98.

¹⁵ Uo. II. 19.

¹⁶ Uo. I. 374–378.

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	A.	B.
mértani alakok	oszlopok	az egész templom kocka	az egész templom henger	a templom alapja téglalap	az egész templom fekvő üveg-hasáb	az oltár fekvő hasáb	a templom alapja gömbháromszög	a templom alapja téglalap
ívek	hullám alakú fal		egyenletesen felemelkedő kúp	kígyózó oltár	kígyózó gyertyatartósorozat	spanyolfalcikcakk	három ívelt oldal	a botok és a csövek
üveg	üvegfal	az egész templom üveg	közepén üvegből való kúp	a templom hátsó fala tejüveg	az egész templom üveg	két üvegfal	az üveghal	
fekete szín	fekete vas-oszlopok	fekete betűk	az egész templom fekete henger	fekete kereszt	fekete szalag	fekete oltárfal, oltár, kereszt	fekete padsorok	
fény			a kúp („izzó szín-domb”)	tükrőfényes fémgolyók	gyertyatartósorozat	csillogó-fehér biliárdgolyók, csillogó acél-fotelkák		piros neon-lámpák
kiálló részek	„a hockey-botok”	fekete lemezekből készített betűk sora		mise-könyv-állvány végtelenül el van nyújtva	láb nélküli fekete oltár-asztal		oltár-asztal a hal uszonya	tizenkét püspök-bot

Megállapíthatjuk tehát, hogy a PRAE-templomok és a töredékekben leírt templomok között építészeti hasonlóság áll fenn. Továbbá mind a két esetben a templomleírást tartalmazó szöveg egy kis lapon, illetve lapokon van megírva (természetesen azzal a különbséggel, hogy az első hat templomleírás bele van illesztve a PRAE-be, az utolsó kettő pedig nincs). Ez a két hasonlóság feljogosít bennünket arra, hogy a töredékeket a PRAE-ben található templomokkal rokonítsuk: nagy valószínűséggel egy időben keletkeztek.

Erre fel lehet hozni még egy – talán sokkal meggyőzőbb – érvet. Szentkuthy jegyzeteiben találhatóunk ugyanis egy rajzot, amely az A-töredékben leírt gömbháromszög alakú templomot ábrázolja¹⁷ (lásd az 1251. oldalon). A rajz, amely valóban gömbhá-

¹⁷ PIM V. 5498/23/11.

romszöveget¹⁸ mutat be, a következőképpen van körülírva: „óriási felfújt üvegghal (oltár), 12 apostol piros bábszobra zöld fal mellett, meredek amfiteátrum-ülések”. Nincs kétség, hogy az A-töredékben leírt templomról van szó. Maga a rajz persze még nem mond semmit, viszont fontos megjegyezni, hogy a fólió még két más hasonló rajzot tartalmaz. Azokról pedig megállapíthatjuk, hogy 1933 őszén készültek. Így a gömbháromszög alakú templom rajza és ami ebből következik, a leírása is, 1933 őszéhez köthető.

A jegyzetben tehát nemcsak egy, hanem három rajz látható. Az első a villa, a második a hálósoba, csak a harmadik a templom. Ezekből az első kettő, vagyis a villa és a hálósoba belekerült a PRAE-be. Nézzük meg, hogyan írja le a villát Halbert apja: „képzeljünk el egy hosszú nyírott bokorfalat, vagy negyven méter hosszút, amelynek például Bécsben vannak a Belvedere-parkban. Most ezen bokorfalat folytonosan keresztelve tegyünk rá hullámvonalban egy üvegkígyót, óriási szögletes üvegcsövet, ahogy címereken szokott egy kígyó valamilyen pálcá köré tekeregni szorgos S vonalakban. Ott, ahol üvegcső és bokorfal metszik egymás, nem igazi bokor van, hanem az élőnek pontos fémmása, csillogó, kemény, tömött zöld acéllevelekből. Az üvegcső falon innen és falon túl levő U betűi az egyes szobák, melyeknek ajtói kis rövid alagutak a mesterséges, vadzöld bokorfalakban”.¹⁹

A hálósoba-leírást szintén a PRAE utolsó fejezetében találhatjuk: „egy hálósoba lejtős padlóval, mégpedig hullámosan, mint a hófúvás egy domboldalon. A lejtős padló véges-végig be van vonva hófehér hosszú szőrű szőnyeggel (bársony, szmirna, jegesmedve: mindegy): ívelt sípálya az egész. Ott, ahol a lejtő mélypontra ér, a szoba végén, van az ágy helye: ágyak nincsenek, csak végtelen fehér lapos párnák a szmirna-havon. Ezek fölött egy óriási világoskék, fémsípkeből készült félkupola: virágok, levelek, melyek alig érnek össze. Semmi több; egyik fal üveg, többi feketé fényes fa – ez az etikás Juan etikás hálósobája”.²⁰

Elég egy pillantást vetni a rajzokra, hogy megbizonyosodjunk róla, hogy a rajzok és a leírások teljesen megfelelnek egymásnak. Sőt, a rajzok ismerete előnyt ad a PRAE olvasójának, mert aki nem látja őket, az saját képzeletében kényszerül vizualizálni a bonyolult leírásokat. Aki pedig látja, annak a olvasói feladata sokkal egyszerűbb: elég, ha követi a leírást, és azt összehasonlítja a rajzzal.

Mind a három rajzon az író két vonallal húzza alá a rajz tárgyát, a leírásokban hasonló módon használja a nyilatkat, ugyanazt a tollat használja. A hasonló bemutatási mód arra mutat, hogy mind a három rajz ugyanabban az időben készült. Mivel pedig a villáról és a hálósobáról tudjuk, hogy 1933 őszén tette bele a PRAE-be a Halbert apjának naplója javítása közben,²¹ logikus feltenni, hogy a templomrajz és a leírása szintén akkor jött létre.

Ami a B-templomot illeti, a rajzát (ha egyáltalán van ilyen) nem sikerült megtalálnom, mégis feltehető, hogy ez is ugyanabban az időben jött létre. Erről nemcsak a

¹⁸ Gömbháromszögről Szentkuthy másutt is ír a PRAE-ben: „Ezt az átmenetet, mikor a levelek pisze zöldje elé a hittankönyvek csodalárgyáló fejezeteiben említett zenei feloldójelek kerülnek, akkor érezte a fiú, mikor megtudta az iskolában, hogy a síkháromszögek mellett vannak gömbháromszögek is...” Szentkuthy: PRAE, i. m. I. 438. A fiú élményében valószínűleg az író saját emléke tükröződik a matematikaóráról.

¹⁹ Uo. II. 351.

²⁰ Uo. II. 338.

²¹ A feleségével való levelezéséből tudjuk, hogy 1933 őszén, a genfi ösztöndíj után, Szentkuthy az exeteri pap naplóját javította, és közben írt hozzá betoldásokat. Abban az időben, szokásától eltérően, kék tollat használt. Ezzel a tollal írta a naplóbetoldásokat, és ezzel javította a napló szövegét. Az, hogy a rajzokat is kék tollal vetette papírra, megerősíti azt a hipotézist, hogy a három rajz 1933 őszén keletkezett.

villa: 5 pólus

restaurált régiót
belső-fal

X = újraépítés
fal föld-pléh levelek-
löl a lakásom belül

↓ ívrefal

hálószoba (fekü ing, két csipkével)

keresztmetszete

Két átlós baldachin-rács,
fém-csipke

szemmi bútor, szemmi "ágy"
csak nagy párnák a baldachin alatt: csak a hó-pléus
lejtő (hópléus ski-pályán)

templom

hírtelvia T.
nyitott kültenseg T.

csak a fém-háló
(virágok).

önirí befűt ívrefal (oltár)

alacsony szőke
circa - vándor
hátrólalatt
Molnár
(dísz = öltöny)
történelmi emlékek
tűlgyűjtött képzőműv.
exclap = idoplenca
falburkolat = nagy
doboz
elv: "bőgél yed
tree"
nyeli ott, ahol szőke
vá nem ültetnek
állónj = stagna-étör
befűtő föld márvány
csupa-goblen = embri-
tűftör át lak. kőzet
zö" plállás

Magadeli amfiteátrum - tölésék

12 pólus
fűző láb-
holva zölk
fal melleit

appadi pítelt ábrón = "nem" ág"
Wakabunsk Place

long gallery

gőftya napóra
hárszóna
abbay = ház
otthon
lámpa lámpában
fa-bíak tőglán

Szentkuthy rajzai: a villa, a hálószoba, a templom

hasonló tematika tanúskodik, hanem az is, hogy a két töredék össze van tűzve tűzőkapocs-csal, és ugyanazzal a kék tollal írta Szentkuthy.

Megállapíthatjuk tehát, hogy a templomtervek 1933 második felében keletkeztek. Mégis honnan tudjuk, hogy ezeket a szövegeket Szentkuthy a PRAE-ben és nem valami más művében akarta elhelyezni? Ezt már részben sejtette a fenti elemzés. A többi templomterv, a villa és a hálószoba mind betoldásként került bele a PRAE-be. Hasonlóságuk alapján fel lehet tételezni, hogy ugyanaz lett volna a töredékben levő templomok hovatarozása is. De van rá még meggyőzőbb érv, ugyanis a PRAE szövegében találtam olyan helyet, ahová az első templomterv tökéletesen illik. Olvassuk el az A-templomterv elejét: „*Ennek a dualista teológiának egyetlen templomstílus felelhet csak meg.*” Milyen dualista teológiáról van szó? A hátrautalás azt sugallja, hogy a templomleírás valami más, a leírását megelőző szövegre vonatkozik. Ilyen „valami valaminek felel meg” típusú analógiákkal gyakran találkozunk a PRAE szövegében. Nyilván ezt az összefüggést sejtető mondatot azért kellett beiktatni a leírás elejére, hogy a betoldás koherens módon kerüljön a szövegbe. A villa- és a hálószobaterv is ilyen bevezetéssel kezdődik, sőt a fentiekben felsorolt hat templomból mindegyik, kivéve az utolsót, valamit ábrázol, valaminek az allegóriája. De mire vonatkozik az A-templomterv? Hipotézisem szerint a gömbháromszög alakú templom Leatrice nézéstechikájára vonatkozik, amelyről a PRAE X. fejezete egyik kitérőjében olvashatunk.²²

A kitérés nehéz és bonyolult szövege a következőképpen foglalható össze. Leatrice-nek sajátos nézéstechikája van, amelynek az a lényege, hogy külön látja a tárgyat és a tárgy értelmét. A tárgy értelme tehát láthatóvá vagy inkább érzékelhetővé válik Leatrice számára: például a piros pipacs mellett megláthatja a pirosság lényegét. Hogy lehetséges az ilyen nézés? Ezt a kérdést persze jó lett volna feltenni Szentkuthynak, akinek az agya olyan mindent felülmúló sebességgel dolgozta fel az adatokat, hogy a percepcióit és az asszociációit gyakran nincs módunkban megérteni. Az elbeszélő mindenképpen észreveszi, hogy Leatrice nézéstechikája és a modern építészet között analógia áll fenn. A régi építészetben ugyanis az anyagot (fát, téglát) nem azért használták, hogy látható legyen, hanem hogy kitöltse az épület formáját. A modern építészetben viszont az anyag és a forma különválnak. Ez annyit jelent, hogy a modern építészet egyrészt nem akarja elrejtetni az anyagot, hanem kitüntetni és élvezni mint anyagot (gondoljunk csak a betonra), másrészt olyan üres formákat is használ, amelyeket már nem tölt ki semmilyen anyag. A hasonlat a következő: az anyag és a forma különválása analogikus viszonyban áll a tárgy és az értelem különválásával Leatrice szemében.

A kitérés további részében Szentkuthy elfelejti Leatrice nézéstechikáját, és az építészetre tér át. Nézzük meg tehát, milyen példával ábrázolja az anyag és a forma különválását a modern építészetben. A következő példában az anyagot Szentkuthy a német „*Sache*”, azaz „*dolog*” szóval illeti.²³ A szövegben kiemeltem azokat a részeket,

²² Szentkuthy: PRAE, i. m. II. 56–62.

²³ A Neue Sachlichkeit az expresszionizmust ellenző és józanságot kedvelő stílus volt a weimari köztársaságban az 1920-as és 1930-as évek fordulóján. A tárgyilagosságot jelentő „Sachlichkeit”-fogalom a „Sache” „dolog”, avagy „tárgy” származéka. Szentkuthy azonban a „Saché”-t tévesen mint „anyag”-ot érti, és így a „Sachlichkeit”-et az „anyag”-ból származtatja, úgy értelmezve, hogy a „Sachlichkeit” olyan stílus, amely tiszta anyagokat részesít előnyben. Lásd például a következő mondatot: „*A neue Sachlichkeit tudvalevőleg bizonyos anyagokat a maguk tiszta anyagszerűségében szeret élvezni.*” Uo. II. 59.

amelyek visszatérnek az *A*-templomtervben: „...mikor például egy zöld márványfalat építenek, mondjuk téglalap alakban, melynek minden négyzetmilliméterjét kitölti a zsúfolt, szinte túlananyagított márvány, akkor szükségesnek érzik, hogy melléje állítsák a levegőbe, minden gyakorlati cél nélkül, ugyanennek a márványlapnak a nagyságában azt az acélrámát, mely éppen bekeretezhetné a zöld falat, ha ráillesztenék, vagyis a Sache szinte gépiesen maga után vonja a legelvonhatóbb formajelzést: balra a fal, közvetlen mellette egy ugyanakkora üres acélráma”.²⁴ (A kiemelések tőlem – F. S.)

Van tehát a tiszta anyag (más szóval *Sache*), vagyis a zöld márványfal és mellette a tiszta forma, vagyis az üres acélráma. De a tiszta forma funkcióját, teszi hozzá Szentkuthy, egy nagy üvegfal is betöltheti: ez is ellentéte lehet a tiszta anyagnak. Sőt a modern építészet annyira szeret üveget használni, hogy – itt következik a kulcsfontosságú mondat – „ez a stílus talált ki egész üveg-teológiát”.²⁵

Ha most visszatérünk az első templomleírás első mondatához: „Ennek a dualista teológiának egyetlen templomstílus felelhet csak meg: az alaprajz egy gömbháromszög három ívelt oldala”, akkor megkapjuk a választ arra a kérdésre, hogy milyen teológiáról volt szó. Arról, amit a modern építészet talált ki. Miért duális a teológia? Mert a tiszta anyagok mellett tiszta formákat vagy tiszta üveget használ. Miért épp a gömbháromszögtemplom fejezi ki ezt a kettős teológiát? Mert két falból áll: az egyik zöld márványfal, tehát tiszta anyag, a másik „csak egy homály-hely, nem fal”, „abszolút űr”, vagyis az üvegfal megfelelője.

Figyeljük meg, hogy a PRAE szövegében szereplő elemek megismétlődnek a templomleírásban: „Az egyik oldal sötétzöld *sima* márványfal, kissé homorúan; aljában egymás mellett a tizenkét apostol piros bábszobra: rikító pirosak és gyermekesen esetlenek; az ő ülő testük is együtt homorodik a magas zöld fallal (*Sache*).” (A kiemelések tőlem – F. S.)

A zöld márványfalról először a PRAE-ben olvashatunk, utána a templom egyik falaként jelenik meg. A templomleírásban a fal után Szentkuthy hozzát teszi zárójelben: „*Sache*”. Am ahhoz, hogy megértsük, mit ért a „*Saché*”-n, nem elég pusztán a töredék ismerete. Csak akkor, ha elolvastuk a PRAE-ben lévő szöveget, válik világossá, hogy a „*Sache*” a zöld márványra, azaz a tiszta anyagra utal. Az *A*-templomterv tehát kétségkívül a PRAE tematikájára vonatkozik. Sőt, a hátrautalás („Ennek a dualista teológiának...”) és a templomtervben szereplő „*Sache*”, amelynek értelme a *Leatrice*-ről szóló kitérés ismerete nélkül nem deríthető ki, arra mutat, hogy a templomterv nemcsak tematikus, hanem narratív viszonyban van a *Leatrice*-kitéréssel. Valószínű tehát, hogy a templomtervnek a *Leatrice* nézéstechnikájáról szóló kitérés után kellett következnie.

A *B*-templom leírásában hiányzik a bevezető mondat, így nem találtam neki helyet a PRAE-ben. A két lap hasonló jellege miatt mégis fel lehet tételezni, hogy a *B*-templom is PRAE-betoldásnak volt szánva.

Bármi lenne az igazság, a megtalált töredékek története még nem ér véget. A templomtervek, igaz, átalakult formában, visszatérnek AZ ALÁZAT KALENDÁRIUMÁ-ban, azaz AZ EGYETLEN METAFORA FELÉ című naplólapok folytatásában. A KALENDÁRIUM egyik szakaszában három olyan rajzot találunk, amelyekben a felhasználatlan templomtervek elemei térnek vissza. Ezek a rajzok a Szentlélek eljövetele temploma, a San Pietro in Vincoli és a Baptisterium tervei.²⁶ A Szentlélek eljövetele templomának egyik részlete

²⁴ Uo. II. 60.

²⁵ Uo. II. 61.

²⁶ Szentkuthy Miklós: AZ ALÁZAT KALENDÁRIUMA. Magvető, 1998. 221–223.

„óriási színes 12 apostol-szobor, felettük 12 vörös lámpa hosszú merev zsinóron”.²⁷ Figyeljük meg, hogy itt a két templom elemei összevegyülnek, hiszen az A-ban „a tizenkét apostol piros bábszobra” szerepelt, a B-ben pedig „minden egyes pásztorbothoz a plafonról lehajló piros világító-cső” tartozott.

Ami a baptisztériumot illeti, felfedezhetjük benne az A-templom elemeit: „kell: 1) átlátszó nagy sima üveg: »a semmi áramvonala«, 2) masszív tengeri kagylóformák, gerezdekkel, 3) zöld szín, 4) tág, tányérszerű lapos kút, 5) vízbe-esett kő körüli gyűrűkhöz hasonló párhuzamosságok”.²⁸ A nagy sima üveg az üveghalra emlékeztet, a zöld színben a zöld márvány cseng vissza, a párhuzamos gyűrűk pedig olyanok, mint a „recés gummi-tányér” vagy a „fekete padsorok” az A-templom rajzán.

Végül érdemes megemlíteni azt az egyetlen elemet a templomleírásokból, amely mégis belekerült a PRAE-be. A gömbháromszög alakú templomban szereplő üveghalal Szentkuthy „Limes-Wirr-Warr” névvel illeti. Ugyanez a név szerepel az egyik PRAE-betoldásban, R. A. Grabmann (természetesen fiktív) tanulmánya címében: *Gott: Limes-Wirr-Warr*.²⁹

Ha most összefoglaljuk az elemzést, akkor a következő történetet kapjuk. 1933-ban Szentkuthy két templomtervet készített. Először a PRAE betoldásainak szánta őket, aztán valami okból mégse kerültek a regénybe. Utána újból felbukkantak összekeverten 1935-ben AZ ALÁZAT KALENDÁRIUMÁ-ban, a régi szövegek pedig maradtak AZ ALÁZAT KALENDÁRIUMA-mappában. A két töredék tehát két különböző szövegben fordul elő, még-hozzá úgy, hogy először külön-külön s utána összevegyülve. Az ilyen írásmódot Almuth Grésillon, a genetikai kritikával foglalkozó francia irodalmár „vándorló írásnak” nevezi (*l'écriture vagabonde*).³⁰ Ezzel az elnevezéssel illette Grésillon Proust írásának azt a jellegzetességét, hogy egy motívumot többször átír, és több kontextusba helyez, közben elemekre osztja, vagy új elemekkel gazdagítja. Grésillon tanulmánya a reggel motívumait tárgyalja. A reggel egyik leírása már a JEAN SANTEUIL-ben megjelenik, aztán a CONTRE SAINT-BEUVE-ben, aztán kettészakad, és az egyik része a COMBRAY-be, a másik a FOGOLY LÁNY-ba kerül. A reggel másik leírása átkerül a SAINT-BEUVE-ből a FOGOLY-ba, utána pedig megjelenik egy esszében is, amelynek már nincs semmi köze az ELTŰNT IDŐ-höz. A két templom leírása – a Grésillon által adott példákhoz hasonlóan – képlékeny módon újraíródik, és egyesül. Így kétségtelenül vándorló írással van dolgunk Szentkuthy esetében is, ám azt, hogy kivételeis vagy tipikus esetről van-e szó, csak a jövődöbéli kutatás fogja tudni megállapítani.

Visszatérve a PIM kéziratrárára: ugyanabban a borítékban, ahol a két templomtervet találtam, van még egy hosszabb, ötoldalas szöveg, amelyet „C-töredék”-nek neveztem el.³¹ Már az első látásra tipikus PRAE-szöveg, amit nemcsak a stílusból, hanem elsősorban a PRAE főhőse, a Leville-Touqué francia filozófus jelenlétéből lehet kikövet-

²⁷ Uo. 221.

²⁸ Uo. 223.

²⁹ Szentkuthy: PRAE, i. m. I. 95.

³⁰ Almuth Grésillon: PROUST OU L'ÉCRITURE VAGABONDE: GENÈSE DE LA „MATINÉE” DANS LA PRISONNIÈRE. = A. G.: LA MISE EN OEUVRE: ITINÉRAIRES GÉNÉTIQUES. Paris, CNRS, 2008. 155–175.

³¹ L. az első lábjegyzetet. Szentkuthy a PRAE-ben bevált szokásához híven az ötoldalas terjedelmű szövegfolymot egyetlen bekezdéssel sem szakította meg. Ilyen tagolatlan formában a szöveg olvasása rendkívül nehéz feladatnak bizonyul. Így, hogy megkönnyítsem az olvasó feladatát, a szöveget bekezdésekre bontva közlöm. A transliterációban megtartottam az eredeti helyesírást azzal a módosítással, hogy hozzáadtam hosszú í-ket és ű-ket.

keztetni. A szöveg már nem követel annyira hosszú elemzést, mint az első két töredék: az, hogy a szöveg a PRAE-be tartozik, szerintem Touqué szereplése miatt nyilvánvaló. A szöveg nyelvileg és gondolatilag érett, s e tekintetben nagyon hasonlít az utolsó fázisban írott betoldásokhoz. Az, hogy Szentkuthy külön lapokra írta a szöveget, arról tanúskodhat, hogy itt is félbemaradt PRAE-betoldással van dolgunk. Javaslom tehát, hogy a fenti szöveget szintén 1933 második felére datáljuk. A datálást talán lehetne még pontosítani, ugyanis Szentkuthy 1933 októberében írott, barátnőjére, Hercz Máriára vonatkozó jegyzetében a következő szavakat olvashatjuk: „*nagy búcsú-téma irandó: fekete ruhás Hercz*”.³² A fekete ruha... vagyis a gyászruha? A FRIVOLITÁSOK ÉS A HITVALLÁSOK-ban arról olvashatunk, hogy a PRAE írása idején Hercz Mária gyászruhában járt apja halála után.³³ Az avignoni lánynak tehát Hercz Mária volt a modellje? Ha igaz ez a feltevés, akkor a fenti szöveg 1933 októbere után keletkezett. Természetesen lehetetlen megmondani, hol lenne ennek a töredéknek a helye a PRAE-ben, annál az egyszerű oknál fogva, hogy a PRAE nagy része Touqué emlékeiből áll. Így a szöveget gyakorlatilag bármilyen asszociációhoz hozzá lehetne illeszteni.

Egy, még hozzá nagyon fontos kérdés még nincs tisztázva. Ha mind a három töredék tényleg a PRAE-hez tartozik, akkor az író miért hagyta ki őket a szövegből? Miért nem a PRAE-ben, hanem a PIM kéziratárában találtam meg őket? Sajnos, kutatásaim során nem derült ki egy olyan forrás sem, amelynek segítségével biztos feleletet tudnánk adni. Talán pusztá elfelejtésről vagy figyelmetlenségről lehetett szó? Ne feledkezzünk meg arról, hogy az írás utolsó fázisában Szentkuthy több mint száz betoldást tett bele a PRAE-be. Elképzelhető, hogy a három betoldás egyszerűen elkallódott a sok betoldás között? Ez a hipotézis a legegyszerűbb, de ugyanakkor a legvalószínűbb. Lehet, hogy a 2013-ban felbontandó napló majd fényt derít rá, de lehet, hogy már örökre csak spekulációkhoz leszünk kénytelenek folyamodni. Egyelőre a PRAE-töredékek kérdése nyitott marad.

Függelék

A-töredék

Ennek a dualista teológiának egyetlen templomstílus felelhet csak meg: az alaprajz egy gömbháromszög három ívelt oldala. Az egyik oldal sötétzöld sima márványfal, kissé homorúan; aljában egymás mellett a tizenkét apostol piroszobra: rikító pirosak és gyermekesen esetlenek; az ő ülő testük is együtt homorodik a magas zöld fallal (Sache). A második „fal” tulajdonképpen csak egy homály-hely, nem fal: óriási felfújt üveghal (Salviati nem nagyon sejt modern dolgokat, de ezt az óriási hal-ballónt talán ki tudná fújni), melynek egy kis uszonya az oltár-asztal. A hal mintegy a masszív zöld falból ugrik elő, nem is látszik egész teste. Színe köd, itt-ott átlátszó, szürke, itt-ott színesedő, semmi, itt-ott fehér, semleges, itt-ott aranyosan szikrázó: az eucharistia itt ezer-lehetőségű térhipotézis (Limes-Wirr-Warr). A harmadik oldaltól amfiteátrum-szerűen fekete padsorok szűkülő félkövei ömlenek alá egy lejtőn: pénztárokban recés gummi-tányért tesznek a pultra az aprópénz számára, ennek fekete nagyítása ez a zuhanó és meredek padsor. Az óriási köd-hal-oltárhoz persze megfelelő miseruhák is kellenek (ezüstszürke anyag

³² PIM V. 5498/23/13.

³³ Szentkuthy: FRIVOLITÁSOK..., i. m. 376.

végtelensok rézsútos fekete csikkal a pap egész teste körül, mintha egy fénysebességgel pergő brigó-csiga reklámja volna „rayé méta-rayé”, Worth). Abszolút báb, abszolút úr, abszolút rutin: teológiai gömbháromszög.

B-töredék

A templom rendkívül keskeny és hosszú, közepén végesvégig keskeny medence-szalaggal, mint higany a hőmérőben. Ebből a medencéből emelkedik ki, hullámozó szelektől hajlított nádasként tizenkét hajszálkarcsú, bambuszmagas, rugósvégű püspök-bot a tizenkét apostol emlékére. Az első bot alacsony, a második magasabb, növekszenek egészen a tizenkettedikig, mely legközelebb van az oltárhoz. Azonkívül az első bot kissé balra dül, a második még jobban, a harmadik kevésbé, a negyedik már jobbfele stb. Kígyósan jobbra-balra lengenek; közöttük stilizált zöld fém-buza sokkal erősebben mutatja ezt a szélben (a Szentlélek viharában) való elhajlást. Minden egyes pásztorbot-hoz a plafonról lehajló piros világító-cső tartozik, a legrövidebb bothoz leghosszabb, a leghosszabb bothoz legrövidebb és ha a pásztor-bot jobbra leng ki, úgy a plafonról baloldaltól ível feléje a neón-íjj és fordítva. Az oltár helyén egyetlen óriási fehér, szét-feszített szárnyú madár látható, porcelánból, mint az osztrák vagy német címer kard-tollú sasa: az igazság brutális ragadozó madara.

C-töredék

Ha visszaemlékezünk egy ölekezésre, hosszú ideig mindig csak a legsablonosabb elemeit szemléljük az emlékezet visszaverő-ernyőjén, mely teljes visszaverődést volna hivatva előidézni, azonban a valóság legértékesebb molekuláit néha nem veri vissza, hanem elnyeli, magába szívja: ugyanis az emlékezet rugalmatlan gátja csak azt veri vissza, amit hosszasan tervezgettünk az ölekezés előtt és így inkább saját ölelés-előtti akaratpályáinkat látjuk más szög alatt viszont, mintha az akarat és a visszaemlékezés között nem is történt volna meg a valóságos ölelés; a lélekben a csokolási szándék, az ölekezés kitervelése, a hely berendezése, az időpont kiválasztása oly mély barázdákat hagyott, hogy később az emlékezet nem a valóság idegen formáit tapogatja körül, mint a vakok egy soha nem olvasott Braille-szöveget, hanem ezekbe a kényelmes kész csatornába ömlik, egyenesen elkerülve a valóság szervesen „inédit”-sorozatát. Később azonban, mikor nem tudatosan emlékezünk, hanem kormány nélkül „lazzalunk” emlékeink többé-kevésbé passzív zátony-világában, előfordul, hogy hirtelen beleütdünk egy ilyen nem visszavert, hanem az ernyő által elnyelt molekulába: a valóság egy, az akarat által elő nem készített improvizációjába, mely nagyobb gyönyörűséget okoz minden kidolgozott ölelés-sémánál.

Így járt Touqué, mikor eszébejutott egy gyászruhá avignoni lány véletlenül előllobbant rózsaszín kombiné-szegélye. A három szereplő: a kombiné-szegély, a gyászruha vékony szoknyája és végül a térd fölött ritkuló fekete selyemharisnya nem szerepeltek az ölelés tervezetében, mondhatni érzéki költségvetésében, úgyhogy sem az ölekezés alatt nem nézte, legföljebb észrevette, sem a visszaemlékezéskor nem számolt vele. Mikor egy este az operában hirtelen eszébe ötlött, váratlan haszonként, szerencsejátékon nyert pénzként kezelte: első varázsa abban állt, hogy mikor észrevette, nem járult hozzá semmiféle értelmi, akarat vagy érzelmi elem a lelkéből; úgy hozta magával ezt a kombiné-villámot a fekete szoknya alól, mint egy levelet, mely egy tó felszínére esett és éppen azért, mert a levél szélei rendkívüli magnetikussággal szívják magukhoz a víz molekuláit, egy vékony kohézió-gyűrű keletkezik a levél ráámjaként, mely kiemeli a vízből, fenntartja a levegőben, távol a víztől, úgyhogy a levél teste teljesen száraz marad mindaddig, míg a szél vagy

egy hullám külső erőszakkal bele nem préseli a habok közé: ez a rózsaszín alsóruha-folt így lebegett lelke legfelületén, érintetlenül minden belső hullámtól.

Touqué szentül meg volt győződve, hogy a lány összes alsóruhái is feketék a gyász ideje alatt, úgyhogy az opera sötétjében nagyon meglepődött a csak most tudatosított világos rózsaszínen, mely szinte elárulta a fekete szoknyát, elárulta a gyászt, és talán a halottat is kifigurázta: nem volt ebben a leleplezett rózsaszínen semmi irónia, semmi naivan blaszfém, de épen azért, hogy nem cinizmus, hanem mezei ártatlanság, naiv tavasz-pillantás volt benne, azáltal volt a gyász tagadása. A fekete felsőruha tehát csak olyan fekete inkognitó-köpeny, amilyent régi színdarabokban használtak: egyetlen festői óriás-ránc az egész, melyet egyetlen mozdulattal végig lehet borítani az egész testen, bármily tarka selymek, elálló ékszerek, felfújtt csipkék és triplaszférás parókák legyenek az emberen, – a köpeny oly bő és alakatlan, hogy mindez elfér alatta. Mikor a rózsaszín foltot megpillantotta, rögtön egy egész világot pillantott meg, egy némán ujjongó atlantis bonyolult földrajzát, melyről azt hitte, hogy szintén befeketedett, mint a holttenger szodomita csigái. A színpadon is, ha az óriási ál-testeket teremtő negatív kazulák mögül kivillant egy csatt vagy paróka-index, rögtön az egész tarka öltözék a szeme elé csillant, tudva, hogy a fekete selyem-kámzsa csak éppenhogy rá van ejtve a rokokó ruhákra, és ha egy gomblyukba tűzött nárcisz túlhosszú szárával nagyon előrehajolt, még az sem görbült meg egy hajszálnyit sem, oly bő volt a titok-tóga: éppén rendkívüli nagysága, felhőszerű terjedelme mutatta, hogy nem alakít át semmit, ami alatta van és ebben különbözött, saját javára a modern átöltözésektől, amikoris bőrt, haját, tán csontot is átalakítanak, organikusan áttenyésztenek, ha a detektívregényben szükség van rá.

Touqué a lány gyászbaöltözését ilyen detektív-stílusban képzelte; úgy érezte, hogy utolsó csipkefonala is átitta magát liturgikus színvaksággal, úgyhogy rendkívüli meglepetést okozott, mikor felfedezte, hogy csak naiv opera-stílusú titkolózás volt a gyász, amely alatt rögtön ott van a vadrózsák tűszúrás-szemérme. Vajjon valóban oly naiv volt-e az az opera-maszk, mikor teljes egészében megmaradt az igazi ruha és csak a felület felületére omlott, csak itt-ott egy hajtútól vagy kalapkarimától megtámasztott fekete sátorként a titkolódzó anonim réteg? Ez a gyásztalár egészen felületes volt, de viszont egészen fekete, egészen betakaró: a modern betörő-maszkok csak másik arcot vesznek az igazi helyébe, de nem sülyednek a fekete önsemmítésnek abba a színpadias abszolútumába, mint a régi opera-hősnők. Az operákban valakiből lett senki, a detektív-regényekben csak valakiből esetleg másik: az első eset a szebbik.

Mikor meglátta, hogy a lány alsóruhája rózsaszínű, rögtön az opera végleteket érezte: a fekete gyászt embertelen takarónak, senkire sem szabott űr-epidermisznek, melyet egy pillanat alatt vesz fel vagy le az ember, de ezen léha gesztussal szemben a letakartság alatt a teljes megsemmisítést, nem pedig holmi megalkuvó elváltozást okoz; a rózsaszínű kombinét pedig egy egész virító bokor kipillantó ágának, egy rég lehunyott rózsza-héj mögül előpattant sűrített nézésnek (és a nézés mindig több, mint egy ember és hosszabb, mint az idő): ha a fekete felületet csak a bánat gépies árnyék-vetületének érezte, akkor az operai tapasztalat alapján éppén emiatt képzelte vagy képzelhette az alatta rejlő kombinét és teste teljes épségében és gyászhatlanságában virágzónak: a felületes vagy felületi gyász abszolútabb semmivé tesz mint egy képzelt organikus, viszont ez a „felületes-abszolút” gyász automatikusan fokozza a mögötte élő nő tiszta gyásztatlanságát, éles bánat-szüzességét.

A rózsaszín kombiné hatásának egyik kulcsa a feketéhez és az önkéntelenül odaképzelt kiegészítő vérpiroshoz való viszonyában rejlett: a gyászhoz viszonyítva a rózsaszín

époly energikusan hatott, oly drámai villanyszikraként, mint ahogy színes színek között a piros szokott, például végtelen zöld lomb-malomban egyetlen vörös cseresznye-vér. A kombiné úgy hatott, mint a kiserkenő piros vér, de éppen azért, mert ilyen vér-pre-cízen hatott, Touqué az igazi vért is rózsaszínek képzelte: operációk pazarolt véna-árját halovány vadrózsaszínűnek, minden szívet négy-kazettás halványrózsaszín púder-doboznak, mely automatikusan piperézi sápadtan aligpirosra az emberi testet.

Ami az ő lelki életében az ölelés akarása, a csók kitervelése volt (a rolókat lehúzta, hogy be ne lássanak, – egy tankönyvet, melyre a lánynak szüksége volt, ennek a szobának asztalára tette, hogy a lányt így becsalogassa, – az esernyőjéről azt hazudta, hogy nem hozták még vissza az üzletből, hogy így a borús időben ne lehessen sétálni menni stb.), azt pótolta a lánynál ez a véletlenül szoknya fölé gyúrt világos kombiné: furcsa volt, hogy ez a tiszta véletlen keltette Touquében az akarat, a nő beleegyezésének benyomását. A hirtelen szín-villanás ugyanis oly végzetszerű forduló-pont volt a gyász értelmezésében, hirtelen annyira másnak kellett látnia a lány gyász-periódusát a váratlan vonalas színek adatai szerint, hogy ezt a véletlen eseményt összetévesztette a belőle vont új nő-hipotézissel, mely kiterjedt a pillanat határain túl, nagyon messzire. Hajlandók vagyunk (ez a fizika megváltó naivitása is) azt lényegnek tartani, amiről a másik sohasem szólt, csak véletlenül vesszük észre: a legefemerebb sajtóhibákból (mert a kombiné egy ilyen rosszul szedett ékezet volt a gyász-szoknya konvencionális betűjén) alkotjuk meg, rögeszmeszerűen a lényeg-modelleket.

Az emberi testben egyike a legizgatóbb kérdéseknek a test kompilált volta: a szem anyaga nem hasonlít semmit az izmok anyagához, a hajak összetétele nem emlékeztet a máj berendezésére: a gyászruhás avignoni barátnőn is az volt a titokzatos, hogy az alsóruha nem volt semmi rokoni kapcsolatban a felsővel. Az alsóruha nyersebb, állatibb benyomást kelt, mint a felső, hiszen közelebb van az „obszcéná”-hoz, és mégis ezeken sokszor több a csipke, mint a felsőn: szinte az egyetemes női butaságot vélte ebben látni, amint a tisztán higiénikus, szinte vatta és géz-jellegű sebészeti cikkeket is naiv állszépkedéssel agyonhímzik, szétcifrázzák.

Az avignoni lány sovány, karcsú nő volt, lapos mellel és hirtelen „lejáró” csípővel (az ilyen egész karcsú derekak ugyanis azokra a kutakra emlékeztették, melyekről egy pillanat alatt lespulnizza a mélybezuhanó veder az előbb még vastag kötél-gombolyagot), úgyhogy emlékezetében mindig valami átlátszó hosszúkás formát őrzött meg róla, vilánygyertyát, üvegrugót, sűrűke sinus-szerválást, amelyen egyetlen ívhez egyetlen kis dísz-kitevő simul. Sőt mikor megölelte a nőt, vagy simogatta, akkor is, a valóságos anatómia-boronálás dacára ezt a karcsúság-formulát, függőleges oszcillátort érezte: izmok, csontok váratlan csomói és akadályai egyetlen finom hullámrezgésbe illeszkedtek, a karcsúság mondain kubizmusát adva. Mikor a kombiné megpillantotta, egyszerre megszűnt ez a régítípusú érzékiség, melyet dimenzió-érzékiségnek vagy laboratóriumi műszer-érzékiségnek nevezhetünk, és helyébe lépett az alsóruha-játék, mely ettől merőben idegen világ: a rózsaszín kombiné-hullám, amint kígyós tajtékjával kicsapott a gyász bágyadt tételei alá, mint arrogáns-naiv 'summa ex machina', egyáltalában nem hasonlított a karcsúság irányához, nem hasonlított a karcsúság szabályos rezgéséhez, nem hasonlított a sebességéhez és hőmérsékletéhez, mert nem az ölelés mindig önkényesen algebrizáló tokjából keletkezett, mint a lány élő teste, hanem egy szabónő műhelyéből.

A felső ruha és a meztelen test végtelen közel fekszenek egymáshoz, az alsó ruha és a meztelen test végtelen távolságban vannak egymástól: és éppen ez a távolság löki

viszont az érzékiséget neki a testnek. A kombiné egy új szoknya-fazont mutatott, mely nem hasonlított a gyászruhához, és nem hasonlított a felső lábak alakjához: teljesen öncélú dekorálgatás volt. Megszűnt tehát az anatómiai vonzalom az érzékiségben, de ehelyett az a tény lett izgató, hogy hiszen éppen a nők azok, akik az ilyen fehérneműt szeretik, tehát mikor a női test tagadásával, ilyenfajta elrontásával áll szemben, akkor a legnőibb jelenségek egyikét szemléli: a legitimebb női akaratot. Az „intimitás” nem abban áll, hogy a kombiné fizikailag közelebb áll a testhez, mint a felső ruha (ez magában jelentéktelen dolog), hanem abban, hogy a női gondolkozás legbelsejét reprezentálja ez a cifra, nem testhez álló alakjában teljesen erosz-mentes ruhadarab.

Dénes Iván Zoltán

A LEGITIMITÁS ÉS A POLITIKAI KULTÚRA MINTÁI

I

Mi az, ami a szerző, Bibó István személyén túl összeköt olyan különböző írásokat, mint a magyarországi német lakosság kitelepítésének megakadályozása érdekében írt memorandumok, a párizsi békeszerződés és a demokrácia viszonyával kapcsolatos fejtegetések, a XV. századi magyar és kelet-európai alternatív történelemről magnóra mondott előadások s egy ártatlanul halálra ítélt ember kivégzésének megakadályozására irányuló megrendítő próbálkozásorozat iratai? A különböző idejű, témájú, műfajú és kontextusú írásokat a legitimitás és a politikai kultúra, a közmeggyőződésre, a közelfogadottságra támaszkodó politikai vezetés magatartási és értékelési mintái kialakításának igénye kapcsolja össze egymással.

A legitimitás és a politikai kultúra kialakítására irányuló erőfeszítések célja a társadalom hierarchikus tagolódásának a felszámolása, a hatalom humanizálása. Annak a fejlődésnek az előmozdítása, amely a személyes uralomtól a személytelen szolgáltatás, a zsarnokságtól a kölcsönös szolgáltatások társadalmába mutat. Ennek követelménye Bibó Szalai Pálnak 1978-ban írt levele szerint egyrészt a társadalmi hierarchiától és a gazdasági kizsákmányolástól való teljes felszabadulás, másrészt a szabadságjogok intézményszerű teljessége.¹

Meg kell akadályozni az egyéni és közösségi kiszolgáltatottság, a merev és rideg alávetettség, a félelem és a szenvedés uralmát, a zsarnokságot. Azt, ami nem a közösség egyik-másik szférájában elszigetelten bukkan fel és van jelen, hanem átjárja, megfertőzi, majd maga alá gyűri az egyéni élet és az egyének közötti kapcsolatok minden vonatkozását. Nemcsak a zsarnokság elnyomottjait, hanem az uralmat gyakorlókat is.

¹ BIM 5. 176.