



A FAEMBER TEKINTETE

Az irodalmi (ön)megfigyelés labirintusai Bartók Imre *Fém* című regényében

A *Fém* című könyv olvasása akkor lesz sikeres, ha az alcímben javasolt műfaji meghatározás ellenére a regényt csaknem líraként, de legalábbis gondolati prózaként, már-már filozófiai műként olvassuk. Szerkesztése is erőteljesen zenei. A minden fejezetben visszatérő¹ két legfontosabb motívum, a *mályvaszínű falak* vagy *folyosók* és a *fém* motívumának változásai, jelentésük menet közben történő módosulása és a *világ botanizálásának* programja, amelyet a regény egy bizonyos pontig a visszatérő, napali rémálmok nyugodt, szinte már idilli ellenpontjaként vonultat fel, a melódia ívét képezik. A ritmust és a variációt a számtalan helyzetben és horrorisztikus jelenetben visszatérő *én* kalandjai alkotják.²

Ne gondoljuk azonban azt sem, hogy egy *én*ről van szó a regényben: a szubjektum ugyanis az orvos–beteg kapcsolatban gyökeresen megkettőződött. A gyötrelmek, amelyeket az orvosához újra és újra, egy bizonyos pontig rendszeresen visszatérő, orvosa által *John*nak nevezett egyén áll ki, mitológiai, bibliai, modern irodalmi és filmtörténeti forrásokból merített szenvedéstörténetek. A részben felismerhetően parafrázált, részben erőteljesen átformált sémákra épülő történetfragmentumok nem köthetőek azonban egyetlen jelenkori vagy akár történelmi *én*hez sem, tehát már-már az univerzálisan tekintett emberiség gyötrelmei. A mű világán belül nem lehet véletlen az sem, hogy Hieronymus Bosch *A gyönyörök kertje* címen hí-

ressé vált festményének jobb képszárnya már az első terápiás ülésen megjelenik: „Oldalt pillantottam, arra az eleven freskóra, és már éppen elvesztem volna a tájban, amikor visszajött.” (11.) Az olvasó a későbbiekben elmélyedhet a festmény részleteiben. Bartóknak sikerül a képet irodalmi eszközökkel olyan pontossággal megjelenítenie, hogy Bosch festészetének jellegzetességei első olvasásra, minden név és cím szerinti utalás nélkül megjelennek.

„Nem sokkal messzebb valakit egy óriási hárfa húrjaira feszítettek ki, megint mást fejfelé hosszú rúdra kötözték, melyet természetes nyúl vitt a vállán. (...) Ám a legkülönösebb lényre a tó túlsó partján lettem figyelmes. Fa volt, akiből félig ember lett, vagy talán ember volt, aki ezen a tájon változott fává. Csónakokban álló, fehér fatörzsre emlékeztető lábain egyensúlyozott. Felsőtestének felénk eső oldala nyitott volt, melyben újabb alakok óvatosan egyensúlyozva járták körtáncukat. Arca a többi, nevetségesnek ható szörnyalakkal szemben egészen kifejező volt. Emberi arc, amely mintha némi szomorúsággal pillantott volna vissza saját, félig elveszített törzse felé, és mintha az őt körülvevő táj egészének látványa egyedül benne ébresztett volna föl némi gyászt, és talán együttérzést. Tekintete méltóságot sugárzott, alakja maga volt a fenség.” (150–152.)

Ennek a szövegrésznek az egész mű értelmezése szempontjából centrális jelentősége kell tulajdonítanunk.

A Bosch-festmény közepén megjelenő arc, a Faember arca ugyanis a festő, a művész önarcképét tükrözi.³ A triptichon kontextusában tekintve „[m]íg a külső táblák, a középső kép és a bal képszárny között logikus összefüggés fedezhető fel, a jobb szárnyon látható pokolábrázolás nem kapcsolódik hozzájuk ilyen egyértelműen. Sokféle kísérlet történt egy egységes koncepció felvázolására. A világ teremtésétől (külső szárny) az édenbeli bűnbeesés (bal szárny) és a romlottság állapotában levő világon (középső kép) keresztül vezető útnak a jobb szárny pokolábrázolásban kellene kulminálnia. A kézenfekvő nehézség abban áll, hogy a középső képen semmi sem utal az esetleges pokolbeli befejezésre.”⁴ A Bosch-triptichon analógiájára az orvoshoz járó férfi – az egyszerűség kedvéért nevezzük mi is Johnnak – néha-néha felvillanó egyszerű életvilága (a szobája, egy kert, a rendelő) és nappali, szubjektumhasadással előálló rémlátomásai között („Másnap reggel arra ébredtem...”) nincsen lineáris összefüggés, így nincsen átjárhatóság sem. A földi pokolra írott látomásos variációk, amelyeket az egyes epizódok vázolnak fel előttünk, Kafka, Camus és Rilke *Maltjének* szorongástól meghatározott alaphangulatában álmokból, mítoszokból és Hollywood által sokszor hatásadás módokon radikalizált rettenetes képvilágokból bontakoznak ki. Turi Márton találó megfogalmazásában a regény „az irracionális álomnyelv vizuális logikája mentén szerveződik”.⁵ A mű második felében megtaláljuk például a Bartók sajátos stílusában átértelmezett Minotaurusz- (166–170.) és Pénelopé-mítoszt (179–181.), valamint Bukephalos történetét, aki (181–184.) a *Báránysok hallgatnak* vagy éppen a *Taxidermia* élményvilágát bővítve, egy emberkínzásra szakosodott Társaság éppen belépő, új tagjának leleménye. Az *én*, aki kényszerből lett a Társaság új tagja, a vezetőnő elismerésére vágyva egy kamasz fiú végtagjaira lópatákat operál. A leírások a thrillerek nyomasztó hangulatában szerveződnek, de poétikájukat a karkai és becketti abszurd, az értelmetlen és vég nélküli halál (Endlosigkeit im Ende) határozza meg. Az *én* ismétlődő pokoljárása ugyanis arra emlékeztet, ahogyan Kafka írja naplójában a Kánaánt kereső Mózes élőhalott tekintetéről:

„Annak, aki életében nem boldogul az élettel, az egyik keze arra kell, hogy elhárítsa valamelyest sorsa fölül a kétségbeesést – ez nagyon tökéletlenül történik –, a másikkal viszont betakaríthatja, amit a romok alatt lát, mert mást lát és többet, mint a többiek, hiszen ő már életében holt és a voltaképpeni túlélő.”⁶

Az *én*, aki ezeket az átváltozásokat, üldöztetéseket és háború utáni állapotokat kénytelen újra és újra végigélni, mintha maga is akarná a félelmet. „Keresni indultam, érzéseket kerestem, örömet, fájdalmat, meg-

lepetést és félelmet, leginkább félelmet, s meglepetésre erre volt a legnehezebb rálelni. Pedig nagyon kerestem, hogy még egyszer teleszívjam magam valamivel, amit elvihetek aztán a halálon túlra is.” (171–172.) Keresése közben egy elhagyatott aluljáróban egy idős férfire bukkan, aki saját szemgolyóját pusztítja el. „Bénultan, lenyűgözve figyeltem, hogyan készül kiszűrni saját szemét, és közben nem felejtettem el bekapcsolni a kamerát sem. (...) Otthon többször, újra s újra megnéztem a jelenetet. Néztem a szemét, és azon töprengtem, vajon mit látott ez az ember, amit nem akart, nem tudott látni, vajon mit kell látni ahhoz, hogy arra vágyjunk, többé semmit se lássunk.” (173.) Az *én* tehát többszörösen és már-már kéjvágyóan érdekelt abban, hogy az emberiség árnyékos oldalát, a borzalmakat saját szeme elé vetítse.⁷ Ennek következménye lehet az, hogy a regény egyik visszatérő motívuma a kiemelt vagy elpusztított, és aztán újra a helyére illesztett, meggyógyított vagy éppen önálló életre kelt szemgolyó. Emellett a saját halál megragadása és újbóli akarása, az ismétlődésnek ez a kéjes rettenete az, ami a megsokszorozódó szubjektumot, John számtalan ember-alakját – paradox módon – életeti. A regény szubjektuma azonban nem merül ki ennyiben. A szubjektum ironikusan és távolságtartással kezelt másik fele éppen hogy a rémlátomásokból való kiutat megrajzoló, a gyógyulást fennkölt magabiztossággal ígérő orvos alakja.

A regény egészének poétikájára jellemző a hagyományosnak számító esztétikai és morális értékek átfordítása. Az egyik darabban például a keresett és megtalált, folyamatosan fenntartott félelmet egy vámpírnő éveken át történő vérrel való etetése és végül a vámpírnő utódjának megszületése jelenti. A vámpírutód szárnyalásának megpillantása váratlan módon *örömet* jelentene a már haldokló *én* számára, ami a saját vérvesztés időközbeni elhatalmasodása miatt azonban elmarad. „Testem a földre zuhan, és így már nem látom, ahogy elrugaskodik, és lassú, széles mozdulatokkal repülni kezd, pedig ha látom, ezt az örömet magammal vihettem volna.” (176.) Az átfordítás esztétikájának megvalósítására számos helyen Kafka-rájátszások adnak alkalmat. Kafka-vonatkozás például a *kastély* ismétlődő motívuma, az *Átváltozás* parafrázisa, de értékét tekintve a bekövetkezett vég nem egyértelműen negatív jellege is. Az utalásoknál ugyanis fontosabb az az esztétikai gesztus, amelyet Bartók regénye lépten-nyomon végrehajt. Az értékek elvárt pólusa megfordul, sőt önmaga centruma körüli pörgő, oszcilláló állapotba kerül: az emberi és az állati pólus a már említett Kafka-parafrázis, az átváltozás során. „A *Fém* elbeszélője számos alakváltozáson megy keresztül, egy emlékezetes jelenet során például Gregor Samsához hasonlóan ő is testének szélsőséges átalakulására eszmél fel (»meg kellett állapítanom, hogy

óriási, emberszabású rovarrá változtam«, ami az *Árváltozással* szemben mégsem a másoktól elválasztó elidegenedés megnyilvánulásaként, hanem éppen a társaság megteremtéseként, ezúttal pedig az elkerülhetetlen halál legyőzéseként nyer sajátos értelmet...⁸ Élet és halál értékpólusai pedig többek között abban a jelenetben keverednek össze, amelyben az *én* „szemcsésre összezúzott acéltörmelék”-kel teleszórt zsákban zuhan lefelé „egyre sebesebben”, míg végül: „vér volt mindenütt odabent, ha kiterítenének, most biztosan fröcskölnék” (51–53.). A horrorisztikus jelenet végkifejlete viszont egyértelműen pozitív: a bekövetkező halál képéhez a „jövendő napok szikrái”, „nap-sütötte, gondtalan tájak” kötődnek. Ennek az esztétikának a vágy-elemét, a mozgatórugóját abban találhatjuk, hogy a halálközeli pillanatokban az érzékelés és a gondolkodás végsőkig való kiüresedése egyszerre e két emberi alapkészség legtisztább megnyilvánulását, abszolút kézhezállóságát képes előidézni: „a gondolkodás és ítékezés formái készen álltak, csiszolt, éles fegyverként simultak kezembe, de mintha még sosem használtam volna őket, ezért nem is tudtam, mihez kezdenék velük” (uo.). Ez a fajta nihilisztikus nyitottság, az értelem lebegtetett üressége adja Bartók halálesztétikájának dosztojevszkiji előképpel is rendelkező derűjét.

De térjünk vissza egy pillanatra a könyv és Hieronymus Bosch Faemberéhez. Mint ahogyan Bosch triptichonjának jobb szárnya többértelműen, de végző soron az ember- és állatkínzások szemet sértő realitásábrázolásával viszonyul a Paradicsomhoz és a Gyönyörök kertjéhez, ugyanúgy a szubjektum *beteg* felének rémlátomásai is sajátos realizmussal írják le az emberi történelemben mindmáig előforduló retteneteket. A Faember jelentősége akkor bontakozik ki, amikor a *beteg* és a *normális* viszonya hirtelen megfordul. Az ismerős és idegen kertekben újra és újra megnyugvást kereső *beteg* öntudatlanul is fokról-fokra végrehajtja az orvosa által csak később tudatosan felvázolt programot, a *világ botanizálásának* programját, meghozza saját testének és énjének átváltozása közben. A köznapi *én* által olvasott könyvek lapjai üressé válnak: „ahogy a világ kiüresedik, miközben növényre változunk” (125–126.). Majd: „A barátnőm elhagyott, mert arra kértem, öntözzön meg napjában többször...” (126.) A fordulat azonban a II. rész elején történik meg, amikor a *beteg* „gyógyulási” folyamatában először jut el arra a pontra, hogy felismerje: „A kép. Mindaddig egyszer sem tudatosítottam magamban, hogy éppen ez ejtett rabul. A kép volt az, a kép, amely irodájának falán függ, és amelyet már a legelső alkalommal is különösnek találtam, ám nem tulajdonítottam neki jelentőséget.” (144.) A következő felébredés, egy éjszakai felriadás is különbözik az eddigiektől, mert John most nem rémálom-vi-

lágira, hanem saját, orvosának léte által megteremtett, ismert kontextusára ébred. Az orvos, aki eddig csak rendelőjének falain belül létezett, most kilép ebből a topológiából, eljön John lakására, és egy különös *fém*tárgyat hagy ott számára: egy szikét, amellyel még John születésénél segédkezett. Nem túlzott tehát azt állítanunk, hogy a szubjektum beteg felének újjászületése tanúi leszünk, amikor John különös öncsonkításba kezd. Az asztallap tükre, amellyel saját maga tudja követni átváltozási folyamatát, tökéletes *fém*-tükör: a legalkalmasabb eszköz az önmegfigyeléshez.

„A vér lecsurgott rólam, végig, mindkét combomon egészen ólmossá váló lábaimra, görcsössé vált bokáimra, amelyek szinte már megkérgesedtek, ám saját nedveim hatására erőt éreztem bennük, elég erőt, hogy megkapaszkodjak majd a földben. A késre már nem volt szükségem, csak néztem magam a tükör fémlapján, nem üvegből volt, hanem csiszolt fémből, jobb, mint az üveg, mert nem törik. Merevedésem nem hagyott alább, egyetlen pillanat még, és egész áradás hömpölyög lábaimnál, amelyek immár minden erejükkel, mozdíthatatlanul, több méteres mélységben kapaszkodnak a földbe.” (147.)

Az *én* – Bosch festményének mintájára – maga is faemberré változik, és az eddig figyelemmel kísért rettenetes eseményeket az eddigi félelem helyett vagy mellett mostantól fenséges méltósággal (is) tudja követni. Korábbi betegségtudata – bár pusztán egy rémálom túlnő idejére – egyúttal a normalitás tudatába fordul át.

„Ismét eljött a világvége. Nem egyik pillanatról a másikra, hanem szép lassan, egyenletesen ment végbe. Az emberek megbolondultak, először csak hóbortosnak tündek, majd képzelnéni kezdtek, a legvadabb fantáziáik és ösztöneik uralkodtak el rajtuk, végül, tébolyuk csúcsaira érve, gonoszakká lettek, és öldölni kezdték egymást. Holttestek mindenütt, ahogy keresztülvágtam az elnéptelenedett utcákon. Hova mehetnék, hol találhatnék még valakit, akit, akárcsak engem, megkímélt az örület?” (147.)

A művészetekre vonatkozó reflexió számos ponton felbukkan a könyvben, hasonlóan Bosch Pokoljához, ahol a legistenibbnek is tartott művészet, a zene szerszámai válnak ördögien kegyetlen kínezőszközökké. Az előadóművészeknek legalább két karakteresen különböző alakját jeleníti meg a regény: az ártalmatlan művészt (zongorista, 107–109.), aki saját születőfélben lévő utópiája közben maga is groteszk-lehetetlen módon megdicsőül („Végre megkezdődhetett az előadás. És barátom valóban csodálatosan játszott. Lapoztam, amikor kellett. Nem volt jelentősége, mert ő egyszer sem nézett fel. Az egyórás előadás után aztán felállt, meghajolt, és ahogyan a sűrű tapsvihár okozta légmozgásnak köszönhetően a tollak még egyszer szállingózni kezdtek, s itt-ott fekete ingjére tapadtak, maga is úgy állt ott, akár egy repül-

ni kész madár.” – 109.), és a rendező alakjában ennek morális ellenpontját, az önzésében elvakult művészt. A rendező készülő darabjában színészeket fagyasztana le, hogy miközben életveszélyes módon felengednek fagyasztott állapotukból, megvalósíthassa „némi-
leg talán hatásvadász” (110.) darabját. Bartók könyvében a művészfigurának azonban nem csak kívülről történő megfigyelése és duális ellentételezése történik meg: a harmadik lehetséges művészfigurát ugyanis maga John jeleníti meg. John másik, (ön)tudatos fele, az orvos az, aki ennek tudatára ébred, és így fogalmazza meg a művészet Johnban megvalósulásra váró lehetőségét:

„Mert te vagy az üres cserép, John, benned szunnyadnak azok a halódó, öntözetlen kis nyúlványok, persze mindannyiunkban vannak ilyenek, de benned, édes fiám, több és vadabb, mint bárki másban, akivel eddig találkoztam, s a többségükről egyáltalán nincs fogalmad, a történeteid... mindez szinte semmi ahhoz képest, ami a... nos, amire az előzetes laboreredmények alapján következtethetünk. Persze tudom, hogy mindezzel, ha még nem is vallottad be magadnak teljes világossággal, mégis, legalábbis valamilyen módon, de magad is tisztában vagy. Ám arra talán nem fordítottál kellő figyelmet, hogy a növény jelenségében rejlik világprobléma valóban mindannyiunkat érint! Mert ez a végső cél, John, hogy miután mi kiserkentünk és erjedésnek indultunk, miután nektár folyik minden ujjbegyünkről, és hajunkból fonják évről-évre a babérkoszorút, miután törzsünk erős, akár az ezeréves tölgyeké (...), azután még egy lépést tegyünk tovább, kifelé. Ez a végső cél, John, a világ botanizálása, életet lehelni abba, ami mit sem tud az életéről, emlékeket előhívni nem a feledékeny emberekben, hanem a kövekben, ágakban, folyókban!” (193–194.)

Turi Márton a regényről írt kritikájában az egyik leglényegesebb pontra is rátapint, amikor azt írja: „A *Fém* elbeszélője mintha a természet eredendő egységének nyelvi újratemtésére tenne kísérletet az antropomorfizáció gesztusain, az egész regényen végigvonuló növénymetaforán, a fának, mint az élet archaikus szimbólumának (elsősorban a történeteken rendszeresen felbukkanó rejtélyes Faember képében történő) felelevenítésén, a szavak burjánzó ornamentikáján keresztül.”⁹ Véleményem szerint ezt a tézist erősebben is meg kell fogalmaznunk. A *Fém* elbeszélője valódi *romantikus gesztust* tesz itt az irodalom célját illetőleg: „a természet eredendő egységének nyelvi újratemtése” az európai irodalomban a korai romantika lényeges programpontja volt. A *Fém* regényterén belül ez a művészi programadás azonban szintén megkettőzött módon, (ön)ironikusan történik. Először is sem John, sem az olvasó nem bízik abban, amit a már többszörösen leleplezett, inkább John manipulálójaként, semmint jóakarójaként beállított orvos mond; másrészt maga az orvos is relativizálni igyekszik saját

állítását, mígnem saját beszédének heve el nem ragadja, és bibliai stílusban el nem röpíti egy groteszken utópikus látomás felé:

„Ő pedig megfogván a vaknak kezét, kivezeté őt a falun kívül, és a szemeibe köpven és kezeit reá tevén, megkérde őt, hogy lát-e valamit? Az pedig föltekintvén, monda, látom az embereket, mint valami járkáló fákat.” (194–195.)

Mályvaszínű falak

Meg kell szakítanom az eddigi elemzés fonalát, hogy a másik legfontosabb motívum, a *mályvaszínű falak* elemzését hozzátegyük az eddigiekhez. Feltételezésem szerint a *fém* motívuma mellett és azzal együtt leggyakrabban előforduló szókapcsolat és színmotívum a *születés és születettség*, az ember saját akaratán kívül eső világba való belevettségének problémája az, amely e mögött a motívum mögött lírai regényünkben meghúzódik. A *világ botanizálásának*, tehát organikussá és ön-termelővé válásának programjához a születés témája mondhatni szervesen kapcsolódik. Idézhetnénk itt a festő-zenész Paul Klee gondolatát: „A teremtés a mű látható felülete alatt genezisként tovább él. Visszafelé tekintve ezt minden szellemi ember látja, de előre felé (a jövő irányába) csak a teremtő emberek.”¹⁰ Bartók Imre ehhez kapcsolódó gondolatai a groteszk, az obszcén és az abszurd stílus kategóriáit érintik, paradox módon azzal összefonódva, hogy a kert, azaz a természet burjánzó ön-szülése az egyetlen helyszín, amelynek leírása közben hagyományos értelemben vett lírai hangfekvést is megenged magának a szöveg.

A könyv egyik sajátos önreflexiós, önkritikus és önironikus szöveghelyén az *én* irodalmár-kritikusként jelenik meg. („Kritikusként dolgozom, és éppen egy barátom könyvéről készültem lesújtó véleményt megfogalmazni, habár nem olvastam végig.” – 112.) Az időközben kalandregényírásból meggazdagodott író-barát, akinek legújabb könyvéről az *én* éppen kritikát ír, korábbi regényében maga is apokalipszist ábrázolt, amelynek következtében „az emberiségnek is vége lesz, tűzforró örömeinek esője felégeti az egész Földet. Ám a hamvakból mindenféle különös növényi formák alakjában új élet és új világ születik. Gondolkoztam, vajon ez jó ötlet-e, s nem inkább mesterkelten értelmetlen, mint minden, aminek köze van a születéshez, ehhez az olyan nehezen megragadható és homályos, sosem volt eseményhez, a múlthoz, mely sosem volt jelen.” (112–113.) Az apokalipszis víziója, a növényi világ újjáéledése és a születés problémája éppen azok a centrális témák, amelyek a *Fém* belső világát éppúgy dinamizálják, mint a *mise-en-abyme*-ként magá-

ban a regényben kigondolt és megjelenített, lekicsinylően kritizált fiktív regényét is. A szinte monomániásan visszatérő *mályvaszín* is értelmezhető úgy, mint az élő húsnak belülről vizionált, a megszületés közben szemléltethetetlenül szemlélt színárnyalata: „a falak megváltoznak, közelebb húzódnak hozzám, és mályvaszínűek lesznek” (127.). Ez a feltételezés magyarázatot adna arra, hogy a mályvaszínű falak és folyosók miért lesznek a regényszöveg vége felé haladva egyre mozgékonyabbak, míg végül lüktetve és szorosan Johnra tapadnak.

A félelem variációinak számító alfejezetek közül az egyetlen, amely viszonylag egyértelműen megkönnyebbüléssel fejeződik be, földalatti munkavégzést ír le (162–166.). Az ezt megelőző részben John orvosa átéléssel beszél a lehetséges teljes gyógyulás legradikálisabb előfeltételéről: a saját születés emlékének előhívása a teljes feledéssel egyidejűleg válik lehetségessé. A felejtés, azaz a visszafelé születés hozhatja el John számára az ígért gyógyulást: „John, valójában nem az emlékezés, hanem a felejtés segít megragadni az időt.” (160.) Az egyéni és kollektív emlékezet örökségként nehezedik mindannyiunkra, állítja John orvosa. A megnyert küzdelem ezzel az örökséggel szemben azt jelentené, hogy olyan mértékig *feldolgoztuk* egyéni és közösségi múltunkat, hogy már nem kell tagadnunk a megtörténtek egyetlen elemét sem.¹¹ A munka motívuma ezért is jelenik meg tehát John konkrét születésméyményében, amely banális, hétköznapi, másokkal együtt végzendő földalatti munka ígéretével kezdődik. De a föld köldöke alá Johnnak végül egyedül kell alászállnia. „Talán nem is pincében, hanem a föld köldöke alatt vagyok. Ahogy ujjaimmal tapogattam a falat, egyszer csak éreztem, hogy valaki a fal túloldalán ugyanezt teszi, nyomja kifelé. De nem nyomta semmi, maga a fal lüktetett egyenletesen.” (165.) Az újraélt születés élménye az anyai mosoly képével végződik. Erre az öröme még maga az orvos is kíváncsi, az anya első szavaira, amelyeket kimondott fia megpillantásakor (179.). Betege határtalan emlékezetében vájkálva nem akarja elhinni, hogy ezen a ponton a visszatekintő megfigyelés vakfoltjára bukkan.¹² („Hogy nem emlékszel rá, ugyan már, hiszen mindenre emlékszel, ez a te bajod. Mondd el szépen, mi volt az, mit mondtok, miért ijedtél tőle meg annyira.” – 179.)

A születés témája körül, amelyet Bartók Imre a regényszövegbe számos helyen beleszó,¹³ a két központi motívum, a *mályvaszín* és a *fém* motívuma közelíteni kezd egymáshoz. A szülés körül használatos fémtárgyak a *jövő sima*, *csiszolt felületét* villantják fel mindazok számára, akik a születés részesei. „Az öröm bárázdált, a gyönyör érdes és éles, kimeredő szünetjel az idő sima, egyenletes hangzavarában. A jövő sima, akár a csiszolt fém. Azt is mondtam neki, szeretném végre érezni, amit anyám érzett, mikor először meg-

látott. Sok nedvesség volt ott, nyirkosság, víz a fémestárgyakon.” (179.) A könyv egy könnyedén álomszerű és egyben paradox módon realiztikus jelenete, mely nem az előzőekben megszokott rettegés valamely helyén játszódik, *mályvaszínű falak* között zajlik, miközben John *acéllábaskában* kávévizet forral.¹⁴ A jelenet pillanatnyi kilépés a rémálmok birodalmából. A kert John számára adott hétköznapisága és egy másik, szertető személy is megjelenik:

„Közel az előző éjszaka, s még nagyon távoli a következő, aludni nem kell már, csak élvezni az illatokat odakintről, cédrus, orgona, citrom és valami más is, valami enyhén fémest, nem ismerem ezt a virágot, talán nem is errefelé terem, s a szél messziről hozza idáig az illatát.” (191–192.)

Ebben a villanásnyi, most még csak a szó hétköznapi értelmében vett *romantikus* hangulatban egy fogalmi szinesztézia képtelenségével „fémest” illatúként jellemzett virág Novalis *Heinrich von Ofterdingen*jének kék virágára tett utalásként is értelmezhető. Visszacsatolhatunk itt ugyanis egy korábbi, az irodalmi előképek szempontjából lényeges jelenetre:

„Költőm versei elsősre nyomasztónak tűntek, minél tovább olvastam azonban őket, a részletekben mindig megtaláltam a komikumot, sőt, az ábrázolt helyzettől egészen függetlenül létező vidámságot is, ezek a művek zárt, pokolbeli tájaikkal utaltak a határainkon túl fekvő paradicsomra. Azonban ahhoz, hogy ezt kellőképpen érezzem, alá kellett merülnöm a sosem tapasztalt emberi viszonytagságokat ábrázoló költői képekbe, be kellett lépnem e tájakba, s azon belül benézni minden bokor és minden betonfal mögé, minden otffejejtett nyugágy alá, a kék virág megtalálásának reményében.” (91.)

Nem annyira a megidézett költő, illetve költészet konkrét anyaga az – legyen az Novalis, Rilke vagy Celan, Weöres, Pilinszky vagy Tandori költészete –, amelyre rá kell kérdeznünk a szövegnek ezen a helyén, hanem az irodalmi hagyományhoz való kiemelt erejű kapcsolódás módja. Ez a mód ugyanis az, ami Bartók posztromantikus *botanizálását* érdekessé teszi, és amelyet a későbbiekben még tárgyalok.

A *mályvaszínű falak* jelentése az újraélt születés élményétől fogva szintén megváltozni látszik: a szubjektum rádöbben arra, hogy megfigyelő és megfigyelt (beteg és orvos) lényegében és mindvégig ugyanaz volt: a tudat kígyója, mely saját labirintusában tekereg, az az saját tudatvilágának járataiban.

„Ugyanazokat a pályákat, járatokat, üregeket jártam be, ugyanazokban a városokban, ugyanazon fények és árnyékok közt. Osontam a mályvaszínű falak mentén, akár egy kígyó, aki otthagya maga után mindenütt a váladékát.

Figyeltem mindazt, ami észrevehető, a kíváncsiságnak ezt a kettős, komoly játékát, ahogyan a világ szótlanlansága mögött is minden szemével engem néz, és miért is volna ez meglepő, elvégre én is ugyanezt teszem, egymás cinkosai vagyunk, miközben átjárom ezeket az utakat, passzázokat, csillagok ellipsziseit.” (195.)

Fém

Az eddigiek alapján Bartók Imre lírai regénye egy lehetetlenül izgalmas öntükröző és félelmetes szöveg-univerzumot nyit meg az olvasó előtt. A szubjektum megkettőződése és az *én* megsokszorozódása a szöveg enigmatikusságának okozója. A szorosra font motívumrendszer és Bosch festményének központi szerepe olvasatomban pedig az enigma megnyithatóságának kulcsa. Ezután fogunk azonban még csak elérkezni a könyv legradikálisabb kérdésfelvetéséhez: méghozzá ahhoz, hogy képes-e az irodalmi szöveg napjainkban arra, hogy John orvosának (a reflektált énnel) romantikus programját, a *világ botanizálásának* programját önerőből, a születés erejéből végrehajtsa. Maarten Doorman *A romantikus rend* című könyvének különös állítása szerint a 18-19. század fordulóján születő új emberkép, a romantikus ember *rendje* (a *rend* szó Foucault episztémekutatásainak értelmében veendő) mind a mai napig meghatározza a valószínűségről formált képünket.

„Legyen szó olyan leegyszerűsítésekről, mint a 'szív versus fej' (George Sand), 'a jelentől való menekülési kísérlet' (Waterhouse), az 'idegenszerűséget társítani a szépséghez' (Walter Pater), 'A művészet zsarnoksága az élet felett' (Isaiah Berlin), vagy akár árnyaltabb próbálkozásokról, mint amilyen René Wellek meghatározása, aki a romantika jellemzőiként a képzelőerő térnyerését, az újfajta természetszemléletet és a szimbólumok sajátos használatát emelte ki – e meghatározás-kísérletek mindig megmaradnak sémáknak, amelyek elszegényítik, tökéletlenül adják vissza az ellenszegülő, összetett és változó valóságot. (...) A 'romantika' kifejezés, és az azzal rokonértelmű 'eredetiség', 'teremtés' és 'zseni' szavak 'az emberi értékek alapvető átrendeződésének következményei', amely az irodalomnál jóval szélesebb körben érvényesült, és amelynek ahhoz is köze volt, amit az 'ember és a természet egységben látása'-ként jellemezhetnénk.”¹⁵

Maarten Doormannak könyve megírásához „egy macskul visszatérő, spekulatív gondolat” adta a motívációt. „Amíg nem fogy el a levegő, észre sem vesszük, hogy lélegzünk; ugyanígy a hozzánk közel álló romantika is akkor lesz majd igazán érdekes, ha egyszerre légtelen térbe kerül, ha nem kedvez neki a kor. Egy szobabelső hétköznapi borítása csak akkor tűnik fel, ami-

kor lecserelek.”¹⁶ Véleményem szerint éppen egy effajta légszomj, a saját vesztét átélő és egyszerismind ironikusan megfigyelő posztromantikus embernek a főként a félelem hajtóerejével mozgatott képzelet az, amelyek Bartók Imre regényének különálló darabjait sajátosan újszerű poétikával generálják.

A második rész egyik hétköznapi horrorisztikus jelenetében a metrón utazó John megfigyelőből újfent megfigyeltté válik, és közben elemi fenyegetettséget érez: „egyszeriben kiderült, hogy a fejemben nem a gondolkodás csigavonalakban tekeredő szerve van, hanem nyugalmas úr, amely mindaddig arra várt, hogy kitöltse az ezekben a pillanatokban sietve beléköltöző félelem” (85.). A regény egyéb helyein teremtő erővel is felruházott, itt azonban megbénultként jellemzett képzelet, amely a rettegés képeit mályvaszínű folyosókon haladva *szűli*, a történelmi értelemben vett romantika központi jellemzője is volt. Bacsó Béla Novalis kapcsán állítja a következőket: „A végtelen kiterjedő éjszakája félelemmel töltötte el az embert, s a reményt nélkülöző embert és annak fantáziáját a félelem képei töltötték el. Ami itt kezdődik, az a modernitásban tapasztalt meghasonlás...”¹⁷ Maarten Doorman már idézett könyvében pedig közelmúltunkhoz köti a romantikus szellemnek a képzelet és a rettegés összefüggésében tapasztalható továbbélését: „Az, hogy a képzelet a romantika óta az emberi tapasztalat egyik meghatározó vonásává vált, nem egyértelműen pozitív fejlemény. A képzelet tereit félelmek és fenyegető fantáziaképek töltik meg, ahogy Goya a szörnyeivel ilusztrálta, és ez kiderült Woodstock sebtében felállított orvosi barakkjában is, ahol nem egy 'belőtt', a *speedtől* felkorbácsolt fantázia szörnyűségeitől szabadulni nem tudó hippinek kellett kezeltenie magát.”¹⁸ A regény értelmezése szempontjából szinte leleplező, de a képzelet szerepének értelmezéséhez mindenképpen központi jelentőségű az a szöveghely, amikor John orvosa – akitől, ne feledjük, a főszereplő éppen a félelmetől való megszabadulást reméli – ezt mondja egyik találkozásuk alkalmával:

„Hiszen eredeti alaknak ismer, miért nem használom a képzeletem, ez persze inkább tréfa, persze egyikünk sem mosolyog, hiszen semmi mást nem használok.” (153.)

Bartók Imre regényének a romantikához való viszonyát tekintve egy alapvető megkülönböztetést is tennünk kell. Míg a romantika és a romantikus emberkép számára a végtelentől való szorongásnak, amely önmagában is végtelen, azaz *bevégezhetetlen* szorongás is, egyszerre ellenszere az abszolútummal a produktív képzelőerőn keresztül megteremtett pozitív viszony,¹⁹ addig a megfigyelőként megfigyelt, groteszk módon, de szinte csak utalásszerűen fenyegetett²⁰ *én* félelme

nem oldódhat más módon, mint az abszolút feszültség gyönyörmentes kisülése által. Ezért mind a nem várt ejakuláció a metró-jelenet végén, mind a megfigyelő embertelen vigyora az *én* tehetetlenségének, semmisségének, értéktelenségének tudatát erősítik. A megfigyelőnek „ez a roppant hatal[ma]”, amelynek groteszk üzenete éppen embertelensége miatt megfejthetetlen és bénító, a halál előtti utolsó pillanatra hívja fel az *én* figyelmét.²¹ A várt és szinte elvárt gyilkos támadás azonban elmarad: a metró következő megállójában egyedül távozó John „bezuhan [...] néhány szeméttel teli papírdoboz közé” (87.). Az olvasó számára megfejthetetlen okokból újra és újra előálló rettegés összefonódik a halálra való képtelenséggel és a tehetetlenséggel is, amely – akárcsak Kafka világában – nem más, mint a születésre való képtelenségnek a homályban maradó másik oldala.²² A születést, az organikus átalakulást szorongással teli élményként ígérő mályvaszínű falakat Bartók Imre regényében ugyanis visszafordíthatatlanul eltorzítja az elgépiesedés, mivel az emberi technika által létrehozott gépek és fémeszközök produktivitásuk mellett a leghatásosabb rombolásra is képesek:

„A csempék lehulltak a földre, a mályvaszínű falak mentén végig drótokat lehetett látni. Előrttem acélos hullám-szerkezet, egy csigalépcső futott a mélybe... (...) mindenütt óriási halmokban állt a különféle fémes hulladék, félig összezúzott robotok, háztartási eszközök, orvosi műszerek, középkori páncélatok szétroncsolódott maradványai. A néhol a mennyezetig érő kupacokat mindenütt egyazon közönnyel marta a rozsdá.” (214–215.)

Romantikus módon való teremtettségét, születésének utolsó emlékét akarja kivágni ez az *én*, a groteszk értelemben vett Új ember azzal a *fém* szikével, amelyet orvosától kapott²³: „és egyetlen szakszerű, köríves mozdulattal kimetszettem a köldökzsinór hasznavehetetlen maradványát. Fölnevettem az örömtől...” (146.) A születés emléke John számára „[r]ejtett és tévedhetetlen optika (...)”, amely megmutatja a világ igazi arcát” (152.), de a hősnek nincsen szüksége arra „az óriási fény- és hangrobbanás[ra], ami a születésem óta visszahangzik bennem, fülkagylóm morajló, sötét mélyében, és melynek egyre halványuló, de el nem tűnő képe ott játszik még a szemem felszínén (sic!), minden látvány mögött és előtt.” (152.) Aki ugyanis arra kényszerül, hogy lássa a világ „igazi arcát”, a születés arroganciáját, a világ kegyetlenségét, az emberek állatiasságát, annak az alkotás, az alkotói folyamat kegyetlen vállalatosságában ismétlődő, elviselhetetlen processzusra hasonlít. (Ld. 152.: „Krómacél cellában élek”.) Ily módon a *fém* motívuma kettős értelemben nyeri el jelentését. Egyszer mint az organikus, növényi világ egyszerű el- lenpólusa: a végtelenségig gépiesített és technicizált, öl-

döklő ember világának anyaga; másszor pedig éppen mint az ennek a világnak a megfigyelésére kényszerített *én* fémesülő, normalitásában is beteg kezege. Így az is érthetővé válik, hogy az alkotás John orvosa által utópikusnak beállított életlehetősége, a Faember léte is alapjaiban véve kérdéses, hiszen valójában ő is elgépiesült, át*fém*esedett létező:

„Rátaláltam végül a kicsiny rétre. Ide vágytam vissza, és valóban, mikor odaértem, ott állt régi barátom. Ott állt ismét a Faember, de őt nem érte már napfény. (...) [A Faember John bicskájával felhasítja saját kéréjét, hogy megmutassa magát belülről.] Mert abban a pillanatban megláttam, milyen huzalok és drótok és acélos, szintelen lapok és csapágyak és csavarmenetek tárulnak fel belsejében. Ki gondolta volna, milyen könnyen illeszkedik egymáshoz a nedves fa és a csavar, az évgyűrűk szünetjelei és a fűrészyomok, a kérégek kiismerhetetlen logaritmusai és a favágók örök számításai.” (203–205.)

Feltéve, hogy elfogadjuk azt az értelmezői előfeltételezést, hogy a Faember a fenséges arccal megfigyelő és leíró ember allegóriája, akkor ezzel a végső soron önismereti aktussal nyilvánvalóvá válik az olvasó számára, hogy a romantikus, organikus alkotó emberkép alapjaiban illúzióra épül. A világ technicizálódása, fémesedése nem visszafordítható folyamat.²⁴ Ennek a ténynek a felismerése a művész sajátos életformájának megvalósulása közben, terapeuta és beteg (megfigyelt és megfigyelő) kínokkal teli szimbiózisában vált lehetségessé.

A Faember (az objektív megfigyelő) és az Óriás-csecsemő (talán a még reflektálatlan megfigyelt allegóriája, aki John volt a terápia megkezdésekor) halála körüli zűrzavarban John nyolc alkalommal megfellelkezik a terápián való részvételtől. Az orvosa jellemző módon kegyetlenül és minden humanizmus nélkül világít rá arra, hogy a *technikák* (írás-, pszicho- és mnemotechnikák!), amelyeket mindeddig alkalmaztak, nem tűnnek meg „idegen istent” maguk között.²⁵ John a szerelem és a rémálmok végső soron még romantikus gyötrelmein kívül azért is különleges orvosa szerint, mert Klee „teremtő szellemének” analógiájára képes arra, hogy a jövőbe lásson:

„Te csak abban vagy más, hogy még mást is látsz, de ha jobban meggondoljuk, ez sem szokatlan, ez sem tesz mássá, nem, a te problémáid gyökere máshol keresendő, ott, ahol még nem volt idő, és nem jeleztek az órák acélos, kérlelhetetlen mutatói. Ó, fémlapok mindenütt, az utolsó napon, immár mutatók nélkül. (...) Létezik ez a repedés, John, a mályvaszínű falak sarkában, egyetlen sáv, alig néhány ujjnyi széles, nem férnél át rajta (...) nézz be oda. Vér fog folyni akkor a szemedből, a füledből és ajkaid közül, de meg ne rémülj, ennek így kell történnie, apád tervezte így a házat, azt a valamit is ő tette a repedés mögé, ott voltam, láttam, mikor építette, nem sza-

bad félned, csak állnod kell azt a pillantást, amely bejárja majd alakod, egész bensődet, szívedbe markol, mint az ismeretlen, szárnyait bontogató jövő, mely úrrá lesz mindenenek fölött.” (207–208.)

Ez a szárnyait bontogató jövő Bartók Imre könyvének tanulsága szerint *fémes* (de legalábbis rovarszerűen páncélos – gondoljunk csak a „kirazó rovargyermekerekre”, akik „hamarosan elárasztják majd az utcákat” – 98.), és fájdalmasan, saját születését újraélve már túl van azon a romantikus utópián, amely a *természet és az ember egységének helyreállítását* tűzte zászlajára. Az ember természetbe való visszatérése egyetlen módon lehetséges: az ember(iség) halálán²⁶, illetve saját magáról való részleges, de fájdalmas lemondásán keresztül. Az öncsonkítás jeleneit az emberi lét önként való feladásának programábrázolásaiként értelmezem, amelyek – mint például a következő idézetben – a *botanizálás* programjával is szétválaszthatatlanul összekapcsolódnak:

„Következik a gyűrűsujj, közben egyre erősebbnek érzem magam, ez is megvan, és így tovább, úgy tűnik, sikerülni fog. Hallom, ahogy ketyeg az óra, és amikor már a hüvelykujjnal járok, látom, hogy elállt az addig sem túlságosan erős vérzés, és hiányzó ujjaim helyén apró növények szökkennek szárba, talán a vakítóan erős fény segíti őket a gyors növekedésben, gondolom zavartan, és az eleinte apró szálacskák indákká terebélyesednek, és elindulnak az engem fogva tartó robot felé...” (102–103.)

Utóirat: a IV. rész

E komplex, önmagába újra és újra visszatérő és bizonyos tekintetben mégis lineáris²⁷ „nevelődési” folyamat leírása után a IV., befejező rész prózájának indítása látszólag nem tér el az eddigiektől: „Arra ébredtem, hogy gépíró vagyok.” (221.) Az utolsó részben leírt történet azonban értelmezhető a regény eddigi, mitikus idő-teréből való kilépésként, a jövő irányába tett elmozdulásként. A szubjektum immár képes arra, hogy saját maga számára elfogadható, organikus (születő) és fémes (gépies) ellentétét szintetizáló jövőt vázoljon fel. A *gépíró* figurája ugyanis idővel, odaadó, önátadó és önpusztító munkája eredményeként egybeolvad az idős, de még alkotó – és tárgyi környezetének tanúsága szerint megcsontosodottan romantikus – író (John) alakjával:

„Dolgoztunk, a történet még mostanra sem jutott előrébb, az egyedüli változás, hogy a férfi és a nő bibliai korba lépett, a férfi éjszakánként Sárának becézte az aszonyt, reggelente pedig ugyanaz a szótlanság, ugyanaz

a könnyecsepp a szem sarkában, nehezen értettem, hova tart mindez, és miért. (...) Így teltek a napok, míg nem hajlott korba értünk magunk is, s egy éjszaka, amikor nyugovóra tértünk, olyan fáradtságot éreztem, hogy már kételkedtem, valaha is felkelünk-e. Azt mondtam Johnnak, félek, nem lesz erőm tovább dolgozni. Elmosolyodott, s azt felelte, nem baj, már nem kell, mert befejeztük a könyvet. Kinyújtotta felém törődött, kérges kezét, megérintettem törődött, száraz kezemmel. Nem haltunk meg, még nem.” (227.)

Ha a világ botanizálása (természet és ember egységének visszanyerése) romantikus értelemben nem is lehetséges, a növényi, öntudatlan (tehát a tudatos lét szempontjából halott) életbe való lassú átváltozás meghozza John és a gépíró együttélésének a vágyott utódokat: a történetben minden éjjel koravéneen megszülető és otthonról elmenekült gyermekek ezen a napon visszatérnek az elzárt házba, és az el sem hangzó kérdésre „igen”-nel felelnek. Turi Márton olvasata, amelyet a gépíró-epizódról ad, végső soron kiterjeszhető a *Fém*ben születő *irodalomra* magára is: „A regény olvasása közben mindvégig érezhető, hogy még az elhallgatás, a meg nem értettség, a névtelenség és a nyelvi idegenség gyakori nyomatékositása mellett így is újjáéled a *Fém*ben valami az írás ősi misztikumából, a szó teremtő erejébe vetett hitből. Nem véletlen, hogy a regény számos helyen kapcsolódik Ábrahám és Sára történetéhez, hiszen végső soron az irodalom is egyfajta hosszas várakozást követő születés; világra segítése egy gondolatnak, egy történetnek, a létezés egy olyan terének, amelyben talán az Én is képes lehet elhelyezni önmagát...”²⁸ Ily módon a szöveg egyetlen igenjeként a hazatérő gyermekek igenjét az írásra való hajlandóság kinyilvánításaként kell olvasnunk. ■ ■ ■

Zsellér Anna (1981): gyermekei születéséig a Pannon Egyetem tanársegédjeként dolgozott, a Germanisztikai Intézet alkalmazásában. Kiemelt érdeklődési területe az irodalmi esztétika; ezzel kapcsolatban a kortárs és a klasszikus modernség európai lírájára vonatkozó tanulmányokat ír. Az irodalom elméletei, a fordítás- és újabban a társadalomelméletek is foglalkoztatják. Készülő doktori disszertációja R.M. Rilke és Raoul Schrott lírájának összefüggéseit vizsgálja fel.

- 1 Kivételt képez itt a befejező, IV. fejezet, amely tartalmát tekintve kilépés a regény megelőző folyamataiból, és az író alakjának megidézésével szinte már metaelbeszélésként funkcionál.
- 2 Turi Márton *Fém*-kritikájában is megfogalmazódik a feltételezés, hogy a regény számos szereplője mögött „egy egységes hang, egy transzparens jelenlét” húzódik meg. Ld. Turi Márton: *Tanúk nélkül dolgozó pokol. Bartók Imre: Fém*. In Új Forrás, 2011/10, 44–45.
- 3 „Egyes művészettörténészek az emberfa arcában Bosch önarcképét vélik felfedezni.” Wolfgang Wintermeier: *Hieronymus Bosch fantasztikus életműve*. Corvina, Budapest, 1983, 24.
- 4 Uo. 23.
- 5 Turi Márton: i. m. 44.
- 6 Franz Kafka: *Naplók*. (1921. október 19-i bejegyzés) Európa, Budapest, 2008, 641. (Ford. Györfly Miklós). Fontos megjegyezni, hogy a német eredeti éppen ebben az idézetben kétértelmű szöveg helyet tartalmaz. Kafka itt nem feltétlenül „betakarításról”, hanem „bejegyzésről”, „feljegyzésről” („eintragen”, vö. „Tagebucheintrag”!) beszél. „Derjenige, der mit dem Leben nicht lebendig fertig wird, braucht die eine Hand, um die Verzweiflung über sein Schicksal ein wenig abzuwehren – es geschieht sehr unvollkommen – mit der andern Hand aber kann er eintragen, was er unter den Trümmern sieht, denn er sieht anderes und mehr als die andern, er ist doch tot zu Lebzeiten und der eigentlich Überlebende.” Idézet helye: Torsten Hoffmann: *Kein Ende finden. Zur absurden Anthropologie und Ästhetik der Endlichkeit in Kafkas Jäger Gracchus und Becketts Endspiel*. In *Anthropologien der Endlichkeit. Stationen einer literarischen Denkfigur seit der Aufklärung*. Hg. Friederike Felicitas Günter und Torsten Hoffmann, Wallstein, 2011, 222.
- 7 Az a gondolat, hogy a művészet(ek) – így az irodalom is – felfogható(ak) (ön)megfigyelési rendszerekként, Niklas Luhmann *Die Kunst der Gesellschaft* (Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995) című könyvének és a luhmanni életműnek egyik lényeges hozadéka.
- 8 Turi Márton: i. m. 47.
- 9 Turi Márton: i. m. 45.
- 10 Paul Klee: *Das bildnerische Denken*. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre. Benno Schwabe, Basel, 1956, 463. „Die Schöpfung lebt als Genesis unter der sichtbaren Oberfläche des Werkes. Nach rückwärts sehen das alle Geistigen, nach vorwärts (in die Zukunft) nur die Schöpferischen.” (Ford. Zs. A.)
- 11 „És végül csak nyerünk azzal, ha nincs már sár, amibe alámerülhetnénk, ha nincs az a jól ismert, kéjes farkasmosoly minden elismerés mögött. Ó, anyád szép, igéző farkasmosolya, ha végre újra, először megpillantod, érteni fogod majd, miről beszélek. Mind küzdünk az örökségünkkel, de az számít, hogy elfelejtünk küzdeni, hogy győztesek legyünk ebben a feledésben, olyanok legyünk, akiknek nem kell ellenkezniük, bármivel kerüljenek is szembe, mert *mi festjük ki ezeket a mályvaszínű falakat*, ezeket a zsákutcákat, melyekbe rohanunk...” (161. – kiemelés: Zs. A.)
- 12 Vö. Niklas Luhmann: i. m. 95–96., ahol Luhmann arról ír: minden megfigyelés előfeltétele egy megkülönböztetés, amelyből kiindulva a megfigyelő *valamit* megfigyelhet, miközben ez a *valami* akár önmaga is lehet. Fennáll viszont, hogy a megkülönböztetéssel egyidejűleg saját megfigyelésének tökéletlensége is előáll: az a vakfolt, amelynek meglétével *egyáltalán* valamit (de éppen hogy nem mindent) a megfigyelés tárgyává tehetett. Úgy tűnik, a születés témájához kapcsolódva a *Fém* ehelyütt a megfigyelésnek éppen ezt a vakfoltját járja körül.
- 13 Például a rovar-anya (*Átváltozás*-parafrázis), valamint a bába szempontjából, akinek egy kivételével minden világra segítette halva született; végül pedig az író-apa szempontjából a IV., befejező részben.
- 14 „Másnap, ébredés után, sokáig feküdtem nyitott szemmel, néztem a plafont, az ablakot, a mályvaszínű falakat, ahogy csorgott róluk a festék, akár a verejték, reszketnek a falak, hol közelebb húzódnak, hol eltávolodnak, biztosan félelmükben izzadnak. Hosszú, lassan múló idő elteltével felkeltem, és a konyhába indultam. Egy hang utánam szól, hány óra van. Nem válaszoltam, egy acéllábaskában vizet tettem fel a kávéhoz, leültem a székre...” (191.)
- 15 Maarten Doorman: *A romantikus rend*. Typotex, Budapest, 2006, 12. (Ford. Balogh Tamás – Fenyves Miklós)
- 16 Maarten Doorman: i. m. 18.
- 17 Bacsó Béla: *A romantikus mű és a fragmentum*. In Bacsó Béla: „Mert nem mi tudunk. . .” Kijárat, Budapest, 1999, 24.
- 18 Maarten Doorman: i. m. 73.
- 19 „Az *én* tendenciája a szabadság – a szabadságra való képesség a produktív képzelőerő –, tevékenységének feltétele a *harmónia* – a *lebegés* az ellentétek között.” „Frei sein ist die Tendenz des Ich – das Vermögen frei zu sein ist die produktive Imagination – *Harmonie* ist die Bedingung ihrer Tätigkeit – *des Schwebens*, zwischen Entgegengesetzten.” Novalis: *Lichtpunkt des Schwebens*. In *Theorie der Romantik*. Hg. Herbert Uerlings, Reclam, Stuttgart, 2000, 137. (Ford. Zs. A.)
- 20 „...majd az arc elvigyorodott, nem úgy, mint aki egy barátja sikerének örül, hanem mint akinek gyönyört okoz sírni látni egy gyereket.” (85.)
- 21 „...s ez segített is a bémultságot a vég tudatának nyugodt, halált megvető bájává tenni, s talán az sem lehet véletlen, hogy az utolsó pillanatok így telnek, s még mindig az a vigyor ott a tükörben, még mindig ez az időtlenség.” (86.) Nem véletlen az sem, hogy a könyv, amelyet John a metróbába szálláskor olvashatott (az utalások sora alapján Dosztojevszkij kivégzés-leírásaira gondolhatunk a *Félkegyelműben*), szintén vállalkozik az öntudat utolsó pillanatainak leírására: „Csofátalos, hogy ezekben az utolsó pillanatokban csak ritka, aki elveszti eszméletét. Ellenkezőleg: a fej rettenetesen éber és dolgozik valószínűleg gyorsan, gyorsan, gyorsan, mint a nekieresztett gép; én azt képzelem, hogy csak úgy berregnek benne a befejezetlen gondolatok, amelyek talán neveltségesekek. . .” Dosztojevszkij: *A félkegyelmű*. <http://mek.oszk.hu/09900/09938/09938.htm#b4>
- 22 „A kaffai mű egyik fő problémája éppen a tehetetlenségben és ezzel összefüggésben a születésre való képtelenségben keresendő.” Bartók Imre: *Ex libris: Kafka: Naplók*. In Élet és irodalom, 2010. márc. 19., 19.
- 23 „...mert egy üzenetet találtam az éjlelmezéskrényemen, mellette apró, csillogó fényű, nemrég élezett szikét...” (145.)
- 24 Az érdeklődő olvasót itt Peter Sloterdijk *Regeln für den Menschenpark* című előadása és írása által kiváltott élenk társadalmi diszkusszió utólagos követésére buzdítanám.
- 25 „Semmilyen idegen istent nem tűrök e falak közt! Mindezek persze, a gondolatok és sejtések, megeshetnek, de az általam alkalmazott technikák segítségével mindannyiukon felül lehet kerekedni. Ezekről a technikákról beszélek neked napestig. Hát semmit nem tanultál tőlem?” (206.)
- 26 Példa erre a többször ismétlődő világvége- vagy a vámpírjelenet: „Aztán megtörülközöm, begombolkozom, kiöblítem a szám, még egyszer rád pillantok, a szirmokból mintha máris jóval több volna, egészen elfednek, valami kert növekszik rajtad. . .” (116.)
- 27 A linearitást Johnnak és orvosának fokozatos egymásba olvadásában, tehát az *én* reflektáltságának, önismeretének elnyerésében fedezhetjük fel, mely a két központi motívum közeledésében is megmutatkozik: „A szoba [a terápia helyszínéről van szó] most másmilyen volt, az eredetileg *mályvaszínű falakat krómacél szürkére* festették, fából készült, mives íróasztala helyett most *fém ragyogású mütőlap* mögött ült, és mindenütt fehér, üveges ajtajú szekrénykék, orvosi eszközök heverték.” (209. – kiemelés: Zs. A.)
- 28 Turi Márton: i. m. 45–46. ■