alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

GÖMÖRI GYÖRGY
KÁNTOR PÉTER
MARNO JÁNOS
VERSEI

EGRESSY ZOLTÁN
ORAVECZ IMRE
REGÉNYRÉSZLETEI

NÁDASDY ÁDÁM
„A KORTÁRS LEVELEI”

ARANY ZSUZSANNA
„KOSZTOLÁNYI DEZSŐ ÉLETE”

FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ
MŰVÉSZETI ESSZÉJE

TANULMÁNYOK
BALÁZS BÉLA
ESTERHÁZY PÉTER
NÁDAS PÉTER
PRÓZÁJÁRÓL

BÚCSÚ TAMÁS ATTILÁTÓL

HATVANHATODIK ÉVFOLYAM 2015/4

alföld

HATVANHATODIK ÉVFOLYAM — 2015. ÁPRILIS

3 MARNO JÁNOS versei: Mozart; Alagútvesztő; Bejáróprőba; Egyenlőség, Testvériség; Séróból; Self portrait
5 KÁNTOR PÉTER versei: Volt egy utca; Ilyenkor bármit
7 ORAVECZ IMRE: Ókontri (regényrészlet)
14 GÖMÖRI GYÖRGY versei: Az ajtó monológja; Egy választásra; Hiába szaval...
15 SOPOTNIK ZOLTÁN verse: Bólya Péter / film / veréb / ötven
17 EGRESSY ZOLTÁN: Lila csík, fehér csík (regényrészlet)
25 BENKŐ ATTILA versei: Csigalépcső egy romos házban; Csodaszer; Rom
26 GARACZI LÁSZLÓ versparódiái: Petőfi Gugli Sándor: Csirke; Ady Gugli Endre: Őszi párizsi; József Gugli Attila: Tiszta szívás
28 NÁDASDY ÁDÁM: A kortárs levelei (A festő dolga – Birkás Ákos művészetéről)

műhely

30 ARANY ZSUZSANNA: Kosztolányi Dezső élete („No Kornél barátom, úgy-e gyönyörű Pest?" – 15. rész)
54 FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ: „Csak ami nem szűnik meg fájni, az marad meg az emlékezetben" (Változatok a hatalmi fantáziák által gúzsba font emberi testre)

tanulmány

66 PAPP SÁNDOR: Mikor a vágyak túlhaladnak a valóságon (A dekadens művészetértelmezésről)
73 NAGY CSILLA: „A tájkép arcot cserél" (Trauma, vizualitás, esztétika Balázs Béla hadinaplójában)
79 LŐRINCZ CSONGOR: Mértéktelen maradékok: tanúságtétel és irónia (Nádas Péter: Saját halál)
97 SZIRÁK PÉTER: A néma és a beszédes hit tanúsága (Esterházy Péter: Egyszerű történet vessző száz oldal – a Márk-változat –)

szemle

103 BOD PÉTER: Európa nem vár, de oda kell menni (Márai Sándor: A teljes napló)
108 JÁNOSA ESZTER: Harc az apa árnyékában (Háy János: Napra jutni)
112 FARKAS ZSUZSANNA: Nőnek lenni – férfiszemmel (Forgách András: 12 nő voltam)
114 CSORDÁS LÁSZLÓ: Az ösztönlét kicsiny, kék doboza (Jenei László: Bluebox. Kiskerti tabló)
117 FARKAS EVELIN: Az elmúlás emlékei (Nagy Gabriella: Üvegház)
120 SÓS DÓRA: Felfüggesztett életek (Kiss Tibor Noé: Aludnod kellene)
123 KESZEG ANNA: Feketekönyv (Michel Pastoureau: A fekete: Egy szín története)

127 SZIRÁK PÉTER: Búcsú Tamás Attilától

képek

BIRKÁS ÁKOS festményei

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

LACKFI JÁNOS, TANDORI DEZSŐ, TÓTH KRISZTINA versei
DRAGOMÁN GYÖRGY, VÁMOS MIKLÓS prózája
ARANY ZSUZSANNA: Kosztolányi Dezső élete
Tanulmányok Balla Zsófia, Tandori Dezső, Zrínyi Miklós verseiről

---

Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.

---

http://www.alfoldfolyoirat.hu
alfold@mail.debrecen.com

alföld
IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

ACZÉL GÉZA főszerkesztő
ÁFRA JÁNOS
FODOR PÉTER
SZIRÁK PÉTER szerkesztők
ANGYALOSI GERGELY főmunkatárs

alföld

600 FORINT

Nemzeti Kulturális Alap

9 770401 317007 15004

MARNO JÁNOS

Mozart

Ha a belemből indulok ki, sosem
fogom meglátni az alagút végét.
Ekkor azonban mintha cipzárt
húznának le- vagy fölfelé rajtam,
mielőtt eldönthetném, ráeszmélek,
hogy csöngettek. Az ajtóban az én
drága dílerem, Mozarttal, a vén
kutyával. Aggódtak értem, értem
azonnal. Hiszen ha nincs a csengetés,
belefulladhatok hullazsákomba.
Dílerem tiszta mindig, s világos,
mint Mozart, akinek fia szerint
a szagát a vége felé már senki
sem viselte el. Kivéve Constanzát.

Alagútvesztő

Elvégre el is véthetem annak
a kurva alagútnak a végét
a végén, fáj is esetleg nagyon, de
legalább a félelem bűzét nem
biztos, hogy érzem. És nem jut eszembe
egyik szeretőm sem, talán anyám
valamennyire, meg a nővérem,
őt mindannyiszor külön örömérzet
megemlítenem. Persze, nem élnek,
máskülönben nem beszélnék róluk.
Az élőkről hallgatni szerencsésebb,
ők vágják ki alkalomadtán a vak-
belemet, reméljük, mielőtt még
perforálna, s a szarban elvéreznék.

Bejárópróba

A barátom leverten hugyozni
indul a kultúrház mosdójába,
csalódnia kellett a barátnőjében,
de nem is csak ez az egy dolog bántja;

a mosdó üresen ragyog, beáll
a barátom az egyik vajszínű
szűrővel ellátott porcelán fül-
kagylóhoz, és sóhajtva megkönnyebbül.
Van ebben, úgy érzi, Pilinszkyből
is még valami. Valami dermesztő
hasonlósága a tűznek és víznek,
s a szívnek, mely mintha lobogna inkább
a dobolás helyett. A barátom
egy hajszálon múlt, hogy mégsem színész lett.

Egyenlőség, Testvériség

Nadrágot, trikót, pulóvert rángatok
magamra, majd egy szelet szalonnát
tömködök a küszöbön még a számba,
a kenyeret pedig hagyom az akta-
táskámban, egy fej vöröshagymával
együtt. Odakint mellbe vág a köd,
köhögök, a fél utca velem köhög,
úgyszólván beleköhög a köhög-
ésembe, vagy én az övékébe,
az utca még Egyenlőség néven
fut, a szomszéd utca a Testvériség
névre hallgat, lévén a lakója
mind néma. Alvégében egy anyóka
él egy gúlányi nád jégkunyhóba'.

Séróból

Ledobom a kígyóbőr zakómat
a hallban a rózsaszín kanapéra,
s körbenézek, kieresszem-e mindjárt,
s merre eresszem ki a hangom.
A postáról érkeztem, egy rangon
aluli, hosszú sorbaállásról,
öreg nénikkel elegyedtem szóba,
firtatták, mi a foglalkozásom,
mert nekik már csak ez, a posta,
temető, meg az orvosi váró.
Tapintatból nem árultam el nekik,
hogy a hivatásom: világmegváltó.
Hiszen rám vártak évezredekig.
És most már nem viselnék el, hogy késő.

Self portrait

Pepita zakómban szinte elveszek,
s le kell görbednem, mint egy majomnak,
hogy kezem a zsebében elrejtsem.
Egy rozsdás tűzlétra fut fel mögöttem,
nem nézek hátra, fejből is tudom,
mert a hajam sűrű, vörös és göndör,
eltűnt benne már nem egy nő keze,
úgy, hogy nem is került többé elő.
A nők, persze, tünékenyek. Komoly
művészi erő életre kelteni
őket egy ilyen hátsó udvaron,
felhalmozott kacatokból. Kezem,
mondom, a pepita zakózsebben,
s csak nézek elébem, elégedetten.

KÁNTOR PÉTER

Volt egy utca

Volt egy utca, egy házszám,
nem járok arra régen,
ott kóborol a láz tán.

Álmodtam ott a járdán,
kábultan, félig ébren,
volt egy utca, egy házszám.

Árnyék posztol a vártán,
parázs csillog szemében,
ott kóborol a láz tán.

Átizzadt ing tapadt rám,
trópusi lázban égtem,
volt egy utca, egy házszám.

Rövid kis utca, pár szám,
rég a végére értem,
ott kóborol a láz tán.

Mint a pezsgő a tálcán,
nap sistergett az égen,
volt egy utca, egy házszám,
ott kóborol a láz tán.

Ilyenkor bármit

Ilyenkor szoktalak hívni,
ez az a pontja a reggelnek,
ilyenkor bármit csinálok,
egy fekete lyuk körül kerengek,
a konyhában szól a rádió,
hírek, időjárás-jelentés,
egy perc csak, ennyi az egész,
csésze, tányér, kanál, kés,
egy perc, annyi se, nem több,
elengedem, elengedsz,
már forr a kávé, már kész is,
délre kisüt a nap, meleg lesz.

Ókontri

12

Úgy lett, ahogy feltételezte. Az anyja ellenezte, és valósággal megrémült tőle, mintha valami rossznak az előjele lenne, vagy megvalósult szörnyű jövendölés, amelynek bekövetkeztétől mindig is tartott. Csak vele osztotta meg, de nem mindjárt, nem aznap, hanem másnap, hogy tovább tartson, hogy legalább addig zavartalan legyen az öröme.

Az apja kint volt a marháknál, Georgie az udvaron játszott, de a biztonság kedvéért, és hogy a súlyának megfelelő ünnepélyességet kölcsönözzön a bejelentésnek, az anyját felhívta a szobájába. Az a szájához kapta a kezét, mintha valami forró megégette volna az ajkát, aztán egy magyar *jaj, Istenem*mel leroskadt a mellette lévő székre. Egy darabig nem szólt semmit, csak nézett rá dermedten, aztán erőt vett magán, nagyot sóhajtott, és szeretetteljes hangon, amely egyszerre volt megrovó és megbocsájtó, próbálta lebeszélni róla.

– Édes gyerekem, minek mennél te oda? Abba a messzi országba, ahol sose jártál, amit nem ismersz. Magadban, egy kis gyerekkel a nyakadon. Nem tudod te, mi van ott. Más ott az élet, nehezebb, sokkal nehezebb, mint itt. Nem neked való lenne az, nem a te igényeidnek. Többet kell ott dolgozni, kevesebbért, és nem nagyon jut az ember ötről hatra. És nem jól bánnak ott a magunkfajtával. Vannak jómódúak, gazdagok is, de a legtöbb szegény, olyan szegény, hogy azt te el se tudod képzelni. Ott nincs mindenkinek hús minden nap, se vezetékes víz, se fürdőszoba. Te itt beleszülettél a jóba, a kényelembe, de ott szükséget szenvednél, mert a tehetősebbnek is rosszabbul megy, mint itt a szegénynek. Farmot akarsz Magyarországon? Földet művelni Szajlán? Nekünk se sikerült, pedig az nekünk, nekem meg apádnak az édes hazánk. Ott születtünk, ott nőttünk fel. Nekünk kellett volna visszamennünk, mikor mehettünk volna, de akkor már késő volt. Túl sok időt töltöttünk itt, meg közben lettetek ti is. Tán jobb is, hogy itt rekedtünk. Itt maradtunk miattatok, nektek, hogy ne legyetek magatokban. Te meg elmennél, itt hagynál bennünket? Éppen te, aki velünk vagy, akire számítunk, aki a támaszunk lennél, mikor eltehetetlenedünk? Legalább ránk legyél tekintettel, ha már nem látod, hogy csak ártanál magadnak, hogy a vesztedbe rohannál!

Ezeket az intelmeket intézte hozzá, először angolul, aztán magyarul, majd csak magyarul és több változatban. És Steve is előadta, megindokolta, miért döntött így, miért akar oda menni, mi szól Magyarország mellett, és mi Amerika ellen, és ő is annyiszor kezdte elölről, ahányszor az anyja, de nem közeledtek egymáshoz az álláspontok, egyik se tudta meggyőzni a másikat a maga igazáról.

Hasonlóképpen viszonyult elhatározásához az apja is. A különbség csak az volt, hogy kevesebb szót vesztegetett ellenzésére, és nem ijedt meg, hanem in-

kább felháborodott, és szamárságnak, sőt, őrültségnek nevezte, és nem értette, hogyan juthatott ép ésszel ilyenre. Még mindig nem szóltak egymáshoz. Az anyja közölte vele, mire megtörte a jeget, és kérdőre vonta. Kapóra jött neki, mert szembeállásuk az ő és néhai apja közti ellentétre emlékeztette, és ez kínosan érintette, annál is inkább, mert úgy ítélte meg, hogy ilyesminek az ő esetükben nincs igazi alapja.

Lényegében megismételte, amit az anyja mondott, csak nyersebben, a pillanat hevében durvábban, és kitért a paraszti munka otthoni megítélésére, a modern technikai eszközök hiányára és úgy általában a gazdálkodás nehézségeire is. Közben olykor felemelte a hangját, türelmét vesztve még kiabált is, mikor látta, hogy minden hiába, Steve nem hátrál meg, csak mondja a magáét, amiben az anyjával közöltekhez képest az volt az új, hogy most már a dolog gazdasági oldalára koncentrált, igaz, csak az útiköltség és a földvásárláshoz szükséges tőke tekintetében.

Az apja nem volt egészen őszinte. Komolyan gondolta, amit mond, és valóban aggódott a fiáért, de benne is munkált a félelem. Ő sem akarta, hogy öregségükre magukra hagyja őket, és haláluk után a többi gyerek érdektelensége miatt idegen kézre kerüljön a ranch. És arról is mélyen hallgatott, hogy ez a kilátás elborzasztja ugyan, de titkon örülne is, ha Steve az óhazában kötne ki, mert így elmenne oda közülük egy, mintegy vissza, helyettük, és értelmet adna az ő egykori eljövetelüknek. A kettő kizárta egymást, mégis próbálta magában összeegyeztetni.

A két öreg kudarcot vallott, de nem adta fel. Időről időre továbbra is igyekeztek döntése helytelenségéről és terve kivitelezhetetlenségéről meggyőzni. Újból és újból vitába szálltak vele, kérték, hogy verje ki a fejéből, és ne menjen el, az anyja még könyörgött is neki. Nem múlt el nap, hogy ne próbáltak volna rá hatni, előbb az eszére, aztán a szívére. De nem bírtak vele, Steve hajthatatlan maradt, kitartott elhatározása mellett, olyannyira, hogy mindettől függetlenül már megkezdte az előkészületeket is.

Először is elkezdett magyarul tanulni, és nem ímmel-ámmal, hanem komolyan. Magyar nyelvkönyvet szerzett be. Nem volt könnyű. A Santa Paula-i, venturai könyvkereskedők listáiról nem lehetett rendelni, mert azokon nem szerepelt ilyen. Sokáig járt utána, még Los Angelesbe is bement, míg végül egy Santa Barbara-i antikváriumban talált egyet. Az angliai Londonban adták ki még a nagy háború előtt, és *Hungarian self-taught,* Tanítsd magad magyarul volt a címe. Volt benne külön nyelvtani rész is, és a szavak után zárójelben mindenhol megadta a kiejtést. Azt is elérte, hogy ezentúl magyarul beszéljenek hozzá. Mindkét szülőjénél, de leginkább az anyjánál, aki örömmel teljesítette a kérését, és boldog volt, hogy ismét az anyanyelvén érintkezhet a fiával. Ez alkalmat adott neki arra is, hogy meséljen. És mesélt, főként Magyarországról, Szajláról, ottani régi életükről, csupa olyan dologról, amelyről csak ezen a nyelven tudott igazán, sok évi hallgatás után, úgy mint régen, mikor Steve még kicsi volt, és csak magyarul értett. Ez emlékeket szakított fel benne, jókat, rosszakat, de inkább jókat, és áradtak az emlékek, a szavak, és anélkül, hogy észrevette volna, növelte a bajt, amelyet elhárítani akart, mert ezzel még vonzóbbá, kívánatosabbá tette Steve előtt az óhazát.

Eltelt két hét, és a kölcsönös győzködés vége az lett, hogy a szülők engedtek, beadták a derekukat. Belátták, hogy képtelenek lebeszélni a fiukat, és talán nincsenek is abban a helyzetben, hogy felelősséggel eltérítsék a szándékától, ráébredtek, hogy maguk se tudják már olyan jól, mi van otthon, hiszen olyan, de olyan ré-

gen eljöttek Magyarországról. Lehet, hogy minden olyan rossz, mint volt, de az is lehet, hogy jobb. Az egyre ritkábban érkező levelekből nem lehetett megbízható képet alkotni. Mindenesetre még egyszer neki szegezték a kérdést, hogy jól meggondolta-e, mire Steve azt felelte, amit mindig, vagyis hogy igen. Attól kezdve nem viaskodtak vele, békén hagyták, de nem váltak közömbössé, nem fordultak el tőle. Ellenkezőleg, melléálltak és támogatták, végtére is a fiuk volt, vér a vérükből. Azonkívül kissé úgy érezték, hogy helyettük megy haza, és ha nem sikerül neki, az ő bűnük is, legalábbis az apjáé, hiszen ő tett bogarat a fülébe azzal, hogy könnyelműen folyton Szajlával példálózott előtte.

Most, hogy ez az akadály elhárult, Steve megkezdhette a vállalkozás anyagi alapjainak a lerakását, vagyis eladni azt, ami az övé, a kanyonoldalt és az autóját, mert azzal a kevés pénzzel, amely a ház árából megmaradt, nem sokra ment volna. Először a Wheelerben keresett a legelőre vevőt, de nem talált. Leginkább az alsó szomszéd, Cummings jöhetett volna szóba, hiszen annak a birtokához volt legközelebb, ám az nem foglalkozott marhával. Kirkpatricknak is felajánlotta, mondván, hogy még nyerne is rajta, mert kevesebbért adná, mint ő vette tőle, de az csak nevetett, és azt felelte, hogy inkább küldjön vevőt a kanyon másik oldalára is. Végigjárta a szomszédos kanyonokat, sehol nem kellett senkinek. Senki nem akart földet venni, mindenki inkább szabadulni akart a földtől. Kivéve a bankokat. Azok most is szereztek, de másképpen, így az a camarilloi bank is, amely az O'Hare kanyonban fizetség gyanánt éppen akkor kaparintotta meg az eladósodott McMillen-ranchot, amelynek nyugati csücske szinte átnyúlt a Wheelerbe, és határos volt Kirkpatrickék fél kanyonjával.

Míg ő maga a kanyonoldalát árulta, a szülei sem tétlenkedtek. Írtak haza Szajlára, értesítették a rokonságot, és a maguk részéről igyekeztek előkészíteni az oda-érkezését. Régen nem váltottak levelet Mária nénjével. Nem szakadtak meg, de erősen meglazultak a szálak. Az anyja tartotta vele a kapcsolatot, de most kivételesen az apja írt neki, és azt a választ kapta, hogy csak jöjjön a fiuk, nem értik ugyan az egészet, de szívesen látják, és minden segítséget megadnak neki. Megvan István földje, és a házrészét is a rendelkezésére bocsájtják. Beszélt Lőrinccel, aki benne lakik a felségével. Majd kiürítik. Amúgyis kimentek volna belőle, mert építkeznek a Felvégben, és már megvolt a bokrétaünnep. Utána már csak Ferenc és Péter özvegye, Franciska marad a szülői házban, de majd összébb húzódnak a külön részben, ahol az anyjuk is lakott, míg élt. Nem lesz nehéz, mert úgy élnek, mint férj és feleség, összeálltak, esküvő, pap nélkül, ami bűn, de nem tilthatták meg nekik. Tájékoztatott a földárak felől is. Az ura, Józsi sógoruk járt utána, mi, hol eladó, és mennyiért, nem csak a szajlai, de még a recski és a siroki határban is. Valóban olcsóbb volt a föld, bár nem annyira, mint gondolták. Ezt úgy állapították meg, hogy Mária azt is tudatta, mennyibe kerül most egy mázsa búza, egy mázsa kukorica, mennyi a napszám, és mit adnak egy bikaborjúért, egy választási malacért a vásáron, hogy tudjanak viszonyítani.

De az apja nem csak az otthoni állapotokat derítette fel, más módon is segített. Maga is terjesztette, hogy eladó a kanyonoldal. Kínálta fűnek-fának, mindenkinek, akivel összeakadt. Steve már azon volt, hogy meghirdeti a megyei újságban, amikor végül ő, az apja talált rá vevőt.

Megbetegedett az egyik fejős tehenük, és motorral bement Santa Paulába szólni az állatorvosnak. Hála a fia karbantartói gondoskodásának még mindig megvolt a második Harley-Davidsonja, a 74 köbinches JH, amelyet a háború előtt vett. Egyúttal tankolt is a városban, és a benzinkútnál összefutott egy régi fúrómesterével, Pat O'Connellel. Kiderült, hogy egykori főnökének fia abban a camarilloi bankban dolgozik, amelyik a McMillen-kanyont megkaparintotta, és az rábeszélte az igazgatót, hogy Steve tulajdonát is vegyék meg, sőt, még a Kirkpatrick-féle túloldalt is, hogy egybe lehessen nyitni a McMillennel, de leginkább azért – ők legalábbis úgy gondolták –, mert egy bank nem vesz fél kanyont.

Az autótól nehezen vált meg Steve. Éveken át vezette, gondozta, babusgatta, összenőtt vele, a szemefénye volt, Georgie után a legfontosabb az életében. Ezen túlmenően pedig az utolsó kötelék közte és tanult szakmája, a szerelőség között. Ha ezt elvágja, végleg elszakad tőle. De nem volt mese, el kellett adni, minden centre szüksége volt, meg különben sem vihette volna magával. A baszk Jaureguiék vették meg, a legidősebb fiuk, Andy Jauregui, a híres rodeo cowboy, majd hollywoodi filmdublőr, aki állítólag Clare Gable-t megtanította lovagolni. Nem magának kellett, ő már csillogó-villogó luxuskocsikkal járt, az öccsét, Bobot lepte meg vele a születésnapjára.

A kanyonoldalért kapott summa ily módon növekedett valamelyest, és az is hozzá tevődött, amit a ház árából félretett, de még messze nem volt elég. Steve ezt először nem tudta. Abban a hiszemben volt, hogy most már megvan a pénz, mígnem rémülten rádöbbent, hogy tévedett, hogy nincs, hogy annyira nincs, hogy nem mehet sehova, legalábbis nem Magyarországra, jobb, ha ejti tervét, vagy áthelyezi az álmok birodalmába.

Az apja sietett a segítségére, és nem is akárhogyan. Egyetértvén vele az összeg elégtelenségét illetően, felajánlotta, hogy áruba bocsájtja a laposon a kaszálóvá degradált szántót, amely egymás ellen fordította őket, a marháiból is értékesít, és az így befolyt pénzt neki adja. Ez nagylelkű ajánlat volt a részéről, és Steve sokáig habozott, hogy elfogadhatja-e, hogy lekötelezheti-e magát ennyire az apjának. Meg nem is értette az öreget. Ahelyett, hogy örülne, hogy ő marad, és ragaszkodna a földjéhez, marháihoz, csökkenti kedvéért a legelőterületét, a marhaállományát. Végül elfogadta, de kijelentette, hogy kölcsönnek fogja tekinteni, és ragaszkodott hozzá, hogy készüljön róla írás, amelyben kötelezi magát, hogy visszafizeti, mihelyt abban a helyzetben lesz.

Marhát minden mennyiségben átvettek a felvásárlók, de kérdéses volt, talál-e az apja a földre vevőt. Talált. Bár a keresés megint sokáig tartott.

Wheeleriek vették meg, Hicksék. Sikerült őket rábeszélni. Annak ellenére, hogy a ranchuk a patakon túl volt, és a természetes egyesítés a birtokukkal kizárt. Végül az döntött, hogy nem tudtak ellenállni annak, hogy a laposon van, bár az is számított, hogy az öreg áron alul, kevesebbért adta, mint amennyiért vette. Választhattak, vagy hidat építenek hozzá az országútról, vagy Arvaiékon keresztül járnak be rá.

Így már jelentősen növekedett a rendelkezésére álló összeg, és apja is úgy ítélte meg, hogy ezzel már lehet valamit kezdeni. Kockázat, persze, tette hozzá, van, minden azon múlik, hogy állnak az *ókontri*ban a dolgok, hogyan használja fel ezt a pénzt, és szerencséje lesz-e, mert az is kell majd hozzá, szerencse.

Steve azt hitte, túl van a nehezén. Útleveleiket kiváltotta, vízumra pedig nem volt szükség, anélkül be lehetett utazni. Most már csak meg kellett rendelni a hajójegyeket, és kész. Megrendelte, és az utazással kapcsolatban kiderített minden részletet. Sokáig töprengett, hogy Európában milyen útvonalat válasszon. Ódzkodott Németországtól – nem sok jót lehetett olvasni róla az újságokban, miután bekebelezte Ausztriát –, de aztán belátta, hogy csak át kell utazniuk rajta, ha nem akarnak a Földközi-tengeren át óriásit kerülni.

Ami azután hátra volt, az bizonyult a legnehezebbnek.

El kellett búcsúzni, el a szüleitől, testvéreitől, barátaitól, ismerőseitől, Santa Paulatól, a Wheelertől, a hegyektől, a kanyonoktól, a patakoktól, a narancsosoktól, a tölgyektől, a zsályáktól, a vadánizstól, a kolibriktől, mindentől, mindenkitől, ami, aki kedves volt itt neki, egész eddigi életétől.

Hazalátogat majd, és az sem kizárt, hogy egyszer végleg visszajön, mégsem akart tárgyi emlékeket hagyni maga után. Megsemmisítésre ítélt mindent, ami ilyesminek minősült.

Az udvar egyik zugába hordta, és meggyújtotta gyermekkori irkafirkáit, naplóit, rajzait, barátnői leveleit, még azt a még mindig illatos, piciny, fehér horgolt kosárkát is, amelyet a feleségétől kapott udvarlása idején a születésnapjára – nem örült volna neki, ha már akkor ismeri a magyar *kosarat ad* kifejezést –, továbbá minden papírneműt, oklevelet, meghívót, prospektust és egyéb anyagú limlomot, amelyet ilyen vagy olyan okból megőrzött. A fényképek és a könyvek közül – a könyvek zömmel szakkönyvek voltak – kiválasztott párat elvitelre, de a többinek is megkegyelmezett. Bár ami a könyveket illeti, zavarta, hogy azok esetleg idegen kézbe kerülnek majd egyszer, mert az volt a meggyőződése, hogy a könyvek személyes, intim valamik, mint a karóra, nyaklánc vagy zsebkés, amelyek szorosan hozzátartoznak az emberhez. Elnehezült szívvel nézte, mint lángolnak, hamvadnak el a lapok, és azzal nyugtatgatta magát, hogy más élete lesz ott, és maga is más lesz, mássá kell lennie. Magyar lesz, amerikai is, de főként magyar. Még a nevét is megváltoztatja, a keresztnevét Istvánra. Nem hivatalosan, mert amerikai állampolgárságát megtartja, hanem csak amúgy. A vezetéknevét meg magyarosan mondja majd, nem rövid *a*-val, mint eddig, hanem hosszúval. Mindjárt ki is próbálta. Jól hangzott, bár az *á* nem tetszett neki, még mindig nem tudta rendesen ejteni.

Ezután következtek az emberek, a személyek, a helyek, akiket, amiket nem lehet elégetni, akiknek, amiknek másképpen kell istenhozzádot mondani.

Milyen lesz az, ha már ez is így megviseli? Félt tőle. Most kezdte sejteni, megérteni, mire is vállalkozott tulajdonképpen.

A testvéreiddel kezded, mondta magának. Elkéred apádtól a motorját, és elmégy Jimhez Riverside-ba. Előtte lelevelezed vele, hogy otthon legyen, ne Texasban vagy valahol máshol. Tud már róla, de még mindig nem akarja elhinni. Megölelitek egymást, és szerencsét kíván. Sajnál, de megért. Visszafele Newhallban bekopogsz Rose-hoz. Nem lesz otthon, az iskolában találod meg, ahol tanít, megvárod, amíg vége van az órájának. Neki se újdonság, ő sír is, de csak kint az utcán, ahova kikísér, ahol nem látják a gyerekek. Aztán Santa Paulában, Helennél állsz meg. Ő hevesen ellenzi, és még most is megpróbál lebeszélni róla. Emlékeztet rá, hogy bezzeg kiskorodban tudtad, hogy ebben az országban a helyed.

Még a férjét is bevonja, de amikor látja, hogy hiába, Isten áldását kéri rád. Nem sír, de könnyes a szeme.

A barátaidtól nem veszel búcsút, mert nincsenek barátaid. Voltak gyerekkorodban, legénykorodban, de elhagytak vagy elidegenedtél tőlük. Egykori kollégák, cimborák, ismerősök vannak, de velük is megszakadt a kapcsolat, hogy elvesztetted az állásodat, és visszaköltöztél a Wheelerbe. Őket se keresed fel. Marad tehát a város maga. Körbemotorozod, lassú tempóban, helyenként csak lépésben, itt-ott esetleg megállva, de nem szállva le a gépről. Meglátogatod azokat a helyeket, utcákat, tereket, amelyek valaha fontosak voltak neked, amelyekhez kapcsolódik valami. A Walnut Streeten, ahol születtél és felnőttél, megnézed a házat, egykori házatokat, az udvart, hátul a kertet, és megilletődsz. Holott semmi sem a régi már. A házat kipofozták, felújították, az előtornác tetőt kapott, az udvaron gondosan ápolt pázsit, a kert megszűnt. A North Grammernél, ahova elemibe jártál, csak lassítasz, a Bradlyt, ahol Anitával éltetek, meg egyenesen kihagyod. A folyóhoz, a Santa Clarahoz is legurulsz. Jobb volna felmenni a hídjára, de éppen megint nincs hídja, elvitte az ár, amelyet ezúttal nem gátszakadás, hanem a sok eső okozott. Utoljára felugrasz a Santa Paula Creek-kanyonba. A Punch Bowlhoz nem lehet többé motorral felmenni, úgy csak a Ferndale-ranchig járható a kanyon, de végül beéred a város közeli szakaszával. Különben is csak a patak hangját akarod még egyszer hallani, és az ott is folyik benne. A motort az út szélén hagyva sokáig álldogálsz a partján, és Punch Bowlra gondolsz, a sziklákra, a vízesésre, a horgászatokra, és csumas indián barátodra, Pilulawra, akitől azért nem búcsúzol el, mert már nem él.

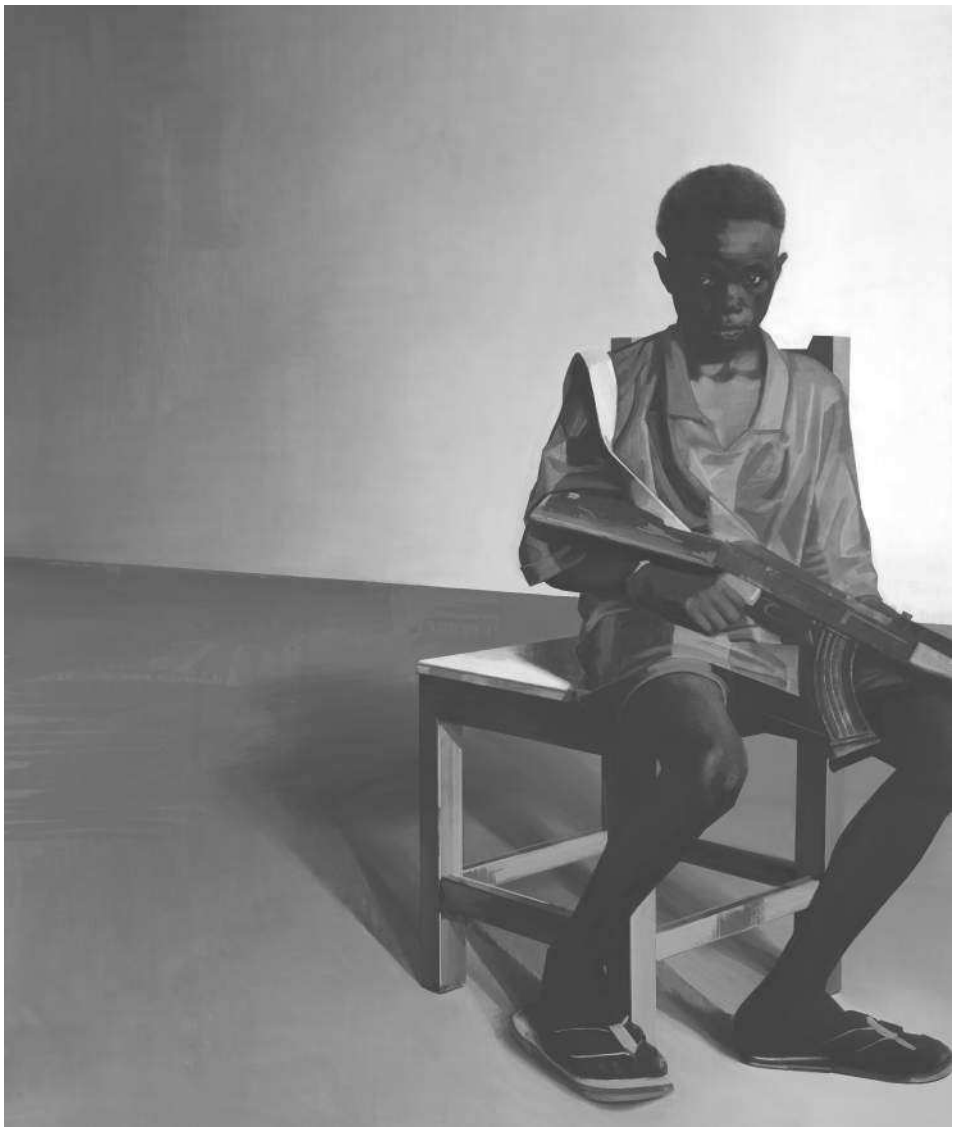
A Wheelert sem járod be, szereted, de kissé mindig idegen maradt számodra. Josie-val azért találkoznál, még egyszer, utoljára, de aztán leteszel róla. Minek bolygatni a múltat? Hátha már van valakije. Mindenesetre gyanús, hogy a vasárnapi misén újabban nem fordítja feléd a fejét, nem szemez már veled. Úgyhogy marad a ranch. Azt bebolyongod, magadban, két oldalt a lapost, a hegyet, a hegyoldalt, de főként a lapost. Aztán sorra veszed a csűrt, a kocsiszínt, a karámot, a kutat. Bekukkantasz a műhelyedbe is, ahol az autódat tartottad, és ahol most már csak a szerszámaid vannak. Az udvaron a földbe süllyesztett homokozóról sem feledkezel meg, amelyet te csináltál Georgie-nak.

És valóban így történt, így zajlott le, azzal a különbséggel, hogy amikor utoljára jött hazafelé, útba ejtette a temetőt is. Liz, a nővére még a születése előtt meghalt, Johnnyra pedig nem emlékezett, mert annak halálakor még nagyon kicsi volt, de gyerekkorában az anyja sokszor kivitte, és ő szeretett a sírköveik körül játszani. És az is eltérést jelentett, hogy a szomszédoktól is elköszönt. Ez természetes volt, illendő, csak akkor nem jutott eszébe.

Indulás előtt két nappal elmotorozott Riverside-ba, Newhallba, az utolsó előtti napon meg be Helenékhez Santa Paulába, és mindenhova a városban és a városon kívül. És keserves volt a válás, mindentől, mindenkitől, de leginkább a szüleitől.

Már a Greyhound-buszon ültek Georgie-val, már maguk mögött hagyták Augora Hillst is, és közeledtek Los Angeleshez, ahol majd vonatra szállnak, amely a keleti partra viszi őket, de még mindig a hatása alatt volt. Hónapokon, heteken át búcsúztak egymástól, ő meg a szülei, szavak nélkül, némán, de ahogy elérkezett

az utolsó óra, perc, és már szavakkal is kellett, kölcsönösen megrémültek. Helen is kikísérte őket a kislányával, és a férje is jelen volt, mert az hozta be négyüket a Wheelerből a buszállomásra, de miután berakták a poggyászukat a poggyásztartóba, ő már csak az anyját és az apját látta – csak ők léteztek számára, a két öreg –, az arcukat, a tekintetüket, a tekintetükben a mérhetetlen szomorúságot és rémületet, hogy talán soha többé nem látják. Maga is gondolt rá, hogy az elválás esetleg örökre szól, de mindig elhessegette magától ezt az eshetőséget, most viszont nem volt erre képes. Elemi erővel tört rá, belehasított a fájdalom, hogy lehet, hogy így lesz, és állt ott bénultan, és hagyta, hogy a vállára hajtsák a fejüket, és sírjanak, és sírjanak, pedig a sofőr már szólt, hogy szálljanak be, már csak rájuk várnak.



GÖMÖRI GYÖRGY

Az ajtó monológja

Ajtó vagyok, Viszonylag új,
egyenes tartású, nem-nyikorgó.
Nem állíthatom, hogy „ifjú a lelkem”,
mert nem vagyok más, csupán egy
festett deszkalap, kulcslyukkal és kilinccsel.
Feladatom, hogy nyíljak és csukódjak.
Naponta sokszor. Hogyha nyitva hagynak,
nem érzem jól magam, hiszen
bevághat bármely szemtelen huzat.
Én minden épületben ott vagyok,
több társammal, szerény, de
– hidd el – nagyon szükséges darab.
Ha nem lennék, sivár lenne a ház,
s lakói éjjel-nappal szenvednék hiányomat.

Egy választásra

A politika „úri huncutság” –
mondja magában a fél ország.
Akkor az ember minek szavazzon?
Vár otthon a tévé, a gyerek, meg az asszony.

Hiába szaval…

Hiába szaval híveinek a szónok:
az országnak *nincsen hitele!*
Színes buborékot fújni akárki tud,
elég hozzá víz, meg szappan, de a számok
magukért beszélnek, és hiába
mantrázzák egyre: „egység, egység”,
amikor a harag hullámai már
majdnem elérik a ház küszöbét.
Hiteltelenül meddig tengődhet
egy önmagát gerjesztő Hunnia?
Meddig gerjeszt keleti meséket
a Nyugat pénzén hősködő „hazafi”,
aki retteg, holnap tán elveszíti
feje fölül a roskatag tetőt?

SOPOTNIK ZOLTÁN

Bólya Péter / film / veréb / ötven

A veréb már ötvennél biceg.
Nincs látványosabb üldözöttség,
mint embernek lenni, maradni.
Aki Isten tenyerébe
szúr: imát, homlokot, hályogot.
Egy templomban térdepel,
de az oltárnak háttal.
Csüggedt fohász rázza át
a lélekszitán, amin a lyukak
azért élesek. És vágnak. És (h)át.
Isteni vénát.

A veréb már ötvennél biceg.
Igaz, huszonötnél elárul.
Házat, hazát,
rozsdás vérvonalat,
ami betegség, még ha nem
is látszik annak. És döcög,
nagyon döcög az a huszonöt.
Sír, hogy most megmutatta
igazán magát. (Egy hajszárító
a kád vízben élvez el.) Sír,
a fáskamrában a baltát
szorítja, huss, egy ujj, két szó,
huss, a láb, meg a mindent
megérintő mondatok. Zúg
az elfejtett körfűrész,
csupa emlékrost az udvar.

A veréb már ötvennél biceg.
Keresi, kutatja a nagy
metaforát, bepállik tőle a maradék
ujja – gyászos bőrpír és arany-
tartalék. „Fontos az ekcéma,
életet menthet, csak meg kell
hallani miről beszél”, mondja
a bőrorvos a mise után,
kifelé menet. Szemüvegén
pattanások. A nagy metafora
meg valahol a nincsben, vagy
a következő utcasarkon, ahol
egy loncsos agár vizeli le. El.

A veréb már ötvennél biceg.
Viszi magán a kort, kórnak
becézi, elképzeli, ahogy puskatussal
ütik (új, pedigrézett márka),
akár a háborúban Cseri nagyapát,
Bauer nagymamát – apjának már
csak a körmönfont ivás jutott.
Talán pont ezért alapélménye
a sármos kívülállás. A mindenből
kilógó zsebszél, ferde zakócsík,
amely a nyakat vágja ketté.
A roncs filozófiája: lelki-, ideg-,
képzelet-, családi-, etc.
A kétségbeesés meg rendezgetheti
a konyhakertet, talán otthon,
talán lent a kórházi alagsorban.

A veréb már ötvennél biceg.
Még hamarabb szuszog, morog,
remeg. Dülöngélve kapar, ő,
a fényes ötven, felér mindjárt
hetvenig, közötte a húsz, a semmi
hossza, az etikus fuldoklásé
a felnőtt medencében. A szélen
óriássá nőtt szurkolók rohannak
egyvonalban vele, és a többiek
a nevét égetik, akárha ellenséges
zászlót. „Üdvözöllek komolykorban”,
szól egy kislány a hangosba szépen.

A veréb már ötvennél biceg.
Az igazság az, hogy sokkal előbb,
már tíztől, és téveszt, leárnyékolt időt,
százat, századot, és téveszti a nőket
két cukrászda között, meg a rendszert,
a kiszámíthatót. És téveszti a ritmust,
a gondolkodását: rendelőben,
egyetemi katedra legalján, lassú
verekedés közepén. Vérzik orr,
tüdő, hasonlat, bármi. Még a csonka
kocsmapultra kirakott kevert is.

A veréb a századiknál apró
lábaival magát tapossa szét.

EGRESSY ZOLTÁN

Lila csík, fehér csík

Meg hát, Zsolt, találkoztam vele, mondtam már neked, 2011 telén, a Tereferében, ülök a bejárat mellett, olvasom az *ÉS*-t, ezek szerint péntek van, érdekes, megint péntek és megint *ÉS,* nyílik az ajtó, *bejött és szó nélkül leült mellém, tudod, mondtam, még beszélgettünk is kicsit,* Zsolt bólint, tényleg meséltem már, talán azért törölte az agya, mert ez így nem ér, ő így teljesen kimaradt belőle, nem ő hozott össze minket, hanem a hideg, pedig milyen jól kitalálta, komoly, szívós tervei voltak a randevúztatásunkra, persze nem bánja igazán, szelíd, annyi mindenen túl van, miért pont ezen idegeskedne, békésen konstatálja, hogy így kellett történnie, ennek is, mindennek, így volt elrendelve, ahogy életének különös fordulatai, semmiről nem tehet más, nem is vádol senkit soha, ezen a téren olyan, mint a barátja, közben egyenlítünk a románok ellen, örömünkben iszunk még egy sört, a meccsnek vége, mesélni kezdi a hetvenes éveket, az elejét, amit még itthon töltött, újra elmeséli a mindent meghatározó március 15-ét.

Ekkor még nem ismeri az embert, aki miatt mi ismerjük egymást, és most együtt szurkolunk meg sörözünk, honnan ismerné, kis kölyök srác, ifista a BVSC-ben, labdarúgóberkekben ugyan beszélnek már róla, de csak a legelvetemültebb, fiatalok meccsére is kijáró drukkerek és a mindentudó, tehetségfigyelő szakemberek. Zsolt is futballistának készül, ügyes, nagyok a remények, több mint tíz évvel később Törő félvállról megdicséri majd a bal lábát, mert látja focizni, véletlenül hallja meg a szavakat, elolvad tőle, könnyes lesz a szeme, remegni kezd a keze és a lába, nemcsak a bal, a jobb is, főleg azért, mert nem neki mondja a világ legjobb játékosa, sőt, azt hiszi, nem hallja, tehát biztosan komolyan gondolja, be kell mennie egy mosdóba, nehogy észrevegyék a boldogságát, ott várja meg, míg megnyugszik, míg lecsillapodik a lelke, a hallottak felérnek számára egy Nobel-díjjal, egy Oscarral, egy vb-arannyal. Ez majd a nyolcvanas években történik, egyelőre a hetveneseket meséli.

A Lánchíd környékén lődörög a barátaival, nincs semmiféle előjele annak, hogy nemsokára kezdetét veszi egy egész további életét befolyásoló, mindent más vágányra állító eseménysorozat, melynek kiindulópontja nem több egy rossz, felesleges, infantilis ötletnél, emiatt koppenhágai lakos most, emiatt dánok a lányai, egyikük híres énekesnő; hirtelen ötlettől vezérelve kapja le az ünnep miatt kifeszített, bágyadtan lógó szovjet zászlót a tartópillérről, a Dunába dobja, röhögnek rajta a többiek, egyet, röviden, mert ez ennyi, nem több, semminemű politikai felforgató szándék nincs a mozdulatban és a röhögésben sem, kamaszkori hülyeség, mennének tovább, haza mindenki, búcsúzkodni kezdenek, valaki sziszeg, baj van, a közelben két rendőr sétál, látták, mi történt, már jönnek, már ott is vannak, igazoltatják, beviszik, megverik, fenyegetik, veszélybe kerül a továbbtanulás, a futballkarrier, nem lesz továbbtanulás, nem lesz foci sem, erről biztosítják, elfelejthe-

ti összes nagyratörő tervét, az álmait, nem lesz semmi belőle, gondoskodni fognak róla, és tényleg, jönnek a falak, egymás után, egyre keményebbek, egy-két évig bírja még, utána vág neki a zöldhatárnak.

A román meccs körüli napok egyikében nagyobb szabású, sokszereplős születésnapi buli szerveződik Budapesten bérelt lakásában, ünneplik őt a rokonok, ismerősök, barátok, a legfontosabb nem lehet jelen, egy ideje csupa rossz hír érkezik róla, szociális intézetben kezelik, nemigen javul az állapota, voltaképpen vegetál, mi lesz vele, sok jó nem várható, meglátogatta nemrég, legyint, amikor mesél a vizitről, reménytelennek tűnik a helyzet.

Nélküle is rengeteg a híresség a lakásban, zenészek, színészek, sportolók, hogyhogy ez az ember mindenkit ismer, itt se volt, amikor a híresek híresek lettek, van magyarázat, részint gyerekkori barátok, részint később, a rendszeressé vált hazalátogatások során beszerzettek, Törőcsiket 1983-ban ismeri meg, a Liesingerben, hol máshol. Azonnal barátok lesznek, jaj, csak nem ő az egyik itató, rossz felé terelő cimbora, a sokat emlegetett slepp tagja, emlékszem a dühre, ami elönt, amikor 2000-ben az első közös, 83-as sörözésükről beszél, gyűlölök mindenkit, aki rossz útra vitte, aki akár egyetlen sört fizetett neki valaha, ekkor még hajlamos vagyok rá, hogy másokat okoljak a sorsok romlásáért, pár év és néhány szélsőségesebb tapasztalat kell ahhoz, hogy erről másként gondolkodjak.

Zsolt nem vádol senkit, sem a balszerencséjét, sem a rendőröket, bölcs dolog, mert a dolgok tényleg nem így működnek, nem így egyszerűek, ennél bonyolultabban egyszerűek, ahogy a fordítottjuk sem igaz automatikusan, talán mindennek úgy kell lennie, ahogy lesz, talán nem, de másik ember, külső tényező nem felelős; ismeretes, általunk hordott kövekből épülnek az útjaink, épülnek vagy építik magasabb erők, ebből a szempontból mindegy, annyi tűnik bizonyosnak, hogy a boldogságot vélhetően tényleg csak az bírja el, aki elosztja – ahogy egy mandalanaptár idéz egy gyakran idézett írót –, és az is valószínűsíthető még, hogy a fény abban válik áldássá, aki másnak is ad belőle, eredj és élj, mert tiéd a világ.

A negyedik kávémra mentem be a Tereferébe, négyet iszom egy nap, és tényleg az ÉS*-t olvastam, az élet grimasza, nem?,* Zsolt bólogat*, de, az,* kis mosoly jelenik meg a szája szegletében, hasonlatos néhány Törőcsik-portrén látható fancsalodáshoz, bár nála az kicsit mást jelent, nála fanyar, neki ritkán van jókedve, legfeljebb elvárásból mosolyog az aktuálisan szemben álló fotósra, Zsolt derűsebb alkat, *nem gondoltam rá, eszembe se jutott, bár tudtam, hogy a közelben lakik, a régi lakásban, az Uzsoki utcában, az anyukájával,* az utánaszaladós valakimtől tudom, akivel ez idő tájt a közelben bérelek lakást.

Fázom a Thököly úton, se sapka, se sál nincs nálam, elered az eső, bár ez igazán semmiség, az Uránuszon és a Neptunuszon gyémánteső, a Vénuszon pedig kénsav esik rendszeresen, hol vagyunk az igazi csodáktól, mindazonáltal fel akarok melegedni sürgősen, észreveszem a presszót, azt tervezem, elolvasom benn az első, az utolsó és a *Páratlan oldal*t, meg a *Élet* rovatot, aztán megyek tovább a dolgomra, egy ideig minden a tervek szerint halad, végzek négy oldallal, intek, hogy fizetnék, akkor nyílik az ajtó, hangosan, ezért oda kell néznem, nincs jó állapotban a belépő, egy-két métert meg bírna még tenni, körbenéz, helyet keres, van beljebb is, de megáll, lerogy a székre mellettem, mi ez, hogyhogy, nem hagyja az élet,

hogy kikerüljem, amit nem jó kikerülnöm, rendben, akkor kinyitom a szívem, ne roppanjon meg a súlyok alatt.

Melyik az a fa Zalacsánynál, megtalálnád?

Tudod, ki találta ki azt, hogy „Táncolj, Törő?" Mikor hallottad meg először?

Milyen volt először belépni 74-ben az újpesti öltözőbe?

Ezeket nem kérdezem meg többek között, nézek magam elé, próbálom értelmezni a szituációt, nincs igazán mit mondanom egy halk, kócosra sikerült hellón kívül, SMS-t írok a valakimnek, jöjjön, ha tud, itt ül velem, aki után szaladt egyszer, a magyar lélek, a magyar tehetség és a magyar sors csodálatosan szomorú szimbóluma, a tragédiák mögötti öröm és az öröm mögötti fájdalmak leghitelesebb megszemélyesítője, ilyesmit nem írok le persze, szükségtelen és felesleges, a bánat szívdobbantó ereje enélkül is működteti ezeket a kivételes pillanatokat, jó adag üresség van bennem, sőt, némi furcsa csalódottság, amolyan vereségféle, nem úsztam meg, mégis egymás mellé kerültünk, mennyire nem akartam pedig, igaz, főként régebben volt jelentősége, most már majdnem mindegy, gyerekkoromban féltettem magam a csalódástól, ma már nem történhet semmi baj, itt ül mellettem a hajszálon múlás, a félig üres telepohár, sok régi önsajnálatom katalizátora.

Nézem őt, oldalról sandítok rá, nem tűnik szimbólumnak, egy ember csak, nagyon rossz bőrben, tele fájdalommal, fáj a csípője, a feje, fáj neki az egész mindenség, mi lesz veled, Törő, marad most már mindörökre a szánalom, vagy átfordul benned valami Ati-derűbe, dohánylevélbe, ezüstpapírba, kinézek a kirakaton át az utcára, őrület, mintha ő haladna el, Ati, nevetséges túlzás lenne, nem ő szerencsére, de játékból mondjuk, hogy igen, akkor most itt vannak ők ketten együtt, egyszerre, térben és időben közel, körülöttem, életem két fontos szereplője, két válasz a megválaszolhatatlanságokra; egy sziszifuszi, munkás, főnixmadaras feltámadás – annak akarom látni legalábbis, miközben tudom, erős túlzás ez – és egy belehalás, egy terepasztal-készítő túlélő és egy folyton karambolozó, magát örökösen amortizáló mozdony ugyanazon az asztalon, egy füzetberagasztó és egy füzetberagasztott, hosszú távon minden ugyanaz, ugyanoda vezetnek az utak, a feltámadás és a belehalás is, láttam nemrég Larnakában a bibliai Lázár sírját, a végsőt, ahonnan már nem jött ki, az ember így vagy úgy belehal, aztán kiül nézni a tengert, vagy előtte esetleg még elveszti az eszét, és akkor egy ideig a belső tengert nézi, élvezi a belső ringatást, jön a pincér, Törő sört kér, én is, még nem beszélgetünk, de már jelzi egy kézmozdulattal, hogy majd ő fizet, nem fog, nem hagyom, amikor kiérkezik a két üveg, akkor döbbenek rá, hogy meg fogom hívni, alkoholra, én, őt, fel tudnám rúgni magam, kinél vagyok jobb, másfelől meg kinél rosszabb, kis vigasz az utolsó gondolat a presszó egyre fullasztóbb fülledtségében.

Csill feltűnően gyorsan odaér, izgatott, rohanhatott nagyon, ahogy korábban a mankó után, leül harmadiknak, tudja jól, hogy a gyerekkori istenem mellett lát, elhangzik pár tétova mondat arról az utánaszaladásról, csakhogy beazonosítsa magát, Törőcsik homályos szemmel nézi őt, méregeti, bólint, de nem világos, emlékszik-e bármire is, az anyukája meghalt nemrég, ügyetlen kis diskurzus kezdődik a mindennapjairól, meg a fociról, mi másról, a lány kérdezgeti, bátor, én nem lennék az a helyében, így, majdnem ismeretlenül, kedves válaszokat kap, úriember a beszélgetőtárs, még cigivel és tűzzel is kínálja a hölgyet – ekkor még lehet dohá-

nyozni a presszókban –, nincs semmi felemelő a helyzetben, egyszerűen csak nyomasztónak és idétlennek érzem, ugyanakkor van némi nehezen magyarázható megnyugvás, elrendeződés az egészben, ülünk, mintha régi barátok lennénk, azt érzem, nem először iszunk mi együtt, pedig de.

A lány terelgeti a szót, mit csinálna szívesen, bármit mondhat, mondjon bármit a világon, megvonja a vállát, nem felel, miért nem foglalkozik gyerekekkel, jön a következő lövés, én tudom, hogy foglalkozott, nem jött be az se, naiv kérdések, javaslatok hangzanak el, azt gondolom, Törő előbb-utóbb ideges lesz most már, a radarja segítő szándékot fog jelezni, azt meg nem szereti, semmiféle beleszólást, nem áldozat, hányszor bizonygatta már, mindent elért, amit itthon el lehetett, tudja ő is persze, hogy ez így nem teljesen igaz, viszont kibírhatatlan lehet a folyamatos sajnálkozás és múlton búsongás, szerencsére tévedek, nem válik ingerültté, meglepően türelmesen magyaráz, bár elég nehezen beszél, nem nevezném józannak, a legnagyobb jóindulattal sem, azt mondja, nem neki való, dolgozott gyerekekkel, de ott fegyelmet kell tartani, ő erre alkalmatlan, másrészt nem tudnak rúgni, ezt kezdi ismételgetni, nem érti a mai fiatalokat, egyszerűen nem tudnak rendesen belerúgni a labdába, képzeljük el, *nem tudnak rendesen rúgni. Nem tudnak rúgni rendesen. Nem tudnak rúgni.*

Még nincs szakálla, azt majd ezután kezdi növeszteni, amikor tudatosodik benne, hogy nincs többé anyuka, ettől válik olyanná nemsokára, mint egy igazi hajléktalan, a gondozatlan szakálltól, se anya, se az anya archetípusainak aspektusai, semmi nincs, se tenger, se fa, se hold, se alvilág, annak a szele legfeljebb, semmi nem ölel át olyan teljességgel, mint az anya, akihez ő hazatért, az anyától elszakadhatsz, mert ilyen az élet, de az archetípusaitól nem, Jung mondja, nem én, az apa külső veszélyektől véd, az anya belső démonoktól, neki már egyik sincs, se napapja, se holdanyja, az én anyám kicsivel több, mint egy évet él még, aztán én is elárvulok, rengeteg *jaj* hangzik el, ahogy feláll a hajdani legendás csatár, WC-re indul, kínok között botorkál, a szeme benedvesedik, annyira fáj a csípője minden lépésnél, később besegítem egy taxiba, pár utcányit kell mennie mindössze, a taxisnak láthatóan fogalma nincs, kit visz, talán nem veri át, amikor majd kikászálódik és fizet neki.

*

Valami ingatlaniroda működik az apró, sarki helyiségben, ahol annak idején a gombfocicsapataimat vásároltam, nem állítom, hogy az összeset, hetvenkettőt gyűjtöttem be az évek során, az nagyon sok, közülük néhányat máshol kellett vennem, úgy életszerű, a fő beszerzési hely azonban ez a pár négyzetméteres terület volt, egykor trafik, most elsősorban belvárosi lakások hirdetőhelye.

Éveken át erre költöttem a zsebpénzem számottevő részét, változhattak ugyan az árak, de én határozottan tizenöt forintra emlékszem, leghosszabban nyilván ennyibe került nekem csapatonként a hobbim, futballszempontból egzotikus országok bukkantak fel a házibajnokságaimban, ez is hozzájárult jelentős földrajzi fejlődésemhez, Chile, Uruguay, Ausztrália, Zaire például.

Kevés dolog maradt meg abból az időszakból, a doboz ezek közé tartozik, aminek nem szabad, az nem vész el, kézirat se ég el, már amelyik, a doboz minden-

esetre itt van előttem, sorakoznak benne a csapatok mindenféle színekben, Bulgária akad először a kezembe – a „bulgár" szó szerepel a játékosok nevei fölé írva –, itt vannak a belgák, egyedi színmegoldással, fehér alapon fehér csíkkal, a klubcsapatok közül a Boca Juniorst veszem észre elsőként, aztán a Newcastle-t, a Santost, a Crvena Zvezdát, a Genoát, jönnek a magyarok, a Békéscsabától a Zalaegerszegig, megvan még a MÁV Előre és a Dorog is, aztán a híresebb külföldiek, a Juventus például, azt gombfociban sem szerettem, hát még igaziból, mindig, mindig csaltak nekik a bírók, akárcsak a Real Madridnak vagy a Fradinak az Üllői úton, szerintem azóta is így van ez, de ezt talán csak a gyerekkori igazságérzet máig csobogó hullámai mondatják velem. Akkoriban még bele tudtam betegedni egy-egy általam szándékosnak minősített bírói hibába, kevés valódi problémám lehetett, hol voltam árvaságtól, apai felelősségtől vagy ezeknél kevésbé súlyos, a focinál mégis fontosabb dolgoktól, bármitől, ami túlmutat azon, kész-e a leckém, felelek-e másnap, esetleg ennék-e még egy adag sült krumplit, amit anyám süt bármennyit, amikor csak akarom.

Pár éve, nem kevés női segítség igénybevételével valamelyest sikerült egybeterelnem a műanyag dobozokból kiszóródott játékosokat, a sok poros hőst, visszaerőltettem őket a helyükre, a költözések megpróbáltatásainak hatására ugyanis páran kiborultak, néhány futballistám súlyosabban meg is rongálódott az évek során, szó szerint kettétörtek karrierek, veszélyes sportág a labdarúgás.

A trafik a Liesinger utcájában volt, a végén, az árkádoknál, amelyet hol bezárnak, hol megnyitnak, így megy ez évtizedek óta, mosolygott nagyon az eladónő, ahányszor bementem, tudta, mit jelent a megjelenésem, megint összegyűlt tizenöt forintom, mutatta gyorsan, milyen új csapatok érkeztek, csaknem húszéves kitérő után itt élek megint, pár házzal odébb, visszatértek velem a csapataim is a lakásba. Pontosítok, a szomszédosba, amely gyerekkoromban a nagyapámé és a sötét istennő nagyanyámé volt, és amely azonos azzal, ahová hazahoztak születésem után a kispesti kórházból, később történt egy csere, gombfocizni ezért már a szomszédos lakásban gombfociztam.

Itt az ablak, mennyit álltam előtte a nagyapámmal, amikor átjöttem hozzá, muszáj jelenre váltanom, mert olyan, mintha itt állna, hallom a hangját, azt mondja, *arany unokám,* nézi velem az autókat, melyik színűből mennyi jön, statisztikákat készítek, magasan nyer a fehér, számolja velem türelmesen a taxikat, számolok én egyébként mindent, összesítek, százalékolok, a mai, igazi jelenben erről már nincs szó, ugyanoda adódnak össze a dolgok, rájöttem rég, az utcát azért időnként bámulom, múlt éjszaka például, három körül, amikor abbahagytam a munkát, és nem jött az álom.

Nézem a harmadikról a régi helyeket, a Liesinger évek óta üresen áll, senki nem tudja, miért, a közért helyén, amelyben állandóan cserélődtek az eladók, presszó retróskodik, falai tele régi, fekete-fehér képekkel, sportolóból nincs sok, de Albert például nyilatkozik Szepesi Györgynek a Népstadionban, apámat is ábrázolja egy fotó, a színészek-tévések résznél, bemondó volt, híres ember, bár sztárnak nem sztár, olyan nem volt akkoriban, vagy ha igen, az Törőcsik volt, nem ő. Itt jegyzem meg, és tényleg csak lazán asszociatívan, ártalmatlanul, semmi szimbolikát nem akarván belemagyarázni a dologba, hogy van még egy engem megejtő

mozdulata a Buenos Airesben levonuló sértett bikának, apámat juttatja eszembe: jobb kezével az arcához kap a nevezetes levonulás közben, izzadságot törölhet le, aztán hátranyúl a nadrágjához, pár tizedmásodperc, megállítom, visszanézem, igen, kétségtelenül apám mozdulata, a pillanat, ahogy a brifkója felé nyúl, például a Liesingerben, néha ott vacsorázunk, a húgom és én rántott húst sült krumplival, anyám májat, apám nem tudom, mit, feláll, hogy fizessen, így nyúl a jobb hátsó zsebéhez, pontosan, miért ér össze minden, mi ez a sekélyes, butító, picit ócska romantika?

A ZTE dobozkáját tartom a kezemben, Bitát, Mihaleczet, ó, ezek a régen látott nevek, rózsaszín alapon kék csík, középen a fejek, a Pécs valamiért barna, rózsaszín kerettel, ujjaim között Rapp kapus, neki lőtte azt a bizonyos első gólt Törőcsik a Megyeri úton, Tóth és Kocsis a Pécsben játszik, ezt a csapatot ezek szerint nem frissítem a régi jelenben, másokat igen, nincs benne logika, melyiket igen, melyiket nem, a fényképeket időnként átragasztom, főleg a válogatott változik sokat, hihetetlen, de a legutolsó verzióban nincs benne Törőcsik, Fekete ezzel szemben igen, furcsa kevercs a csapat, úgy áll fel, ahogy igazából soha nem állhatott volna, Gujdár – Török, Kocsis, Garaba, Tóth – Sallai, Nyilasi, Póczik – Pusztai, Fekete, Váradi, ez érthetetlen, Gujdár és Sallai biztosan nem voltak együtt válogatottak.

Békén hagyott csapat a Videoton, fekete alapon zöld kerettel, jaj, itt a Salgótarján a jó neveivel, Berindán, Jeck, Kmetty, a Tatabánya sárga és piros, öltönyben és nyakkendőben fotózták le a játékosokat, a kezemben Szabó György, a híres veterán, a mindig 42 éves, annyi idősen még játszott az NB 1-ben, annyiszor leírták az életkorát, hogy nekem örökre annyi marad, ez meg itt az NSZK, ez az NDK, istenem, Sparwasser, a Csepel sötétkékben, azzal a játékossal, akit pont ugyanúgy hívnak, mint a dohányleveles unokatestvéremet, és aki ma egy közeli ivó tulajdonosa, nálam gombfociverzióban létezik, és hát az Újpest, minden bajnokságom győztese. Próbálok pedig úgy játszani, hogy ne nyerjen, vagy ne mindig, legalább amikor a brazilokkal játszik barátságos, felkészülési meccset, akkor ne, újra és újra kudarcot vallok, ez nem megy.

A dobozra Dózsa van írva, de ez itt is mindegy, különös ez az összeállítás is, Kollár – Szűcs, Kovács, Kardos, Tóth – Herédi, Szebegyinszky, Kisznyér – Kiss, Törőcsik, Árky, elsősorban utóbbi miatt fura, nem volt alapember, innen akkor Fekete hiányzik, vajon miért, ő sajnos az életből is már, a szíve vitte el, az újpesti szíve.

Nem tudom belőni, mettől meddig tart a gombociőrület, szigorúan egyedül játszom, a hallban, a nagyszőnyegen, nem pöckölök tehát, speciális technikával dolgozom, vekker áll egy kisszekrényen, csörög, ha letelik az idő, nem szeretem, ha látják, amint játszom, még Ati se nézze, be meg aztán végképp senki ne szálljon, a húgom néha próbálkozik, egyetlenegyszer esik meg a szívem rajta, máig emlegeti, megengedem, hogy ő legyen a kapussal, ez konkrétan a semmit jelenti, nincs dolga, semmihez nem érhet hozzá, a kapushoz soha nem kell.

Elkísér néha meccsre, amíg még nem egyedül járok, néhány focista tetszik neki, nemcsak Ebedli, Szőke is, ő talán még inkább, ezzel együtt általában a pályának háttal ül, a nagyapám ölében, egyszer szotyizás közben letörik a foga. Kerül megoldhatatlan helyzetbe is, a Népstadionban arra vesz rá a nagyapám, induljunk

el a vége előtt, előzzük meg a tömeget, dúlok-fúlok, de szót fogadok, ugyanazon a lépcsőn megyünk lefelé, amelyiken az első meccsemen tomboló szívvel haladtam az ellenkező irányba, a lépcső alján tartunk, amikor hatalmas hangorkán teszi egyértelművé egy gól születését, hazáig nem vagyok hajlandó megszólalni, nagyapámat súlyos lelkiismeret-furdalás gyötri, a húgom sehogy nem tudja eldönteni, melyikünket sajnálja jobban, kislány, és máris a női együttérzést gyakorolja.

Minden külön van bennem, az iskola, a család, a játékaim, elszeparálom magamban, amit csak tudok, nehéz az átjárás, nincs is, keveset mesélek például otthon az osztályban történtekről, így mintha több életem lenne, de azért van, ami szorosan összefügg, az viszont szétszedhetetlen. Ilyen az Újpest és Törőcsik, nem szakadhatnak el egymástól, nem élném túl, főleg, ha a Fradiba igazolna, néha beszélnek róla, feldolgozhatatlan sokk lenne; van az a tehetség, amely előtt megbutulok, már akkor, az nem lehet, hogy ő ne az én csapatomhoz tartozzon, úgy csúszom bele a Törőcsik-rajongásba, mint egy óriási szerelembe, olyan kikerülhetetlenül, egyszerűen és magától értetődően.

Az, hogy ő az Újpestben focizik, ugyanannyira fontos, mint Bébének Szeredy mellett ülnie, amikor a vakáció után visszatérnek a kőszegi rettenetbe, azt az egyet nem lehetne kibírni, ha nem így volna, minden más elviselhető, és ezt valahogy megadja általában az élet, ezeket meg szokta, azt az egy dolgot, ami nélkül vége lenne a világnak.

Egyetlen dolog fontosabb nekem, rajongás az is, szerelmes szeretés, egyévesen egyszer már elvesztettem a világot, amikor eltűnt, veszélyeztetett terhesként kórházba került hónapokra, még látogatási tilalom is volt akkoriban, megborult a világ, aztán visszakaptam, a szépség talán távolság kérdése, de akkor a távolság a halál volt, teljes elveszés, amit nem tud megfogalmazni egy egyéves.

Törő nem megy a Fradiba, a harmónia, a rend, a nyugalom megmarad, mindaz, amiből neki kevés jut, ahogy telnek az évek, egyre kevesebb, anyámnak majd lassan fogy el a levegője, ekkor még van, nekem viszont alig, ahogy állok az ablakban, és várom, hogy megjöjjön. Az ablak ugyanez, az időszak a nagyapámmal meccsre menős, a beleszeretés ideje, meredten figyelem az utcát, tudom, merről kell érkeznie, orvosnál van, most mondják meg, nagy-e a baj, nem tudom, miért vagyok egyáltalán bevonva, honnan tudom, miről van szó, talán csak meghallottam valamit, érzem, életről és halálról van szó, mögöttem a nagyanyám és a nagyapám, nem mernek szólni hozzám, beszámíthatatlan vagyok, bámulom az utcát, az ablakot, a redőnyt, ugyanezt, *Róna Ernő, Budapest,* ez van ráírva, híres redőnykészítő mester lehetett.

A mellében van valami, legalábbis gyanús, tudom, mit jelenthet ez, ha rossz hírrel érkezik, nem fogom kibírni, látom majd az arcán, ahogy feltűnik, az arca mindent elárul majd, miért nem jön már, mindenféle eshetőség lepereg előttem, ül és zokog, az orvos vigasztalja, járkál bávatagon valahol, baj lehet, már itt kéne lennie, gyűjti az erőt, hogy elmondja, *a ti isteneitek mindig megsérülnek,* mondja valaki húsz évvel később, amikor megtudja, melyik csapatnak szurkolok, sorolja a példákat, Törőcsiket is, persze, igen, így van, nekünk igazi, tragikus hőseink vannak, ezért lehet szeretni őket, az elbukás gyönyöre szép, felemelő, ezt érzem az ablaknál is, a régi jelenben, de kurvára nem kérek belőle, mindjárt eldől, szétcsú-

szik-e az élet, percek kérdése, bár ki tudja, az idő másképpen működik a totális pánikban, órák biztos nem telnek el, de ettől még úgy érzem, mi lesz, hol van, miért nem jön már, megint nincs itt, mint egyéves koromban, megint várom, meglátom végre, közeledik, nincs semmi az arcán, semleges a tekintete, azt gondolom, ez inkább rossz, mint jó, nézz már fel, itt vagyok, lép még párat, aztán felnéz végre, elmosolyodik, int, hogy semmi baj, nincs semmi baj, ha jobban figyelnék, érezném az angyalt magam mögött, áll, kezében karddal, megvéd már megint, ellépek az ablaktól, rohanok ki a lépcsőházba, várom a liftet, húznám fel a szívemmel, kilép, szavakkal is megerősíti, hogy nincs baj, bemegyek vele a másik lakásba, az igaziba, haza, és még aznap természetessé válik minden, persze, hogy nincs baj, milyen baj, vacsorát csinál, kiflit, parizert, paprikát, gondosan felvagdosott paradicsomot tesz egy tányérra, amíg elkészül, visszatérek ezeregyéjszakás szőnyegemhez, lejátszom egy gyors Újpest-Fradit, csak úgy, bajnokságon kívül, a magam örömére, nem kérdés, ki nyer, az se, ki lövi a legtöbb gólt.

BENKŐ ATTILA

Csigalépcső

EGY ROMOS HÁZBAN

Fölfelé

ment volna
Fürgeláb
lefelé
bukdácsol
nincs tovább

Csodaszer

Szedek pár szem
édes madárcseresznyét,
kis gömbölyű magjával
órákig játszik a nyelvem,
ti régi pajtások.
Minket vár az ostorfa
télen az utca végén,
csipegethetjük bátran,
nem fogunk bukdácsolni, mint
más erjedt bogyóktól
egy kőszent galambjai.

Rom

Magasabbra ennél mai vezér nem hág:
Éljen a királyság nélküli királyság!

GARACZI LÁSZLÓ

PETŐFI GUGLI SÁNDOR

Csirke

Mi van, kő?
Csirke, kender itt élő?
Jó, hogy az egyetlen Isten jó.
Letétbe a munkaruhát!

Szaladgálni fel és le,
mint lift és emlő.
Megjegyez, kotkodákol,
és nem, hogy ki a szobából.

Nem tudod legyőzni a ritmust,
ha madarak tápláltak.
Válogasd ki a marihuána magokat:
kis király nem él jól.

Ezért a csirke így
elegáns kender.
Ne siess, ne rohanj,
lásd mögötte az anyát.

Te kutya, súlyos a hallásod.
Hadd mondjam el most:
egyéves lány vagy egy házban,
mint minden ember.

Tehát ez egy jó cella:
tyúkhúsra nincs hangulat,
élet és csirke: barátság.
Birtokolj, anyám.

(1848. február, Vác – 2014. szeptember, Budapest)

ADY GUGLI ENDRE

Őszi párizsi

Elszökni tavaly ősszel,
A világ csúszós Szentmihály.
Hívtak engem ide
Forró csendek.

Elmentem szét,
Égetett a dal, ti trehány gallyak.
Szép ópium: búsan ballag
A lila vébetű.

Estében suttogja,
Ne reszkess, Mihály:
Csumucsumu el.
Címere rom,

Nem vesz el hőt a párizsiból,
ősz szemébe nevet.
De csitt és csak itt csak
Reagáltak a levelek.

(1906. augusztus, Párizs – 2014. szeptember, Graz)

JÓZSEF GUGLI ATTILA

Tiszta szívás

Apa, anya:
egy az Isten és az állam.
Nem tilos a fátyol, se a
csokoládé, csak a barátok.

Nem ettem mizót,
se többet, se semennyit.
A hatalom a kétéves
eladás, bizony, a két éves.

Kell vagy nem kell?
Akkor hát a fenébe is:
a tolvajok gyenge szívét,
ha kell, simán kieszem.

Ide kapcsolódik a kapor
és a titkos gratulációk.
A földkamra halálos szer:
szép és szív.

(1925, Szeged – 2014, Pozsony)

A festő dolga

BIRKÁS ÁKOS MŰVÉSZETÉRŐL

Régen a festő dolga könnyebb volt: azt kellett megfestenie, amit rendeltek tőle. Leült eléje egy ember, vagy ő elképzelt egy jelenetet a *Bibliá*ból vagy a mitológiából, és megfestette. Ez se könnyű dolog, és nagy tudás kellett hozzá, és lehetett jól csinálni meg rosszul, de a téma mégiscsak adva volt – valahogy úgy, mint a műfordításnál. Ott is adva van a tárgy (vagyis az eredeti), és arról kell valahogyan hű képet adni (majdnem azt mondtam: festeni). No de ma mit fessen a festő? Amióta autonóm művésszé lettek a festők, nekik kell kitalálniuk, mit fessenek: figuratívat? nonfiguratívat? újdonságot? És főleg, hogy miért azt, amit?

Birkás Ákost gyerekkora óta ismerem. Elővett egy papírt és elkezdett rajzolni, én meg figyeltem. Mindig szokatlanul kezdte: ha tehenet rajzolt, akkor a bal hátsó lábánál, ha vonatot, akkor a fékpofáknál, ha embert, akkor a fülénél. Én azonnal tudni akartam, mi az? Gyerekfejjel csak az érdekelt: mi van a képen, mit rajzol a festő, azt nem jutott eszembe kérdezni, hogy miért éppen azt jeleníti meg.

Voltak évek, hogy Birkás semmit sem jelenített meg: csak köröket, tojásokat festett, amikbe mindent bele lehetett látni. Fejeknek nevezte őket. A semmivel a mindent tette elénk, és mi szabadon fantáziálhattunk. Most a fordítottját teszi: mindent ábrázol, és egy kitöltendő tesztet tesz elénk. Az ürességet, a sivárságot, a kicsiséget. Szándékosan nincs mélysége ezeknek a képeknek. Pazar tudással úgy vannak megfestve, hogy ne is legyen; minden egysíkú, és a színek is úgy vannak kiválasztva, olyan erősek, úgy tűz rájuk a nap, hogy nem is napfény ez, hanem vallatási reflektor, bele a szemembe.

Kényelmetlen az egész. Nem tudom, mi nyugtalanít jobban: az, amikor régebben semmit sem ábrázolt, vagy most az, amikor mindent. Hiszen Birkás újabb munkái készségesen megmondják, mi van a képen: idős értelmiségi kinéz a reluxa lemezei közt; gitározó fiú a barátaival; vannak keserű arab férfiak; van szemüveges zsidógyerek rádióstúdióban; van tragikomikus észak-koreai delegáció. Sőt, a képaláírások fontos részévé váltak a műveknek: hol szellemesen, hol talányosan utalnak a képre, terelik (vagy elterelik) a figyelmünket. Az egymáshoz gyengéden közeledő férfiakat például nézhetném meleg pároknak, ámde a *Szent Ez-meg-Az* képaláírás meggondolkodtat. Persze, a szentek közt is lehettek melegek, de az ábrázolási hagyomány (vagy a tényleges viselkedésük is?) nélkülözött bárminő erotikát: úgy tudjuk, csak szeretet volt bennük és nem szerelem. Vajon ezt sugallják a képek?

Aztán ott van a *Fehér négyzet* című kép, amin nincs fehér négyzet (én legalábbis nem látom!); van fehér asztal, de nem négyzet, Malevicsre gondolok, csakhogy ez teljesen figuratív kép, egy ember alszik egy elegáns garnitúrán, oda nem illően. És sokszor látunk kemény vonású, napszítta keleties embereket, akik láttán az érzéseim ingadoznak a szánalom és a veszélyérzet között.

Az a helyzet, hogy Birkás gondolkodtatni akar és nem gyönyörködtetni; pontosabban a gondolkodás gyönyörűségét akarja megadni a nézőnek. Mint a személyi

edző a konditeremben, akit először a pokolba kívánunk, mert gyötrelmes programot ad, aztán elkezdjük élvezni a testünk használatát. Így kezdjük élvezni az eszünk használatát Birkás képei előtt. Kik ezek, hol vagyunk, és mikor? Helyesli vajon a művész a demokrácia vesztét kívánó arabok indulatát, vagy aggódva figyelmeztet a demokráciát fenyegető veszélyre? Vajon azt mondja, hogy a mai srácok közt is vannak kivételesen jellemes, odaadó emberek, régebbi nevükön szentek – vagy épp a hiányukat fájlalja?

Van néhány kedvencem. Nagyon szeretem az *Enteriőr* című munkát, ahol egy ember kushad az asztal alatt – hát igen, enteriőr, azaz belső tér. Aztán a Boldog Egilt ábrázoló képet, ahol a baloldali alak nyilvánvalóan maga a művész, közel is vannak egymáshoz meg nem is, a szakállas mintha mindjárt meg akarná csókolni, csakhogy a régi szentábrázolások mind olyanok, mintha csókközeli állapotban lennének. Nézzék meg a *Szent Szpiridon és egy angyalt*, milyen érzelmes. (A szokatlan nevű szentekről kérdezzék majd magát a művészt, hogy honnan szedte őket.)

Mind közül a legjobban a *Szent Jeromos és egy faszent* című festmény gondolkodtatott el – ezt már láttam Pesten egy sörözőben kifüggesztve. A térdeplő szobrocskában magát a festőt véltem felfedezni, és elgondolkodtam: vajon Jeromos én vagyok-e? Persze, fizikailag nem hasonlít rám, de én is fordító vagyok (hiszen Jeromos fordította például a *Bibliát* latinra, és egyébként is igazi filosz volt). Vajon allegorikus-e a kép: hódol-e a művészet a tudomány előtt, Birkás Ákos énelőttem? Ám sajnos nem én vagyok az, én csak szerettem volna sovány lenni és aszkétikus. Ehelyett hízásra hajlamos vagyok és életvidám, és többet vagyok kocsmában, mint könyvtárban. De nagyon elgondolkodtam, hogy ennek nem így kéne lennie.

Hát gondolkodjanak önök is. Ez az ember tud festeni meg rajzolni, de amellett még akar is valamit.

NÁDASDY ÁDÁM

műhely

ARANY ZSUZSANNA

Kosztolányi Dezső élete

„NO KORNÉL BARÁTOM, ÚGY-E GYÖNYÖRŰ PEST?"

15. RÉSZ

E helyütt célszerű szólnunk Kosztolányinak egy másik műfajban írt, ám ugyancsak ebben az időszakban megjelent munkájáról. A *Lótoszevők* című mesejáték 1910-ben látott napvilágot az Országos Községi Nyomda, valamint az akkor induló – és még abban az évben le is köszönő – *Kritika* című irodalmi és művészeti folyóirat kiadásában.[1015] A *Kritika* stílusát fiatal és lendületes hang jellemezte, szerzőgárdája lényegében a „kritikának" mint műfajnak kívánt érvényt szerezni, annak önállóságát is hirdetve egyúttal. Amint a márciusi 1-ji lapszámban olvasható, az „ars poeticának" is beillő vezércikkben: „Önálló, külön, egész élete van. Nem függeléke a művészeteknek. Ezt el kell ismertetni külsőleg is. Meg kellett születnie annak a lapnak, amely egészen a kritikát szolgálja, amely már a létezésével bizonyitja, hogy a kritika a saját öncéluságáig differenciálódott."[1016] A lap főszerkesztője Sámuel Viktor volt, a felelős szerkesztő pedig Kárpáti Aurél. 1910 júniusától Kárpáti mellett Halasi Andor is szerkesztő lett. Utóbbiakról tudjuk, hogy baráti viszonyban álltak Kosztolányival. A Baross Kávéház-béli törzsasztalnál, a Balszélfogónál ismerkedhettek össze, illetve Halasival később az *Élet*nél is együtt dolgoztak. A lap további munkatársainak egy része szintén a baráti körhöz tartozott, mint Csáth Géza, Hevesi Sándor, Karinthy Frigyes vagy Somlyó Zoltán. Kosztolányi szerepelt a kiadvány *Szó-kamra* című rovatában is,[1017] melyben egy-egy szerző műveinek szótárát – nyelvének jellemző szavait, képeit – kívánták megadni, valamint a legutolsó lapszámban ígértek külön méltatást is munkásságáról. Utóbbira ugyan már nem került sor – föltehetően az anyagi hiányok miatt kellett megszüntetni a lapot –, ám a *Lótoszevők*et még ki tudták adni.

A darab főhőse Odüsszeusz, aki az Írisz által uralt szigetre vetődik. A királynő célja a hős elcsábítása, aki azonban haza akar térni feleségéhez, Pénelopéhez. Az *Odüsszeia*-átiratban szerepel még az eredeti szerző, azaz Homérosz is. Míg Odüsszeusz elbukik, és ott marad a bűvös szigeten, addig Homérosz elhajózik, és eldalolja a világnak a hazugságot: Ithaka királyának dicsőséges hazatértét. Az egyébként 13 jelenetet tartalmazó, 31 oldalnyi terjedelmű mesejáték szövegének létezik német nyelvű változata is.[1018] A fordítást ezúttal is Stefan I. Klein végezte, akárcsak a *Die magische Laterne* című novelláskötet esetében. A német szöveg azonban rövidebb (27 gépelt oldalnyi), és címe (*Der Weg des Odysseus*) is eltér a *Kritika* által kiadott változattól. Fönnmaradt továbbá olyan verzió is – gépirat, kéziratos bejegy-

zésekkel –, mely Csáth Géza hagyatékából került elő, és kottarészleteket tartalmaz.[1019] A harmadik változat (49 gépelt oldalnyi) külön fedőlappal rendelkezik, a rajta olvasható sorok pedig arra engednek következtetni, hogy a *Lótoszevők* egy három, egyfelvonásos darabból álló ciklus része lett volna.[1020] Mindezek alapján arra juthatunk, hogy egyfelől Csáthot is érdekelhette a mesejáték témája – illetve egyáltalán az elkészülte –, másfelől színházi bemutatóban is gondolkodtak Kosztolányival.

Kosztolányi levelezéséből kiderül, hogy a munka jelentős része 1909-ben készült, s ahhoz elég élénken foglalkoztatta a téma, hogy barátainak is említést tegyen róla. Babitsnak például február 28-án írja: „Csüggedek, rossz kedvem van, a novelláskötetemet[1021] rendezem sajtó alá, operaszöveget írok, […] s robotolok."[1022] A levelezést kiadó Réz Pál feltételezése szerint az „operaszöveg" megjelölés a *Lótoszevők*re utal. Ha figyelembe vesszük, hogy a szövegnek fönnmaradt kottával ellátott változata is, akkor csak megerősíthetjük ezt az állítást. Előfordulhat, hogy Csáth és Kosztolányi operában gondolkodtak anélkül, hogy előtte tárgyaltak volna bármelyik színházzal. Mindenesetre 1909 szeptemberében Kosztolányi már a darab befejezéséről tudósítja Horvát Henriket: „Semmi nevezetes. Egyfelvonásosomat befejeztem. Azt hiszem, igen érdekes."[1023] Ugyanekkor említi akkori szerelmének, Lányi Heddának is, hogy elkészült a munka.[1024] Azt, hogy fontos volt Kosztolányi számára a *Lótoszevők,* a levelezésen kívül bizonyítja, hogy *A szegény kisgyermek panaszai* második kiadásának Gömöri Jenő által írt előszavába is belefoglaltatta az akkor még csak megjelenésre váró munkát,[1025] illetve több ízben próbálta színházban előadatni.

A színházban való bemutatás ötletéről szintén a levelezés árulkodik. Mindössze egy hónappal a befejezés föltételezhető időpontját követően, azaz 1909 októberében Kosztolányi fölkereste Kürthy Györgyöt, s közbenjárását kérte az ügyben. Kürthyvel korábban már dolgoztak együtt – a *Négy fal között* első kiadásánál –, valamint a könyvillusztrátorságon kívül színházi ember is volt, így a lehető legalkalmasabb közvetítőt találta meg személyében. Egyik levelében ugyanis arra kéri, beszéljen Csathó Kálmánnal, illetve mutassa meg neki a darabot.[1026] Csathót – minisztériumi háttérrel, azaz kellő támogatással – épp abban az évben szerződtették a Nemzeti Színházhoz rendezőnek, tehát Kosztolányi a leginkább döntéshelyzetben lévőnél próbált „kilincselni" szövegével. A levélnek az a kitétele, miszerint Kosztolányi „szeretné benyújtani a Nemzetihez", arra enged következtetni, hogy nemcsak baráti közvetítéssel, hanem hivatalosan is pályázni kívánt az egyfelvonásos bemutatására. Forrásaink alapján azonban végül nem került sor a Nemzeti Színház-béli előadásra.[1027] Föltehetően ezt „reagálja le" Kosztolányi Babitsnak írt, 1910. áprilisi levelében: „Csüggedő hitemet majdnem csak te szítod bennem. A drámámat beletettem a fiókba, s elbúcsúztam tőle, bár nagyon szeretem. Új drámát írok. Ezt, mihelyt készen lesz, elküldöm neked, s éppoly őszinte kritikát várok tőled, mint a mostani volt."[1028]

Kosztolányi nem nyugodott bele a „vereségbe": 1912-ben újra próbálkozott a bemutató megszervezésével. Ezúttal Bárdos Artúrral tárgyalt. Ekkor már ismerte későbbi feleségét, Harmos Ilona színésznőt, aki Bárdos abban az évben működő vállalkozásánál, az Új Színpadnál volt leszerződve, előtte pedig Feld Irén *Kamara-*

játék címen ismertté vált társulatánál játszottak együtt. De nemcsak Harmoson keresztül juthatott Kosztolányi az Új Színpad (és Bárdos) közelébe, hanem például a *Színjáték* című lapnak köszönhetően is, mely ugyancsak a színész–rendező vállalkozása volt. A korábban (tehát 1910–1911-ben) működő kiadványnak Kosztolányi – Karinthyval együtt – állandó szerzője volt, s osztották Bárdos véleményét abban, hogy a színháznak meg kell újulnia. Kosztolányi ekkoriban elég élesen támadta a konzervativizmusáról híres Nemzeti Színházat, és egyértelműen az új játékstílus – melyet már a Thália Társaság is képviselt – hívének mutatkozott több cikkében is. „Egy uj játékstilust kellene alkotni Courteline darabjaira, mint ahogy Reinhardt a pompás és merev modern tragédiák számára, egy őrült és lehetetlen pressissimot, amelyben mégis kedély és sziv van" – írja többek között a Bárdos-féle lapban.[1029] Saját darabjának elutasítása, illetőleg a Bárdosék által mutatott fogadókészség befolyásolhatta kritikáit, vagy épp ellenkezőleg: negatív kritikái is hozzájárulhattak, hogy a Nemzeti nem fogadta.

Az Új Színpaddal való tárgyalásról onnan tudunk, hogy a *Bácsmegyei Napló*-ban, ahol Kosztolányi barátja, Fenyves Ferenc dolgozott, hírt adtak az eseményről.[1030] „Dr. Bárdos Arthur és Révész Béla a Budapesten nemsokára megnyiló »Uj Szinpad« igazgatói elfogadták előadásra Kosztolányi Dezsőnek: A lótuszevők cimü egyfölvonásos szinjátékát és dr. András Ernőnek a Bácsmegyei Napló karácsonyi számában megjelent Schnitzler forditását: A halotti maszk-ot" – olvasható az 1912. január 27-i lapszámban.[1031] Azt, hogy a műsorra tűzés is megtörtént, ugyancsak egy szabadkai hírből tudjuk: „Kosztolányi Dezső a kiváló poéta, »Odisszeus utja« cimen egyfelvovásos [sic!] mesejátékot irt, melyet az Uj Szinpad mutat be egy estén Garvay Andornak »A viziók« cimü egyfelvonásosával. A két magyar darab bemutatója iránt irodalmi körökben nagy az érdeklődés."[1032] Láthatjuk, hogy egyfelől változott a program – *A halotti maszk* helyett *A víziók* színrevitelét tervezik –, másfelől pedig a *Lótoszevők* másik címváltozatával találkozunk. Föltehető, hogy Kosztolányi nem akart „ütközést" a Nemzeti Színházas megkereséssel, ezért a címváltás, bár erre vonatkozóan nincs semmilyen bizonyítékunk. Mindenesetre az Új Színpad bemutatóinak adatai között nem található sem *Lótoszevők*, sem *Odüsszeusz útja* címen szereplő darab.[1033] A *Népszava* egyik cikkében február 24-i nyitóelőadásról szólnak – a bemutatandó mű megnevezése nélkül –,[1034] ám végül 1912. március 13-án mutatkoztak be először: Krúdy, Vámos Árpád és Schnitzler – *A bátor Kasszián,* Karinthy Frigyes fordításában – darabjait adták. A csúszást az okozta, hogy Bárdoséknak végül ennyi időbe tellett az összes hatósági engedélyt megszerezni.[1035] Ezt követően (március 20-án) Herman Heijermans *Mari* című cseléddrámáját tűzték műsorra, melyben Kosztolányi későbbi felesége, Harmos Ilona színésznő is szerepet kapott.[1036] Április 6-án Schnitzler *Irodalom* című darabja került előadásra, méghozzá nemcsak Harmos szereplésével, hanem az ő fordításában is.[1037] A fordítói munkában föltehetően Kosztolányi Dezső is közreműködött, aki ekkor már szerelmi kapcsolatban állt Harmos Ilonával. A nyár folyamán a társulat vidéki körútra ment, októbertől pedig Kövessy Albert vette át a vezetést.[1038] Könnyen meglehet, hogy Bárdos egész estés előadást várt Kosztolányitól, így az a föntebb említett gépirat – a fedőlappal ellátott harmadik változat –, melynél még két egyfelvonással került volna egybe a *Lótoszevők,* az Új Színpad megrendelésére készült

volna. Azt pedig, hogy Bárdos párhuzamosan több szerzővel is tárgyalt – köztük Ady Endrével is –, visszaemlékezéséből tudhatjuk: „Minden épkézláb, tehetséges írót felszólítottunk. Ady Endre is ígért darabot, amit sietve pecsételtünk meg előleggel. Nagy kedve szottyant a színpadra és megmutatta egy kis egyfelvonásosát, amit még Nagyváradon írt. Mikes Lajossal sietve lefordíttattunk két Strindberg-darabot; ez lett a magva későbbi Strindberg-fordításainak. Krudy [sic!] Gyulával darabot írattunk Szindbád kalandjairól."[1039] Láthatjuk tehát: Bárdos több előadást tervezett, melyek között föltehetően helyet kapott volna Kosztolányi munkája is.

Két évvel később újra szóba került a *Lótoszevők* bemutatójának lehetősége. 1914-ben a következőket írta Kosztolányi Emil Isac-nak: „mindössze egyetlenegy olyan játékom van, egy egyfelvonásos mesejáték, amelyet évekkel ezelőtt írtam. Címe: *Lótoszevők*. Azóta átdolgoztam, s ebben az átdolgozott formában – kedves és megtisztelő felhívására – szívesen engedem át a román színháznak."[1040] A sorokból arra következtethetünk: sem a Nemzetiben, sem az Új Színpadnál nem mutatták be a darabot. Minden valószínűség szerint az 1914-es előadás terve is meghiúsulhatott, illetve egy esetleges – a levéllel közel egyező dátumú – átdolgozott változatról sincs semmilyen információnk.

[Műfordítások az indulás éveiben]

Kosztolányi már indulása éveiben jelentkezett műfordításkötetekkel, több műfajban is jeleskedve. Kapcsolódva a *Lótoszevők* kérdésköréhez, elsőként a drámafordításokról szólunk, melyek egy részét be is mutatták színházakban. Ha a kötetbeli megjelenések időrendjét vesszük alapul, akkor első helyen az 1909-ben napvilágot látott *A páduai hercegnő*ről (The Duchess of Padua) kell szólnunk.[1041] Oscar Wilde darabjának fordításáról egy Babitshoz szóló levelében tesz említést Kosztolányi: „Csüggedek, rossz kedvem van, a novelláskönyvemet rendezem sajtó alá, operaszöveget írok, lefordítottam a Magyar Színháznak Wilde *Duchess of Paduá*-ját, s robotolok."[1042] A már korábban is hivatkozott levélből kiderül, hogy egy időben dolgozott a *Boszorkányos estéke*n, a *Lótoszevők*ön és a Wilde-fordításon. Utóbbit azért is fontos kiemelnünk, mert a későbbiek folyamán Kosztolányi több művet is lefordít majd Wilde-tól, köztük a *Dorian Gray arcképe* (The Picture of Dorian Gray) című regényt, a *Salomé*t, a *Firenzei tragédiá*t, valamint külön kötetben verseket.[1043]

Amint arra a Babitsnak írt sorok is utalnak, *A páduai hercegnő*t a Magyar Színházban adták. A bemutató 1909 őszén volt, s mindjárt az előadást követően kijött a kötet is. „Ugyancsak a Magyar Könyvtár kiadta *Wilde* Oszkár *A páduai herczegnő* czimű históriai tragédiáját, a mely a minapában került szinre a Magyar Szinházban. Wilde drámairói értéke még hitelesebb megállapításra vár, de ebben a darabjában is teljes fénynyel ragyog egy nagy művészi erénye: a nyelv káprázatos és patakzó pompája, a melynek minden ékességét híven megőrizte a *Kosztolányi Dezső* kitünő fordítása" – írta a *Vasárnapi Újság* 1909. október 17-i száma.[1044] A *Bácsmegyei Napló* – föltehetően Kosztolányi közbenjárására – már szeptember folyamán tudósította olvasóit a darab színre kerüléséről.[1045] A bemutató pontos dátuma – a *Magyar Színpad*ban közölt színlap alapján – 1909. szeptember 25-én, szombati

napon volt, a főbb szerepeket pedig Sebestyén Géza, Forgács Rózsi és Csortos Gyula alakították.[1046] November folyamán további méltatást is írnak az előadásról, külön kiemelve a fordítói teljesítményt. Mivel az utóbbi szöveg szintén szabadkai kiadványban látott napvilágot – a *Bácskai Hírlap*ban –, joggal gyanakodhatunk arra: maga Kosztolányi szorgalmazta a cikk megjelenését, aki éppen ebben az időszakban dolgozott a lapnál. A dicsérő sorok – melyek szerzője fölemlegeti a fordító korábbi műveit is – a következők: „[Wilde darabját] Magyarra Kosztolányi Dezső forditotta le, azzal a magyarsággal, amely a »Négy fal között« és a »Boszorkányos esték« poétájának sajátos, külön, egyedülálló és magáértvaló müvészete. Az ő forditása több mint forditás, azért külön kell róla beszélnem. Kosztolányi átköltötte ezt a darabot, és az eredetileg prózában irt müvet versekbe, specialisan drámai jambusokba irva át, valahogyan közelebb hozta az igazi Shakespearei szellemü világhoz. Vörösmartynak valamelyik Shakespeare-forditásáról mondta azt a kritika, hogy szebb az eredetinél. Ilyen a Kosztolányi Wilde-forditása is: természetesen a modern magyar nyelv uj regisztereibe áthangolva."[1047]

A munkát Beöthy László rendelte Kosztolányitól, aki 1907-től lett a Magyar Színház igazgatója. Kosztolányi ekkor már több dicsérő színikritikát is írt a Magyar Színház előadásairól, többek között a *Budapesti Napló*ba.[1048] A munkáért 450 korona honoráriumot kapott, amint arról egy Horvát Henriknek írt levelében beszámol.[1049] A darabot korábban lefordította Rozsnyay Kálmán is, ám Beöthy verses formát akart színre vinni. Az esetet maga Rozsnyay idézi föl visszaemlékezéseiben, aki már a *Budapesti Napló*nál is együtt dolgozott Kosztolányival, sőt egy szerelmi ügyben ugyancsak barátja segítségére volt.[1050] Soraiból az derül ki, hogy Kosztolányinak rendelkezésére bocsátotta a maga verzióját, ám később nem látta viszont a nevét – társfordítóként – a színlapon. Igaz, Kosztolányi csak az angol eredetit kérte tőle, mivel nehéz volt beszerezni. A történet hitelességét igazolni nem tudjuk – sőt, inkább megkérdőjelezzük –, ám mindenképpen érdemes hosszabban idéznünk Rozsnyay beszámolóját: „[Kosztolányi] Elvitte a kéziratot. Egyszer látom, hogy a Magyar Szinház hirdeti, de csak Kosztolányi nevével. Vittem a darabot Kolozsvárra. Megmondtam, fontos, hogy hamarabb kerüljön színre, mint Pesten. Kaptak rajta. És ó fátum, premier napján Hettyey Aranka nagybeteg lett. Hónapokig kellene várni. Rohantam Váradra. Rögtön próbálni kezdték és harmadnapra megvolt a bemutató, őszinte nagy sikerrel. […] betértünk áldomásra az Emkébe. Marci, – az irodalmi főpincér, – aki nagyon kegyelt, titokzatosan félre hivott: »Valami puccs készül a tekintetes ur ellen, előadás alatt kétszer is érdeklődött telefonon Pestről valaki: bent van-e Juhász [Gyula] ur? Majd ha őt a telefonhoz hívom, tessék a szomszéd fülkéből kihallgatni.« Elmult egy negyed óra és csakugyan jelentkezett Pest. Kosztolányi áperte megmondta, hogy neki még az éjjel híradás kell, hogy a darab átültetésemben megbukott, sőt a színházban óriási botrány volt. Igérte viszonzásul, hogy Juhász-Dézsi [sic!] »Atalantá«-ját,[1051] mely rövidesen színre kerül, ő fogja lanszírozni az összes fővárosi lapokban és ha az ennek a révén Pestre feljut, az nemcsak dicsőséget, de töménytelen pénzt is jelent. Juhász első meglepetésében igérte, hogy fél óra multán rendelkezésére áll Kosztolányinak. Aztán ő is, én is visszatértünk a társasághoz. Elmélázva ült, néha-néha furcsán rám pislantott, de nem írt. Gondoltam, majd bediktálja. A telefontól igen hamar visszatért, pár szóval

végzett. Marci jelentette, hogy a tanár ur csak annyit mondott, nem teljesítheti a pesti kérést, mert a siker igazán nagy volt és még ellenkező esetben sem lenne egy barátjának az árulója. – Természetes, hogy Kosztolányival való barátkozásom véget ért. Mégcsak nem is köszöntöttük egymást, habár a kávéházi baráti körben naponta találkoztunk. Mikor Nilt[1052] először vittem a Newyork-ba, a kiváncsiság oda sodorta asztalunkhoz, hol Karinthyval és Judik Etellel ültünk. Barátságosan mosolyogva nyujtá kezét és kedvesen mondta: »*Azért* én nem haragszom rád.«"[1053]

Rozsnyay történetének hitelességét egy híradás, valamint egy nyilatkozat is megkérdőjelezi, melyeket 1909 januárjában közöltek a *Nagyvárad* és a *Szabadság* című lapok. A *Vita Pádua hercegnője körül* című szöveg az alábbiakról tudósít: „A Pádua hercegnő nagy sikere után érdekes és heves irodalmi viták indultak meg Nagyváradon. Többen azt vitatták, – nem tudni, milyen jogon és alapon – hogy Wilde Pádua hercegnője verses »történelmi« dráma és hogy éppen ezért Kosztolányi Dezső ismeretlen, de verses fordítása a hiteles müfordítás. Mi azonban abban a váratlan szerencsében részesültünk, hogy a The duchess of Padua by Oscar Wilde eredeti, ritka new-yorki angol kiadását megszerezhettük és igy nyugodt lélekkel és kellő alapossággal kijelenthetjük azoknak, akiket érdekel ez a nem érdektelen parázs vita, hogy Wilde darabja az eredetiben is mindvégig *prózában* van irva, abban a ragyogó szépprózában, amelyben a Dorian Grey [sic!], a mesék és Wilde legtöbb drámája."[1054] A cikkíró – és minden valószínűség szerint Rozsnyay is – téved(nek): a dráma ún. „blank verse"-ben íródott, melyről köztudott, hogy Shakespeare által elterjesztett angol versforma, jambikus lüktetéssel, 10 vagy 11 szótagszámú sorokkal, rím nélkül. Az idézett híradást követően napvilágot látott Rozsnyay (aki föltehetően a „ritka new-yorki angol kiadást" a szerkesztőség rendelkezésére bocsátotta) nyilatkozata is, melyből még egyértelműbben kiderül: nemhogy a fordítását nem adta oda Kosztolányinak, de még az eredeti könyvet sem. Rozsnyay szavaiból arra is fény derül, hogy Kosztolányi – az angol verzió híján – németből fordította le Wilde drámáját.[1055]

A visszaemlékezés „logikai bukfence" ezzel magyarázatot kapott: nem Kosztolányinak, hanem éppen Rozsnyaynak kellett volna bocsánatot kérnie. Kosztolányi tehát nagyvonalúnak mutatkozott, amikor kéznyújtása közben megjegyezte egykori barátjának: „*Azért* én nem haragszom rád." Szintén Rozsnyay történetének cáfolatát adja Szirmay Ödön cikke, mely az ugyancsak nagyváradi, *Szabadság* című napilapban látott napvilágot: „A fordító-konferancier *Rozsnyai* Kálmán. Nem irodalmi név, de van-e, ki e nevet nem ismeri? […] Tudjuk – hiszen Rozsnyai ur konferálta – hogy közte és a halott iró óriás közt megértett, érdekes irodalmi viszony volt. […] Tudtunkkal *Kosztolányi* Dezső, a kiváló esztéta, a nagyszerü fiatal poéta is leforditotta »Pádua hercegnő«-jét, még pedig az eredeti verses formában. Azt nem tudjuk, hogy jobban sikerült-e Kosztolányinak, csak annyit hallottunk, hogy a Magyar szinház az ő munkáját fogadta el előadásra és hogy a Rozsnyai uré nem remekmü."[1056] Amint az idézett szöveghelyekből világossá válik: Rozsnyayék már korábban is ismerték Kosztolányi fordítását, mint ahogy azt a Magyar Színház bemutatta volna, illetve mint ahogy kötetben kijött volna. Hogyan juthattak a kézirathoz? Két lehetőség adódik a magyarázatra: vagy maga Kosztolányi adott a munkából Rozsnyaynak, vagy a Magyar Színházon keresztül jutott hozzá.[1057]

A Wilde-darabot egyébiránt a Rozsnyay-féle fordításban is bemutatták: 1909. január 10-én,[1058] a nagyváradi Szigligeti Színházban, Erdélyi Miklós színigazgató közreműködésével.[1059] Az első előadás előtt Rozsnyay konferanszié szerepkörben is bemutatkozott, ám néhány megjegyzésével nagy visszhangot váltott ki. Lényegében „botrány" volt, mivel – mint arról a híradások szólnak – „a conferencier ez alkalommal szuverén módon leadta vélekedését irodalomról és irókról és előadásában Wilde életének ismert kinos epizódját kimeritően tárgyalta". Ezt követően, a soron következő estén az esetre reagáló *Szabadság* című lap újságíróját „csipkedte vissza" a színpadról, aki előtte kemény bírálatban részesítette a fordítást.[1060] A Holnap Irodalmi Társaság is belekeveredett az ügybe, Szirmay ugyanis azt állította, hogy a szervezet „közbotrányokat okoz müködésével", így nyilatkozatban fejezték ki tiltakozásukat.[1061] „A modern magyar irodalmat övező viták, a századelő új irodalmi tapasztalatát és formálódó irodalomeszményét ért támadások elsődlegesen a 'holnaposokon' csattantak, akiknek későbbi történetét az irodalmi vitákon túl konkrét pofozkodások, párbajok és bírósági ügyek szegélyezték. […] Mindez, összességében csupán egyetlen közjátéknak, epizódnak számít *A Holnap*ot és híveit ekkor lejáratni akaró országos méretű kampányban" – foglalja össze Boka László, aki részletesebben is elemzi a történteket.[1062]

Az időrend alapján – tehát előbb volt a Rozsnyay-féle fordítás bemutatója, aztán a Kosztolányi-féle – arra a következtetésre juthatunk, hogy Kosztolányi semmiképpen sem kívánhatta „elhallgatni" a Rozsnyay-féle fordítás létét, hiszen azt addigra már ismerhette a közönség. A Magyar Színház „viselkedése" pedig arra enged következtetni, hogy inkább Rozsnyay lehetett féltékeny pályatársára, mintsem Kosztolányinak lett volna oka a fordítói „siker" kisajátítására. Rozsnyay Wilde-dal kapcsolatos érzékenységéről szintén kell pár szót szólnunk, ha a történetet teljes egészében kívánjuk látni. Rozsnyay Kálmán fiatal éveiben ugyanis a szobrász Rodin, illetve Oscar Wilde titkára volt, az „irodalmi pletykák" szerint bizalmas barátja, és ez a bizalmasság homoszexuális kapcsolatot is jelentett. Az önmagát több művészeti ágban is kipróbáló – az íráson kívül rajzolni is tanult –, különcségéről híres Rozsnyay színházhoz való vonzódását pedig igazolja, hogy egy ideig színiakadémiai növendék volt, valamint Aradon és a budai Kisfaludy Színháznál is játszott. Mielőtt Dapsy Gizellával összekerült volna, a nála 45 évvel idősebb Prielle Kornélia férje volt. A Sydney Carton írói álnéven is ismert Rozsnyay Kosztolányin kívül barátkozott többek között a már említett Juhász Gyulával is, valamint Ady Endrével, Diósy Ödönnel és feleségével, Lédával.

*A páduai hercegnő*vel kapcsolatos életrajzi epizódot lezárandó, említenünk kell még két további szöveget is. Kosztolányi ugyanis a saját maga fordította variáns bemutatója apropóján cikket is közölt Wilde művéről. 1909. szeptember 26-án a *Bácsmegyei Napló*ban jelent meg az írás, majd egy héttel később az *Élet* című folyóirat ugyancsak lehozta, ahol Kosztolányi belső munkatárs volt ekkortájt. Nem az előadásról beszél, hanem *A páduai hercegnő* nyelvéről, stílusáról. Egy anekdota szerint Wilde fogadásból írta ezt a művét, hogy bizonyítsa: eléri Shakespeare nagyságát. Kosztolányi meglátása szerint a darab „boszorkányosan finom utánérzése a shakespeare-i stílusnak", illetve a lovagregények világát idézi. „Nem igazi dráma, de gyönyörű. Vér és élet nincs benne; inkább ügyesség, mindenen győző

erő, a szavak közt való bujkálás ördöngös játéka, s mindenekelőtt vakító és csillogó művészi intelligencia" – olvasható a Wilde-szöveget fordító és egyúttal értelmező Kosztolányi konklúziója.[1063]

1911-ben újabb drámafordítást prezentál Kosztolányi: ezúttal Molière *A szeleburdi* (L'Étourdi) című vígjátékát. A darabot 1893-ben már bemutatták a szegedi Városi Színházban, Paulay Ede fordításában (*A szeleburdi vagy: Mindent rosszkor* címmel), tehát magyar változata korábban is létezett. Ismételten a *Magyar Könyvtár* sorozatban jelent meg a munka, Lampel Róbert, illetve az ő vállalkozását addigra megvásárló *Wodianer Fülöp és Fiai Rt.* kiadásában, valamint Radó Antal sorozatszerkesztésében.[1064] A drámát a Nemzeti Színház fölkérésére fordította le Kosztolányi, és 700 koronát kapott érte, ami kiemelkedő honoráriumnak számított. Amint azt egy korábban már hivatkozott, Horvát Henriknek írt leveléből megtudjuk, az átlag fizetés egy-egy színdarab lefordításáért 400-500 korona között mozgott; az előadások bevételéből azonban már nem kaptak százalékot.[1065] Kosztolányi megemelt gázsijában minden bizonnyal szerepe lehetett a korábbi, Magyar Színházas sikernek is. Ezenkívül szakmailag szintén kihívásnak érezhette a francia szerző művének lefordítását: színikritikáiban Shakespeare mellett nagyon gyakran Molière az, akit mintegy „örök mérceként" emleget. Molière vígjátékát 1910. december 17-én mutatták be a Nemzetiben, Hevesi Sándor rendezésében.[1066] Föltehetően maga a rendező kérte föl Kosztolányit a fordítói munkára, hiszen nem egy fórumon volt már alkalmuk találkozni. A Baross Kávéház Balszélfogó asztalánál is együtt ültek, de – mint korábban szó esett róla – Kosztolányi Hevesi egy másik, a Nemzeti Színház irányával nem egészen egyező irányú kísérletét is nagyra értékelte, nevezetesen a Thália Társaság előadásait, melyekről több méltatást írt.

A kritika főként a darab nyelvezetét dicsérte, és kiemelték, hogy Kosztolányi „modern szellemben" fordította újra a francia szöveget.[1067] Az *Élet* kritikusát idézve: „Molière 300 év mulva is fiatal maradt, de akik 30–50 esztendeje lefordították, már nagyon öregek nekünk. Ezért kaptuk eddig Molièret is megöregedve. Kosztolányi Dezső visszafiatalította hozzánk. Mintha a mesebeli erdők aranyos tündérei és pajkos manói ébredtek volna föl egy-két órára s ők kacagnák végig ezeket a verseket. Ilyen csillogó, aranyos, pajzán, csilingelő nyelvet a Csongor és Tünde és az Ábrányi Rostand-fordításai óta nem hallottunk. De valamiben mégis különbözik tőlük: sehol semmi erőltetettség. Ezek a versek úgy gördülnek, mintha sineken gurulnának. Tökéletes magyar nyelv és vers – francia rimekkel. Ha Molière magyarul írta volna ezt a darabot – így írta volna. És ennél többet egy fordítás mesteriségéről nem mondhatunk."[1068] A *Színházi Hét* ugyancsak a fiatalos lendületre helyezi a hangsúlyt: Kosztolányi verseit „nagyszerűen naiv és bájos" darabokként emlegeti, Hevesi rendezését pedig „pergő, forgó, hahotáztató" stílusa okán dicséri.[1069]

Rá egy évre, 1912-ben jelenik meg *Boubouroche és négy kis bolondság* címen egy kötet Georges Courteline-től, Kosztolányi fordításában.[1070] Az Athenaeumnál kiadott könyv – mely a *Modern Könyvtár* sorozatnak 121-es sorszámmal ellátott darabja volt – egy novellát, valamint a következő négy kis színpadi játékot tartalmazta: *Azok a buta nők!…; A jósnő; A kis beteg* és *Fülöp az omnibuszon*. Érdemes visszautalnunk rá, hogy a *Boubouroche*-t – a novellával azonos című darabot – már a Thália Társaság is műsorára tűzte, és Kosztolányi kritikát is írt az előadásról.

Szövegéből kiderül, hogy már akkor jól ismerte a novellát is, és nagyra értékelte: „*Boubouroche*, úgy, ahogy Courteline ebben a darabban és egy novellában megrajzolta, egészen fogalommá vált már. Boubouroche, a jóságos fiú, szerelmes. A hájfejű, vajszívű, francia Othello, a kávéházak csendes kártyása azonban egy pillanatig sem kétkedik kedvesében, míg ki nem nyitják a szemét. Erre azonban egyszerre torkon ragadja a féltés zöld szemű szörnye, lihegve, fújva Adél lakásába ront. És ekkor történik meg az ő szomorú és kacagtató tragikomédiája. Az öklével is meggyőződik szerelmesének hűtlenségéről, megtalálja a kis kokott szeretőjét a szekrényben, s mégsem tud elválni tőle. Sírva fakad, zokog, még inkább érzi, hogy szereti. S ott marad nála."[1071] Fenyő Miksa egy levelében utaltást olvashatunk arra vonatkozóan, miszerint ő kérte volna föl Kosztolányit a munkára: „A Nyugat könyvtár ügyét a Magyar-akció elintézéséig halogatom. A Judith jönni fog. A Courteline is, de nem a darab – mert darabokkal el vagyunk látva –, hanem a novella. Nyilván Kosztolányival fordíttatom, mert Karinthynál éppen elég van."[1072] Miután a *Nyugat* gondozásában – sem a *Nyugat Könyvtár* sorozatban, sem magában a folyóiratban – nem jelent meg Kosztolányinak semmilyen Courteline-fordítása, és az említett *Boubouroche*-kötet második kiadása is az *Athenaeum*nál látott napvilágot, így Fenyő szavai föltehetően vagy erre a munkára, vagy egy el nem készült anyagra vonatkoznak. E ponton utalnunk kell arra, hogy a Gömöri-féle *Modern Könyvtár* végeredményben konkurenciája volt a *Nyugat Könyvtár*nak, mely – a százas nagyságrendű kiadványszámmal bíró sorozattal ellentétben – mindössze 37 kötettel tudott jelentkezni a könyvpiacon.[1073] Könnyen előfordulhat, hogy az eredetileg Fenyőéknek szánt munkát végül az *Athenaeum* adta ki.

Calderón *Úrnő és komorna* (*La señora y la criada*) című darabját 1912. május 19-én mutatta be a Nemzeti Színház, Kosztolányi Dezső fordításában.[1074] Ez volt az első spanyol műfordítása, így joggal merül föl a kérdés: mennyire bírhatta 1912-ben ezt a nyelvet? Tudjuk, hogy németről, angolról és franciáról – különböző műfajokban – már javában fordít, de a spanyol nyelvet ekkor még föltételezhetően nem ismerte olyan kiválóan. A spanyol műfordításokat tartalmazó kritikai kiadás számos cikket fölsorol, melyekben Kosztolányi éppen e nyelv ismeretéről (és tanulásáról) beszél.[1075] Egyik, *Nyugat*ban megjelent cikkében azonban arról tudósít, hogy éppen az *Úrnő és komorna* magyarra ültetésének időszakában tanult meg – mintegy „sebtében" – spanyolul: „Fiatalon megbíztak Calderón »La señora y la criada« című verses játékának fordításával, el is vállaltam, de akkor még egy kukkot sem tudtam spanyolul, szégyelltem volna másodkézből tolmácsolni, és sebbellobbal pótoltam hiányomat. Így tanultam meg spanyolul."[1076] Ezzel ellentétben Kosztolányi Dezsőné életrajzi könyvében azt állítja, hogy Kosztolányi már 1906-ban tanult spanyolul.[1077] Végh Dánielnek, a kritikai kiadás készítőjének végkövetkeztetésével egyetértve megállapíthatjuk: noha 1906-ban még nem feltétlen tanulhatott Kosztolányi spanyolul, 1912-re már minden bizonnyal tudott annyit, hogy nem teljesen kezdőként vállalta el a dráma fordítását.[1078] Magáról a fordítói munkáról egy tanulmányában vall Kosztolányi, mely éppen a bemutató idején jelent meg *A Hét* hasábjain. Érdemes visszautalnunk rá, hogy Wilde darabjának fordításakor ugyanígy járt el: a műfordítás elkészítésekor külön tanulmányt/kritikát is írt, melyet az előadással egyező időpontban közölt folyóiratban. Mindez igazolja, hogy a for-

dítói munka alkalmával külön foglalkozott az egyes művek értelmezési lehetőségeivel is, irodalomtörténeti hátterükkel, valamint a szerzők életrajzával. „Mielőtt írok róla, felütöm műveinek lajstromát, amelyeket hű barátja, Don Juan Vera Passi [sic!] gyűjtött össze,[1079] és betekintek egy spanyol irodalomtörténetbe, ahol pontosan fel van jegyezve, kik és mit írtak róla évszázadokon át, s elhűlök az adatok, a viták, a magyarázatok végtelenjén, és érzem, hogy ez a lángoló álomlátó a lombos, kék és boldog Spanyolországnak az, ami az angoloknak Shakespeare, ami a franciáknak Molière. Calderónban a spanyol vérmérséklet öltött testet" – olvasható *A Hét* cikkében.[1080] Kosztolányi ekkorra már magyarra ültette Molière *A szeleburdi* című színművét, így az összehasonlítás tapasztalatáról is beszámolhatott. Sorait – melyekkel írói műhelyébe is bepillantást enged – érdemes hosszabban idéznünk: „Én, aki hónapokig éltem a spanyol trocheusok, az ágbogas hasonlatok között, kerestem az egyidejű magyar, précieux nyelvet. Nem találtam. Akkoriban nálunk a prédikátorok, a hitvitázók kemény és érdes nyelven írtak, és a finomkodók csak később, a XVIII. század elején jöttek. Szegénységünk folytán tehát le kellett mondanom arról, hogy Calderónt a XVII. század szűk skálájú magyar nyelvén szólaltassam meg, mert féltem, hogy ezen elsikkad a vígjáték pajkossága, és a korhűség majd nem pótolja a színházi hallgatót azért a furcsa rafinériáért, amivel az eredeti darab bőségesen szolgál. A szereplők stilizált-régies nyelvet beszélnek. Teleaggattam a sorokat együgyű, naiv, akaratos rímekkel. Nem előkelő rímek ezek – tudom –, de akarattal nem előkelőek. Cirkuszi mulatságot rögtönöztem. A szavak bohóccsörgők, karneváli csengettyűk, konfettik. Molière nem tűrné el. Az ő nyelve szikár és pontos, csupa csont és izom. Calderón nyelve húsos, költői és olvatag. Azt akartam, hogy a játék maradjon játék, amint az eredetiben is önkényesen és bohócosan kergetik egymást a szavak. Munka közben azonban sokszor elkomolyodtam. Éreztem, hogy a magyar nyelv, éppen azért, mert még nincs elnyűve és agyonművelve, a világ legelső hangszere. Végtelen lehetőségek szunnyadnak benne."[1081] Az idézett szöveg egyúttal a Calderón-darab kötetbeli változatának előszava is lett, valamint a *Magyar Színpad*ban is napvilágot látott.[1082] A fordítást még 1912-ben kiadta az *Athenaeum,* a Gömöri-féle *Modern Könyvtár* sorozat tagjaként.[1083] A *Világ* – ahol Kosztolányi ekkoriban dolgozott – egyik tudósítása alapján azt is tudjuk, hogy a megjelenés dátuma egybeesett a Nemzeti-beli bemutató időpontjával: „A Modern Könyvtár egy vastag füzetben adta ki Calderon verses vígjátékát, amelyet a vígjáték-ciklus keretében ezen a héten mutatott be a Nemzeti Színház. A darabot Kosztolányi Dezső fordította."[1084] A kritikai kiadás készítője fölfigyelt arra is, hogy a fennmaradt rendezői és súgópéldányok, valamint a kötetben olvasható változat között jelentős eltérések mutatkoznak. A rendezői példányon Csathó Kálmán ceruzás megjegyzései is láthatók, melyek nem egy esetben Kosztolányi fordítását is érintették: húzott ki részeket, illetve néhol szavakat és sorokat cserélt ki.[1085] Ugyanebben az időpontban két lap is közölt részleteket a műből: a *Színházi Hét* és a *Világ.* Előbbi az első két felvonás egy-egy jelenetét, utóbbi pedig csak az első felvonásból pár jelenetet.[1086]

A fordításra a megbízást a Nemzeti Színház adta – melynek igazgatója ezekben az években Tóth Imre volt –, ám kérdéses, hogy ott kivel került kapcsolatba ez ügyben Kosztolányi. Mint fentebb utaltunk rá, a rendező Csathó Kálmán volt, aki-

nél pár évvel korábban a *Lótoszevők* című saját mesejátékával már próbálkozott, ám végül nem adták elő. A Nemzeti vígjátéksorozatának ötletgazdája azonban Hevesi volt,[1087] akivel ekkortájt több ízben is dolgoztak együtt. Tudjuk még, hogy közös törzsasztaluk volt a Barossban a Balszélfogó, valamint Kosztolányi nem egyszer kritikában méltatta Hevesi rendezéseit, és egyetértett színházi elképzeléseivel is. A főbb szerepeket Bartos Gyula, Cs. Aczél Ilona, Mihályfi Károly, Ódry Árpád és V. Molnár Rózsi játszották, és Pekár Gyula volt a konferanszié. A kritika kifejezetten dicsérte a darabot, külön kiemelve Kosztolányi fordítói teljesítményét. *A Hét* cikkírója például a következő lelkendező sorokat írta: „Az ötödfeles trocheus a legkínosabb versformák egyike s Kosztolányi művészete mégis egy páratlanul szép magyar versjátékot kovácsolt az alantas komédiából. A rímei felgyújtották a közönséget, s a sorok végén fáradhatatlanul zengtek, teljes erővel és jóhangzással, elnyelve minden más érdekességét az estének: a drámát, a cselekvényt, a szereplőket… ez az est a rímek és asszonáncok tűzijátéka s a magyar verselőművészet egy új étappe-ja volt."[1088] Az *Élet – A Hét*en kívül a másik folyóirat, melynek Kosztolányi ekkoriban munkatársa volt – szintén közölt kritikát, ám a Hevesi Sándor által fordított *Pathelin mester*rel együtt tárgyalta a Calderón-bemutatót. A június 9-én napvilágot látott cikkben fölemlegetik a Molière-átültetést is, mint a pajkos, könnyed, verses színpadi nyelv iskolapéldáját, s melynek hagyományát folytatja mind az *Úrnő és komorna,* mind a *Pathelin mester* magyar változata.[1089]

A honorárium ezúttal bőséges volt, ám Kosztolányinak sikerült az összeget egy az egyben elkártyáznia, legalábbis Kosztolányi Dezsőné tudósítása szerint: „Többnyire minden pénzét elvesztette a kártyán. Egyszer ezer békebeli aranykoronát vesztett el így, néhány perc alatt. A Nemzeti Színháztól kapta a pénzt. *Calderon Úrnő és komorna* című vígjátékának spanyolból készült verses fordításáért."[1090] A kritikai kiadás készítőjének föltevése szerint 1912. április 7-e táján Kosztolányi épp erről a kártyaveszteségről ír Juhász Gyulának.[1091] Ez alapján pedig állíthatjuk: 1912. március végére nemhogy rég készen lehetett a fordítás – a májusi bemutató előtt még a szöveget is be kellett tanulniuk a színészeknek –, de a honorárium is megérkezhetett.

Tudomásunk szerint Kosztolányi ebben az időszakban – 1911–1912 körül – fordíthatta le Racine *Athália* című tragédiáját is. Korábban (1876-ban) Csiky Gergely már átültette magyar nyelvre a darabot. Azzal kapcsolatban azonban nem találtunk adatokat, vajon milyen apropóból fordította le Kosztolányi a művet: színházi fölkérésre és/vagy ki akarta adatni. Mindössze Kosztolányi Dezsőné szavaira tudunk hagyatkozni, melyeket Komlós Aladár idéz, a darab 1947-es kiadásának előszavában: „A magyar nyelvű At[h]ália keletkezésének körülményeiről, sajnos, nem sokat tudok mondani, főképpen nem pontosat. Kezdetben nem figyeltem eléggé az évszámokra, a művek keletkezésének irodalomtörténeti jelentőségére. Elkészült egyegy fordítással, félretette, majd ismét elővette, s ha kérték, vagy épp nagyon kellett a pénz, kiadásra került. […] Úgy vélem, az At[h]ália fordításán még korábban, talán 1911–12-ben dolgozott, de mivel ebben az időben is, sokáig szerkesztőink és kiadóink nem érdeklődtek túlságosan a francia klasszikusok iránt, ez a fordítás kézírásban, fekete s még nem zöld tintával írva, fiókba került, s csak jóval később, a 30-as évek elején vette elő, javítgatott benne, több példányban legépeltette s ismét

félretette. Nyilván ő is gondolt a kiadatására, máskülönben nem javította, nem gépeltette volna le."[1092] A tragédiát végül nemcsak hogy nem adták ki, de nem mutatták be színházban sem Kosztolányi élete folyamán.

1913-ban, a Vígszínház fölkérésére fordította le Kosztolányi Arnold Bennett és Edward Knoblauch *Mérföldkövek* (*Milestones*) című színdarabját, melynek bemutatója december 13-án volt. Nem tudunk róla, hogy ez idő tájt kiadták volna kötetben is a művet, arról azonban igen, hogy a darab felújításakor – amikor új betanulással, 1917. szeptember elsején ismét játszották – a *Fővárosi színházak műsora* sorozatában már – füzetes formában – megjelent.[1093] A sorozatról tudni lehet, hogy „a színházi sikerekre koncentrált, általában a könnyedebb, illetve a biztos színházi sikert aratott darabokat adta ki. […] A színműsorozatok szerkesztői általában szoros kapcsolatban álltak valamely színházzal is, sőt sok esetben a kor meghatározó színházi egyéniségei voltak".[1094] A sorozat indulásakor még Szomaházy István, ám a Kosztolányi-fordítás megjelenése idején már Hevesi volt a szerkesztője. Később még egyszer repertoárjára tűzte a művet a Vígszínház: 1922. április 25-én, amikor – az előző bemutatókhoz hasonlóan – szintén Góth Sándor volt a rendező.[1095] Az 1913-as bemutató alkalmával a főbb szerepeket Rónaszéky Gusztávné, Góth Sándor, Góthné Kertész Ella, P. Gazsi Mariska, Szerémy Zoltán és Mészáros Giza játszották. A szombati – 13-i – előadást követően mindjárt másnap, 14-én is adták a darabot, rendes helyárakkal.[1096]

Bennett és Knoblauch műve jelentős sikert aratott a budapesti közönség körében, mint ahogy arról a színházi lapok is tudósítottak.[1097] A szerzőpáros népszerű volt a korabeli Londonban is, aminek oka talán a köznapibb, és emiatt – mivel szinte mindenkit érintő kérdésről van szó a darabban – nagyobb érdeklődésre számot tartó témaválasztás: „Rendkivül eredeti alapgondolata a műnek, hogy a gyermekek, ha szülőkké lesznek, beleesnek a szülők hibáiba, elfelejtik a szerelmi bánatukat és praktikusan akarnak gondolkozni a gyermekeik számára."[1098] A *Színházi Élet* publicistája azonban arról sem feledkezik meg, hogy a bemutató sikere a választott darab érthető és a közönségre hatni tudó nyelvezetén, tehát nem utolsó sorban a fordító, azaz Kosztolányi munkáján múlott: „A siker tényezőiről szólva, nem szabad megfeledkeznünk *Kosztolányi* Dezsőről, aki a stilművész hozzáértésével és a poéta megértésével forditotta le Knoblauch remekét."[1099] Nem tudjuk, hogy mennyire szorgalmazhatta maga Kosztolányi, de – ahogy akkor szokás volt – nem sokkal a Vígszínház-beli bemutatót követően vidéken, konkrétan Szabadkán is műsorra tűzik a *Mérföldkövek*et. Mindössze két hónappal a fővárosi előadás után, 1914. február 17-én mutatják be a Városi Színházban, Nádasy József rendezésében, Albert Erzsi és Fenyő Aladár főszereplésével. A *Bácsmegyei Napló* cikkírója nem mulasztja el megemlíteni, hogy a fordítás a Szabadkáról elszármazott Kosztolányi érdeme: „A tegnap esti bemutatónak volt egy nagyon értékes, nivót emelő szabadkai vonatkozása. Knoblauch hangulatos életképét Kosztolányi Dezső forditotta magyarra, igazán magyarra. A Mérföldkövek magyarországi sikerének s igy a darab tegnap este komoly, emlékezetes szabadkai sikerének is jelesül részese ő. Minden reklámiz nélkül konstatálható, hogy a mélységes érték, amit Kosztolányi Dezső fordítása szerzett, Knoblauch ügye feldolgozásában kitünően ható régi ötletnek, mindenkép komoly megértőre talált a darab szabadkai rendezőjében."[1100]

Edmond Rostand verses egyfelvonásos színműve, *A két Pierrot vagy: a fehér vacsora* kötetben – Kosztolányi fordításában – ugyancsak a *Mérföldkövek* bemutatójának évében, azaz 1913-ban látott napvilágot.[1101] Ekkori előadásáról nem tudunk, annyi azonban bizonyos, hogy évek múlva, 1919. november 6-án a Madách Színház tűzte műsorára, Kabók Győző rendezésében.[1102] A darabot azonban már a kötetbeli megjelenés előtt lefordította Kosztolányi. 1911 májusában látott napvilágot első ízben az *Auróra* című irodalmi és művészeti lapban,[1103] melynek Cserna Andor volt a felelős szerkesztője és tulajdonosa, valamint az a Jókai Nyomda nyomta, amellyel Kosztolányi kötetei révén került kapcsolatba. E helyütt szükséges említenünk egy másik Rostand-fordítást is, mely teljes egészében nem készült el, azonban több időszaki kiadványban is olvashatóak voltak részletei, valamint a *Modern költők* első és második kiadásában is szerepel *Óda a naphoz* című szakasza.[1104] A *Chanteclert* Kosztolányi *Kikeriki*nek magyarította, és részleteit közöltette mind a *Bácskai Hírlap*, mind *A Hét*, mind a *Színjáték* hasábjain.[1105] Mivel e megjelenések 1910 márciusára datálhatók, így föltételezhetően korábban elkészült a munka, még azt megelőzően, hogy *A két Pierrot*-val foglalkozott volna. Nem derül ki egyértelműen, hogy Kosztolányi tervezte-e külön kötetben is kiadni a befejezni kívánt munkát. A *Színjáték*-beli változathoz fűzött jegyzetében mindössze fordítási kísérletről és a mű ismertetéséről beszél: „Ez a fordítási kísérlet nem akar eléje vágni a teljes magyar átköltéseknek. Egyszerűen a Szinjáték olvasóinak készült, közvetlen a darab megjelenése után, hogy mielőtt részletesen ismertetjük, fogalmat alkossunk stílusáról, levegőjéről. »Chanteclair«-t [sic!] Kikerikinek fordítom."[1106] Könnyen előfordulhat, hogy a *Kikeriki*-fordítás előtanulmány volt *A két Pierrot*-hoz.

Nemcsak a drámafordítások szempontjából volt termékeny év az 1913-as Kosztolányi számára, hanem egy operabemutatóra is sor került, melynek szövegkönyvét ő ültette át magyar nyelvre. Gluck *Május királynője* című egyfelvonásosának librettóját a Max Kolbeck által átdolgozott Favart-szöveg után fordította. A munka meg is jelent füzetes formában, a Magyar Királyi Operaház égisze alatt,[1107] ahol a bemutatót is tartották, 1913. március 19-én, egy szerdai napon. A főbb szerepekben Marschalkó Rózsit, B. Kosáry Emmát, Hajdú Ilonát és Kertész Ödönt láthatta a közönség. Vezényelt Kerner István, az előadást rendezte Hevesi Sándor.[1108] Föltehetően utóbbi kérhette föl Kosztolányit a fordítói munkára, lévén, hogy már korábban is sikeresen működtek együtt, a Molière- és a Calderón-darabok bemutatóikor. A Gluck-egyfelvonásost Beethoven *Prometheus teremtményei* című balettjével együtt tűzték műsorra, ugyancsak Hevesi rendezésében. A díszlet- és jelmeztervező – akárcsak az Operaház ugyanezen ciklusában műsorra tűzött további két bemutatónál – gróf Bánffy Miklós volt.[1109] A Kosztolányi által fordított operát új betanulással játszották még az 1926/27-es évadban (Ferenczi Frigyes rendezésében), valamint 1936 decemberében (Rékai András rendezésében).[1110]

Ezekben az években a drámafordításokon kívül, prózafordításokkal is jelentkezett Kosztolányi. Elsőként egy kortárs dán szerző, Peter Nansen *Boldog házasság* című, ma már kevésbé ismert regényét említhetjük. A mű 1912-ben, a Gömöri-féle *Modern Könyvtár* sorozatban jelent meg, az *Athenaeum* kiadásában.[1111] A *Nyugat* recenziót is közölt róla, ám a szerző, Csécsy Imre nem tért ki a fordítás kérdései-

re.[1112] A munka elvégzését Kosztolányi részéről föltehetően az anyagiak motiválhatták, tekintettel arra, hogy könnyedebb stílusú, populáris könyvről van szó.

Ugyanebben az évben, ugyancsak a Gömöri szerkesztette sorozatban adták ki Thomas Mann *Tristan*ját, szintén Kosztolányi fordításában.[1113] Kosztolányi és Thomas Mann kapcsolatában ez az első mérföldkő, hiszen később egyfelől személyes (baráti) viszonyba is kerülnek, másfelől figyelemmel kísérik egymás további munkásságát is. Személyesen egyébként nem sokkal később, 1913-ban ismerkednek meg. Első közös élményük, hogy Mann, az akkor már nős Kosztolányi és felesége, hármasban ellátogatnak Rippl-Rónai József műtermébe.[1114] Thomas Mann ezt követően 1922-ben látogatott újra Budapestre, valamint *A véres költő* című regény megjelenése apropóján kezdtek levelezésbe Kosztolányival. A barátság további alakulásának bemutatása helyett ezúttal csak utalunk arra: Kosztolányi a *Tristan*nal elsőként fordít Manntól munkát magyarra. Az 1902-ben megjelent kisregényt tíz évvel később sikerült tehát Magyarországon is megismertetni. A Wagner-operára is rájátszó szerelmi téma választásának magánéleti oka is lehetett: ekkorra már lezárta első szerelmével, Lányi Heddával tartó kapcsolatát – noha egy 1911 végi levele még meglévő érzelmekről tanúskodik[1115] –, valamint viszonyba bonyolódott későbbi feleségével, Harmos Ilona színésznővel is.

Az 1913-as esztendő prózai termése még – az akkor fordított drámák mellett – Tristan Bernard, a humoráról híres francia író *A csöndes férj* című regényének átültetése, mely a *Tevan Könyvtár* 16–18. darabjaiként látott napvilágot.[1116] Előtte, *A Hét* című folyóirat hasábjain már megjelent, 1911. október 22. és december 31. között, folytatásokban, a fordító megnevezése nélkül.[1117] Az első részlet közlését megelőzően szerkesztőségi bevezetőt is olvashatunk, melynek szerzője föltehetően Kosztolányi. Bernard művének párdarabját is említi (*Memoires d'un jeune homme rangé*), valamint portrét rajzol az íróról, a tragikomédiák költőjének nevezve őt.[1118]

Kosztolányi a folyóiratbeli közlés mellett könyv formában is célszerűnek látta megjelentetni a szöveget. 1912 októberében vetette föl ötletét kiadójának, Tevan Andornak, egy másik elképzelésével együtt: „Nekem két kötetre való dolgom van *készen,* amely – azt hiszem – a vállalata keretébe pontosan beillenék. 1. Összegyűjtöttem azokat a csevegő cikkeimet, amelyek *A Hét*-ben jelentek meg. Belletrisztikus írások ezek – aktualitás nélkül. […] Címe ez: *Idillek*. […] prózám benne éri el a legmagasabb szintet. 2. *A Hét*-ben tavaly megjelent Tristan Bernard humoros regénye, *A csendes férj*. Nem tudom, olvasta-e? Mi a redakcióban sok levelet kaptunk, mindenki el volt tőle ragadtatva. Mondanom se kell, hogy ez a modern francia realizmus remekműve. Szóval e két kötetet felajánlom a Tevan Könyvtárnak. Szeretném, ha megvenné őket: másképpen az *M. K.*-nak adom el."[1119] Tevan az első ötletet vagy elvetette, vagy más címen adta ki,[1120] a Bernard-fordítás azonban három kiadást is megért.[1121] Az *M. K.,* melyre (mint nyilvánvaló konkurenciára) Kosztolányi utal, a Lampel kiadásában napvilágot látó *Magyar Könyvtár* lehet,[1122] ahol – mint láthattuk – például *A páduai hercegnő* meg is jelent, a Tevan-féle kiadás mellett. Az első kiadás 1913 májusa előtt már ki is jöhetett a nyomdából, mivel Kosztolányi ekkor már a tiszteletpéldányokat kéri Tevantól, valamint kifogásolja a sajtóhibák magas számát.[1123]

A levelekből kiderül, hogy Kosztolányi nagyra értékelte Tristan Bernard munkásságát. Több ízben is írt műveiről méltatásokat, a későbbi évtizedek során is. 1906-ban, a *Budapesti Napló* munkatársaként már színikritikát közölt egyik darabjáról,[1124] majd 1911 decemberében – mikorra már *A csendes férj*et lefordította – *A Hét*ben írt az egyik bemutatóról,[1125] illetve később is, például 1922-ben, amikor *A tyúkketrec*ről vagy 1924-ben, amikor pedig a *Csókoljon meg*ről tudósított, már a *Pesti Hírlap* hasábjain.[1126] Azt, hogy a párizsi szerző humorát szintén nagyra értékelte („az élet humoristájának" nevezte Bernard-t),[1127] nemcsak a fordításra kiválasztott regényből derül ki, hanem abból is, hogy szívesen írt anekdotázó hajlamáról kis színeseiben is, többek közt a *Bácsmegyei Napló* hasábjain.[1128] Az 1913-as regényfordításról egyébként elsőként Barta Lajos közölt kritikát, méghozzá a *Nyugat*ban. Méltatásában kiemelte Kosztolányi fordítói teljesítményét: „Tristan Bernard regényét Kosztolányi Dezső fordította magyarra, az ő finom megérző képességének és stílusművészetének az érdeme az, hogy ennek a párizsi polgártömegnek – melyről itt szó van – élete a fordításban is olyan végnélküliséggel látszik előrefolydogálni, hogy szinte élesen riasztják föl még az új és új fejezetek is, ez volt az, amiben az író akarta és kitűnően tudta ennek az életnek egyhangú zenéjét megörökíteni."[1129] Rá egy évre Lengyel Menyhért szintúgy írt a kötetről, ám ő mindössze egyetlen – igaz, elismerő – mondattal emlékezett meg a fordításról: „A Kosztolányi Dezső fordítása egészen kitűnő."[1130]

Ugyanebben az időszakban még egy hasonló jellegű munkát végez Kosztolányi. 1913-ban jelenik meg kötetben, a *Modern Könyvtár* sorozatban Jules Renard *A smokk* (*L'Écornifleur*) című regényének magyar változata.[1131] A mű ugyancsak *A Hét*ben látott először napvilágot, folytatásokban, 1912 augusztusa és novembere között.[1132] A lap ezúttal sem jelezte a fordító kilétét. Kosztolányi most is írt bevezető tanulmányt – L – i. álnéven –, melyben Renard munkásságát méltatta.[1133] A szöveg később a kötetben is helyet kapott. Azt, hogy Renard-nak milyen jelentőséget tulajdonított Kosztolányi, egy későbbre datálható, Illyés Gyulával folytatott párbeszédéből is kiderül. Illyés a következő anekdotát meséli el az *Erős várunk a nyelv* című poszthumusz Kosztolányi-kötet előszavában: „Nyelvi kérdésben egy alkalommal beszéltem vele.

– Te kitől tanultál magyarul? – kérdezte, hiretelen fordulattal félbeszakítva saját fejtegetését.

– Én, azt hiszem, Jules Renard-tól – feleltem mosolyogva. Rögtön megértette: a világosságról beszéltünk, a szabatos egyszerűségről, minden valamire való művész és nép legfőbb becsvágyáról. A magyar nyelvet ő elsősorban ezért szerette, ezért »tisztította«. Ebben különbözött a nyelvészektől."[1134]

Tudunk még egy Balzac-fordítás tervéről is, mely végül nem valósult meg. Fönnmaradt ugyanis egy Kosztolányi által aláírt hivatalos nyilatkozat, melyben *Az elegáns élet fiziológiája* című szépprózai munka magyarra ültetésének feltételeit rögzíti. A szerződés Kosztolányi és a Révai Testvérek Irodalmi Intézet Részvénytársaság között jött volna létre, ám ez ismeretlen oknál fogva meghiúsult. „Ezennel elvállalom a t. Társaság abbeli megbízását, hogy részére lefordítom Balzac: *Arbiter Elegantiarum* című művét"[1135] – olvasható a Kosztolányi által szignált fogalmazványban. A dokumentum alapján – mely szövegezésében egy előzetes (netán szó-

beli) megállapodáshoz igazodhatott – a fordító ívenként 30 koronát kap, és 1912. február végére fejezi be a munkát. Az elkészült mű kizárólagos jogtulajdonosa a megrendelő, azaz Révaiék vállalkozása. A kötet végül nem Kosztolányi, hanem Balla Ignác fordításában jelent meg, 1913-ban.[1136] Érdemes megemlítenünk, hogy a kötet szerkesztője az a Pogány József, aki pár évvel később, a Tanácsköztársaság idején népbiztos lett.

A korszak műfordításait áttekintő alfejezetet lezárandó, végezetül a lírai művekről szólunk. Egyetlen munkát kell e ponton említenünk, a Maupassant összes verseit tartalmazó kötetet.[1137] A címmel ellentétben azonban nemcsak költemények, hanem verses elbeszélések és verses jelenetek is szerepelnek az összeállításban. Az összesen húsz lefordított mű közül tizenkettő valóban vers, hat meglátásom szerint a verses elbeszélés műfaji kategóriába sorolható (*A paraszt Vénusz*, *A szerelem halottjai, A fal, Az utolsó kaland, Különös hódítás, A szerelem vége*), kettő pedig dialógus formában írt, verses jelenet (*Két úr az utcán, Régi rege*). Itt kell megjegyeznünk, hogy hosszabb verses jelenetet (drámát) később is fordít Kosztolányi Maupassant-tól, ám ezt nem közli külön kötetben – és nem is mutatják be színpadon –, hanem csak a *Színházi Élet* hasábjain jelenteti meg.[1138] Az említett húsz alkotás közül azonban nem egyet beválogat az 1914-ben megjelenő *Modern költők* című antológiájába, valamint annak kibővített, későbbi kiadásába is.[1139]

A Maupassant-könyv címlapján annak a Jánszky Bélának a grafikája látható, aki később a Lechner Ödön nevével fémjelzett irányzat követője lett.[1140] Kosztolányi levelezéséből kiderül, hogy már nagyon korán, 1904 előtt foglalkozott Maupassant verseinek magyarra ültetésével. Egy ekkoriban írt, ismeretlennek szóló levelében ugyanis a következőket olvashatjuk: „Kérelméhez képest [!] Leconte de Lisle verseiből küldök párat; Bruno Willétől kettőt, s Guy de Maupassant-tól egyet."[1141] E ponton szükséges szólnunk róla, hogy jóval később, az 1920-as években az *Athenaeum Könyvkiadó Guy de Maupassant Összes Művei* címmel sorozatot indít, melynek egyik kötete szintén Kosztolányi munkája lesz. Az 1924-ben megjelent *Maupassant Versei és első elbeszélése* című könyvben[1142] – átdolgozott formában[1143] – helyet kaptak a század első éveiben lefordított, illetve akkor kötetben kiadott művek is. A törzsanyag mindössze egy verses elbeszéléssel (*A víz partján*), valamint egy prózai munkával (*Gömböc*) egészül ki. Noha a francia szerző összes műveit közlő sorozat már 1921-ben elindult, a Kosztolányi által fordított és szerkesztett kiadvány kapta az I-es sorszámot, így érthető, hogy – nyitódarabhoz illően – szerepel benne komolyabb bevezető is. A szöveget a *Nyugat* szintén közölte, az alábbi megjegyzés kíséretében: „Bevezető tanulmány Maupassant 30 kötetes teljes magyar fordításához, mely az Athenaeum kiadásában jelenik meg."[1144] Föltehetően az első kötet sikere is hozzájárult ahhoz, hogy a kiadó Kosztolányi előszavával indította útjára a sorozatot. Az írás alapján ezúttal is megállapíthatjuk: Kosztolányi alaposabban is tanulmányozta azon szerzők életrajzát, munkásságát, (értelemszerűen) nyelvét és stílusát, műveiknek befogadástörténetét, sőt személyiségüket/karakterüket is, akiktől fordított. Maupassant-ról szólván említi mesterével, Flaubert-rel való viszonyát, ideggyengeségét és kokainfüggőségét, egy hannoveri elmeorvos megállapításait a „dúlt idegrendszer rémei"-nek elhatalmasodásáról, valamint azt, hogy utolsó szava is ez volt: „Sötétség".[1145]

Az 1909-es datálású könyvet azonban még ugyanaz a Jókai Nyomda nyomta, mely a *Boszorkányos estéke*t, és föltehetően már 1908 végén napvilágot látott. Bizonyítja állításunkat, hogy a *Bácsmegyei Napló* 1908 decemberében közöl egy rövidebb értékelést a kötetről, melyben nem csak dicséri Kosztolányi fordítását, de műfordítás-elméleti megállapítást is tesz, nevezetesen a fordítói hűség kontra újraírás kérdéséről: „Kosztolányi nem lepingálta, lemásolta Maupassant verseit – mert a könnyebb mintát könnyebb utánrajzolni is – hanem megérezte és megirta őket ujra magyarul."[1146] Pár nappal később, december 17-én már a *Népszava* is hozza leírását a könyvről. Akárcsak a többi megszólaló, ez a névtelen publicista is megjegyzi: Kosztolányi fordításának köszönhetően az ifjú költőt ismerheti meg az olvasóközönség Maupassant-ban, kinek művészete még alakulóban van, hogy aztán majd a prózában kiteljesedjék. A fordítást dicséri, Kosztolányit „virtuóznak" tartja, s a következő megállapítást teszi: „Ez a mindössze husz vers, amely a nagy francia novellairó költői föllángolásait örökiti meg, nagyon megérdemelte a fordítást és Kosztolányi érdemes munkát végzett, amidőn ezt a kötetet a magyar közönség széles köreihez ilyképpen közelebb hozta."[1147] Előfordulhat azonban, hogy még ennél is korábban – tehát december előtt – kijött a nyomdából a könyv, Kosztolányi ugyanis unokatestvérének, Brenner Dezsőnek (aki Jász Dezső írói néven publikált és Csáth Géza testvére volt) már május folyamán így nyilatkozik: „Újságot nem írhatok, csak azt, hogy a gyomrom fáj – immár egész pontosan, naponként –, és hogy a Maupassant e hó végén megjelenik."[1148] Az említett második Maupassant-kötet úgyszintén az 1908-as megjelenési dátumról tájékoztat: „Magyarúl önálló kötetben 1908-ban jelentek meg a költemények »Guy de Maupassant összes versei« címen, *Kosztolányi* Dezső fordításában."[1149]

Kosztolányi Maupassant-fordításait korábban már – 1906 és 1908 között – azokban a lapokban is közölte, melyeknél vagy belső munkatárs volt, vagy ahol külsősként ugyan, de gyakran szerepelt. A fővárosi lapok közül említhetjük Kiss József lapját, *A Hét* című folyóiratot, a *Budapesti Napló*t, a *Fidibusz*t, a *Népszavá*t, a *Politikai Hetiszemlé*t, a *Szalon Újság*ot; a vidéki kiadványok közül a *Bácskai Hírlap*ot, a *Szeged és Vidéké*t, illetve több erdélyi lapot, mint a *Nagykároly*t vagy a marosvásárhelyi *Közélet* című hetilapot.[1150] A *Bácskai Hírlap* 1908. január végén már az alábbi jegyzettel közli a *Séta* című verset: „Nemsokára megjelennek Guy de Maupassant összes versei Kosztolányi Dezső forditásában. Ebből a kötetből mutatványul közöljük a fenti verset."[1151] Februári közleményéből pedig arra is fény derül, hogy Kosztolányi már ekkor tárgyalt kötetbeli kiadásról is, méghozzá a *Franklin Társulat*tal: „A magyar Maupassant verseket a Franklin társulat fogja kiadni. Előfizetni már most lehet Kosztolányi cimén, Baross-utca 4. II. A könyv ára 3 korona."[1152] Mindezt megerősíteni látszik az a Babitsnak írt, szintén 1908. februári levél is, melyben a következőt olvassuk: „Én újat nem írtam. Maupassant összes verseit rendezem a sajtó alá."[1153] Nem tudjuk, hogy végül miért gondolták meg magukat a *Franklin*nál, mivel a kiadványt végül Schenk Ferenc adta ki, és – mint arra már utaltunk – a Jókai Nyomdában nyomták. A *Bácskai Hírlap* híradását minden bizonnyal Kosztolányi szorgalmazhatta, nemcsak azért, mert megadják címét a lapban, hanem azért is, mert a szöveg egyértelműen reklám a készülő könyvnek, reklámozva Maupassant verseit, valamint Kosztolányi fordítói teljesítményét. Amint

azt más kötetek esetében is láthattuk, Kosztolányi rendkívül nagy hangsúlyt fektetett arra, hogy munkái minél szélesebb körben ismertek legyenek, és a könyvpiacon is sikert arassanak – anyagilag és szellemiekben egyaránt.

A *Vasárnapi Újság* az 1909. január 3-i lapszámában tudósít a kiadásról (*Új könyvek* rovatában), illetve közöl ismertetőt a Maupassant-kötetről. A kritikus a „francia versen nevelkedett" fordítót, azaz Kosztolányit dicséri, és fiatal ambíciójához méltónak tartja választását. Cikkének zárlatában szintén kitér a műfordítás-elméleti problémákra – érintve a tartalmi és/vagy formai hűség kérdéskörét –, mikor a következőket írja: „a fordítás is méltó az eredetihez, művész-ember munkája, a ki meg tudja csinálni, a mit igazán akar. Eltalálja az eredetinek minden hangját, a lobogó erotikumot, a halkabb tónusú elbeszélést, a hegyesre kicsiszolt pointet. A műfordításnak régi, bevált módszereivel dolgozik, tartalmi és formai hűségre törekszik, – lehet, hogy ennek kétségtelenül meglevő hiányain valamikor majd segíteni tudnak az új fordító vagy jobban mondva átíró módszerrel próbálkozók, de ma még alig látjuk ennek eredményeit."[1154] Nem zárhatjuk ki, hogy ez és a hasonló kritikák is alakították később Kosztolányi műfordításról alkotott elveit.

Még ebben a hónapban, azaz 1909 januárjában jelent meg Drozdy Győző recenziója a *Független Magyarország*ban. A szövegről két okból is érdemes szót ejtenünk: egyrészt annak tartalma miatt, másrészt a Kosztolányi–Ady-kapcsolathoz is adalékot kínál. A többi méltatóval ellentétben – akik csak dicséreteket zengtek a fordítói teljesítményről – Drozdy bíráló megjegyzéseket is megfogalmaz: „Szeretnénk, ha nem kellene irnunk hibáiról is. Dacára, Kosztolányi meglepően bravuros verselési készségének: enjambement-i nem mindenütt sikerültek. Ha a finom szövegben egy kirivóbb szóra akadunk, pl. bika, kecske, csikó, ökör, has – szinte szeretnénk e szót elfelejteni s ő, hogy még kirivóbb legyen, ép arra a szóra keres rimet. És mért ragaszkodik a nyelv és esztétika rovására még mindig azokhoz a kötőhangzókhoz, melyek már régen nincsenek? Találunk még sok erőszakolt szóösszetételt és rimet, amit az ő készségével könnyen elkerülhetett volna. E hibák mellett is Kosztolányi igen intelligens magyar müforditó poéta."[1155] Mint arra korábban utaltunk, ez a kritika volt Adynak apropó arra, hogy Kosztolányit egyszerűen csak „a legnagyobb bika"-ként emlegesse a társaságban. Ekkorra már részben elmérgesedett köztük a viszony, hiszen túl vannak az első jelentős összeütközésen, a *Négy fal között*ről írt kritika által kiprovokált pengeváltáson. A Drozdy-kritikából arra is fény derül még, hogy a kötet ára időközben 3-ról 2 koronára csökkent: a Franklinnál ígért összeget föltehetően mérsékelni akarta a Jókai Nyomda.[1156]

A *Nyugat* hasábjain Babits Mihály írt kritikát a kötetről, aki szintén csak dicséretet fogalmaz meg, s nem követi Drózdy példáját. Kosztolányi fordítóművészetét az „újra kivirágzott magyar költői nyelv" legmagasabb csúcsaira helyezi, és megállapítja: Maupassant korai műveinél veretesebb a nyelve, virtuózabb a tudása. „Kosztolányi magyar nyelv- és verskészsége nagyobb dolgok fordítására hivatott, azt hiszem; s talán nem is Maupassant az egyéniségéhez legrokonabb színű költő. Nyelve keményebb, duzzadóbb, szókincse a köznapitól távolabb álló, még verselése is pedánsabb hatású, mint a Maupassanté. Fordítása sokkal plasztikusabb és (hogy így fejezzem ki) szigorúbb az eredetinél; veszít az eredeti könnyedségéből, nem mintha a fordító nyelvvel, formával küzdene, hanem éppen mert nagyon is

virtuóz. Azt lehet mondani: egy oktávval magasabbra hangolt Maupassant az övé. Az eredeti talán egyszerűbb és bájosabb" – olvashatóak Babits meglátásai,[1157] aki akkor írta le sorait, amikor még csak készülőben voltak Kosztolányi 1910-es évek eleji, jelentős verses drámafordítás-sorozatának darabjai.

1908 tavaszán, tehát még a megjelenés előtt, Kosztolányi a következőket írta Csáth Gézának: „Nagyon szívemen fekszik ez a könyv,[1158] s végtelen sokat várok tőle. Egy korszakot zárok le vele, valamint a *Négy fal*-lal s a Maupassant-nal is. Mi jön ezután? Kissé félős elgondolni, de ez a félelem nekem tetszik."[1159]

(folytatjuk)

JEGYZETEK

1015. Kosztolányi Dezső: Lótoszevők. Mesejáték, Budapest: Országos Községi Nyomda, 1910; Lotosz-levelek, Budapest: A Kritika kiadóhivatala, 1910.

1016. [Szerző nélkül]: Hivatásunk, *Kritika,* 1910. márc. 1., 1–2.

1017. A „szótárat" közlő szerző az alábbi konklúzióra jut: „Egymást zaklatják nyugtalan ellentétek. Nyugalom, megbékülés sehol." [Szerző nélkül]: Kosztolányi Dezső, *Kritika,* 1910. dec., 253–254.

1018. Der Weg des Odysseus. Maerchenspiel in einem Akt. Von Desider Kosztolányi. Deutsch von Stefan I. Klein. Gépirat, 27 fol. MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4619/258.

Ezen megjegyzés: „Bühnen gegenüber M[a]nuskript, Alle Rechte, insbesondere das der Uebersetzung, vorbehalten."

A szövegváltozatokat Takács László derítette föl és vizsgálta alaposabban. Vö. Takács László: Odüsszeusz útja. A 2013. november 22-én, Budapesten megrendezett Kosztolányi-konferencia előadásanyaga. Ezúton is köszönöm a szerzőnek, hogy az írott változatot rendelkezésemre bocsátotta.

1019. OSzK Kézirattára, 457/38.

1020. Kosztolányi Dezső: Odysseus utja. Mesejáték. Gépirat, 49 fol. MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4617/5. A fedőlap szövege: „EMBEREK. Három egyfelvonásos. Irta: Kosztolányi Dezső".

1021. A *Boszorkányos estéke*t.

1022. Kosztolányi Dezső levele Babits Mihálynak, Budapest, 1909. febr. 28., in *Levelezés–Réz,* 170.

1023. Kosztolányi Dezső levele Horvát Henriknek, Budapest, 1909. szept. [17.], in *Levelezés–Réz,* 195.

1024. „Az írásaim gyorsabban haladtak, s örömömben befejeztem a drámámat." – Kosztolányi Dezső levele Lányi Heddának, [Budapest, 1909. szept.?], in *Levelezés–Réz,* 194.

1025. „Írt egy egyfelvonásos mesejátékot: »Lótoszevők« címmel, amely azonban még megjelenésre vár." – Gömöri Jenő: Kosztolányi Dezső, in Kosztolányi Dezső: *A szegény kisgyermek panaszai,* Budapest: Politzer, 1910, 3.

1026. „kérem, mihelyt teheti, beszéljen Csathó úrral. Elolvasta-e darabom? Hogy tetszett neki? Igen kíváncsi vagyok a véleményére. Ezenkívül szükségem van a darabra. Kérem vissza. […] A darabot, ha csak lehet – *minél előbb* – hozza magával, mert szeretném benyújtani a Nemzetihez." – Kosztolányi Dezső levele Kürthy Györgynek, Budapest, 1909. okt., *Levelezés–Réz,* 196.

1027. Vö. Hofer Miklós – Kerényi Ferenc – Magyar Bálint – Mályuszné Császár Edit – Székely György – Vámos László: A Nemzeti Színház 150 éve, Budapest; Gondolat, 1987, 273–274. [A továbbiakban: Nemzeti 150.]

A színházi vonatkozások földerítésében Gajdó Tamás volt segítségemre. Közreműködését ezúton is köszönöm.

1028. Kosztolányi Dezső levele Babits Mihálynak, Budapest, 1910. ápr. [11. előtt], in *Levelezés-Réz,* 204. Nem tudjuk, melyik „új drámáról" lehet szó.

1029. Kosztolányi Dezső: Courteline. Meguntam Margitot. Bemutató a Várszínházban, *Színjáték,* 1910. dec. 1., 236.

1030. Fenyves csak 1914-től lett felelős szerkesztője a lapnak, de már ekkor is nagy befolyással bírhatott.

1031. [Szerző nélkül]: Szabadkaiak az Uj Szinpad-on, *Bácsmegyei Napló,* 1912. jan. 27., 2.

1032. [Szerző nélkül]: Kosztolányi Dezsy uj egyfelvonásosa, *Bácsmegyei Napló,* 1912. márc. 23., 3.

1033. Vö. A fővárosi kisszínházak műsora. A Tháliától a felszabadulásig. 1904–1944, szerk. Alpár Ágnes, Budapest: Magyar Színház Intézet, 1974, 19–20. [A továbbiakban: Kisszínházak.]

1034. [Szerző nélkül]: Uj Szinpad, *Népszava,* 1912. jan. 28., 10.

1035. Vö. Bárdos Artúr: Játék a függöny mögött, Budapest: Dr. Vajna és Bokor, 1942, 22.

1036. Vö. [Szerző nélkül]: Heyermanns-bemutató az Uj Szinpadon, *Népszava,* 1912. márc. 20., 5.

1037. „Az Uj Szinpad szombati bemutató-előadásán egy uj Schnitzler-darabot is bemutatnak, az »Irodalom« czimü vigjátékot, amelynek gunyos ereje szellemes perdülése kitünően érződik Harmos Ilona forditásában. A vigjátékban játszik a forditó, Harmos Ilona, Gellért Lajos és Antalffy Sándor." – [Szerző nélkül]: Irodalom, *Népszava,* 1912. ápr. 4., 5.

1038. Az OSzK Színháztörténeti Tárában található színlapon a következő program olvasható: Megnyitó előadás 1912. okt. 1.; 1) Biró Lajos: Szent házasság; 2) Sas Ede: Rabszolgalázadás; 3) Zinner, Pál: Sátán (Satan's Maske), ford. Molnár Ferenc. Rendező: Bródy István. Előkészületben: Schnitzler, Arthur: Körbekörbe (Reigen), színpadra alk. Kövessy Albert. A Schnitzler-darabról tudjuk, hogy az előadást betiltották.

1039. Bárdos, 1942, i. m., 23.

1040. Kosztolányi Dezső levele Emil Isac-nak, Budapest, 1914. jún. 2., in *Levelezés–Réz,* 271.

1041. Wilde, Oscar: A páduai hercegnő. XVI. századbeli tragédia, ford. Kosztolányi Dezső, Budapest: Lampel Róbert (Wodianer F. és Fiai) Rt. Könyvkiadóvállalata, [1909]. [A *Magyar Könyvtár* sorozat darabjaként.] A kötet megjelent a Gömöri-féle *Modern Könyvtár* sorozatban is: Wilde, Oscar: A páduai hercegnő. Tragédia öt felvonásban, ford. Kosztolányi Dezső, Budapest, 1909. [Sorozat: Modern könyvtár 563–564.]

1042. Kosztolányi Dezső levele Babits Mihálynak, Budapest, 1909. febr. 28., in *Levelezés–Réz,* 170.

1043. Wilde, Oscar: Salome, ford. Kosztolányi Dezső, Budapest: Genius, 1921, 1923; Dorian Gray arcképe, [Budapest]: Genius, [1922]; Firenzei tragédia. A szent parázna, [Budapest]: Genius, [1923]; Oscar Wilde Kolteményei, Budapest: Genius, 1926.

1044. [Szerző nélkül]: A Magyar Könyvtár, *Vasárnapi Újság,* 1909. okt. 17., 883.

1045. [Szerző nélkül]: Kosztolányi Dezső a Magyar Színházban, *Bácsmegyei Napló,* 1909. szept. 16., 3.

1046. [Szerző nélkül]: A páduai hercegnő [színlap], *Magyar Színpad,* 1909. szept. 25., 1.

1047. She.: A páduai hercegnő. XVI. századbeli tragédia. Irta: Wilde Oszkár. Forditotta: Kosztolányi Dezső, *Bácskai Hírlap,* 1909. nov. 12., 6.

1048. Itt kell megjegyeznünk, hogy az 1907/1908-as évadban Beöthy színházában kezdett Kosztolányi későbbi felesége, Harmos Ilona színésznő is. Ezzel – és Kosztolányi ekkoriban írt színikritikáival – kapcsolatban lásd a következő fejezetet.

1049. „A darabfordításért nálunk átlag 400-450-500 koronát fizetnek. Én [olvashatatlan] honoráriumot kaptam a Magyar Színháztól, 450 koronát." – Kosztolányi Dezső levele Horvát Henriknek, Budapest, 1910. jún., in *Levelezés-Réz,* 209. A kézirat lelőhelye: PIM Kézirattára. A Réz Pál által olvashatatlannak jelzett szót többünknek sem sikerült megfejteni. Ezúton köszönöm a PIM munkatársainak segítségét.

1050. Keleti Juliska történetével kapcsolatban lásd a következő fejezetet.

1051. Juhász Gyula verseire, Deésy Alfréd és Lehel Károly zenés színjátéka (operettje), melyet 1909 januárjában mutattak be a nagyváradi Szigligeti Színházban.

1052. Rozsnyay felesége, Dapsy Gizella költőnő. Polgári foglalkozására nézve óvónő volt, később szerepet vállalt a Tanácsköztársaságban.

1053. Rozsnyay Kálmán: Öreg diák élő emlékei, Budapest: Lajos Ferenc „Szépmíves Műhely" kiadása, 1943, 44–45.

1054. [Szerző nélkül]: Vita Pádua hercegnője körül, *Nagyvárad,* 1909. jan. 13., 6.

1055. „Nyáron mult esztendeje, dr. Janovics Jenő egyenes megbizásából leforditottam hiven, az eredeti mü formájában: prózában Wilde »Duchess of Padova«-ját. Mikor Janovicstol visszakaptam a kéziratot, átadtam azt Márkus Lászlónak, akinek nagyon tetszett, és személyesen vitte el direktorának, Beőthy Lászlónak. Beőthy tudatta velem, hogy az én munkámat csak azért nem adhatja elő, mert nem versben van irva, mint az *eredeti*. Amig az én forditásom a szinháznál volt, *Kosztolányi* a német forditás segitségével, megverselte a Magyar Szinházban előadásra kitüzött forditását. A nagyváradi »Szabadság« ugy adta elő, hogy a Kosztolányié az eredeti forma. Én csak ezt korrigáltam ki, előadásom keretében és egy szóval sem támadtam a kritikát, amely gyönyörüen irt a darabról." – [Szerző nélkül]: A pénteki botrányhoz, *Szabadság,* 1909. jan. 19., 5.

A idézetet – más szövegváltozattal – közli még: Bíró-Balogh Tamás: A Holnap társaság „botrányos" kültagja. Rozsnyay Kálmán Nagyváradon, *Tiszatáj,* 2008/nov., 119. Forrásul megjelöli: Utolsó szó, *Nagy-*

várad, 1909. jan. 15. A szemlézés során azonban nem sikerült nyomára bukkannunk a nyilatkozat ezen változatának. A *Nagyvárad* című lap átnézve: 1909. jan. 1. – febr. 20. Az üggyel kapcsolatos cikkek adatait lásd még az alfejezet további jegyzeteiben is.

1056. – ön. [=Szirmay Ödön]: Pádua hercegnője. Dráma 5 felvonásban. Irta Wilde Oszkár. Forditotta Rozsnyai Kálmán. Bemutatták a Szigligeti szinházban vasárnap este, *Szabadság,* 1909. jan. 12., 1–2. A szöveghelyre szintén Bíró-Balogh Tamás tanulmánya hívta föl a figyelmem: Bíró-Balogh, 2008, i. m., 119.

1057. Ugyanerre a következtetésre jut Bíró-Balogh Tamás is, vö. Bíró-Balogh, 2008, i. m., 119.

1058. „Teljesen készen várja a Pádua hercegnője a mai bemutató előadást." – [Szerző nélkül]: Pádua hercegnője, *Nagyvárad,* 1909. jan. 10., 8. Két napra rá megjelent Juhász Gyula kritikája is, vö. Juhász Gyula: Pádua hercegnője. Wilde darabjának első bemutatója a Szigligeti szinházban január 10-én, *Nagyvárad,* 1909. jan. 12., 1–2.

1059. A bemutató történetének részletesebb földolgozását lásd: Bíró-Balogh, 2008, i. m. És: Boka László: *A Holnap* „kültagjai" és a karrier, in *Értelmiségi karriertörténetek, kapcsolathálók, írócsoportosulások,* szerk. Biró Annamária – Boka László, Nagyvárad – Budapest: Partium Kiadó – Reciti, 2014, 186–192. Ide kapcsolódó szakirodalom még: Hegedűs Nándor: Újabb adatok Juhász Gyula nagyváradi napjaiból, *Irodalomtörténet,* 1962/jan., 120–130.

1060. Vö. [Szerző nélkül]: Kritikus és conferencier, *Nagyvárad,* 1909. jan. 14., 7; [Szerző nélkül]: Támadás a szinpadról, *Szabadság,* 1909. jan. 13., 4; [Szerző nélkül]: Elégtétel a támadásért. Rozsnyai nem konferált, *Szabadság,* 1909. jan. 14., 4–5; [Szerző nélkül]: Rozsnyai nyilatkozata, *Szabadság,* 1909. jan. 15., 5. Lásd még: Boka, 2014, i. m., 186–192.

1061. Szirmay végül összetűzésbe került Nagy Mihállyal, a *Holnap* elnökével is. Az esettel kapcsolatban lásd még: [Szerző nélkül]: „Szinházi botrány Nagyváradon", *Nagyvárad,* 1909. jan. 15., 3–4; Nagy Mihály: Affér Pádua hercegnője miatt, 1909. jan. 16., 4; [Szerző nélkül]: Hirlapirók affférje, 1909. jan. 19., 6; Nagy Mihály: Szirmay Ödönnek, 1909. jan. 20., 6–7; [Szerző nélkül]: Verekedés a Holnapért. A Rozsnyai-ügy utójátéka, *Szabadság,* 1909. jan. 16., 4. Lásd még: Boka, 2014, i. m., 191–192.

1062. Boka, 2014, i. m., 177, 187.

1063. Vampa [=Kosztolányi Dezső]: Pádua hercegnője, *Élet,* 1909. okt. 3., 462–463.

1064. Molière: A szeleburdi vagy minden lében kanál. Vigjáték öt felvonásban, szerk. Radó Antal, Budapest: Lampel Róbert (Wodianer F. és Fiai) Rt. Könyvkiadóvállalata, 1911. [Magyar Könyvtár 617–618.]

1065. „A darabfordításért nálunk átlag 400-450-500 koronát fizetnek. […] Most azonban Molière *L'étourdi*-ját fordítom, a Nemzetinek, 700 koronáért. Tantième-et azonban senki se kap." – Kosztolányi Dezső levele Horvát Henriknek, Budapest, 1910. jún., in *Levelezés-Réz,* 209. (A szövegösszefüggés miatt egy korábban idézett mondatot is újra rögzítettünk.)

1066. Nemzeti 150, 274.

1067. „Itt emlitjük meg, hogy ma este elevenítik fel Moliere hires vígjátékát a Szeleburdit, amelynek uj, modern szellemben való lefordításával a Nemzeti Szinház Kosztolányi Dezsőt bizta meg." – [Szerző nélkül:] Kosztolányi Dezső a Petőfi-társaságban, *Bácsmegyei Napló,* 1910. dec. 18., 4.

1068. Rudel.: A szeleburdi. Vígjáték 5 felvonásban. Irta: *Molière.* Fordította: *Kosztolányi Dezső.* A Nemzeti színház reprize, *Élet,* 1910. dec. 25., 830–831.

1069. [Szerző nélkül]: „A szeleburdi" és „Elektra", *Színházi Hét,* 1910. dec. 18–25., 6.

1070. Courteline, Georges: Boubouroche és négy kis bolondság, ford. Kosztolányi Dezső, Budapest: Athenaeum, [1912]; [1914]. [Utóbbi két kiadás: Modern Könyvtár 121; Külföldi elbeszélők 3.]

1071. (D.) [=Kosztolányi Dezső]: Három Courteline-darab. Bemutató a Thália-társaságban, *Budapesti Napló,* 1906. dec. 9., 10.

1072. Fenyő Miksa levele Hatvany Lajosnak, Budapest, 1911. márc. 17., in *Levelek Hatvanyhoz,* 120–121.

1073. Vö. Bálint Gábor: Gömöri Jenő és a Modern Könyvtár, *Magyar Könyvszemle,* 2002/2, 189.

1074. [Kosztolányi Dezső szócikk], in *Magyar Színművészeti Lexikon. A magyar színjátszás története,* 19. És: Nemzeti 150, 275.

1075. Vö. Végh Dániel: Kosztolányi Dezső spanyol műfordításai, in Kosztolányi Dezső: *Spanyol műfordítások. Kritikai kiadás,* szerk. Józan Ildikó, s. a. r., jegyz. – –, Pozsony: Kalligram, 2011, 446. A Calderón-darab fordításának földolgozásakor elsősorban Végh Dániel kutatásaira támaszkodtam.

1076. Kosztolányi Dezső: Önmagamról, *Nyugat,* 1933. jan. 1., 5.

1077. „Ősz van. 1906. […] Magyar-német szakos, de inkább a francia irodalommal foglalkozik. Angolul kitűnően tud, olaszul is ért, az iskolában jó latinista volt, most spanyolul tanul. Idegen nyelvekből fordít." – Kosztolányi Dezsőné, 1938, i. m., 151.

1078. Végh, 2011, i. m., 446.

1079. Végh Dánielnek ezen információ alapján sikerült azonosítania, Kosztolányi mely kiadványból fordította a darabot: Comedias de Calderón de la Barca. Colección más completa que todas las anteriores. Biblioteca de Autores Espanoles, Madrid: Rivadeneyra, 1881. Vö. Végh, 2011, i. m., 453.

1080. K[osztolányi]. D[ezső].: Calderon, *A Hét,* 1912. máj. 19., 325–326.

1081. Kosztolányi, 1912, i. m., 325–326.

1082. *Magyar Színpad,* 1912. máj. 23.

1083. Calderón, Pedro, de la Barca: Urnő és komorna. Vigjáték három felvonásban, ford., bev. Kosztolányi Dezső, Budapest: Athenaeum, [1912]. [Régi Irók II. / Modern Könyvtár 161–163.]

1917-ben változatlan utánnyomással újra megjelent, szintén az *Athenaeum*nál, ám ezúttal az alábbi sorozatban: *Régi írók* 2. / *Külföldi színművek* 4.

1084. [Szerző nélkül]: Úrnő és komorna, *Világ,* 1912. máj. 26., 15.

1085. Bővebben lásd: Végh, 2011, i. m., 456–457.

1086. [Calderón, Pedro de la Barca]: Úrnő és komorna. Részletek Calderoni [sic!] darabjából. A hercegnő és a tavasz. A harci torna, ford. Kosztolányi Dezső, *Színházi Hét,* 1912. máj. 19–26., 4–6; Calderón, Pedro de la Barca: Úrnő és komorna. Részlet: A hercegnő és az ékszerész, ford. Kosztolányi Dezső, *Világ,* 1912. máj. 19., 34–35.

1087. „Aztán következtek Hevesi ötletéből és tanácsára a ciklusok: Shakespeare-ciklus, vígjátékciklus, amelyekre özönlött a közönség. Szóval pezsgett a színházban az élet, és becsületes, művészi munka folyt benne, aminek híre ment. […] így alakult ki Tóth Imre igazgatóságának első évei alatt a Nemzeti Színház *második fénykora*." – Csathó Kálmán: Ilyeneknek láttam őket. Régi Nemzeti Színházi arcképalbum, Budapest: Magvető, 1960, 36.

1088. [Szerző nélkül]: Calderón, *A Hét,* 1912. máj. 26., 342–343.

1089. „Mind a kettőben az a friss, közvetlen, néha precíz, de sohasem nagyképű nyelv szólal meg, ami az eredetinek klasszikus sajátja. Mind a kettőben csilingelő, könnyed, a nehézkességnek, mesterkedésnek még a látszatától is ment rímek duruzsolnak, kongnak, pattognak, nevetgélnek a fülünkbe, amikkel Calderón és Molière szórták tele komédiáikat, akik nemcsak a színpadnak voltak mesterei, hanem a nyelvnek és a versnek is." – [Szerző nélkül]: Két vígjáték. Calderón: Úrnő és komorna fordításáról, *Élet,* 1912. jún. 9., 748–749.

1090. Kosztolányi Dezsőné, 1938, i. m., 186.

1091. „Édes jó barátom, bocsásson meg a múltkori illetlen hallgatásomért. Tudja be elfoglaltságomnak, betegségemnek, rengeteg kártyaveszteségemnek." – Kosztolányi Dezső levele Juhász Gyulának, [Budapest, 1912. ápr. 7. előtt], in *Levelezés-Réz,* 229.

1092. Kosztolányi Dezsőné szavait idézi: Komlós Aladár: Bevezetés, in Racine: *Athália. Tragédia öt felvonásban,* ford. Kosztolányi Dezső, Budapest: Budapest Székesfővárosi Irodalmi és Művészeti Intézet, [1947], X–XI. Újraközli: Réz Pál: Jegyzet, in Kosztolányi Dezső: *Verses drámafordítások,* 2. köt., Budapest: Szépirodalmi, 1982, 684–685.

1093. Bennett, Arnold – Knoblauch, Edward: Mérföldkövek. Szinjáték három felvonásban, ford. Kosztolányi Dezső, Budapest: Lampel R. Kk. (Wodianer F. és Fiai) Rt. Könyvkiadóvállalata, [1918]. [Fővárosi szinházak műsora, 325–326.]

1094. N. Mandl Erika: A Lampel–Wodiáner cég színműsorozat-kiadásai és fővárosi színházaink századeleji műsora, *Magyar Könyvszemle,* 2002/2, 130–131.

1095. A bemutatók adatainak forrása: Berczeli A. Károlyné: A Vígszínház műsora. 1896–1949. Adattár, Budapest: Színháztudományi Intézet – Országos Színháztudományi Múzeum, 1960, 47.

1096. Az adatok forrása: Vígszínház színlapja, OSzK Színháztörténeti Tár.

1097. Elsősorban a rendező, Góth Sándor sikerét ünnepli az alábbi cikk: [Szerző nélkül]: Góth rendez, *Színházi Élet,* 1913. dec. 28 – 1914. jan. 4., 22.

1098. [Szerző nélkül]: Mérföldkövek. A Vigszinház szombati premierje, *Színházi Élet,* 1913. dec. 7–14., 10.

1099. [Szerző nélkül]: Utazás a „Mérföldkövek" sikere körül, *Színházi Élet,* 1913. december 28. – 1914. január 4., 17–21.

1100. (k. b.) [=Katona Béla]: Mérföldkövek, *Bácsmegyei Napló,* 1914. febr. 19., 3.

1101. Rostand, Edmond: A két Pierrot vagy: a fehér vacsora. Verses egyfelvonásos, ford. Kosztolányi Dezső, Budapest: Lampel R. Kk. (Wodianer F. és Fiai) Rt. Könyvkiadóvállalata, [1913].

1102. Vö. Kisszínházak, 52.

1103. Rostand, Edmond: A két Pierrot, vagy a fehér vacsora, ford. Kosztolányi Dezső, *Auróra,* 1911. máj. 6., 157–164; máj. 13., 200–209.

1104. Rostand, Edmond: Óda a naphoz, in *Modern költők. Külföldi antológia,* szerk., ford. Kosztolányi Dezső, Budapest: Élet, 1914, 196–197. [Az „Élet" könyvei.]; Modern költők. Külföldi antológia. 1. Franciák, [szerk., ford. Kosztolányi Dezső], Budapest: Révai, 1921, 167–169.

1105. Rostand, Edmond: Kikeriki. Mutatvány Edmond Rostand „Chantecler" cimü uj darabjából. A kokas ódát énekel a naphoz, ford. Kosztolányi Dezső, *Bácskai Hírlap,* 1910. márc. 5., 1; A madarak beszélnek a kokasról, márc. 13., 2–3; Óda a Naphoz, *A Hét,* 1910. márc. 6., 146; Kikeriki. Mutatvány Edmond Rostand „Chanteclair" [sic!] cimű új darabjából, *Színjáték,* 1910. márc. 2., 6–7; A madarak beszélnek a kokasról, márc. 9., 28; márc. 16., 57; ápr. 13., 135–136.

1106. [Kosztolányi Dezső jegyzete], *Színjáték,* 1910. márc. 2., 6.

1107. Gluck, Christoph Willibald: Május királynője. Pásztorjáték 1 felvonásban. Zenéjét szerzette Chr. Gluck. Szövegét: Favart és Kolbeck után Kosztolányi Dezső. Budapest: Markovits és Garai Könyvnyomdája, 1913. [A Magyar Királyi Operaház fejlécével.]

1108. Az adatok forrása: [Kosztolányi Dezső szócikk], in Magyar Színművészeti Lexikon. A magyar színjátszás története, 19. És: [Szerző nélkül]: Május királynője [színlap], *Magyar Színpad,* 1913. márc. 19., 1.

1109. A ciklus darabjai voltak még Mozart *Varázsfuvola és Szöktetés a szerájból* című operái. Vö. [Szerző nélkül]: Az Operaház klasszikus műsora, *Népszava,* 1913. márc. 9., 9.

1110. Vö. Gelencsér Ágnes et al.: A budapesti Operaház 100 éve, szerk. Staud Géza, Budapest: Zeneműkiadó, 1984, 452, 458, 463.

1111. Nansen, Peter: Boldog házasság, ford. Kosztolányi Dezső, Budapest: Athenaeum, 1912. [Modern Könyvtár 141–142.]

1112. Csécsy Imre: Mária – Boldog házasság. Peter Nansen könyvei, *Nyugat,* 1912. júl. 1.

1113. Mann, Thomas: Tristan, ford. Kosztolányi Dezső, Budapest: Athenaeum, 1912. [Modern Könyvtár 168.]

1114. Vö. Réz Pál: Thomas Mann és Kosztolányi Dezső. Thomas Mann ismeretlen levelei, *Világirodalmi Figyelő,* 1959/3–4., 390.

1115. „De most is elismétlem és az életem végéig ismétlem, hogy maga volt a legfontosabb és legérdekesebb színfolt az életemben. Nem tartom helyesnek, hogy mi távol álljunk egymástól." – Kosztolányi Dezső levele Lányi Heddához, Budapest, 1911. dec. 28., in *Levelezés-Réz,* 226.

1116. Bernard, Tristan: A csöndes férj, ford. Kosztolányi Dezső, Békéscsaba: Tevan, [1913]. [Tevan könyvtár 16–18.]

1117. Bernard, Tristan: A csendes férj. Regény, [ford. Kosztolányi Dezső], *A Hét,* 1911. okt. 22., 688–691; okt. 29., 703–706; nov. 5., 719–722; nov. 12., 736–739; nov. 19., 756–758; nov. 26., 771–774; dec. 3., 788–791; dec. 10., 808–811; dec. 17., 824–826; dec. 24., 846–848; dec. 31., 863–867.

1118. „*A Hét* olvasóinak irodalmi szenzációval szolgál. Elsőnek közli magyar forditásban Tristan Bernard regényét, *A csendes férj*-et, amely a realista franczia humor remekmüve. Ez a regény nem áll magában. Bevezetője és magyarázója neki Tristan Bernard egy másik regénye, a *Memoires d'un jeune homme rangé,* amelyben a hős kamaszéveit és házasodását látjuk. A jól nevelt fiu regényünkben már tul van a házasságon. Ő a csendes férj. 1899 óta, hogy az iró megteremtette alakját, folyton foglalkozott vele. Izgatta a probléma, hogy viselkedik a lapos, félszeg, jelentéktelen figura egy viharos házasság zavaraiban s ekkor irta meg *A csendes férj*-et; egy regényt a házasság komédiájáról, a házasság tragikomédiájáról. A Hét olvasóinak nem kell külön bemutatnunk Tristan Bernardot. Mélynek és érdekesnek találjuk ezt az »auteur gai«-t. Humora aprólékosan részletező. Milieuje a kispolgárság. Legkedvesebb alakjai a szerény, rosszul öltözködő, örökké csetlő-botló emberek, akik hallatlan naivsággal és jóhiszemüséggel mennek neki a falnak s aztán csodálkoznak, hogy bezuzzák a fejüket. Tristan Bernard kaján. Annak a tragikomédiának költője, amit közönséges szóval »pech«-nek nevezünk. Regénye, amit mai számában kezd közölni *A Hét*, a chef d'oeuvre-ök szerencsebélyegét viseli magán. Iróniája, gyengéd megfigyelése, molièrei szatirája, amely néhol kegyetlenné válik és a tragédia határait surolja, arra birnak bennünket, hogy benne a *Bovaryné* mását lássuk, nehány hanggal felstimmelve, a humor diabólikus fényével és akczentusával, egy uj hangnembe, vidám durba transzponálva." – [Szerző nélkül=Kosztolányi Dezső]: [A Hét olvasóinak], *A Hét,* 1911. okt. 22., 688.

1119. Kosztolányi Dezső levele Tevan Andornak, Budapest, 1912. okt., in *Levelezés-Réz,* 241.

1120. Réz Pál jegyzete alapján a *Mécs* című kötetről lehet szó. Vö. Levelezés-Réz, 909.

1121. Második kiadás: 1919. [Tevan könyvtár 16–18. / 26–31.] Harmadik kiadás: [192?]. [Külföldi írók.]

1122. Réz Pál jegyzetében a *Modern Könyvtár*at is említi, mint lehetséges megfejtést. Vö. Levelezés-Réz, 909.

1123. „Magam részére a Tristan Bernard-ból még 5 példányt kérek" – Kosztolányi Dezső levele Tevan Andornak, [Budapest, 1913. máj.], in *Levelezés-Réz,* 247.

„A Tristan Bernard is *tele van* sajtóhibával. *Gondos korrektúrát*." – Kosztolányi Dezső levele Tevan Andornak, [Budapest, 1913. máj.], in *Levelezés-Réz,* 248.

1124. Lehotai. [= Kosztolányi Dezső]: Gróf Hamlet, *Budapesti Napló,* 1906. okt. 7., 8. – Tristan Bernard és André Godfernaux darabjának Vígszínház-beli bemutatójáról, Góth Sándor fordításában.

1125. K[osztolányi]. D[ezső].: A kis kávéház, *A Hét,* 1911. dec. 24., 850.

1126. K[osztolányi]. D[ezső].: A tyukketrec. Bemutató a Renaissance-szinházban, *Pesti Hírlap,* 1922. ápr. 29., 7–8; Costo. [=Kosztolányi Dezső]: Csókoljon meg. Bemutató a Renaissance-Szinházban, *Pesti Hírlap,* 1924. szept. 21., 13.

1127. [Szerző nélkül = Kosztolányi Dezső]: Szinházi kistükör. Gummiálarc és gummiháj a szinpadon. Tristán Bernard, az élet humoristája. Schakespeare [sic!] és a primadonna, *Bácsmegyei Napló,* 1929. márc. 24., 25.

1128. Pl. „Tudja-e, hogy a legnépszerübb párisi humorista, Tristan Bernard, a szakállas, mosolygó bölcs, milyen uj históriákkal mulattatja hallgatóit?" – K[osztolányi]. D[ezső].: TUDJA-E…?, *Bácsmegyei Napló,* 1925. ápr. 10., 2; „Egy lelkes fiatal költő tanácsokat kért Tristan Bernardtól a másnapi előadására vonatkozólag […]" – [Szerző nélkül = Kosztolányi Dezső]: Tere-fere, *Bácsmegyei Napló,* 1927. ápr. 24., 24; „Tristan Bernard darabot igért egy szinigazgatónak, de szokása szerint nem szállitotta be." – [Szerző nélkül = Kosztolányi Dezső]: Szinházi kistükör. Apróságok a szinházról, szerzőről, szindarabokról, *Bácsmegyei Napló,* 1928. okt. 28., 26.

1129. Barta Lajos: Tristan Bernard: A csendes férj, *Nyugat,* 1913. aug. 1.

1130. Lengyel Menyhért: Tristan Bernard: A csendes férj, *Nyugat,* 1914. márc. 16.

1131. Renard, Jules: A smokk, ford. Kosztolányi Dezső, Budapest, 1913. [Modern könyvtár 277–281.]

1132. Renard, Jules: A smokk, [ford. Kosztolányi Dezső], *A Hét,* 1912. aug. 11., 512–515. – 1912. nov. 3., 704–706. Bővebben lásd: Forrásjegyzék 1.

1133. L – i. [=Kosztolányi Dezső]: Jules Renard. Pár szó egy iróról és egy regényről, *A Hét,* 1912. aug. 11., 519–520.

1134. Illyés Gyula: Előszó, in Kosztolányi Dezső: *Erős várunk a nyelv,* s. a. r. – –, Budapest: Nyugat, [1943], 8.

1135. Kosztolányi Dezső hivatalos levele a Révai Testvérek Irodalmi Intézet Részvénytársaságnak, Budapest, 1912. jan. 12., in *Levelezés-Réz,* 228.

1136. Balzac, Honoré de: Az elegáns élet fiziologiája, ford. Balla Ignác, szerk. Pogány József, Budapest: Révai, 1913.

1137. Maupassant, Guy de: Összes versei, ford. Kosztolányi Dezső, Budapest: Schenk Ferenc, Jókai, 1909.

1138. Maupassant, Guy de: Főpróba, ford. Kosztolányi Dezső, *Színházi Élet,* 1922. márc. 26. – ápr. 1., 55–62.

1139. Modern költők. Külföldi antológia, szerk., ford. Kosztolányi Dezső, Budapest: Élet, 1914. [Az „Élet" könyvei.]; Modern költők 1–3. Külföldi antológia. 1. Franciák, 2. Németek, 3. Angolok, olaszok, spanyolok stb. [szerk., ford. Kosztolányi Dezső], Budapest: Révai, 1921.

1140. Az OSzK-ban őrzött kiadás nem jelöli külön a címlaptervet készítő grafikus nevét, ám Drozdy Győző kritikájából egyértelművé válik, hogy Jánszky érdeméről van szó. Vö. Drózdy Győző: Guy de Maupassant összes versei. Kosztolányi Dezső forditása, *Független Magyarország,* 1909. jan. 24., 19.

1141. Kosztolányi Dezső levele ismeretlennek, Szabadka, 1904. jan. 18., in *Levelezés-Réz,* 22.

1142. Maupassant, Guy de: *Versei és első elbeszélése,* ford., bev. Kosztolányi Dezső, Budapest: Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Rt., [1924]. [Guy de Maupassant Összes művei I.] – A belső címlapon: Maupassant versei és első novellája.

1143. „Ez a könyv a versek második átdolgozott kiadása." – Maupassant, [1924], i. m., 12.

1144. Kosztolányi Dezső: Maupassant. 1850–1893, *Nyugat,* 1924. febr. 1., 174–176.

1145. Kosztolányi Dezső: Maupassant. 1850–1893, in Maupassant, [1924], i. m., 5–10.
1146. [Szerző nélkül]: Kosztolányi Dezső uj könyve, *Bácsmegyei Napló,* 1908. dec. 11., 3.
1147. [Szerző nélkül]: Guy de Maupassant összes versei, *Népszava,* 1908. dec. 17., 5.
1148. Kosztolányi Dezső levele Jász Dezsőnek, Budapest, 1908. máj., in *Levelezés-Réz,* 153.
1149. Maupassant, [1924], i. m., 12.
1150. A teljesség igénye nélkül néhány példa, laponként csoportosítva: *A Hét:* Maupassant, Guy de: Az utolsó kaland, ford. Kosztolányi Dezső, *A Hét,* 1906. szept. 30., 647–648; okt. 7., 658–659; A paraszt Vénusz, 1907. márc. 31., 203–206; ápr. 7., 225–227; ápr. 14., 243–244; *Bácskai Hírlap:* Rettegés, 1908. jún. 21., 4; *Budapesti Napló:* Szerelmi posta. A Tuileriák kertjében, 1906. jan. 9., 9; *Fidibusz:* A fal, 1906. máj. 18., 2; A szerelem vége, 1906. jún. 22., 2; *Közélet* (Marosvásárhely): Vágyak, 1910. nov. 17., 13; *Nagykároly:* A vadludak, 1908. febr. 12., 1; *Népszava:* A vadludak, 1908. jan. 26; *Politikai Hetiszemle:* A vadludak, 1908. febr. 2., 21–22; *Szalon Újság:* A nagyapó, 1912. márc. 15., 9; *Szeged és Vidéke:* A holdsugár dala, 1907. szept. 1., 10. A többit lásd: Forrásjegyzék 1–5.
1151. Maupassant, Guy de: Séta, ford. Kosztolányi Dezső, *Bácskai Hírlap,* 1908. jan. 26., 1.
1152. (y.): Maupassant versei Kosztolányi fordításában, *Bácskai Hírlap,* 1908. febr. 16., 7.
1153. Kosztolányi Dezső levele Babits Mihálynak, Budapest, 1908. febr., in *Levelezés-Réz,* 149.
1154. [Szerző nélkül]: Maupassant összes versei, *Vasárnapi Újság,* 1909. jan. 3., 20. – Az Új könyvek rovat ugyanezen az oldalon található.
1155. Drozdy, 1909, i. m., 18–19.
1156. „A 90 oldalas könyv ára 2 korona." – Drozdy, 1909, i. m., 19.
1157. Babits Mihály: Maupassant – Kosztolányi, *Nyugat,* 1909. febr. 16., 81.
1158. Az utalás a *Boszorkányos estéke*re vonatkozik.
1159. Kosztolányi Dezső levele Csáth Gézának, [Budapest, 1908 tavasza], in *Levelezés-Réz,* 154.

FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ

„Csak ami nem szűnik meg fájni, az marad meg az emlékezetben"

VÁLTOZATOK A HATALMI FANTÁZIÁK ÁLTAL GÚZSBA FONT EMBERI TESTRE

Ha visszagondolok arra, hogy régen, gyerekkoromban mit jelentett számomra a test, pontosabban a saját testem, akkor az emlékeim rendkívül változatosak. A legerősebben azok maradtak meg bennem, amelyek valamilyen sérüléssel függtek össze. A bal mutatóujjamat majdnem levágtam egy kenyérvágókéssel. A Balatonban egy nagy kagyló a jobb lábam nagyujját hasította ketté. Egy oszlopnak ütközve pedig a homlokom szakadt fel. Minden esetben kevésbé a fájdalomra, mint inkább a szétnyíló hús látványára emlékszem. Bepillantottam valahová, ami addig sötétségben rejtőzött. Megláttam, amit elvben nem lehetne látni, és aminek mindig rejtve kellene maradnia, legalábbis amíg élek. Nem voltak komoly sérülések, de azért emlékezetesek; a hegeik ma is láthatóak. A testem megőrizte az emléküket.

De legalább ennyire emlékezetesek a testemmel kapcsolatos parancsok is. Mosd meg a kezed. Mosd meg a füled. Vedd ki a kezed a szádból. Alaposabban moss fogat. Hozd rendbe magad, miután vécén voltál. Ne rohanj. Ne vakard el a sebedet. Tedd a kezed a szád elé, ha ásítasz. Tanuld meg kifújni az orrod. Leg-

alább olyan emlékezetesek ezek a parancsok, mint a fizikai sérülések. Beépültek az ösztöneimbe. Igaz, nem fájtak; de a testem éppúgy megőrizte őket, mint a hegeket. Persze ma már a hegek sem fájnak. Ami gyanakvóvá tesz: lehetséges, hogy annak idején ezek a parancsok is fájtak? Csak éppen másként, mint a késvágás? És ha lenne egy különleges eszközöm, akkor az ő hegeiket is fölfedezhetném a testemen? „Csak ami nem szűnik meg *fájni*, az marad meg az emlékezetben", írta Nietzsche.[1] Ezt így is lehetne mondani: mindaz, amit az emlékezet megőriz, egykor fájdalommal kapcsolódott össze. És korántsem kizárt, hogy e fájdalom ma is tart, még ha nem is érzékelem, mert annyira hozzászoktam.

Hadd idézzek fel egy másik testet. Pontosabban annak a lánynak a hátát, aki múlt nyáron egy pénztárnál állt előttem a sorban. Hőség volt, s a napbarnított hátát alig takarta valami. Hosszú volt a sor, volt időm megfigyelni. S gyönyörködtem is volna benne, sőt, erotikusnak is találtam volna, ha a tekintetem szinte kényszeresen nem mindig a nyaka alatti tetoválásra tévedt volna vissza. Egy szöveg futott a bal vállától a jobbig. Nehéz volt kibetűznöm: a betűk cirkalmasak voltak, a belőlük kiágazó vonalak egymást is keresztezték. Ráadásul nem is magyarul írták. A betűk szavakká, a szavak pedig mondattá álltak egybe. Így hangzott: „to thine own self be true".

Egy magyar vidéki élelmiszerboltban voltunk. A lány arcát figyelve gyanítottam, hogy a szavak pontos jelentésével nemigen van tisztában; ha tud is valamelyest angolul, a „thine" szót aligha ismeri; s hogy a szöveg miből idézet, az bizonyára nem is érdekli. A betűk cirkalmas vonalvezetése mutatta, hogy egy fölöttébb primitív sablon szolgált a tetoválás alapjául. A tetováló szalonok kirakatai tele vannak ilyesmikkel. Az interneten később utánanéztem, s láttam, hogy egy népszerű tetoválásmintáról van szó. Egy számomra eddig ismeretlen világba nyílt bepillantás.

Az idézet Shakespeare-től van, a *Hamlet*ből, az első felvonás harmadik jelenetéből. Arany János fordításában: „Légy hű magadhoz", Nádasdy Ádámében: „ne hazudj magadnak". Polonius mondja ezt a fiának, Laertesnek, amikor az utazni készül Párizsba. Előbb hosszasan ecseteli a rá leselkedő veszélyeket, majd inti, hogy figyeljen saját anyagi helyzetére. És ekkor mondja: „to thine own self be true". Más szavakkal: addig nyújtózkodj, ameddig a takaród ér. Csak annyit vásárolj, amennyit a pénztárcád megenged, kölcsönt ne vegyél fel. Tehát nem a személyiség autenticitása a tét, ahogyan ezt ma, a felvilágosodás szellemében hajlamosak lennék értelmezni, hanem nagyon is praktikus tanácsról van szó: ne költs a kelleténél több pénzt. Amit a pénztárnál előttem álló fiatal lány, a bőségesen telepakolt bevásárlókosarából ítélve, nem hallgatott meg. Ellenkezőleg.

Néztem a lányt, néztem a hátát, s közben próbáltam elképzelni, amit még soha nem láttam: a tetoválás folyamatát. Azt mondják, manapság fájdalommentesen csinálják, alig érezni belőle valamit. Számomra mégis azzal a fájdalommal kapcsolódik össze, ami régen kísérhette: tűszúrásokkal, maró festékekkel, vérrel, és az elengedhetetlen felszisszenésekkel, sóhajokkal, sőt könnyekkel. Manapság bizonyára nincs így; régebben viszont „az írótűk hegyéből még maró folyadék is csöpögött, ezt ma már nem szabad használnunk."[2] E szavakat kölcsönvettem attól, aki a tetoválás folyamatát a világirodalomban a legpontosabban ragadta meg: Franz Kafkától. A gépezet, amelyet az utazó a fegyencgyarmaton megpillant, tökéletesen

megszerkesztett, minden részletében átgondolt tetováló szerkezet, amely a testbe az éppen rá kimért ítéletet vési bele. Például hogy „to thine own self be true". Az ítéletet a gép elektromos elemmel ellátott rajzolómű szerkezetébe egy cirkalmas, nehezen kibetűzhető rajz alapján beprogramozzák, a lenti ágyra kötözött elítélt testébe pedig egy borona hosszú tűkkel írja bele az ítéletet. „Ott, a rajzolóműben van a borona mozgását szabályozó hajtószerkezet, és ezt a hajtóművet arra a rajzra állítjuk, amelyre az ítélet szól."[3] Ami a legkülönösebb: az elítélt nemcsak az ítéletet nem ismeri, de azt sem tudja, hogy egyáltalán elítélték. Menet közben, az ítélet végrehajtása során tudja meg, hogy egyáltalán vétkezett, s hogy mi volt a bűne. Az ítéletet azonban nem a fülével hallja vagy a szemével olvassa, hanem a testével érti meg. Az ítélet beleíródik a testébe, s az elítélt „a saját bőrén tapasztalja majd."[4] E folyamat tizenkét órán át tart; s mire az elítélt végképp tisztába jön a vétkével, neki magának vége van: „Akkor aztán a borona fölnyársalja és gödörbe veti, ott a véres vízbe és a vattára zuhan."[5]

Nézve a szupermarketben a lányt és a hátán olvasható tetoválást, és látva, milyen járványszerűen terjed világszerte a tetováltatás, aminek az emberek önként vetik alá magukat, akár azt is mondhatnám: egy büntetőtelepen élünk valamenynyien. Egy olyan büntetőtelepen, ahol egyelőre senki nem gyanítja, hogy lenne valami vétke, azt pedig végképp nem, hogy elítélték volna. De közben a büntetés végrehajtása már javában zajlik – csak éppen még távol vagyunk Franz Kafka tizenkettedik órájától, amelyben a megvilágosodás és a pusztulás egyidejűleg következik be.

Javában zajlik valamiféle ítélet, amiről mi magunk még nem tudunk, ám a testünk már kezdi sejteni. „A legostobábbnak is megjön az esze", mondja a tiszt Kafka elbeszélésében, később pedig: „Hogyan fogadtuk mindnyájan a megdicsőülés kifejezését az elkínzott arcon, hogyan tartottuk arcunkat e végre elért és máris elenyésző igazság fényébe!"[6] A megvilágosodás során a test tisztába jön mindazzal, ami vele történik; a rá kirótt ítélet eredményeként az elítélt végre kizárólag a sajátjának érezheti a testét. Mert addig ez nem volt az övé. Igaz, élete elképzelhetetlen lett volna e test nélkül, mégis, ez a test annyi idegen parancsnak, törvénynek volt kiszolgáltatva, annyi elvárásnak kellett megfelelnie, hogy az, aki a testben élt, azt nehezen érezhette maradéktalanul a sajátjáénak. Az igazi bűne, amelyről persze fogalma sem volt, éppen ez lehetett: hogy nem a saját testét „viselte", s hogy teste és maga mint két idegen éltek egymás mellett, egymásba ékelődve. Kafka történetében az elme a test lassú pusztulása közben világosodik meg. A fájdalom fokozódásával az elítélt végre teljesen otthon érezheti magát a testében, noha ez egyszersmind a búcsút is jelenti az élettől.

De kié a test, ha nem azé, aki a testben lakozik?

Ha egyetlen szóval kellene válaszolni: a többieké. Azoké, akik – Rilke kifejezésével – „már a csecsemőt" megfordítják, hogy ne lássa azt, amit ugyancsak Rilke így nevez: „a Nyitott" s akik ezt követően egyebet sem tesznek, mint hogy az elvárásaikat mintegy beletetoválják a testbe. A 18. század végén William Blake a csecsemőknek e „megfordítását" látva így fakadt ki: „Inkább ölj meg egy csecsemőt a bölcsőjében, mint hogy teljesítetlen vágyakat föltáplálj." És ugyancsak ő mondta ezt: „A dühös tigris bölcsebb, mint a betanított ló." Mindkét kijelentés *A Pokol köz-*

*mondásai*ból való (*Menny és Pokol házassága*). Blake olyan hévvel támadta azokat, akik az emberből betanított lovakat akartak faragni, s olyan radikálisan állt ki a test felszabadítása mellett, hogy sokan egyszerűen elmebetegnek tartották a korban. Csak a huszadik században kezdték őt méltányolni, és akkor is elsősorban azok, akik maguk is ki akarták szabadítani a testet a rá fonódó láthatatlan bilincsek szorításából: a szürrealisták, illetve a beatköltők, Allen Ginsberggel az élen.

„Betanított ló." Blake írásaiban sehol nem találtam nyomát annak, hogy ismerte volna Lord Chesterfieldnek a fiához intézett leveleit. Mégis, meggyőződésem, hogy amikor megírta *A Pokol közmondásai*t, az elmúlt három évszázadnak ezt az egyik legradikálisabb szövegét, akkor szavait az akkor már halott Lordhoz intézte. Lord Chesterfield (1694–1773) a század leghíresebb levélírója volt: több mint négyszáz levelet írt törvénytelen fiának, Philip Stanhope-nak, 1738-cal kezdődően, amikor a fiú hat éves volt, 1768-ig, annak haláláig bezáróan. A leveleket a fiú özvegye adta ki egy évvel a lord halálát követően, 1774-ben, s ettől kezdve egymást követték a kiadások: a 18. és 19. században minden valamirevaló család könyvespolcán vagy kandallóján ott kellett állnia. A leghíresebb és legtöbbet olvasott modern viselkedéskalauzról van szó – az utolsóról a maga műfajában. A címe pedig ez lehetne: *„Hogyan faragjunk betanított lovat a gyerekből?"* Körülbelül úgy viszonyul Blake közmondásaihoz, ahogyan Kantnak az 1788-ban megjelent *A gyakorlati ész kritikája,* benne a kategorikus imperatívusszal, az egy évvel korábban bemutatott *Don Giovanni*hoz. Íme pár véletlenszerűen kiragadott tanács, találomra felütve a levelezést: társaságban figyelj meg jól mindenkit, lesd el a többiek modorát, viselkedését, tanuld el tőlük, hogyan ülnek le, majd hogyan állnak fel, miként beszélgetnek, hogyan tartják a sétapálcájukat, mit csinálnak a kezükkel, hogyan tartják a lábukat. És így tovább, és így tovább. És mindezek után: „magatartásod igazítsd az övékéhez."[7] A több mint ezeroldalnyi levelezésből, amely alapján egyébként Dickens Chesterfieldet nevezte a legjobb angol írónak, az újkori viselkedéskultúra legkövetkezetesebb, ugyanakkor legelrettentőbb képe bontakozik ki. Chesterfield vállalkozása nem előzmény nélküli; Machiavelli, Baldassare Castiglione vagy Baltasar Gracián könyvei ugyancsak mintákat és tükröket kínáltak az olvasóiknak. A döntő különbség az, hogy míg ezek a kalauzok az individuum egyediségére, sajátosságaira, a szó eredeti értelmében vett kiválóságára helyezték a hangsúlyt, addig Chesterfield az egyénnek éppen az idomulására, az alkalmazkodására, a betagozódására, vagyis éppen az egyediség feladására. Mindig ügyelj a társaságra, amelyben éppen vagy: „minden egyén tartozik ezzel a többségnek".[8] Más szavakkal: az egyén legfőbb feladata a többséghez való igazodás. Az előbbiek ideális olvasói a reneszánsz portrék alanyai lehettek, akiknek nincsen lényegi kapcsolatuk a mögöttük látható háttérrel, hanem szoborszerűen válnak ki a környezetükből. Chesterfield ideális olvasói ezzel szemben az érettségi tablók diákjai, akik bizonyos távolságból nézve kísértetiesen hasonlítanak egymásra. Az előbbiek az arisztokrata viselkedéskultúra képviselői; Chesterfield ezzel szemben, bár lord volt, a polgári viselkedéskultúra tipikus élharcosa.

Ami e levelekben a legfeltűnőbb: a fiát a tilalomfák sűrű labirintusán át igyekszik a helyes életvitel útjára ráterelni. Ártalmatlannak tetsző tanácsok sokaságával bombázza a fiút. Légy türelmes, ne vitatkozz, ne hazudj, légy visszafogott, ne sérts

meg senkit, hallgasd végig mások érveit, gondolkozz, mielőtt szóra nyitnád a szádat. Mindehhez persze megfelelően kell tudni viselkedni is: légy udvarias, köszönj tisztességesen, nézz rá, akihez beszélsz, viselkedj illedelmesen. Ehhez azonban az is kell, hogy a társaságban, ahol éppen tartózkodsz, ne akarj kitűnni; ruházkodásod legyen illő, de ne feltűnő, hogy ily módon „kerüld el az egyediséget".[9] Az egyediséget, rendkívüliséget a leginkább úgy kerülheted el, ha utánozod a többieket[10] – utánozod az udvariasságukat, a viselkedésüket, az egymással való bánásmódjukat, beszélgetéseik könnyedségét, fordulatosságát. Mindehhez természetesen megfelelően kell tudni mozogni is, amiért is a lord az évek során nem győzi hangsúlyozni a tánctanár jelentőségét. Fogadj tánctanárt, méghozzá mindig a legjobbat, írja a fiának, aki Európa különböző városaiban él és tanul a nevelőjével. De ne azért, hogy jól tudj majd táncolni, hanem hogy megtanuld, miként kell a legmegfelelőbben leülni, felállni, álldogálni, a kezedet használni, a kalapodat helyes módon levenni, majd föltenni, a teás- vagy kávéscsészét tartani vagy letenni, az evőeszközzel bánni, az asztalnál a só- és borstartót használni, járkálni, sétálni, vagy éppen úgy sietni, hogy közben mégsem rohansz.

Ezzel máris a test rendszabályozásánál vagyunk. A hatalom, az említett névtelen és arctalan többség hatalma a test minden porcikáját is be kell, hogy hálózza. Társaságban soha ne vakarózz, még annyira viszkessen is valamid. Ha beszélsz, artikulálj megfelelően és ne mormolj, ne zárd össze a fogaidat. Ám ha egyszer kinyitod a szádat, akkor vigyázz, nehogy büdös legyen, ezért a fogaidat tartsd tisztán; mosd meg őket minden reggel szivaccsal és langyos vízzel, négy-öt percen át, majd minden étkezés után is, naponta öt vagy hat alkalommal, és akkor nem lesz büdös a leheleted. De ne csak a fogadat tartsd tisztán, hanem a kezedet is, és persze a körmödre is vigyázz: ne vágd túl rövidre, hanem inkább félhold alakúra, és ha kezet mosol, a köröm fölötti bőrt kicsit nyomd vissza, és ne engedd, hogy lenőjön. Éppígy ügyelj a füledre; társaságban ne piszkáld, és mosd meg minden nap egyszer. Ne turkálj a szádban, és kiváltképpen ne az orrodban – az évek során erre gyanúsan sokszor figyelmezteti a fiút. Használj zsebkendőt, de eszedbe ne jusson, hogy társaságban szemügyre vedd, mit fújtál vagy köptél éppen bele. Beszélgetés közben ne fogd meg mások kezét vagy karját, vagy a ruhájuk gombját. Egyszóval fegyelmezd magad. És fegyelmezd az arcodat; soha ne nevess, csak mosolyogj, de úgy, hogy ez ne torzuljon vigyorrá. A nevetést egyébként is könnyű megállni, tanácsolja a fiának: „A nevetést könnyű visszafojtani egy kis meggondolás (reflection) révén."[11]

Igen, elhangzott a bűvös szó: meggondolás, „reflection", azaz reflexió. Ennek birtokában lehet elkerülni a legnagyobb veszélyt, amelynek neve: „rosszul nevelt test".[12] A lord többször is hangsúlyozza, hogy számára a legfőbb cél a grácia elnyerése – „Ismétlem, és örökké ismétlem neked, hogy A GRÁCIA, A GRÁCIA, A GRÁCIA."[13] Chesterfield levelei azonban egy fölöttébb sajátos gráciafogalomra engednek következtetni. A grácia az ő számára a maradéktalan reflexió függvénye, és ennyiben éppen az ellenkezője annak, amit majd később Heinrich von Kleist nevez gráciának. Kleist számára „mennél jobban sötétül és halványul a szerves világban a reflexió, annál sugárzóbbá és elevenebbé válik a grácia benne"[14], Chesterfield számára viszont a grácia éppen a reflexió eredményeként születik meg. Az

ő példatárát szem előtt tartva: a grácia a többség által elfogadott illemszabályok elfogadását jelenti. A grácia számára az, amikor az ember folytonosan a többiekre van tekintettel, aminek eredményeként az anonim, arctalan többségi akarat kiirtja az egyénből azt, ami benne egyedi, szinguláris, s mintegy kínpadra feszíti – úgy, ahogyan az elítéltet Kafkánál, hogy azután egy gépezettel a testébe belevéssék a látszólag örökkévaló, valójában nagyon is evilági parancsot és ítéletet. „Ismétlem, és újra ismétlem, és szüntelenül ismételni fogom", írja valamilyen tanácsa kapcsán, majd hozzáteszi: „a fellépés, a modor, a grácia, a stílus, az elegancia, és minden egyéb ékesség – mostantól kizárólag ezekre szabad ügyelned."[15] Megismételni, a végtelenségig – beletetoválni az agyba, hogy végül a test és a lélek jól működő gépezetté váljon. „Bonyolult gépezet vagyunk – írja –: és bár csak egyetlen főrugónk van, ami az egészet mozgatja, végtelenül sok apró fogaskerékkel vagyunk ellátva, amelyek maguk is forognak, lassítják vagy gyorsítják, vagy akár le is állítják a mozgást."[16] Ez a gépezet, Julien de la Mettrie kifejezésével egy embergép, „l'homme machine", amiről Chesterfield, mint Voltaire, Fontenelle és Montesquieu személyes ismerőse, talán hírből hallott is. Egy gépezet az ember, amelyre azonban vigyázni kell, mert könnyen elromolhat. De nem valamilyen betegség miatt, hanem mert az egyediség felülkerekedik benne, az idomított lóból előtör a dühödt tigris, és veszélyeztetni kezdi a többség, vagyis a társadalom olajozott működését. Felügyelet, örökös ellenőrzés, tökéletes átláthatóság és transzparencia, úgy, ahogyan egy generációval később Chesterfield honfitársa, Jeremy Bentham kigondolta. Bentham az ideális börtönt álmodta meg, amelyben az őr soha nem veszíti szem elől a rabot. Chesterfield is a legszívesebben börtönbe zárná a fiát, amelynek természetesen ő a börtönőre. Londonból írva a fiút már 15 éves korában ilyesmivel fenyegeti, amikor az nevelőjével tőle ezer kilométerre, Lipcsében tartózkodik: „Óva intelek, hogy Lipcsében száz láthatatlan kém fog körülvenni; és pontosan értesülni fogok mindenről, amit csinálsz, és majdnem mindenről, amit mondasz."[17] És még hónapokkal később is megismételi: „biztosítalak, hogy sok szem ügyel rád."[18]

A tökéletességre való törekvés azonban gyakran visszájára sül el. A lord számára a külső és belső fegyelemnek megkülönböztethetetlenné kell válnia: a végső cél, hogy a külső elvárásokat és parancsokat a fiú magáévá tegye, interiorizálja, s végül beépítse őket az ösztöneibe. Ami eleinte büntetésnek látszik – Chesterfield végül is egyebet sem tesz, mint idomítja a fiút, s a megvonást tünteti fel a legfőbb adománynak –, az végül a legfőbb jó benyomását kelti. A tanácsok az örökös ismétlés révén parancsokká torzulnak, s mivel ezek is nap mint nap elhangzanak, az ember végül olyan lesz, mint a bányaló: el sem tudja képzelni, hogy az élet másmilyen is lehet. E pszichoterror végső célja az, hogy az ember legfőbb vágya az legyen, hogy áldozat lehessen. E leveleket olvasva ma már persze mosolygunk és legyintünk rájuk. Sőt, nem is olvassuk őket, annyira közhelyeseknek tartjuk az egészet. Virginia Woolf volt az utolsó, aki a múlt század harmincas éveinek elején még vette a fáradságot, hogy elolvassa őket, s írt is ragyogó esszét róluk – tele fenntartással, sőt némi gúnnyal is. De miért nem olvassuk őket? Mert betéve tudjuk valamennyit s mintegy megelőlegezzük Chesterfield elvárásait. Társaságban nem piszkáljuk az orrunkat, ásításnál a szánk elé tesszük a kezünket, tudjuk,

hogyan kell bánni a testnedveinkkel, és így tovább, és így tovább. Amit a 18. században még meg kellett tanulni, akár vér, izzadság és könnyek árán, az a huszadik században magától értetődőnek tűnik fel. A legprivátabb ösztöneink is ugrásra készen várják, hogy eleget tehessenek a nyilvánosság elvárásainak. Olyan készségesen engedelmeskedünk Chesterfield parancsainak, mintha hipnotizáltak volna bennünket. Chesterfield levelei az úgynevezett mnemotechnika ragyogó példái. A mnemotechnika a lehető legtermészetesebbnek látszik, pedig – mint Nietzsche írja –, „semmi nem ijesztőbb és félelmetesebb ennél" „'Az marad meg az emlékezetben, amit beégetnek: csak ami nem szűnik meg fájni, az marad meg az emlékezetben' – ez a föld legeslegrégibb (és sajnos leghosszadalmasabb) pszichológiájának egyik főtétele. […] Ha az ember szükségesnek tartotta, hogy emlékezetébe véssen valamit, akkor ez soha nem ment vér, kínszenvedés, áldozat nélkül."[19] Kafka még tudta ezt; a pénztárnál sorban álló lány azonban már elfelejtette, s önként hajtotta a nyakát a tetováló szerkezet alá. Sőt, fizetett is érte.

Stanhope, a törvénytelen fiú is vonakodott odatartani a nyakát. „Maradéktalanul uralkodj a kedélyeden" – ez Chesterfield szerint a legfőbb szempont,[20] a fiú azonban nem akarta meghallgatni ezt. Hiába a felügyelet, hiába a kémek, Stanhope ellenállt. A lord egy ismerőse Németországban találkozott a fiúval, majd Londonba visszatérve beszámolt a magatartásáról. „Elmondta, hogy társaságban gyakran a lehető LEGBOSSZANTÓBB módon hanyag és szórakozott és figyelmetlen voltál, hogy amikor beléptél egy szobába, nagyon esetlenül mutatkoztál be, hogy az asztalnál állandóan félredobtad a kést, a villát, a szalvétát, a kenyeret stb., és hogy elhanyagoltad a testedet és a ruhádat, oly mértékben, ami semmilyen életkorban nem megengedhető, de különösen nem a tiédben."[21] Az apa számára a teljes mértékben uralt test az ideál; a fiú azonban egyelőre még vademberként viselkedik – az ösztönei felülírják a kulturális parancsokat. (S ezúttal csupán zárójelben jegyezzük meg, hogy ezek az ösztönök nem a semmiből jöttek, hanem maguk is bonyolult kulturális képződmények.)

A testnek meg kell tanulnia viselkednie, s ehhez láthatatlan rendszabályokkal kell gúzsba kötni. A látható, tapintható fizikai testre abroncsként nehezedik rá egy másik, láthatatlan, szociális test. Ez az ideálisnak tartott, valójában azonban nagyon is társadalmi kontroll szerint működő szociális test azonban éppen akkor kezdett rendkívül törékenynek bizonyulni, amikor az, amit Chesterfield „jól nevelt testnek" nevezett, morális paranccsá vált: a 18–19. század fordulóján. A „jól nevelt test" mintegy kiprovokálta a „rosszul nevelt test"-et – gondoljunk arra, hogy éppen ekkortájt miként torzítják felismerhetetlenné az emberi testeket Marquis de Sade-nál, miként esik darabjaira a test Olympia esetében Hoffmann *A homokember* című elbeszélésében vagy Kunigunda esetében a *Heilbronni Katicá*ban, vagy mivé torzul a tökéletes test megteremtésére irányuló vágy Mary Shelley *Frankenstein* című regényében. És említeni kell William Blake számos emberábrázolását, amelyek kapcsán az angol-svájci festőbarátja, Henry Fuseli jogosan beszélt „Blake mester emancipált anatómiájáról".[22] 1796-ban jelent meg John Gabriel Stedman *Beszámoló, Öt év expedíciójáról, a szurinámi lázadó négerek ellen* (*Narrative, of a Five Years' Expedition, against the Revolted Negroes of Surinam*) című két kötetes munkája, amelyhez az illusztrációkat Blake készítette – 1792 és 1794 között. A Stedman-könyvhöz

készült rézkarcok: megannyi tanulmány arról, meddig lehet elmenni a kínzásban, tönkretételben, természetellenessé tételben.

Könnyen elképzelhető, hogy Chesterfield fantáziáiban, miközben fia testét tökéletessé akarta idomítani, Sade, Hoffmann, Mary Shelley vagy Blake figurái tűntek fel elrettentő példákként. Korábban ez nehezen lett volna elképzelhető. Ahhoz ugyanis, hogy a test fizikuma ennyire előtérbe kerüljön, sőt kizárólagossá váljon, a testet ki kellett emelni abból a metafizikai összefüggésből, amelynek korábban magától értetődően része volt. A test történetével foglalkozó szakirodalom szerint a francia forradalommal hozható összefüggésbe, hogy amíg korábban a királynak, illetve Krisztusnak az időn kívüli teste volt reprezentatív, addig a 18. század végétől a politika színterére lépő individuum időbeli teste vált mérvadóvá.[23] A „civil" test egyre inkább a puszta fizikumra korlátozódott. Ám hogy ez a folyamat már a forradalom előtt kezdetét vette, arra éppen Chesterfield levelei a példák, amelyekben a testtel kapcsolatos intelmek és figyelmeztetések az ember automatává való átalakításának a vágyáról tanúskodnak.

A „jól nevelt", illetve „rosszul nevelt test" kettősségét a 18–19. század fordulóján számomra – paradox módon – egy huszadik századi műalkotás, egy film illusztrálja a legérzékletesebben: Eric Rohmer Kleist-megfilmesítése, az *O… márkiné* 1976-ból. A főszereplő, a márkiné a történet kezdetétől a végéig egy férfi, F… gróf befolyásának a bűvkörében áll. Első feltűnésekor, amikor megmenti az asszonyt az erőszakoskodó orosz katonáktól, „a márkiné előtt úgy tűnt fel, mint az ég angyala."[24] Később azonban, amikor kiderül, hogy ő erőszakolta meg az ájult márkinét, ördöggé válik a szemében. Miként az elbeszélés utolsó mondatában olvasható: „nem látta volna ördögnek akkor, ha első jelenésekor nem úgy tűnt volna fel előtte, mint egy angyal."[25] A gróf, aki kezdetben „jól neveltnek" látszott, valójában nagyon is „rosszul nevelt" volt.

Rohmer e film kapcsán magát nem *auteur*-nek, hanem *metteur en scène*-nek nevezte;[26] ám hogy az elbeszélést mégsem egyszerűen filmvászonra vitte, hanem azt mintegy társszerzőként értelmezte is, az mutatja a legjobban, hogy a gróf kettősségét magának a márkinénak az alakjában is kimutatta. Ehhez a 18–19. század fordulójának képzőművészeti példáit vette segítségül.[27] Ezek közül kettő különösen feltűnő. A márkiné, miután az oroszok elfoglalják az erődítményt, arisztokrata szüleivel együtt a filmben egy hangsúlyozottan polgári otthonba költözik, ahol nemcsak az életmódjuk és ruházkodásuk polgári, hanem a lakás elrendezése és berendezése is, a bútoroktól a kárpitokon és függönyökön át a használati tárgyakig bezáróan. A pasztellszínek majdnem kizárólag a világos- és meleg barna, arany és vajszín különböző árnyalatai között mozognak. Minden visszafogott, így a szereplők viselkedése is – részben azért, hogy később az apa még látványosabban veszíthesse el az önuralmát. Az új lakásban a márkiné, miután értesül a terhességéről, egyre gyakrabban lefekszik egy olyan heverőre, amit a franciák chaise longue-nak neveztek, majd recamier-nek, Jacques-Louis David festménye nyomán, amelyet 1800-ban festett Madame Récamier-ről. És valóban, a filmbeli márkiné többször is Madame Récamier pózában ül, hasonló kereveten, hasonló ruhában. Az eredeti festmény a tökéletes visszafogottság és önuralom mintája; a testnek az a rendezettsége és önfegyelme sugárzik belőle, amilyet Chesterfield várt el a fiától.

Madame Récamier polgárnő volt: az akkor 23 éves fiatalasszony egy jegyző lánya, illetve egy bankár felesége lett. Benjamin Constant kora legszebb asszonyának tartotta, aki számos férfi szívét rabul ejtette; egy évvel az egyébként befejezetlen festmény elkészülte előtt Napóleon öccse, Lucien Bonaparte szeretett belé és írt hozzá szenvedélyes leveleket, később Ágost porosz herceg könyörgött neki, hogy váljon el és menjen hozzá feleségül (egy korabeli regény, Madame de Genlis 1807-ben megjelent *Athénaïs* című könyve ezt a szenvedélyes szerelmet dolgozta fel). A fiatalasszony azonban megkörnyékezhetetlennek bizonyult – miközben feltehetően mindent megtett, hogy a férfiak szenvedélyét felkorbácsolja. David festményén egy olyan nőt látni, aki tökéletesen ura a helyzetnek. Ahogyan visszafordul a néző felé, hívogat, ugyanakkor el is zárkózik (mint később Ingres mezítelen nagy Odaliszkje, aki ezt már mezítelenül teszi!), a mezítelen felsőkar és két lábfej vonzza a tekintetet, a ruha viszont kifejezetten megálljt parancsol – fehér színe szűzies tisztaságot sugall, miként a szabása is. Ez a ruha megfelelt a korban divatos görögös viseletnek – *à la grecque* –: az 1790-es években a nők többnyire antikizáló ruhát viseltek, s általánosan elfogadott lett a laza fehér ruha. Áttetszősége miatt azonban exhibicionizmussal is vádolták az így öltözködő nőket; a szabadon hagyott nyak, felsőkar és az áttetsző kelme kvázi mezítelenné tette a nőket. 1799-ben, egy évvel a festmény keletkezése előtt a *Journal des Dames et des Modes* című lapban egy levélíró így írt az *à la grecque* és *à la romaine* viseletet hordó nők kapcsán: „A nők Psyche, Vénusz és a nimfái kosztümjét választották maguknak. Elbájoló öltözékükkel vonzzák és magukhoz bilincselik pillantásunkat. Keblük elragadó formáját, melynek mozgása fölkelti vágyunkat, alig takarja a könnyű szövet… ebben az új divatban minden bujaságot ébreszt; és mégis, a nők panaszkodnak, hogy közelükben a férfiak kevés illendőséget őriznek meg."[28] Madame Récamier-ra is lehetne ezt vonatkoztatni. Látszólag minden visszafogott, mértékletes és rendet sugall; Chesterfield alighanem ilyen feleséget kívánhatott a fiának. Chateaubriand azonban a Madame Récamier-ről írott feljegyzéseiben idéz egy passzust Lucien Bonaparte egy kétségbeesetten szenvedélyes leveléből: „láttam a közénk ékelődő közönyt a nyugodt homlokon"[29] – s mivel ő is szerelmes volt az asszonyba, ettől bizonyára maga is szenvedett. A közöny felszíne mögött sok minden szokott kavarogni. Eric Rohmer pontosan érzékelte a David-festmény visszafogottsága és mértékletessége mögötti kavargást; az ő „Madame Récamier-ja", azaz O... márkinéja a legmélyebb kétségbeesés, a lelki kimerültség pillanataiban kezd Madame Récamier-ra emlékeztetni. S minderre a szexualitásnak egy szövevényes, zűrzavaros hálója terül rá, ami David festményének egy sajátos interpretációját eredményezi: a „jól nevelt test" mögött fölsejlik a szenvedélyek, a vágyak, a fantáziák ellenőrizhetetlen világa.

Rohmer ezt a másik világot is bemutatja. Az elbeszélés elején a híres gondolatjelet Gottfried Benn a német irodalom „legerőszakosabb gondolatjelének" nevezte.[30] Filmben természetesen nehéz egy gondolatjelet megmutatni; az erőszakot azonban annál könnyebb. Miután F. gróf megmentette a márkinét, az mákonyos főzetet kap, hogy megnyugodjon. Ezúttal is egy pamlagon fekszik, és önkívületi állapotban, ébren álmodva félig lehanyatlik az ágyról, mintegy feltárulkozva az őt megleső férfiak előtt. A rendezetlen selyem köntös majdnem lecsúszik róla, s anya-

gánál fogva eleve erőszaktételre szólítja fel az őt figyelő férfiakat. Hogy az megtörténik-e vagy sem, arról Rohmer természetesen hallgat; ám a beállítás egyértelműen azt sugallja, hogy a márkiné legalább annyira felelős azért, hogy teherbe esett, mint F. gróf. A filmbeli beállításhoz egy újabb képzőművészeti példát vesz segítségül: a svájci-angol Henry Fuseli *Rémálom* című festményét 1781-ből. David és Fuseli festménye között több párhuzam vonható: a széles, majdnem egész festményt betöltő ágy, a fekvő nőalak, a fehér, mindkét esetben rendezetlen ruha, a kevés bútor, a sötét háttér. Fuseli festményének félreérthetetlen a szexuális felhangja. A ló a zabolátlan szexualitás hagyományos ikonográfiai jelképe, a démon pedig annak a mellkast szorító érzésnek a megtestesítője, amiről a szorongásban szenvedők az orvosaiknak rendszeresen beszámolnak. Az ágyról lehanyatló nő nincsen ébren, de nem is alszik; a rendezetlen, gyűrött ágyterítő jelzi, hogy hadilábon áll a saját szexualitásával: amennyire retteg tőle, annyira rabja is. Az erotikus feszültség foglya; ezt mutatja az is, hogy a dereka fölemelkedik az ágyról, mivel hogy a combjait megfeszítette. Amennyire elernyedt a felsőteste, annyira feszült az alsótest. A művészettörténészek a megmondhatói, hogy David ismerte-e ezt a festményt; de ha nem (ami valószínű), a Madame Récamier-ról készült festménye akkor is párbeszédet folytat Fuseli képével. Hiszen nem kell sok hozzá, hogy a Madame Récamier mögötti sötét háttér benépesüljön Fuseli rémeivel (vagy éppen Goya szörnyetegeivel *Az ész álma szörnyeket szül* című rézkarcból), s a nő teste többé ne az önfegyelemnek engedelmeskedjen. Hiszen az ő alakja sem nélkülözi a feszültséget: bal könyökére támaszkodó felső teste olyan szögben hajlik meg, amelyben sokáig nem lehet megmaradni – s ebben a két párna sem segít.

Figyelemreméltóak Fuseli festményének későbbi ikonológiai elágazásai. Az 1790-es években, éppen Madame Récamier fénykorában Párizsban Philippe Pinel lett az *Hospice la Salpêtrière* vezető orvosa, s az embertelen körülmények között fogva tartott elmebetegeket a felvilágosodás szellemében humánusan kezdte kezelni – „traitement morale"-nak nevezte az új bánásmódot –, és sokakat megszabadított a bilincsektől, amelyekben fogva tartották őket. Tony Robert-Fleury 1795-ben egy festményen mutatta be, amint egy nőről éppen leveszik a láncokat. A háttérben fekvő nő tartása, akinek derekán még ott a vasbilincs, hasonlít a Fuseli-képen láthat nő tartására. Ugyanitt kilencven évvel később a kórház leghíresebb orvosa, Jean-Martin Charcot hisztériában szenvedő betegeket mutatott be, akiknek tartása ugyancsak kísértetiesen visszaidézi Fuseli festményét.[31] Köztudott, hogy Freud, aki egy ideig a Salpêtrière-ben dolgozott, Charcot-t tartotta igazi mesterének – s mi sem természetesebb, mint hogy Fuseli festményének reprodukciója a mai napig ott függ Bécsben Freud Berggasse 19. szám alatti dolgozószobájában. Ernest Jones-tól kapta ajándékba, aki egyébként ezt választott az 1931-ben megjelent *On the Nightmare* című könyve címlapképéül.

Térjünk vissza Eric Rohmer filmjéhez. O… márkiné alakja David és Fuseli nőalakjainak két véglete között mozog: a testnek való kiszolgáltatottság és a test fegyelmezésének, a tökéletes önuralomnak és a hisztériának a végletei között. A felvilágosodás dialektikája mutatkozik meg a Rohmer-film két képzőművészeti idézetében: a napfényes, világos, és az éjszakai, sötét oldal, amelyek azonban – s a Kleist-elbeszélés ennek bizonyítására különösen alkalmas – nem kizárják, hanem

feltételezik egymást. Úgy, ahogyan egy másik korabeli műben, Mary Shelley *Frankenstein* című regényében, ahol éppen a tudásvágy és a józan megfontoltság lesz a szörnyűség és szorongató rettenet, az Unheimliche előfeltétele. És nem kizárt, hogy a Rohmer-film Fuseli-jelenete szolgálhatott Ken Russel tíz évvel későbbi *Gothic* című filmje (1986) Fuseli-idézetének az alapjául. A Genfi tó partján játszódó történet szereplői Lord Byron, Percy Bysshe Shelley, az orvos John Polidori, Byron szeretője, Claire Clairmont, valamint Mary Wollstonecraft Godwin, Shelley későbbi felesége. Mint ismeretes, a 18 éves Mary Godwin itt írta meg a *Frankenstein*t. Állítólag egy rémálma szolgált a történet alapjául – s Ken Russel ezt Fuseli festményével társítja. Azért is jogos a Fuseli-párhuzam, mert a regény egyik kulcsjelenetében, amikor Victor Frankenstein újdonsült feleségét megöli a szörny, a jelenet kísértetiesen emlékeztet Fuseli festményére: „Élettelenül, keresztben az ágyon, feje lelógott, sápadt és eltorzult arcvonásait félig eltakarta a haja… leírhatatlan iszonyatomra megpillantottam az ablakban az ocsmány és visszataszító alakot. A szörny arcán vigyor ült. Démonujját gúnyosan szegezte feleségem holttestére."[32] (Mary Shelley anyja, Mary Wollstonecraft egy darabig Fuseli szeretője volt, amiről a lány utólag tudomást szerzett, sőt segített apjának, hogy Fuseli hagyatékából a családhoz kerüljenek vissza anyja egykori szerelmes levelei.[33])

A testre irányuló újkori hatalmi fantázia a *Frankenstein*ben nyerte el a legvégletesebb formáját. A test itt kikerül minden metafizikai összefüggésből s a szó legszorosabb értelmében puszta fizikummá válik. A démon a metafizika hiányának az áldozata. Maga a démon is tisztában van azzal, mit jelent az, ha az embernek nem marad semmi egyebe, csak a teste. Önmagát megpillantva magát a teremtést átkozza el, mivel azt – Emile Cioran kifejezésével – „elhibázott teremtésnek" tartja: „Arcom ocsmány, termetem óriás. Mit jelent ez? Ki vagyok én? Mi vagyok én? Honnét jöttem? Mi az életem célja? Újra meg újra fölvetődtek bennem e kérdések, de választ adni rájuk képtelen voltam."[34]

Frankenstein teremtménye a Nietzsche által említett „ijesztő és félelmetes" mnemotechnika eleven emlékműve. A szó szoros értelmében belevésték a testébe azt, amire egész életében emlékeznie kell: ha a világot megfosztják a metafizikai dimenzióitól, akkor a test könnyen a hatalmi fantáziák prédájává válhat. Ezek a fantáziák, mint Lord Chesterfield esetében, a lehető legjobb szándékból fakadhatnak; mégis, gyakran az ellenkező hatást váltják ki. A magyar filozófus, Hamvas Béla ezt írta a közhelyek kapcsán: „Az ember képzeletében lappangó bűnös örvényt semmi sem képes annyira felkavarni, mint éppen a közhely. Ezért történik meg, hogy egy szónoklat vagy vasárnapi prédikáció az emberben a legmélyebbre rejtett gazságokat is felébreszti, sőt fel is ingerli."[35] Chesterfield is szónokolt, prédikált, azaz nevelte a fiát, morálisan – a Pinel-féle felvilágosult „traitement morale" szellemében. De könnyen lehetséges, hogy a fiú, miközben apja intelmeit olvasta, lélekben olyan lett, mint Frankenstein teremtménye: tele hegekkel, be nem gyógyuló sebekkel, sötét indulatokkal. De még mielőtt elhamarkodottan ítélkeznénk: a felvilágosodás örököseiként, vajon ki mondhatná el ma magáról nyugodt szívvel, hogy mentes ezektől a hegektől, sebektől és indulatoktól?

JEGYZETEK

1. Friedrich Nietzsche: *Genealogie der Moral,* in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe,* 5. kötet, München, 1980, 295.
2. Franz Kafka: *A fegyencgyarmaton,* in: *Elbeszélések,* Budapest, 1973, 157. Szabó Ede fordítása.
3. Uo. 151–152.
4. Uo. 148.
5. Uo. 153.
6. Uo. 153. és 157.
7. 1748. szept. 5. Chesterfield levelezésének a következő kiadását használtam: *Letters Written by the Late Honourable Philip Dormer Stanhope, Earl of Chesterfield to His Son, Philip Stanhope, Esq.* in Four Volumes, London, 1774.
8. 1747. október 16.
9. 1747. október 9.
10. 1738. október 30.
11. 1748. március 9.
12. Uo.
13. 1749. április 12.
14. Heinrich von Kleist: *A marionettszínházról,* in: *Próza,* Kalligram, 2012, 326. Petra-Szabó Gizella fordítása.
15. 1751. február 11.
16. 1749. december 19.
17. 1747. július 30.
18. 1747. szeptember 21.
19. Nietzsche, i.m.
20. 1748. január 15.
21. 1749. szeptember 22.
22. Bloom, Harold: *The Visionary Cinema of Romantic Poetry,* in: Rosenfeld, Alvin H. ed., *William Blake. Essays for S. Foster Damon,* Brown University Press, Providence, 1969, 23.
23. Vö. Outram, Dorinda: *The Body and the French Revolution. Sex, Class and Political Culture,* Yale University Press, New Haven and London, 1989, 160.
24. Kleist: *O... márkiné,* in: *Próza,* Kalligram, 2012, 87. Forgách András fordítása.
25. Uo. 116.
26. Eric Rohmer: *Interviews,* ed. Fiona Handyside, UP of Mississippi, 2013, 42.
27. A számos képzőművészeti párhuzamhoz vö. Angela Dalle Vacche: *Painting Thought, Listening to Images. Eric Rohmer's The Marquise of O…,* in: *Film Quarterley,* Vol. 46. No. 4 (Summer, 1993), 2–15.
28. Darcy Grimaldo Grigsby: *Nudity à la grecque in 1799,* in: *The Art Bulletin,* Vol. 80, No. 2, June 1988, 329.
29. François-René Chateaubriand: *Síron túli emlékiratok,* Budapest, 1999, 257.
30. Wichmann, Thomas, *Heinrich von Kleist,* Stuttgart, 1988, 122.
31. A párhuzamokhoz vö. Dianne Hunter: *Hysteria, Psychoanalysis, and Feminism: The Case of Anna O.,* in: *Feminist Studies,* Vol. 9, Nr. 3. Autumn, 1983, 481.
32. Mary Shelley: *Frankenstein,* Budapest, 2007, 244–245. Göncz Árpád fordítása.
33. Vö. Sophia Andres: *Narrative Challenges to Visual, Gendered Boundaries: Mary Shelley and Henry Fuseli,* in: *Journal of Narrative Theory,* Vol. 31, No. 3. Fall, 2001, 261.
34. Mary Shelley: i.m., 154.
35. Hamvas Béla: *Karnevál,* Budapest, 1985, 27–28.

tanulmány

PAPP SÁNDOR

Mikor a vágyak túlhaladnak a valóságon

A DEKADENS MŰVÉSZETÉRTELMEZÉSRŐL

Az irodalomtudomány jelenlegi eredményeinek köszönhető egyik legfontosabb belátás, hogy az irodalomtörténet időbeli linearitáson alapuló szoros kategóriái tarthatatlanná váltak, bár a rendszerszintű gondolkodás igénye továbbra is igyekszik fenntartani precízen kimunkált korszakfogalmait. Ez azonban számos akadályt képez az egyébként is nehezen elkülöníthető, párhuzamosan létező, poétikai átfedéseket mutató stílusok hatástörténeti és esztétikai vizsgálata során, hiszen a temporális felosztást nehéz következetesen végigvinni. Ezekkel a nehézségekkel kell számolnunk a dekadencia értelmezése során is, melynek kutatása a magyar irodalomtörténetben és irodalomtudományban egyaránt igen marginális pozícióban helyezkedik el. Nem meglepő, hiszen a fogalom kezelése során nem vagy csak nagyon nehezen sikerül megszabadulni a szó – legfőképp történelmi, politikai és szociológiai szövegkörnyezetben megjelenő – jelzői jelentésétől.[1] Tanulmányomban ezen esztétikai irányzat, még inkább művészetértelmezési forma létjogosultságát állítom középpontba, feltérképezve kialakulását – XIX. századi francia recepciójával együtt –, poétikai jellemzőit és zászlóvivőit.

A dekadencia alakulástörténetét tekintve elengedhetetlen röviden elemezni a francia társadalmi és politikai környezet változásainak negatív hatását a század második felében. Ahogyan azt Jean Pierrot *L'imaginaire decadent*[2] című könyvében kifejti, a III. Köztársaság stabilitása csak viszonylag rövid ideig volt fenntartható, a XIX. század végére ez a rend megbomlik, a romantika által sulykolt nemzeti egység eszmerendszere átértékelődik a sorozatos társadalmi botrányoknak köszönhetően. Ezek közül a legfontosabbak a Panama-botrány, valamint a porosz háborút lezáró 1871-es békeszerződés. Mindkét esemény politikai és társadalmi hatása kulcsfontosságú, hiszen a század második felének értelmiségét meghatározó fiatal szerzők körében mély polgári és politikai válságot eredményeztek. A fiatal generáció elveszíti hitét a politikai és szociális folyamatok működőképességében, s ennek következményeként elutasítja a korábbi évtizedeket meghatározó nacionalizmus eszméjét, valamint visszautasítja a politikai és szociális szerepvállalást. Így a majd fél évszázada uralkodó romantikus idealizmusból kiábrándult fiatal költők új poétikai lehetőségeket keresnek. Míg a köztársaság kikiáltását követő 10 évben Victor Hugo az irodalom meghatározó alakja, addig az 1850-as évektől kezdve megjelennek a kategorikusan romantikaellenes, annak dagályos, érzelmes, szónoki lírizmusával azonosulni képtelen fiatalok: a parnasszisták (*Les Parnassiens*).[3] A

csoport költői a megelőző lírai hagyományok ihletbe és ékesszólásba vetett hitével szemben határozzák meg saját művészetfelfogásukat: „gyanakvással szemlélték mind a kettőt, s ebből a gyanakvásból született meg a személytelen líra […] gondolata, illetve a formai tökélyre, a tiszta szépségre törekvés credója”.[4] A regény műfaji hagyományait pedig Zola természettudományos és determinista szemléletet meghonosító naturalista programja mozdítja el.[5]

Ezek az irányzatok igen hamar divatossá váltak az új kifejezési módokat kereső művészek körében, az 1880-as év azonban komoly fordulópontot jelent. Ugyanis azok a fiatal írók, akik egyik új lehetőség mellett sem tudták/akarták elkötelezni magukat, más esztétikai irányokat jelölnek ki, mint a parnasszisták vagy a naturalisták. Az irodalmi tendenciák így egyre szerteágazóbbá válnak. Joris-Karl Huysmans 1881-ben kezdi el írni *A különc* (*A rebours*) című regényét, melyben a folyamatosan előtérbe állított esztétizmus nyíltan szakít a zolai törekvésekkel. A líra újraértelmezése pedig Léon Hennique nevéhez köthető, aki a személytelenség és a forma elsődlegessége felől a spiritualizmusban rejlő lehetőségek felé fordul.[6] Ezeknek köszönhetően körvonalazódik az új művészeti felfogás, mely a megelőző és párhuzamos irodalmi hullámokat újraértelmezve és kisarkítva, dekadenciaként bontakozik ki az 1880-as évek elején.

Az új ízlés generációja továbbra is a közélettől való tudatos elkülönülés pozíciójában marad, ám ez radikalizálódik: megjelenik a kivonulás, a menekülés vágya a realitás elől, aminek filozófiai táptalaját Schopenhauer pesszimizmusában találják meg. Ennek egyik alapvető célja „az illúzióktól való megszabadítás, legfőbb illúziónk pedig nem más, mint a meggyőződés, hogy az, amit világnak nevezünk, valóságosan létezik. A világ […] csupán szubjektív képzetek összefüggő szövedéke, […] amit valóságnak hiszünk, holott leginkább egy álomhoz hasonlítható”.[7] Az új művészeti látásmód alapjait pedig Wagner munkássága rakja le, aki Adolphe Retté szerint „nem a zenével ragadtatta el a fiatalokat, hanem az ideológiával.”[8] Kiutat jelent a realitásból, a puszta képzetként leírható világból az esztétizmus felé, ami értelemszerűen a művészetszemlélet transzformációjával jár.[9] Tehát az egyén teljes reménytelensége vezet a végletekig vitt individualizmushoz: a teljes elzárkózáshoz. Saját érzeteik és érzéseik alapos megfigyelése és elemzése válik elsődlegessé, így a leírás poétikai stratégiái válnak uralkodóvá. A valóságból való kiutat keresve újraírják a természetábrázolás klasszikus irodalmi kódjait, mitikus témák uralta mesterséges Paradicsomokat teremtenek, ami az érzékek becsapásán alapul. A művészet felsőbbrendűségét hirdetik, s a felfokozott érzékelésnek köszönhetően az élet minden apró momentumát műalkotásként vizsgálják, mely egyfajta fegyvert jelent számukra a hétköznapiság és az unalom ellen vívott harcukban.[10]

Bár az új irányt sokan a szimbolizmus kategóriájába sorolják, a helyzet mégsem ilyen egyszerű. A francia irodalomtudományban a dekadencia, a szimbolizmus és a fin de siècle szinte elválaszthatatlanul összefonódnak. Franciaországban a hagyományos irodalomtörténeti periodizáció a szimbolizmus kezdetét 1886-ra datálja, s elsősorban Jean Moréas szimbolista kiáltványának[11] megjelenéséhez köti. Emiatt a kutatók között a mai napig vannak olyanok, akik – többek között a már említett egységes rendszerszintű gondolkodás igénye miatt – arra az álláspontra helyezkednek, hogy elegendő lenne csupán a szimbolizmus fogalmával élni, mivel a

dekadencia majdnem észrevehetetlenül olvad fel abban. Mások ennél is tovább menve azt vallják, hogy idővel a „szimbolizmus végérvényesen kiveti magából a dekadencia jellemzőit”.[12] A megállapítások a tekintetben helytállóak, hogy nagyon nehéz határvonalat húzni a két irányzat között. Véleményem szerint a szimbolizmus fogalmának térhódítása azonban hosszabb folyamat eredménye, s Moréas új ízlést bemutató munkájának jelentősége inkább abban áll, hogy programszerűen foglalja össze annak a hét-nyolc éve zajló szemléletváltásnak a karakterjegyeit, mely a ’80-as évek elején a dekadencia térhódításával kezdődött.

Mivel a dekadencia időben megelőzi a szimbolizmust, így talán pontosabb egyfajta táptalajként tekinteni rá, hiszen bizonyos elemei majd a szimbolizmusban fognak igazán kibontakozni: elég az álomszerűségre és a mítoszok felé fordulásra gondolni. Másfelől az átfedések ellenére vannak markánsan megragadható különbségek is a két művészetértelmezés között. A nyugati irodalomtudományban legfőbb határpontként a dekadencia negatív, illetve a szimbolizmus pozitív karakterét emelik ki. Szerintük az utóbbi a boldogság kifejezésére lép föl a dekadencia melankóliájának ellenében. Inkább egy felsőbbrendű valóság felfedezését tűzi ki célul személytelen és általános karaktereivel, míg a dekadens irányzat – a személyiség önmagára zárásával – a legborzasztóbb mélységekig hatol. Pierrot a fogalmi kettősség pólusaiként Mallarmé alakját, poétikai felfogását egyértelműen a szimbolizmushoz, míg Verlaine-ét a dekadenciához köti. Megjegyzi, hogy ugyan előbbi hatása erősödik a fiatalok körében, akik később szimbolistáknak nevezik magukat, de továbbra is akadnak szép számmal olyanok, akik Verlaine követőinek vallva magukat a lelki mélység kifejezését hirdetik, a hangsúlyt az érzékelés felfokozására helyezve. Sokan soha nem is azonosulnak a mallarmé-i iskolával. A problémát tovább erősíti, hogy a pesszimizmusból való átmenet az optimizmusba sem teljesen zökkenőmentes, mivel sokan Mallarmé követői közül sem tudnak azonosulni ezzel a lelki világgal.

Sőt, maga a szimbolizmus kifejezés is csak gyűjtőfogalomként szolgál néhány íróra 1886–1890 között, hiszen ennek a meghatározása sem egyszerűbb, mint a dekadenciáé. Igazából ez sem tekinthető egységes szabályrendszernek, inkább egymás mellett élő jellemzői vannak. Továbbá azt sem állíthatjuk, hogy eltűnik a költészetből a dekadens inspiráció, s Mallarmé hatása teljesen fölülírja Verlaine-ét. Stuart Merrill és Vielé-Griffin továbbviszi Verlaine hagyományát, s valójában a melankólia továbbra is domináns jellemvonás marad, főleg azoknál, akik a dekadencia felől érkeznek a szimbolizmusba.

1889-ben két jellemző műve is megjelenik a dekadens költészeti esztétikának: Adolphe Retté *Cloches dans la nuit* (Harangok az éjszakában) és Maurice Maeterlinck *Serres chaudes* (Üvegházak) című kötete, Albert Samain pedig egészen a század végéig folytatja a dekadens témák kifejtését műveiben. Tehát Mallarmé metafizikai elvei és a szimbolizmus gyűjtőfogalmának térhódítása ellenére a dekadencia a századvég során folyamatosan beleolvad a különböző költészeti mozgalmakba. Így hiteltelen az a megállapítás, miszerint a dekadencia csupán a szimbolizmus előfutára, inkább minden századvégi irodalmi irányzat közös nevezőjének tartható, ami a költészet mellett a prózairodalom alakulásában is jelentős hatást fejt ki. Ugyanis Huysmans regényének esztétizmusa olyan jelentős alkotások számára

kínál új, irányadó szemléletmódot, mint Elemir Bourges *Le crépuscule des dieux* (Az istenek alkonya), Joséphine Péladan *Le Vice supreme* (A legfőbb bűn), Villiers de Lisle-Adam *L'Eve future* (Az eljövendő Éva), vagy Georges Rodenbach *Bruges-la-mort* (Brugge-a-halott-város) című munkája, melyek mind a dekadens esztétikai felfogást demonstrálják.[13]

Az elhatárolás tehát mind a mai napig erősen korlátok közé van szorítva: egyrészt azért, mert a dekadencia kevésbé átmeneti, másrészt a váltás sem tekinthető radikálisnak. A kép árnyalása végett feltétlenül szükséges a dekadencia szó újraértelmezési folyamatának, valamint esztétikai jellemzőinek alaposabb vizsgálata, mivel egyes stílusjegyek joggal köthetők a dekadenciához is. A szó magyarázata során a dekadencia egyik fontos jellemzője, a nagy művészi elődök generálásának folyamata, valamint a fogalom értelmezésének sokfélesége jelent nehézséget.

Ahogyan azt egy korábbi tanulmányomban kifejtettem,[14] a szerzők fontos törekvése volt az elődteremtés folyamata – sok esetben a különböző szövegek egymásra játszásával. A dekadensek egyöntetűen Baudelaire-t jelölik meg irányadóként, akinek az álláspontját Wolfdietrich Rasch *Literary decadence: Artistic representation of decay*[15] című tanulmánya értelmezi kiválóan, számos fontos belátással szolgálva. Rasch az irodalmi dekadencia terminust alkalmazza munkája során, mely központi tárgyát, a bomlást számos motívummal fejezi ki. Azt is részletesen kifejti, hogy a fogalom nem csupán a tematikus-motivikus értelmezés alapján ragadható meg, mivel később kifejleszti saját stilisztikáját és formanyelvét is. Ezek alapján olyan formai újításokat tulajdonít a stílusnak, mint a mesterségesség, az eltúlzott kifinomultság és az árnyalatok bonyolultsága.

Az alakulástörténetet tekintve számára is a szociális és politikai struktúrák felbomlása a központi tényező, melynek egyenes következménye a pesszimizmus és a hozzá kapcsolható életakarat csökkenése. Ez az alkotók körében nagyobb fokú érzékenységet eredményez, korábban nem tapasztalt, extrémebb ingerek kereséséhez vezet, mesterséges élénkítő szereket és az idegi érzetek felerősítését használva fel ezek eléréséhez. Mindezek szövegszintű tematizálása a dekadens művészetértelmezés alapvető sajátosságává válik. A szó szemantikájának átértékelését a klasszikus esztétika jeles képviselőjéhez, Désire Nisard-hoz köti, aki a dekadens irodalmat ugyan alkalmasnak tartja arra, hogy sikeresen közvetítsen meglepő benyomásokat, rengeteg erősen pikáns élvezetet kínálva, de végső soron nem tulajdonít neki valódi esztétikai értéket. Nisard tehát egy alacsonyabb rendű norma irodalmaként definiálja a dekadenciát. Baudelaire fő kritikusa, Armand de Pontmartin is hasonlóan vélekedik, számára dekadens lesz minden, ami nem követi a klasszikus irodalom értékrendjét. Pontmartin kritikai álláspontja még Nisard negatív ítéletét is meghaladja: beteg képzeletvilággal vádolja a szerinte lélek, remény és ideológia nélküli költőket. Baudelaire Poe-fordításának előszavában reflektál erre: elutasítja a másodosztályú irodalmiság álláspontját, s célzottan gúnyolódik a pejoratív jelző éltetésével. Ám Baudelaire itt csak tudatosan játszik a szóhasználattal, ironizál, valójában üres frázisnak, „»homályosnak« és túlságosan is kézenfekvőnek"[16] tartja. Inkább a támadási felület lehetőségét látja meg ebben a klasszikus esztétika hívei ellen, akik maguk sem értik az általuk használt jelzőt. Fellépése azonban alapvetően pozitív irányba mozdítja el a dekadencia megítélését: a pejo-

ratív jelentéstartalom mellett egyre szélesebb körben terjed el a modern irodalom kulcsszavaként, megtisztítva a másodosztályú irodalmiság képzetkörétől, s az új ízlés nagyon hamar divatossá válik a fiatal szerzők között.[17]

Véleményem szerint Baudelaire álláspontjához nem feltétlenül kapcsolhatunk elutasító magatartást a szóra vonatkozóan. Reflexiója inkább annak tudható be, hogy jó tíz évvel megelőzte annak lehetőségét, hogy a dekadenciát művészetfelfogásként értelmezhesse. Bár kétségtelen, hogy Baudelaire dekadens voltának elmélyülése főként „menedzserének", Gautier-nek köszönhető, aki a *Romlás virágai* 1868-as kiadásának előszavában a következőket írja: „E versek költője, hogy az olvasót borzadállyal eltöltő romlottság költője lehessen, különös színkeveréseket tanult: látjuk nála a többé kevésbé előrehaladt rothadás betegesen lágy és gazdag árnyalatait, az állott vizek gyöngyházas és békateknős szivárványlását, a kihányt epe nyúlós sárga sápadását, a dögletes ködök ólmos szürkeségét, az arzénsavas réz bűzével mérgező, fémszagú zöldeket, a mészhabarcsos falak esőmosta, füstfekete csíkjait, a pokol minden katlanán átfőtt és keresztülpörkölt aszfalt komorságát, mely kitűnő háttérül festhető fakó és kísérteti arcok mögé, s látjuk mindazt a legszélsőbb intenzitás fokáig ajzott keserű színt, mely az ősznek, a napnyugtának, a gyümölcsök túlérettségének s a civilizációk utolsó óráinak kizengetője."[18]

A fenti leírás után nem is csodálkozhatunk, hogy Baudelaire végérvényesen a stílusirányzat vezéralakjává avanzsált, ugyanis a kortárs fiatalok Gautier előszavának hatása alatt olvasták a szövegeket. Tehát egy előzetes befogadói magatartást ad a szövegolvasáshoz, bár a lelki szorongás és erkölcsi válság kevésbé volt számára érdekes Baudelaire költészetében, Gautier inkább a formai bravúrjait élteti ebben a rövidprózai alapvetésben. Így, Richard Gilmannal egyetértve, talán úgy ragadható meg legteljesebben a kép, hogy Baudelaire a dekadencia lelki oldalát, metafizikai sóvárgását, Gautier pedig a testi, stílus- és tónusbeli alapjait rakja le.[19]

A további határok kijelölésében Christopher E. Forth tanulmánya[20] játszik fontos szerepet, ideológiai és filozófiai szempontból vizsgálva az 1890-es évek generációs problémáit, melyek közvetlenül vezetnek a művészetszemlélet átértékeléséhez. A feszültségek forrását elsősorban a filozófiai alapvetések eltolódásában látja. Ahogyan azt korábban említettem, a dekadensekre elsősorban a schopenhaueri pesszimizmus gyakorolt óriási hatást, mely részben Baudelaire-nek is köszönhetően, erőteljes Wagner-kultusszal egészül ki. Forth ebben a kettősségben Schopenhauert a mozgalom filozófiai, míg Wagnert a művészi oldalaként aposztrofálja. Szerinte ez a nézőpont alapjaiban határozza meg az irodalmi törekvéseket egészen 1891-ig, amikor is Nietzsche filozófiájának hatása szélesebb körben elterjed. Ennek jelentősége korábban kevésbé vált meghatározóvá – bár akadtak olvasói/értői –, a többség főleg a zeneszerző munkásságát értelmező/méltató tanaira koncentrált. Gondolatainak 1891-es fölértékelődése idejére azonban Nietzsche már bőven szakít a wagneri úttal, s Schopenhauerrel szemben is erős kritikát fogalmaz meg. A dekadenciát és annak pesszimista menekülési vágyát betegségként definiálja, mely nem jelent kiutat, hiszen az általuk teremtett új világrend sem jobb a réginél. Ezzel teljesen aláássa a korábbi irodalomszemléletet, így a '90-es évek társadalmi-politikai zűrzavarában utat kereső fiatalabb generáció a német filozófus tételei közül elsősorban a vitalitás, az erő és akarat fogalmait emeli ki. Elindul egy transzformációs

folyamat a dekadens individualizmus felől a vitalizmus, a társadalmi-politikai érdekeltség újbóli felvállalása felé, melynek során a korábbi Wagner-hívek is újraértelmezve saját álláspontjukat, új művészi lehetőségeket keresve nyitnak a szimbolizmus felé, mely aktivitást és friss energiákat kínál fel számukra.[21] Nietzsche megjelenése kapcsán Guy Micheaud úgy látja, hogy annak „profetikus és szibillikus"[22] nyelve „egy felfedezés volt a szimbolisták számára […], az energia és hatalom, a jövő és a kreatív öröm iskoláját"[23] hozva el. A határ tehát elsősorban a filozófiai szemléletváltás mentén látszik leginkább körvonalazódni, ám a létjogosultság kérdésének teljes körüljárásához elengedhetetlen a tematikus, esztétikai és poétikai sajátosságok tüzetesebb vizsgálata, valamint a megelőző művészetszemléletekhez való viszony tárgyalása.

A kiindulópont tehát az emberi létezés pesszimista felfogása, mely szerint a fizikai, fiziológiai és társadalmi lét meghatározottsága örökölt törvények alá nyomja az embert. Ilyen többek között a hit, mely a dekadens esztétikában csak nosztalgikus emlékként jelenik meg, mellyel az alkotók tudatosan szembehelyezkednek. (Sokszor emiatt tévesen sátánizmussal vádolja meg őket a közízlés.) A szerelem sem más, mint egy alávetett érzés, mely „a fajfenntartási ösztön vak, tudatalatti kiélése"[24] miatt születik meg, a romantika által eszményinek tartott érzelmességet fogalmazva újra.[25] Ennek következtében a női szerepek is átértékelődnek. A hősnők jelentős átalakuláson mennek keresztül a korábbi megjelenítésükhöz képest. A női karakter a férfit elemésztő erőként lép elő, a dekadens művészetértelmezés tehát lebontja a feleség és anya hagyományos női szerepköreit, száműzve a szeretetre és szerelemre való képességét. A diszkrét, csendes és passzív romantikus hősnő alakját a másik véglet felé tolják el: heves, gonosz és aktív szereplő válik belőle, aki a férfit is romlásba dönti. Megjelenik tehát az aktív *femme fatale,* s a passzív férfiak szükségszerűen hullnak vesztükbe.[26]

A festészetben Gustave Moreau a mitológia világának „végzet asszonyait" festi meg, mint például Salomét. Ám az irodalomban is széles körben elterjed ez a motívum, vegyük példának Villiers de Lisle-Adam-et, Baudelaire-t, Wilde-ot, s akár magát Gautier-t is. A romantikus hagyományok azonban nem csak ezen a ponton transzformálódnak. A dekadensek a végletekig kisarkítják annak természetszemléletét: érzéketlen és kíméletlen gépezetként ábrázolva azt. Ezzel szemben az ember által teremtett mesterséges világ felértékelődik. Ám mielőtt azt állítanánk, hogy a darwini eszméket teszik teljesen magukévá, fontos megjegyeznünk, hogy a dekadensek a faj biológiai, szociális törvényeivel is nyíltan szembefordulnak: ragaszkodnak a társadalomtól való elkülönüléshez. Az individuum önmagába zárkózik, a belső lelki világ feltárása válik központi motívummá, s az érzékelés felfokozott érzékenysége tör elő, melyekre különös gonddal figyelnek. Mintegy felfedezik a tudatalatti létezését, megelőzve Freud fellépését. A felfokozott érzékelés annak is köszönhető, hogy a hétköznapi világ banális, unalmas és sivár volta elől menekülnek. „A materialista világ szerintük nem csak jelenés, a tudat mindig a maga alkotta dolgokat érti meg. Egy felsőbb erőt képzelnek el, ami képes átalakítani a valóságot."[27] Ebben lesz nagy szerepe az álomvilág felé fordulásnak, mely a képzelőerő egyik legteljesebb kiélése. Éber állapotban is a saját érzékeik becsapására törekszenek, mely a tudatmódosító szerek alkalmazásának tematizálásához vezet.[28]

A poétikai jellegzetességeket tekintve nem értek egyet Micheaud állításával, miszerint a dekadencia nem több a naturalizmusra és parnasszizmusra adott negatív reakciónál – ellentétben a szimbolizmus pozitív szemléletével.[29] A parnasszisták formai tökéletességre való törekvése nem tűnik el, inkább újragondolva jelenik meg. A dekadens szövegek szerkesztése tudatos folyamat, mind struktúráját, mind nyelvezetét tekintve. A változást inkább az jelenti, hogy megjelenik egy általános törekvés: mintha az irodalmat a végső határai felé tolnák, s a művészetet az élet helyére emelnék. Ennek eredményeként felülírják az erkölcsi gondolkodás évszázados hagyományait – s alapvetően a kanti etikát –, a jó és rossz binaritását az esztétika szép és rút kategóriáival váltva fel. Tulajdonképpen az esztétizmus/pánesztétizmus újrafelfedezése történik meg: egy Schopenhaueren átszűrt neoplatonista értelmezés, ahol a szöveget nem lélektani folyamatok határozzák meg, a cselekvés statikusságával szemben az esztétikai aktivitás kerül középpontba, mely a valóság állapotát és konvencióit igyekszik felülmúlni és helyettesíteni.

Létjogosultságát a szimbolizmus mellett tehát a filozófiai paradigmaváltás segítségével sikerül leginkább megragadnunk, hiszen az igen vékony határvonalat a schopenhaueri tanoknak a nietzschei ideológiával való felváltása húzza meg, melynek hatásaként a tematikus, esztétikai és poétikai jegyek is transzformálódnak. Kevés az igazán kiváló dekadens művész, az alkotók többsége középszerű szerző, akik annak köszönhetik sikerüket, hogy mozgalmi jelszóként hangoztatták dekadens voltukat. Míg a jeles szerzők közül sokan, a szóhoz kapcsolódó negatív értékítélet miatt, kapva kaptak az alkalmon, s a szimbolizmus mint terminus megjelenésével rögtön szimbolista költőnek vallották magukat. Az azonban vitathatatlan tény, hogy „a dekadens korszak jelentős törésvonalként helyezkedik el a klaszszikus és a modern esztétika között."[30]

JEGYZETEK

1. Vö.: Bálint Aladár, *A dekadens festő életrajza*. Nyugat, 1922/17-18. (web: http://epa.oszk.hu/00000/00022/00322/09780.htm) – Bálint Gulácsy kapcsán vizsgálja a dekadencia szót, s szembesül a jelzői jelentés problémáival: a korabeli értelmezők nem tudtak elvonatkoztatni negatív értékítéletétől, így mindig a hanyatlásra asszociáltak. Bálint ezért a „skizofréniás" szót igyekszik meghonosítani a dekadencia helyett, feltöltve azt olyan jelentéstöbblettel, ami képes kifejezni a jelenség mély lelki tónusait és irrealitását is.

2. Pierrot, Jean, *L'imaginaire decadent (1880–1900),* Paris, Presses Universitaires de France, 1977.

3. Uo., 11–12.

4. Gorilovics Tivadar, *A 19. század második felének francia irodalma = Világirodalom,* főszerk. Pál József, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2008, 663.

5. Pierrot, i.m., 12.

6. Uo., 12.

7. Ulmann Tamás, *Arthur Schopenhauer = Filozófia,* főszerk. Boros Gábor, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2010, 913.

8. Retté, Adolphe, *Sur Nietzsche,* La Plume, 1898/9, 517. (Saját fordítás – P. S.)

9. Forth, Christopher E., *Nietzsche, Decadence, and Regeneration in France, 1891–95,* Journal of the History of Ideas, 1993/1, 99–100.

10. Pierrot, i.m., 18–19.

11. Moréas, Jean, *Le Symbolisme,* Le Figaro, 18. sept. 1886, 150–151.

12. Pierrot, i.m., 13. (Saját fordítás – P. S.)

13. Uo., 13–18.

14. Papp Sándor, *Pán halála: Csáth Géza művészeteket tematizáló novellái és a dekadens esztétika = Otthonos idegenség: Az Alföld Stúdió antológiája,* szerk. Fodor Péter, Lapis József, Debrecen, Alföld Alapítvány, 2012.

15. Rasch,Wolfdietrich, *Literary Decadence: Artistic Representations of Decay,* Journal of Contemporary History, 1982/1 (Decadence), 201–218.

16. Gilman, Richard, *A dekadencia, avagy egy jelző különös élete,* Budapest, Európa Kiadó, 1990, 104.

17. Rasch, i.m., 205–208.

18. Gilman, i.m., 108.

19. Uo., 109–110.

20. Forth, i.m., 97–117.

21. Uo., 100–103, 107–117.

22. Michaud, Guy, *Message poetique du symbolisme. Tome III: L'universe poétique,* Paris, Nizet, 1947, 522. (Saját fordítás – P. S.)

23. Uo., 522. (Saját fordítás – P. S.)

24. Pierrot, i.m., 19. (Saját fordítás – P. S.)

25. Uo., 18–19.

26. Ridge, George Ross, *The „Femme Fatale" in French Decadence,* The French Review, Vol. 34, No. 4 (Feb., 1961), 352–360.

27. Pierrot, i.m., 19. (Saját fordítás – P. S.)

28. Uo., 18–20.

29. Micheaud, Guy, *Message poétique du Symbolisme,* Paris, Nizet, 1951, 262.

30. Pierrot, i.m., 20. (Saját fordítás – P. S.)

NAGY CSILLA

„A tájkép arcot cserél"

TRAUMA, VIZUALITÁS, ESZTÉTIKA BALÁZS BÉLA HADINAPLÓJÁBAN[1]

„Az életből a halál hasít életrajzot."
(Balázs Béla, *Lélek a háborúban,* 11.)

Balázs Béla számára a „népek háborúja" kulturális, szemléletbeli, sőt esztétikai kérdések összefüggésében, az azokra adott lehetséges válaszként értelmeződik. Önkéntes hadba vonulásának, a felvállalt katonaszerepnek jellegzetes dokumentuma a *Lélek a háborúban. Balázs Béla honvédtizedes naplója*[2] című, háborús jegyzeteket és a hazatérés után írt tudósításokat tartalmazó, 1916-os kötet, amelynek darabjai 1915 elején a *Nyugat*ban jelentek meg. Balázs a „rendes" *Napló* 1915. március 19-i és 31-i bejegyzésében utal arra, hogy a sorozat nem saját szándékból szakadt meg, a háborút dicsőítő írások a harmadik megjelenés után már nem kaptak helyet a lapban. A hadinapló nyilvánvalóan felveti a morális felelősség dilemmáját, a jelen tanulmányban azonban ez a kérdés, illetve az ebből adódó értékstruktúrák, etikai, ontológiai vagy metafizikai vonatkozások közvetlenül nem jelennek meg.[3] Számomra a vizsgálat kiindulópontja az a tény, hogy a háborús naplóban, és általában a tízes évek szövegeiben az élmények lejegyzése és a bölcseleti kérdések szemléltetése során a nyelvhasználat gyakran vizuálissá válik. A látvány hatásának megfogalmazása, illetve a kép mint az értelmezés eszköze egyaránt jellemző megoldás. Két kérdésre keresem a választ: egyrészt azt vizsgálom, hogy a képiség milyen hatással van a szövegalkotásra, milyen narratológiai, poétikai, retorikai követ-

kezménnyel bír a háborús naplóban; másrészt az érdekel, hogy a képekkel, a vizualitással való „bánásmód" hogyan illeszkedik a szerző korábbi, illetve későbbi esztétikai műveihez. Feltételezem továbbá, hogy a vizuális kódok vizsgálata során a hadinapló mint a háborús trauma lenyomata, mint egyfajta traumaszöveg lepleződik le.

A harmadik fejezet elején szerepel a következő néhány sor: „Már úgy látszik, hogy ebben a hadinaplóban hadról szó sem lesz. Pedig valahány újság, az mind tele van most lángoló, dörgő, véres csataleírásokkal. […] Az egész tegnapi nagy haláltánc egy naplósorra se volt érdemes? Nem beteg monománia, hogy még ilyenkor sem nézek körül, hogy ilyenkor is azon csodálkozom, ami *bennem* történik?" (91.) A szöveg itt az előzetes olvasói elvárások és a hadinapló tematikus fókusza közötti differenciára reflektál. Az alcím és a műfaji konvenció ugyanis olyan szöveget ígér, amely az egyéni életút kiemelt állomásán, szakaszán keresztül, az én-elbeszélő így kialakított sajátos nézőpontjából a háború általános tapasztalatára ad rálátást. Ezt, illetve a „rendes" *Napló*val való összefüggést ígéri a bevezető is: „Ma kitépek öt hónapnyit a naplómból és odaadom: olvassa, aki akarja." (6.) A háborús napló fragmentum jellege (hogy az elbeszélő eleve a *Napló* idejéből kivont, zárt intervallumként, korpuszként kezeli), és az, hogy nyilvánosságnak szánt szövegről van szó, tudatos szerkesztést sejtet, a könyv az önéletírásokra emlékeztető retrospektív elbeszélői nézőpontot is felkínálja. A naplóműfaj itt nem tiszta kategória, ez nem ritka a korban, és itt elsősorban az esszé stiláris jegyei hatják át a műfajt, a Lukácsnál és Poppernél is megjelenő dialogikus esszéforma, valamint a novella is jelen van. Míg a *Tépett noteszlapok* fejezet darabjai erősen fragmentált szerkezetet mutatnak, addig a *Lélek a háborúban* rész bejegyzései narratív jellegűek, a dialogikus esszéfejezetek koherens érvrendszereket feszítenek egymásnak, a novella pedig példázatként hat. Összességében, ahogy Tóth Árpád is megfogalmazza, „e jegyzetek nagy része túlságosan is megírt, kidolgozott. A szenvedélyes gondolkodó itt sem tagadja meg magát s végletekig kielemzi ötleteit. Az ötletből, egy-egy szellemes hasonlatból, könnyed impresszióból valóságos tömör kis értekezések kerekednek. A harctéri sárról egész kis monográfiát ír. Elemzései a naplót túlságosan is eszmenaplóvá, logikai haditudósítássá teszik."[4]

A harc, a csata klasszikus képsorai kifejezetten hiányoznak a szövegből: a szerkesztés célja minden bizonnyal az, hogy a háború empirikus oldala helyett az ideológiai kontextusait, egyfajta igazolását, illetve az egyénben lezajló változást mutassa be. Mégis különös, hogy az élményszerűséget, a háború valódi tapasztalatát nem tudjuk tetten érni az önéletrajziként felismerhető szöveghelyeken sem. Bizonyos dolgokat nem látunk – úgy sejtjük, a napló nem megmutatja, hanem kitakarja a valóság bizonyos szegmenseit, ellenben egészen sajátos tapasztalati elemek jelennek meg látványként. Ezek a szöveghelyek nem az önéletrajziság kódjaiként vagy a háború dokumentálásának eszközeiként működnek: a folyamatok, események, jelenségek ilyen leírása megakasztja a napló vagy akár az esszé befogadását. Kizökkenti az olvasót, hiszen nem elsősorban a történések lejegyzésével szembesül, inkább a lejegyzés módját és a naplóíró szubjektív ítéleteinek motivációit ismeri meg. A következő szöveghely például nemcsak a háborús napok és a hétköznapok elkülönítését jelzi, hanem azt a technikát, stratégiát is, amely során bizo-

nyos események helyet, hangsúlyt kapnak a memoárban, mások pedig kimaradnak, azaz metanarratív funkcióval bír: „A mult egymásbasimuló, átmeneti napjainak egyforma pázsitjából, végérvényessé lett, sorsdöntő scénák milliárdjai nőnek ki. Szörnyű tragikus vegetáció." (33–34.) A szcéna kifejezés és a pázsitból kinőtt, tehát kiemelkedő, „kilátszó" növények képe nemcsak a referenciálist szem előtt tartó írásmódot metaforizálja, hanem a vizuális befogadás folyamatát is érzékelteti. A tekintet nem képes egyszerre, egyenlő mértékben az előtér és a háttér (a mélység és magasság) tapasztalására, a fókuszálás során szemünk óhatatlanul döntést hoz arról, mit látunk. Másrészt ez a látvány hangsúlyozottan mozgókép: ahogy a növények/szcénák kiemelkedése is képsorozat, és ezáltal eseménysor, úgy az idő maga is jelenetekből, tartamokból rendeződik folyamattá (lásd Bergson tartam fogalmát).[5]

A múlt színrevitelének módja, az időnek térképzet segítségével való elgondolása a tér- és időkezelés bölcseleti és technikai dilemmáira is rámutat, és tulajdonképpen visszavezet Balázs Béla 1912-es, a párizsi futurista kiállításról írt cikkéhez (amely a mozgóképre való reflektálás egyik első dokumentuma is). Balázs így foglalja össze a kiállítás elméleti hátterét: „A mozdulatlannak látott tárgyak üres absztrakciók. Sem a valóságnak, sem lelkünk állapotának nem felelnek meg. Kívülünk és bennünk csak mozgás van. Minden vonal csak erők iránya, melyeket a festőnek fel kell fedni, széttörvén a mozdulatlannak látszó dolgok ormait. A másik nagy elv pedig, hogy a lélekben egyszerre és együtt jelenlévő dolgokat együtt kell festeni. Nem az fontos, amit látunk, hanem az asszociációk, mert azok a mi igazi belső élményünk."[6] És bár a cikk kritikusan viszonyul a tárlathoz és a futuristákhoz, egyfajta közvetett előzménynek tekinthetjük, hiszen ez a látásmód a hadinapló egyik legfontosabb kifejezőeszköze lesz: az álmok, víziók képzettársításra épülő képei hasonló technikával jönnek létre: „Tájképet látok. Hosszu allé nyilik előttem. Két oldalt apácák állanak mozdulatlanul sorfalat. A fehér főkötők két fehér vonallá futnak össze, mely az allé végén egy végtelen fehér síkságba torkol. Fehér hómező. Fekete foltok benne. Kilencszázhatvan fekete folt. Teljes a létszám. Akkor én is ott fekszem." (23.) A kép érdekessége, hogy a szereplőket csak formák, színek és a térben való elhelyezkedésük határozza meg: a fehér főkötőben sorban álló apácák és a holttestek mint a fehér hómezőben elszórt fekete foltok egymáshoz való, egyszerre oppozíciós és komplementer, térbeli és időbeli viszonya hozza létre a látványt. Maga a vízió voltaképp egy olyan műveleti sor, amelyben az arctalan, tehát egyediségüktől eleve megfosztott emberalakok fokozatosan elveszítik antropomorf jellegüket, figurákká, majd puszta formákká, vonalakká, végül színfoltokká válnak. A fehér főkötők alkotta két vonal (amely a látóhatár szélén összefut és egy fehér síkságba torkollik) a középpontos perspektíva szabályainak is megfelel. Az emberalakok metamorfózisa azonban csak a mozgás – azaz a fokozatosan távolodó tekintet – feltétele mellett gondolható el. A dolgok ilyen érzékelése (tehát a pillanatnyi, mozdulatlan szegmensek és a mozgásban lévő befogadó együttes jelenléte) egybevág Bergson a *Teremtő fejlődés*ben megfogalmazott tézisével: „[…] valójában a test minden pillanatban változtatja formáját. Vagy inkább nincs is forma, mert a forma mozdulatlanság és a valóság mozgás. A folytonos formaváltozás a valóságos: a forma csupán egy átmenetről készített pillanatfelvétel. Tehát észrevevé-

sünk itt is úgy rendezkedik be, hogy a valóságosnak folyékony folytonosságát szaggatott képekké szilárdítja. Mikor az egymást követő képek nem túlságosan különböznek, valamennyit egyetlen átlagos kép növésének és fogyásának, vagy e kép különböző irányokban való elformálódásának tekintjük. […] Akár gondolnunk, akár kifejeznünk, akár csupán észrevennünk kell az alakulást, nem igen teszünk egyebet, mint egy bizonyos belső mozgófényképezést hozunk működésbe."[7]

A film szelleme 1930-ban már komplex rendszerbe foglalva írja le az iménti tapasztalatot: „Az, hogy minden dolognak meghatározott, egyszeri alakja van, csak gondolati konstrukció vagy a tapintó érzék tapasztalata. A szem számára a dolgoknak csak megjelenésük van, tehát csak alakjuk képe. És ezért nem egy képük, hanem száz különböző, a különböző perspektívákból nézve."[8] Balázs nyelvhasználatának fent említett sajátossága tehát nemcsak azért figyelemreméltó, mert a korábbi években megjelent esztétikai megállapítások gyakorlati „működését" prezentálja, hanem azért is, mert ezáltal mintegy megelőlegezi a húszas évektől publikált filmelméleti munkákat. Kőháti Zsolt egy tanulmányában bizonyítja, hogy Balázs Bélát az 1900-as évek közepétől foglalkoztatja (praktikus és teoretikus értelemben is) a tér- és időkezelés, a látás, a láthatóság, egyáltalán, a látvány mint probléma (gondolhatunk a színházi munkákra, a *Halálesztétiká*ra, a *Művészetfilozófiai töredékek*re).[9] A hadinaplóban a látvány elsősorban tájat jelent: nem csatateret, hanem a frontvonal (és ezzel együtt a zászlóalj) mozgása során érzékelt külsődlegességet. A honvédtizedes átutazik, vándorol a mindig megújuló terepen, és igaz rá az, amit Balázs Béla a vándor karakteréről ír: „minden fán a teremtés mozdulatait ismeri fel, amelynek biztos vele volt valami szándéka", továbbá „[…] minden tájat képrejtvénynek tekint, amely rá utal."[10] Balázs a hadinaplóban megjelenő külvilágot, tehát magát a háborút is ilyen tájként szemléli, a maga számára keres benne rendszert. Nem nehéz ebben a gesztusban Simmel hatását felismerni, aki megkülönbözteti a természetet a tájtól: az előbbi szerinte tereptárgyak összessége, halmaza, míg az utóbbi a tudati tevékenység eredményeként, egy új, szubjektív egészként, egységként értelmezhető.[11] Míg a természet tér- és időbeli folytonosság, addig a tájban, írja Simmel, „a leglényegesebb éppen az elhatárolás, valamilyen pillanatnyi vagy tartós szemhatárba foglalás", továbbá, állítja, a táj „valamilyen – talán optikai, talán esztétikai, de lehet, hogy hangulati – magáértvalóságot igényel."[12]

A táj individualitását a szemlélő tekintete hozza létre, amely újra meg újra felosztja, keretbe fogja, újabb egységekké alakítja az egyébként határtalan természetet. A hadinapló elbeszélője számára szinte bármilyen tapasztalható vizuális impulzus, anyag, entitás felismerhető ilyen módon. Például, a sár mint közeg, mint amorf matéria, és mint többféleképpen formálható, értelmezhető táj jelenik meg a következő helyen: „[…] ez a föld lélekkel gazdagabb, kifejezéssel teljesebb minden tájképnél. Barna szeme rajtunk, barna szája szól hozzánk. És néha, ha vér gyülemlik a patkónyomokba, mintha sebei fakadtak volna fel, akkor hív valami onnan alantról énekelve, mint a sellő a vízfenékről." (97.) A kontemplatív tekintet műveleteket végez a természettel: az eltérő vizuális kontextusokban elrendezett tárgyak és viszonylatok heterogén mintázatokat hozhatnak létre. Balázsnál a táj és a benne felfedezhető részletek gyakran antropomorfizálódnak, a természet és az

emberi test kódjai egymásba íródnak.[13] A harc attribútumai pedig (mint a csatazaj, a lökéshullámok okozta légmozgás), ha érzékletként meg is jelennek a szövegben, többnyire a természethez rendelődnek: a „golyók kopogása csak olyan, mint a zápor száraz lombon és a levelek úgy hullnak, mintha lágy őszi szél simítaná le a fákról. […] Az erdő óriás harmóniája felold magába minden idegent és fölissza még a nehéz mozsarak lármáját is." (113.) Egy másik helyen a népek felkelése, maga a háború lesz absztrakt módon ábrázolva: „Ime a föld egész golyószerűségében tájkép. Ahogy holdbeli tájképeket látunk asztronómiai művekben. Himaláják lankái és tengerek horpadásai, amelyekben alig észlelhető népek és nemzetek sötét tömegei mozdulnak, mint dolomit rétegek lassú csuszamlása." (61.).

A háború borzalmainak képi ábrázolása a naplóban mintha csak valamilyen hasonlítás mentén, metaforizálva, allegorizálva valósulhatna meg. A képzettársítás és a szöveg képi szintje egyfajta szűrőként működik, és látszólag része annak a retorikának, amelyet Balázs Béla a háború védelmében kifejt. Azonban bármely tudatosan alakítja, bármennyire is kontrollálja egy szerző a szövegét (esszéjét, önéletrajzát sőt akár naplóját), Derrida szövegesemény fogalma értelmében a rögzítés, a feljegyzés aktusa mellett mindig keletkezik az írásnak olyan dimenziója, amely az alkotás, a lejegyzés terében uralhatatlan.[14] Valójában a képek különböző változatai, miközben eltakarják és hozzáférhetetlenné teszik a háború valódi, élményszerű képeit, magával a kitakarás gesztusával, az elénk vetített képekkel teszik nyilvánvalóvá a háború traumáját.

Ez alapján a naplóból korábban idézett szöveghelyek értelmezése kiegészíthető: voltaképp minden vizuális effekt, minden kiemelt kép indirekt módon a halált viszi színre. A múlt átmeneti napjai és a sorsdöntő szcénák motívumából komponált „szörnyű tragikus vegetáció" képében két idősík, kétféle időbeli mozgás vetül egymásra: az *átmeneti* napok dinamizmusa kerül szembe a *végérvényessé* váló szcénákkal. Az utóbbiak voltaképp olyan pontok az idővonalon, amelyek szakaszokat vágnak le az egyenesből – a szcénák végső statikussága, mozdulatlansága pedig maga a halál. Továbbá, a fehér főkötős apácáknak a látóhatár szélén hómezőbe torkolló képe, és a fehér hómezőben fekete foltokként érzékelhető halottak leírása, a metamorfózis valójában helyettesítésként, felcseréléskénti is értelmezhető. Az élő testek fokozatosan eltűnnek, és helyettük csak egy kép (fehér hómező és fekete folt), azaz egy emlékeztető jel, egy ikon marad. Ez egybevág azzal, amit Hans Belting feltételez a kép és a halál viszonyáról: „A képek hagyományosan a *test hiányából* élnek, amely vagy ideiglenes (tehát térbeli), vagy végleges – a halál esetében. Ez a hiány nem azt jelenti, hogy a képek eltörlik a távollévő testeket, majd visszahozzák őket, hanem a test hiányát egy másfajta [látható – N.Cs.] jelenléttel pótolják."[15] A sár a hadinaplóban valóban többarcú, anyagszerűségében, plasztikusságában eltérő változatokban jelenhet meg. Lehet a test természetes közege, amely burokká, menedékké alakítható. Másrészt lehet ellenálló közeg, amely a vándorlás során leküzdendő, azonban a sár mindenekelőtt az elmúlás archetipikus jelölője. A sár, amelybe a katona „belenehezül", ugyanaz, amelyben a halott társak nyugszanak: a vérrel áztatott út vége, amelyen az élők a halottak nyomában járnak, nyilvánvalóan a halál: „Ezt a sarat sem lerázni sem levakarni nem lehet. Beissza magát a fehérneműbe is és az arcbőrbe szívódik lemoshatatlanul." (97–98.)

A háború érzékletének a természet kódjai közé való beíródása, valamint a népek mozgásának a föld tektonikus mozgásához való hasonlítása különböző módon, de egyaránt a létező világ átrendeződéséről jeleznek: az első esetben a háború rendkívüli, traumatikus közege válik az ember természetes környezetének a részéve; a második esetben pedig a föld megnyílásával az apokalipszis jön el.

A naplóolvasást újra meg újra megakasztó képek tehát a halál kódjaiként ismerhetőek fel, a különböző változatok traumaalakzatokként íródnak a napló szövegébe, valahogy úgy, ahogy a traumatikus élmények mintázzák, átírják, akadályozzák a traumatizált egyén hétköznapjait. Köztudott, hogy a trauma sok esetben nem válik az önreflexió számára hozzáférhetővé – bizonyára nem véletlen, hogy a hadinapló képeinek jelentős része álomkép, illetve vízió: a háború igazi arcával, a halállal való szembesülés módjává válik. Továbbá, a trauma után, ahogy Thomas Elsaesser megfogalmazza, nem marad jelszerű nyom (Spur), de a „nyomtalansága (Spurlosigkeit) hagy hátra olyan lenyomatot (Fährte legen), melyet egy másféle hermeneutika segíthet (nap)világra (zutage fördern kann)".[16] A hadinaplóban a lenyomatok a műfajiságnak, az önéletrajziság kívánalmának megfelelő olvasás folyamatában üres helyekként értelmeződnek. Tartalommal való feltöltődésük egy ezzel ellentétes, másik olvasási metódus eredményeként történhet, amely során a tekintet által meghatározott tájra, illetve a tájat meghatározó, megosztó, identifikáló tekintet mozgására figyelünk. A két ellentétes művelet és olvasásmód különbségének felfedése történik tematikus értelemben a második hercegnő-dialógusban: „Szépséget láttam rothadó embertestek fölött és most azt szeretném mondani, hogy látásom önvédelme volt lelkemnek, mint az akasztófahumor." (131.)

Christoph Wulf szerint a halál „az embert nyugtalanító űr", amelyet „a képzelőerő sokrétű, a nem-tudást kijátszó képzettel", képekkel, metaforákkal, vagy akár akasztófahumorral próbál kitölteni, ez azonban csak részben sikerülhet.[17] Ez a részlegesség az oka annak, hogy Balázs Béla naplójában a háború valódi arcának kitakarása, és felfedése ritmikusan váltja egymást, és a kötet legfontosabb tapasztalata talán épp ez a váltakozás – az, hogy a tájkép újra meg újra arcot cserél.

JEGYZETEK

1. Elhangzott az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetében rendezett *Emlékezés egy nyár-éjszakára* című konferencián, 2014. szeptember 15–17-én.

2. Balázs Béla: *Lélek a háborúban*. Gyoma, 1916, Kner.

3. A hadba vonulás okaival, körülményeivel, hátterével mások mellett Fehér Ferenc, Molnár Eszter Edina és Szabolcsi Miklós már behatóan foglalkozott. Fehér Ferenc: *Balázs Béla és Lukács György szövetsége a forradalomig*. Irodalomtörténet, 1969/2-3.; K. Nagy Magda: *Balázs Béla világa*. Bp., 1973, Kossuth; Molnár Eszter Edina: *Lélek a háborúban. Az untauglich Balázs Béla hadba vonulása*. In Erdődy Gábor (főszerk.): *Mából a tegnapról. Képek Magyarország 19. és 20. századi történelméből*. Bp., 2012, ELTE TDI, 75–89.; 317–346.; Szabolcsi Miklós: *Balázs Béla: 1984–1949*. Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, 1964/1., 161–181.; Zsuffa, Joseph: *Béla Balázs, the Man and the Artist*. Berkeley-Los Angeles-London, 1987, University of California Press.

4. Tóth Árpád: *Balázs Béla: Lélek a háborúban*. Nyugat, 1916/21.

5. „A tartam lényegében folytatódása annak, ami nincs, abban, ami van." Henri Bergson: *Tartam és Egyidejűség. Hozzászólás Einstein elméletéhez*. Ford. Dienes Valéria. [h. n.], 1923, Pantheon, 60.

6. Balázs Béla: *Futuristák*. Nyugat, 1912/7.

7. Bergson, Henri: *Teremtő fejlődés*. Ford. Dienes Valéria. Bp., 1987, MTA (Reprint), 275.

8. Balázs Béla: *A film szelleme*. In Uő: *A látható ember. A film szelleme*. Bp., 1984, Gondolat, 146.

9. Kőháti Zsolt: *Balázs Béla útja a mozgófényképhez* [online]. Ex Symposion, 2010/7. http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=balazs-bela-utja-a-mozgofenykephez_1669.

10. Balázs Béla: *A fantázia-útikalauz, avagy a lélek bedekkere vakációzók számára* [online]. Ford. Török Ervin. Apertúra, 2009/ősz. http://apertura.hu/2009/osz/balazs.

11. Simmel, Georg: *A táj filozófiája*. In Uő: *Velence, Firenze, Róma*. Ford. Berényi Gábor. Bp., 1990, Atlantisz, 99.

12. Uo., 100.

13. Vö. „A művészi nézés pedig? – Antropomorfizálása a világnak. A művészi lejegyzésekben, konstatálásokban nem, hogy zavarna ha észrevesszük emberiségünk tükrözését de épp az amit értékesnek tartunk benne. Az, hogy szépségítéletünknek forrása és kanonja az emberi test és a különböző stílusok és stilizálások létezése bizonyítják." Balázs Béla: *Művészetfilozófiai töredékek II*. Nyugat, 1909/14.

14. Vö. Orbán Jolán: *A filozófiai önéletrajz műfajai*. In Mekis D. János, Z. Varga Zoltán (szerk.): *Írott és olvasott identitás. Az önéletrajzi műfajok kontextusai*. Bp., 2008, L'Harmattan, 153.

15. Belting, Hans: *Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben* [online]. Ford. Matuska Ágnes. Apertúra, 2008/ősz, http://apertura.hu/2008/osz/belting.

16. Elsaesser, Thomas: *Traumatheorie in den Geisteswissenschaften, oder: die Postmoderne als Trauerarbeit* [online]. http://www.b-books.de/biopolitik/te-trauma.htm. Ford. Berta Erzsébet. Uő: *Architektúra és trauma. Daniel Libeskind berlini Zsidó Múzeumának és W. G. Sebald* Austerlitz *című regényének térpoétikai párhuzamai*. Studia Litteraria, 2011/3-4., 149–167. (Itt: 150.)

17. Wulf, Christoph: *Az antropológia rövid összefoglalása*. Ford. Körber Ágnes. Budapest, 2007, Enciklopédia, 284–285.

LŐRINCZ CSONGOR

Mértéktelen maradékok: tanúságtétel és irónia

NÁDAS PÉTER: *SAJÁT HALÁL*

Nádas Péter magyarul éppen egy évtizede megjelent könyve vagy albuma, a *Saját halál* olyan mű, mely referenciális, műfaji és mediális szempontból egyaránt kihívja a tanúságtételként való értelmezést vagy olvasást. A mű referenciális indítóokát alighanem fölösleges részletezni, mégis már kezdettől nyomatékos relevanciával bír a „halál" mozzanata, amennyiben a par excellence csakis elszenvedhető antropológiai tényről, pontosabban határról van szó, mely a passzivitást feltételezi, ugyanakkor a lehető legszingulárisabb esemény nevére tarthat számot („*saját* halál"). A halál a lehetetlent hívja elő, a végső határt, ezt Heidegger egzisztenciális analitikája a „halálhoz viszonyuló lét" összefüggésében ismeretesen mint a jelenvalólét „legsajátabb létlehetőségét" tárgyalta (*Lét és idő*). Ez az a lehetetlen,[1] ahol nincs tanú a tanú számára, a tanúsíthatóság határa, mind a másik halála, mind pedig a „saját halál" értelmében,[2] mely csak „küszöbélmény"-ként,[3] nem mint olyan, tanúsítható, a túlélés, a tanú mint túlélő általi feltételezettségében. A „saját halál" cím ezért katakrézisként nyilvánul meg, mind a „halál", mind a „saját" értelmében, amennyiben a róla tett tanúság mint nyelvi aktus és „autotanatográfiai"[4] artefaktum

számos okból már nem tartható „saját"-nak, hanem elkülönbözik a tanúságtevő alany referenciális hátterétől, emez alany testamentumaként manifesztálva magát. Már magának a tapasztalatnak is egyfajta virtualitás a sajátja, amennyiben „nem-érzett [nem végérvényesen bekövetkező] tapasztalat"-ról van szó (Nádas túléli a klinikai halált),[5] amelyet paradox-ironikus módon így fogalmaz meg a szerző: „a halál volt a legszebb élmény, melyben részem volt életem során."[6]

Már a fentiek is implikálják (persze nem merítik ki) a következő meggondolást: a *Saját halál* olvasásának szempontjából kezdettől fogva, strukturális módon tanúság és irodalmi fikció kapcsolata, netán aszimmetriája lesz a döntő. Természetesen számot kell vetni a tanúság- vagy bizonyságtétel mint autentikus nyelvre formált igény emfázisával, mely a nyelv határainak igézetében, a kimondhatatlan kihívásában áll. Ebben az értelemben a recepció szerint is a *Saját halál* mintegy annak mondására vállalkozik, amire nincs nyelv(e), nyelvet próbál találni vagy teremteni a „saját halál" számára.[7] Ez az autenticitásérvényre irányuló, ugyanakkor invencióra utalt közlésigény mint nyelvi példaszerűség érdekes viszonyba, sőt érintkezésbe kerül a „mindent-mondás" kívánalmával, az irodalmi nyelv „szenvedélyével"[8] (ami Nádasnál különösen szembeötlő a test problematikája kapcsán, főleg a *Párhuzamos történetek*ben). Ez a „szenvedély" az, ami a tanúságtétel szingularitása által feltételezett transzgresszióra utal.[9] A tanúságtétel példaszerűsége és a „mindent-mondás" igénye kölcsönösen afficiálják vagy kontaminálják egymást, akár azt is lehet mondani, hogy egy tőről fakadnak, de legalábbis kölcsönösen beíródnak egymásba. Tanúság és fikció differenciája mindkét oldalon kölcsönösen bevéső dik: a tanúság akkor lehet hiteles paradox módon, ha nem pusztán tudósít, be*szám*ol valamiről, hanem a kimondhatatlannal szembesít, hagyja magát megkísérteni attól, így válván mélyebb értelemben példaszerűvé, exemplárissá. A fikció a maga részéről mindig is nem-tulajdonképpeni, nem-referenciális beszéd vagy nyelv, ami már eleve felveti, ha implicit módon is, a kimondhatatlanság, a kimondatlan kérdését. (Ez a kimondhatatlan lehet a „csoda", mely „a lényegi kötőjel tanúság és fikció között.")[10] A tanúságtételnek is invencióra van szüksége, hogy hiteles legyen, ugyanakkor ez az invenció a lehetetlenre irányul, pontosabban ez kísérti meg,[11] mely így indirekt módon az irodalmi invenció, a fikció példaszerűségét generálhatja. Ez a kölcsönös kontamináció természetesen sosem tekinthető identikusnak, a hamis tanúság, a hamis eskü eshetősége mindig adott eme viszonylatban. Mediális kifejezésekkel élve: a tanúságtételbe a fikció egyfajta zajként íródik be, megkettőzve azt, ugyanakkor fordítva is, a fikció jelszerűségét (pl. narratív jellegét) a tanúság kihívása, sőt apóriája, egyfajta hallgatás vagy hiány kísérti meg valamiféle néma moraj módján (ezt az összefüggést a fotók és a szöveg közötti viszony is modellezheti). Nem véletlen innen nézve, hogy a kötetben előforduló invokációk rendre a zaj és a belőle való szelekció metaforáival operálnak,[12] egyáltalán az a reflektált hibriditás, mely a *Saját halál*t jellemzi.

A továbbiakban azt a nem feltétlenül eredeti tézist kell követni, mely szerint a *Saját halál* alapvetően narráció és tanúságtétel feszültségét viszi színre.[13] Méghozzá úgy teszi ezt, hogy lényegében a tanúság narrativitásra vonatkozó túllépése, transzgressziója határozza meg (ennek egyik indexe a fotográfia időbelisége). Vagyis a tanúság temporalitása, „jelenbeli aktusa" mintegy megelőzi, illetve túl-

megy az elbeszélés narratív keretein, kauzális logikáján. Ez a transzgresszió nem választható el a tanúskodás utólagosságától, a tanúságtól mint utóélettől (a tanú túlélésétől), tulajdonképpen ebben gyökerezik. Az utólagosságnak mindenfajta előtörténeten túlvezető transzgressziót tehát a tanúságtételnek a narráción való túllépése ismétli, illetve figurálja.[14] Ez a performatív összefonódás problematizálja többek között történet és elbeszélés (narratológiai) elkülöníthetőségét, ugyanakkor bizonyos nyelvhasználati konvenciókat, továbbá a velük összefüggő szubjektum fogalmat. A hangsúlyozott elbeszéltség, a tanúságtétel utólagosságának jelzései a „saját" egyfajta elidegenítését összekapcsolják az irodalmiság effektusával, mely így egyszerre manifesztálja magát a tanúságtétel igazságának és nem-igazságának, hitelességének és potenciális elárulásának letéteményeseként avagy struktúramozzanataként. Az a „mértéktelenség", mely a mű egyik témája, az említett transzgresszió folyománya – ugyanakkor a „mindent-mondás" effektusát is példázhatja (egyszerre válván a tanúsított – pl. a halál – valószínűtlen bizonyosságának hatóerejévé *és* „irodalmi" hiperbolává, igaz bizonyságtétellé *és* hamis tanúsággá). Ezzel a „saját idegenné tétele" (Borbély) a „saját" tanúság lehetetlenségét, közelebbről testamentáris jellegét implikálja: a „saját" halálról olyan tanúságot tesz, ami nem a sajátja, és ez közvetett módon felvillantja eme halál radikális idegenségét, nem-sajátszerűségét, lehetetlent *példázó* létmódját is. Ez az összefüggés a tanúság szintjén annak potenciális adományjellegében gyökerezik: a tanú azt mindig is továbbadja (önmaga mint harmadik számára is), ezért már eleve nem „tiszta" a tanúság, hanem kontaminált (referenciák, diskurzusok, médiumok stb. által). Nem az övé, nem „saját", a tisztaság eme autoritás indexe lenne, hanem a tanú testamentaritását jelenti: a tanú maga is *harmadik*ká válik nem csak a tanúsítottal, de önnön tanúságával szemközt, referáló és adományozó, továbbá beszélő és lejegyző funkciói nem egyesíthetők. A tanúságtevő alany külsővé válása (önmaga számára is) ebből az adományozási mozgásból fakad (nem véletlenül zárul a szöveg egy ironikus viszontadományozási gesztussal, a „tíz vállfa" elküldésével a kórházba). Az előrevetett végkövetkeztetés tehát így hangozhatna: pontosan ez a hangsúlyozott testamentaritás az, mely egyként dolgozik a tanúságtételben és az irodalmi fikcióban, már mindig is kapcsolatba hozván őket.

Ezek azok az egymást kölcsönösen feltételező, egymásra másolódó összefüggések, melyeket mint a szöveg olvashatóságának alapvető aspektusait jelen elemzés szem előtt tart. A szöveg ismeretesen nagymértékben a kezdet és vég, halál és születés inverziójának problematikája körül forog, rendszeresen viszonylagosítva az elmesélhetőség, a kronológia, a leírhatóság elvárásait. Ebből a szempontból a szöveg tapasztalata az *utóéletre ébredés* paradox alakzatával jellemezhető, mely a tanúságtétel utólagosságának megy elébe. Ezt a tapasztalatot freudi perspektívából (*Jenseits des Lustprinzips*) így is meg lehet határozni: „Life itself originates, Freud here suggests, as an awakening from 'death' for which there was no preparation. Life itself, that is, is an imperative to awaken that precedes any understanding or consciousness and any possible desire or wish. The witness of survival itself – the awakening that constitutes life – lies not only in the incomprehensible repetition of the past, that is, but in the incomprehensibility of future that is not yet owned."[15] A trauma itt az anticipálhatatlanság, az előzetes időbeli rendben való elhelyezhe-

tetlenség (egyfajta megkésettség) tapasztalata, ahol a tudat olyan módon működik ingervédelemként, hogy az időtapasztalat rendjére hivatkozik, illetve az időtapasztalatot próbálja elrendezni, integrálni bizonyos kognitív-narratív sémák alapján. Nem véletlen, hogy a *Saját halál* elején az inszcenírozott történetben éppen az idővel való gazdálkodás (a különböző, határidőnaplóban lejegyzett programok), illetve az idő rendjének megszakítása válik problémává („Nem értettem, mi történik", 17., egyetlen mondatként a vonatkozó oldalon). Később a halálközeli állapot részletezése közben már explicite is erre mint a tanúságtétel lehetetlenségére reflektál az elbeszélés: „Olyasmi folytatódik, amit igen nehéz szavakkal megragadni, mert a halál előtti állapotban csaknem érvényét veszíti az egyezményes időszámítás. Egy nagy villanykapcsolót lekattintanak, magát a főkapcsolót. Amitől a látás, észlelés és a gondolkodás közel sem szűnik meg. E párhuzamosan működő funkciók a frissen szerzett észleléseiket azonban nem a tudat egyezményes időrendjére fűzik fel." (123.) Vagyis következésképpen a tudat és az egó szerepe a tanúskodásban nem feltétlenül elsődleges,[16] bármennyire paradox módon is hangozzék ez, sokkal inkább megelőzi az egyedi, kivételes esemény tanúsításának aktusszerűsége, az a hit, amely ezt a tanúságtételt feltételezi. Ezt az is aláhúzza, hogy maga a túlélés is traumatizál, ismétli az „elsődleges" traumát, ugyanakkor legalább annyira tanúskodva annak (kiszámíthatatlan, uralhatatlan) utóéletéről. Ez az utóélet vagy túlélés mint történés tehát már eleve túlmegy kezdet és vég narratív keretein, összekapcsolásuk elbeszélői logikáján. A tanúságtétel a maga részéről eme utóélet(re ébredés) kihívásában áll (mely nem maga a tanúság, Caruth megfogalmazásától eltérően), ekképp ugyanakkor *a jelenről is nem kevésbé tanúskodva,* mint a (vélelmezetten identifikálható) múltról. Mielőtt ennek modalitásaira rátérnénk, egy olyan részletet kell olvasnunk, amelyben a tanúságtétel kihívása – pl. a narratív kauzalitással szemben – jellegzetesen nyelvi dilemmaként jeleneteződik, méghozzá magának a szubjektumnak a képzetét befolyásolva, őbenne magában végbemenve, mutatva a tanúság transzgressziójának problémáját a narratív identitás nyelvpragmatikai, konvencionális meghatározottságával szemközt.[17] A tanú szituálása textuális szinten ebben a passzusban komplex módon valósul meg:

„Halvány fogalma nincs az embernek, hogy milyen folyamatok zajlanak a szervezetében. Miért nem tudok lépni, nem értettem, holott nem ájultam el. Jól látja az ember, hogy egyetlen okkal nem tudná megmagyarázni magának. Helyesebb úgy tennie, mintha minden a lehető legnagyobb rendben lenne. Neveltetése mintáit követve, szenvedélyesen ignorálja saját állapotának realitását. Közben kényesen válogat a lehetséges okok között. Minden túl szövevényes. Az a bajom, hogy melegem van és izzadok. Nem képes szétszálazni a külső és a belső bonyodalmakat. Vannak kínosabb okok, amelyeket a belső beszéd szabályai szerint önmaga előtt sem merészelne megemlíteni, s így az oksági kapcsolatok sem beláthatók. Az utóbbi időben túl sokat dolgoztam, mondja, feszült vagyok, mondja, kimerült vagyok. Vagy nem azért izzad-e, kérdezi, mert megint undorodik mindentől és mindenkitől. Olyan kifejezések mögé menekül, amelyeket mások is használnak és ő is unalomig ismer."

Ebben a bekezdésben több elbeszélői és nyelvpragmatikai instancia is jeleneteződik: egy személytelen auktoriális elbeszélő, továbbá az én-elbeszélő („Miért

nem tudok lépni…"), illetve egy bizonyos, közelebbről nem jelölt személy, aki egyes szám első személyben beszél (narratológiailag szólva „reflektor"), ugyanakkor ez a szólama tulajdonképpen idézet, egy általános alany (Heideggerrel szólva: a „das Man", az „akárki"), egy nyilvánosságbeli diskurzus részéről. Ezt az általános alanyt részben „az ember" kifejezés jelzi. Az individuális személy „belső beszéde" nem elválasztható ettől az átvett, szerepjellegű diskurzustól, ennek „szabályaitól",[18] melyek a beszélő „én-mondását" impregnálják.[19] Vagyis a személyt és az „akárkit" elválasztó határok folyékonyak, az individuális tudatot ez a kvázi nyilvános szólam járja át, „mintái" strukturálják a személyiség önmagával fenntartott viszonyát (aki így „akárki-önmaga" lesz). Ebben az összefüggésben a személytelen elbeszélői-diszkurzív instancia lesz a tanú mint harmadik, aki mintegy az individuális személy és az „akárki" között helyezkedik el, ezek differenciáját jelölve. Persze mindezek ugyanazon személyen belül működhetnek, lévén szó itt önéletrajzi diskurzusról, vagyis a reprezentált belső beszéd mintegy a tanúsított én beszéde is lehet, azon éné, aki átéli a tanúsítandó eseményt, de elsődleges reflexei éppen a tanúsítandó egyediségének felszámolásán, nivellálásán dolgoznak. Az „ember" jelölő (mint általánosság) jelöltje mintegy oszcillál ezen pozíciók között: általános alany, az általa meghatározott személy, de maga a tanú is lehet.

A tanú mint harmadik mintegy „a belső beszéd szabályai"-ra, a „kifejezések" síkjára reflektál, óhatatlanul másodlagos tanúként téve ezt. Ez a harmadik – egyfajta nyelvi impozíció – lesz a tanú magában a tanúságtevő szubjektumban, nem ez a szubjektum mint olyan, akinek önmagával fenntartott viszonyát „a belső beszéd szabályai" szervezik vagy ellenőrzik (és ennyiben önmaga hamis tanújaként működik). Azaz mintegy a(z elsődleges) tanúságtétel retorikai lehetetlensége[20] – és nem pusztán kronológiai késedelem – hívja elő a másodlagos tanú instanciáját, a tanúság invenciójának szükségességét, ezért a tanúság valóban a tanúság lehetetlenségét tanúsítja. A tanú mint (a) harmadik (alakzata),[21] ugyanakkor mint másodlagos (ezért inventív) tanúságtevő, végső soron a tanúság lehetetlenségéről tanúskodva – ez a hármasság szorosan összetartozik, tulajdonképpen ugyanazt jelenti.

A tanúságtétel lehetetlensége tehát első szinten az elbeszélhetőség, a narrativitás problematizálását jelenti. Abból a határátlépésből, transzgresszióból fakad ez a lehetetlenség, mely túlvezet „a tudat egyezményes időrendjén", a kauzalitáson, „a belső beszéd (nyilvánosságbeli minták által meghatározott) szabályain", ezek mértékein. A közelgő infarktus által előidézett rosszullétben az önéletrajzi én fő tapasztalata a mértéktelenség, egyfajta fenségesség,[22] mely a leginkább ismerősnek, közelinek, otthonosnak vélt dolgokat és körülményeket kontaminálja, idegeníti el („Az utóbbi hetekben nem tudtam olyan keveset dohányozni, hogy ne lett volna sok", 25.; „Ismeretlen méretű volt a fájdalom", 37.; „Megint én vagyok a mértéktelen, ez is megfordult a fejemben…", 71.; „Az volt a benyomásom, hogy ez a szirénázás fölösleges, ez fölösleges túlzás", 103; el egészen a *nyelvi* mértéktelenségig avagy a „puszta" nyelvhez mint mértéktelenséghez: „Meg tudtam volna mondani, de mértéktelennek találtam a puszta szavakat, hogy selyem és kasmír.", 163.).[23] Ez a mértéktelenség vezet ahhoz az utóélethez, melyben a tanú elidegenedik nem utolsósorban a nyelv referenciális funkcióját szabályozó konvencionális mintáktól. Erre a szinguláris tapasztalatra, elszenvedésre irányul a tanúságtétel mint kivetülés

„a legsajátabb lenni-tudásra" (mely nem nyilvánulhat meg a tanúság – mint a maga részéről éppen ezen lenni-tudás manifesztációja – nélkül, vagyis körkörös szerkezettel van dolgunk),[24] ugyanakkor viszont ezt mint lehetetlenséget mutatva fel,[25] pl. a tanú személytelenedéséhez vezetve. Mielőtt tehát túlságosan emfatikussá stilizálnánk (netán spiritualizálnánk) a tanúságtétel egyediségét és titokra vonatkozó létmódját (ezáltal a tanúság purifikálására törekedve),[26] alaposabban számot kell vetni a tanúságtétel kikerülhetetlen nyilvánossági (éppen a harmadik alakzatát feltételező) vonásával és ennek bonyodalmaival (tovább elemezve a fent olvasott bekezdés némely implikációját).

A „más is így tanúskodott volna a helyemben" axiómája vagy diktuma ugyanis a tanúságtétel strukturális nyilvánossági vonását jelenti,[27] a tanú személytelenségét, illetve harmadik voltát implikálja, azaz a tanú mintegy potenciális másoktól kapja a tanúságát, legalábbis ennek virtuális ellenjegyzését (ami mintegy megelőzi a tanúságtételt). Ez a virtuális „másik" mintegy kíséri a tanú beszédét, a tanúskodás én-mondását. A tanú személytelenségének megidézése (a „más is így tanúskodott volna a helyemben" hitének jegyében) elébe megy a tanúságnak, annak „mintha" jellegű móduszát jelenti (amennyiben mintegy potenciális másik tanúságot, második tanúságot implikál). Ezáltal viszont virtuális differenciát idéz meg az aktuális tanúság(tétel) és az adományozott tanúság, a tanúság (tanú általi) aláírása és (potenciális mások általi) ellenjegyzése között. Ezt a differenciát nevezzük testimoniális differenciának, mely ugyanakkor a tanúság „mintha" jellegéért is felelős. Továbbá a tanúság másodlagos létmódjáért, amennyiben a tanúságtétel mindig is ezt a rejtett hivatkozást hordozza magában, mely nem egyszerű autorizációs művelet, hanem adományjellegének indexe, így a tanúságtétel lényegében véve ezen adomány ellenjegyzése (nem pedig kezdeti-autonóm, szuverén operáció vagy átvitel).

Ez a látens hivatkozás kikerülhetetlen alapja minden tanúságtételnek, ugyanakkor éppen annak egyediségét (invencióját) veszélyeztetheti, valamiféle előfeltételezett egyezményre tett utalás formájában. Ugyanis előzetes (nyilvános) egyezményjellege mintegy a nyilvánosság idejeként impregnálja a tanúságot, sőt preformálja azt. Ha minden „most-mondás" mint „meg-jelenítés" az idő mérésével együtt annak nyilvánossátételét jelenti Heidegger szerint, akkor a tanúságtétel performatív idejét (a „pillanatot", illetve a „szituációt" Heideggerrel szólva) a nyilvánosság ideje keresztezi, melyet nagymértékben a „mérték eszméjében rejlő változatlanság" határoz meg („a mértéknek minden időben mindenki számára kéznél kell lennie a maga állandóságában").[28] Ebben az értelemben a munka, a különböző empirikus foglalatoskodások ideje, az ezek okozataként értett kimerülés, stressz volt úgymond – afféle metalepszis módján – a kivételes tapasztalat mint zavar oka, mintegy kezdettől fogva normalizálva azt (egyfajta generalizálás felől). De nemcsak a – szinguláris – tapasztalatot, hanem annak értelmezhetőségét, a saját magának tett tanúságot arról, mintegy a tanú mint harmadik figuráját, az ennek megfelelő „én-mondást". Érdekes, hogy maga az „ember" jelölő is egyfajta mértékként figurál itt, mely változatlanságot (az „ember" kiszámíthatóságát, ennek ígéretét)[29] igyekszik fenntartani vagy sugallni. A most-mondás, a megjelenítés – összekapcsolódva az ennek megfelelő „én-mondással" – tehát mintegy antropológiai állandóra hivatkozik, ez utóbbi alapján méri a „most"-ot vagy az időt. Mindez nyelvi feltételezett-

ségű, a nyelv szintjén megy végbe, mondhatni a nyelv hajtja végre (legalábbis azon „kifejezések", „amelyeket mások is használnak és ő is unalomig ismer"). Az „ember" jelölő mint mérték: nyelvi alakzat. Ennek a mértéknek kell tehát mérnie az időt, ugyanakkor nyilvánossá téve és meghatározva azt. A tanúságtétel interszubjektív kölcsönössége, a „más is így tanúskodott volna a helyemben" hivatkozása kikerülhetetlenül referál erre a nyilvánossági keretre, csak eme vonatkozásban válik eseménnyé. Ugyanakkor ennek a keretnek vagy mértéknek mint univerzális ekvivalensnek a tételezése (az „ember" általánossága mentén) éppen a tanúsított egyediségét, továbbá a tanúságtétel eseményének szintjén is a „pillanat" értelmében vett „most"-ot számolja fel, nivellálja vagy átlagosítja azt.[30] Következésképpen a tanúságtételnek – ha valóban eseményszámba megy, ha valóban invenciót hajt végre – ezen a nyilvánossági kereten, a most-mondást legitimáló (ugyanakkor generalizáló, ezáltal azt egyediségétől meg is fosztó) ekvivalensen kell valamiképp túllépnie, akár átformálnia azt (pl. az „ember" bevett fogalmát). (Ami ugyanakkor mélyebb értelemben, az esemény módján nyilvános,[31] mint pusztán valamely preformált közvélemény jegyében.) Eme mozgás szemléltetésére álljon itt a következő szövegrészlet: „Mondta, majd ügyesen átbújtatják az infúziót, kérdezte, milyen anyagból van a zakóm. Meg tudtam volna mondani, de mértéktelennek találtam a puszta szavakat, hogy selyem és kasmír. Inkább azt mondtam, halvány fogalmam sincs." (163.)

Itt a „puszta szavak (...), hogy selyem és kasmír" nem az empirikus helyzetben, az elbeszélt történet szintjén, hanem a tanúságtétel, a szöveg síkján hangzanak el, pontosabban olvashatók. Vagyis a két szó „mértéktelenségét"[32] a tanú az aktuális helyzetben csak belső aktusként tapasztalja meg (a kimondott én szintjén), majd pedig tanúságának alanyaként (író szubjektumként, a kimondó én síkján) elszenvedi azt. Ez a mértéktelenség ugyanakkor a tanúság olvasója számára merül fel, akinek persze hitelt kell adnia a tanúságtevőnek mint elbeszélőnek, miszerint ez a mértéktelenség tapasztalat valóban az akkori helyzet folyománya volt és nem a tanúságtétel idejében következett be először (hiszen az elbeszélt történet tulajdonképpen egy hazugságnak, hamis tanúságnak a története). Textuálisan tekintve mindenképpen a tanúsághoz tartoznak ezek a szavak, ugyanakkor a tanúság ideje, mostja ki is billen a „halvány fogalmam sincs" és a „selyem és kasmír", továbbá utóbbi mint akkori elhallgatott, belső szó és a tanúságtételben kimondott, valójában ismételt, külső szó között.[33] A referens kimondása – mondhatni „az ő helyében mindenki ezt mondta volna" (mi sem lenne elvben egyszerűbb a zakó anyagának puszta megnevezésénél) – lehetetlennek bizonyul, maga a referencia, illetve „a referencia intencionális mozgása"[34] mértéktelennek (fenségesnek?) minősül (túlmegy az ekvivalencián konvenció és tapasztalat, jelölő és jelölt között).[35] A referencia itt egyfajta „punctum" a barthes-i értelemben,[36] felszakítja azt a konvencionális keretet, ami a denotációt (az anyag: selyem és kasmír) és a kommunikatív szimmetriát (kérdés-válasz viszony) szabályozta. A tanúságtétel szintjén pedig ez az oszcilláció az akkori elhallgatás (sőt hazugság) és a mostani kimondás között pedig anakoluthonhoz vezet, a „mértéktelennek találtam a puszta szavakat" értelmében (ami a tanú hitelének egészen látens megkérdőjelezését jelentheti). Vagyis a tanú potenciája viszonylagosul, egyes „puszta szavak", hétköznapi referenciák

„punctum" gyanánt íródnak őbelé, mondhatni traumatizálva a tanút.[37] A „más is így tanúskodott volna a helyemben" tételezhetősége, olvashatósága ambivalenssé válik: valóban más is ezt válaszolta volna, hogy „halvány fogalmam sincs"?[38] Ebben az értelemben a tanúságtétel most-mondása, legalábbis a mérhető, kimondható, elbeszélhető „most" osztódásának, határtalanodásának, túllépésének lehet tanúja az olvasó. Ez alapvetően a tanúságtétel már említett másodlagos, szupplementáris-iterációs-testamentáris vonásából, illetve létmódjából következik, amennyiben az a múltbeli, „elsődleges" tanúság hiányára, lehetetlenségére, sőt: potenciális hamis tanúság voltára irányul.

A tanúskodás kihívása mint utóéletre ébredés, a túl-élés dimenziója tehát ilyen referenciális és performatív bonyodalmakat idéz elő annak nyelviségében, ambivalenssé téve történet és elbeszélés megkülönböztetését, osztódásnak téve ki mind az elbeszélt „most", mind az elbeszélő „most" mozzanatait, ezáltal pedig – további szinten – a tanúságtétel most-mondását. Ebben a transzgresszióban jelentkezik ez a radikális utóélet, melyben a tanúságtétel utólagossága a narrativitáson való túllépést feltételezi. Ezáltal pedig többek között kétségessé válik, mennyiben tekinthető a *Saját halál* önéletrajzi szövegnek, legalábbis narratív értelemben, „a magam mögött hagyott élet" jegyében: „A saját életem részletei nem a saját életem történetével álltak kapcsolatban. Ilyen történet ugyanis nem létezik és nem létezett. Ami végtelenül meglepett (…). Az egyéni életnek ténylegesen nem a születés az eleje, nem a halál a vége, s akkor miként lehetett volna részletekből épülő egésze. Most hagyom el a részletek zűrzavaros helyszínét. A tudatom azonban, amivel az időkben és helyszíneken zajló eseményeket egyáltalán felfoghatom és értékelhetem, a végtelenbe van belekötve." (129.) (Mindezt már megelőzte a test jelzéseinek avagy üzenetének, egyfajta materiális-testies, hangulati-diszpozicionális lelkiismeretnek olvasása vagy tanúsítása, ahol a tudat, de még inkább a lélek a test tanújaként nyilvánulhatott csak meg.[39] Sőt, egy ponton a tudat aktivitása is megszűnik, a gondolat látja immár a tudatot, nem fordítva: „Tudatom szerkezetét átlátja az utolsó gondolat." [137.] A továbbiakban aztán a „lélek" mint erő jelenik meg, pl. a 183. oldalon; összességében, sematikusan azt lehet mondani eme antropológia keretében, hogy a lélek az utóélet, túlélés mozzanata avagy indexe,[40] a – tanúságtételben is működő – „hit", nem-referenciális bizonyosság korrelátuma.)

Eme túllépés, egyfajta *túlnan* (mondhatni „időtlenség")[41] felől viszont az önéletrajzi én „a kézenfekvő dolgoknak kijáró meglepettséggel" veszi „tudomásul", hogy mindezt lényegében már tudta: „Olyasmit vettem tudomásul, amit tudtam korábban. Halálom küszöbére érve, inputjaival és outputjaival együtt azért látom át szerkezetében a testi létezést, mondtam magamnak, mert az érzékelés eleve túllép az időbeliségen, és nincsen térbeliséghez kötözve. Mintha hirtelen fölfognám, mit akart Rilke a vállunk mögött álló néma angyalokkal. A tiszta érzéki felfogás mindig is onnan nézett át semleges szemléletével, ahová most boldogan és elnémultan visszatérek." (130–131.) Később, a halálélmény születéssel való asszociációja is egyetlen hatalmas „déjà-vu" módján történik: „Mint aki egy kézzelfogható hasonlat segítségével ismeri fel a valóságos történés helyszínét." (277.) Arra emlékszik tehát az elbeszélő, amit nem élt át (a „nem-érzett tapasztalat" értelmében), hiszen a saját születést éppolyan kevéssé vagyunk képesek tanúsítani, mint a saját halált. Ezt az

utólagos tanúságot a test emlékezete közvetíti számára, vagyis a test mint médium működik.[42] Ez a déjà-vu mint (referenciálisan nem visszaigazolható) evidenciatapasztalat az utóéletre ébredésnek, illetve a tanúságtétel utólagosságának indexe vagy effektusa, és ahogy a Rilke-hivatkozás mutatja, nagyon is érinti a szövegszerűség síkját. Mielőtt ennek elemzésére sor kerülne, arra az érdekes összekapcsolódásra kell kitérni, amely a cirkuláris struktúra és a konstatív jelleg között áll fenn („Olyasmit vettem tudomásul, amit tudtam korábban.", „készségesen akceptálja"), vagyis a tudat számára csak ez a konstatív funkció lehetséges, ami éppen az utóidejűség vagy utóélet mint történés radikálisan performatív (vagy inkább „afformatív")[43] jellegére utal, amennyiben ez ugyanakkor megelőzi a tanúságtételt, annak aktusát, megosztva ennek jelenidejűségét a referenciális-narratív idő, „a valóságos történés" és annak szupplementáris tanúsága, testimoniális *példaszerűsége* között (a „déjà-vu" mindig a jelent hasítja meg). Ez a konstatív módusz ugyanakkor lehetetlennek is minősül, hiszen utólagosság, transzgresszió függvénye, amely mintegy túlmegy rajta,[44] és a „mintha", következésképpen a *hit* mozzanatára utal a látszólag egyértelműen konstatív kijelentésben: „Halálom küszöbére érve (…) azért látom át szerkezetében a testi létezést, *mondtam magamnak…*", továbbá: „*Mintha* hirtelen fölfognám, mit akart Rilke…", illetve: „A tudat olyan készségesen akceptálja, *mintha* nem csak előzetes tudomása lenne róla, hanem korábbról élménye" (kiem. – L. Cs.). Vagyis nem a tudat, hanem a „lélek" a meghatározó itt, ennyiben nem is a „tudás", hanem az „emlékezet" szót használja a szöveg: „Az úgynevezett tudatom azonban (…) a léleknek csupán a világról szerzett tapasztalataiból részesült. A teremtő erő kozmikus méretű működése rejtve maradt előtte. Habár erre a lélek folyamatosan emlékezett." (235.)[45] (A „lélek" tehát mintegy a test tanúja, ennek tanúságát tanúsítja, ahogyan a test rajta túlmenő energetikai dimenzióba van belekötve, vagy abban részesül. Lélek és test nemcsak nem külön, szubsztanciadualisztikus módon, de önmagukban sem tételezhetők, csak a Werdennel, keletkezéssel való összefüggésükben.) A konstatív módusz mintegy a tanúságtétel másodlagosságának aspektusa, egy hiányzó elsődleges tanúságtétel utólagosságban („déjà-vu" módján), cirkuláris módon történő „második" megnyilvánulása – azaz „elsődleges" hiányának is manifesztációja –, mely ugyanakkor az „első" tanúság „mintha" jellegű virtuális emergenciájával jár együtt. Ezt az első tanúságot Rilke angyalai, vagyis egy citátum figurálja, ugyanakkor az utólagosság megértéseseményében ez az idézetszerűség mégsem létezett a másodlagos tanúságtétel előtt, hanem mintegy az teremti pretextusát.[46] Vagyis a konkrét textuális összefüggésben eldönthetetlen, Nádas aktuális tanúságtétele volt előbb vagy Rilke testimoniuma. Az „első" konstatálás egyúttal performatív is, ugyanakkor ismétlésjelleget mutat („déjà-vu"), látens ironikus vonás környékezi meg, ezért a tanúság autenticitása függőben marad. Mégis fontos a hivatkozás Rilkére, ugyanis ez külsődlegességet implikál, magára a történő tanúságtételre, éppen ennek utólagosságára és másodlagosságára referál (a Rilke-utalás beillesztése vélhetőleg az írott tanúság sajátja). Felfogható ez a hivatkozás a „más (itt: Rilke) is így tanúskodott volna a helyemben", a saját tanúságtétel másik egyediség általi aláírásának, ellenjegyzésének értelmében, amely ugyanakkor „mintha"-effektust idéz elő (ahogy erről fentebb alapvető szinten szó esett).

A tanú mint önmaga számára harmadik létének intenzifikációja a nyelvhasználat szintjén a mű végén a következő, a „mintha" által fémjelzett, szintaktikailag fellazított, nominális beszédmódba megy át:

„Talán az ég állaga, az ég színe. Egy növény kontúrjai, Magda parfümjének illatáról a korábbi parfümjének emléke, egy madár röpte, inkább a megfoghatatlan dolgok, különben semmi más, semmi." (269.)

A referencia mezője, különböző felszíni effektusok („az ég színe", „növény kontúrjai") „megfoghatatlan" minőségük mentén mintegy titokká válnak, mondhatni maga a felszín – a „megfoghatatlan" értelmében alighanem maga a fény is – válik titokká, mögöttes tartalom nélkül. Ebben a „talán" játszik szerepet, mely felfüggeszti az információ, a leírás érvényét, így keltve a titok effektusát (ez a „talán" elvi szinten is ott dolgozik minden tanúságtételben).[47] Temporális síkon ez a „déjà-vu" módján megy végbe, ahol a jelen egyes benyomásai, tünékeny effektusai keltenek fel nem-tudatos múltbeli emlékeket („Magda parfümjének illatáról a korábbi parfümjének emléke"). A tanúság mint utóélet effektusa és alakzata összekapcsolódik a felszínszerű titok mozzanatával, mely a „déjà-vu" értelmében másodlagosság felől, a tanúságtétel szupplementáris létmódjában nyilvánul meg: „Mint aki egy kézzelfogható hasonlat segítségével ismeri fel a valóságos történés helyszínét" (277.). Itt kulminálódik a most-mondás, a „megjelenítés" osztódása, transzgressziója.

A „déjà-vu", a felszín mint titok alakzatai maguk a fotók is a kötetben, a narratív időbeliségnek és olvasásmintáinak megszakításai, ahol a kép és szöveg közötti üres terek[48] képletesen szólva a transzgresszió jelölhetetlen dimenzióját jelenthetik. A fény immateriális effektusai, hatása a „tárgy" megjelenésére nézve[49] bizonyos értelemben tanúságtevő, kevésbé reprezentációs-megérzékítő funkcióval bírnak, oszcillálva – a recepció tanúsága szerint – „jelzés"[50] (deixis) és „elvont"[51] jelleg között. Azt lehetne mondani, a fény performatív viselkedése az, ami megengedi a fókuszálást a tárgyra és a jelentésekre, ugyanakkor maga nem jelentéses, hanem médiumként, az „észlelés nélküli figyelem" médiumaként működik, mely „részekre bontja a testet",[52] itt: a fényeffektusok különbözősége szétbontja a körtefa látványát az egyes fotó szintjén is, nemcsak a szintagmatikus sorban. Ugyanakkor fontos a fény időbelisége, változékonysága („amint *éppen* érintik, megjelölik…"), ami a barthes-i értelemben arra utalhat, hogy a fotográfia az időt tanúsítja, nem a tárgyat, vagyis: hitelesítő ereje „felülmúlja az ábrázoló erőt".[53] A nyelvi tanúságtétel viszont „nem tudja hitelesíteni önmagát",[54] ezért a fotók és a szöveg közötti kontraszt maga is az irónia forrása lehet a *Saját halál*ban. Így például a „megfoghatatlan" (fény) hangsúlyozása és „a porszívó gégecsövének durva recézete" (271., rögtön utána) mint taktilis benyomás közötti ellentét (mely benyomás felkelti az elbeszélőben a halál mint születéslátomás „déjà-vu"-szerű evidenciaérzetét) is ironikus hatást kelthet.

A fotográfia másik funkciója „a magasabb gépállás" metaforájában keresendő (amely ugyancsak párhuzamba kerül „az ironikus látás képességé"-vel).[55] Ez a „fogalmi világon túli" pillantás lehet a tanú tekintete, egyfajta nem-antropomorf, éppen ezért technikai-fotografikus látás, mely a tanú mint harmadik instanciájának felel meg. Nem egyszerűen valamely tranzitív észlelésről van szó, hanem a tanú

(önmagán való) kívülhelyeződéséről (ahogy már korábban szó volt erről a textuális szinten), akár az ironikus effektus módján. Ezzel a „déjà-vu" mint az utóélet indexe egyúttal az irónia dimenziója is.[56] Ha a tanú az utólagosságban jön rá valamire, amit már tudott (egy olyan múltra utalván, mely nem volt jelen), akkor ez ironikus struktúrát jelent. Összefüggésben van ez a „nem-érzett tapasztalat", a „halál nélküli halál" spektrális, kísérteties (se nem valós, se nem fiktív, „nem való ez, nem is álom") vonásával.[57]

A jelen értelmezés szempontjából másik fontos szövegrészlet a könyv végén található, az önéletrajzi én hazatérése utáni állapotát vázolja és kapcsolatba hozható a „halvány fogalma sincs az embernek" kezdetű, fentebb elemzett bekezdéssel:

„Amikor néhány nap múltán egy kisebb műtéti beavatkozás után elbocsátottak, megpróbáltam visszatérni abba a közegbe, amit az ember nagy kétségek közepette evilági életnek nevez. Igyekeztem visszatalálni a legegyszerűbb alapműveletekhez, újra megtanulni, amit a siralomvölgyről tudok. Porszívóztam. A por, a szőnyeg, a kárpitok, igyekeztem komolyan venni a reális létüket. Elég furcsa volt.

Attól kezdve, hogy erőszakosan visszahozzák, semmihez nincs köze az embernek. Se a tárgyakhoz, se a többiekhez, se a tudásához, se az élettörténetéhez, semmihez. Vannak emóciói, ha megböki az ujját, akkor fáj, de semmi köze hozzá." (267.)

Az „ember" jelölő itt már nem egyszerűen általános alanyként, az „akárki" szubjektumaként fordul elő, hanem megkettőződik. Persze, első előfordulása kapcsolatba hozható azzal: „amit az ember nagy kétségek közepette evilági életnek nevez". Itt nyilvánvalóan a további konvencionális kifejezés reflexiójáról lehet szó, anakoluthonról (a nyelvhasználói szerep megtöréséről). Nem dönthető el egyértelműen, hogy ez az „ember" az általános, személytelen alany-e vagy pedig a túlélő tanút jellemzik a „nagy kétségek" eme kifejezés használhatóságával, találó voltával kapcsolatban. Az „ember" mint mondattani alany második, pár mondattal későbbi előfordulása ugyanis már inkább a tanúra mint túlélőre vonatkozik: „Attól kezdve, hogy erőszakosan visszahozzák, semmihez nincs köze az embernek." Ez az alany maga a tanú mint szinguláris szubjektum, ugyanakkor mégis az „ember" kollokviális kifejezése célozza. Ám ez az „ember" már nem lehet azonos azzal az „ember"-rel, aki elnevezi a dolgokat, pl. az „evilági életet", megnevező potenciája is mintegy idézőjelek közé kerül (nem csak az általa adott nevek). Narratív szempontból ez a részlet a „személy nélküli hang", a „neutrum" példája, azon „elbeszélő hang" hiánya, melyet hangként „az 'én' tételezi és azonosítja vele önmagát".[58] Ezt a hangot egyfajta tudat(osság) nélküli intencionalitás jellemzi (akárcsak az „észlelés nélküli figyelmet" Barthes punctuma mint „a referencia intencionális mozgásának" effektusa kapcsán). A tanú ebben a nézetben radikálisan személytelenné válik, intenzifikálódik az alakjában inherens személytelensége, amennyiben leválik az identitását meghatározó, keretező instanciákról, referenciális („a tárgyak"), interszubjektív („a többiek"), kognitív („tudása") és narratív („élettörténete") mintákról. Ennyiben valóban már csak „ember", mégis példaszerű, helyettesíthetetlen alany, amennyiben semmilyen partikuláris referencia, de általános, generalizálható instancia sem írja felül tanúságtevői exemplaritását, „én-mondását". Ekképpen a „nagy kétségek" potenciálisan magát az „ember" fogalmát, illetve annak

megnevezhetőségét is érinthetik, az „ember" kétségei ő magára, illetve önnön nevére, meghatározhatóságára is irányulhatnak. A tanú identitása a harmadik alakzata (és éppen önmaga számára is!), külsővé vált, testamentáris azonosság, az „ember" itt ezt a külsődlegességet jelenti, kevésbé valamely nembeli azonosítást. Azaz explicitté válik az „ember" jelölő katakrézis jellege, párhuzamosan a tanú mint (túlélő) harmadik, a tanúság testamentáris struktúrájának előlépésével, ami ugyanakkor a látszólag szuverén, originális tanúszerep visszalépésével, regressziójával jár együtt. Ezen utóbbi tanú *helyett* tanúskodik a tanúságtétel szubjektuma *mint* egyfajta kísértet, önmaga mint másik tanújaként. Vagyis a tanúság az utóélet értelmében óhatatlanul a tanú jelenéről is tanúságot tesz, anélkül azonban, hogy felelősséget tudna vállalni azért a tanúért (az önéletrajzi alanyért) és a tanúsított esemény idővonatkozásáért, akit és amit tanúsít.[59] Azaz éppen ezt a jelent hasítja meg, azon túl-élet mint testamentaritás módján, mely „minden pillanatot egyfajta redukálhatatlan csavarodásban (torsion) strukturál, retrospektív anticipáció módján, mely a nem-időt és a posztumusz-létet bevezeti az eleven jelen legelevenebb lényegébe, a minden pillanatban a halálra való irányultság visszapillantó jellegét, az előidejű jövőt, mely magát a jelent is megelőzi…"[60]

Az „ember" jelölő itt sem a reflexív megismerést, sem az egyedi és általános dialektikáját nem teszi lehetővé,[61] hanem látens irónia impregnálja, mondhatni a másodlagos tanúság módján. Ironikus tanú, az irónia mint tanúságtétel – paradox képzetnek tűnik, ám anakoluthon volta, a narratív vonalszerűség „permanens megszakításának"[62] kísértése az iróniát nagyon is összekapcsolja a tanúság utólagosságával, az elsődleges tanúságtétel hiányával, ahol az irónia éppen az ezen hiányt elleplező referenciális-pragmatikai-konvencionális mintázatokat, de a feltételezett origináris tanúságot, anakoluthonként „egy adott grammatikai vagy retorikai folyamat várakozásait" szakíthatja meg,[63] egyáltalán a tanúság tanúsításának, ellenjegyzésének[64] hiányára, illetve törékenységére is vonatkozhat.[65] Ez az irónia nem a reflexív (elbeszélői vagy szerzői) tudat intencionális tevékenysége, hanem inkább „mediális hang", amennyiben „ember" és tanú között oszcillál, illetve differál,[66] egyik instanciához sem tartozva (az irónia mint anakoluthon a tanúság valamelyik instanciához való kizárólagos kapcsolását szakítja meg). Ezzel az irónia a tanúság lehetetlenségének effektusa, mely révén a tanúság önmaga ellen fordul (itt az „ember" jelölő öndestruktív viselkedésének értelmében). Végső soron az irónia – kiélezve narráció és tanúságtétel differenciáját, illetve feszültségét – egyszerre indexe a tanúság lehetőségének és lehetetlenségének.

Az irónia tehát egyszerre felel meg a mindent-mondás igényének és vonja visszza azt (amennyiben kimondás és elhallgatás között, virtuális vonásként írja felül a tanúságtétel nyelvét). Feltételezhetően azért, mert a mindent-mondás igénye nem afféle programszerűséget, netán empirikus elő*szám*lálást, beszámolót jelent, hanem éppen az elsődleges tanúságtétel hiányából fakad, ez afficiálja (ezért válhat akarva-akaratlan mértéktelenül irodalmiaskodó hiperbolizációvá is). Ezen igény szavakba öntése csakis transzgresszióként képes megnyilvánulni a *Saját halál*ban, a referenciákon, de egyes diskurzusokon, továbbá a most-mondás és az én-mondás konvencionális, narratív szabályain való túllépés, azok kimozdításának értelmében, párhuzamosan tehát az időviszonyok utólagosságának implikációival és az

én külsővé-tételével, már a tanúság mint (utólagos) lejegyzés testamentaritásának textuális síkján. A szövegben a lejegyzői funkció maga is az utólagosság hangsúlyos indexe, amely főleg az orvosi terminológia és leírás, továbbá idegen szavak, általában idézetek beépítésében nyilvánul meg. Eközben az orvosi kifejezések és leírások maguk sem valamely maradéktalan, megfellebbezhetetlen referencialitás szószólói,[67] inkább a tanúságtétel kihívásaival szemközti parcialitásukat, továbbá a tanú külsővé vált identitását exponálják.[68] Hangsúlyozott idegenszerűségük a halálközeli élmény immateriális vonásaihoz képest egyfajta zajt – akár mint potenciális iróniát – generál az előbbiekről tanúskodó nyelvben,[69] pontosabban a közöttük végbemenő fordításban, illetve annak lehetetlenségében. Mint fentebb látható volt, ez teljesen hétköznapi referenciák, mint a „selyem és kasmír", esetében is megnyilvánulhat. Ez az irónia nem más, mint egyfajta mértéktelen maradék, a transzgresszió maradékokat (pl. idézeteket) termelő effektusa. A tanúságtétel nyelve nem egyszerűen új, netán „saját" nyelvet hoz létre a „saját halál" számára, hanem a meglévő nyelv, sőt a „saját" tanúságtétel bizonyos hiányára utal, ezt mint testamentaritást tanúsítja, ahol óhatatlanul idézetek lépnek ama hiány helyére (legemlékezetesebb módon az „umkippen" példájában, amely aligha véletlenül célozza éppen a transzgresszió mozgását vagy eseményét, ezt nyelvi – továbbá a tanúság utólagosságába vezető – határátlépésként is végrehajtva).[70] Az utólagosságot termelő lejegyzésben[71] csak az előzetes megértés utólagos felismerése történhet meg (ezért jut itt mégis funkció a tudatnak, az „elménk"), ahogy erre az idézet létmódja volt a példa (Rilke a „vállunk mögött álló néma angyalokkal"), mely azon utólagosság indexe. Vagyis az utóélet testamentáris struktúrája a lejegyzés mozzanatában nyilvánul meg, amely az idézetszerűséget, az idézés performativitását kapcsolja, amennyiben ez mint „ki-vétel" (egy másik kontextusból) a példaszerűvé válást (itt azonban az általánosság autorizációját is) kezdeményezheti, illetve fiktív jelleget idézhet elő. Ebben a mind hermeneutikai, mind textuális utólagosságban tehát a nyelv idézetszerűsége generálja a fikcionalitást, a halál „mint olyan" autentikus megnevezhetőségének elbizonytalanítását.[72] Pontosabban: a „második" tanúság („első" tanúskodás híján) elkerülhetetlenül az idézetszerűséget, a nyelvi jel testamentáris karakterét mint kettős mozgást aktiválja – mint a példaszerűvé tétel *és* fikcionalizáció mozgását (melyek kölcsönös – a fordítást vagy transzpozíciót is manifesztáló – kapcsolata jel és zaj viszonyaként is leírható). Ez a kettős mozgás dolgozik mind a tanúságban, mind a fikcióban, és ezért marad a nyelvi tanúság, az irodalom tanúságtételének létmódja redukálhatatlan módon ambivalens.

JEGYZETEK

1. Vö. Derrida problematizálásával Heidegger ezen központi gondolata kapcsán (Jacques Derrida: *Aporien. Sterben – Auf die 'Grenzen der Wahrheit' gefasst sein.* München, 1998), mely diszkurzív-gondolati-gondolkodástörténeti konstelláció alighanem a *Saját halál* értelmezése számára is kardinális tétekkel bíró kontextust jelenthet.

2. „Ha létezik hely vagy instancia (példa) arra, ahol nincsen tanú a tanú számára vagy senki sem tanúskodik a tanúról, az alighanem a halál lenne. Nem tudunk tanúskodni a tanú számára, aki tanúságot tesz a haláláról, de fordítva sem, nem tudok tanúskodni a saját halálomról, nem szabadna tanúskodni tudnom róla, kivéve és pusztán a közvetlenül a halálom előtti állapotról, *pillanatnyiságáról, közvetlenül fenyegető beállásáról/hátralékos be-következéséről* (instance) mint *elhalasztott közvetlenül fenyegető*

beállásról." Derrida: *Bleibe. Maurice Blanchot*. Wien, 2003. 50. Derrida elemzése egy Blanchot-elbeszélésről számos ponton kísérteties megvilágító erővel bír Nádas művére nézve is.

3. Nádas kifejezése, Károlyi Csabának adott interjújában, vö. *Élet és Irodalom,* 2005. november 4. Vö. Heidegger mondataival: „A jelenvalólét vége mindig küszöbön áll. A halál nem azonos a még nem kéznéllevővel, nem valamiféle minimumra redukált utolsó kintlevőség, hanem inkább *küszöbön-állás*." Martin Heidegger: *Lét és idő*. Budapest, 1989. 429.

4. Derrida visszatérő kifejezése, vö. *Bleibe*. 62.

5. A fogalomhoz vö. ismét Derrida: uo. 52. Blanchot önéletrajzi elbeszélésének egy majdnem végrehajtott kivégzés áll a középpontjában, melynek az önéletrajzi tanú kis híján áldozatául esett.

6. A Thomas Davidnek adott interjúban, CICERO, 2012. február 19.

7. Vö. Borbély Szilárd: *Átbillenni, átbukni, átfordulni, leválni…* (*Leírás Nádas Péter* Saját halál *című könyvéről*). In: Rácz I. Péter (szerk.): *Testre szabott élet. Írások Nádas Péter* Saját halál *és* Párhuzamos történetek *című műveiről*. Budapest, 2007. 55. Visky András: *A különbözőség vidékén*. Uo. 11.

8. Vö. Derrida: *'This strange institution called literature'*. Uő: *Acts of Literature*. New York, 1992. 36. Uő: *Bleibe*. 85.

9. Vö. Borbély elvi jelentőségű megállapításával: „Ugyanakkor a szöveg irodalmi szövegként helyenként kilép a saját tapasztalat szigorú és kizárólagos leírásából; a szerző tapasztalatait összeméri másokéval, illetve a kulturális hagyomány nyelvében öröklődő tapasztalatokkal. A határátlépés tehát folyamatos, hiszen a saját idegenné tétele történik: valójában a saját, természete szerint megoszthatatlan, megosztására tesz kísérletet a szöveg. Erre a paradoxonra teszi fel a szöveg és beszélője legfontosabb és legalapvetőbb tétjeit." *Átbillenni, átbukni, átfordulni, leválni…,* 42. Borbély a tanulmánya végén mégis elbizonytalanodik: tanúságtétel („halál", információ) és irodalom („halál metaforái", zaj) esztétikai megkülönböztetésében marad fogva (uo. 64.). (A határátlépés különböző eseményeinek fenomenológiájához vö. Bernhard Waldenfels: *Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung*. Berlin, 2012.)

10. Derrida: *Bleibe*. 88.

11. „Azt kellene tehát mondani, hogy az egyedül lehetséges invenció a lehetetlen invenciója." Derrida: *Psyche. Erfindung des Anderen*. Wien, 2011. 79.

12. „A pokol ugató kutyái azt kívánnák, hogy tartsam a szám, ne beszéljek erről" (23.); „Úgy harsognak és vonyítanak, hogy ne jussak hozzá a megfelelő mondatokhoz." (29.); „A pokoli hangzavarban szólni tudjak. Minden elbeszélés anyja, Polymnia, légy hozzám kegyes, segíts át köznapi szavakkal a Styxen." (169.) Az idézetek és oldalszámok: Nádas Péter: *Saját halál*. Pécs, 2004. (A további oldalszámok zárójelben.)

13. Ez a feszültség általános elvi szinten Derrida megfogalmazásában: „A tanúság lényege nem szükségszerűen redukálható a narrációra, vagyis leíró, informatív vonatkozásokra, a tudásra vagy az elbeszélésre; elsősorban jelenbeli aktus. Ha a mártír tanúságot tesz, nem történetet mesél el, hanem kiszolgáltatja/feláldozza magát. Tanúsítja a hitét, amennyiben felajánlja/feláldozza magát vagy amennyiben életét avagy testét feláldozza, és ez a tanúságtevő aktus nem pusztán elkötelezés, hanem szenvedése (passion) nem egyébre utal mint jelenbeli pillanatára." *Bleibe*. 39–40. Vö. ezzel a „lelkiismeret hangja" – mint „tanúságtétel" – jellemzését Heideggernél: „*Mit* kiált oda a lelkiismeret a felhívottnak? Szigorúan véve semmit. A hívás semmit sem mond ki, nem tudósít világeseményekről, nincs mit elmesélnie. Arra pedig a legkevésbé sem törekszik, hogy a felhívottat 'önmagával folytatott párbeszédre' késztesse. A felhívott Önmagának a hívás 'semmit' sem kiált *oda*, hanem *felszólítja* önmagára, azaz a maga legsajátabb lenni-tudására." *Lét és idő*. 455, 462.

14. A határátlépés térbeli izotópiáit (pl. „…átmentem az utca árnyékos felére." 13.) emeli ki Borbély: *Átbillenni, átbukni, átfordulni, leválni…,* 42.

15. A túlélés és a halállal való találkozás viszonyához: „If 'fright' is the term by which Freud defines the traumatic effect of not having been prepared in time, then tha trauma of the nightmare does not simply consist in the experience within the dream, but in the experience of waking from it. It is the surprise of waking that repeats the unexpectedness of the trauma. And as such the trauma is not only the repetition of the missed encounter with death, but the missed encounter with one's survival. It is the incomprehensible act of surviving – of waking into life – that repeats and bears witness to what remained ungrasped within the encounter with death." Cathy Caruth: *Parting Words: Trauma, Silence, and Survival*. In: Carol Jacobs – Henry Sussman (szerk.): *Acts of Narrative*. Stanford, 2003. 50–51.

16. Vö. ehhez Derrida Heideggerhez fűzött megjegyzését: „A vonatkozás a másikra (önmagában rajtam kívül, rajtam kívül énbennem) sosem lesz megkülönböztethető a gyászoló felfogástól. Annak kérdése, hogy tudjuk-e, vajon a saját halálból vagy a másik halálból kiindulva létesül-e a vonatkozás a halálra, vagy a halál bizonyossága kezdettől fogva korlátozott relevanciával bír. Még ott is, ahol a *Jemeinigkeit*ról ('enyémvalóság') van szó, a határok kapcsán az ego és néha egész egyszerűen a tudatos én határairól lenne szó, továbbá annak határairól, amiről utóbbi az hiszi, hogy képes azt *tanúsítani*." *Aporien*. 103.

17. A részlethez vö. Lénárt Tamás olvasatát: *Rögzítés és önkioldás. Fotografikus effektusok és fényképészek az irodalomban*. Budapest, 2013. 172–173.

18. A „belső beszéd" ilyen mintáira már az *Emlékiratok könyve* is reflektált: „Farkasszemet néztünk, gondoltam, s ma, emlékeimben kotorászva, a lehető legmulatságosabb ötletnek érzem ezt, hiszen a szemek és arcok társalkodásához képest minden belső beszéd nevetséges önvédelem, hazugság, vagy jobb esetben tévedés, mert természetesen nem farkasszemet néztünk." Nádas Péter: *Emlékiratok könyve I.* Pécs, 2003 (4. kiad.). 207.

19. Ehhez a „menekülő én-mondáshoz" vö.: „Persze a jelenvalólét ént-mondva arra a létezőre gondol, amely mindenkor ő maga. A mindennapi önértelmezésnek azonban az a tendenciája, hogy a gondoskodása tárgyát alkotó 'világból' érti meg magát. Amikor ontikusan önmagát gondolja, *nem veszi észre* önmagát annak a létezőnek a létmódját illetően, amely ő maga." *Lét és idő*. 531.

20. Vö. ehhez ismét a különböző invokációkat a kötetben (ld. 12. lábj.).

21. A harmadik (perspektíva) figurációjához ikonikus szinten ld. a következő részletet: „Bár a tükörben főleg azt láttam, hogy valaki nézi önmagát. Amiben nem az volt a meglepő, hogy nem sikerült azonosítanom magam az egymást figyelő személyekkel, hanem a viaszosan hamuszürke arcszínük. Még a mennyezetre is fölnéztem, ellenőrizni, talán a neonfény miatt látom őket ilyennek. A látvány nem igazolta az érzetet, és fordítva, a testi érzet nem igazolta a látványt, a fény viszont elég banális, hogy ne adjon magyarázatot. Beleszédültem a különbségeikbe. A viaszosan hamuszürke arcon nem volt felfedezhető veríték. Nem voltam én, holott elvileg nem láthattam mást, mint a tükörképemet" (67.). Lénárt értelmezésében: „Itt a 'látvány' szintén kikerül a test ellenőrzése alól; ahhoz azonban, hogy az elbeszélő észlelhesse (vagy megfogalmazhassa) differenciájukat, egy harmadik pontból kell szemlélnie – önmagát." *Rögzítés és önkioldás*. 171–172. Ebben a részletben mintegy a saját pillantás válik idegen tekintetté, mintegy a „magasabb gépállás" távlatának értelmében. A tanú tekintete gépi, mediális, nem-antropomorf tekintet, itt: a művi fény tanúságtételének szimulációja. Vagyis a kívülhelyeződés már itt megelőlegezi a „mint aki egy (…) hasonlat segítségével ismeri fel a valóságos történés helyszínét" effektust.

22. A fenségesre tér ki Bán Zsófia: *Az egybeesés könyve*. In: *Testre szabott élet*. 37–38.

23. Ehhez a tapasztalathoz vö. Heidegger leírását: „A halál mint lehetőség semmi 'megvalósítandót' nem nyújt a jelenvalólét számára, és semmi olyasmit, ami a jelenvalólét mint valóságos maga *lehetne*. A halál minden valamihez való viszonyulás, minden egzisztálás lehetetlenségének lehetősége. Az e lehetőségbe való előrefutásban a lehetőség 'egyre növekszik', vagyis úgy tárul fel, mint ami egyáltalán semmiféle mértéket, semmiféle többet vagy kevesebbet nem ismer, hanem az egzisztencia mértéknélküli lehetetlenségének lehetőségét jelenti." *Lét és idő*. 447.

24. „A halálhoz viszonyuló lét mint a lehetőségbe való előrefutás *teszi csak lehetővé* ezt a lehetőséget, és teszi azt mint olyat hozzáférhetővé." Uo.

25. Derrida plauzibilis felvetése szerint a halálhoz való előrefutás mint a jelenvalólét legsajátabb lehetősége (Heidegger) legalább ugyanolyan joggal nevezhető a legkevésbé sajátnak és genuin lehetetlenségnek, vö. *Aporien*. 116. Heidegger persze leszögezte, hogy „az alap-ok-lét eleve azt jelenti, hogy legsajátabb létünk felett *soha* nem bírunk hatalommal." *Lét és idő*. 478.

26. Ebbe a hibába esik sajnos Borbély, aki elvitatja az ironikus olvasat lehetőségét Nádas szövegétől (*Átbillenni, átbukni, átfordulni, leválni…,* 60.). Ehhez képest visszatérő szólam a recepció jó részében az ironikus olvasás mérlegelése (pl. Bazsányi Sándor és Darabos Enikő írásaiban, vö. *Testre szabott élet*. 27., 71–72.). Visky András szinte egyedüliként használja a „tanúságtétel" kifejezést, tematizálja a problémát a *Saját halál* értelmezésében, részben azonban autoritatív szakralizációt hajtva végre annak kapcsán („liturgikus olvasat" stb.). *A különbözőség vidékén*. In: *Testre szabott élet*. 108–126.

27. Mint ezt Derrida megállapítja, vö. *Bleibe*. 43.

28. Vö. Heidegger: *Lét és idő.* 661–662. „Így az *időmérés*ben az idő *nyilvánossá válik,* aminek megfelelően az idő mindenkor és mindig mindenkinek mint 'most és most és most' kerül az útjába". A „megjelenítés" (jelenné-tétel) az eredetiben: „Gegenwärtigen". Vö. *Sein und Zeit.* Tübingen, 1986 (16.). 338.

29. Pl. a „neveltetés" értelmében, ami a fentebbi passzus egyik fő referenciája volt. Vö. általánosságban nevelés és „ember(iesség)" összefüggéséhez történeti nézetben Niklas Luhmann: *Das Erziehungssystem der Gesellschaft.* Frankfurt a.M., 2002. 18.

30. Vö. *Lét és idő.* 553–554. 569.

21. Az invenció, a feltalálás már strukturálisan nyilvános jellegű, vö. Derrida: *Psyche.* 19.

32. Médiaelméleti fogalmakkal azt lehetne mondani, az információ (nyelvelméletileg: a referenciális funkció) válik mértéktelenné, azaz potenciálisan átmegy a moraj/zaj létmódjába.

33. Hasonló elhallgatást, a mondás képességének megvonódását – a „kifejezések" uralhatatlansága miatt! – viszi színre az elbeszélt történet szintjén, ugyanakkor bizonyos kompozitorikus funkcióval is bírva, a telefonszám közlésének elhalasztása, a klinikai halál következtében: „A kifejezések e szakmailag mindenképpen indokolt szűrése és rendezgetése olyan mennyiségű időt és energiát emésztett föl, illetve oly erősen mozdult be a tőkesúly, minden elmozdult és belerendült, hogy a telefonszám kimondására nem jutott. Amitől hihetetlenül nevetségessé váltam a halálom pillanatában. Mint a fukar vénember a mesében, kedves fiam, nyögi utolsó lélegzetével, mert nagy titkát még el akarja susogni." (191.)

34. Vö. Derrida: *Die Tode von Roland Barthes.* Berlin, 1987. 34.

35. Ez a végtelenség- vagy mértéktelenségeffektus többször előfordul a szövegben, pl. az imént idézett „Amitől *hihetetlenül* nevetségessé váltam a halálom pillanatában", vagy „Ami *végtelenül* meglepett" (129.), avagy „Amiről evilági nyelven azt lehetne mondani, hogy kozmikusan meglepett" (211.).

36. Vö. Roland Barthes: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról.* Budapest, 2000. 31.

37. Ugyanez történik a „reanimáció" szóval a történet szintjén: „Húsig égették a mellembe a reanimáció pecsétjét." A tanú stigmatizálása, mártír volta mint toposz (vö. Derrida: *Bleibe.* 25.) elevenedik itt meg, ugyanakkor el is idegenítődik: „Vacogó fogakkal kérdeztem az orvostól, mi történt (...), kérdeztem, hogy reanimáltak-e. Az idegen szó megütötte, éppen ment volna el, zavartan visszanézett, az öntudatnak ez a foka túl sok volt neki (...). Majdhogynem megbántottan válaszolta, hogy igen, hogyne, reanimáltak, valóban." (257.) A „reanimáció" szó idegenszerűsége, nem-adekvát jellege a tanú nézőpontjából az orvost irritálja, ugyanakkor legalábbis feltételezhető, hogy ez őrá magára is áll (immateriális értelemben a szó idegenszerűsége írja felül a tanúság performanciáját). Sőt, ezt az irritációt bele is láthatja az orvos viselkedésébe, amennyiben nem túl valószínű, hogy az egészségügyi szaknyelv ezen alapszava tényleg zavarná az orvost, aki napi gyakorisággal használja azt. A tanú hitelessége („a reanimáció [mint szó!] pecsétje" mint hitelesítés) itt is bizonytalan, legalábbis nem visszaigazolható referenciális-kauzális-narratív módon. Ráadásul a tanú közvetlenül ezután éppen az orvosnak tulajdonít kétes hitelt, a reanimáció idejére vonatkozóan, mely kétes hitel ismét a konvencionális minták és szerepek közbejöttének köszönhető („Hivatása szabályai szerint valamit mondott, de láttam a szemén, hogy valójában nem tudja vagy nem akarja megmondani.", hasonló szerepet tör meg őszerinte az elbeszélt én magatartása: „Nem úgy viselkedem, ahogy haldoklóhoz illene."). Végső soron azonban a temporális referencia viszonylagossága, irrelevanciája nyilvánul meg a tanú számára („Több millió év telt el három és fél perc alatt.").

38. A fentebb idézett részlet is ezzel a kifejezéssel kezdődött, de a kollokviális fordulat szintjén: „Halvány fogalma sincs az embernek..." Vagyis intratextuális módon a „halvány fogalmam sincs" ama fordulat idézése is lehet. Ebből a szempontból viszont a nem-tudás expozíciója a zakó anyaga kapcsán bizonyos fokig akár hiteles tanúság is lehet a tanú referenciális állapotának megismerhetetlenségére nézve.

39. „…egy ismeretlen méretű félelem (…). Azt suttogta, nem fog menni, nem fogod megúszni (…) a test félelme ő, nem az enyém…" (37.)

40. Vö. Borbély: *Átbillenni, átbukni, átfordulni, leválni…,* 62. Vö. Nádas egyik esszéjének megfogalmazásával: „A mélabús ember tevékenysége pedig arra irányul, hogy érzéseinek képeit és tudásának fogalmait egymásra vonatkoztassa, egymásból vagy egymással magyarázza. Erre irányuló tevékenységével alakítja ki azt a holt teret, amely a tudás űrjéről való tudás, és ilyen értelemben fölöttébb mozgalmas tér. Ebben a térben az érzés nélküli tudás alanyát szellemnek, a tudás nélküli érzés alanyát pedig léleknek szoktuk nevezni." *Mélabú.* Uő: *Esszék.* Bp., 2001. 102.

41. Az éppen idézett sorokat valamivel megelőző passzusból: „Időtlenség uralkodik a világegyetemben. Űrélménynek lehetne nevezni. A tudat olyan készségesen akceptálja, mintha nem csak előzetes tudomása lenne róla, hanem korábbról élménye. Ettől az új tudásától válnak elkülöníthetővé azok a kisebb időegységek és időstruktúrák, amelyek korábban időnyomokat hagytak a tudatban, időrendjük volt, s az időtlenség űrjében lebegve meg is marad. Bolygók árnyaként lebegnek veled egykori élményeid." (127.)

42. A születésvíziót egy hangsúlyosan testi érzet, habituális-automatikus testi cselekvés, „a porszívó gégecsövének durva recézeté"-nek (271.) tapintása, a „kézzelfogható hasonlat", egyfajta dialektikus kép hívja elő. (A test emlékezetéhez mint fenomenológiai-antropológiai problémához vö. Waldenfels: *Hyperphänomene*. 147–148.)

43. Vö. Werner Hamacher: *Afformatív, sztrájk*. In: Vulgo, 2005/2, 3–25.

44. Akárcsak a „selyem és kasmír" referenciájának „mértéktelensége" esetében. A „mondtam magamnak"-típusú, a szövegben többször előforduló illokutív trópusok egyébként szerkezetileg nem különböznek a hangsúlyosan külső közlésektől, mint pl.: „Egy vadidegen megmondja, mi zajlik a mellkasodban, te nem tudod." (105.)

45. Már a 35. oldalon megelőlegeződik ez, egyetlen mondatként az oldalon, ott még inkább rejtélyesként hatva: „A lélek emlékezete nélkül a test nem érthető." Vagyis a testről is – a határátlépésben, a kivételes tapasztalatban – inkább a „lélek" nem-objektiválható emlékezete (kevésbé valamely referenciális tudás) tanúskodik.

46. Talán felfogható ez a már-tudás egyfajta örökségnek, amit tanúsítani kell a mindig is már „második" tanúságtételben. Ezzel a tanú önnön örökös-létét is tanúsítja, ami csak aláhúzza azt, hogy ezt az örökséget csak tanúsítani lehet, nem megállapítani. Ez a gondolatalakzat a Hölderlint értelmező Heideggernél merül fel: „Ki az ember? Az, akinek tanúsítania kell (zeugen muß), hogy micsoda ő. A tanúsítás először is kinyilvánítást (Bekunden) jelent; de ugyanakkor azt is: a kinyilvánítottért a kinyilvánításban jótállni. Az ember *az*, aki *van*, éppen a saját ittlétének (Dasein) tanúsításában. Ezt a tanúsítást itt nem az emberlét utólagos és mellékes kifejezéseként értjük, hanem hogy ez a tanúsítás teszi egyben az ember ittlétét. De mi az, amit az embernek tanúsítania kell (soll bezeugen)? Odatartozása a földhöz. Ez az odatartozás abban áll, hogy az ember minden dologban az öröklő és a tanuló." (*Hölderlin és a költészet lényege*. Uő: *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez*. Debrecen, 1998. 38. Ford. módosítva – L. Cs. Vö.: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt a.M., 1996. 36.) Analóg ez a fentebb idézett hely logikájával a *Lét és idő*ben: a lenni-tudás lehetősége csak a tanúsításban nyilvánul meg ilyenként, ugyanakkor a tanúságtétel maga is a lenni-tudás manifesztációja. „A jelenvalólét csak az előrefutásban bizonyosodhat meg legsajátabb léte felől annak meghaladhatatlan egészvoltában. Ezért marad el szükségképpen az élmények, az én és a tudat közvetlen adottságának evidenciája az előrefutásban rejlő bizonyosság mögött." *Lét és idő*. 451.

47. Jelentéses példa erre: „Mint a fukar vénember a mesében, kedves fiam, nyögi utolsó lélegzetével, mert nagy titkát még el akarja susogni." (191.) A „nagy titok" egyrészt egy puszta telefonszám, másrészt népmesei citátum, azaz kettős irónia működik itt.

48. Nádas kifejezése („empty space", „the visual and intellectual perception" között), a Davis Kovacs által készített interjúban, vö. bombmagazine.org (jelenkor.net).

49. Ezt Nádas a *Valamennyi fény* című kötetében a következőképpen jellemzi: „Nem a tárgyak, amelyeket a kép fogva tart, hanem a fények, amint éppen érintik, megjelölik, kiemelik a térből és fogva tartják a tárgyakat. Nem a tárgy maga, hanem a fény sugara, nyalábja, amint egy tárgyat jellemez. Inkább a fénytörések, a sötét és a világos találkozása, az élek káprázata." Budapest, 1999. 14–15.

50. Vö. Bán: *Az egybeesés könyve*. 37.

51. Vö. Kiss: *A fotográfia, az élet negatívja*. 91.

52. Barthes: *Világoskamra*. 107. 115. 119. Ami szintén szöveg és fotók közötti ironikus ellentételezésekhez vezethet: a „teljesség élményét" részletezi a szöveg a 201. oldalon, vele szemben viszont a fa éppen nem egészében van jelen a fotón, hanem koronája nélkül.

53. Uo. 93.

54. Uo. 90. Ezt láttuk fentebb a „selyem és kasmír" körüli komplikációknál: a referencia jelentésnélkülisége anakoluthonhoz vezet a diskurzusban, mint olyan, nem rögzíthető.

55. „Valamelyest még az ironikus látás képessége is megmaradt. Még a fényképészeti látás képessége is megmaradt." (231.) Erre Lénárt kitűnő elemzése tért ki, vö. *Rögzítés és önkioldás*. 167–169.

56. Vö. Lénárt: uo. 174–175. „…ezt a ráébredést egy hangsúlyosan testi érzékelés, vagyis egy 'profán' metonímia eredményezi, nevezetesen a porszívó gégecsövének tapintása – amely emlékezteti az elbeszélőt egy, a gégecső és a szülőcsatorna közt fennálló hasonlóságra (azaz egy metaforára).” A „kézzelfogható hasonlat” így referencializálódik.

57. Derrida: *Bleibe*. 109.

58. Derrida: *Bleibe*. 24.

59. Vö. Derrida: *Bleibe*. 75.

60. Derrida: *Aporien*. 94.

61. Az irónia funkciójának két hagyományos meghatározásáról van szó, vö. Paul de Man: *Az irónia fogalma*. Uő: *Esztétikai ideológia*. Budapest, 2000. 184.

62. Uo. 196. Az anakoluthon de Man-i értelmezése felfogható egyébként a „punctum” nyelvi változataként (avagy fordítva), legalábbis egyes funkcióit tekintve.

63. Vö. de Man: *Mentegetőzések*. Uő: *Az olvasás allegóriái*. Budapest, 2006. 349.

64. Vö. Derrida: *„Le Parjure”*. Perhaps*: Storytelling and Lying („abrupt breaches of syntax”)*. In: *Acts of Narrative*. 215. Vö. Kiss megjegyzésével: „…nincs szerző, szemtanú, aki elbeszéli, ami az elbeszélővel történt.” *A fotográfia, az élet negatívja*. 90.

65. Szcenikus szinten utalhat erre a kötet zárlata a profán adománnyal, egyfajta áldozathozatal vagy köszönetmondás, illetve testamentum módján (amit más, a harmadik mint követ hajt végre), mondhatni mentegetőzésként: „Sokáig nem mertem kimozdulni a lakásból, mert nehéz volt komolyan venni a dolgok reális létét, ha egyszer ismerni véltem a valóságukat. Megkértem a feleségem, vegyen tíz vállfát, válassza a legjobbat, a legszebbet, a legdrágábbakat, vigye el a kórházba, a nagy nőt keresse. Legalább vállfát ne kelljen keresgélniük.” (283.) Borbély ezt „engesztelő áldozat”-ként értelmezi („az alvilág urainak”), „melyben a kérés, a közvetítő beiktatása, a mások által véghezvitt cselekedet éppoly hangsúlyos, mint a helyettesítés gesztusa.” *Átbillenni, átbukni, átfordulni, leválni…,* 52. A helyettesítés mozzanata aláhúzza az iróniát: éppen a legegyedibb, leg*sajátabb* tapasztalatra való reakció igényli a harmadik figuráját.

66. Vö. Derrida: *Bleibe*. 25. A „mediális hang” a nyelvészetből ismert „mediális ige” fogalmát variálja, ehhez vö. Emile Benveniste: *Aktiv und Medium im Verb*. Uő: *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*. München, 1974. 189–198. Olyan köztességről van szó, mely aktivitás vs. passzivitás ellentétével nem értelmezhető.

67. Vö. pl. a következő hellyel, ahol az elbeszélő vitatja az orvosi nyelvhasználat érvényét, legalábbis saját magára nézve: „Mindennapi tudatát elveszíti az ember, bár az orvosokkal ellentétben nem mondanám, hogy elveszíti az eszméletét. Jobban észnél voltam, mint bármikor.” (121.)

68. Vö. még Lénárt: *Rögzítés és önkioldás*. 168.

69. Vö. ehhez pl. a „reanimáció” kifejezés használatát, mely Borbély megjegyzése szerint az „anima”, vagyis „lélek” szóra is referálhat (*Átbillenni, átbukni, átfordulni, leválni…,* 44.). Következésképpen elidegeníti, külsővé teszi a „lélek” immaterialitását, nyelvi katakrézis formájában.

70. „Sajnos nincs rá magyar ige, amivel e sorsdöntő történést jellemezni lehetne.

Egyetlen rövid, billenő mozdulatról van szó. Valahonnan átfordulni, s ezzel valahová kerülni. Németül van rá leíró jellegű ige. *Umkippen*. Franciául szintén talál rá igét az elme, *basculer*.” (209.) Borbély utal rá, hogy „vélhetően nem az elbeszélés [inkább a „történet”, histoire, story – L. Cs.] idejében merül fel ez a latolgatás, hanem a saját tapasztalatnak az idegen leírásokkal történő – utólagos – összevetésben [sic!], megfontolások és mérlegelések során körvonalazódhatott ez a – szövegtől némiképp idegen – szerzői reflexió.” *Átbillenni, átbukni, átfordulni, leválni…,* 58.

71. Jánossy Lajos egy helyen „a 'hírnök'” alakzatát „végigkísérő és lejegyző író 'kettős' figuráját” említi, vö. *Kasmír zakó, teljesség, körtefa*. In: *Testre szabott élet*. 77.

72. Vö. Derrida: *Aporien*. 122. Vö. az ugyancsak ironikus, egyúttal a (fotókra is kiterjedő!) fikcionalizálódást reflektáló hellyel: „…hihetetlenül nevetségessé váltam a halálom pillanatában. Mint a fukar vénember a mesében, kedves fiam, nyögi utolsó lélegzetével, mert nagy titkát még el akarja susogni. A nagy fazék rablott aranyat a nagy vadkörtefától háromlépésnyire ástam el.” (191–193.)

SZIRÁK PÉTER

A néma és a beszédes hit tanúsága

ESTERHÁZY PÉTER: *EGYSZERŰ TÖRTÉNET VESSZŐ SZÁZ OLDAL – A MÁRK-VÁLTOZAT –*

Esterházy Péter igencsak kedvező fogadtatású új regénye egyszersmind *újregény* is, amennyiben e hagyományokban gazdag és fölötte változékony műfaj lehetőségének, kiteljesíthetőségének és behatárolhatóságának kérdését is fölveti, amikor a család- és nevelődésregény mintázatát életképek, anekdoták és bemásolt idézetek szövevényében és egyfajta prózaversciklusként megformálva igyekszik egyedivé tenni. A főcím a művet a 2013-ban elindított sorozatba illeszti, az alcím pedig úgy kapcsolja *Márk evangéliumá*hoz, hogy az előző (*kardozós*) változathoz hasonlóan jelzi: szériáról, vagyis ismétlést is magában foglaló variációról van szó. Márk a szinoptikusok közül elsőként beszélte el Jézus Krisztus tetteit a fellépésétől a feltámadásáig, s ezt vette majd alapul Máté és Lukács. Márk Péter „tolmácsa", vagyis a szemtanú emlékezéseinek lejegyzője volt, aki Istenfia titkos epifániáinak szent könyvét írta meg. A főcím – az előző változattal egybeesően – a szóban elhangzottak, a „hallottak rögzítésére" utal (vö. Dobos István, 70.), s ezt a jellegzetességet az alcím ezúttal a bibliai kontextusban eleveníti fel. Mint utóbb tapasztaljuk: illően és ígéretesen.

A Jézus tetteit és szavait szemtanúként megtapasztaló Péter emlékezéseit Márk foglalta írásba, s e könyv elbeszélője ezt az evangéliumot, valamint a nagymama „evangéliumát" (meséit; hitről, halálról, gyászról tanúságot tevő megnyilatkozásait) visszhangozza. A *mondás* és a *lejegyzés* – s ezekkel láncolatban a (kényszerű vagy eljátszott) *hallgatás* és a *szólás*, a titok és a megnyilvánítás, a dolog és a szó, a néma jel és a jelentés, a történés és az értelmezés – kettősége a műben többször és többértelműen bukkan föl: mindenekelőtt az első személyű elbeszélő és a bátyja relációjában. Kettejük (külön) létezése, viszonya a *Márk-változat* egyik legnagyobb titka. A szöveg úgy is olvasható, mint a testvérpár versengése a hitért, a bizalomért, a szülői és isteni szeretetért. A 88. részben mintha a fiatalabb és erősebb testvér lökné a vízbe a tényleges bizonyságot kereső („tamáskodásában" vízen járni akaró) idősebb testvért, s e tett által szerezné meg végleg a füzetet, melyben ott a lejegyzett történet. Nem dönthető el, hogy a féltékenység gyilkos ösztöne vezeti-e, vagy a pillanat megmagyarázhatatlan véletlene mozgatja (ez utóbbit erősíti a „halvány utalás Camus *Közöny*ére"), de még az sem, hogy „valóságos" személyekről, vagy pedig inkább *aspektusok, attitűdök* megszemélyesítéséről, egyfajta (az *Esti Kornél*ból és a *Fancsikó és Pinta*ból is ismert) megkettőzöttségről van-e szó az esetükben. (Utóbbi mellett szól az öcs hosszú ideig tartó némasága, jeleket elnyelő *kísértetiessége*. Mári mondja: „kis sükebókám, nem is tudom, vagy-e te egyáltalán" 23.; „Még jó, hogy nincs itt senki, mondja anyám, pedig ott vagyok." 31.). Az ő (káini-ábeli, áldozati) kettősük is azt a *szabályozott bizonytalanságot* példázza, amelyik a *Márk-változat* egészére jellemző, s ami a „figurakezelés" szintjén is felveti a „kinek higgyünk?", s a „kik is vagyunk?" kérdését. (Ahogy erre a báty halálá-

nak jelenetét követően utal a hitetlen hitéről „füzeteiben" valló Simone Weiltől vett idézet: „Én magam is más vagyok, mint aminek képzelem magam. Ezt tudni maga a megbocsátás." 90.)

Az öcs (sokáig néma) szem- és fültanú, aki a nagymama meséit, Mári és a szülők megnyilatkozásait hallja/hallgatja meg, a báty a szavakat és mondatokat próbálgatja, ízlelgeti, s egy füzetben igyekszik az eseményeket történetté formálni: „Azt magyarázta épp, hogy őt a nagymama hallgatása kényszeríti megírni a történetet. Végigírni, végigmondani. Merthogy eddig a nagymama mesélt Jézusról, de ő már soha többé nem fog. De valakinek kell." (53.). Végül a vízbe fulladt báty füzete is az elbeszélőhöz kerül, s ő átveszi a lejegyző szerepét is. („Fájdalommal, erővel és fájdalommal nyomom a ceruzám. A bátyám ceruzája, a bátyám füzete, de most már az enyém. Mindegy, kié, ceruza, füzet, csak írjon, csak fogadja be az írást." 98.): mintegy írott változatává, előzékszövegévé, archivációs támaszává válva saját emlékezéseinek. A másik hangjának, emlékének, írásának sajáttá tevése alapvető vonása a *Márk-változat*nak. Ami egyszersmind a saját elidegenítése/elidegenedése, mely magában hordozza eltűnésének kockázatát is. Az áttestálódott füzet olyan önértelmező motívum, amely a hagyományra mint adományra, megelőzöttségre, támasztékra és feladatra is utal. Az átírás, a másolás, a variáció kiterjed az első személyű grammatikai formába átírt Márk evangéliumára, a nagymamának, az apának, az anyának és másoknak a kitelepítés történetét referáló, lejegyzett szavaira, a bátytól megöröklött füzetre, sőt a jegyzet tanúsága szerint a regény írását tematizáló, előkészítő, hitelesítő és ironizáló (jegyzet)füzetre is („A füzet bal oldali kérdőjeles megjegyzése szerint mintha Simone Weil is befolyásolta volna az oldalt, de ha felkötnek se tudnám megmondani, hogy konkrétan miként. Vagy mégis. Hogy az ima nem van, hanem közeledik, ez lehet a Weil." – olvassuk a jegyzetek egyikét a 113. lapon). A „füzet" tehát egyszerre külseje és belseje a szövegnek, olyan archívum, amely magába foglalja a kitelepítés családtörténeti legendáriumát, egyszersmind szövegmunkája által színre viszi az Esterházy-filológia „gyűjtögető-válogató" alanyát is (vö. L. Varga Péter, 19.). Ugyanakkor az áttestálódott kézirat reminiszcenciájaként is értelmezhető, felidézve az utóbbi fél évszázad magyar regényirodalmának jól ismert modelljét, az öröklött szöveg bemásolásának, átírásának eljárásmódját – az *Iskola a határon*tól az *Emlékiratok könyvé*n át a *Jadviga párnájá*ig. A szöveg szerzőségének elbizonytalanodása, a könyv „többszerzőssé" tétele sokat hivatkozott jegye Esterházy életművének, s az eljárás őspéldája az író 2000-ben megjelent nagy sikerű regényének régi mintázata, az Esterházy Pál által szerzett *Harmonia caelestis seu Moelodiae Musicae…* (1711) című kantátagyűjtemény, melyben a költészettel és zenével is alkotó viszonyban lévő nádor már ismert liturgikus dallamokat dolgozott föl. De a *Márk-változat* jellemzésekor még korábbi példára utalhatunk: a szinoptikusok elnevezése a *szinopszis* szóra megy vissza, ez pedig „együttes megtekintést", „közös tekintet alá vonást" jelent (ld. Ravasz László, 33.). A *Márk-változat* végtére egy elbeszélőt, ám mégis több tekintetet és a modalitáseffektusok, valamint az idézetmontázs révén széthangzó nyelvet teremt.

Valamennyi cselekedet és történés elsőrendű és végső tanúságtevője az első személyű elbeszélő. Az ő mások szavait és az eseményeket közvetítő belső és kül-

ső „hangjának" megteremtése áll a szöveg elbeszéléspoétikai-diskurzív eljárásainak középpontjában. Az egyidejű és a visszatekintő hitelesítés fontos sajátossága, hogy a tanúságtevő egy gyermek, aki egy ideig néma, vagy legalábbis némának mutatkozik. A *gyermeki tanúságtevés* az utóbbi évtizedekben egyik modelljévé vált a kortárs magyar elbeszélő prózának: a *Sorstalanság*tól és az *Egy családregény vége*től Garaczi László regényein (*Mintha élnél*, *Pompásan buszozunk*) át Dragomán György *A fehér király* és a *Máglya* című műveiig. Kiegészítve ezt a sort a klasszikussá vált regények, illetve versciklusok emlékezetével, így Móricz *Légy jó mindhalálig*jával, *Árvácská*jával, vagy Kosztolányi *Szegény kisgyermek panasza*ival, illetve Szabó Lőrinc *Lóci-verse*ivel, látható, hogy mennyire változatos mintázatait hozták létre magyar irodalmi művek a gyermekiség diskurzusának. A *Márkváltozat* e hatásösszefüggések közül számosat magába gyűjt, amikor nem csak Nádas és Garaczi perspektíva- és szövegalakítási eljárásait idézi fel, hanem az Esterházy-életmű korai darabjára, a *Fancsikó és Pinti*ra is visszautal. Az *Egy családregény vége*nek perspektívarendszerére emlékeztet például a gyermeki figyelem szelekciós mechanizmusainak kidolgozása, amely itt is egyszerre válik a tanúságtevés akadályává és lehetőségévé. Akadályává, amennyiben nem lát rá a kitelepítés történéseinek szélesebb – szociális, politikai, ideológiai – összefüggéseire és lehetőségére, mert éppen a felnőtti kompetencia hiánya és a gyermeki képzeletvilág teremtő ereje révén keletkeznek olyan modális effektusok, amelyek a történések interpretációjának nyitottságát fönntartják. A 24. részben olvassuk: „Hogy micsoda? Mi szabad? Szabad szappanozni. A rendőrök összeröhögnek. Apám, miért, nem tudom, előtte azt mondta nekik, hogy ő egy szabad, magyar állampolgár, egy dolgozó munkás, tessék neki békét hagyni. Szabad hát! Magának szabad azt csinálni, amit mondunk. Teljesen egyformán csillog az övcsatjuk. Ez milyen jó volna a Kincstárba! És ezt szabad is volna ellopni! A Robin Hood nevű ismeretlen tettes legújabb csínytevése, röhög aztán a bátyám. A rendőrök egymásra néznek, együtt mondják, mint egy verset, szabad beszarni! Mintha gyakorolták volna és büszkén körbenéznek. Tapsolni kellene, de nem merek. Én is tudok félni. Hetente jöttek ellenőrizni, nem tudom, mit ellenőriztek. A lehajtott fej, főleg férfiak, ezt láttam talán a legtöbbször. A háziak lehajtott fejjel ülnek a konyhában a hokedlin, csöndben, mint a gyerekek. Mi a belső szobából kukucskálunk. Mintha egy mesét néznénk. Első alkalommal Róza néni odaszólt a rendőröknek, ne csinálják ezt, Gyurikám. Én magának nem vagyok Gyurikám, és Róza néném nekem nem Róza néném. Róza néném egy kulák, tehát a népi demokrácia ellensége. Én pedig a népi demokrácia rendjének őre. Tetszik érteni a Róza néninek. Ne tessék közbeszólni, az úristállát, nahát."

A jelenet az ismétlődő rendőri zaklatások szcenáját idézi föl, a gyermek nézőpontjából, aki nem érti az „ellenőrzés" okát és célját, s a replikák értelme is elzáródik előle. Leginkább a látvány válik számára hozzáférhetővé: a csillogó övcsat, a rendőrök büszke körbenézése, a háziak, főleg a férfiak lehajtott feje. A színpadiasságot, az ismétlődő jelenet egyfajta eljátszottságát (fiktívnek ható jellegét), s ilyen értelemben a tőle való elválasztottságot erősíti, hogy a kukucskáló gyermekek úgy érzik, mintha „mesét néznének", a rendőrök mintha begyakorlott verset mondanának, az elbeszélőnek tapsikolni volna kedve, s a félelmet is mint egyfajta önként

vállalt szerepet fogja föl. (A színháziasság, a szerepjátszás – mint amilyen a tettetett némaság is – a regényben több ponton fölbukkan még: ld. 6. 8. 10. 56. lap!) A csillogó övcsat érzéki vonzereje összekapcsolódik a morál (a lopás tilalma) felfüggesztődésével, ami reflektálatlanul ugyan, de magának a morális elégtételnek a vágyteljesítő elképzelése is. (A „Robin Hood nevű ismeretlen tettes" humoros fordulata ezt az aktust szintén a meseiségbe köti). Ehhez képest a mondottak voltaképpen elbeszélői értelmezés nélkül íródnak bele a szcénába, vagyis példaértékük nem kapcsolható a gyermek távlatához. Az apa tiltakozása, mely maga is az elnyomók szavainak kölcsönzésén alapul (mely nyelv idegenségét a „dolgozó munkás" akár önkéntelen paródiája jelzi), erőszakos gúny tárgyává válik: előbb „Az elvesztettem zsebkendőmet" kezdetű gyermekdal citátumába átvezetve, majd nyílt trágárságba átcsapva. Mindkétszer némi agresszív szellemességgel, a klisék illogikus-akaratlan felidéződésének effektusát kihasználva. Róza néni kérését viszont már a propaganda nyers és önkényes manipulációját alkalmazva utasítja el a falubeli rendőr, amikor az együvé tartozást kifejező megszólítás formáit az osztályharc jelszavaival semmíti. Míg itt a megfigyelő egyidejű gyermeki távlatát és a jelenet példaértékét úgy választja el egymástól a szövegalakító, hogy éppen a gyermek által nem „olvasható" jelentések kibontakozását sugallja, addig máshol a felnőtti távlat válik meghatározóvá: „Amikor Budapestről az ún. »kitelepítés« során egy észak-magyarországi faluba zsuppoltak minket, az egyik legmódosabb helyi nagygazdához, kulákhoz kényszerszállásoltak be. A »nép ellensége«-besorolást nyertük el, játszva megelőzve a szóba jöhető vetélytársakat, katonatiszteket, gyárosokat, mindenféle elnyomó burzsujokat. Sokáig szerettem volna burzsuj lenni, olyan jó titokzatos szó. Engem kicsit zavart, hogy nem értem, a bátyámat nem zavarta. Szép, mondta, és zsizsegve ismételgette, zszszs burzszssujj. A vége, akár egy jajongás." (1.)

Itt a jelenbeli szemlélő és a visszatekintő emlékező szétválasztása történik meg (mint majd a 2. lapon is: „Ha most odamehetnék, ha állna még a ház, nehézkes lépteimből olyan kilenc kellene.", illetve: az idézetek bemásolásával egyre inkább), ami viszont módot ad a gyermeki és a felnőtti tudat egyes pontokon való keveredésére is, s ez leginkább Garaczi László életrajzi fikcióinak eljárásmódjára emlékeztet. Az idézet második mondata azért kelt humoros hatást, mert a deklasszálódást, a szabadság elvesztését és a stigmatizáltságot a verseny, a konkurencia kontextusába helyezi, s a „nyerést" könnyű győzelemként állítja be. Az iróniát erősíti, hogy közben – akárcsak a *Sorstalanság* egyes passzusaiban – a saját diskurzusba beleíródik az idegen, az elnyomottéba az elnyomóé: „A »nép ellensége«-besorolást nyertük el, játszva megelőzve a szóba jöhető vetélytársakat, katonatiszteket, gyárosokat, mindenféle elnyomó burzsujokat." A következő mondatban a visszaemlékező hangsúlyosan felveszi a gyermeki nézőpontot, amikor a szó (nem értett) jelentése helyett annak érzéki vonzerejével hozza összefüggésbe az identitás szabad megválasztását. A magyar nyelvbe orosz közvetítéssel, a burzsoá helyére bekerült, az adott kontextusban erősen pejoratív szó zengése (zsizsegése) delejező hatású: jelentés nélküli hangoztatása érzéki élvezetet jelent. Az idézet utolsó mondata viszont, az Esterházy-féle szövegalakításra jellemző módon, árnyal a modalitáson: a szó árnyékot vet, akár a könyv egészére is ráérthető jóslatot sugall („A vége, akár egy jajongás.").

A *Márk-változat* tanúságtételek „vitája" Istenről, a kitelepítésről, az emberi örömről és szenvedésről. „Mári föláll kis terpeszben az ágyamra, közel megy a Kisjézushoz, és nagyon halkan, mint egy titkot, ráleheli a kép üvegére: Nincs Isten." (25.) Ez a jelenet *a kardozós változat* egyik részletének (18. lap) variációja: ott a hintó ablakára lehelt párába írt szó tünékenysége a nyelv esendőségét példázza (vö. Dobos, 69.). Itt Mári, aki testét, mint titkot tárja fel majd a gyermek előtt, különös képességgel írást lehel az üvegre, paradox üzenetet: tagadásban rejlő állítást. Máskor, Ágoston bácsi elvitelekor (ami Jézus elhurcolásával állítódik párhuzamba) Róza néninek ekképp válaszol a falubeli rendőr: „Megveri még magukat az Isten, Gyurikám. Milyen Isten? Nem hallottak róla? A földosztással megszűnt az Isten." (55.) Róza néni átkot magába foglaló – s később visszaigazolódó – jóslata tanúságtétel Isten mellett, amire a válasz egyszerre komikus és félelmetes: a társadalomátalakító politikai cselekedet és egy világkorszak lezárultának groteszk összekapcsolása. Egy nem hitelesített tanúságtétel, ami viszont, mint a hamis prófécia, a hazugság, s a ferdítés nem egyszer a történelemben: nagy hatóerővel bírt.

Jézus Krisztusról leginkább a nagymama tesz tanúbizonyságot. Ő és a többiek is beszélnek az emberi szenvedésről, a bizalom hiányáról, az önkényeskedésről, az árulásról, a halálról és a gyászról. A gyermekben felébredő hit elválaszthatatlan a nagymama meséitől: „Úgy tud mesélni az Istenről, hogy fölfoghatatlan lesz, hogy az Isten ne volna." (3.). Amikor a nagymama betegsége miatt elnémult, „akkor majdnem eltűnt a házból az Isten." (52.) A beszéd, a némaság és a süketség a hit és a bizalom meglétével vagy hiányával szoros kötésbe kerül: „Én is hiszek, de nálam fordítva van, azért imádkozom, hogy higgyek. Azt hiszem. Hogy legyen kiben hinnem. Hogy legyen Isten. Ezért kell állandóan imádkoznom." (21.) A beszéd (pl. a nagymamáé) bizalmat kelt a gyermekben, az anyáé és az apáé: idegenséget okoz. A nagymama teljes bizalommal beszél a néma (vagy némának tűnő) unokájához, a szülők viszont félnek a némaságától. A némaság a visszajelzés és így a hitelesítés hiánya, ami a titokkal és a nyilvánosra nem szoruló (vagyis titkos) hittel hozható összefüggésbe („Imádkozni hamarabb tudtam, mint beszélni. De titokban mind a kettőt" 1.). Az a hit, amely hitelesítésre és reprezentációra szorul, gyöngébb, mint a feltétel nélküli. (A hit, a titok és a felelősség ószövetségi összefüggéséről ld. Derrida, 59–81.) A gyermek hite a nagymama meséi és a kiábrázolt Kisjézus révén ébred fel, de (megjátszott) némasága – mintegy a „süketnéma Isten" tükörképeként – éppen azt jelenti, hogy hitét nem teszi függővé a külső, nyilvános tanúságtételtől és a hitelesítéstől sem: „Az imádkozásomhoz nem kellenek szavak, így jól jön a nagymama süketnéma Istene. Titkolom, hogy tudok beszélni, és nem adom jelét, hogy érteném, amit mondanak nekem." (5.); „Úgy szoktál válaszolni, hogy nem válaszolsz. Szépen tudsz hallgatni, Uram. Ha kérdezlek, hallgatsz, és ha már nincs több kérdés, az lesz az igazi válasz." (83.)

Márk nem életrajzot írt Jézusról, hanem megragadó jeleneteket, amelyek *elrejtik* és *kijelentik* messiási méltóságát (ld. Ravasz, 36.). A *Márk-változat* is egyszerre elrejti és kijelenti a szenvedés, a bizalom, a hit, az önkény és az idegenség drámáját. Minthogy valamennyiben marad mindig valami közvetíthetetlen, valami tárgyiasíthatatlan. A gyermek története az egyedi titokról, a néma hitről csakis megszólalásával és a *Márk-változat* megírásával lett hitelesíthető. A titok megszüntetésé-

vel, a nyilvánossá tétellel. Ahogy ezt már a szinoptikusok is tették. Szavak nélkül nincs *tudósítás* a hitről. A felébredő, a megrendült, a szertefoszlott, a rombolódó és újra felépülő hitről. „Még a végén az Isten is szó lesz. Egy a szavak közül. Mint a vala. Nem tetszik ez nekem. Lehet, persze, hogy nincs más út. Csak az mond el egy történetet – nem tudom. – aki hiszi, hogy el tud mondani egy történetet." (36.)

A *Márk-változat* az *Egyszerű történet*-sorozat szép darabja. Kevésbé pazarló, mint az előző, de nagy próbatétele az olvasásnak. Esterházy itt is régi témáit szólaltatja meg, de meg is változtatja, új távlatokba is helyezi a szenvedésről, a hitről és a tanúságtételről való gondolkodást. Úgy felel, hogy nem felel a kiben és miben higgyünk nyugtalanító kérdésére. Így tanít vágyakozni azután, ami a mienk.

IRODALOM

Jacques Derrida: *The Gift of Death,* Chicago/London, 1995.

Dobos István: *Elképzelt nyelvi világok – Szólás és mondás által lesz a regény,* Esterházy Péter: *Egyszerű történet vesszők száz oldal – a kardozós változat,* Alföld, 2014/2.

L. Varga Péter: *Ex libris,* Élet és Irodalom, 2015. január 30.

Ravasz László: *Az Újszövetség magyarázata I.,* A Református Egyház Zsinati Irodájának Sajtóosztálya, Budapest, 1991.

szemle

Európa nem vár, de oda kell menni

MÁRAI SÁNDOR: A TELJES NAPLÓ 1967–1969

Bár nem nélkülöz minden belső ellentmondást, mégis 1967 májusában az Olaszországba visszaköltöző Márai Sándornak kifejezetten rossz véleménye volt New Yorkról és az Egyesült Államokról. Emigrációja első komoly fordulójának tekinthető, hogy 1952-ben az Újvilágot választotta lakhelyül Itália helyett, mert saját bevallása szerint – ez egyik korábbi naplójában olvasható – nem akart orosz túsz lenni abban az esetben, ha a Szovjetunió lerohanná Nyugat-Európát. Utólag vélhetjük úgy, hogy ez az aggodalom alaptalan volt, mégis: ez a meggondolás vitte az írót a tengerentúlra. A politikát szorosan követő, és az eseményeket kommentáló író nem mulasztotta el a hatvanas évek második felében megállapítani, hogy az atomfegyverek fejlődése semmissé tette az orosz hadsereg (nyomasztó) szárazföldi fölényét. Az öreg kontinens demokratikus felének lerohanása – ha volt ilyen szcenárió egyáltalán – ekkora biztosan lekerült a napirendről. Márai tizenöt évig élt feleségével New Yorkban, amikor egy 1967. január elején tett naplóbejegyzése szerint lefoglalta tavaszra a repülőjegyeket Rómába.

„Igen, ezt kell csinálni, át kell most menni Európába. (Ahol nem vár semmi és senki.) De át kell menni, mert Amerika, ahogyan alakult, számomra teljesen üres és céltalan" – fogalmazott néhány héttel Olaszországba költözése előtt. Szikár, mégis annál többet mondó tény, hogy az Egyesült Államokban nem publikált. „Tizenöt év alatt soha, egyetlen sorom nem jelent meg itt angolul, a maffia megfojtotta a lehetőségeket, hogy megszólaljak" – írta le keserűen a kifejtetlenség miatt talányos mondatot. Szinte dühösen tette hozzá, hogy ugyanakkor „Sztálin lányának emlékiratait reklámozzák." Amerika- és Olaszország-élménye nem is lehetne kontrasztosabb, mint éppen ebben a naplóban. Odaát mindent pénzben mérnek, és hisznek ennek valóságosságában, míg Itália szegénységében bölcs, megértő és barátságos, amely befogadja (1948 és 1952 között már befogadta!) az idegent. New Yorkról, mint gettóról beszélt, nyomasztó emlékről, ahol az ország kulturális és szociális miliője miatt csak a magány lehet az osztályrésze Márainak és a vele egyívású személyiségeknek. Itália merőben más, és ez Márai számára kézzelfogható valóság. Új otthonuk felújítása után a festők megkérdezték, mivel foglalkozik a házigazda, és meghallva a választ, megtiszteltetésnek nevezték, hogy egy író lakásában dolgozhattak. Márai úgy vélte: ez a mondat New Yorkban soha nem hangozhatott volna el. Nem tagadta ugyanakkor Amerika szemléletformáló erejét. Ezt támasztja alá 1967 szilveszteri naplóbejegyzése (az év rezüméjének is beillik), amelyben úgy fogalmazott, hogy megbecsüli az itt töltött időt, mert másképpen látja így a

világot, mintha Európában maradt volna. Látszólag apróság, valójában nem: New York könyvtárai sokkal jobbak, mint a nápolyiak – vont mérleget több alkalommal az örök olvasó.

Nem annyira a tervszerűség, mint a véletlen hozta vissza Olaszországba a Márai-házaspárt. Felesége nagybátyja négyszobás salernói lakást hagyott rájuk, ahol az amerikai nyugdíjból különösebb gond nélkül megélhettek. (A Szabad Európa Rádió munkatársa volt közel két évtizedig az író. A szerény, öregkorában mégis kincset érő életjáradék ezért illette meg.) Salerno éppen úgy Nápoly mellett található, mint Posillipo, ahol 1948 és 1952 között alkalmi otthonra lelt a hontalanságot választó magyar író. Márai számára a személyes Itália-élmény vitán felül Dél-Olaszországhoz kapcsolódik, amely a fentebb jelzett életrajzi tények ismeretében nem meglepő. Azt talán túlzás állítani, hogy a latinos könnyedség vált volna az író alapérzésévé olasz mindennapjaiban. Mégis kétségtelen, hogy a derű, ha megszorításokkal is, ekkor beragyogta szemléletét: „Nagy ajándék ez az öt hónap – a fény, a tenger, Itália" – írta, s hozzátette, hogy új lakásukat már nem szállásnak, hanem otthonnak érzi, ahol dolgozni (értsd: írni) tud majd. Annak ismeretében különösen erős kifejezés az otthonérzés Máraitól, hogy az elvesztett kassai és a megsemmisült budai, Mikó utcai családi fészek után, a Magyarországról saját elhatározásából, mégis kényszerűen távozó ember számára az idegenség, a hontalanság és vele az otthontalanság olyan magától értetődő jegyeivé váltak életének, amelyek meghaladására – úgy hitte –, nem kínálkozik többé lehetősége az életben.

Írói temperamentumát is formálhatta Itália, mert íráskényszere jelentősen oldódott, az alkotásképtelenség állapotát könnyebben elfogadta, mint korábban, és akár hosszabb szüneteket is engedélyezett magának, ha regényírás közben poétikai vagy egyéb nehézségekbe ütközött. „Ez a mediterrán fény, amely mindennek értelmet ad, nagy ajándék" – írta a salernói életét frissen kezdő író, ami lelki tartalmakat tekintve fényévnyi távolságban található attól az amerikai bejegyzésétől, amely szerint az öregséget nem annyira a tehetetlenség teszi keserves állapottá, inkább a kedvetlenség. Ugyanez a délszaki élmény köszönt vissza egyik 1948 végi naplófeljegyzéséből is: „Jó így írni »dolgozószoba nélkül«, a tengerparton, a fényben és a szélben. Homérosz is így »írt«, Vergilius is." Az alkotói öröm egyértelmű rögzítése az az 1967 augusztus elejéről származó bejegyzés, ami szerint: „Jó lesz már megint könyvet írni."

Ha abban a logikai keretben gondolkozunk, amely Márainak az írást meghatározó külső feltételeit veszi számba, akkor egyértelmű, hogy Olaszország tájaival, hangulatával, lakóival és azok életszemléletével az írást inspiráló tényezők voltak. Fontos, hogy véleménye két évtized távlatában is ugyanaz maradt.

„Először életemben nincs semmiféle »tervem«. Meg fogok halni, ez biztos – de ez nem »terv«. Süt a nap" – írta alig tíz nappal azt követően, hogy Rómában landolt a gépük. Ez olyannyira igaz, hogy kezdetben a salernói életet is egy-két évesre tervezte, felvetődött benne annak lehetősége, hogy később Ausztriában éljenek, de utóbb ebből semmi nem valósult meg. Leszámítva, hogy egyik legszorosabb levelezőpartnerével, Simányi Tiborral a hetvenes években néhány alkalommal Bécsben találkozott.

Éppen a frissen megjelent napló által határolt időben kezdte el és fejezte be a legkevésbé rá jellemző nagyprózai művének írását, az *Ítélet Canudosban*t. Az alkotási folyamatról rendszeresen beszámolt. Alkotói felfogása radikalizálódott. Ezt támasztja alá az önmagával szemben megfogalmazott követelmény, mely szerint írás közben „nem törődni semmivel és senkivel". Nagyjából egy évvel később önkritikusan arról töprengett (nem először naplóiban), hogy mindig is túlságosan könnyen írt, és ezzel szemben a hatvanas évek második felére mindez elmúlt: „»szégyellek« írni" – vallotta meg. Megtoldotta mindezt azzal, hogy életkori okok is közrejátszhatnak ebben, mert „öregen már nincs kedvem elárulni magam". Márai a negyvenes évek végétől igen kritikusan viszonyult 1935 és 1946 közötti írói korszakához. Olyan sikerregények tartoznak ide, mint *A gyertyák csonkig égnek*, *Az igazi,* a *Vendégjáték Bolzanóban* és a *Sirály*. Óvatosan fogalmazható meg az a feltevés, hogy e nagyprózák alapján megrajzolható regényírói énjét igyekezett meghaladni a negyvenes évek végétől. Az immár tizennegyedik köteténél tartó *A teljes napló* sorozatból számtalan idézettel támasztható alá, mennyire tudatosan és következetesen igyekezett szembenézni azzal a zsákutcás esztétikával és regényformával, amelyet a fentebb jelzett művek is képviselnek. Ha az erre vonatkozó megállapításokban visszafogottabbnak tűnik a legfrissebb diárium, akkor ez leginkább annak a számlájára írható, hogy a magára kirótt alkotói önvizsgálatot nagyobbrészt már elvégezte, és ezeket folyamatosan rögzítette naplóiban.

Az író, miközben műhelynaplónak is tekinti a napi fel- és bejegyzéseit, sokszor homályban hagyott olyan rendkívül fontosnak tetsző részleteket, amelyek abban segíthetnének, hogy jobban megismerhessük és megérthessük egy-egy műve keletkezéstörténetének folyamatát és állomásait. Példa erre a *Föld, föld!...* című önéletrajzi kötet, amely 1972-ben jelent meg Münchenben. E kötet megírásának – amit eredetileg az *Egy polgár vallomásai I-II.* harmadik kötetének szánt – 1948-ban fogott hozzá, rögtön azt követően, hogy letelepedett Olaszországban. Egy évvel később befejezte a munkát, azonban az elkészült szöveg dilemmák sorát hagy(hat)ta benne. Korabeli naplóbejegyzéseiből rekonstruálható, hogy az akkor véglegesnek tűnő szövegváltozatot (ennek terjedelmét a szerző kétszáz kéziratoldalnak jelezte) nagyjából két egyforma terjedelmű részre szakította. A textus első felének – ez az 1938 és 1944 közötti időszakot foglalta magába – külföldi kiadása elől a leghatározottabban elzárkózott. Ezt a megírása után hatvannégy évvel később megjelent (!) lappangó szöveget ismerhetjük tavaly óta *Hallgatni akartam* címmel, amelyről az *Alföld* hasábjain terjedelmes elemzés jelent meg. (Fried István: *„Ebben a tíz évben megszűnt egy életforma és egy műveltség",* 2013/12.) Mindezek ismeretében furcsa, hogy 1967. augusztus elején ezt írta: „Ezt követően megírni és kiadni a »Föld, Föld«-et." A bejegyzés arra engedne következtetni, hogy az említett műből (naplójában a fenti módon adta meg a mű címét) még semmi nem készült el, amelyben legalábbis jó okkal kételkedhetünk. Ebben megerősít az is, hogy a memoár cselekményideje 1944. március 18-ával, vagyis egy nappal Magyarország német megszállása előtt indul, így ésszerű az a feltételezés, hogy ennek megszövegezése 1948–1949-ben legalább részben megtörtént. A *Hallgatni akartam* terjedelme is e feltételezés irányába mutat. Az 1948-as és '49-es naplói, a témára vonatkozó bejegyzései is azt egyértelműsítik, hogy az önéletrajz harmadik részéből lényege-

sen többet írhatott meg, mint azt a torzót, amely 2013-ban jelent meg, a hagyatékból előkerülve. Korábban utaltam rá, hogy ez hozzávetőleg a fele annak a szövegkorpusznak, amely 1949-re, a *Vallomások* harmadik részének első változataként elkészülhetett. Bizonyára tisztábban látunk ebben a kérdésben, ha megjelenik a *Föld, föld!...* immár teljesnek mondott szövege, amelyet a *Helikon Kiadó* 2014 év végére ígért.

A kortárs magyar irodalom hozzá eljutó híreit továbbra is széljegyezte – ebben (is) igen következetes volt –, és e tekintetben nem az a legérdekesebb, hogy Illyés Gyuláról új naplójában is lesújtóan fogalmazott. „A kommunisták irodalmi kirakatbábujának", „jellemtelen és kapzsi plebejusnak" és „fizetett manökennek" nevezte. (Naplói tanulsága szerint 1945 óta rendkívül rossz véleményt formált a pályatársról, akinek leginkább azt vetette a szemére, hogy kokettált a politikával.) Illés Endre 1965-ben megjelent *Gellérthegyi éjszakák* című kötete kapcsán a szerző irodalmi tanulmányait „sete-suta áramtalan iskolás írásoknak" nevezte, irodalomtörténészi teljesítményét „szomorú sziszifusz"-ként értékelte. Nem értette Márai, miért kellett feleleveníteni a *Sirály* című regényéről írt Örley István-féle kritika történetét. (Ez a leggyilkosabb recenziók egyike, amely a későbbi naplóíró szépprózai műveiről megjelent.) A hazai nyilvánosságból kizárt Márai, és az akkor már évtizedek óta halott Örley kettősében ez a tanulmányírói eljárás valóban hagy kívánnivalókat maga után.

Hosszabb tanulmányt igényelne Márai és a *Nyugat* kapcsolatának teljes feltérképezése. Ezt a vizsgálatot a szerző maga provokálja ki, ha jól olvassuk a legújabb napló e témával foglalkozó passzusait. Saját bevallása szerint 1941-ig nem adott kéziratot a folyóiratnak, noha írói értelemben az „én időmnek" nevezte az 1926 és 1941 közötti korszakot, amely a *Nyugat*nak is egyik jelentékeny időszaka volt. A kötet jegyzeteiben Mészáros Tibor Márai visszatérő tévedésének és/vagy tagadásának nevezi, hogy nem publikált volna a lapban. Állítása szerint 1919-től hat alkalommal közöltek tőle írást. Ebben bizonyára igaza lehet a filológusnak. Mégis hozzá kell tenni, hogy huszonkét év alatti hat publikáció e folyóiratban való jelenlétnek csak nagy jóindulattal nevezhető. Annak fényében különösen érdekes a szerző és a folyóirat (láthatóan) kölcsönös idegenkedése egymástól, hogy a progreszszív irodalom egyik legkitüntetettebb megjelenési helye indulásától kezdve a *Nyugat* volt. Lehet vitatni Márai két világháború közötti irodalmi teljesítményét, vagy legalábbis annak egy részét, de életműve ebben a korszakban is bővelkedett merészen kísérletező, európai színvonalú művekben. *A zendülők*, az *Idegen emberek*, *A sziget*, az *Egy polgár vallomásai I-II.*, *A féltékenyek I-II.* és a *Szindbád hazamegy* hatvan-hetven éves távlatból is kiemelkedően jelentős műveknek nevezhetők, szemben a korábban már jelzett sikerregényekkel. Naplójában egyfajta kettősségről beszélt a *Nyugat* kapcsán. Mindenek előtt ez a lap volt a nagybetűs irodalom, de emellett „ürügy is arra, hogy másod- és harmadrendű, -rangú tehetségeket is becsempésszen a »liberális, progresszív« Gellért Oszkár az irodalomba; és ezek a másodrangú csillagok a nagy Állócsillagok fényében egy ideig ragyogtak, de aztán teljesen elhalványodtak… Pap László, Gelléri Andor Endre, Bálint György, Fenyő László, Halász Gábor – mind zsidó volt, és mind helyet kapott a Parnasszuson az igazi, alkotóerejű, nem zsidó Nagyok mellett" – fogalmazott kevéssé szalonképe-

sen, de esztétikai értelemben nem feltétlenül igazságtalanul. Máraiból egészen kivételes módon hiányzott a generációs alapérzés és a csoporttudat. Ezek nélkül aligha válhat bárkiből is olyan alkotó, amely alapján nemzedéki vagy többé-kevésbé azonos esztétikai elvek szerint szerveződő közösség tagságára pályázhatna. (Amilyen a folyóirat körüli csoportosulás is volt.) Nem mellékes, hogy Márai magányossága – az alkati okok mellett – visszavezethető írói sikerességére is (itt nem a későbbi sikerregények ünnepelt írói létállapotára gondolunk, bár teljesen ettől sem tekinthetünk el), aki e miatt nem is igényelte a csoportként való művészi-művészeti érvényesülést és beérkezést. Élesen reagált Fenyő Miksa egy folyóiratban megjelent cikkére, és ismét a *Nyugat*hoz fűződő viszonyát árnyalta, amikor úgy fogalmazott: „valahogy nem volt kedvemre való oda írni; Osvát, aztán Babits és köre túlságosan ezoterikus volt." Fontos, hogy Márai értékelésében a Babits-életmű a legelismertebbek közé tartozik. Leghíresebb versében, a *Halotti beszéd*-ben, így tisztelgett pályatársa előtt: „A tyrreni tenger zúgni kezd s hallod Babits szavát". Aligha véletlen, hogy az irodalmi névsorolvasásnak is beillő költemény a szigorúan vett kortársak közül kizárólag Babitsot és Krúdyt említi.

Márai magánéletéről is egyre pontosabb fogalmat alkothatunk a naplósorozatok újabb darabjai alapján. A világtól és az emberektől elzárkózó Márai írói arcképét sokan megfestették már, a részletek megismerése mégis alapos kétségeket ébreszt az ábrázolási mód hitelességét illetően. Közel két hétig vendégeskedett nála az Amerikában élő Hardy Kálmán altábornagy, Horthy korábbi szárnysegédje, akivel Márai a második világháború utolsó éveiben a kiugrást előkészítő felhívást szövegezte. Mellette fogadta svájci fordítóját (maguknál szállásolták el), egy Németországban élő magyar házaspárt is vendégül láttak, de más is jelzi náluk az azokban az években jellemző sürgés-forgást: „Látogatók Ausztráliából, Kanadából, Rómából, Kaliforniából… Legtöbbjük szívesen látott…" – írta 1969-ben, ami nem személyisége mizantróp vonásait emeli ki.

A kor három kiemelkedő politikai eseménye közül meglehetős értetlenséggel figyelte a vietnámi háborút és a párizsi diákfelkelést, de metsző éleslátással fogalmazott a csehszlovák tavaszról és az ország 1968-as megszállásáról. E napló hasábjain is több alkalommal úgy vélekedett, hogy a kommunizmus világszerte megbukott, megreformálására nincs lehetőség. A prágai eseményeket is ennek szemüvegén keresztül nézte. Egy Dub eknek tulajdonított mondatot idézett: „Ezt érdemeltem én, aki egész életemben a Szovjetuniót szolgáltam…" – fakadt ki állítólag a Moszkvába hurcolt pártfőtitkár. Márai lakonikus válasza: „Igen, ezt érdemelte." Nem a naplóíró cinizmusa e kijelentés, mert mögötte az a felismerés munkál – ez szintén az új kötetben található –, hogy a kommunizmus liberalizálása a parancsuralmi rendszer végét jelenti. A történelem 1989-ben valamilyen fokon igazolta ennek a vélekedésnek a valóságosságát.

Technikai értelemben is sok minden belefér egy ember életébe. A polgári repülés fejlődése csodálattal töltötte el Márait, amelynek mélyén gyermekkori élmények is lapulhatnak. Új naplójában írta le, hogy tizenkét évesen látta a Vérmező felett röpködni Bleriot-t, fiatal újságíróként ott volt Párizs mellett, amikor Lindbergh, elsőként átrepülve az óceánt, megérkezett Európába. A tévében pedig a Holdra induló űrhajósokat figyelte. Az ember határtalan lehetőségeit sejtette a tény

mögött, hogy Bleriot bemutatója és a holdra szállás között mindössze ötvenhét év telt el. (Az ember mint lehetőség egyik alapgondolata lett a már emlegetett *Föld, föld!...* című, ekkor még készülő kötetének.)

Saját életére vonatkoztatva a múló idő a legfájdalmasabb emlékkel szembesítette: Kristóf fia halálával. Gyakorlati teendők is kapcsolódtak a gyászhoz, mert nem csak az járt a fejében, hogy huszonnyolc éve temette el gyermekét, hanem az is: „Két év múlva át kell hantolni a sírt." Magyarországon, Budapesten. Nevelt fia, az időközben felnőtt János, Amerikában maradt, ő nagyon hiányzott az írónak olaszországi éveiben. Apa és fiúk tragikus kettősei is Márai élete. A hiány különböző alakváltozatai. *(Helikon)*

BOD PÉTER

Harc az apa árnyékában

HÁY JÁNOS: NAPRA JUTNI

A *Napra jutni* Háy korábbi műveinél személyesebben, de talán még az eddigieknél is szikárabb nyelven mesél történeteket vidéki gyerekkorról, apák és fiúk mitikus küzdelméről. „A gyerek" nevelődésének mozzanatait ezúttal addig követhetjük nyomon, amíg végül gimnazistaként el nem hagyja szülőfaluját.

A könyvfesztiválra 2014 áprilisában megjelent kötet egymáshoz lazán kapcsolódó novellák sorozatából épül fel, de inkább regényként olvasható. Három nagy részből áll. Az első, az *Apák,* egyetlen lírai novellába sűrítve festi meg a következő novellák hátterét, összefoglalva egy mitikusnak is tekinthető alaptörténetet. *Az apa fia* című rész harminchat novellát ad közre, amelyek a gyerek nevelődését kísérik végig harmadik személyben, de a gyerek nézőpontjából láttatva a falu világát. A gyerek nézőpontja mögött azonban jelen van egy kívülálló felnőtt látószöge is. Ez a kettősség ironikus színezetet kölcsönöz a szövegeknek, és feltárja a falu hétköznapjainak abszurditását. A mű végén a *Családállítás* a szülők és nagyszülők nézőpontjai által értelmezi át az első két részt.

A regény nyelve lecsupaszított és töredékes. Háy műveiben eddig is meghatározó szerepet játszott a rontott nyelv, a szikárság, de a *Napra jutni* esetében talán még erősebben érvényesül. A párbeszédet jelző gondolatjelek például még a korábbi kötetekből átvett szövegek esetében is elmaradnak (*Csöpi).* A szöveg az élőbeszéd spontaneitását idézi fel, ugyanakkor hangsúlyozottan konstruált nyelv, amely paradox módon a nyelv hiányát érzékelteti. Ahogy Horváth Csaba írja: „Látszólag társadalmilag és művelődésszociológiailag jól definiálható stiláris szintet idéz meg, valójában rendkívül szerkesztett, mesterséges nyelvet hoz létre, melyben éppen a nyelv és a nyelvtelenség összekapcsolásával megteremtett feszültség a meghatározó." (Horváth Csaba: *Van-e élet a posztmodern után?,* Alföld, 2012/5, 105.)

Az *Apák* című bevezető rész az apa és a fiú mitikus küzdelmének leírásával előrevetíti a későbbi novellák által kibontott alaptörténetet. A családi kapcsolatok mitikus szintre emelése az *Istenek* című verseskötethez is köthető. Ebben a rész-

ben a felnőtt nézőpontja érvényesül, aki visszatekintve beszél a gyerekkoráról, majd saját fiával átélt tapasztalatairól. Az apa és a kisgyerek eleinte egységben vannak. Az apa jelenti az erőt, a tudást és a biztonságot a gyerek számára, tekintélye megingathatatlan: „Azt érdemes szeretni, amit ő szeret, mert az a jó." (7–8.) Az idő múlásával azonban megbomlik ez az egység, a gyerek kezdi felfedezni saját különálló identitását, ami konfliktusokat okoz. Az apa által meghatározott rendben a különbözőség rendbontásként jelenik meg. Apa és fiú egységének kérdése, valamint az apa által képviselt rend és annak hiánya (az apa három napos távolléte) bibliai szöveghelyekre utal, kibillentve azokat a megszokott értelmezési keretből: „Az apa az apában volt, a gyerek a gyerekben." (9.) „Az apa végül hazajött, mert harmadnapra visszaáll minden világokban a rend." (8.) Az apa a gyerek másságának felfedezésével hirtelen megérzi a család súlyát, amely az ő hátát nyomja. A családfő korábban biztonságot adó tekintélye pedig elviselhetetlen teherré válik a fiú számára: „Érezte, hogy nem képes megmozdulni, ott nehezedik rá a világot megmutató apa, és ő görnyedezik." (200.) A gyerek különválásával az apa idegen erővé válik, amellyel meg kell küzdeni. Bár eleinte úgy tűnik, hogy a gyerek fog alulmaradni, a harc a fiú győzelmével és az apa halálával végződik. A küzdelem leírása párbeszédet folytat Freud és Nietzsche sokat idézett gondolataival: az apa (vagy Atya) halála a fiú számára a szabadságot, az önálló élet lehetőségét jelenti. Ez a harc generációról generációra ismétlődik, és ha a fiúnak sikerül elindulnia a saját útján, akkor a küzdelem az apa vereségével végződik.

A regény címe arra a pillanatra utal, amikor a fiú kilép az apja (ezúttal szó szerint is értendő) árnyékából: „Még lett volna módom visszarántani, de nem tettem semmit, csak néztem utána, hisz apa csak az lehet, aki egyszer megválik fegyvereitől és hagyja a fiát a napra jutni." (12.) Az apa végül belefárad a küzdelembe, a fiút pedig elvakítja a hirtelen ráömlő világosság. A könyv sárga borítóján egy kisgyerekről készült fekete-fehér fotó látható. Talán Háy János gyerekkori képe. Ebben az esetben fel kellene idéznünk Láng Zsolt írását (*Levehetetlen tekintet,* Látó, 2014/05), amelyben Háy János *A mélygarázs* című művét a *Nincstelenek*kel veti össze. A *Napra jutni* esetében Borbély Szilárdhoz hasonlóan Háy is megszegi a személyes szféra és a regényvilág elválasztásának konvencióját. A *Napra jutni* és a *Nincstelenek* rengeteg párhuzamot mutat, nem csak a távolságtartó elbeszélésmód, a személyes ihletettség és a vidéken eltöltött gyerekkor témájának tekintetében.

A második rész (*Az apa fia*) novelláiban vissza-visszatérnek az apával való egység és a küzdelem motívumai, de ezúttal inkább a gyerek nézőpontja érvényesül. Ahogy a gyerek felnő, Háy János szavaival „asszimilálódik" a felnőtt létbe: „Az asszimiláció számomra általánosan jelenti azt, miképpen tudsz egyik közegből a másikba bekerülni, hogy az új közegben úgy tudd megmutatni, ki voltál valaha, hogy ne szakadjon le rólad a múlt. Mindannyian asszimilánsok vagyunk. Nemcsak akkor, amikor vidékről Budapestre kerülünk, asszimilánsok vagyunk akkor is, amikor kamaszból felnőtté leszünk." (*„Mindannyian asszimilánsok vagyunk". Beszélgetés Háy János íróval,* Helikon, 2012. február 10., 2.) Az asszimiláció azonban fájdalommal jár. A regényben a nevelődéshez az állatok idomítása, a domesztikáció kapcsolódik, a felnőtt lét pedig az igavonó barmok életéhez hasonlít: „A lovaknak is milyen nehéz, gondolta, húzni az ölfákkal megpakolt szekeret le az er-

dőből, persze ők állatok, gondolta a gyerek, s hogy mit mondott a tanító néni két napja az olvasásórán." (43.) Az állatokkal való kegyetlen bánásmód végig fontos szerepet játszik a regényben, és szorosan összekapcsolódik az emberi sorsokkal, a 20. század történelmi eseményeivel. *A disznó kicsi darabja* című novellában a disznóvágás leírása után egy szürreális képsor érzékelteti a falu múltjával kapcsolatos nyomasztó hallgatást: „Mintha egy nagy fedél lenne a falu fölött, gondolta, a megfagyott büdös levegő, ami nem engedi kijutni a sok-sok megölt disznó lelkét. Lehet, már évszázadok óta itt vannak. Itt sűrűsödnek a falu fölött, és hiába jön a karácsony, nem töri át az angyal ezt a fedőt. Csak az elpusztult állatok lelke van ott a karácsonyfa körül, ők hoznak ajándékot, ők hallgatják meg a Mennyből az angyalt, ők töltik meg éjféli misén a templomot, ők őrzik az álmát, mikor végre lefekhet mise után." (71.) Az állatok fájdalma összekapcsolódik a nevelésnek alávetett gyerek fájdalmával, Krisztus szenvedésével és a 20. századi történelmi traumákkal is. A *Kik azok a* című novellában egy falubeli holokauszt-túlélő hasonlítja a malacok felvásárlását és vágóhídra szállítását a deportálásokhoz: „pont olyan volt, amikor felhajigálták őket a teherautóra, aztán Ipolyságon, ami a második bécsi döntésnek köszönhetően ismét hazánk része lett, a kisváros vasútállomásán bevagonírozták a különböző falvakból odaszállított embereket, hogy az olyan volt, amilyenek most a malacok." (88.) A szöveg távolságtartó iróniával mutat rá annak az ideológiának az abszurditására, amely nem tett különbséget ember és állat között, ugyanakkor felteszi azt a kérdést is, hogy van-e jogunk tárgynak tekinteni az állatokat. A Trianonnal kapcsolatos közbevetés tovább fokozza a szövegben rejlő belső feszültséget. A gyerek nevelődésének hátterében intenzíven jelen van a 20. század történelme, leginkább ellentmondásos, abszurd történetfoszlányok formájában. Ilyen például az apa belépése a téeszbe, majd a kommunista pártba; a nagyapa részvétele a II. világháborúban, majd a hadifogság, amelyhez a marhavagonok toposza kapcsolódik; vagy a „csehszlovák" rokonok látogatása, „akik teljesen magyarok voltak, annak ellenére, hogy csehszlovákok" (165.).

Ahogy a gyerek felnő, rá kell ébrednie, hogy a falu világában nincs rá szükség. A szégyen alapvető élménye tanítja meg a falusi társadalom szabályainak betartására, amelyeket egyrészt a kollektív büntetésként megélt néphagyomány és a testiséget csírájában elfojtó vallás, másrészt a kommunista ideológia határoz meg. A falu világrendje a túlélést szolgálja, és a túlélés záloga a munka: „Az apám is ezt mondta mindig, nekünk az jár, ami jut. S azt is csak akkor kapjuk meg, ha eleget dolgozunk" (245.). A világrendet meghatározó hierarchia már az óvodások között jelen van, majd az iskolában tovább erősödik. A foci is csak a gyerekek hierarchiában elfoglalt helyét teszi még nyilvánvalóbbá, a ranglétra legalján lévők pedig folyamatos megszégyenítésnek vannak kitéve. A gyerekek világában uralkodó szabályokra kihat a szüleik pozíciója is. A falubeli hierarchia csúcsán az igazgató helyezkedik el, aki a pozíciójából adódó „természetes igazságossággal" minden útjába kerülő gyereknek lekever egy pofont. Az egyenlő bánásmódot végül is csak a halál biztosítja a falubeliek számára.

Háy János korábbi műveihez hasonlóan ebben a regényben is fontos szerepet játszik a vidék és a város szembeállítása, amelynek sematizmusa abból fakad, hogy a gyerek esetében a vidékről való elköltözés egzisztenciális problémává emelke-

dik. A gyerek kilépése a falu világából az apával folytatott mitikus küzdelem része, a távozással a fiú önálló létezése kezdődik el. A város a gyerek nézőpontjából a szabadságot jelképezi, de a novellákban ez a látásmód ironikus színezetet kap: bár az apa elmondása szerint a Jézuska Budapesten lakik, a pesti rokonok látogatása sejteti, hogy a városban sem olyan egyszerű az élet.

A gyerek születésétől fogva más. Az anya ennek okát abban keresi, hogy ő mindig is lányt szeretett volna: a gyerek érzékenysége nem felel meg a férfiakkal kapcsolatos nemi sztereotípiáknak. A kisfiú a faluban nő fel, mégsem tud beilleszkedni a helyi társadalom rendjébe. Ahogy Pogrányi Péter írja: „már akkor elvágyódik, amikor azt sem tudja, hogy van máshol" (*Lebetonozott életek,* Élet és Irodalom, 2014 július 18., 21.). Némileg ki is billenti a gyermeki nézőpont hitelességét, hogy a gyerek ennyire független tud maradni attól a világtól, amelybe beleszületett: undorodik a húslevestől, fél a kakastól, sajnálja a levágásra ítélt disznót, nem élvezi a cirkuszt. A faluban alapvetően idegenként mozog, mintha már kezdettől fogva arra készülne, hogy elmenjen. A kisgyerek szemében még szürreálisnak tűnik a falu élete, minden az újdonság erejével hat rá, valóságának határai bizonytalanok: retteg a mikulásoktól, a szellemektől és a nagyapa által mesélt történetek miatt úgy emlékszik, hogy ő is harcolt a háborúban. De ahogy a falu ismerőssé válik a növekvő gyerek számára, új világok után kezd kutatni. Föld alatti városokat fedez fel, elvegyül a mesebeli emberek színes forgatagában, és hősiesen kiszabadítja az új tanítónénit a török rabságból.

Mintha a város után való vágyódás is egy hasonló, képzelt valóságot nyitna meg a fiú előtt. A városhoz kötődő új identitás, a szabadság jelképe a farmer, a hosszú haj és a rock'n roll. A faluból való távozás azonban nem jelenti egyúttal a városban való otthonosságot is. Aki a faluból elmegy, a városlakók szemében mindig vidéki marad: „Mi nem látjuk rajtuk, […] de Pesten mindenki tudja, hogy betolakodók, hülye vidékiek, hiába csinálnak úgy, mintha nem" (164.). Miután a gyerek már nem fér el a szülei közt az ágyban, egy ablaktalan szobában kap helyet. Eközben órák hosszat ül a konyhaablak előtt, és néz kifelé. Nézi a fények villódzásán át azt, ami a többieknek semmit sem jelent, és felépíti magában azt a világot, amelyben szeret élni. A faluban ez a „haszontalan" időtöltés nem elfogadott. Az apa esetében ugyanez a magatartás a betegség, a halál előjele: „most pont azt a világot nézi, gondolta, holott épp ellenkezőleg, az apa nem látott semmit, ahogy a keze, a lába, a szája, a tekintete sem kapaszkodott már semmibe" (227.).

A *Családállítás* címe egy pszichoterápiás módszerre utal, amely a családi háttérhez kapcsolódó traumákkal foglalkozik. Az utolsó részben négy családtag, az apa, a nagymama, a nagyapa és az anya mondja el saját történetét első személyben. Nézőpontjaik árnyalják, átértelmezik, történelmi távlatokba helyezik a gyerek látószöge által meghatározott novellákat. Az ő nézőpontjából nem volt látható az a harc, amelyet a szülők saját szüleikkel vívtak meg. Bár eredetileg mindketten el akartak menni, végül elfogadták a falu világrendjét: maradtak, dolgoztak és túléltek, hogy a gyerek majd egyszer elmehessen a faluból. Aztán a gyerek elment, és hiányt hagyott maga után, de lehetőséget kapott arra, hogy kilépjen a falu életét meghatározó sorsszerűségből. *(Európa)*

JÁNOSA ESZTER

Nőnek lenni – férfiszemmel

FORGÁCH ANDRÁS: 12 NŐ VOLTAM

Ismert irodalmi hagyományt folytat legújabb könyvében Forgách András, amikor különböző női szerepeket „próbál fel". Megközelítésmódja, hangneme ugyanakkor képes újat adni ehhez a szövegalkotói tradícióhoz, és izgalmas párbeszédre hívja Esterházy Csokonai Lilijét, Parti Nagy Lajos Sárbogárdi Jolánját vagy Weöres remekművét, a *Psyché*t. A *12 nő voltam* tizenkét novellát tartalmaz, tizenkét történetet, melyek egy nő egész személyiségét és életét átható erővel képesek megvilágítani. A szövegek mindegyike önhazugságban élő, elfojtott problémákkal küzdő nőt jelenít meg, aki a valóság elől olyan önértelmezésbe, s így olyan életbe menekül, amely ugyanakkor az önmagára találás akadályát is jelenti. Tizenkét nő „árnyéka", tizenkét, a kiteljesedés felé félúton (vagy már korábban) kisiklott élet. Mégsem hatnak lehangolóan a történetek, ami az író elbeszélésmódjának köszönhető: a meghökkentő eseményeket tragikomikus köntösben tálalja az olvasónak.

A tizenkét elbeszélő mindegyike életének egy meghatározó epizódját meséli el a jelenből visszatekintve, rögtön a lényegre térve. Egyik szöveg sem szolgál részletes személyiségrajzzal vagy biográfiával, mindben egy bizonyos eseményre helyeződik a hangsúly, amely azonban az egész életutat, az elbeszélő személyiségének lényegi motívumait képes érzékeltetni. Mondhatnánk, „tipikus" novellák, de az abszurd csattanó sajátos jelleget kölcsönöz az írásoknak. Persze nehezen elképzelhető, hogy a NASA új, kifejezetten az űrbeli szexuális aktus lebonyolítására kifejlesztett űrruhája, a kutyává váló édesapa vagy a fagyos magyar tolmács hirtelen házassága az „idegen szagú" eszkimóval nem pusztán a szerző képzeletének szüleménye, a novellák befejezésekor mégis az a zavaró érzése támadhat az olvasónak, hogy a „díszletek" mögött nagyon is reális problémák húzódnak meg. A vallomásokra jellemző őszinte hangnem, illetve a hétköznapokat idéző szófordulatok, tárgyak is zavarba ejtően elhomályosítják fikció és valóság határait.

Elsőre talán kissé erőltetettnek tűnhet a szövegek Freuddal való párhuzamba állítása, mégis van egy közös tulajdonságuk, ami ezt indokolja. Mindegyik hősnő életében visszaköszön a pszichoanalízis atyjának egyik alapvető állítása, miszerint a szexualitás az embert alapvetően mozgató erő. Különböző korú, társadalmi helyzetű, képzettségű nőkről van szó, de mindegyikőjük életében olyan esemény jelenti a fordulópontot, amelyben a szerelem, a szexualitás jelenik meg központi tényezőként. A vágy kényszerítő erővel ragadja magával a főszereplőket a felszínes életükből való menekülés felé, ami az ő szemszögükből az elfojtott, letagadott problémák megoldásaként értelmeződik, kívülről nézve azonban a történet befejezésekor az eltévelyedés legvégső állomásán találjuk szereplőinket. Korábbi, fojtogatónak érzett életüket már felrúgták, de ez nem járt együtt az önismeret elmélyülésével. Éppen emiatt tűnhet ez a végső lépés fatális hibának, az önsorsrontás betetőzésének.

Különösen igaz ez akkor, ha a vonzalom sokszor az undorral, a közönnyel vagy a megaláztatással párosul. Legtöbbször ugyanis erről van szó. Az ösztöndíjas

magyar egyetemista például egy olyan orosz bankárral folytat viszonyt, akinek mogorva viselkedése a lány számára is mindvégig rejtély marad: „Sose tudtam, mi baja van" (7.). Általában egy tizenkét személyes társbérletben bújik össze a kövér Alekszejjel, aki rendszeresen kiabál vele, és nyilvánosan megalázza. Érdekes eset a harminc éves Júliáé is, a „közép-kelet-európai" tolmácsé, aki utálja a hideget, és rendszeresen vitába keveredik az anyjával, de „félreértés ne essék, különben jóban" vannak (84.). Júlia egy konferencián találkozik az „idegen szagú", ellenszenves Kuvageegaival, egy hét múlva pedig már a csomagjait pakolja az eszkimó menyasszonyaként. A kétgyerekes, tisztes feleség pedig, aki Görögországban nyaral családjával, és egy tetőtől talpig szőrös, nagydarab és együgyű görög agglegénnyel kerül „túl közeli" kapcsolatba, mintha egyenesen egy mitológiai szörnyszülöttől esne teherbe.

További közös vonása a szövegeknek az egységes hangnem. Ez már abból a kötetcímben egyértelművé tett alaphelyzetből megelőlegezhető, hogy Forgách András tizenkét nő bőrébe bújik. Akár a „Variációk egy témára" alcímet is kaphatta volna a könyv: mintha mindegyik szövegben ugyanaz az elbeszélő nyilatkozna meg, csak különböző „díszletek" mögül. Mindennek fényében válik különösen érdekessé a címválasztás, a szerzőnek az a gesztusa, hogy ezúttal nem bújik álnevek mögé (ahogyan azt a szövegek korábbi megjelenéseinek alkalmával tette), hanem már az első pillanatokban világossá teszi: a női elbeszélők mögött ő maga rejlik. Nem „Tizenkét nő" és nem is „Ha tizenkét nő lettem volna". *12 nő voltam,* kijelentő módban, tényként állítva. Vajon az egységes elbeszélői hangnem mögött a kötetet záró, *Tizenkettedik* című írásban is szereplő reinkarnáció elmélete érhető tetten?

Az olvasói tapasztalat alakulására lényeges hatással van a Forgách András által megteremtett prózanyelv könnyed humora, amelynek köszönhetően még a legtragikusabb történetek sem hatnak nyomasztóan. A novellák elbeszélői sem érzékelik saját helyzetük kilátástalanságát vagy önhazugságaikat, így maximum a szövegekre jellemző ironikus hangnem sejteti a múltban bekövetkezett vagy nemsokára bekövetkező tragédiát. Ugyanakkor a kötet egészén érződik az a nagyfokú empátia, amivel a szerző a másik nem felé fordul – még a kevésbé rokonszenves szereplők ábrázolását is körüllengi a női nem tisztelete és csodálata.

Érdemes néhány szó erejéig kitérni a borítóra is, hiszen az olvasó találkozása a könyvvel itt kezdődik. Forgách András kötetén egy meztelen anyuka úszik kisgyermekével a hátán. Mintha itt a borító is a szöveg része lenne, kezdő és zárszóként, választ kínálva arra a kérdésre, hol is rejlik e nők problémáinak a gyökere. Az anya-gyerek kapcsolat legelképesztőbb torzulása talán a *Sár* című szövegben jelenik meg, amelyben mindvégig rejtély marad, vajon ki az igazi anyja a nyomortanyáról induló nőnek: a kétes életmódot folytató nővérek egyike, bolond testvérük vagy későbbi nevelője. A kép ugyanakkor kiemeli a női nem azon kiváltságát is, hogy gyermeket szülhet, és akármilyen sors jut is a gyermeknek, mégiscsak az élet a legnagyobb kincs, ami adható, és életet adni a legnagyobb tett is, amivel az ember értelmet adhat saját létének.

Könnyed játéknak indul, és a humoros, ironikus hangnemnek köszönhetően látszólag az is marad a könyv, mégis, közben komoly egzisztenciális problémákat vet fel, és elgondolkodtató kérdésekkel szembesíti a női és férfi olvasót egyaránt. *(Libri)*

FARKAS ZSUZSANNA

Az ösztönlét kicsiny, kék doboza

JENEI LÁSZLÓ: BLUEBOX. KISKERTI TABLÓ

Jenei László regénye első olvasásra zavarba ejti a befogadót: a *bluebox* ugyanis nem egy gyors ütemben olvasható, nem is könnyen emészthető műalkotás. Komoly befogadói aktivitás szükséges ahhoz, hogy a töredékes szerkezetben, a hirtelen – olykor nem is eléggé indokoltnak tűnő, igen éles – váltásokban, az önmagára reflektáló kiszólásokban megtaláljuk azt a fonalat, amelynek segítségével végigjárhatjuk a regény labirintusát, felismerhetjük a tudatosan elhelyezett akadályokat, s végül betekintést nyerhetünk az elidegenítő hatások mögé. Mert ha ez sikerül, egy finom kézzel megalkotott, sűrűszövésű (szöveg)világ tárul elénk. Jenei regénye olyan, mint az első pillantásra szokatlannak tűnő vállalkozások általában: minél többször olvassuk el, annál jobbnak, sikerültebbnek érezzük majd.

A meglehetősen terjedelmes regényt Jenei nem bízza sem a cselekményre, sem az önfeledt történetmesélésre: a vékony cselekményszál három „főhős", Bert, Alfred és Mark elbeszélt tudatmozgása köré szerveződik. A *bluebox* nyolc fejezetből áll, az első hat fejezetben mindig egy adott szereplő tudata kerül középpontba, az utolsó kettőben viszont már keverednek a nézőpontok. Ily módon az éppen kiemelt szereplő tudata vetül ki elénk, szövegszervező erőként pedig az emlékezés, a tudattalanból előtörő feldolgozatlan traumák és szabad asszociációk sora, a szexuális frusztráció, valamint a tudat ezekre irányuló reflexiója lép működésbe. A szöveg így mindvégig nyitott marad, nincsenek lezárt vagy befejezett részek. Ennek a nyitottságnak viszont ára van: a mérhetetlen viszonylagosság. Alfred Márknak odavetett félmondata mintha csak az értelmező folyamatos elbizonytalanodását példázná: „ki tudja, milyen történetbe csöppenünk éppen" (155.).

A regény tere tulajdonképpen a következő konkrétan is megnevezett két helyszínhez köthető: Bert okán a lehetőségek, illetve az állandó hajsza Budapestjéhez, valamint nagyobbrészt a Miskolc határában található egykori szénbánya vidékéhez, pontosabban a Lyukóvölgy környéki, közönyben és pusztulásban létező lakótelephez.

Az első szereplő, akinek tudatába bepillanthatunk, Bert, egy elvtelen karrierista, aki „szereti, ha nincs túl feszes kapocs tétel és bizonyíték között" (12.), hiszen ez a hozzáállás biztosítja számára a folyamatos igazodást a nála erősebbnek vélt vagy éppen magasabb pozícióban lévő emberekhez. Ettől függetlenül komoly politikai karriert szeretne magáénak tudni, de jellemtelensége nem teszi lehetővé az előrelépést a ranglétrán. Hiába magolja főnöke kedvenc gondolatait egy a munkatársai által neki készített lemezről: senki sem tiszteli munkahelyén, sehogyan sem tudja magára vonni a figyelmet. Saját gondolatait állandóan háttérbe szorítja, semmilyen hatalommal szemben nem vállalja a konfliktust, inkább a kiegyezést keresi a tőle eltérő nézeteken lévőkkel szemben. Olyannyira, hogy ez gyakran saját elveinek igen erős felülvizsgálatára készteti. Nem csoda, ha magánéletében is sorra jelentkeznek a problémák, mindaddig, míg végül arra gondol: „kiegyezett volna egy hagyományosabban rossz, korlátozottan nyílt, csöndesen zakatoló magánélettel" (13.).

Bert bátyja, Alfred egy ötvenes évei elején járó volt katonatiszt, aki leszerelés utáni nyugdíjából viszonylag fényűző módon él a Lyukóvölgy környéki lakótelepi házában. Mivel unalom veszi körül, életének részévé váltak a különféle számítógépes játékok virtuális terei, melyeket gyakran vetít rá közvetlen környezetére. A virtuális tér és a valóság közötti határvonalat egyre vékonyabbnak hiszi, míg úgy érezzük: ez a határ itt-ott el is tűnik, könnyen átjárhatóvá válik. A játék azért érdekli ennyire Alfredet, mert közben találkozik „saját hatalma és energiái végességének fenyegető rémképével" (85.). Másik nagy szenvedélye a szexuális örömök hajszolása, a kielégülésig való eljutás alkalmi (fizetett) partnerek segítségével. Csupán ezekben a felületes kapcsolatokban képes ugyanis megélni a hatalmi viszonynak a katonaságból átmentett hierarchikus elrendezésében lévő tapasztalatát: „a lány is csak egy katona, akinek a parancsnokával kell azonosulnia" (92.).

A harmadik kiemelt szereplő, Alfred telekszomszédja, Mark különös művészlélek: rajztehetségét arra használja, hogy mások kielégülését segítse elő. Japán pornográf tartalmú, perverz képregényeket, úgynevezett hentaikat tervez és rajzol naphosszat. Környezetéből mindössze az érdekli, hogyan formálható át egy-egy test vonalakká, illetve hogyan ábrázolható a gyönyör a hentai világában. Mark „akkor érzi jól magát, ha sikerül feljavítania a világot maga körül. A nőt nőiesebbé, a férfit férfiasabbá, az igazságot, ahogy az emberek vágyni szoktak rá, katartikussá, a hazugságot pedig megsemmisítővé teheti" (119.).

A *bluebox* valószerűsége akkor lepleződik le (a több mint elidegenítő fejezetcímek mellett), amikor egymás mellé helyezzük a kiemelt szereplőkhöz társított női karaktereket. Már a névadás is ironikus gesztusként hat, hiszen a párok a szövegben – nomen est omen alapon – a férfinevek nagyon hasonló hangzású női változatai: Bert felesége Bertha, Alfred alkalmi partnerei az Alfridák, Mark felesége pedig Martha. Ehhez kapcsolódik továbbá az a sajátosság, amely a férfiak szélsőséges jellemét igyekszik ellenpontozni a női partnerek személyében. Bertha érzékeny irodalmár, aki dolgozatot ír Mikszáthról, amely alapján férjét állandóan szembesíti a valósággal és gyenge jellemével. Az Alfridák ellenszolgáltatás fejében hagyják, hogy Alfred kiélje rajtuk százszor elképzelt, perverz vágyait, azokat, amiket egykori feleségei, Rhea és Una nem voltak képesek teljesíteni. Martha jól ismeri a realitásokat, és pontosan látja férje nyomorúságos helyzetét, kilátástalanságát. De honnan eredhet a kapcsolatoknak ez a radikális disszonanciája, illetve ilyen fokú eltérése a normalitástól?

Erre választ a múltban megélt, máig feldolgozatlan egyéni traumák jelenthetnek. Ahogyan előbbre jutunk a regényben, folyamatosan lepleződnek le a múlt sötét titkai. A traumák viszont nem önmagukban válnak fontossá. A tudat nem képes szabadulni tőlük, s a sokszori emlékezés, felidézés, újraértelmezés közben jelenik meg a konstrukció és a korrekció problémája: a regényben temérdek utalás van ezekre, amikor is egy-egy szereplő ráérez arra, hogy az adott szituációra használt kifejezése vagy helyzetértékelése nem eléggé pontos, felülírásra szorul. Bert az utcákkal kapcsolatos félelmeit vetíti ki egyik gyerekkori emlékére. A történet szerint édesanyjával sétáltak az utcán még a hetvenes években, amikor egy részeg ember bezuhant az Avas szálló eszpresszójának kirakatába, s minden csupa vér lett. A vér látványától a fiatal fiú átmeneti vakságot élt át: „Az utcákkal kapcsolatos

gyermekkori félelmeit találta meg. Bár nem tudott róla, hogy efféle félelmei lennének, ideiglenesen úgy döntött, voltak" (24.). Bert a múltbéli eseménynek a jelenben történő újraértelmezésével keres magának önigazoló narratívát. Ahogyan lényegében ugyanezt teszi Alfred is. Álmaiban halott rokonaival viaskodik folyton, amit még igyekszik természetesnek venni. De volt egy álma, szintén a hetvenes évekből, amely idővel sem akar kifakulni: a szenespincében, ahová az anyja küldte, látta, amint az udvar sarkában élő Katona bácsi magáévá tesz egy cigánylányt. A fiatal tudat démonizálta a lányt, és ez a hatás megmaradt a regény jelen idejére is: „Az a démon ütemesen és színtelenül nyögött, mintha egy metronóm kattogna, és az arca halálosan rémisztő volt, egyébként is feketébe játszó tájékai harci árnyalatokat kaptak, mintha egy ördöggel birkózna a bácsi" (69.). Talán ezt az élményt is szerette volna maga átélni, amikor izgatottan ment bele felnőttként az alkalmi szexuális együttlétekbe az Alfridákkal. De Alfred nemcsak az álmokkal viaskodik. A halott lány képzete még egyetemista korából kísérti. Egykori évfolyamtársa, miközben ki akart állni udvarukból egy Lada Nivával, a falhoz nyomott egy fiatal lányt. A gázoló apja viszont kiállt a szemtanúk elé, és magára vállalta a tettet: az apa a látottak meghamisítására kényszerítette a tanúkat. Ez az esemény és az utána következő vallomás igen erősen hatott arra, ahogy Alfred valóság és fikció, megtörtént és elképzelt esemény különbségére tekint. A szövegben egy helyütt finoman jelzi is Alfred, hogy nem vesztette el minden kapcsolatát a valósággal, viszont komolyabb megbánás, lelkiismeret-furdalás nélkül relativizál egy bűntettet, amikor így elmélkedik: „a történtek *ajánlott* olvasata nem érintette magát az áldozatot" (79. kiemelés az eredetiben). Ráadásul Bert és Alfred számára még ott a családi múlt kitörölhetetlen szégyenfoltja: az édesapa börtönben ült, mert megerőszakolt egy fiatal lányt.

Nem kétséges: az értékek viszonylagossága lesz úrrá a regényen. Nem arról van itt szó, hogy hiányzik valamilyen felsőbb, transzcendens hatalom vagy tudat, amely helyre tudná állítani a dolgokat. A regény férfi szereplőiből szinte minden értékelési alap hiányzik. Mintha a konvencionális társadalmi normák, eleve az erkölcsi-etikai minimum semmibevételével cselekednének: csupán a tudattalanból feltörő ösztön hajtja őket. Ebben az esetben viszont felmerülhet a kérdés: mi lehet a célja a leleplezéseknek?

Bertet nem érinti váratlanul, amikor balesete után megtudja a kórházi ágyban, hogy szeretője, Luri csak magához akarta láncolni őt a terhesség elhitetésével, de valójában rákos. Ahogyan feleségének halálhíre sem vált ki belőle különösebb érzéseket a regény végén: a hír után egyszerűen elalszik a sámlin. Mikor leleplező-dik Mark előtt, hogy a hentai képregényekre beérkezett megrendelések a boszszantó szomszédjának, Alfrednek és barátainak köszönhetőek (mégpedig felesége, Martha közbenjárására), ahelyett, hogy egy pillanat alatt összeomlana az élete, felkapaszkodik egy mobiltoronyra, majd onnan – lenézve a társaságra – önkielégít. Felmerülhet ezek után az olvasóban: a leleplezések éppúgy célt tévesztenek, mint az életutak ezen a kiskerti bázison vagy – Mark találó metaforájával szólva – hatalmas laboratóriumi üvegedényben.

A regény végéhez érve könnyen tűnhet úgy számunkra, mintha a három kiemelt szereplő, Bert, Alfred és Mark az ösztönlét kicsiny kék dobozába lenne zárva,

külön-külön, s e dobozok falára vetülnének ki a traumatizált egyén emlékei, ösztönei és vágyai. Erre a bezártságra játszik rá a regény címe, hiszen a *bluebox* itt nem csupán egy filmtechnikai trükköt, a kontextus alapján sokkal inkább egy végletesen relativizált létmódot jelenthet. Erre utalhatnak továbbá a fejezetek éles váltásai is. A kiemelt szereplők a saját kisszerű, provinciális és partikuláris világukba merevednek bele: „ebből, ami itt van a völgyben, már levezethetetlen a szépség, az itteni lét értelme a háborús technikában vetül ki, a dzsumbuj minden szeglete a mélység hiányáról, a sokféle haszontalanságról mesél" (203.). Nyilvánvaló: ebből a létmódból nem nyílik lehetőség egy üdvtörténeti narratíva felé. *(Bíbor)*

CSORDÁS LÁSZLÓ

Az elmúlás emlékei

NAGY GABRIELLA: ÜVEGHÁZ

A Bródy Sándor-díjas Nagy Gabriella *Üvegház* című, biografikus elemeket tartalmazó műve a gyászmunka és az emlékek világába sodor minket. A történet énelbeszélője szülei halálát követően idézi fel életútjának meghatározó emlékeit és az elődeihez fűződő tragédiák köré szőtt történeteket. Az egyes, különálló, akár novelláknak is tekinthető fejezetek között asszociatív kapcsolódási pontok vannak: egy-egy jellemző szó vagy éppen a záró mondat adják meg a következő történet kiindulópontját, memoár hatását keltve. Ahogy maga Nagy Gabriella is megfogalmazta, a történetek leírásával megpróbált „a mélyükre menni, igyekezni megérteni, hogy mi történt, összerakni a kockákat" (http://konyves.blog.hu/2013/08/09/nagy_gabriella_nincs_epeszu_ember_aki_egy_ilyet_meg_akarna_irni). Mivel a történetekből egy életutat meghatározó egyéni és családi traumák rajzolódnak ki, egy-egy súlyosabb, a személyiségre komoly hatással bíró emlék vagy alak többször is fölbukkan, gyakran visszatérő történetszálakként vagy metaforákként kísértve.

Az írás magját, ahogyan a borító is mutatja, a gyermekkori, fiatalkori események alkotják: családi viszonyok, kapcsolat a szülőkkel, a nagypapával, meghatározó emlékek, majd az utolsó, ötödik szövegegységben a felnőtt élet traumáiban már ezek hatása is visszatükröződik. Az elbeszélő a létet szenvedésként, önmagát elhibázott lényként értelmezi, ráadásul a saját megrázkódtatásai mellett a családi tragédiák is mintha arra mutatnának, hogy ebbe a vérvonalba születve csak ilyen sors várhat rá. Így a traumák kimondására mint feldolgozási kísérletre a múlt tragédiái vetülnek, a jelenre íródva elmélyítik a problémákat, mert mintha egyetlen sorsfonálra fűzhetővé és a családi átok egy-egy szegmensévé válna minden szörnyűség. Az átokként megélés pedig azért különösen nyomasztó, mert kivonja az egyén akaratát a saját történetéből. Ám így az emlékezési folyamat végén az egyéni traumák eleresztése egyúttal felmentést jelent a család és az eleve szenvedésre ítéltség alól is.

Az üvegház többértelmű metafora a novellafüzérben. Hétköznapi szóhasználatban olyan helyet jelent, melyet a növénytermesztésben hasznosítanak, ugyanis megvédi a növényeket a számukra ártalmas környezeti hatásoktól és szabályozottságot, meghatározott keretet is ad életüknek. A narrátor több helyen is reflektál arra, hogy mennyire vágyik a szabadba, a kert számára az üdítő magányt jelenti, ahol nem fenyegeti őt a többi ember. A nagyszülőkhöz és főleg a nagypapához, lelki egyensúlyának őrzőjéhez köti őt, a kisgyermeki idillt idézi fel számára: „Nem barátkoztam a környékbeli gyerekekkel. […] Nagyapámat kísérgettem az udvarban kotnyelesen, mamival tésztát gyártottunk a konyhában, vagy épp babot pucoltam, reszeltem az almát. Enyém volt a kert, a ház és az álmodozás." (113.) Ehhez képest az üvegház, a panel, a zárt terek klausztrofóbiás tüneteket idéznek elő a narrátorban: „Megcsapott a föld szaga, amely az ott tenyésző növényekből áradt, gyöngyözni kezdett a homlok, fojtogatott a hőség…" (97.) Az üvegház a családi hátteret jelenti, mely megvéd, elzár és egyben belső szorongást is okoz a narrátorban, sőt úgy érzi, alkalmatlanná teszi arra is, hogy képes legyen megbirkózni a valódi, az üvegházon kívüli élettel. A természet fenyegető létét azonban nem csak az emberi behatásokkal (erőszak, elhagyás, öngyilkosság) mutatják meg a történetek, maguk a növények is szinte visszaveszik, önmagukba építik az üvegház lakóit, ha eljön az idő: „Mellettem épp az idő tájt minden kipusztult, de ő [apa] amihez hozzáért, látható sebességgel hajtott, bimbózott, nőtt és terjeszkedett. Van egy bogara is. A halála után vettem észre a szobájában, páncélos repkedő bogár, elpusztíthatatlan. Féltem tőle, akkor vált egyértelművé, miféle teremtmény, amikor a síron az első ugyanilyet felfedeztem." (27.) Ehhez hasonló leírás a műben újra visszatér majd, a narrátor taglalja, hogy mellőle kiszárad minden, míg az apja mintha növényeinek adná át erejét. (157.) Ám az üvegházon belüli lét sem felszabadító, mert az elődök felvázolt történetei mind-mind tragikus színezetűek, itt a sors elől nem lehet menekülni.

Az üvegház a szülők halálával egyértelműen megbomlik, ahogyan a borító is mutatja: a lány portréját egy törött üveglap előtt láthatjuk. A törés azonban kettős hatású: a szabadulás vágyott, az én ki kell, hogy lépjen, ahogyan az a *Törik* – beszédes című – fejezetben is olvasható: „Azt képzelem, hogy ami összefog, egyszer csak úgy, a legváratlanabb pillanatban széttöröm. Amikor elég volt a fullasztó biztonságból, a rám rótt kívánalmakból, a gyermeki létből, hogy nem megy másként." (98.) Ám a környezet hatásaira, a kiszakadás okozta megrázkódtatásra nincs felkészülve, kérdéses, hogy élhető-e egyáltalán a külső világ: „s elég-e a napfény, a veszélyes és kiszámíthatatlan időjáráshoz az erőnk, hogy életben tartsuk magunk." (98.)

Az üvegház azonban nem csak a „családi szőttes" szorosan tartó szálaiból épül fel, a test is börtön, gyakran nem engedelmeskedik a narrátornak. A gyakorta megélt zsibbadásnak és ájulásnak azonban lelki okai vannak: a merevség a traumák leküzdhetetlenségének tükre, így akárcsak az üvegházat a családi szálakkal azonosító metafora esetében, itt is kettős a vágy: a narrátor többször is próbál testének parancsolni, uralni a börtönt, ám belső szólamai mást diktálnak. A testi kapcsolat többször vágyott állapotként jelenik meg a szövegben. A szülők halála is az érintések hiányában fogalmazódik meg: „Apa mindig megsimogatta a fejfát. Anélkül so-

sem mentünk el, virágok, mécses, ima, simogatás. Egy ideje [apa halála után] észrevettem magamon, hogy ugyanazt csinálom. Simogatok." (27.) Nemcsak a hiány, a test eltorzulása, felismerhetetlensége is a halált jelképezi: „anyám testének látványa a ravatalozón megrázóbb élmény volt, mint a halála. […] [N]éztem és azt akartam ordítani, hogy ez nem az anyám. Eltorzult test, nem ismerem." (11.) Ugyanakkor saját teste is deformálódik a veszteségek hatására: „Meghalt ő is, vége van. Láttam az arcom, ahogy megváltozik." (17.) A test és a halál témája már a legelső történet, a *Kezdeni, befejezni* esetében megjelenik. A születés, ami alapvetően az élet jelképe, csak a halál után következhet be: az anya előző szülése a gyermek halálával zárult, így a narráció kezdete egyben véget is jelent, akárcsak a mű születésének és a szülők halálának összekapcsolódása.

A testhez való viszony másik aspektusaként az üvegház mint a környezet ártalmaitól való elzárás értelmezhető. A test esetében a matéria irányíthatatlansága is artikulálódik, nemcsak börtön így, hanem tulajdonképpen fenyegető környezeti hatás, tehát teljesen kiszámíthatatlan, gyakran az ember ellen fordul: „Ilyen volt apám és anyám is. […] Nem értettük, mi ez velünk, mit tesz a test. Mintha féktelen barom lenne, amelynek árulkodó túlműködését nem tudjuk irányítani. […] Hiába dolgoztam ki technikát, […] közben riadtan figyeltem mindig, mire képes ez a valami, a hús, és mögötte, amit jobb híján énnek nevezek." (181.) Nem véletlen, hogy a narrátor még az ént is csupán irányíthatatlanként tudja meghatározni. A már említett halott testvér, mintha egy belső-külső átmeneti pólusként szolgálna a narrátor életében – sokszor mint egy, a sajátjánál jobb élet lehetőségét emlegeti, majd később inkább mint olykor elhatalmasodó belső, gunyoros hang szólal meg, aki „a szemét másik lény bennem, az érzéketlen megfigyelő, megvet, kiröhög" (197.). Az elveszett és ezzel életet adó csecsemő jelenléte többször is riasztóan szövi át egy olyan, a nőiséghez kötődő mindennapi tevékenység folyamatát is, mint a varrás: „[A Singer varrógép] Olyan, mint egy bababölcső. Kicsit sötét és zárt, eszedbe jut, hogy koporsó, csecsemők férnek el épp benne." (68–69.) Az adott idézet is jól mutatja, hogy a traumák jelenlétének leírásai igen érzékeny írásmóddal, kidolgozott hálót alkotva valósulnak meg. A testiség kérdése a munkafolyamatok részletes megmutatásában is artikulálódik: a varrást, a cipőkészítést részleteiben ismerhetjük meg mint családi örökséget, mely a szép emlékeket idézi fel. A varrógép és a varrás anyáról lányára szálló örökségként felidézi a férfiak hiányát a családban („A mi családunkban legfőképp a férfiakkal van a baj. […] Olyanok, mint a hiány. Férfi ágon mindig találni egy-egy ilyet, hogy ne legyen biztos még a nevünk se." 32–33.), míg a cipőkészítés a szeretett nagypapa figurájához kötődik.

A testvér halála mellett a narrátor saját zárókő funkciójával is többször szembesül, utód hiányában ő az utolsó a családjában. Ráadásul a boldogság is csak az elmúlás viszonyában létezik számára: „Valami ilyesmi a boldogság, azt hiszem. Elsárgult esküvői fényképeken szépséges felmenőim összeforrt ujjai, ciklonon a sikítás, a zuhanás biztonsága, hogy nincs baj, minden rendben, nem kell félni, és megnyugtatóan finom ízes-szagos dolog a halál." (87.) A történetek elmondása azonban végül a halál és az élet különválásával záródik le – ismét egy kettős, a léleknek és a testnek is megújulást jelentő eseménnyel kezdődik és végződik is valami, akárcsak a narrátor születése, ami csak a testvér halálával mehetett végbe:

„Hallom a tüdőmből ki-be áramló levegőt, és ahogy egyszer csak elindul nagyon mélyről, amire várok. A szó, ami azt jelenti, élj." (215.)

Nemcsak a főként kizárás és bezártság fogalmait mozgató motívumhálózatról, de a kötet nyelvi megformáltságáról is érdemes néhány szót ejteni. Már az írónő 2003-as *Idegen* című művében is működött egy sajátos nyelvhasználat, melynek nyomaival itt is találkozhatunk. Nagy Gabriella előszeretettel használ olyan szavakat, melyek elsősorban nem köznyelvi, hanem tájnyelvi vagy szleng kifejezések, mint például a „sámli", a „hexensúsz", a „biboldó" vagy a „kakkero". Ezeknek a szavaknak elsősorban atmoszférateremtő erejük van, használatuk megidézi azt a közeget, amely a közelmúltat jelenti mind a narrátor, mind pedig nagy valószínűséggel az olvasók jelentős részének is, másfelől viszont talán túlságosan is megakasztják egy-egy emlékfolyam áramlását.

Az *Üvegház* személyes hangvételével, a traumatikus események lelki hatásának részletes megmutatásával és az érzések leplezetlen feltárásával egyedi, megrázó hangot üt meg. Az összetartó szálak néhol talán túl szorosra is sikerültek, a teremtett alak személyiségvonásai túlságosan is csupán a családi életben szerzett hatásokból épülnek fel, ám ezt a narrátor visszaemlékező pozíciójának is betudhatjuk, hiszen a gyász, a félelem feldolgozása a beszéd, a magyarázatok keresése útján valósulhat meg. Nyomasztó, megrázó olvasmány, de ez – a témából fakadóan – az *Üvegház* pozitív tulajdonságaként könyvelhető el. *(Palatinus)*

FARKAS EVELIN

Felfüggesztett életek

KISS TIBOR NOÉ: ALUDNOD KELLENE

Kiss Tibor Noé regénye költői riportja egy izolált térnek – és egy annál sokkal tragikusabb létszintnek. Témája egy magyar telep élete – pontosabb koordináták nem szükségesek: az ábrázolással megformálódik az általánosról hírt adó konkrét. A fülszöveg találó szava az „atmoszférapróza", amelynek realisztikus-naturalista vonatkozásait áthangolják átpoetizált rétegei. Kiss Tibor Noé világteremtő stílusán keresztül átlépünk egy életszagú, mégis álomérzetű, fiktív környezetbe.

A jelenkor visszatérő toposza egy művészetbe hajló képzet: a személyünkkel átitatott táj, amely nyomainkat őrizve időtlenné válik, jelenlétünket és hiányunkat ekhózza szüntelenül. Az *Aludnod kellene* élettere (a megmunkált földek, a marhatelep, a gazdaság, amely családokat tartott el és működőképes alapokat biztosított a mindennapokhoz) romként, emlékekként van jelen – és nem váltja fel változásra reagáló, működőképes, új környezet. A mezőgazdaság szétzüllik, a munkahelyeket nem biztosítja senki. A magára hagyott terület és az ott élő ember – alternatíva nélkül – már csak céltalan csonkká, korábbi valójának árnyává degradálódik.

A táj és építményei megmunkálatlanságának nincs önmagában vett hangulati előjele; mi helyezzük bele saját félelmünket, gyászunkat és nosztalgiánkat. Az

Aludnod kellene ennek a toposznak az erőteljes megjelenítője: a tragikus sorsok ihletett díszlete, a múlt mementói közt merengő szellemek artisztikus tája.

Bejutva a regény szereplőinek beszűkült, elposványosodott életébe (és olykor a tudatába), felfedi magát a valódi nyomor: az értékválság, a közösségvesztés, a kulturális terméketlenség, a szellemi nihil. Iskola, munkahely, pénzkereset és minimális egzisztencia hiányában összeroppan a létük tengelye, mert perspektíva nélkül eltűnik belőlük a kezdeményező készség. A hasznosság és a teremtés képességének érzete, a változtatáshoz szükséges erő elvész. Helyére a kilátástalanság és céltalanság szivárog. Az odaszületettek röghöz kötöttségének oka az, hogy rettegnek tőle, vagy elképzelhetetlennek tartják a távozást, és ennek hiányában a rabságuk nem tudatosul bennük. Az arctalan vagy elemi létre hántott szereplők kóborlása és az álmatlanságuk ennek a létállapotnak az allegóriái.

A szereplők nem képesek érzéseiket gondolatokká érlelni. Elemi szinten ingerli őket, hogy máshogy kellene élniük. A jelenükből csak úgy képzik meg kósza, erőtlen vágyképeiket, hogy „bármit, csak ezt ne". Ez a céltételezés azonban nem juthat el a megvalósulás szintjére, mert hiányzik belőle a „miért" és a „hogyan" kérdése és válasza. Impotens vágy marad: egy olyan élet álma, ami az ébrenlét valóságát enyhíteni tudja, megváltoztatni nem. „Felfüggesztett életemet valódira cserélném" – mondhatná bármelyikük, miközben tudják, hogy nem lesz újrakezdés soha. Ez a szemlélet csak költői ábránd – mégsem merik bevallani ennek tragikus voltát.

Pék Laci, Tatár Pista, Pongrácz Antal és a többiek mind szűkszavú karakterek. Szokásaikból kitetszik a rutin hatótere, tetteikből érezhetővé válik intellektusuk és cselekvési terük határa, de ezt ritkán öntik szavakba. Mivel a mizantróp karakterekből hiányzik a direkt kommunikáció, tér nyílik viszont a közeg és a viszonyok poetizálására. A redukált személyiségek ellenpontja a beszédessé tett környezet.

A történések egy pontból, a telepből kibomló történetek és metaforák: Gulyás Feri fogsora, Tatár Pista sorompója, Pongrácz Antal bolti táblája, egy konfliktust jelképező tégla, egy halálesetet feltáró drót, egy hátrahagyott, rózsaszín bugyi. A kimondatlan határt jelentő nyíres, az eseményjelző varjak, a jegenyefák tönkjei. Mind történethordozóvá válnak. Az elbeszélő azt sejteti, a telep egy holisztikus, egységes egész, a lakóknak megvannak a kollektív tulajdonságaik, általános hangulatuk, és valami ősi összhangban állnak a környezettel. A telepnek mint térnek mintha egyénisége lenne, a szereplőket felváltó misztikus animizmus képviseli a valódi elbeszélő erőt. Hangulatában rokonítható Tarkovszkij *Stalker*ével, nyelviségében és világábrázolásában Herta Müllernek *A róka volt a vadász* című regényével. Kopogós, metaforikus mondatainak referenciális hiányát és elvontságát vattaként pótolja ki az olvasó fantáziája. A szerző a történetet a környezetbe kódolja, és a kiklórozott személyiségeket több fronton is végpontjukba helyezi.

A véges álomtér, a redukált karakterek dinamikája szándékosan a passzivitásba és a limitáltságba ütközik. Ha azt tételezzük, hogy az élet attól lesz értelmes, hogy célt és értelmet helyezünk bele, akkor csak az az élet lehet értelmetlen, aminek maga az ember nem látja hasznát. Több változatban is elhangzik a regényben: „Néha el lehetett hinni, hogy élet az, ami a telepen zajlik." A belülről fakadó korlát így válik igazivá. A realista világalapot dolgozza át egy, a tudományos fantasztikus történetekből visszaköszönő elem: a lezárt világhatárok közé szorult rab kép-

zete, ahogy ezt például a *Dark City* című cyberpunk film végén is tapasztaljuk. Ami ott tényleges, itt jelképes (mintha a nyíresen túl nem is létezne a világ, mintha ezt a telepet sose lehetne elhagyni), de végeredményben ugyanolyan valódi.

A megformált regényvilág mentes a megújulás lehetőségétől, lezárása ezért is egyértelműsíti a távozás lehetetlenségét. Ez nem a szabadság könyve, hanem az öntudatlan álommá tett rabság hiperbolikus tömbje. Az olvasó fragmentumokból rekonstruálja a jelenbe csökevényesedett szereplők sorstörténetét. Mivel a jövőjük kilátástalannak tűnik, a vissza nem térő múlt lép a helyébe, és visszhangzik a jelenben. A jelenben, ami kiüresedett, passzív és néma.

A téma egy novellával indult, amelynek főhőse Pék Laci volt, aki a könyv egyik központi szereplője. Ezt követte egy ötszereplős novellafüzér, majd a történet tovább bővült, amíg kiadta egy közösség tagjainak személyekre bontott mikrovilágát, az extenzív totalitás igénye nélkül. A címszereplők vázlatos, de erős jellemábrázolást kapnak, tehát nem tudjuk meg részletes élettörténetüket, nem ismerjük meg behatóan a motivációikat, gondolataik többsége rejtett marad. Ennek ellenére mindegyikük plasztikus személyiséggé válik azon elv mentén, hogy néhány jól megválasztott gesztus és részlet magáról az emberről ad egy olyan jellemzést, ami után a fantáziánk kiegészíti, milyen is ez az ember valójában. Az epizódok gondosan megválasztottak, nagy magyarázó erővel bírnak, hasonló módon, egy-egy jellegzetes motívumon keresztül engednek minket következtetni az eseményekre, a köztes időszakaszokra, a részleteiben hiányosan hagyott történetekre. „Gulyás Feri a kockás füzetet lapozgatta. Oda jegyezte fel az sms-eket. Egy kocka egy betű, négyszer negyven kocka egy sms, így számolt. […] Az éjjeliszekrényben cipősdobozt tartott, a legfontosabb iratokkal, levelekkel. A múltja mindig kéznél volt. Se család, se munka, se pénz, csak ez a mucsa. Júlia így fejezte be azt a levelet, amit a doboz legalján tartott."

A sztorikockák izoláltak, akár az emberek. Nehéz kijelölni fő történetszálat és a lassanként kivehetővé váló cselekmény se dominálja a múlt- és a jelenbéli epizódokat. A regénynek nem célja, hogy eseményeken sodorjon át minket, inkább megismertetni akarja szereplőit és a világukat. „Jó, ezek ők, és hova tovább?" – merül fel bennünk a regény háromnegyedénél. Innentől válik láthatóbbá, hogy mi is a cselekmény, ezt képviseli Szandra. „Lehet-e másképp, és ha igen, hogyan?" – az ő sorsa egyféle választ ad a kérdésre.

A regény valósága a mi valóságunk is, ez a szomorú lét gyakori sors. Ezért ennek bemutatása – viszonylagos láthatatlansága miatt is, fontos feladat. Mivel az író nem kínál semmilyen konstruktív megoldást, nem ad feloldást, a nyomor öncélú tételezésétől az menti meg, hogy a valóságot nem fosztja meg a ridegségétől, de átitatja giccsmentes empátiával. Az együttérzés felébresztése az olvasókban csak úgy lehet sikeres, hogy a láttatás azonosulással társul. A mélyszegénység témaként már önmagában is elegendő alapanyag, a karaktereket átható „életképtelenség" viszont általános kortünet. Kifogások és gyengeségek mentén rögzített butaság, mely belső és külső erőbefektetés nélkül juttat embereket parkoló pályára, anyagi helyzettől és lakóhelytől függetlenül.

Négy férfi kerül leginkább fókuszba: Gulyás Feri, Szokola Bandi, Tatás Pista és Pongrácz Antal. Gyerekkori barátok, s felnőttként is van kapcsolat köztük. A két másik férfi látszólag mellékszereplőből válik fontos karakterré. Az egyik a Féllábú.

Sokáig csak megfigyelőként tűnik elénk, majd ő válik leginkább a viszonyok láttatóivá. Az utolsó fejezetben tudjuk meg a nevét és ismerjük meg a történetét, és ő lesz, aki őrzi a könyvet záró tragédia helyszínét. Az elbeszélő a varjakon kívül leginkább a Féllábút emeli abba a pozícióba, hogy újabb rálátást adjon az olvasónak a telepre. Szebeni Miska, a regény egy további szereplője, aki szintén inkább segéderő: intézeti ápoló, aki a felszín alatt intézi ügyeit. Mégis ő az, akiről – szintén viszonylag későn – többet megtudunk. Arról, hogy a kilátástalan életébe belecsempészte az értelmet, és tett azért, hogy kielégíthesse valamelyest a vágyait. Részmegoldás, de még mindig többet mutat fel ő, mint a négy férfi főhős.

Szandra az egyetlen lány a regényben. Ő, a maga félgyermeki, félállati, félaszszonyi létével szürreális eleme a történetnek. Egyszerre szellem, eszköz, harcos, segítő és provokátor. Hiába tudunk meg keveset róla, hiába kapja meg pozícióját ő is viszonylag későn a regényben, mégis tudjuk, ő az egyetlen, aki változtatni képes. Ő képviseli a varázslatot, hogy mindennek ellenére igenis van más út. Hajtja az embert a kérdés, vajon milyen célok éltetik az ott élőket. Tatár Pista gondolatai az anyja gondozása és Szandra körül forognak, Pék Lacit az intézetiek megmérgezése élteti legjobban az asszonyi illat mellett, Szebeni Miskát a chatablak, Gulyás Ferit a műfogsorának megtalálása, Pongrácz Antalt az, hogy egy nap végleg bezárja a boltot. Tatár Pista mégis őrzi a sorompót, Szokola Bandi az italba menekül, Pongrácz Antal nem adja el a lovakat, amik a feleségére emlékeztetik. A nyíresen túlra senki nem jut el, a varjak pedig úgy tűnik, hosszútávra tervezik a telepen az életet. Hogy hova tűnnek a nők, hogy mi lesz a gyerekekből, miből lesz a megélhetés, és lesz-e valaha újra igazi közösségi élet a telepen, megválaszolatlan marad.

Kiss Tibor Noé kötete átpoetizált realizmus és induktív filozófia. Életszagú emberek, álomszerű sorsokkal. Egy hely, ahol megállt az idő, és a lázadások felfüggesztett életek pótcselekvései. *(Magvető)*

SÓS DÓRA

Feketekönyv

MICHEL PASTOUREAU: A FEKETE: EGY SZÍN TÖRTÉNETE

A malacrószaszín – állítja Michel Pastoureau – a 18. századig malacfekete volt. „[A] hétköznapi disznók, melyek Európában évezredek óta feketék voltak, kezdenek rózsaszínné válni: az ázsiai sertésfajtákkal végzett merész keresztezés eredményeként zsírosabbá válnak és kivilágosodik a színük. Ez az átmenet a feketéből a rózsaszínbe a disznók külsején már magában jól mutatja a felvilágosodás évszázadában végbement kromatikus változásokat." (226.) Íme egy olyan gondolatvezetés, mely a következőkben ismertetendő kötetre nagyon jellemző: a szerző keres magának egy kuriózumszerű változást, mely a színek kontextusában értelmezhető, majd azt történeti jelentőséggel ruházza fel. Körültekintően és bravúrosan.

Michel Pastoureau *A fekete: egy szín története* (*Noir: Histoire d'une couleur*) 2008-ban franciául megjelent könyve már magyarul sem éppen friss kiadvány: a

kemény borítós, elegáns tipográfiájú és kivitelezésű kötet Seláf Levente igényes fordításában 2012-ben jelent meg a *Kalligram Kiadó*nál. *A fekete* viszont olyan könyv, mint amilyen szín a fekete: nem egykönnyen avul el. A könyv arról szól, amit a címe ígér: a jelzett szín történetét dolgozza fel. A fekete történetét olyan perspektívába helyezi, mely például az elmúlt kétszáz év történéseit (ahol egyébként a legtöbb fluktuáló jelentéstulajdonításra lenne lehetőség) – hosszú tartamú szemlélete miatt – ötven oldalon képes összefoglalni. Részletes kritika magyarul nem jelent meg a kötetről, hosszabb-rövidebb ismertetések viszont több helyen is. Ezt a munkával számoló, de el nem mélyülő recepciót magyarázhatja egyrészt a kötet sajátos tudományos státusza (egyszerre szaktörténészi munka és ismeretterjesztő jellegű kiadvány, ami a vizuális kommunikáció, a formatervezés bármely területén tevékenykedők számára lehet hasznos olvasmány), illetve magyarul viszonylag előzmény nélküli diszciplinaritása. A kötet szerzője középkorász, aki a szimbolikus formák történészének vallja magát és egy hasonnevű katedra kinevezett professzora. Ez a kultúrtörténet és történeti antropológia határán álló irányzat azzal a szemléletmóddal jellemezhető, mely a kulturális produktumokat (az írásbeliség nyomait, forrásait, intézményeit, a vizuális kultúra megnyilvánulási formáit) a társadalmi változások és viszonyok tüneteiként vizsgálja, s miközben ezekről a formákról beszél, valójában társadalomtörténetet rak össze.

A fekete kronologikus rendben, öt fejezetben tekinti át a fekete értelmezésének kontextusait az emberi kultúra abszolút kezdeteitől a 21. századig. A kiindulópont a fekete kettős természetének konstatálása: a fekete az univerzum eredője, az ősállapot színe, annak egyszerre félelmetes és ígéretes vonatkozásaival – a halál és az élet duplicitásával. Ezt a kulturális közhelyet árnyalják az egyes korszakok értelmezései. A kezdeti periódust a fekete árnyalatainak komplex értelmezése jellemzi, hiszen az agrártársadalom a természetes feketék, az állati világ feketéinek többféle árnyalatát volt képes megkülönböztetni. A latin nyelv két kifejezése, az *ater* (matt fekete) és a *niger* (csillogó fekete) mutatja a nyomait annak a színskálának, mely arra volt alkalmas, hogy megnevezze a fekete összes olyan tulajdonságát, mellyel a természetben rendelkezik. A fekete ebben a korszakban a fehérrel és a pirossal összekapcsolódva alakít ki hármas színstruktúrát. Pastoureau ennek az organikus színhármasnak a modernista megjelenésére figyelmeztet majd a zárófejezetben: az expresszionizmus e klasszikus színhármas felé fordulása az organikus erőszakosság felmutatásának igényét jelzi. De folytatható Pastoureau leírása a klasszikus fekete női stiletto Louboutin-féle piros talpú átértelmezésének említésével, mely a legagresszívebb női fétiscipő. (A kortárs feketék történetéhez egy apró adalék: „A fekete egyszerre szerény és arrogáns. A fekete egyszerre lusta és egyszerű – de rejtélyes. Mindenekfelett viszont a fekete ezt mondja: nem untatlak – te se untass engem." Yohji Yamamoto *The Poet of Black,* K. A. fordítása, https://www.youtube.com/watch?v=_ovpSDZRAlw.)

A legizgalmasabban megírt fejezet a 10–13. századra vonatkozik, arra a korszakra, amikor a fekete ördögi színként való értelmezése stabilizálódott. Ez az a korszak, mely a szerző szaktudományos érdeklődésének területe, s az esetelemzések kidolgozottságán érzik, hogy itt képes igazán a szín társadalmi tétjeinek érzékeltetésére. A szerzetesi viseletben a fekete és fehér értelmezésének harca, a cí-

mertan feketéi, valamint a fekete lovag imagináriusának kialakulása a könyv legizgalmasabb részei. Ikonográfiailag itt történik meg a feketének a pogányság, a pokol, a halál színéből az inkognitó és a titok színévé alakulása. A 14–16. század folyamatait áttekintő fejezet a fekete divat- és luxusszínként való megjelenését dokumentálja, azt az előtörténetet, mely a kortárs divatvilág folyamatait előlegezi meg. A királyi fenség, tekintély, vagyonosság hozzá kapcsolódó értékei két másik színt is elkezdenek előtérbe helyezni a luxussal asszociálható színek palettáján, a szürkét és a lilát. Ugyanebben a korszakban kezd el a fekete bőrszínt is jelenteni, s kezdődik el a fekete rasszként való értelmezésének máig tartó kultúrtörténete. Illetve innen indul hódítóútjára a nyomtatás fekete-fehér kromatikája. A fekete értelmezése a szín természetét érintő fizikai felfedezések és tudományos viták területén folytatódik tovább a 16–18. században, ahol a szín mint optikai jelenség vizsgálata, a Newton által leírt mérhetősége azt a színskálát hozta létre, ahol a fekete nem létezik. A spektrumban a különböző színekre széteső fehér mellett a fekete státusza komolyan megkérdőjeleződik. A fekete árnyalatai az 5. fejezetben válnak teljesen széttartóvá: a szén és az ipar, a fotográfia és a mozi, az anarchia és a fasizmus egyaránt a szín értelmezési tartományai lesznek a 18. századtól napjainkig ívelő asszociációsorban. A fekete tragikus, poétikus, avantgárd és modern szín, jelentéseit össze- és számon tartani képtelenség.

Ebből a rövid összefoglalóból is látható, hogy egy színről írni olyan problémaszerkezet kialakítását jelenti, mellyel a kortárs humán- és társadalomtudomány egyre több esetben szembesít. A kutató felkészültsége, kompetenciái valójában nem elégségesek a jelenség leírására, azonban a probléma megfogalmazása, a jelenséghez kapcsolódó problémák térképének elkészítése önmagában már valamiféle tudományos eredmény. Ilyen ez a könyv: alaposan megrajzolt problématérkép. Ki lehet képes egyszerre kompetensen nyilatkozni a fekete lovagról, a kis fekete ruháról és a The Black Panthersről? Ki tud ugyanolyan értően írni a középkori szerzetesek vitáiról, mint a 19. század végi melankólia alakzatairól? Klasszikus diszciplináris elvárásrendszer szerint nincs e területeken egyszerre kompetens szerző. De éppen a sokszor esetleges választások tudnak fejlődési mintázatokat megmutatni.

A kötetben a kortárs feketékről olvashatunk a legkevesebbet. Azokról a feketékről, melyek a mai divatvilág és vizuális kultúra fétisszínei, és semelyik szín sem képes egyeduralmuk megdöntésére. A fekete ma olyan kódrendszer része, mely a minimalista poézis és a hivalkodó luxus extrémjei között abban a professzionális trendtermelői iparágban képes megingathatatlanul fennmaradni, mely a feketét mint nyugvópontot folyamatosan eltérő jelentésekkel tölti fel (lásd a „black is the new black" [„a fekete az új fekete"] állítást és annak variációit). Ezek a folyamatok meggyőződésem szerint a vizualitással kapcsolatos kortárs szakmák kontextusából érthetőek meg legjobban, s így természetesen maradnak kívül a történész érdeklődésén.

Nyilván magyar olvasóként nem lehet nem azon gondolkodni, hogy milyen jelenségek feleltethetőek meg a Pastoureau által leírt folyamatoknak a magyar kultúrtörténetben. A Czuczor–Fogarasiban például a fekete etimológiája kettős: a *fek-ettét* fekély ettére vezetik vissza, illetve a fekvő testre, a test fekvő részére, melyre a vi-

lágosság nem hathat (*A magyar nyelv szótára II.* Készítették Czuczor Gergely és Fogarasi János, Pest, Emich Gusztáv, 1864, 660.). Kérdezhetjük továbbá, hogy hol van ezen a problématérképen a fekete város, a fekete ország, a fekete gyémántok, a fekete zongora, a feketeleves vagy a Fekete-tó?

Pastoureau több szín, forma és textíliaminta történetét dolgozta már fel. E kötetben is megfogalmazódó állítása, hogy nem minden szín történetét lehet megírni, vannak színek, melyek jelentése kontrasztív, a fekete által például a 16. században a szürke történetét is meg kell írni. E módszertani megfontolás ellenére a mediavistából lassan színtörténésszé avanzsáló Pastoureau 2006-ban a kék, 2013-ban a zöld történetét írta meg, könyvet írt a csíkos textíliáról, mely a kirekesztés, a társadalmi anomália jelölője, vagy a medve jelentőségéről a nyugat-európai imagináriusban. Olyan témák és címek ezek, melyek annak a történészi identitásnak és habitusnak a kialakítását szorgalmazzák, aki nem (csak) a szakmai nyilvánosság előtt keresi a visszaigazolást, hanem egyfajta médiasztár is. A *Princeton University Press*nél a zöldről szóló monográfiával együtt *A fekete* albumszerű kivitelezésben jelent meg, s ezzel jelentősen hozzájárult ahhoz, hogy az angol könyvpiacon a „coffee table book"-formátum terjedési logikájába illeszkedjen. Franciaországban a Pastoureau-kötetek előbb-utóbb zsebkönyvként végzik (van úgy, hogy úgy is kezdik), s ezzel utalnak a francia könyvfogyasztás brittől/amerikaitól eltérő formáira. A Hrapka Tibor-féle borító, a 150-nél több igényes illusztráció a magyar könyvpiacon e két logika közötti átmenetet igyekszik megvalósítani: ez a könyv inspirációs munkaeszköz, album és tudományos olvasnivaló egyszerre. *(Kalligram)*

KESZEG ANNA

Búcsú Tamás Attilától

Sokunk számára más lett, kevesebb lett nélküle a város. Már néhány éve, amikortól a betegség mindinkább megvonta erejét, s egyre kevesebbet láttuk, egyre ritkábban találkozhattunk vele legendás nagy sétái alkalmával. Ha csak tehette, gyalog járt az egyetemre, s mint egyszer elárulta: a séta, a gyaloglás még pesti, ifjúkori szokásaként maradt meg a merengés, a gondolkodás, a napi számvetés keretéül. Így indult el kamaszként szeretett költője, József Attila ferencvárosi nyomait kutatva, egy egész életen át megértési feladatot adó versein magában tűnődve, így csatlakozott egy enyhe őszi délutánon az egyetemisták eufórikus menetéhez, megsejtve a keserű vereséget, így sétált Szegeden a Tisza-parton, így emlékezett meg titokban az eltiport prágai tavaszról, s így: figyelmesen, fürkészőn járt-kelt a debreceni Nagyerdőn. Tán szebb és izgalmasabb helyekről jött, de becsülte a várost, ahol nyugalomra és barátokra talált. Nem bolyongott, nem téblábolt, a rá jellemző konoksággal, céltudatosan járt a világban. Egyetemistaként egyszer csatlakoztam hozzá. Nehéz volt vele felvenni a lépést, nehéz volt vele szóba elegyedni. Tartózkodó volt és tapintatos, nem tartozott azok közé, akik erőltették a fölszínes ismeretségeket és a tartalmatlan csevegést, de annál inkább kedvelte az elmélyült eszmecserét. Csak akkor szólt, ha érdemben szólhatott. Komolyságot, teljesítményt várt el ekkor is, magától és a másiktól. Még a gyakori tréfálkozásnak is ez adta a hátterét. Ezekben a beszélgetésekben minden megnőtt, csak a magunk fontosságának hiú tudata csökkent. Ilyenkor nem oktatott, de erre tanított.

Tamás Attila által több lett a tudomány. A marxizmus klasszikusainak valóságos ismeretén is alapuló műveltsége, az egyedi gondolkodásforma megtalálásának igénye miatt a fiatal irodalmár – az ötvenes évek levegőtlen présében – nagy kockázatokat vállaló útkeresése során arra törekedett, hogy megtalálja a művészetértés méltóbb, komplexebb változatait. A nehezebb utat választotta, amikor váltig ragaszkodott az irodalomértelmezés elméleti megalapozásához, az interpretáció lehetséges kontextusainak bővítéséhez. A kor uralkodó irodalomértelmezési gyakorlatával szemben a műalkotás üzenetének megfejtését egységben látta a formai közvetítés rendszerével. Így lett Arany, Ady és József Attila költői világképeinek egyik legjobb ismerője és magyarázója. Kezdeményezője és alakítója volt annak a hatvanas évek elejétől-közepétől kibontakozó irodalmi diskurzusnak, amely sokat tett a művészi értékek eminensen esztétikai elfogadtatásáért. Töretlen szakmai kíváncsisággal és bámulatos felkészültséggel vetett számot a lírai műalkotás sajátosságaival és az irodalmi érték mibenlétével, a stílusirányzatok sorával és a magyar modernség értelmével. Részleteiben is kidolgozott, árnyalt képet adott a huszadik századi magyar irodalomról, az említetteken túl és mások mellett Babits, Kosztolányi, Radnóti, Weöres Sándor és Illyés Gyula műveiről. Általa jobban értjük valamennyijük írásművészetét. Általa jobban értjük magunkat. Kifinomult, gondolatébresztő verselemzéseit most is idézik, használják a költészet legfiatalabb kutatói is.

Példásan elfogulatlan és előzékeny kutató és tanár volt. Nem a gyors tetszés kiváltása vezette. Önmagát háttérbe vonó szemérmességgel és makulátlan módszerességgel adott elő: a tárgy szeretete és a tudás méltánylása ösztönözte. Hallgatói – Szegeden, Debrecenben és Bécsben – megtanulták becsülni ezt a szikár, szigorú tanítási módot. Mesélik, hogy amikor utoljára tartotta meg a József Attiláról szóló speciálkollégiumát, egy hirtelen kitörő zivatar az egész épületben áramszünetet okozott. Estvéli kurzusról lévén szó, a kis gyülekezetre teljes sötétség borult. Az érthető riadalmat az előadó azzal hidalta át, hogy higgadtan tovább folytatta előadását. Egy este a debreceni egyetemen: elkezdett az eső esni, de mintha mindegy volna, el is állt, s a szemináriumban a kényszerűen jött, órányi sötétben, immár semmitől sem zavartatva, *valahol belül gyújtva fényt,* Tanár Úr arról beszélt, akiről a legjobban szeretett.

Ahogy egy pályatársa jellemezte: életműve módszeres előrehaladással, következetes belső logikával bontakozott ki. Eleven és saját kérdések vezették. A kötelesség és a pontosság embere volt, lehetett bár nevelő vagy középiskolai tanár, egyetemi oktató, szerkesztő, rektor helyettes, az *Alföld* hűséges szerzője vagy önkormányzati képviselő. Az ügyek és értékek mellett habozás nélkül, bátran és határozottan állt ki, s leginkább csak akkor pihent, ha a Balatonon könnyű szélben vitorlázhatott. Féltve őrzött szellemi függetlenségét fel nem adta semmiért. Kevesebb elismerésben részesült, mint amit megérdemelt volna, de nekünk nagy adomány volt, hogy ismerhettük, hogy tanulhattunk tőle. Attila, többet adtál, mint kaptál és semmit sem pazaroltál el. Nyugodj békében, Isten veled!

SZIRÁK PÉTER

Főszerkesztő és felelős kiadó: ACZÉL GÉZA
Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége
Tipográfia: Kass János
Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége. Nyomás: PIREHAB Nonprofit Kft. Nyomdaüzeme, Debrecen
Felelős vezető: Becker Norbert vezérigazgató
Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 68. Telefon és fax: (52) 412-626 — Postafiók száma: 4001 Debrecen 144. — Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. — Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető közvetlen a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII. ker. Orczy tér 1. tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu — Évi előfizetés 7200 Ft, félévi 3600 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.