

alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

GYÓRI LÁSZLÓ
MARNO JÁNOS
VERSEI

TÉREY JÁNOS
VERSEK REGÉNYE

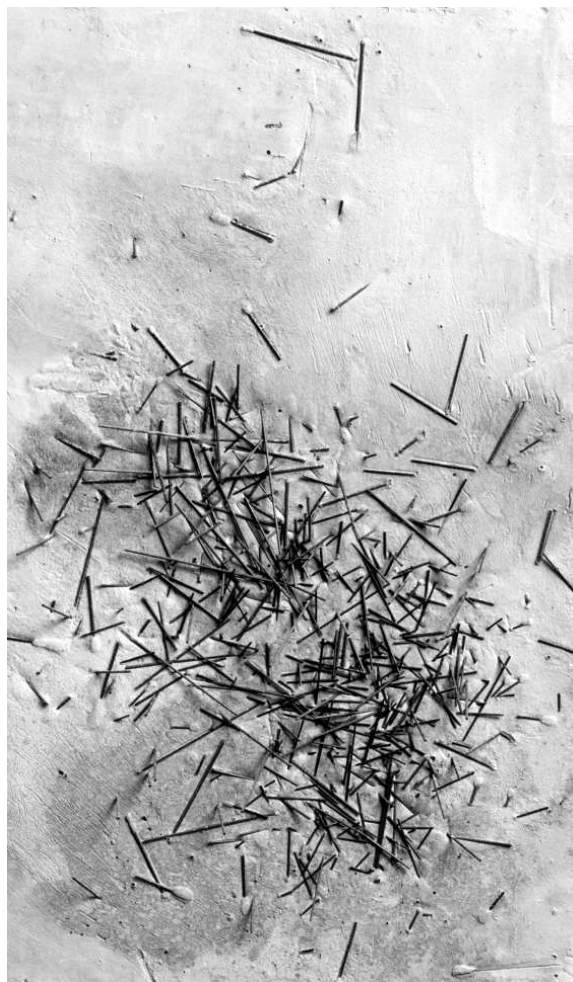
FORGÁCH ANDRÁS
MAROS ANDRÁS
NOVELLÁI

ANGYALOSI GERGELY
„A KORTÁRS LEVELEI”

ARANY ZSUZSANNA
„KOSZTOLÁNYI DEZSÓ ÉLETE”

BUDA FERENC
NAPLÓJÁBÓL

BACSÓ BÉLA
MAKAI MÁTÉ
NEMES Z. MÁRIÓ
TANULMÁNYAI



HATVANÖTÖDIK ÉVFOLYAM

2014/10



alföld

HATVANÖTÖDIK ÉVFOLYAM — 2014. OKTÓBER

- 3 MARNO JÁNOS versei: Elveszőben; Információcsapda; Szarszó; 1974;
Gravitáció; Irgalom
- 7 FORGÁCH ANDRÁS: A verekedés (novella)
- 14 TÉREY JÁNOS verses regénye: A Legkisebb Jégkorszak (Pánik Klub – részlet)
- 26 MAROS ANDRÁS: Pezsgő és pogácsa (novella)
- 32 GYÓRI LÁSZLÓ versei: Szamárbőr; Maskara; Semper idem; Ringanak a rózsák
- 35 ANGYALOSI GERGELY: A kortárs levelei (A fenséges kalandja)

műhely

- 43 ARANY ZSUZSANNA: Kosztolányi Dezső élete („No Kornél barátom, úgy-e gyönyörű Pest” – 9. rész)
- 46 BUDA FERENC: Derű-Ború (Tűnődések fehérről-feketéről XI.)

tanulmány

- 54 BACSÓ BÉLA: Tapasztalat és esztétika
- 62 MAKAI MÁTÉ: A túláradás és az elhallgatás esztétikája (Nietzsche, Gumbrecht és Sloterdijk esztétikai világértelmezéséről)
- 83 NEMES Z. MÁRIÓ: „Nem más az ember, mint az a faj, amelynek stílusa van” (Gottfried Benn antropológiai esztétikája)

szemle

- 101 HERCZEG ÁKOS: Napjaink romjai (Térey János: Moll)
- 105 DECZKI SAROLTA: Távoli csatlakozásra (kabei lóránt: avasi keserű)
- 110 SZÖLLŐSI MÁTYÁS: Pillantás a Hídről (Korpa Tamás: Egy híd térfogatáról)
- 115 IVANCSÓ MÁRIA: Árukkodó mondatok (Farkas Arnold Levente: A másik Júdás)
- 119 TARJÁN TAMÁS: Abban a pillanatban (Sára Júlia: Mamiko nappalai)
- 124 SZÉP SZILVIA: Trapitézis, pálcikázás, darvasizás (Darvasi László: A 3 emeletes mesekönyv)

képek

BÁLVÁNYOS LEVENTE grafitreliefjei

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

GÖMÖRI GYÖRGY, HÁY JÁNOS, KUKORELLY ENDRE, TORNAI JÓZSEF versei
KOVÁCS ANDRÁS FERENC drámarészlete
LAPIS JÓZSEF: 100 éve született Tóth Endre
ARANY ZSUZSANNA: Kosztolányi Dezső élete
Tanulmányok Krúdy Gyula, Mészöly Miklós, Móricz Zsigmond prózájáról

*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
FODOR PÉTER
SZIRÁK PÉTER szerkesztők
ANGYALOSI GERGELY főmunkatárs
ÁFRA JÁNOS munkatárs

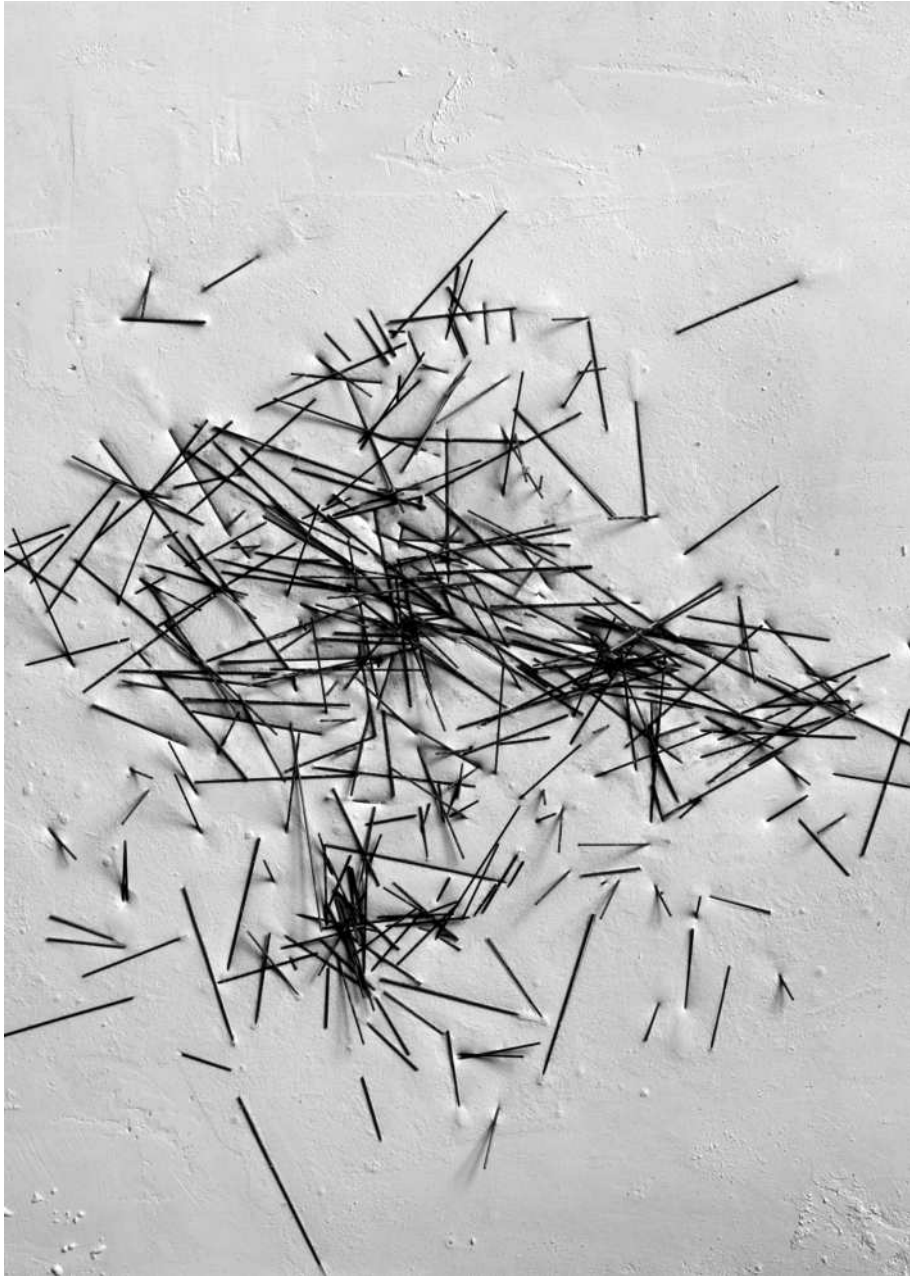
alföld

600 FORINT



nka
Nemzeti Kulturális Alap





MARNO JÁNOS

Elveszőben

*Egyszer megláttam magam az utcán
menni, sápadtan, űzöten, és
kétségbeesetten. Arra gondoltam magamban
alighanem, hogy kutyául festek,
kutyábbul talán, mint akit éppen most
ráncigáltak elő egy kutya szájából,
rongyosan, csontra aszottan, elmenőben
a Bástya vagy az Uránia mozi mellett,
vagy lecövekelve inkább, és hosszan el nem
mozdulva onnan, de honnan? Ezt talán soha nem
tudom már meg, mert gondolatban másutt
járok, más évszakban, évben, hónapban
és napszakban, és még sokkal nehezebben megy
követni magam, mintha ott bóbiskolnék
egy iskolapadban, a büntudattól félig
lebénultan, s a növekvő rettenetben, hogy a betűk
nekiesnek mindjárt a fejemnek, feltörrik,
majd felzabálják az agyvelőmet, hiszen ők
előbb voltak nálam, okkal formálnak hát jogot
arra, hogy ők faljanak fel engem és ne én
fogyasszam el őket szavanként a hülye
mondataimban; pedig eleinte kezes-
bárányokként viselkedtek velem, mikor
jeleskedtem még a betűvetésben, csak hát mikor
volt az már, mikor, mintha nem ezt pontosítottam
volna három sorral fentebb, szegény anyám
is gyereklány lehetett még, míg apám börtönben,
erre régóta készíthetett már valami,
kitérnem, rátérnem a börtönkérdésre,
elszakadva a Bástyától meg az Urániától, a két
mozitól, ugye, hiszen a Bástya remekül
megállná a helyét egy párszáz évvel ezelőtti
börtön neveként is, mint ahogy az Uránia név
hallatán elsőre kávéházat tippelne az ember. A múzsa
nyilvános helyét. Ám nem azét, akiért
az életedet dobnád egy hullazsákba, mielőtt
ő dobná téged a szemétre. Majd a jelenet itt
kimerevülne, mégiscsak egy moziban találnád
magad te is, moco-roghatnékodban
a hirtelen beállt dögunalomban.
Szem elől vagyunk vesztve, azt hiszem.*

Információcsapda

*Nárcisz a csap fölé hajol, mintha
biciklizne, baja fel-fellobban
tehát, hátrafele, vagy előrebill,
bele az arcába, szemébe, mikor
merre surrog szájában a fogkefe.
Mert rögeszméje a belső forma
újfent; a legbelső forma, mely elben
kész rá, hogy a tartalmat kizárja,
kerüljön bárki szeme elé tárgya,
a repedt mosdókagyló, még otthon,
a két lány közt, mivel odaátról
nincs róluk híre, s tudjuk, hogy nem is lesz,
és ha mégis érkezne valami, azt
az időben nem tudnánk hova tenni.*

Szarszó

versmagyarázat J. A.-nak

*A tányérképző nő szájában a hús,
valamint a szó szarrá csócsálva
formálódik és duzzad, egyre duzzad,
a nyelvét hátratólja, és bele-
tuszkolja lassan a nyelvcsövébe,
kész csoda, hogy még bírja szusszal, más
már rég megfulladt volna, teszem, én
egész biztosan, a szarfóbiámmal,
ezért is bámulom alighanem
ezt a nőt, nem bírom levenni róla
a szemem, érzem, hogy a szemgolyóm
is megtelik szarral, és csak hallgatom,
miket képes még összehordani
ottan, szart elvontan és szart szorosan.*

1974

*Társam egy fa előtt eresztett gyökeret,
engem egy bokor ejtett foglyul, kínzó
félelmek, valamint féltékenység
gyötört, megnyúzott, úgy vetkőztetett,
félkörben, mészkőből, a színpalak,
csípőm felett csak fogytak a rétegek,
combom s ágyékom eleve odalett;
s akkor a szemem sarkában a társam
jelent meg, ahogy a markában szorongat
valamit, ami még élhet. Évekbe
tellett felmérnem, hogy nem egy egész
madár volt az, hanem csupán a torka,
elnémulva, mintha csukái volna,
mely szálkáját nyelve hívja a hajnalt.*

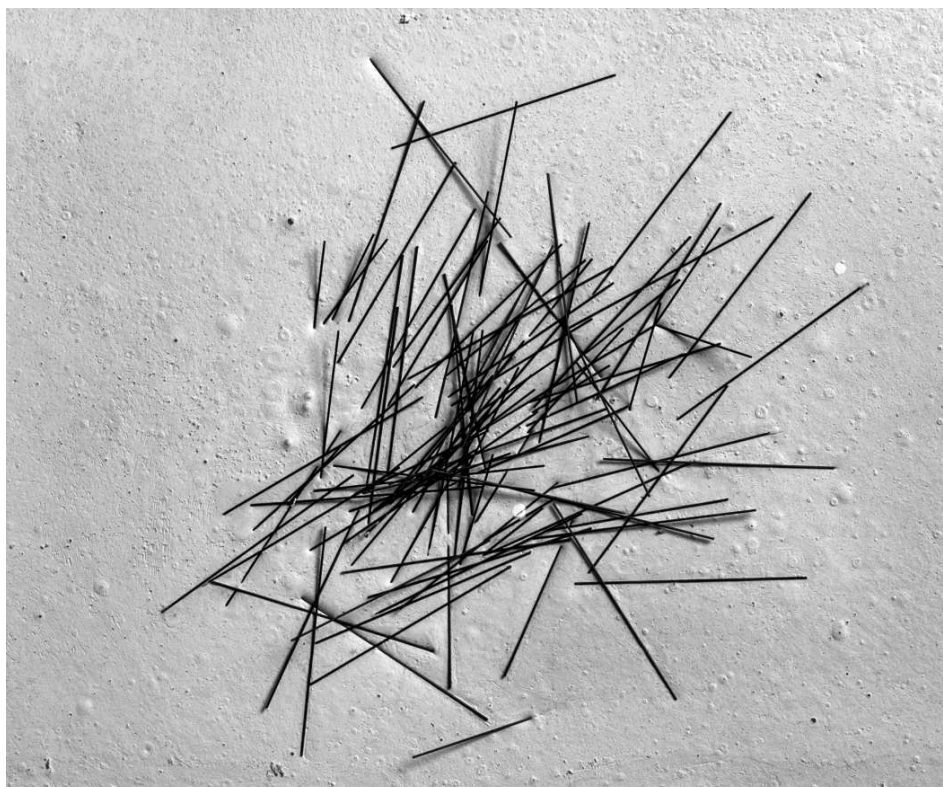
Gravitáció

*Emlékezetszürkület. Derékig állok
a vörös agyagban, a verandán anyám
hálóköntösben, kétségbeesett
hangon tessékel bennünket befelé
a házba, nyárvégi hajnal, szürke
baja a szürkületben csapzottan mered
az égnek, amely állítólag tele
mára emberi űrszeméttel, s amit
párszáz évvel ezelőtt még imával
hajlott feltölteni az ember. Hanem
anyámboz visszatérve még mindig
nebezményezem, amiért nem aludt
nyugodtan az éjjel, aggodalmából
származhat-e más, mint nebézkedésem.*

Irgalom

Barnás Ferencnek

*Embererdő. Fekszem, kilencévesen,
alulnézetből, mint a Kilencedik
Kispöcse, és nem látok el a rohadt
fejemig. Rücskös vagyok, mint egy szobor,
batalmas talapzattal ellátva, és
gyűlölettel a csecsemők iránt,
akik a szomszédban gyűlnek ilyenkor
össze, ordítózza, mintha üldöznék
őket a Szörny, akit cserbenhagyva
jöttek néhány napja erre a mocskos
világra, és így most okkal érzik
bekerítve magukat a fehérre
mázolt pólázó asztalon. Ha rajtam
múlna, kimúlna mind, minden irgalom.*



A verekedés

Senki nem tudta, hogyan kezdődött. Mint az ilyen tömegverekedéseknél lenni szokott, rendszerint elindul valamilyen mozgás a tömeg szélén vagy a közepén, de mindenképpen egy olyan ponton, ahol senki sem számít rá. Mondjuk, egy részeg lány tüzet kér, vagy egy másik hangosan az álmát kezdi mesélni, de folyton félbeszakítják, erre ideges lesz, vagy pedig késő este, az utcán valaki elbúcsúzik egy társaságtól, már jó néhány lépésre eltávolodott, amikor valaki utána szól. A távolodó megtorpan, csodálkozva néz vissza, némi hezitálás, és a társaságból rá szemrehányóan sugárzó tekinteteket látva visszaindul, de addigra az, aki eredetileg utána kiáltott, már elfordult és visszaolvadt a tömegbe. Senki nem hallotta, mit kiáltott oda pontosan, vagy ha hallotta is, akkor sem értette, talán csak artikulátlanul rikkantott bele az éjszakába, de az is lehet, hogy kifejezetten barátságosan kiáltott a távolodó után, amit a távolodó félrehallott. A hangsúlyt valószínűleg félrehallotta, a kiáltás bántó éle ütötte meg a fülét, és mivel nyilván volt oka idő előtt távozni, talán el sem köszönt, és ez az idő előtti távozás már eleve nem volt részéről túl udvarias gesztus, hiszen a társaság éppen azt tárgyalta, hova is menjenek együtt tovább, egyszóval a távolodó, akinek komoly oka lehetett idő előtt távozni, összetéveszti a kiabálót valaki mással és bizonytalan léptekkel visszaindul. Léptei, bármily bizonytalanok is, akaratlanul indulatot fejeznek ki, *mint komor bikáé*, ahogyan a költő mondja, *olyan a járása*; s ez az idő előtti távozás, a megtorpanás, és a túl lendületes visszafordulás váratlanul olyan energiavektorokként adódnak össze, hogy ezek miatt a külön-külön megmagyarázható tényezők miatt a közeledő alak kifejezetten fenyegetőnek tűnik, pedig meglehet, nem is a kiáltás fordította vissza, csak az este folyamán elfogyasztott alkoholtól kissé kábán elfelejtett elköszönni valakitől, vagy elkérni a telefonszámát.

Ami pedig a társaságot illeti, nem is a hangosan kiáltó, s aki talán maga is megdöbben azon, hogy kiáltása milyen dühödtt reakciót vált ki, hanem mellette álló barátja érzi szükségesnek, hogy védelmezően elé lépjen, kihívó harci pózt vesz föl, két öklét magasba emeli, meglehet, inkább játékosan, mint harciasan, és mint egy bokszoló a ringben, ugrándozni kezd az úttest közepén, amitől a mellette álló lány arca idegesen megrándul és teljesen fölöslegesen sikoltozni kezd. De mivel ezeket a sikolyait az este során már többször is előadta, rá se hederítenek. A sikolyt hallva azonban a részeg, aki az előbb védelmezőleg egyetlen ugrással a barátja előtt termett, most a sikoltozó lány felé fordulva hirtelen elveszíti az egyensúlyát, voltaképpen megbotlik saját magában, vagy mintha a lány által kiadott éles hangrezgésekbe botlott volna bele, és esés közben szintén kiáltozni kezd, nem pontosan érteni, mit, olyan, mint egy indián csatakiáltás. Amire egy harmadik, ezt a szívében még az iskolai számháborúk óta visszhangzó harci jelzést meghallva átvelekszi magát a tömeg, többen csodálkozva térnek ki az útjából, ő türelmetlenül

az egyik bordái közé üt, az felszisszen, mire ő káromkodni kezd, hiszen ő csak föl akarja emelni megbotlott és a földön elterült barátját, nem látják? Most tehát a barátja hóna alá nyúl, de ezt egy negyedik illető tréfásan, nem egészen felfogva a helyzet súlyát, meg akarja akadályozni, miközben a földön elterült fiú magától is tápázkodna föl, de mivel közvetlenül mellette gyerekes lökdösődés kezdődik, újra visszazuhan a földre, amikor ki akarván térni a lökdösődők útjából, tesz egy óvatlan lépést hátrafelé.

Mindeközben az, aki az előbb otthagya a társaságot, visszaér a földre esett fiút tőle immár falanxként védelmező tömeghez, mert járását látva attól tartanak, hogy azonnal ütni fog, és mostantól mintha minden sokkal gyorsabban történne. Szinte látszik, ahogyan az erőhatások, az impulzusok, mint mikor áramütés ér egy testet, végigszaladnak a tömegen. A két lány a visszatérő elé penderül és kánonban magyarázni kezdik neki, mi történt, ő egy szót sem ért az egészből, próbál mögéjük lesni, ők erre hevesen illegetik magukat előtte, valamelyikük cigarettával kínálja, így akarja lecsillapítani, ősi módszer, vad és harcias hímgorilla kezébe szokta így a nőstény gorillacsecsemőt tenni, mire azonnal lecsillapul, de a fiú tágra nyílt szemmel módfelett csodálkozik: hiszen ő nem dohányzik, és szerinte ezt ennek a hülye picsának is illene tudnia, de a lány, aki már nagyon beleélte magát, hogy ő lesz a megmentő, és nem fogja hagyni, hogy a hülye faszok megint elrontsák az estét, és az utcán radikális Kung-fu gyakorlatokat mutassanak be, erővel a srác szájába nyomja a cigarettát, mindezt csak azért, hogy elterelje figyelmét a földre bukottról, aki eredetileg a barátját akarta megvédeni, és akit most két oldalról támogatnak, mert másodszorra olyan szerencsétlenül esett, hogy keményen beütötte a homlokát. De lehet, hogy csak a részegsége miatt jár tántorogva, arca azonban tényleg piszkos lett, és mintha vérezne is. A barátja, aki ebben a pillanatban rohant ki a kocsmából, észleli ezt a vérző arcot, talán szóltak is neki odabent, hogy verik a barátodat, odalép, de hiába faggatja a bepiszkolódott arcút, nem tud belőle értelmes választ kicsikarni, nem is hagyják rendesen odamenni hozzá, közben az vadul el-löki épp azt, aki segítőkészen az úttest túloldalán levő kapualjig támogatta, ami előtt őt szürke szemetesekuka áll a hajnali szemetesekocsira várva, a lökés következtében az egyik kuka hatalmas zajjal felborul, páran odafutnak, az egyik lány sírógörcsöt kap, két fiú már hevesen pofozkodik, és az, aki az előbb búcsú nélkül távozott, majd a kiáltást meghallva visszajött, most egyszerre három irányba rúg és kapál, nem tud elmenekülni, fálnak veti a hátát és – – –

De ezúttal nem így történt. Tiszta ügy volt, ha nem is egészen szabályos: a két fiú – mert minimum kettő kell egy verekedéshez –, vagyis az egyik fiú nem fiú volt, hanem a fiatalok közé keveredett idősebb férfi, és éppen ettől lett szurreális jellege a dolognak, mert ugyan a bőrdzsekijében, farmerjában úgy érezhette magát, mintha ugyanolyan fiatal lenne, mint a többiek, vagy öntudatlanul is azt játszotta, mint a *Halál Velencében* festett hajú öregembere a vaporetton, az is lehet, hogy tényleg buzi volt, csak ezt nem tudta magáról, de az is lehet, hogy nem volt mit tudnia magáról, lehet, hogy csupán egy magányos alak volt, aki egyetlen kérdést akart föltenni a hidegben mellcsontig kigombolt ingű, a fáradtságtól majdnem összecsucsló, Botticelli-szépségű, homlokába fésült emo hajú fiúnak, akit a társa, akivel az imént együtt jöttek ki egy mellékutcai bárból, egy darabig a sarok-

ról figyelt, és most onnan jött vissza, türelmetlenül. Nem először tett rá kísérletet, nem először próbálta meg elvonszolni a bőrdzsekis férfi közeléből a homlokába fésült hajú, Botticelli-szépségű fiút, s a bőrdzsekis alak ezt kifejezetten sértőnek találta, megérezte a barát türelmetlen és megvető mozdulatából, aki őt levegőnek nézte, hogy mit gondol szerinte róla, és monoton hangon csak egyetlen kérdést tett föl a kigombolt ingű fiúnak, miközben keményen fogta a vállát és egyenesen a szemébe nézett. A fiú álmatag mosollyal állta a pillantását. „De komolyan”, mondta a férfi, „adtam rá okot, hogy ne nevezd a barátodnak?” A fiú nem válaszolt. „Csak most találkoztunk, az előbb, ez igaz, de van-e jogod kétségbe vonni azt, hogy én a lehető legtisztább szándékokkal kérdezem ezt?” A fiú továbbra is szemtelenül nézett, „Adtam rá egyetlen parányi okot is”, közben körülöttük, mint egy bokszmeccs bírálója, ott keringett a fiú barátja, kezében a fiú lila dzsekijével, amit az nem akart elvenni tőle, vagy úgy tett, mintha nem venné észre, hogy nyújtja felé. Mintha úgy gondolná, hogy inkább megfagy, de nem hagyja ennek a szerencsétlennek, akit talán szimpatikusnak is gondolt, és szerencsétlennek, vagyis szána-lomra méltónak, és érdekesnek is – mint ahogy az éjszaka egy bizonyos korban nem más, mint antropológiai vagy zoológiai tanulmányok terepe –, de akkor sem hagyja, hogy ez a bőrdzsekis győzzön, csak éppen nem tudott megszólalni már a fáradságtól, úgyhogy szürke arccal inkább tévetegen ütött egyet maga elé, csak úgy a levegőbe, és a férfi, aki jó reflexekkel rendelkezett, félúton elkapta a levegőben a fiú öklét, úgy nézte ezt a markában tartott öklöt, mintha egy pillangót kapott volna el a réten, finoman fogta, le ne verődjön róla a hímpor. A fiú erre bedühödött, hogy ilyen könnyen leírta egy idegen, kezdte eltolni magától a férfit, ha már lökni nem tudta, és a férfit meglepte a mozdulat hevesége, óvatosan hátrálni kezdett, viszonylag magas volt a járda, ezt elfelejtette, rosszul lépett le, és teljes hosszában elterült az úttesten, a mocskos, útszéli hókupacokból kiolvadt tócsában, éppen abban a pillanatban, amikor odaért egy taxi, amelyik szerencsére lépésben haladt, mert az éjszakai lokálokkal teli utcában utasra vadászott, és idejében fékezett. Több se kellett neki, káromkodva ugrott ki a kocsijából, mert most úgy nézett ki, mintha elütötte volna a férfit, aki csupán a sárhányója elé hanyatlott, amit ő külön felháborítótnak talált. Az úttest túloldalán levő droszton parkoló taxiból azonnal kiszállt egy másik sofőr, hogy ismeretlenül is segítsen a kollégájának, akire egyébként az előbb kifejezetten dühös volt, mit jön ez itt lépésben, mért akarja elhalászni előle az utasokat, de most mégis kiszáll segíteni, mivel ő „mindent látott”, és hajlandó tanúskodni is.

A bőrdzsekis nagy nyugodtan, mint egy sokat látott matróz, fölkel az úttestről, megütögeti, leporolja magát, azt nem vette észre, milyen nagy nedves folt keletkezett a farmerján, tisztára mintha bevizelt volna, amitől csak még nevetségesebb színben tűnt föl. Az ideges és türelmetlen jóbarát, aki a lila selyemdzsekivel a kezében a sarokról jött vissza, és mindeddig ott körözött körülöttük, most rádobta a prémmel bélelt dzsekit a fiúra, és vállát átkarolva kormányozta az első mellékutca felé, amit az meg-megcsukló térdekkel túrt, de a bőrdzsekis, hirtelen, mintha a földből nőtt volna ki, megint ott termett előttük, amitől a hosszú fiú hétrét görnyedve nevetni kezdett, amin a bőrdzsekis újra megsértődött, és mintegy módszeresen kicsomagolva ezt a virágszálat, mint valami selyempapírból, a barátja karjai

közül – a barát ekkor idegesen két lépéssel hátrébb lépett –, most súlyos karját a fiú két vállára eresztve, hajszálpontosan úgy, mint az előbb, mintha csak erre az egyetlen mozdulatra lett volna szabadalma, egyenesen a fiú nevető szemébe nézve ugyanazt a kérdést tette föl neki, mint fent, monoton hangon, de mintha most már fenyegető éle is lett volna a kérdésnek, amelyikre csak egyetlen helyes válasz létezik. „De komolyan, adtam rá okot, hogy ne nevezd a barátodnak?”

A két taxis, az éjszaka élet ingyencei, a távolból szemlélték a jelenetet, szavak nélkül is értették egymást, aztán hirtelen eszükbe ötlött, hogy mégsem szabadna a bődzsekist csak úgy elengedni, mivel közben tanulmányozni kezdték a lökhárítót, amelyen egy horpadás látszott. A szabad jelzést mutató taxi nyitott ajtókkal ott állt az úttest közepén, bajos lett volna kikerülni, és most, a nyitott ajtót látva egy fekete bőrű fiú és egy szőke lány be akartak volna szállni, voltaképp a sofőr megkérdezése nélkül, és a sofőr, aki rosszkedvűen épp azon morfondírozott, kihívja-e a rendőröket vagy sem, idegesen rájuk mordult, hogy takarodjanak, mert hívja a rendőröket, de a lány addigra már bent ült a kocsiiban, és a szenegáli a sofőr durva káromkodását félreértve kérdezte, hogy mi a probléma, fekete embernek talán tilos a taxiba szállni? A lány erre villámgyorsan kiszállt, és teljes angoltudását összeszedve próbálta a szenegálit rábeszélni, hogy menjenek onnan. „Mi van”, szólalt meg a másik sofőr, „már a kurvája is belepofázik?”, amit a szenegáli, hiszen félreérthetetlen volt a hangsúly, kissé rossznéven vett, és nyilván megtorolta volna, ha nem tereli el már korábban az ő figyelmét is a bődzsekis férfi és a fiatal fiú különös tánca.

Valóban meglepő volt ez a tánc, ez a birkózásból, az erők egymásnak feszüléséből kifejlődött ritmikus ide-oda mozgás, hiszen a férfi jóval erősebb volt a fiúnál, de mivel nem akarhatta péppé verni a fiúcska arcát, egy picit engednie kellett az erejéből, miközben a nyakánál fogva odaszorította a falhoz, és a fiú úgy lógott a kezében, mint egy bábú vagy felszúrt pillangó. Ezt a fiú voltaképpen élvezte is, csak hogy közben önkéntelen verdeső kaszáló mozdulattal a bődzsekis szemébe kapott a hosszú körmével, a férfi erre elengedte a fiú nyakát, az arcához kapott és hirtelen összegörnyedt a fájdalomtól.

Ekkor már néhányan álltak körülöttük, testtartásukból úgy tűnt, mintha be akarnának avatkozni, leginkább a vékony fiú védelmében, ám ebben a pillanatban a hátuk mögött a szenegáli a sofőr arcába üvöltött „Fuck you!”, és egy lesajnáló legyintéssel otthagya a két felröhögő taxist, az egyik volt olyan bátor, hogy a szenegáli hátának mutatta a középső ujjával, hogy mit gondol erről az egészről, a nagydarab szőke addigra már a sarkon várt, és a taxis szimata nem csalt, tényleg kurva volt, nem is a legolcsóbb fajtából, mert rajta kívül még két erősen kifestett éjszakai pillangó állt mellette, a bank bejáratánál, elképesztően magas túsarkúban, és fekete macskanadrágban, kissé könnyen öltözködtek ebben az ítéletidőben dideregve járkáltak föl-alá. A bankfiókból kiszűrődő fényben jól látszott az egyetlen vonallal újrahunzott szemöldökük, és persze a dühös afrikai sem volt egyedül, kövér barátja próbált az egyik kurvának udvarolni, ami abból állt, hogy megmarkolta a mellét, mire az a retiküljével fejbe vágta, amit a szenegáli határozottan élvezett. Ekkor a bődzsekis, aki az előbbi véletlen ütés után most már a vérző orrát fogta, a körülöttük álló, részben szolid, bundát és télikabátot viselő

nézőkre kiáltott, akik talán egy színházi előadás után a közeli divatos lokálba tértek be és éppen most indultak hazafelé: „Mit bámultok? Kinek verjem be a pofáját!”, amitől a fiatal fiút megint hisztérikus nevetőgörcs fogta el, s az egy pillanatra segítőkész járókelők továbbbsiettek, és előlről kezdődött a különös koreográfia: a bőrdzsekis erősen megmarkolta a fiú két vállát és mélyen a szemébe nézett, a fiú hagyta a földre esni a lila selyemdzsekit, ezen a barátja kiakadt. A fiú közben rágyújtott, vagy annyira hideg volt, hogy a szájából kiszálló pára füstnek tűnt, és továbbra is egyenesen a bőrdzsekis férfi szemébe nézett, aki ott folytatta, ahol korábban abbahagyta. „Adtam rá okot, hogy ne nevezd a barátomnak?”, majd a fiú arcába sújtott az öklével, de úgy, hogy az öklét a fiú arca előtt az utolsó pillanatban megállította, amit az hunyorgás nélkül tűrt, ám mindeközben, és ez volt a bajgyökere, észrevétlenül veszélyesen közel kerültek a három kurvához és a két afrikaihoz, akik elindultak feléjük, közben az egyik nőnek letört a túsarkúja és a havas latyakban vészesen sántikálva jött utánuk.

„Kikaparom a szemedet!”, mondta rekedt hangon a szenegálinak, aki egyre jobban élvezte a helyzetet, persze nem tudta, hogy a bőrdzsekis – és már fél méterre sem volt egymástól a két társaság, s a kétféle indulat, hisztéria, libidó, mint ökörnyal a virágillattal, összekeveredett, nem tudta, hogy – fölhevült és erős alkoholos befolyásoltság alatt álló magányos férfi, aki semmit sem gyűlöl jobban a világon, mint ha kinevetik, és félig hátrafordulva, egy pillanatra elfordítva tekintetét a szemét most lehunyó fiatal fiúról – aki talán állva elaludt, vagy csak úgy tett, mint aki alszik –, félreértve a dagadt szenegáli szemtelen arckifejezését, végre levezetve a benne fölhalmozódott hatalmas feszültséget, mint egy párdúc vetette rá magát, és a fiatalokból álló társaság, amelyben már elcsitulni látszottak az indulatok, most érdeklődve fordult feléjük – – –

Valójában a következő történt: az étteremben, vagyis az éjszakai lokálban, ahol nem volt különösebben jó az étlap, nem is enni járt oda senki, ám étlapnak lennie kellett, szóval az étteremben kezdődött a pultos és az egyik vendég vitájával: ez a vita nem is volt igazi vita, egy bizonyos koktél összetételéről volt állítólag szó, és nem arról, mint utóbb többen állították, hogy a főpincér túlszámlázott volna, mire valaki a rendőrséggel kezdett fenyegetőzni, sőt, kiderült, hogy a fenyegetőző vendég a kerületi rendőrkapitányság nyomozója volt, aki azonnal szolgálatba helyezte magát, és akit hiába próbált az asztaltársaság lecsitítani, ráadásul hadonászni kezdett a szolgálati fegyverével, ami, mint tudjuk, szigorúan tilos, mire azonnal bejötték az utcáról a kopasz biztonsági őrök, az egyik közülük, bizonyos P. Dániel, akit különösen az ilyen és ehhez hasonló kényes esetekben szoktak alkalmazni, mivel jó kapcsolatokat ápolt nem csupán a belügyminiszterrel, hanem az alvilág bizonyos köreivel is, odalépett a szolgálaton kívüli nyomozóhoz, de nem fejelte le rögtön, hanem, miután a fülébe súgott valamit, lekísérte a lokál alagsorába, ahol egyébként a konyha volt található, és miután nagyon sokáig nem jöttek vissza, ez érthető nyugtalanságot váltott ki a vendégek körében, különösen a szolgálaton kívüli nyomozó asztaltársaságánál. Valaki izgatottan mobiltelefonozni kezdett, ami elég nagy feltűnést keltett, és a nyomozóhoz tartozó hölgy, aki nem a nyomozó felesége volt, hisztérikusan követelte az asztal mellett álló biztonsági őröt, hogy világozsítsák fel, mi lett a férjével – pedig ugyebár nem volt a férje –, de a rendít-

hetetlen őr ugyanolyan keveset tudott a nyomozóról e pillanatban, mint a hölgy. Két biztonsági őr a kijárat elé állt, mint szokták tenni hasonló helyzetekben, tehát az a furcsa helyzet jött létre, hogy senki nem távozhatott el az étteremből, de erre odabent semmilyen magyarázatot nem tudtak adni, és ugyan előbb még senki sem akart távozni, hiszen még alig múlt éjfél, de most egyszerre mindenki menni akart. Sorban szólították a fizetőpincért, és a fizetőpincér, aki miatt különben az egész kezdődött – utóbb egyértelműen kiderült, hogy valóban túlszámlázott –, szinte érhetetlen gyorsasággal és hatékonysággal kezdett cehheket írni, ahelyett, hogy megnyugtatta volna a vendégeket, akik közül többen lemondták a rendelésüket. Különben, ha nem mondták volna le, akkor sem kaptak volna enni, mert a konyha mintegy varázsütésre leállt. A cehhek kiegyenlítése azonban nem mehetett túl gyorsan, hiszen voltak hosszabb asztalok is, amelyek körül tizenketten ültek, és nem mindenhol lehetett az egész asztalt egyben elszámolni, de még ha sikerült volna is egyben elszámolni az asztalt, vagy sikerült volna mindenki elé odatenni a megfelelő számlát, és fizettek volna is, akkor sem tudtak volna kimenni az étteremből. Néhány vendég már ott állt a biztonsági őrök előtt, bundában, nagykabátban, kérve, hogy engedjenek utat, de az őrök a tulaj utasítására vártak, mert ilyen esetben csakis a tulaj dönthetett, ezt az egyik biztonsági őr a másik rosszálló pillantásától kísérvé ki is bökte, „Akkor hívják ide a tulajt!”, kiáltotta egy bundás nő – érzékelhető, milyen gyakran a nők miatt törnek ki ezek a tömegverekedések, ők a katalizátorai, ámbár az is igaz, hogy a nők gyakran csupán békíteni próbálnak, amivel legtöbbször olajat öntenek a tűzre –, a főpincér eközben türelmesen járt egyik asztaltól a másikig, és mosolyogva hozta a számlákat, hóna alatt kis hitelkártyagéppel, mintha azt mondaná, hogy a süllyedő hajót ő fogja utoljára elhagyni, mindenki legyen teljesen nyugodt. Nyugalomról szó sem lehetett, a tulajdonos ugyanis nem került elő, de a nyomozó sem, akit levittek a pincébe (és egyébként, mint utólag kiderült, a vészkijáraton át már rég távozott), amitől sok vendégben joggal támadt rossz érzés, viszont a főpincér ragyogó mosollyal ment asztaltól asztalig, úgy viselkedett, mintha minden a legnagyobb rendben volna, mint a lezuhanás előtt a repülőgép kapitánya, aki gordonkahangon nyugtatja az utasokat, valamiféle turbulenciákat emlegetve, és arra inti őket, hogy feltétlenül kapcsolják be a biztonsági öveket, figyelmesen olvassák el a biztonsági előírásokat, melyek ott találhatóak előttük az ülések háttámláján levő tartóban. De a dolgok menetét nem lehetett megakadályozni: hirtelen felborult egy asztal, senki sem tudja, hogyan, az emberek felpattantak az asztalok mellől, lökdösődni és futkosni kezdtek a helyiségben, betörtek a ruhatárba, és ekkor történt, hogy valaki nagy lendülettel egy faszéket hajított a vendéglő kirakatába, az üvegszilánkok szétszóródtak az utcán, a bőrdzsekis üvöltve átrohant az úttesten, keresztül a pofozkodó fiatalokon, hallani lehetett a szirénákat is, a közeli kapitányságról számos rendőrautó indult ki a helyszínre, ám a szűk, egyirányú utcákban nem tudtak elég gyorsan haladni, mire odaértek, a törött üvegcserepeken és egy vérfoltos szakadt ingen kívül már szinte semmi sem árukkodott a verekedésről, és az illetőnek, akit végül igazoltattak, bizonyíthatóan semmi köze nem volt a dologhoz, mindenesetre alaposan megmotozták, fölírták és a központnak is bediktálták az adatait, viszont kétségtelen tény, hogy magában a vendéglőben viszonylag nagy kár keletkezett.

Nem maradt más nyom a verekedés után, mint a verekedésben részt vevők listája, amelyet ezúttal közzéteszünk: Chantelle Weinreich, Bevin Schenk, Nael Velez-Colon, Jeremy Philip Weber, John Chapdelaine, Oskey Edge Smith, Zachery Garden, Joshua Zuniga, Scott Elwin Herbert, Laura Ellen Cutts, Josue Ricardo Porrata, Cecelia Joan Amili Saldina, Cristal Marie Lopez Correa, Jason Harley Olivera, Nagy Róbert, Elise Perrin, Lemond Gaitor, Ishana Edwards, Barbara E. Washington, Edward Lapuma, Kevin Joseph Hartmann, Bonnie K. Heiser, Donn M. Cross, Humberto Forte, Ewell Hurt, Lottie Lea Ferrell, Alan Geiss, Kip Kleckner, Marcus Lee Rodriguez, Stacy Snow, Israel Tolbert, Uriel Lorenzo Avecilla, Rhonda Kauz, Robert Price, Leshonda Rejeana Gagger, Ronald Robert Stepp, Benjamin King, Kimberly Ann Schoenwisser, Justin Little, Bethany Myers, David Fred Greco, Royce Wheeler, Paul Gelinau, Craig Howard Cebert, Keyautra Delmon, Javorise Watkins, Tenezia Cher Sims, Sheila Bryant és Ricci Benner.



TÉREY JÁNOS

A Legkisebb Jégkorszak

PÁNIK KLUB

*Tegnap is iszonyú havazás volt, majdnem balálfehér.
Ma meg mínusz öt fokban gőzölgött
A hídfő mellett a Szent Lukács-fürdő vize,
A kásás jegű Dunához kéjesen közel.
„Imádom, itt a nagyon nagy tél!”,
Horkantott Győző elégedetten.
A szűk udvarra szorított medencére
Deres gallyak hajoltak.
A férfi túl volt már egy könnyű villásreggelin,
Amit a Malomtó vendéglőben töltött el,
A kandallóba bámulva a kormánypárti sajtó helyett.
Finoman belecsobbant a termálmedencébe,
Nyakig merült, és szolidan élvezkedett.
Azt is szerette, hogy a Lukács elülső udvarát
Emeletmagasságig beborítják
A márványtáblák és a domborművek,
Amiket rongyolt kedélyű betegek állítottak
Csodálatosnak hitt gyógyulásuk örömeire;
És mégis, jó Uram, már mind halottak!*

*Alpesi szénaillat ragadt az orrába,
Mert előzőleg, reggeli után
Szertartásosan végigjárta a szaunákat is
– Tudta, legalább egy órát muszáj eltöltenie
Legalább három különböző helyen, mert tíz perc
Olyan, mintha be se lépett volna sehová –;
Aromás öntetet zúdított a kályhára,
De közben józanító zubanyokat is vett,
Ereit tágítandó és szűkítendő.
Szüksége volt némi jeges borzongásra.
Prüszkölt párat, aztán folytatta a sókamrában,
Sőt, csak azért is vett egy fekvőmasszázst: be volt jelentve,
S a mézes-kecsketejes szappant választotta. Oh well,
Egy thai fiú a masször, elcsábulni nincs mód.*

*Számára ez a szombat délelőtti tevékenység
Nem csupán megtisztulás, de rituálé,
Egyfelől tehát a víz változatos ostroma,
Másfelől némiképpen klub a fürdő – a társaság*

És a robbanós anekdoták miatt.
„Szánjunk rá elég időt, fiúk, ez a lényeg!”
És ő aztán, Győző, szán is tényleg.
Félnapokat tölt el itt, mint a rómaiak.
(Amikor észrevette, hogy a spanok főleg rajta nevetnek,
Az ő bogarain meg a rigolyáin, átmeneti visszavonulót fűjt.)

Volt felesége, Mariann ajándékozta neki a bérletet,
Ami azért szép tőle... Mariann
Egy természetgyógyász központ
Főnökasszonya lett, amikor öntudatra ébredt
Békésnek mondható válásuk idején.
(Amikor Győző meglátogatta exét az irodájában,
Annyit bírt kinyögni: „Úristen, Mariann, drágaságom!
De hiszen te gyönyörűbb vagy, mint valaha.
A végén még újra beléd szeretek.”
„El a kezekkel! Na, tűnés, felejts el,
Győzőkém. Fogd a kabátodat, és csá.”)

Csak ketten ültek a gőzben egy öregemberrel,
Akinak Győző sokáig nem látta az arcát.
Élvezte, ahogy fölpubítja a bőrét,
Ellazítja ötvenes, leharcolt tagjait,
Oldja izmai fájdalmas görcsösségét,
És beindítja az áldott keringést.

Amikor nyílt az ajtó és oszlott a gőz,
Megismerte az öreget. Binder Márton volt,
A dúsgazdagnak mondott médiamogul,
Binder Lívia apja (aki Győző szerint bombanő,
De annál csapnivalóbb színésznő).
Bindernek a feleségével régóta zilált a viszonya,
Úgyhogy egyetlen lánya a mindene.
„Halló, Marci bácsi! Örülök, mi újság?”
„Újság? Hát semmi jó, fiam.” „Na, mégis?”
„Pénteken kiderült, hogy gondok vannak a szívemmel.”
„Gondok?” „Nézd, fiam, én mindig gyanítottam.”

Binder Márton a gomolygást nézte a vízből.
„Január elején szívműtétet lesz.”
„Uhh, az jó kemény – sóbajtott helyette Győző. –
Mit is jelent ez?” „Hogy kapok egy... pszt!
Kapok egy kerámiacsövecskét
Az aortabillentyűm helyett.”
„Bonyolultan hangzik.” „Az is.” „Ilyet lehet?”

„Lebet. Mélyaltatásban végzik. Ha fölébredék, jó.
Idefigyelj, én múlt héten még azt reméltem,
Hogy vígan élek hosszú évekig,
Zökkenőmentes élet, munka,
Livia bemutatói, a siker fényében sütkérezünk...
Bíztam benne, hogy legalább a decembert
Nem borítja föl a műtét, de ez hiú ábránd volt,
Kedves Győző. Már karácsonykor is
Többet leszek kórházban, mint otthon.”
„És aztán?” „Aztán életem végéig egy pici csővel
Fogok élni. Még elképzelni se vagyok képes...
A feleségem tud róla.” „És Lívia?” Sóbaj. „Még nem.”
Győző, ahányszor csak betegségről hallott,
Bőrén érezte akárki tüneteit. Tördelte
A kezét, kócos hajába túrt idegességében.
„Sajnálom, Marci bácsi. Majd akkor... Mit is lebet
Ilyenkor kívánni? Hát talán... fájdalommentes
Fölpülést!”, nyögte ki végül, és belepirult,
Hogy él, és hogy ennyire szemérmetlenül,
Pedig azért neki is akadnak gondjai.

Délután például randevúzni készült Laurával,
De ma határozottan nem volt kedve vezetni:
Fejbe kólintva kóválygott reggel,
Baj volt a látásával, és most már, rutin birtokában,
Tudta, hogyan cselekedjen ilyenkor.
Az égkek buszra ült. Mert tét nélkül nézelődni jó.
Arra rezzent föl, hogy a Pethényi út következik,
Amelyik nyílegyenesen szeli át a Kis-Svábhegyet,
Bátran, a domborzattal mit sem törődve:
Szemben a torkolatával a tízemeletes tisztiházak álltak:
Panel műveltükben zárványnak számítottak
Itt a hegy derekán. A pártállami katona elitnek
Épültek, de népességük valamelyest
Fölbírgult a rendszerváltás idején.

Utána nagyvonalú kanyart írt le az út,
Mielőtt még enyhe szerpentiné változott volna.
A Nógrádi utca sarkánál állt egy kút,
Az egykori Lóitató. Ugyanitt vezetett
A szekérút régen a hegyre, és a félút,
A váltás helye pont itt volt, ahol megálltak
Negyedórára a nehéz szekerek a nyárban...

*A buszon egy piros kabátos nő nézte Győzöt.
A profilja, sajnós, többet ígért,
Mint amennyit az egész képe mutatott.
Erőszakos jókislányarca volt ugyanis.
Szép szeme, hatalmas melle, túrhető alakja;
Egyébként nagyon nem Győző esete,
Aki újabban az olyan magas és sovány,
Tizenéves lányokhoz vonzódik,
Amilyen Laura. Ez a nő, aki őt bámulja
Meredten a buszon, nagyon más:
Tipikus hegyvidéki menüen hízott,
Előnyös génállományú, szocialista
Menzakosztot alig sem tapasztalt...
Simára vasalt jókislányszoknya
És horgolt jókislányharisnya:
Végletekig illedelmes az összkép.
Győzőnek nem annyira jönnek be a jókislányok,
Ahogy ő sem jön be a jókislányoknak.
„Megdönteni váratlanul mondjuk egy milliárdos,
Kiugró járomcsontú, perverz és pénzéhes
Borásznőt valamiért érdekesebb.”*

*Ez a nő viszont kisimult, Kleopátra-frizurás és gazdag.
Kabátja alól kivillanó ezüstlamé blúzban,
Nehéz csatú, magas szárú fekete csizmában.
Rejtély, mit keres a buszon, és plusz rejtély
Kezében a cserepes bazsalikom. Az élet
Csupa izgalom! Győző úgy találta, olyan ez a hölgy,
Mint egy piros toboz a jegenyefenyőn.
Egy ilyen nő miért hord piros ruhát?
A vörös színt a méla férfiagy a duzzadó
Ösztrogénszinttel és a termékenységgel azonosítja:
Szóval ő azt óhajtja, imponáljanak neki, imponálj te is, én is!
Tipikus példány a „föl sem merül” kategóriából;
De pirosban van, és a piros jót jelent,
Libidóra utal és kezdeményez,
Gondolta Győző. És csak azért is leszállt.*

*Az eszpresszóban már várta a szerelme, Laura.
Laura pultosnő másból, a katlanban: Pesten.
Itt viszont rátartí vendég,
Aki fehér blézert, türkiz topot visel
És fekete ceruzaszoknyát. Milyen üzletasszonyos!
Laura, hát igen, önérzetes lány, hú, de szeret föl vágni.
Vagyis – ennyiben – éppen Győzőnek való.*

Buda girl
She walks through the city
Buda girl
She's tall and she's pretty

– *Abogy a Sexepil énekelte egykor.*

*Szóval délután négykor találkoztak
Laurával a kicsit gejl Művészen,
Egy földben rejtőző, római majorság téglái
És a Mátyás király korabeli
Vízvezeték vörös cserepei fölött
(Győző legalábbis, mai sajátos hangoltságában,
Tapintani vélte ezeket – mielőtt
Megérintette volna Laura kemény combját is).*

*Mérsékelt minőségű és hangerejű háttérzene szólt.
Győző andalító dallamokat engedett át magán,
Finoman búgó basszusokat,
Bólogatásra készítő dobritmust,
Nemesen egyszerű hangszereléssel...
Győzőnek amúgy borsószik a háta a lounge báróktól
És a sosemvolt nyugalmat sugalló chillout kuckóktól,
Nem az a kimondott koktélozós fajta;
Vacsorájához DJ-t nem igényel,
Hogy jobban csússzon a kaviár meg a pezsgő.*

*„Uram, mit szabad hoznom?“, rezzentette föl Győzőt a pincér.
„Hát, talán egy... komlóteát. Igen,
Határozottan egy komlóteát.”
Keserítsen, gyógyítsen, álmosítson!
Csinált kedvet magának Győző. „Te tudtál róla,
Hogy van egy sziréna – kezdte rá –,
Van itt a téren, mégpedig középen...
Senki sem ismeri, csak éppen létezik!
Légoltalmi sziréna egy oszlop tetején.
Ha kitorne a háború...” „A háború,
Ó”, kerekedett el Laura szeme. Aztán ástott.
„És azt ismered? A videotéka falán
Az a medence, tudod...” „Nem én. Ja, az?” „Az, az.
Tudtad, hogy régen egy forrás volt itt?
Amikor megpróbálták átbelyezni,
Megszökött a vize. Hogy moha nőtte be
Vagy szívós gyökerek bolygatták meg az útját,
Nem tudni. Mindenesetre eliszokt. Kiapadt.*

Kiszikkasztotta a hegyet az ember... nem gyalázat?"
„De”, bólintott elképedve Laura.
„Ez a forrás most átcsobog az agyamon.”
„Basszus, bagyjál már békén a hülyeségeiddel.
Kurva médium vagy, Győző.
A látomásaiddal minek büszkélkedsz itt?”

Győző fölemelte a hangját:
„Nem látlak napokig, Laura. Csak találgatok.
Mondd, van neked másik barátod is?”
„Időm se lenne.” „Mért, kedved igen?”
„Na-na. Nem érzed jól magadat, kicsikém?”
„Megint rohamom volt.” „Fájt?” „Tudod, ez nem fáj.
Olyan, mint egy puha abroncs a koponyámon.”
„Megint időutaztál? Te azt szoktál, nem igaz?
A múltba láttál? Szegény kicsikém...”
„Figyelj, te ezt nem érted. Jó, elmagyarázom.
Ez egyfajta delírium. Olyasmit is előhoz,
Amit a pihent józanság soha.
Olyan lebet nálam ez a migrén,
Mint Indiában a brahminok tudatos mozgása,
Amitől állítólag ihlet szállja meg az embert:
Olyasmiket lát és hall, amiket különben
Nem láthatott és nem hallhatott soha...”
„Megtáltosít, szívem?” „Mondjuk úgy,
Hogy kiemel a megszokott világból,
De az öntudatomat nem oltja ki, csak elhomályosítja.
Kinyílik előttem valamilyen időkapu,
Amin át a múltba vagy a jövőbe,
Vagy egy párbuzamos jelenbe röpülök.”
„Irigyellek, mondtam már?” „Ó, nem kell.
Én nem leszek aktív, pont hogy lebénulok
És alig tudok moccanni ilyenkor.
Sötét szobába vágyom, de valahogy
Mindig az utcán tör rám a roham.
Úgy képzelem, ez olyan feregjárat,
Mint amilyen a Bermuda-háromszögben van...”
„Na, ne fárassz már”, ásitott Laura.

„És tudod, visszatérve a brahminokra,
Nekik csak akkor jön meg ez az ihletük,
Ha már túljutottak a szerelmi
Forróságok idején”, folytatta a férfi.
„Akkor még jobb, szerelmem. Gyönyörű.”
„Te ezt az egészet nem veszed komolyan.

*Kinevetsz, mi?”, tudakozódott sértetten Győző.
„Mit akarsz mégis? Hogy én gyógyítsalak meg?
Ne idegesíts már a betegségeddel.
Ó, ez a te migréned... kicsi migrénecskéd...!
Megint szomatizálsz. Bebeszéled magadnak
A végtelen számú nyavalyáidat.
Ezek miatt tartasz itt, te szegény kis Győző.”
„A hajlamaimról nem tebetek, Laura.”
„De a gyöngeségeidről igen, bassza meg”,
Szisszent föl a lány, és lecsapta
Retiküljét az asztal márványlapjára.*

*

*Győző szellemi otthona pár éve a Pánik Klub volt,
Egyfajta hegyvidéki sorsközösség,
Ahol összehajol négy-öt magyar, néha több.
Győző életében újabban a hibák
Lavinyszerű halmozódása volt észlelhető.
Az akarat nyugtalanságából Győzőt
Vállalkozásai céltalansága jőzanította ki;
Minden olyan, gondolkodás okozta,
A tervezetés szerezte öröm eltűnt napjaiból,
Amely életben, sőt jókedvben tartotta tavaly...
Küzdött a saját pénzéhsége ellen,
S fobászkozott, hogy ne féltse
Betegesen a kamaszodó lányait,
S hogy képes legyen beleszeretni megint
Valakibe: ó, bárcsak! Például Laurába.*

*Mégis, sokáig szentül hitték róla a barátai,
Amikor még jól szituált vendéglős volt,
Hogy az övé csak úgynevezett bébipánik,
Csupán beképzeli magának szorongásait.
Amikor arról mesélt nekik, hogy sétái során időnként
Különleges „időfolyosóba” kerül, például kiköt
Valamelyik világháborúban vagy százötven év előtti
Szüreten, bálon: kinevették
(„Jaj, Istenkém, már megint kezd!”),
Sőt, a háta mögött cinikusan gúnyolták is... Műkedvelő
Playboynak, „hálózattól idegennek” tartották,
Későn jöttek rá, mennyire súlyos a baja.*

*Járt márt sürgősségi rendelésen is
Agydaganat- vagy legalábbis agyvérzésyanúval,
Amikor sokadjára lett rosszul idén
Novemberben egy gasztronómai fesztiválon.
Zsibbadást érzett előbb a bal,
Majd a jobb kézfejében, „szikralátása” volt;
Bizonytalanságérzet kísérte, hányinger és szédülés,
Színes fényfoltok ringatóztak a szeme előtt.
De mivel kívülről nem látszik rajta semmi ilyenkor
(Szerencséje vagy szerencsétlensége ez?),
És mert három sőr után elmúlt a baj,
Úgy gondolta, kialussza. De mert a tünetek másnap,
Szaggató fejfájással megisméltődtek
És kísértetiesen hasonlítottak az agyvérzés jegyeire,
A fél vasárnapot kórházban töltötte,
Éjjel kettőig. Öt órájába került,
Míg egyáltalán foglalkoztak vele érdemben.
(Tudta: szabály, hogy negyed nap leforgása alatt
Köteles ellátni az orvos. Ilyen szabályba
Bárki beteg belehalhat, gondolta.)*

*Messzire nyúló, tiszta, neonfényes, levegős folyosók.
Meglépődött, hogy ilyen lomha
És tehetetlen is lehet egy kórház:
Az egyik beteg börgött, a másik jajgatott,
A negyedik sóhajtott.
Egy bácsinak kilógott a farka a pizsamanadrágjából,
És nem volt, aki betakarja.
Egy másik aggastyán jókora puffanással
Leesett az ágyról a szeme láttára.
Negyedóra múlva emelte föl egy káromkodó ápoló.
Egy nénike csöndben maga alá vizelt.
Győzőt behívták. A CT kalodája
Olyan volt, mint a guillotine.
A férfiről kiderült, hogy teljesen kimerültek az idegei,
„Aurás migrénje” van vagy valami hasonló.
Saját lábán ment be, ugyanúgy jött ki,
És már ennek is örülhetett.
Aznap már otthon aludt a Svábhegyen.*

*Később, kivizsgálásra, rendszeresen visszajárt.
Az MR-t, e fémkoporsót a sípoló,
Kopogó és ütvefűrózajokkal,
S a fejére tapasztott diódákat lassacskán megszokta.
A testét drótokkal pántoló EEG szerint is minden rendben:*

Szervi gond nincs, szögezte le az orvos.
Általános kimerültség, ez a legkevesebb.
Migrén lehet, s immár akut, visszajáró –
Nála, akinek eddig csak a túl sok
Töménytől fájt a feje, néha.

*

„És most mi lesz? Meguzsonnázunk, drágám?
Ha kilátsz a szirénád meg az antik tégláid közül...”
Nagy bőségükben töprengtek, hogy vajon a Szamos
Marcipánba menjek-e süteményért,
Vagy halászlevezni a Bajaiba,
Esetleg a koreaihoz a Szent Orbán térre
Egy jó bulgogira erős kimcsivel.
„Na, hová?”, sürgette Laura. „A sváb cukrászdába!”
„Ez az, gyerünk!”

A hó megszokottabb volt, mint valaha.

És itt a vadonatúj sváb hely, a Diana-park szélén.
Ez a népi sváb cukrászda az idei sláger,
Látták a honlapját mindketten.
Az úgynevezett „közjogi skanzenből”,
A köztársasági elnök stábjából
Máris mindenki oda járt.
A parányi üzletet meleg színű,
Nebéz, paraszti bútorokkal rendezték be,
És óriási tálalója volt. A polcon
A pincérek által antiknak mondott, faszenes vasaló
És tekerős kávédaráló állt, s a díszhelyen
Egy mókus formájú diótörő díszelgett.
„Két Schneeballt kérünk!” Igen, kértek két hólabda
Nevű fánkot, mert újabban az számított divatosnak.
Ennek a fánknek ki van állítva a sütőformája.
„És olyan, mint egy túlméretezett teaszűrő: exkluzív!”,
Mércskélte elismerően Győző.
„Azért nem minden olyan különleges itt...
– Fanyalgott kötelezően Laura. – A fabéjas
Fánkjuk fazonra egy az egyben a kürtöskalács.”

Jogászlányok kávéztak mellettük.
Győző beszélgetés foszlányát csípte el:
„Beáta, nem szabad mindent az antibiotikumokra bízni.”
„Nem is az, hogy a Zsanett kicsinyes,
Mert nem. Hanem az, hogy szórakozott.
Tudod, hogy sosincs nála pénz.... Véletlenül?”

Mondta egy szeleburdinak látszó lány,
Mébkasfrizurája vidám volt.
„Az ilyesmi, tudod, sose véletlen.
Ez is elkerülő magatartás.”
„Egyszerűen nem ért eléggé a számokhoz.
Matematikából reménytelen.”
„Igazán? Nagy kár, mert én is.”
Meg arról vitatkoztak, melyik az eszményi
Karácsonyi kommersz szám a kilencvenes évekből,
Vajon a Stay Another Day vagy a Viva Forever.

Győző kicsit beléjük feledkezett.
Főleszmélve megint a barátnőjéhez fordult:
„Kímélj, Laura. Én nem ilyen bánásmódot érdemelnék...”
„Nem? Hát milyet? Nem ilyen bánásmódot
Érdemelnék... Ajjajjjajjj. Az ilyen pökbendi
Kijelentéseid miatt nem vagyunk mi egy pár.
Azt hittem, változott a hozzáállásod,
De te centire ugyanott tartasz, mint ősszel.
Ne kenj mindent a betegségedre. Ha ez betegség.
És erről a nyafogásról szokjál le először.”
„Ha ez teneked nyafogás. A bajom,
Az nem szokás... Nem én irányítom.”
„Ó, ez csak úgy megtörténik veled.”
„Te még a betegséghez való jogomat is elvitatnád?”
„Biztos azért van, mert folyton másnapos vagy.”
„Nem én. Két hónapja nem iszom”, tódította.
„Én meg nem vagyok felelős érted, Győző.
Gyógyulj meg. És aludd ki magad.”
„Jó”, fújta ki magát Győző.

Uzsonna után az állami rezidenciák negyedén
Sétáltak át, araszolva a Béla király úton.
Az úttest szélén haladtak, mivel
A járda egybarmada járhatatlan volt.
Fura, hogy még itt sem tiszta.
A villák előtt tudvalevőleg nem takarítanak;
A társasházak is csak az aszfaltot,
Itt-ott feketéllik a csatornafedelelek forró pontja,
Aztán másnap még az sem: az írmag is betemetve,
Mint a norvég mellékutcákban,
Ahol télen csak immel-ámmal söprögetnek,
Mert minek? Jön este a következő adag.
Látták, befagyott a kanyargózó Diós árok
A juharliget aljában. A Városküti út barátságos

Görbéje simult mellé, burgenlandi stílusú lakóparkjával.
Hinnie, garázsvásár van! Fura errefelé látni,
A lehető legelitebb Svábbegyén...
Győző fehérfabázás amerikai kertvárosban
Találkozott ilyesmivel először.
Hogy betörjön a szakadtság a budai ormokra,
Abhoz, úgy látszik, egy jégkorszaknak kellett jönnie!
Másrészt válság idején könnyű a lim-lomtól szabadulni.

A romjaiból újjászületett Svábbegyi Nagyszálló
Luxuslakosztályaiban égett a villany.
„Biztos festenek, szerelnek odabent,
Mert az egész ház ki van adva télire!”, kommentálta Győző.

A fogaskerekű csak sóhajtott egyet, s máris indult.
És megállója mellett a Svábbegyi Szanatórium
Éppen újjáépülőben lévő kísértetkastélyára bukkantak.
„Na, a szemünk láttára támad föl a hegy!”, ujjongott Laura.
A farsangi szezonban adják majd át ezt is.
„Hétről hétre újabb átadások! Sikerpropaganda!
Pedig nem is vagyunk választások előtt!”, mondta Győző.
Mint egy élére fordított gyufásdoboz,
Úgy fest a tornya a félköríves ablakokkal.
Majdnem dísztelen, de azért csipkézett párkányzata van,
És óriási, de széltől védett loggiái,
Hatalmas parkja a burjánzó sétautakkal.

„Beosonjunk?” „Hát persze, miért ne?”
Máris a napozócsarnok előtt sétáltak.
„Laura, hányszor kértelek, ne járj
Elöttem égő cigivel – harákkolt Győző. –
A parazsat a szél a szemembe fújja.”
„Oké, oké, bocs.”

HHHHUUUUHHHH.

Laurának az volt a benyomása,
Hogy barátja, Győző, enyhén megalondult.
Ezt tudomásul vette, de egyelőre nem akart
Messzemenő következtetésekbe bonyolódni.
Annyi minden volt neki túl jó ezzel a férfival így is.
Győző jó étel annak, aki szereti. Oké,
De az ilyen akkor is csak hétvégi embernek jó,
Gondolta Laura. Szívesen elutaznék vele
Szolnokig is meg vissza, Düsseldorfig akár,
Mert vele másfél óra még kedvezőtlen

*Körülmények között sem sok.
A világ végéig már nem annyira mennék.
Együtt élni? Na, azt végképp nem.*

*„Hát akkor majd... hát akkor”,
Motyogta a taxiból kidőlve Győző.
„Jó, akkor valamikor valami”,
Bólintott a hátsó ülésen Laura.*



Pezsgő és pogácsa

Milyen típusú helyszínt válasszak? Sokat töprengtem rajta. Nem terveztem ugyan minden részletében megidézni a múltat, mégis azt gondoltam, célszerű volna olyan helyre csalnóm, ahol a beszélgetés várható témájához, a „szövegkörnyezet-hez” valamelyest passzolnak a díszletek. A szokásos választásaim – népszerű kávézók, forgalmas belvárosi éttermek – szóba se jöhettek, helyettük egy a régi rendszerre emlékeztető, a nyilvánosság elől eldugott zugra vadásztam. Olyan biztonságos terepen szerettem volna faggatni interjúalanyomat, ahol a lehető legotthonosabban érzi magát – már amennyiben ez a szó, hogy otthonos még bármiféle jelentéssel bír olyasvalaki számára, aki évtizedek óta menekül önmaga és a múltja elől. Csakhogy neki éppen a múltja a legérdekesebb, az az, ami őt meghatározza; egy konkrét évszám: 1980. Természetesen én is erről az időszakról készültem kérdezgetni, mi másról?! Nehéz feladatnak ígérkezett. Biztosra vettem, hogy elege van a kíváncsiskodókból, utálja és kerüli az embereket; fél, hogy okostelefonok kijelzőjére kerül, onnan e-mail listákra, virtuális közösségi terekbe.

A Korszellem Bisztróra esett a választásom. Korábban sosem jártam itt, a szerkesztőségben ajánlotta egy gyakornok. Azt mondta, „a világvégén van és retró”. Remekül hangzott.

Óbuda egyik mellékutcájába rejtették a Korszellemet. Tevékenységét a tulaj itasellátóként határozta meg. Felülről négy emelet, oldalról két-két ötemeletes lakóház nyomja, préseli ezt a földszinti térből kihalászott kis kocsmát, mely tökéletesen észrevétlenül húzza meg magát az épületsorban; szerénysége egyúttal magabiztosságot is hirdet, hogy tudniillik nem tart igényt új vendégekre, megteheti, hogy bujkál, a törzsfogyasztók kiszolgálása elegendő munkát ad a személyzetnek, elegendő bevételt a tulajdonosnak, nem kell több. Ha a magamfajta, nehezen tájékozódó járókelő átugorja tekintetével a csöppnyi kirakatot (benne az aprócska fasztallal), a bejárat végképp el fogja kerülni a figyelmét. A szeszű ajtó úgy olvad bele a környezetébe, akár egy krimi esti jelenetében a házfalhoz simuló, arra plusz vakolati réteggént rákenődő üldözőt, aki csak akkor ugrik elő és lesz újra háromdimenziós ember, amikor végérvényesen meggyőződött róla, hogy tiszta a levegő. Felirat sehol. Miután kétszer elgyalogoltam a Korszellem előtt, útbaigazítást kértem egy Nemzeti Dohányboltban (amit már messziről kiszúrtam). Ha nekem csak segítséggel sikerült megtalálnom a kocsmát, vendégem vélhetően sosem leli meg. Egyeztetni nincs lehetőség, a mobilszámomat nem tudja, én se az övét (mellesleg kétlem, hogy neki egyáltalán van mobilja); a találkozókat egy Borisz néven bemutatkozó közvetítő fél szervezte, ő hívott fel, kétszer is, hívásakor a telefonszáma helyett a Blocked szót írta ki a készülékem, így őt sem tudom elérni. Kémregénybe illő módon szerveződött a találkozó: Borisz először csak annyit közölt, hogy

rendben van a dolog, vállalja az illető a beszélgetést, de a második hívása sem tartott tovább az elsőnél, ekkor csak a helyszínrre és az időpontra kérdezett rá.

Égett szag fogadott a Korszellemben. Az alig két méter hosszú pulton elterpeszkedő, hatalmas melegszendvicssütő készülékben éppen készült valami, miközben a gép pattogó hangot hallatott, fekete füstöt eresztett ki a lapjai közül; a füst aztán eloszlott, pontosabban valamiféle sejtelmesen hullámozó homállyá alakult. A szendvicsmelegítő eszközön kívül két nagy gyertya és egy nagyobbfajta hangszóró is a pulton kapott helyet. Az mp3-lejátszóból az A-ha együttes *Take On Me* című száma szólt. Az első benyomásom tökéletesen igazolta a szerkesztőségi gyakoronok leírását: a kocsma eldugott és retró. (A lejátszót úgy állították be, hogy egy szám egymásután háromszor hangozzék el, a *Take On Me* után másik két *Take On Me* következett, ezt követte három *Forever Young* a német Alphaville-től.)

A Korszellem két kis helyiségből áll, egy alacsony boltív választja el őket egymástól, az átlagosnál nagyobb testmagasságúak csak behúzott nyakkal tudnak áthaladni alatta. A boltív peremét középen mindkét irányból simára gyalulták az odakoccanó fejek.

A hátsó helyiségben ültem le. Itt aztán nyugtunk lesz, gondoltam. Eldugott kocsma eldugott zuga. Három kicsi körasztal. Ide, hátulra szuszakolták be a relikviákat, melyek a tulaj elképzelése szerint a kocsma névválasztásával hozhatók összefüggésbe. A falon rajzszögekkel rögzített, gyűrött Szovjetunió térkép, fellógatott érmek, tornaünnepélyek bekeretezett fotói, illetve egy-egy nevezetes fénykép reprodukciója; Kádár János és Leonyid Brezsnyev vált elvtársi csókot szemmagasságban, de egy arasszal arrébb, mit sem törődve Kádár jelenlétével, Honeckerrel is smárol Brezsnyev (a vén ribanc).

A madárfejű, vékonyka pincérnő, aki a csapos is egyben, felvette a rendelésemet. Nem nézett le rám, egyenesen tartotta a fejét, Kádárhoz és Brezsnyevhez intézte a kérdést, „Mit hozhatok?“, tudniillik meglazult szárú drótkeretes szemüvege a legenyhébb fejbiccentéstől rácsúszott horgas orrára, folyton visszatologatni körülményes lett volna, legtöbbször mindkét keze foglalt (csapolás, üvegnyitás, tálca vagy két korsó asztalhoz szállítása), egyszerűbbnek találta nem mozgatni a pici fejét. Gyors léptekkel hozta ki a két deci fehérbort, úgy sietett, mintha más asztaloknál türelmetlenül várakoztak volna a rendelésükre. De „más asztalok” nem voltak, két vendég ült csupán a Korszellemben, két egymásra hasonlító férfi sörözgetett a kinti (fő)helyiségben, szóltanul, testvérek lehettek. A pincérnő jelenlétében látványosan szemrevételeztem a relikviákat, közben cinikusan mosolyogtam, a fejemet csóváltam, és olykor a nőre pislantottam, hogy leolvassam a reakcióját – az én reakciómra adott reakcióját –, arra keresvén a választ, mennyi itt az irónia és mennyi a tulaj valódi, őszinte tisztelgése a múlt előtt. A csókolózó politikusok elvileg átbillentették az összképet az irónia felé, ám a politika mai szédítő szélviharában semmiben sem lehet biztos az ember. Hogy miért voltam minderre kíváncsi? Mert ekkor már éreztem, hogy rettentően rossz helyszínt választottam. Ez így már túl sok volt a múltból.

A pincérnő nem reagált a nevetésemre. Miután rogyasztott térddel és egyenes fejtartással letette élem a bort és letörölte a szomszédos asztalt, a boltív alatt átsuranva távozott. Ismét végigfuttattam a tekintetemet a falra aggatott tárgyakon, ké-

peken, és megláttam valamit, ami az első szemle alatt elkerülte a figyelmemet: Misa mackó bekeretezett képe! A kiállítás peremén húzódott meg szerényen, a szemközti fal szélén, onnan szemlélte világhírű mosolyával a középben díszelgő nagykutyákat. Kapkodva lekasztottam Misát, és arccal befelé a sarokba állítottam, mint egy büntetésbe küldött gyereket. Mivel én voltam az egyedüli vendég a hátsó „teremben”, nem keltettem feltűnést. Lihegve visszaültem az asztalomhoz, belekortyoltam a savanyú borba. Keresztülbámultam a két helyiség közötti átjárón, az utcai ajtón tartottam a tekintetem. Amikor már húsz perce ültem így, biztosra véve, hogy meghívott vendégem nem jön el (mert nem talál ide), egyszer csak kinyílt az ajtó, és vidám „Szió, Böském!” kiáltással bedőlt egy már italos ötvenes férfi, baseballsapkáját úriember módjára megemelte. (Ittasellátó – jutott eszembe az intézmény műfaji megjelölése; ide valóban ittasok térnek be, hogy ellássák őket további piával.) Betette maga mögött az ajtót, illetve csak kísérletet tett rá, mert az nem zárult be tökéletesen, valami ellenállt neki. Megpróbálta erőből becsapni, de úgy sem ment elsőre. A részeg férfi nem törődött azzal, hogy megnézzé, mi az akadály, így az, az akadály, némi fájdalommal az oldalában (ahová az ajtó éle csapódott), észrevétlenül hátra tudott osonni. Fürgén. Egyenesen hozzám. Se a söröző testvérpár, se a csapos nő nem vette észre.

Ő volt az. A vendégem, akire vártam. Megjött. Odacsukták az ajtóhoz, de vagy háromszor, zokszó nélkül túrte, nem volt más választása. Egy nyűszítést sem engedhetett meg magának.

Sejtelmem sem volt, mekkora. Egyszerűen nem gondoltam végig, nem elmélkedtem a méretén, nem vettem számba az eshetőségeket. Magam sem értem, miért nem, holott ez volt az egyik legalapvetőbb kérdés. Első pillantásra, még mikor apró lábacskaikat szedve, megereszkedett popsiját a földön húzva hátrasietett, felmértem: körülbelül akkora, mint egy félliteres ásványvizes palack. Intettem, bátorítottam, jöjjön, egyedül vagyok, nincs veszély. Megértette. Az utolsó lépéseket cammogva tette meg. Az asztal tövében eltaposott egy pókot. Felkapaszkodott a velem szemközti szék egyik lábára, merev karjaival felhúzta pocakos testét, a szék háttámlájának dőlve megpihent. Rám nézett és rekedt, halk férfihangon sutogva üdvözölt, oroszul. Természetesen nem mutatkozott be, erre nem volt szükség, mert bár jóllehet, sokat változott 1980 óta, azért még bárki, aki ránézett, tudta, hogy ő az. Misa mackó. Én is sutogtam: Zdrásztvujtye, Mísá! Mindannak az ártatlanságnak, tisztaságnak, vidámságnak és kedvességnek, amit annak idején Viktor Csizsikov gyermekkönyv-illusztrátor néhány vonással az ábrázatára rajzolt – és aminek a művész az 1977-es olimpiai kabalafigura-pályázat győzelmét köszönhet –, nyoma sem volt. Barátságos tekintete gyanakvóvá vált, szabályos pufi fején a két pofazacska megereszkedett, aszimmetrikusan. Félkörszemei lejjebb csúsztak. Egykor feketén csillogó orrának fénye megkopott, orra töve megbarnult. Színes, olimpiai ötkarikás öve helyén egy foszladozó fekete szalagot viselt, mely látszólag szorosabbra volt húzva a kellesénél, viszont, ellentétben a régi olimpiai dísszel, ennek funkciója is volt: Misa szétfolyó egybe testének adott némi struktúrát – elválasztotta a felsőmacit az alsómacitól. Karmai nem a képekről ismert módon, enyhén felfelé ívelve, párhuzamosan meredtek ki a mancsából, hanem girbegurbán; egyik végtagján két karom összeakadt. Lapátfülein nem láttam változást. Ott ült

velem szemben, néztem, tanulmányoztam, de nem láttam meg benne azt a régi nagy hőst, aki volt. Márpedig az volt, igazi hős, ő trappolta ki az ösvényt a Nyugatnak, hogy bevonulhasson Moszkvába – ne legyen senkiben kétely: Misa volt az, aki előkészítette a fogyasztói társadalom megerősödését a Szovjetunióban. Vették, vitték, fogyasztották a kitűzőkre, matricákra, plakátokra, bögrékre, termoszokra, lendkerekes autókra és még ki tudja, milyen más árucikkre nyomtatott mackót. Misa átalakította az alapvető szükségletekre épülő szocialista fogyasztási struktúrát, megreformálta a „kulturális törekvést”. Misa maci forradalmár volt. Pillanatok alatt beleszeretett a fél világ; a kabalafigurák közül kereskedelmi árucikként is eladási rekordot ért el, a későbbi szarajevói olimpia híres kislemezéből Vučkóból sem adtak el annyit, mint Misából, de a '72-es müncheni játékok csíkos testű bajor tacsója, a kitartást és gyorsaságot jelképező Waldi sem közelítette meg Misa népszerűségét. A maci igazi sztár lett. Berobbant a közéletbe. Még a világűrbe is eljutott! De ami talán még ennél is jelentősebb sikernek számított: vendégművészként bekerült a *No, megállj csak!* című szovjet rajzfilmsorozatba, külön az ő kedvéért egy olimpiai jelenetet komponáltak a történetbe.

Hozzá akartam érni, játékosan megnyomkodni a pocakját, meghuzigálni a fülét, de éreztem, hogy a közvetlenség e fokának eléréséig még igen hosszú az út (ha egyáltalán létezik odavezető út).

Még mielőtt bármiről szó eshetett volna, Misa megesketett, hogy nem készítek titokban fényképet, hangfelvételt. Azután három pontba foglalta és (parancsoló hangnemben) ismertette biztonsági óvintézkedéseit. Ezek egyike: akasszam be hátulról mindkét lábfejemet az ő székének két első lábába, és abban a pillanatban, hogy belép valaki, lábammal rántsam be a székét, így ő az asztallap takarásába kerül. Ne aggódjak, nem fog leesni, végig kapaszkodik, Nyilvános helyen mindig így ad interjút. Megkért, hogy rendeljek neki pezsgőt. Felhívtam a figyelmét, hogy a Korszellem nem tipikusan az a hely, ahol tanácsos pezsgőzni, kizárt, hogy itt minőségi szovjet pezsgőt tartsanak, Misa maci erre mérgesen összehúzta a szemöldökét. (Ki hitte volna, hogy ilyen képet is tud vágni?) Kikiabáltam a pincérnőnek, hozzon pezsgőt, jól hallott-e, hogy pezsgőt, kiáltott vissza, igen, jól hallotta, ordítottam, nevetve visszaüvöltötte, hogy mázlim van, véletlenül van egy üveg kommersz pezsgője a hűtőben, itt hagyta valaki, ha ragaszkodom hozzá, hajlandó szervózni, poharanként kétszázért. De ugye nem azért kérem, mert rossz a bor? Ó, dehogyis, egészen másért: megkívántam. Jót röhögött. Hallottam a dugó pukkanását. Amikor kihozta az első pohár pezsgőt, Misával kipróbáltuk a székberántós technikát. Ragyogóan működött.

Misa körbenézett. Nem tetszett neki, amit látott. A relikviák. Nagyfokú pimaszságnak tartotta, hogy ide citáltam. Tiszteletlenségnek. Megértettem a felháborodását. Szégyenkezve lesütöttem a szemem – így óhatatlanul belepislantottam a nyitott jegyzetfüzetembe; gyorsan végigfuttattam a tekintetem a sorokon... Ha a szocialista kitüntetések, érmek, munkaéremrendek és a smacizó Brezsnyev jelenlétét tiszteletlenségnek tartja, akkor vajon mit szólna, ha végigmennék az előre összeírt kérdéseimen? Csupa szemtelen provokáció. A kérdéssor aljára érve ijedten eszméltem, hogy hangulatoldó, barátkozó, „tapogatózó jellegű” mondat nincs is a listámon. Nem gondoltam, hogy szükség lehet effélére, nem hittem, hogy eleve irritált

lesz a medve. Mindegyik sor kötekedő, zaklató. A legenyhébb kérdés sem egyéb, mint egy egyenes szembesítés egy hat évvel ezelőtti cikkel, melyben román újságíróknak nyilatkozza, hogy „két altatóval fekszik, három kávéval kel”. Vajon most is így van ez? – érdeklődtem volna, de nem mertem. Egy sorral lejjebb: volt-e tudomása Misának a szovjetek csalásairól a moszkvai olimpián? Például tudta-e, netán volt-e köze hozzá, hogy a szovjet gerelyhajító, Kula minden egyes dobásánál kinyitották a moszkvai stadion kapuit, hogy a hátszélre ráülő gerely messzebbre repüljön? Kula a hazai bírók közreműködése nélkül be se jutott volna a döntőbe. Bennünket, magyarokat különösen fájdalmasan érintett ez az eset, mert a vert mezőnyben ott volt a verseny első számú esélyese, Paragi Ferenc, aki nem sokkal az olimpia előtt dobott világcsúcsot.

Nagymellénnyel duzzasztottam, díszítettem újságírói csokromat a szerkesztőségben, kérdéseim zöme Misa magánéleti válságát és alkoholproblémáit feszegette, egyik kérdés szülte a másikat, ám itt, az interjú helyszínén, látva a maci gyűrött arcát, szívfacsaró keserűségét, dühkitörés előtti remegését, inamba szállt a bátorság. Legalább annyira féltém tőle, mint ő tőlem. A kölcsönös rettegésben annyi „át-kötést” sikerült rögtönözni, hogy elmeséltem, én mivel foglalkoztam a 80-as olimpia idején. (Beszéd közben orosz nyelvtudásom meglepően gyorsan frissült.) Épp sofőr voltam, meséltem – a pincérnő a másik helyiségben felhangosította Eddie Rabbitt *I Love A Rainy Night* című számát, mely már másodszorra szólt –, konkrétan egy mentőautó gázpedálját tapostam két műszakban, egészen addig, amíg egy nyálkás novemberi napon fel nem borult velem a Nysa. Mondták, hogy borulékony paripa, tudtam is, éreztem, már többször megbicsaklott alattam, de most menni kellett, tépni, harmincas pulzussal hívott egy idős úr Kőbányán, nyomtam neki, szirénáztunk, az Élessaroknál meg... hát ott felborultunk. Fejjel lefelé csúsztunk a 37-es villamos elé, aminek a vezetője alig bírta lefékezni a járművet, szikrázott a sín, nem sikerült leállítanom a szirénázást, beragadt; a feje tetején álló kocsi másképp szólt, mint néhány perccel korábban, a városban cikázva, az utat törő, tolakodó szirénázás a villamossínen kétségbeesett sírássá alakult; a mentőorvos boruláskor reflexszerűen megtámasztotta magát, a csuklója elrepedt, nekem kiugrott a vállam a helyéről, egyéb sérülés nem történt. Hazájában, Lengyelországban a munkásőrök gépkocsija volt a Nysa, mi mentőautóként használtuk. Úgy borultak, mint a tekebábuk. A pincérnő még feljebb csavarta a hangerőt. Misa, hogy szavaimat jobban értse, az asztalra ugrott... Na, erre vonatkozóan nem volt biztonsági intézkedés. Mi van, ha most lép be a pincérnő? Ha a medve az asztalon van, hiába rángatom a széket a lábammal. Úgy látszik, magával ragadta a mesém. Ez jólesett. Úgy éreztem, repedezik köztünk a vastag fal. Mivel azonban még mindig kicsit morcosnak látszott, történetem végeztével, szusszanásnyi szünetet sem engedve magamnak, gyorsan felidéztem egy régi Brezsnyeves (olimpiás) viccet: Brezsnyev elvtárs a dobogóra lép, az olimpiai játékokat készül megnyitni, kezében a megírt beszéd, a közönség lelkesen tapsol, az SZKP főtitkára ekképp kezdi, „o... o... o...”, ekkor odasúgják neki, hogy Brezsnyev elvtárs, az öt karikát nem kell felolvasni!” Mintha csak a poénra – mint végszóra – várt volna a takarásban álló pincérnő, most váratlanul belépett kérdő, „Minden rendben?” pillantással, magas árfekvésű éttermekben szokták efféle nézéssel letámadni a vendéget, hogy falaton-

ként szedjék ki belőle, elégedett-e az étellel. Nem tudtam, merre forduljak, a pincérnő felé-e vagy az asztalon ácsorgó Misa irányába... végül valamiért a nő reakciója lett a fontosabb, őrá pillantottam, de miután a megütközés legapróbb jelét sem mutatta, az asztal felé irányítottam a tekintetemet. Misának hűlt helye! Hogy ízlik a pezsgő, kérdezte mosolyogva a pincérnő. Finom, finom, finom, finom, mondtam. Ennyire nem lehet finom, nevetett a nő, és sarkon fordult. Szememmel körbelézerkardoztam a helyiséget, de Misát nem láttam sehol. Hova a jó égbe tudott ilyen gyorsan elrejtőzni? Lezuhant? Szerettem volna megkímélni magam a medvevér hirtelen látványától, ezért lassan, centiméterről centiméterre eresztettem le a pillantásomat, de az eltaposott pókon kívül egyebet nem találtam a talajon. Benéztem az asztal alá, ott se volt. Egyszerre csak megmozdult a fal felé fordított Misa-kép, mintha ellökte volna magát a faltól. Aztán felborult. A képen ábrázolt vidám maci a plafon felé nézett, úgy maradt, az interjúalany maci meg feldúltan kilépett a fekvő kép mögül. Sajnos nagyon szórakoztató látványt nyújt egy félliteres ásványvizes palack nagyságú megöregedett bocs dühös járása... Nem is sikerült megállnom mosoly nélkül. De a derű pillanatok alatt szertefoszlott, és egyre tisztábban átéreztem, milyen emocionális utat tett meg az alatt a két perc alatt, amíg rejtekhelyén várakozva fiatalkori másával nézett farkasszemet. Az interjúnak lőttek, ebben biztos voltam, a nagy újságírói opus magnumom ezúttal sem fog megszületni, nincs kitörés, szürkülök tovább, mindössze a szürke tónusa változik, sötétedik, küldözgetnek vidékre korpás-tokás képviselőjelöltek álmosító sajtótájékoztatóira... Efelől már nem volt kétségem. Azt viszont nem gondoltam, hogy interjúalanyom, akinek még egy kérdést se tudtam feltenni, képes lesz az arcomba lötyyíteni a pezsgőt, amit – nevetségessé téve magamat – az ő kedvéért rendeltem egy, nevezzük nevén, lakótelepi kocsmában.

A képeembe öntötte a pezsgőt, igen, aztán az öve mögül kirántott egy levélgyógyszert, rutinos mozdulattal kinyomott egy szem tablettát, bekapta, és a maradék boromat ráhúzta. Innentől mérgezett kísérleti állatként kezdett viselkedni: először kirohant az elülső helyiségbe, körbe se nézett előtte, egészen az ajtóig sprintelt, mint Speedy Gonzales, aztán meg, miután megérintette az ajtót, visszaiszkolt hozzám. Miben reménykedett ez a buta medve? Hogy mire odaér, az ajtó fotocellássá változik? Vagy egy láthatatlan kéz majd kitarja az orra előtt? Vagy pont akkor lép be valaki, és a nyitott ajtón át kislisszolhat? Tett két gyors kört az asztalunk körül, majd felmászott a szemközti székre. Hevesen fújtatott. Mereven belebámult a szemembe, én meg sűrűn pislogtam, próbáltam kikönnyezni a ragacsos pezsgőt. Hallgatom az első kérdést, mondta. És... és elmosolyodott. Nem úgy, mint rég, mint Csizsikov rajzán, annál sokkal szomorúbban, tanácstalanabban. De mosoly volt. Méghozzá ismerős mosoly. Úgy éreztem, ez az ő igazi mosolya, nem a Csizsikov-féle. Hatalmas sóhajt eresztettem ki magamból, megborzoltam vele Misa szőrét. Kikértem az egész üveg pezsgőt. Amikor kihozta a pincérnő, kitűnően alkalmaztam a székberántós technikát. Ha ennyire ízlik, nevetett a nő, akkor a szájába öntse, ne a fejére! Kihozott egy óriási sajtos pogácsát, a Korszellem ajándéka. Elfeleztük Misával.

GYŐRI LÁSZLÓ

Szamárbőr

*Megnyúzták élve a szamarat
főtől a patáig.
A bőrét ujjongva letekerték.
Az irha lerokadt, de
még mocorog, még tekereg,
egyre hadonászik,
hogy kinevessék, hogy ki ne vessék.*

*Bögölyök zúgnak, a szamarat
ízeire marják.
Dideregve siratja a bőrét,
fut, átvágtat a rózsán.
Véresek a rózsatövek,
a hajdani szajhák,
aktot állnak, de vérben a tőkék.*

*Duzzad a trágyadombon a szag,
csupa bűz a pára,
vastagon ontja azt, amit onthat
a szárbőr, a zászlónk,
magasba szökne, de hasztalan
várunk a csodára.
Keshedt rongya egy várt lobogónak.*

*A szárbőr el-elbődül, de már
nem a régi hangon,
nem érzi, hogy mi szakad belőle.
A végső, lebukó hang
árja, egykedvű rettenet
szürkülete, alkony,
és nem tudja, merre van a bőre.*

*Keresi, keresi, keresi,
ide-oda futkos,
pőre, meztelen csontjai járnak,
csatangolnak a csánkok,
még nem tetem, állati dög,
de csúnya, de csúfos,
a kés pedig nyúzza violánkat.*

Maskara

*Álarc a vers, csupa maskara,
gyönyörű némbor, ingerlő, pedig
ma már testestül-lelkestül frigid,
aszott a ríme, vén a ritmusa.*

*Dehogyan azt mondja, amiket beszél
enyelegve, egyre csak közelít
a lényegeshez, a mély tövekig
egyetlen szava soha el nem ér.*

*Sír, jajveszékel, poshad, igazi
kín gyötri, lassú, végtére amíg
a jóban is csak ártalmat gyanút,
ki kéne – szépen – józanítani.*

*Máskor melegen elmosolyodik:
– De jó hogy látlak! – Olyan emberi,
olyan kedves és olyan szívbéli,
hogyan bevallod egyből a titkaid.*

*A vers incseleg, színlel, hazudik,
olyan a vers, amilyenek mi vagyunk:
mi forgatjuk ki egyre ugyanúgy
az igazság hazugságait.*

Semper idem

*Egyik részeg, a másik tántorog,
egy korpán hízik ólban a malac,
minden ugyanaz, minden ugyanott,
bármire nézek, egy és ugyanaz.*

*A disznóól, a hangversenyterem
hangja egyformán ugyanaz a hang.
Marad minden a szörnyű régiben,
a réginek már csak variánsa van.*

*Ha disznó visít kint az udvaron
leteperve, mert most szúrják nyakon,
ha fuvola kanyarog finoman,
vagy ha ágyon egy új gyerek fogan,*

*egy hangot hallok, egyet, ugyanazt,
kesergést hallok, sírást, jajpanaszt,
a fuvolából csak a jaj kanyarog,
azt hány ki a lyukas disznótorok.*

*Hát szúrjátok nyakon a fuvolát,
fújjátok meg a disznósággeket,
hátba egyszer majd új hangot okád
vért bugyogva a flóta és a segg.*

Ringanak a rózsák

*Dúr a vakond, már kész tatárjárás,
ami a kertünkben megesett.
Kíméletlen, pogány egy nép, ádáz,
láthatatlan, bujkáló barbár had.
Nyomában a kert már csupa seb.*

*Ami tegnap még sima tükör volt,
amelyen borvirág, rózsza, tűzliliom ringott,
és visszatetszett a pázsiton az ég,*

*mára túr, pörsenés, mérges kelevény.
A földben jó nedvek áramlottak eddig,
most mintha nyílhegy tört volna belé,
elgennyedt a kert.*

*Kitüremlik a föld,
a fű fölé nyújtják áhítatuk jelét.
Lásd, kik vagyunk, lásd, ezek,
hívő lelkek, űzött katakomba nép.*

És újra ringanak a rózsák.

A fenséges kalandja

A fenséges a művészetfilozófia történetének talán legizgalmasabb kategóriája. Ebben a több ezer éves történetben, amely minden látszat szerint a *szép* kérdése körül fordul meg újra és újra, a fenséges mindenekelőtt azzal tűnik ki, hogy bizonyos történelmi korszakokban nyilvánvalóan előtérbe nyomul. Ráadásul minden korban más oldalát mutatja. Az a fenséges, amelyet a Pszeudo-Longinosznak nevezett szerző vezetett be kétezer éve, jóformán nem is hasonlít a Burke vagy Kant által leírt fogalomra, s ez utóbbiakat is jelentős távolság választja el Lyotard avantgárdmentő alkalmazásmódjától.

A 17. században keletkeznek a kanonikus műnek azok a fordításai (például Boileau-é 1674-ben), amelyek sok évszázados szünet után újra a figyelem középpontjába állítják a fenséges problematikáját. A felvilágosodás évszázadában végig vitatéma lesz majd, de a romantika korában sem veszít jelentőségéből. Ha tehát az egyszerűség kedvéért három paradigmára osztjuk a művészetfilozófia történetét, azt látjuk, hogy a fenséges mindháromban igen fontos szerepet játszik. Ez a három paradigma lehetne a klasszikus vagy antik, a Kant műve által fémjelzett kritikai, illetve a romantikus paradigma, mely sokak szerint mai gondolkodásunkat is alapvetően határozza meg. A jelenkori esztétikai gondolkodás ugyanis a kritikai és a romantikus paradigma bizonyos elemeit viszi tovább, vagy éppen azokkal igyekszik szakítani. Mindenesetre Boileau és Kant között a fogalom átalakul, funkciója is megváltozik: előkészíti a klasszikus modell destabilizálását és a modern szubjektumfilozófia kialakulásának biztosít kereteket.

Pszeudo-Longinosz elsősorban arra az *erőre* helyezi a hangsúlyt, amely a fenséges ábrázolásból sugárik ki, s amely leigázza a befogadó lelkét. Nem véletlen, hogy a retorikát tartja a fenséges legsajátabb terepének. A lényeges az extázis, a *diairein*, az ellenállhatatlan vonzerő, amellyel szemben a lélek tehetetlen. Ám ez nála nem félelmetes vagy fájdalmas, hanem örömforrás; exaltáció, ujjongás. A lélek felemelkedik, és olyan örömet érez, mintha maga hozta volna létre azt, ami hatalmába keríti. A francia 17. század azért keresi a fenségesben a szabályokat, mert új klasszicizmusra törekszik a művészetben. A klasszicista ideál lényege a forma uralt koncentrációja: a klasszicista műalkotás a sokféleség egysége, ami egészen a természet megerőszkolásáig terjedhet. Láthatóvá válik az a vonás, amely tovább él majd a fenséges fogalmában: a fenséges által teremtett egység nem harmonikus összebékülés, hanem kordában tartott feszültség. Burke nagy tette a szubjektív szenzibilitás esztétikájának megteremtése. Az esztétikai eszmék eredetét a szubjektum organikus érzékelésmódjában keresi. Nála az öröm és a fájdalom teljesen elkülönülnek egymástól, okuk és céljuk is más. Egyetlen eset van, amikor e kettő összekapcsolódik: a *delight*, a gyönyör érzése, amely élvezetes rémület, nyugalom és iszony vegyülete. Sem nem fájdalom, sem nem pozitív öröm. A *delight* köze-

lebb van a fájdalomhoz, mint az örömhöz; ez a legerősebb megrendülés, amelyet a lélek érezni képes. A szépség az örömet, a *delight* a fenségesnek felel meg. Burke teljesen elválasztja a szépet a fenségestől, amivel alapjaiban bontja meg a klasszikus paradigmát; nála szakítás következik be az érzékeire korlátozott alany és az ismeretlen, idegen külső világ között. A szubjektív szenzibilitás és a világ közötti inadekváció fizikai tapasztalatáról van szó.

Kant bizonyos értelemben osztja Burke álláspontját, mely szerint a fenséges negatív, paradox örömmérséklet, s mint ilyen, egyfajta szenvedéshez kapcsolódik. Ennek azonban nem a szubjektummal szemben ellenséges világ az okozója, hanem éppen az alany tudatának belsejéből származik: konfliktus a képzelet és az ész között. A matematikai és a dinamikai fenséges egyaránt gondolkodásunk képtelenségét demonstrálja egy eszme ábrázolására. Burke az érzékelés végességére, Kant a végtelenség igényére teszi a hangsúlyt. A fenséges az, amihez képest minden más kicsi – mondja Kant. A matematikai fenséges képzelőerőnk kudarcával szembesít minket. Gondolhatunk itt Descartes híres *chiliogonjára*, arra az ezer oldalú geometriai alakzatra, amelyet el tudok gondolni, de sohasem tudom képzelőerőm segítségével prezentálni. A képzelet szempontjából tehát a matematikai fenséges a tehetetlenség fájdalmas érzésével szembesít, Kant szerint azonban éppen ez revelálja bennünk az érzékfeletti képesség létezését. Ezt a szempontot alapul véve érdemes végignézni a jelen kiállítás *Geometriai fenséges* című részéhez sorolt műveket. Kantnál tehát a matematikai fenséges a képzelet megalázása és az ész felmagasztosulása. Megmutatja érzékfeletti rendeltetésünket, ugyanakkor szenzibilitásunk határait. A dinamikai fenséges viszont érzékelésünk egészének gyarlóságára ébreszt rá egy magasabb rendű természeti erőhöz képest. Ezen a ponton a *Geográfiai fenséges* kategóriájába tartozó műveket emelném ki. Az ilyen típusú művek hatására Kant szerint arra kényszerülünk, hogy megéljük természeti lény mivoltunkat, megismerjük fizikai gyengeségünket, ami félelmet kelt bennünk. De éppen e gyengeség által revelálódik az a képesség is, amely a természettel szembeni felsőbbrendűségünket bizonyítja. A dinamikai fenségesben valósul meg az érzéki és az érzékfeletti ellentmondásos egysége. A természet átlelkesítése ez, írja Cassirer híres Kant-könyvében, amely ugyanakkor túlvezet bennünket a természeti alakzatokon, majd újból visszatér a természethez, „mert csak ebben az ellentétben képes megragadni önmagát”.

Itt kapcsolódik be a történetbe a posztmodern francia teoretikusa, François Lyotard. A fenséges tapasztalata nála is azt jelenti, hogy van, ami elgondolható, de igazából felmutathatatlan. Számára ez a modern esztétika központi problémája. A modern festészet azért feszegeti az ábrázolás határait, mert azt akarja megmutatni, amit fel tudunk fogni, de a köznapi értelemben nem tudunk láthatóvá tenni. „Úgy gondolom, hogy a modern művészet (beleértve az irodalmat is) a fenséges esztétikájából lépett elő ugyanúgy, mint az avantgárd logikája a maga axiómáival. Az ízlés arról tanúskodik, hogy egy tárgy megértésének és megjelenítésének képessége között létezik egy meghatározatlan, szabály nélküli összhang, amely a Kant által reflektálónak nevezett ítélet tere, s amely örömmérséként élhető át. A fenséges viszont másféle érzés. Akkor következik be, amikor (...) a képzelet kudarcot vall abbéli törekvésében, hogy megjelenítsen egy tárgyat, amely (ha csupán elvileg is)

megegyezik egy fogalommal.” Így például van fogalmunk a világról (a létezők totalitásáról), de nem vagyunk képesek egy példát mutatni rá. Ugyanez a helyzet az oszthatatlanul egyszerű vagy az abszolút nagy fogalmával. Megjeleníthetetlen eszméről van szó. „Láttatni azt, hogy van valami, amit elgondolhatunk ugyan, de amit nem láthatunk és nem is láttathatunk, ez a modern festészet tétje.” Megjelenít valamit, de negatív módon, kerülni fogja a figuralitást vagy az ábrázolást, „fehér” lesz, mint egy Malevics-négyzet, a látás meggátolásával láttat, kint okozva szerez csak örömet, mondja Lyotard. A festészet avantgárd axiómája a megjeleníthetetlenre való utalás a látható megjelenítések segítségével. Az érvrendszer, amelynek segítségével ez a feladat alátámasztható vagy igazolható, a fenséges esztétikájából vezethető le. Ha ennek jegyében szemléljük például 20. századi magyar szerzők tematikus kiállításainak a képeit, talán ráébredünk arra, hogy a geográfiai és a geometrikus fenségest megjelenítő művek a vártnál kevésbé állnak távol egymástól. Szőnyi István vizet merítő alakja szívszorítóan kiszolgáltatott a tájat elöntő ragyogásban, mintegy kicsiny része a természetnek, és ha figyelmesen nézzük, ez a kiszolgáltatottság a művészi eszköztár radikális különbözősége ellenére ott van Erdély Miklós *Időjárásjelentés* című képén is. De Mattis Teutsch *Lélekvirágok* című festménye, Lossonczy Tamás *Fehérben kulcsolódó* idomai, vagy éppen Bukta Imre műve, a *Csírázó krumplik* is különös bizonytalanságot ébreszthetnek bennünk. Ilyenkor nem valamilyen fogalomhoz vagy eszméhez viszonyítva próbáljuk befogadni a képet, hanem megfordítva: a kép indítja el bennünk a megfelelő (és végérvényesen megjelölhetetlen) fogalom nyugtalan keresését. Alighanem ez a nyugtalanság, ez a lezárhatatlan keresés kapcsol össze minket a fenséges két évezredes történetével.

ANGYALOSI GERGELY



műhely

ARANY ZSUZSANNA

Kosztolányi Dezső élete

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

9. RÉSZ

Szegedy-Maszák Mihály azon állítását, miszerint kényszer volt az újságírás Kosztolányi Dezső számára, alátámasztja néhány, levélben megfogalmazott vallomás. Utóbbiak ugyanis ellentétbe állíthatók a korábban idézett cikkekben írt kijelentésekkel. 1906 áprilisában a következőket írja Babitsnak: „Megjegyzem végtelenül unalmas és részletes leszek s cs[ak] annyi szellemességet várjon tőlem a mennyit egy újságírásban kifáradt ember adhat. (Az újságírás undok egy dolog, annak a művészete, h[ogy] az ember hashajtó nélkül is hasmenést idézzen elő.)”⁶⁰⁵ Az újságírás „undokságára” vonatkozó megállapítást nehezen tudjuk komolyan venni, ha eszünkbe jut: olyan ember írta e sorokat, aki haláláig hű maradt szakmájához. Többet is elárul azonban Kosztolányi hozzáállásáról az a – Horvát Henriknek szóló – levél, melynek 1907 augusztusi a keltezése: „Oh, micsoda meglepetés, micsoda fájdalmas szenzáció, hogy ön elhagy engemet s én újra piszkos és buta zsurnaliszták közé leszek kárhóztatva.”⁶⁰⁶ Kijelentését ezúttal is némi szkepticizmussal fogadjuk: Kosztolányi nem magára a „sajtómunkás” tevékenységre, hanem a *közegre* utal. Kár lenne azonban tagadni, hogy a mindennapi robot valóban megviselte mind Kosztolányit, mind újságírotársait. Jelentős hányaduk „kiégett” a munkájában, ahogyan arra Feleky Géza is rámutat, 1923-as cikkében: „Az újságírás pedig kegyetlen mesterség, akár az ólombányászé. Vagy kegyetlenebb, mert az ólom, ha bányászszák, csak a testet sorvasztja el, és öli meg.”⁶⁰⁷ Beszélhetünk továbbá a sajtómunka és a morális kiábrándulás közötti összefüggésekről is. Az újságírók belelátanak abba, amibe a nagyközönség nem: lelepleződik előttük mindenki, „a primadonnától a politikusig”. A századfordulón mindez különleges tudásnak számított, hiszen a közerkölcsök hirdetői prűdebbek voltak, a politikusok képmutatása kevésbé volt leleplezhető, a társadalmi rétegek pedig elszigeteltebbek – a nagyvilág dolgairól kevesebbet tudva – élték életüket. Szabó László ugyancsak kiemeli ezen aspektust, hangsúlyozva annak a lelki életre gyakorolt hatását: „Senki sem lát az életből annyi hitványságot, mint az újságíró. Neki látnia kell még a legnagyobb embereknek a gyöngéit is; tudja, hogy mennyi önzés és mennyi aljasság mozgatja a politikai élet hullámszását, látja az igazságnak oly gyakori bukását és a bűnnek még gyakoribb diadalát és tudja, hogy gyakran még a nagy filantrop cselekedeteknek is milyen üzletek a rugói. Kétkedik az önzetlenségben, nem bizik a lelkesedésben, nem hisz a női erényben és a férfi-becsületben. Az ilyen ember, aki minden illuzióját elveszítette, vagy azonosítja magát minden társadalmi hazugsággal és cinikus-

sá válik, vagy embergyűlölő lesz belőle. E két szélsőség között mindent megértő, de nem mindent megbocsájtó, filozófi magaslatra csak a legkevesebb újságíró tud felemelkedni.⁶⁰⁸

Az újságíró státusz nem volt életre szóló hivatás. Nem adott olyan biztos egzisztenciát, mint például az egyetemi katedra vagy a hivatalnoki állás.⁶⁰⁹ Szabó László korabeli leírása nyomán – összegezve az újságírás mindennapi robotjáról elmondottakat –, a következő konklúzióra juthatunk: „a halálozási arány közöttük igen nagy és szép számmal kerülnek idegszanatóriumokba”.⁶¹⁰ Bármennyire is megterhelő lehetett akkoriban a sajtóban dolgozni, két nagy előnnyel mindenképpen bírt e választás: nagyobb szabadságot adott, mint amit egy hivatal jelentett volna; biztosította az állandó megjelenést, ami író ember számára az egyik legfontosabb szempont.⁶¹¹ Összegzésként megállapíthatjuk: a kezdeti időszakban Kosztolányi szerette az újságírást, hivatásának tekintette, annak ellenére, hogy a mindennapi robot lélekölő hatását is megtapasztalta. Szakmája minden fortélyát megismerte, a szerkesztőségi munka pedig hétköznapijai részévé vált.

Kosztolányi hírlapírói munkásságát egy *Bácskai Hírlap*beli rövid hír közlésének időpontjától keltezhetjük. Ebben a pár sorban tudatják olvasóikkal a szerkesztők: „a kiváló fiatal író” belépett lapjuk munkatársainak sorába.⁶¹² Közmegegyezésnek tekintem az 1904. október 16-ai dátumot – annak ellenére, hogy Kosztolányi már előbb is publikált, több helyen is⁶¹³ –, mivel ettől fogva dolgozott *folyamatosan* napi-, heti- és havilapoknak, valamint folyóiratoknak és magazinoknak. A továbbiakban azon sajtóorgánumok tárgyalására összpontosítunk – mind a 358 kiadványról szólni még egy életrajzban is lehetetlenség volna –, amelyek kulcsszereppel bírtak Kosztolányi indulásánál: vagy belső munkatársuk volt, vagy jelentősebb írásai jelentek meg hasábjaikon. A lajstromot célszerű a napilapokkal kezdenünk, s ezt követően rátérnünk az irodalmi folyóiratokra. Amikor az újságíró Kosztolányiról beszélünk, főként azt a publicistát kívánjuk bemutatni, aki a *napisajtó* munkatársa volt. Mint látni fogjuk, a zsurnaliszta tevékenységgel valóban szorosan összefonódik az irodalmi működés. Ám az életrajz műfaja – mint bármely más *elbeszélés* – nem teszi lehetővé, hogy az „életben zajló”, egymással párhuzamos történeteket a szövegben is egymással párhuzamosan futtassuk, emiatt szükséges időrendbe kényszeríteni az amúgy szinkronban lévő és egymásba folyamatosan átjátszó epizódokat.

Kosztolányi Dezső tehát először a szülőföldjén lett állandó sajtós munkatárs. A *Bácskai Hírlap* „társadalmi, közgazdasági, politikai és szépirodalmi napilapként” határozta meg magát, és 1897 októberében indult. 1906 és 1909 között a „Bács-Bodrog vármegyei függetlenségi és 48-as párt közlönye” alcímmel jelent meg, ami egyértelmű utalás az irányultságra. A felelős szerkesztő kezdetben Csillag Károly volt, később Braun Henrik és Havas Emil váltották egymást a poszton. Amikor Kosztolányi első cikkei megjelentek a lapban, a Bécsi Egyetem beiratkozott hallgatója volt, s onnan küldte haza írásait. Tárcasorozata *Heti levél* címen látott napvilágot, ám ennek minden egyes darabját aláírás nélkül hozták. Az azonosítást az a szerkesztői jegyzet segíti, amely a következőket közölte az olvasókkal, jóval a cikksorozat megindulását követően: „A »Heti levél« írója, a mi kiváló munkatársunk, Kosztolányi Dezső egy hónapi szabadságot kért. Nélkülöznünk kell tehát

egy egész hónapig az ő nagy tudással, kedves ötletességgel megírt »Heti leveleit.« Az ő levelei helyébe mai naptól kezdve Lázár Antal »Bécsi leveleit« kapják olvasóink. [...] Kosztolányi Dezső egy hónap múlva friss erővel fog ismét tollat, hogy a »Bácskai Hírlap« olvasóközönsége azután minden vasárnap gyönyörködhessek az ő Heti leveleiben.⁶¹⁴ Az anonimitás dacára a szabadkaiak minden valószínűség szerint tisztában voltak azzal, hogy a gimnáziumi igazgató fia írja a *Heti leveleket*. Elsőként azonban – 1904 októberében – még nem tárcát, hanem verset közölt a lapban, amit később *Négy fal között* című kötetébe is beválogatott.⁶¹⁵ Sőt, azt megelőzően egy Baudelaire-fordítása is napvilágot látott (*A macska*), ám nem önállóan, hanem Csáth Géza *Dekadencia* című cikkének részeként.⁶¹⁶ Október végétől azonban már fölváltva jelennek meg Kosztolányi versei és tárcái,⁶¹⁷ 1905. január elsején pedig elkezd az említett *Heti levelek* írását is. Nem feladatunk egyesével felsorolni és elemezni azt a számos szöveget, amit Kosztolányi – 1904 és 1910 között – publikált a szabadkai napilapban. Műfordításaival együtt összesen 164 megjelenést sikerült regisztrálnunk, a *Kosztolányi Kritikai Kiadás* forrásgyűjtő munkálatainak keretében. Több álnevet is használ már, melyek a következők: „K. D.», „K.», „Clou.», „Lehotai» és „Oggi». Monogramja, illetve az utolsó két álnév a budapesti sajtótermékek hasábjain szintén gyakran előfordul.

Szegedy-Maszák Mihály vizsgálta Kosztolányi ez idő tájt írt cikkeinek politikai irányultságát is: »A *Bácskai Hírlap* »heti levelei« azt tanúsítják, hogy a negyvennyolcas honvédtiszt unokája fiatal éveiben abba az ábrándba ringatta magát, hogy Magyarország az osztrák császárságtól elszakadván, a Kárpát-medence egészére kiterjedő független államként létezhet.⁶¹⁸ A legújabb monográfia szerzőjének állítását alátámasztja annak a vezércikknek szövege, amelyet Kosztolányi 1905. augusztus 20-án, Szent István ünnepén közölt: »Nemzeti történelmünk tanúsága, alkotmányunk folytonossága mély szimbulumául [!] tiszteltük és tiszteljük, benne látjuk azon nemzetvédő magyar konzervativizmust, mely – mint a legújabb történelem mutatja – oly hatalmas bástyafallal vette körül döngtetett várunkat.⁶¹⁹ A levelek vizsgálata arra is fölhívja a figyelmet, hogy a Bécsi Egyetemet megjárt Kosztolányi már más szemmel látja a magyar függetlenség ügyét. Ahogyan Csáth Gézának írja: »A nagy város által létrehozott változás mindenemet, a mit eddig gyűjtöttem megsemmisítette, a könyveket melyekre esküdtem, értéktelenné süllyesztette szememben s magamat pedig a születő világok chaoszához hasonló zürzavarok edényébe tett.⁶²⁰

Utoljára egy Petőfi Zoltánról szóló tárcája jelent meg Kosztolányinak a *Bácskai Hírlap* hasábjain, 1910. március 27-én.⁶²¹ A szerkesztőséggel való szakítás okát nem ismerjük. A lap ekkor még nem szűnt meg, és a munkatársi gárda összetételében sincsenek jelentős változások. Annyit tudunk mindössze – és ennek talán köze lehet a cikkek elmaradásához –, hogy Kosztolányi előtte egy évvel rendszeresen jelentkezett írásokkal egy másik jelentős szabadkai napilapban, a *Bácsmegyei Naplóban*.⁶²² Utóbbinak csak 1914-től lett felelős szerkesztője az a Fenyves Ferenc, akivel Kosztolányi a gimnáziumi kicsapattással végződő önképzőkori ülésen összeszólalkozott. Mint arra korábban utaltunk, kettejük között (a későbbi évtizedek során) szoros barátság szövődött, ami magyarázhatja Kosztolányi gyakori szereplését a napilapban.⁶²³ Ám mindez csak a 20. század tízes éveitől válik gyakorlattá, te-

hát arra nem szolgál magyarázatként, miért váltott 1909–1910-ben, miután a *Bács-megyei Napló*ban akkor még csak havi rendszerességgel tudott megjelenni. Magyarázat lehet talán, hogy erre az időszakra már oly mértékben „bedolgozta magát” a fővárosi sajtóorgánumoknál, hogy onnan kapta a több megbízást, sőt, nem egy szerkesztőségnek belső munkatársa is lett. Érthető módon a budapesti megjelenési lehetőségeket részesítette előnyben, így a vidéki szereplés háttérbe szorult. Bizonyítja mindezt az is, hogy a *Bács-megyei Napló*nak a későbbi időszakban már csak (jórészt) másodközléseket küld.

A *Bácskai Hírlappal* való kapcsolat megszakadására magyarázatot nyújthat még egy magánéleti válság lehetősége is, Kosztolányinak ugyanis ekkortájt van mélyponton a Lányi Heddával való szerelmi kapcsolata.⁶²⁴ Ám ezenkívül más problémái is lehettek, mert éppen a fiatal lánynak írja a következőket 1910 áprilisában: „Különben nagyon szomorú vagyok. Nagy csapások értek. Brómot kell szednem. Ideges vagyok. Te fogsz megvigasztalni. [...] Érted sietek. Hozzád sietek.”⁶²⁵ Lányi Hedda azonban nem vigasztalta meg Kosztolányit, sőt szerelmük épp akkor fordult át vádaskodások sorozatába. Két hónappal később unokatestvérének, Csáth Gézának szintén panaszkodó levelet ír: „Nem érthetsz meg. Nem is fontos. Hiába, ezekben a hónapokban oly szép és rettenetes egyedülleteket éltem át – távol mindentől –, hogy kár lenne gyengíteni a fájdalmam intenzitását s az elhagyatottságom érzésének végtelenségét.”⁶²⁶ A rossz kedélyállapot kiváltó okát nem ismerjük. Mivel a szerelmi csalódás csak tetézte a bajt, ezért inkább a fővárosi irodalmi és/vagy napisajtós életben szerzett, esetleges negatív tapasztalatok keseríthették el Kosztolányit. A tartós – és összetettebb hátterű – válság tényét támasztja alá a következő levél is: „Egy erős tisztulási folyamatot élek át; úgy érzem, mintha a véremből kitakarodnék a szemét és a szenny, ami eddig fejfájást és émelygést okozott. [...] A szenvedő ember mindig utálatos. Ösztönszerűen mind futunk tőle. Annál nagyobb a ti jószágotok, hogy kitartotok mellett.”⁶²⁷ Szintén a fővárosban szerzett negatív élmények hipotézisét erősítik a Dutka Ákoshoz írt sorok: „Nekem ebben a rideg fővárosban a legfőbb ambícióm, hogy mi, írók, akik nem ökölrel, de szívvel keressük a kenyérünket, igazán és nagyon keressük [szeressük?] egymást.”⁶²⁸

Kosztolányi írásainak budapesti lapokban való megjelenése előtt, illetve azzal párhuzamosan, egyre többet szerepelt más vidéki lapokban is. Mivel a Bácskában mind jobban ismerték nevét, valamint több, Szabadka környéki lapnak azonos volt a szerkesztőgárdája, számos kisebb újságban is közölték szövegeit. Az 1900-as évek legelején az alábbi lapokban találkozzunk verseivel, novelláival, illetve tárcáival: *Bajai Hírlap* (1906-tól), *Bácsország* (1904-től), *Igazság* (1906-tól), *Szabadka és Vidéke* (1905-től), *Zentai Függetlenség* (1906-tól), *Zentai Közlöny* (1909-től).⁶²⁹ E kiadványokban megjelent írásai jelentős részét beválogatta első verses- és novellásköteteibe – *Négy fal között*, *Boszorkányos esték*, *A vonat megáll* –, valamint jelentősebb műfordítás-gyűjteményébe, a *Modern költők* első kiadásába.⁶³⁰ A bácskai sajtóorgánumokban megmutakozó aktív jelenlétén túl további vidéki lapokban is szereplési lehetőséghez jutott. Utóbbiak közül legfontosabb a *Szeged és Vidékében* való sorozatos megjelenés. Nemcsak a napilapban közölt írások lajstromba vétele miatt jelentős mindez, hanem a Juhász Gyulával való barátság egyik dokumentumaként is fölfogható. Kosztolányin kívül azonban mások – korábbi egyetemista

társak – szereplését szintén segítette Juhász. Köztük például Babits Mihályét, aki 1906 szeptemberétől 1908 nyaráig, a szegedi főreáliskola tanáraként, ott is élt a városban.⁶³¹ A *Szeged és Vidéke* (1902–1919) a modernebb arculatú lapok közé tartozott, „pártoktól független politikai napilapként” határozva meg magát. Az alapító–főszerkesztő Balassa Ármin ügyvéd és író volt, a társszerkesztő pedig 1904 februárjáig Fülöp Zsigmond és Szász Hugó. Később Ujvári Péter lett a felelős szerkesztő. A szegedi születésű Juhász Gyula 1907 augusztusában publikálta első komolyabb vezércikkét a lapban, *Tetemrehívás* címmel, egy korabeli gyilkossági ügyről.⁶³² Kosztolányi Dezsőnek 1904. július 17-én jelent meg itt az első verse.⁶³³ Forrásaink alapján utoljára 1919 áprilisában – tehát a lap megszűntekor – közölt volna írást, „– n.” álnéven, azonban ennek szerzősége nem bizonyított.⁶³⁴ Amennyiben utolsó, *Szeged és Vidéke*-beli írását keressük, inkább amellet a névvel jegyzett vers mellett tennénk le voksunkat, mely 1917 februárjában látott napvilágot – *Anya arca* címmel –, és később (más címváltozattal) *Mágia* kötetének első kiadásában is szerepelt.⁶³⁵ Ám elsősorban azokat a verseit és novelláit küldte el Juhásznéknak, amelyeket később a *Négy fal között*, valamint a *Boszorkányos esték* című kötetekben közölt. 1905-ben például 35 szövege jelent meg a lapban, Juhász egyik – Oláh Gábornak címzett – levelében így írt a termékeny hónapokról: „A Szeged és Vidékét a nyáron át Kosztolányi és én láttuk el verssel, prózával. [...] »Jó multság, férfi munka volt.«”⁶³⁶

A vidéki népszerűség azonban egyre kevesebbnek bizonyult Kosztolányi számára. Sosem kívánt a „poros Bácskában” ragadni, hanem kezdettől fogva fővárosi lapokhoz akart kerülni. A Szabadka környéki és a szegedi kitérők ugródeszkeként szolgáltak mindehhez: a budapesti szerkesztőségeket nem egy ízben vidéki lapokban már megjelent verseivel is fölkereste. Ugyanakkor nem állíthatjuk, hogy Kosztolányi hanyagolta volna a vidéket, miután megbecsültté vált Budapesten. Köztudott, hogy élete végéig számos írása jelent meg szerte az országban, a trianoni békeszerződést követően pedig a határon túlra került területeken is közölte szövegeit. Első jelentős fővárosi újságíró állását a *Budapesti Naplónál* kapta. Eddigi forrásaink alapján úgy tudjuk, hogy 1906 nyarán szegődött el a laphoz, ahol 1907 őszéig volt munkatárs. Ekkortól Pályi Ede vette át a lapot, és egyesítette korábbi újságjával, a *Magyar Szóval*. Nemcsak Kosztolányi került el az újjáalakult szerkesztőségéből, hanem a gárda többi tagja is. A *Budapesti Napló* fénykorában a főszerkesztő Vészi József volt, akitől 1905-ben Kabos Ede kapta meg a tisztséget, ám továbbra is Vészi írta a vezércikkeket. Távozásának oka az volt, hogy ő lett a Miniszterelnökségi Sajtóosztály vezetője. Vészit erős támadások érték politikai szereplése miatt, ami a lap példányszámának csökkenését eredményezte. A felelős szerkesztői posztot Braun Izidor töltötte be, aki az első magyar bulvárlap, az *Esti Újság* alapító-szerkesztője is volt, valamint később a *Pesti Napló* felelős szerkesztője lett. A *Budapesti Napló* munkatársai között ezekben az években Ady Endrét, Biró Lajost, Csáth Gézá, Erős Gyulát, Hegedűs-Bite Gyulát, Kabos Edét, Lengyel Gézá, Molnár Ferencet, Pfeiffer Ignácot, Rózsa Miklóst és Szini Gyulát találjuk. Az olvasóközönséget a radikalizmusra fogékony liberális értelmiség, valamint a budapesti felső középosztály adta, ám ennek ellenére pénzügyi nehézségekkel küzdöttek, és példányszámuk is alacsony volt a többi országos napilaphoz képest. Olva-

sótáborukon belüli népszerűségüket nem utolsó sorban fiatal munkatársaiknak köszönhették. A külsős szerzők között a Társadalomtudományi Társaság balszárnyát képviselő Jászi Oszkár és Rácz Gyula neve is szerepel.⁶³⁷ Fontos adalék még, hogy a főszerkesztők (is) szabadkőművesek voltak,⁶³⁸ tehát Kosztolányinak már ezekben az években alkalma adódott eszméik megismerésére – nemsokára *Világ* című lapjukba is írni kezdett –, később pedig ő maga is csatlakozott a mozgalomhoz.

Hogyan került a Szabadkáról érkező fiatalember a *Budapesti Napló*hoz? Elsőként – gimnazista korában elért sikerét követően – *Elegia* című Chénier-fordítása látott napvilágot a napilapban, 1905. május 7-én.⁶³⁹ A nyár folyamán még csak műfordításokat közölnek tőle, azonban novembertől már verseket is meg tud jelentetni. Ezek közül első *A vészfék* című költeménye, azt követően pedig a *Szent László jelenését* hozta a lap.⁶⁴⁰ Csáth Géza naplójában, 1906. április 27-i dátummal a következő bejegyzést olvashatjuk: „Mivelhogy tegnapelőtt – Szerdán – a B. Naplóban megjelent a *fekete csönd* című tárcám (első írásom pesti napilapban) – ma Didével (aki meg tegnap érkezett Szabadkáról, ahol karácsony óta újságírt) elmentünk a szerkesztőségbe. Igen kedvesen nem vállveregetésekkel hanem megértő biztatással fogadtak minket: *Kabos Ede* és *Bíró Lajos*. (Én megkaptam az obligát 10 koronát is.)”⁶⁴¹ Az unokatestvér leírása arra enged következtetni: a kezdeti megjelenések után, 1906 tavaszára már mindketten bejáratosak lettek a szerkesztőségbe. Kosztolányi levelezésében ugyancsak találunk utalásokat a munkavállalásra vonatkozóan. Babits Mihálynak írja, május 31-én: „Sokat dolgozom. A Budapesti Napló belmunkatársa lettem.”⁶⁴² Június 24-én már így fogalmaz: „Én édesem, Pesten ragadtam. Ady Endre helyére, ki Párisba ment, a Budapesti Naplóhoz szerződtem belmunkatársul. Szépirodalmi cikkeket, verseket, tárcacikkeket írok bele s a versrovat vezetője vagyok.”⁶⁴³ Kosztolányi azonban túloz levelében: Ady csak június 16-án indult Párizsba, és külföldi tartózkodása idején is dolgozott a lapnak. Visszatértét követően pedig ugyanazokat a feladatokat látta el, mint korábban. „A versrovat szerkesztését sem Adyra, sem Kosztolányi Dezsőre nem bízták rá, az Kabos Ede és Vészi József hatásköre volt. Az viszont tény, hogy Ady és KD feladatköre a lapnál hasonló; meghatározott számú tárcát, novellát, verset vártak el tőlük, és részvételt a szerkesztői üzenetek megírásában” – tudjuk meg a *Kosztolányi Kritikai Kiadás* eddig megjelent (első) levelezéskötetének életrajzi kronológiájából.⁶⁴⁴ Ezzel némileg ellentétes azon információ, amit egy Ady-kronológiában találhatunk: Ady 1906. június 16-án valóban elutazott Párizsba, azonban csak 1907. június 21-én kerül vissza a belső munkatársi státuszba, az Eötvös utca 33. szám alatti szerkesztőségbe.⁶⁴⁵ Juhász Gyula egyik, ez idő tájt kelt, Oláh Gábornak címzett levelében szintén szó esik Kosztolányi új állásáról, ám itt sincs említve, hogy barátja Ady helyére került volna: „Kosztolányi Dezső a Budapesti Napló belső munkatársa, N[emzeti]. Sz[ínlházi]. Kritikus, tárcavezetője stb. stb.je.”⁶⁴⁶ Kosztolányi másutt szintén úgy állítja be a *Budapesti Napló* szerkesztőségébe való fölvételét, mintha nem ő jelentkezett volna írásaival, hanem őt keresték volna a lap vezetői. Vészi Józsefről írt portréjában olvassuk: „Vészi Józsefet látom, az egykori *Budapesti Napló* szerkesztőjét. Húsz és egynéhány éves koromban ismertem meg, abban az időben, hogy a lélek a benyomásokra különösen fogékony. Ő volt az első európai tehet-

ség, akit láttam. Egy napon meghívtak a lapja munkatársául. Ez a ragyogó aggasztán, aki akkor is éppoly fiatal volt, mint ma, viharosan sétált egy szobában és patogó ütemben diktálta vezércikkét. Munkáját abbahagyva két mondat között reám tekintett szemüvege nagyítólencséje mögül, szemének azzal a kék szikrázásával, melyet azóta sem tudtam elfelejteni. Mindössze annyit hallhatott felőlem, hogy vidéki újságokban megjelent pár versem. Amerikai gyorsasággal állapodott meg velem. Íróasztalt kaptam, havi fizetést, elsőosztályú szabadjegyet, mellyel Fiumétől Brassóig csavaroghattam. Ezenkívül nem megvetendő hatalmat a színházi-irodalmi rovatban. A megiszteltetés oly nagy volt, hogy ujjongva szaladtam haza s egész úton énekeltem.⁶⁴⁷ Ha megnézzük, mennyi idő telt el a lapban való első szereplés dátuma (1905. máj. 7.) és az új állás bejelentésének időpontja (1906. máj. 31.) között, arra a következtetésre juthatunk: Kosztolányi nem azonnal, hanem *több mint egy évi* komoly külsős munkát követően jutott csak státuszhoz. 1906 februárjában még így panaszkodik Juhász Gyulának: „Én, a vidéki ismeretlen író – és műfordító! – azonban alázatosan kérem ne bántsák az én hittel, becsülettel megírt ismeretlen verseimet, melyek egyetlen kincseimet teszik.”⁶⁴⁸ Kifakadásának fő oka az volt, hogy Juhász egyik szonettjét plágiumnak vélte: azzal vádolta barátját, hogy „gyenge utáztatát adja annak a műfajnak”, melyet ő már egy ideje művelt.⁶⁴⁹ Ezt követően kifejti véleményét Babitsnak is. Február 19-én kelt levelében már nemcsak Juhászra van felháborodva, hanem az egész *Budapesti Naplóra*, valamint rovatvezetőjére és fő versírójára, Adyra: „A modern irodalom trónusába egy kiállhatatlan és üres poseurt »küldt« ültettek: Ady Endrét s nem mások, kedves barátom, mint azon szintén modern szellemű fiatal emberek, kik arra aspirálnak, hogy ros, modoros és affektáltan zűrzavaros verseiket a B. N. tárcarovatában közöljék.”⁶⁵⁰ Föltehetően a keserűség és a mellőzöttség érzése beszélt belőle. Június 24-i levelében arra is utal, mennyit kellett „házalnia” írásaival.⁶⁵¹ Ám később – mint láthattuk – már büszkén emlegette, hogy „Ady helyére” került a lapnál, illetve Juhásszal is kibékült.⁶⁵² Érdemes idéznünk abból a levélből is, amelyet Juhász írt Gyökössy Endrének, még 1905 szeptemberében. Ebből ugyanis kiderül, Kosztolányi inkább a „fősodorban” volt, mint a periférián: „Derék kompánia lesz: magyarság és modernség [...] Itt fön, Babilonban forrong a modern magyarság, irodalmi társaság alakul a 30 éven alóli titánokból: Madai, Kosztolányi, Endrődi, Hegedüs, Mohácsi és szerénytelen-ségem is belevonódtunk. [...] Nekem a Budapesti Napló tárcájában jönnek a verseim.”⁶⁵³ A felsoroltak közösen szerepeltek az Egyetemi Kör összejövetelein és a Négyesy-szemináriumokon.

(folytatjuk)

JEGYZETEK

605. Kosztolányi Dezső levele Babits Mihálynak, Szabadka, 1906. ápr. 3., in *Levelezés 1.*, 520.

606. Kosztolányi Dezső levele Horvát Henriknek, Szabadka, 1907. aug. 23., in *Levelezés 1.*, 670.

607. Felek Gyéza: Emlékezés Osvát Ernőről és a fiatalságra, *Nyugat*, 1923. jún. 1–16., 762–763.

608. Szabó, [1916], i. m., 59–60. És: Vö. még: Felek, 1923, i. m., 763.

609. „A felmondás és elbocsátás Damokles-kardja elvégre állandóan ott lebeg minden újságírónak a feje fölött és vajmi ritka az olyan pillanat, amikor az egyik laptól elbocsátott újságíró azonnal el tud helyezkedni egy másik lapnál, ugyanoly jó állásba, mint aminőt az imént elveszített.” – Szabó, [1916], i. m., 34.

610. Szabó, [1916], i. m., 67.

611. „[Kosztolányi] Valószínűleg azért is vállalkozott tárcaírásra, hogy az a lap, melyben vállalt ilyen föladatait, más műfajú írásait is közölje.” – Szegedy-Maszák, 2010, i. m., 118.
612. A hír Kosztolányi Poe-fordításának (*A bolla*) bevezetéseként jelent meg. Adatai: [Szerző nélkül]: Kosztolányi Dezső, *Bácskai Hírlap*, 1904. okt. 16., 9.
613. Elsőként az *Előre* című diáklapban láttak napvilágot költeményei. Ugyanebben az évben, 1901-ben a *Budapesti Napló* szintén közölte egy versét: Egy sir, *Budapesti Napló*, 1901. okt. 26., 11. Ezt követően az *Új Idők*-ben jelent meg költeménye, 1903-ban: Mikor Gizella beteg lett, *Új Idők*, 1903. máj. 10., 455. Minderről lásd bővebben az életrajz második fejezetének, „Az iskolában hatvanan vagyunk” című alfejezetét.
614. [Szerző nélkül]: A -Heti levél- írója, *Bácskai Hírlap*, 1905. okt. 29., 6.
615. Kosztolányi Dezső: A „Lenau-gasse”-n, *Bácskai Hírlap*, 1904. okt. 23., 2.
616. Baudelaire, Charles: A macska, ford. Kosztolányi Dezső, *Bácskai Hírlap*, 1904. szept. 4., 7. (Ifj. Brenner József *Dekadencia* című cikkének részeként közölve.)
617. Lásd részletesen: Kosztolányi Dezső napilapokban és folyóiratokban megjelent írásainak jegyzéke 2. Határon túli lapok 1. Bácskai sajtó anyaga, szerk. Arany Zsuzsanna, Budapest: Ráció, 2009.
618. Szegedy-Maszák, 2010, i. m., 120.
619. (K. D.) [=Kosztolányi Dezső]: Szent István napjára, *Bácskai Hírlap*, 1905. aug. 20., 1.
620. Kosztolányi Dezső levele Brenner Józsefnek [= Csáth Géza], [Bécs, 1904. okt. 31. és nov. 4. között], in *Levelezés 1.*, 239.
621. Kosztolányi Dezső: Petőfi Zoltán. A „Bácskai Hírlap” eredeti tárcaja, *Bácskai Hírlap*, 1910. márc. 27., 6.
622. Első itteni megjelenése: Kosztolányi Dezső: Takarodó, *Bácsmegyei Napló*, 1909. febr. 21., 2.
623. Ezzel kapcsolatban lásd még az életrajz második fejezetének „Tudok én annyit magyarul, mint a tanár úr!” című alfejezetét.
624. Bővebben lásd a következő, „*Janka egyszer nálam felejtette az esernyőjét*” című alfejezetet.
625. Kosztolányi Dezső levele Lányi Hedvának, [Budapest, 1910. ápr. eleje], in Kosztolányi Dezső: *Levelek – Naplók*, szerk. Réz Pál, Budapest: Osiris, 1998, 204. [A továbbiakban: *Levelezés-Réz*.]
626. Kosztolányi Dezső levele Csáth Gézának, Budapest, 1910. jún., in *Levelezés-Réz*, 209.
627. Kosztolányi Dezső levele Jász Dezsőnek, Budapest, 1910. jún. 15., in *Levelezés-Réz*, 210.
628. Kosztolányi Dezső levele Dutka Ákosnak, [Budapest, 1910. júl.], in *Levelezés-Réz*, 624.
629. Az egyes lapokban megjelent Kosztolányi-írások jegyzékét lásd: Arany (szerk.), 2009, i. m.
630. Időrendben a kötetek adatai: Kosztolányi Dezső: Négy fal között. Versek, Budapest: Pallas, 1907; Boszorkányos esték, Budapest – Szabadka: Jókai – Krausz–Fischer, [1908]; A vonat megáll. Elbeszélések, Budapest: Globus, 1912, 64; Modern költők. Külföldi antológia, szerk., ford. Kosztolányi Dezső, Budapest: Élet, 1914.
631. „Kedves Babics, ha maga is bele akar kerülni a világirodalom sodrába, hogy ne mondjam örvényébe, küldjön cikkeket a Szeged és Vidékének, mint K. D.” – Juhász Gyula levele Babits Mihálynak, Szeged, 1906. júl. 26., in Juhász, 1981, i. m., 100.
632. Keller Mária cseléd holttestét Mezei István találta meg. A rendőrség, majd a bíróság azt hitte, meggyilkolták az éppen várandós fiatal nőt, így Mezeit börtönbüntetésre ítélték. Később kiderült: a nő nem lett gyilkosság áldozata, hanem föltehetően agyvérzés végzett vele. Az eset etikai tanulságait elemzi Juhász vezércikkében. Vö. Juhász Gyula: Tetemrehívás, *Szeged és Vidéke*, 1907. aug. 15., 1.
633. Kosztolányi Dezső: Lasciate ogni speranza, *Szeged és Vidéke*, 1904. júl. 17., 2.
634. – n. [=Kosztolányi Dezső]: Ha szereti, egye meg, *Szeged és Vidéke*, 1919. ápr. 18., 2–3. A *Szeged és Vidéke* Kosztolányi-írásainak összegyűjtését Zákány-Tóth Péter és munkatársai végezték. A rendelkezésemre bocsátott anyagot ezúton is köszönöm. Lásd még: <http://kosztolanyioldal.hu/szovegvaltozatok-szeged-es-videke>
635. Kosztolányi Dezső: Én nagyon sokakat szerettem, in *Mágia. Kosztolányi Dezső verseskötönyve*, Békéscsaba: Tevan, 1912, 74–75.
636. Juhász Gyula levele Oláh Gábornak, Szeged, 1905 nyárutó, in Juhász, 1981, i. m., 72.
637. Az adat forrása: [Szerző nélkül]: Ady Endre. Szabadkőművesség és radikalizmus, *Oriens Express*, <http://www.nagyoriens.hu/oriens-expressz/node/10> [A letöltés dátuma: 2014. jún. 16.]
638. Kabos Ede könyvet is írt a mozgalomról: A szabadkőművesség a kulisszák mögött, [Budapest]: [Pázmáneum Nyomda], 1920.

639. Chénier, André Marie de: Elegia, ford. Kosztolányi Dezső, *Budapesti Napló*, 1905. máj. 7., 17.
640. Kosztolányi Dezső: A vészfék, *Budapesti Napló*, 1905. nov. 25., 14; Szent László jelenése, *Budapesti Napló*, 1905. nov. 30., 9.
641. Ifj. Brenner [=Csáth], 2007, i. m., 69.
642. Kosztolányi Dezső levele Babits Mihálynak, [Budapest, 1906. máj. 31.], in *Levelezés 1.*, 554.
643. Kosztolányi Dezső levele Babits Mihálynak, Budapest, [1906.] jún. 24., in *Levelezés 1.*, 556.
644. Életrajzi kronológia, 821.
645. Vö. Életrajzi – időrendi tábla, in *Emlékezések Ady Endréről*, 4. köt. összegyűjt., s. a. r. Koválovsky Miklós, Budapest: Akadémiai, 1990, 812–813.
646. Juhász Gyula levele Oláh Gábornak, Szeged, [1906. jún. 18.], in *Juhász*, 1981, i. m., 96.
647. Kosztolányi Dezső: Vészi József, *Nyugat*, 1928. jún. 1., 827.
648. Kosztolányi Dezső levele Juhász Gyulának, [Szabadka, 1906. febr. 4. után], in *Levelezés 1.*, 435.
649. „JGY *Gellért püspök, Géza, Matthias Rex* című versei a *Budapesti Napló* 1906. február 4-i számban jelentek meg.” – *Levelezés 1.*, 435.
650. Kosztolányi Dezső levele Babits Mihálynak, Szabadka, 1906. febr. 19., in *Levelezés 1.*, 440.
651. „Az én verseimet eddig azért nem juttattam el Önhöz, mert elsősorban nem tudtam, hogy annyi halogatás után szívesen veszi e, másodsorban pedig szükségem volt reájok a lapoknál: Vigéckedtem, házaltam velök. Nyakig benne vagyok a sárban!...” – Kosztolányi Dezső levele Babits Mihálynak, Budapest, [1906.] jún. 24., in *Levelezés 1.*, 556.
652. „Kosztolányi Dezső egy nap hirtelen benyitott hozzám. De nem váratlan. Azon órában irtam egy levelet neki – mert irodalmi haragban voltunk eddig – hogy ne bolondozzunk! Csodás véletlen, nagy lelkek clairvoyancea! Egész délután sétáltunk a Tisza partján, költők a füzesben! Szidtuk a mohácsiakat, és örültünk, hogy Kossuth fia kormányra jutott és meg van a béke – köztünk! Kijelentettük, hogy az irodalom valóságos melegágya az irigységnek, a rosszakaratnak és mohácsiaknak! Még két ilyen nemes bohó (de nem bohém!) lelket is el tudott választani!” – Juhász Gyula levele Kosztolányi Dezsőnek, 1906. post festa. [ápr. 15. után], in *Juhász*, 1981, i. m., 93.
653. Juhász Gyula levele Gyökössy Endrének, 1905. szept. 14., in *Juhász*, 1981, i. m., 74.

BUDA FERENC

Derű-Ború

TÚNÓDÉSEK FEHÉRRŐL-FEKETÉRŐL XI.

Vegyük ezúttal szó szerint az alcímben foglaltakat: Egy embercsoportot bemutató – megörökítő? – fekete-fehér fénykép fekszik előttem.

Lám, alig fogtam hozzá, s már a kezdőmondatot ki kell igazítanom. Ugyanis nem maga a fénykép, hanem csupán annak számítógépbe telepített másolata – visszfénye-árnyéka? – jelenik meg szemem előtt, ráadásul nem is fekvő helyzetben, a laptopom képernyőjén. (Vagy nevezzem „szakszerűen” asztalnak? Számomra kisé szokatlan, ha egy asztal lapja használatkor nem vízszintesen helyezkedik el a térben. Ám belátom: tányért-poharat nem kell rajta elhelyeznem, legfeljebb virtuálisan, a virtuális térnek pedig édes mindegy, merre s miként valósulnak meg benne a vízszintes, függőleges, no meg az átmeneti irányok viszonylatai.) A fényképet – amelynek egy levelezőlap méretű példánya egyébként nálam is itt lappang valahol számos (vagy inkább: számtalan) hurcolkodásaink alkalmával megmozgatott-átrendezett holmijaink között, ám hirtelenjében előkerítenem bonyolult feladat volna – az ábrázolt csoport első sorában üldögélő egyik fiú küldte át e-mailen: haj-

dani osztálytársam, Szilágyi Sanyi, akivel a fénykép *azóta* először csak most, néhány hete, 2014 tavaszán találkoztunk.

Ez a felvétel ugyanis éppen 63 esztendeje, 1951 júniusában készült a debreceni Református Gimnázium – a „Refi” – udvarának délnyugati szegletében, s a három évvel korábban államosított alsó tagozat három végzős osztálya közül a VIII/A tanulóit és tanáraikat örökíti meg az előbb-utóbb úgyszintén múlttá váló jövő számára. (Amit a magam szemszögéből egyelőre még jelen időnek értékelhetek – ám az idő egymásba hajló csalóka síkjainak viszonylatait ezúttal ne bonyolítsuk tovább.)

Ötvenkét ember: 38 kamasz fiú s 14 különféle korú és nemű felnőtt néz szembe velünk a képről. Ez utóbbiak – kettő kivételével – a tanáraink, s a tanárok közül ketten a női nemet képviselik; ha úgy tetszik, az ő jelenlétük a jóval később bekövetkezett általános koedukáció s a pedagóguspálya majdani rohamos ütemű elnöiesedése halvány előjelének tekinthető. A felnőttek életkora változatos: a fiatalabbja harminc körül jár, az idősebbje hatvan felé közeledik, ám meglehet, hogy egy vagy kettő talán már túl is lépett rajta: a férfilakosság létszámában bekövetkezett háborús veszteségek miatt a tanügyi hatóság a nyugdíjasok közül is visszaszólított – vagy visszaengedett – jó néhányat a katedrára.

Sajnos, nem jegyeztem meg, melyik debreceni fényképész készítette a felvételt. (Legtöbbjük igényes, megbízható mestere volt a szakmának, sőt némelyikük nevét és munkásságát ma már a hazai fotóművészet is számon tartja.) Bármelyikük volt is, ügyesen, takarosán, arányosan rendezte el a több mint félszáz főből álló tömeget. Kiegészítő eszközként mindössze két hosszú, alacsony tornapadot meg tizenegy támlásszéket kellett igénybe vennie. Az elől lerakott tornapadon tizenegy tanuló helyezkedett el, továbbá Lócsei Lajos tanár úr, az énektanárunk s egyben az iskola énekkarának karnagya, aki mérsékelt természetével amúgy sem haladta meg a tanulók átlagát s vélhetően nem vette zokon, hogy neki már nem jutott szék abból a tizenegyből, amelyek mindegyikén nála nagyobbra nőtt férfikollégái s a tanárnők foglaltak helyet. A két hivataloság – a pedellusi rangot több évtizedes szolgálattal kiérdemlő Lévai bácsi s nála valamelyest természetesebb, ám jóval kopottabb külsejű beosztottja (akinek a nevére már nem emlékszem) – a tanulók középső sorának legszélén állva vettek részt az emlékfotózásban.

A látszatra szokványos csoportkép láttán egy-két dolog nyomban feltűnik a mai szemlélőnek. Legelőször talán az, hogy mekkora méret- és fejlődésbeli eltérés tapasztalható a fiúk soraiban. Akad köztük egy-két jól megtermett, már-már felnőttnek tetsző fiatalember, ám ugyanígy néhány még igencsak kisfiús külsejű gyerek is. Mivelhogy épp egymás közvetlen közelében állnak, kiváltképp szembeötöl ez az osztály egyik kitűnője, az akkor még szinte lányos képű, az énekkarban szép szoprán hangon éneklő, véznácska Kálnoki Kiss Sanyi meg a markáns ábrázatú, öles természetű Móré Rudi (utóbb a DVSC kiváló játékosa, majd edzője) esetében. Az első sorban ülő Bessenyei Pisti pedig a maga pöttöm mivoltában kisebb volt mindnyájunknál. (Eme sajátosságát, amint azt épp Szilágyi Sanyitól megtudtam, felnőtt korában is híven megőrizte.) Életkori különbségekkel ezek az eltérések aligha magyarázhatók: osztályunk tanulói tudtommal mindannyian 1936 kora ősze és 1937 nyár vége között születtek, így kirívóan túlkoros, de időnap előtt iskolába íratott gyerek sem igen akadt közöttünk. Az eltérés elsősorban bizonyára genetikai – no

meg persze életmódbeli – okokra vezethető vissza. Általános tapasztalat szerint magas termetű szülőknek nagy valószínűséggel a gyermekeik is magasabbra nőnek az átlagnál. Másfelől viszont a táplálkozás mennyisége és minősége úgyszintén befolyásolhatja a növekedés mértékét: hitványabb, egyhangúbb kosztion testileg visszamaradottabb utódok nevelődnek. (Ez persze fordítva is igaz: vessük csak össze például a japánok – no meg a kínaiak – háború előtti nemzedékének testméreteit a maiakéval!)

Nem hagyható figyelmen kívül az sem, hogy a harmincnégy kamasz között egyetlen elhízott sincsen. (Az az egy, aki nem csupán akkori, de mai fogalmaink szerint is kövérnek volt tekinthető, valami oknál fogva – talán betegség miatt – nem jelent meg a fényképezéskor. Viszont az ő kövérségét inkább a rendellenes hormonműködés okozta, mintsem a túltápláltság.) A középtájt feszítő Szűcs Laci valamelyest teltebb volt ugyan az átlagnál, ragadványnevét – *Gömbi* – azonban nem csupán s talán nem is elsősorban emiatt kapta, hanem zömök alkata s kerek arca-feje okán. Ő amúgy is a lelegevenebbek közé tartozott: folyton izgett-mozgott, akár egy higanygolyó. (Ma már, sajnos, nem...) Emlékezetem szerint a párhuzamos osztályokban sem igen akadt kövér gyerek. Mődfelett elgondolkodtató ez ma, amikor az iskoláskorúak hat százaléka túlsúlyos. Pontosabban jelöli azonban állapotukat, ha így fogalmazunk: izomzatuk rovására vészesen túltengenek a zsírszöveik. (Amit, gondolom, az sem egyenlít ki, hogy másik hat százalékuk viszont alultáplált.) Hosszan lehetne elmélkedni afelől, hogy miért voltak a hatvan s egy néhány esztendővel korábbi serdülők soványabbak a maiaknál, s ennek során töviről hegyire aprólékosan végigelemezhetnénk a jelenség társadalmi, gazdasági, szokásbeli és táplálkozás-életteni hátterét. Hisz egyetlen fekete-fehér fénykép mögé némi igyekezettel odatömöríthető az ábrázolt valóságnak akár többszöröse is a maga szeszélyesen változatos színeivel együtt. A kínálkozó kanyarokat kurtára szabva azonban legyen elegendő csupán ennyit megállapítanunk: a hajdani kis- és nagy kamaszok túlnyomó többsége rendszerint azért nem szedett magára több súlyt a kelletténél, mivel ők kevesebbet ettek, ám jóval többet mozogtak, mint a maiak.

Végigtekintek a velem szembenéző ötvenkét arcon, s közben elgondolkodom: vajon hányféle számvetésbe kezdenék el velük kapcsolatban?

Az első számvetésre nézvést – tudniillik, hogy melyiküket hogyan is hívták – kissé restelkedem: három fiú neve bizony már nem jut az eszembe. (No, már csak kettő: közben rájöttem, hogy a középső sor legszélén álló széles arcú, kerek fejű gyerek vezetékneve Oláh.) A tanárokkal még ennél is gyengébben állok: ötüknek a neve fakult ki vagy süllyedt a mélybe, hármuknál pedig már azzal sem vagyok tisztában, hogy vajon mit is taníthattak nekünk.

Még szomorúbb a második – ám kellő adatok híján pontatlan s bizonytalan – számvetés: vajon kik azok, akik még élnek? A fiúk közül nyolcraól biztosan tudom, hogy már nincsenek az élők sorában. (Többükről azért nem, mert az égvilágon semmi hírt nem hallottam felőlük azóta.) Tanáraink túlnyomó többségének már az akkori életkora miatt sem maradt rá sok esélye, hogy élve megérje a 21. század második évtizedét. (No, talán Jancsó József, a tornatanárunk, ám ő is igencsak kilencven körül – vagy inkább felett – járhat már.)

A következő számvetés – vagyis az, hogy kiből mi lett, ki mire vitte – úgyszintén hézagos marad. Harmadukról szinte semmit nem tudok. Akikről igen, azok

szakmai pályája s életútja viszont eléggé változatos. Van, akiből gépkocsiszerelő lett, van, akiből orvos, másokból gépészmérnök, mérnök vagy tanár. Az említett Móre Rudin kívül, aki a gépészmérnöki szakmát tanulta ki, de labdarúgóként, majd edzőként szerzett hírt magának, Kálnoki Kiss Sanyi meg Szabó Laci vált szélesebb körben ismertté e hazában: Sanyi közlekedésmérnökként végzett s egy időben ő volt a MÁV elnöke. (Majd az Öttusaszövetségé is: fia, Attila e sportág jeles bajnoka.) Szabó Laci pedig, miután elvégezte a Zeneakadémiát, a debreceni MÁV Filharmonikusok élére került karnagyként, de ő vezényelte a Csokonai Színház zenés darabjait – opera, operett, balett – is. Érdekes sorspárhuzam: Kálnoki Kissék családja annak idején Erdélyből települt át a csonka hazába, Szabó Laciékát meg az úgynevezett „lakosságcsere” során telepítették át Pozsonyból. (S még egy áttelepült család: a Bényi Pistáéké. Ők is Erdélyből, nevezetesen Dicsőszentmártonból kerültek a debreceni Darabos utcába. Pista, akárcsak az édesapja, földmérő mérnök lett, a bátyja pedig, Árpád, jeles festőművész, főiskolai tanár és ötvenhatos elitélt.)

Az osztály hét tagjával még további négy éven át osztálytársak maradtunk a debreceni Fazekas Mihály Gimnáziumban. Közülük ketten már meghaltak, ketten 56-ban külföldre távoztak, ketten – legutóbbi tudomásom szerint – még élnek Debrecenben. A külföldre távozottak egyike, név szerint Spakovszky Sanyi, már jó ideje rendszeresen hazajár Svájcból, sőt Budán is van egy lakása. Vele olykor összefutunk. A többiek? Legutóbb Nagy Misivel találkozhattam. Ő végig a Refibe járt, ugyanoda került vissza, s kiváló tanárként, majd a Kollégium igazgatójaként onnét is vonult *tevékeny* nyugdíjba. Ne feledjem: a képen látható fiúk közül néhány éve Sallai Jóska is megkeresett.

Tanárainknak viszont már csak az emléke él – addig-ameddig. De jobb, ha ki-mondjuk: addig, amíg mi, az egykori tanítványok is élünk. Osztályfőnökünk, Ste-fán Béla erőteljes hangját hallani vélem az idősíkok ajtószármnyai és sokszoros füg-gönyrétegei mögül, s mellette az igazgatónk, a hadifogságból csontsoványan haza-tért Kiss Károly is szinte megmozdítja félszegen a fájós tagjait. Jó emberek voltak mind a ketten. S nem csupán azért, mert bölcsen és csendesén elsimították az általam és Szűcs Gömbi által kezdeményezett év végi balhét (ami akkor, 1951-ben számunkra s minden bizonnyal a szüleink számára is igen rosszul végződhetett volna: laskákra szaggattuk az orosz munkafüzeteket s a begyűjtésre váró orosz tankönyveket): a jóakarát a lényükből fakadt.

No és igen: a csoport közepe táján, a harmadik sorban, Kálnoki Sanyi meg Szűcs Gömbi között ott látom magamat is. Átlagos termetű, sűrű hajú, keskeny – s még kissé gyermetes – képű, szikár, de vállas fiú néz szembe velem afféle *tudom, amit tudok* arckifejezéssel. (A sűrű haj s a szikárság persze már rég odalett azóta, az akkor még átlagos termetemmel pedig bizvást ott vesztegelnék a tornasor vége felé manapság.) Jellemző módon egy szál rövid ujjú ingben feszíték, holott a töb-biek mindannyian zakót öltöttek a fényképezkedéshez. (Kálnoki Kiss Sanyi kivé-telével, ám őreá legalább egy mellényt is adott még anyukája az inge fölé.) Ekkor már nagyjából túljutottam kamaszkorom egyik nagy válságán; ezt az is jelzi, hogy a nyolcadik év végi kegyelem hármas után a gimnáziumban már elejétől végig jelesre osztályoztak oroszból, s két éven belül azt is eldöntöttem magamban, hogy mire szánom az életemet.

Azt persze e fénykép elkészülte táján legfeljebb találgathattam, hogy a génjeim vajon hány utódban élnek majd tovább. Azaz hogy inkább csak találgathattam *volna*. A génekről ugyanis akkor még nem voltak semmiféle ismereteim, magáról a genetikáról pedig – szűk agyú szovjet „szaktekintélyek” kinyilatkoztatásai nyomán – azt kellett tanulnunk a gimnáziumi biológiaórákon, hogy az nem egyéb, mint „burzsoá áltudomány”. (Nem tudom, hogy Tatár tanár úr, aki korábban az európai hírű Soó Rezső botanikusprofesszor tanársegéde volt az egyetemen, s eme minőségében alighanem alaposabb és részletesebb ismeretei lehettek az örökléstanról, mint az „*élenjáró szovjet tudósok*” jó néhányának, vajon milyen érzéssel s miféle eltitkolt gondolatokkal próbálta fejünkbe plántálni a parancsszóra hirdetett tévtanokat.)

Hogy a fényképen látható arcok hordozóinak legalább, mondjuk, a fele él még e hazában vagy a nagyvilágban, azt ma, 2014 nyarán csak remélhetem. Ennek azonban csekély a valószínűsége.

Most olyat írok le ide, ami a futballisták és híveik széles táborában aligha gyarapítja majd a népszerűségemet: nem tartozom a labdarúgás elfogult rajongói közé. Mi több: focizni sem igen szeretek. S nemcsak manapság, gyengülő inakkal, bizonytalanabb reflexekkel s a hajdaninál sokkalta fáradékonyabb szívvel-tüdővel, de fiatalon, gyerek- és serdülőkoromban sem sokat hadakoztam azért, hogy ugyan hadd mehessek már a többiekkel együtt a bőrlabdát kergetni.

Itt közbe kell vetnem: nem a mozgás, igazából még csak nem is a labdától való húzódozásom lappang a háttérben. (Egy régi fénykép tanúsága szerint négyesztendősen már volt egy piros pettyes gumilabdám, s egyáltalán nem idegenkedtem tőle.) Mozogni, futkározni, fára mászni, tornázni, amennyire csak visszaemlékszem rá, mindig is igen szerettem. Attól kezdve, hogy úszni csak úgy magamtól – persze: úgy-ahogy – megtanultam, otthonosan éreztem magam a különféle mélységű vizekben is. Nyolc-kilencéves koromban kaptam egy kiszolgált, agyonkoptatott teniszlabdát, s azzal hozzám illő játszótárs híján egymagamban is elég sokszor eljátszogattam: a szomszédban álló félnyeregtes ház felénk néző, vakolatlan, magas tűzfalához pattogtattam félórakon át, mígnem egyszer óvatlanul behajítottam a két – de meglehet, csak másfél – hiányzó tégl helyén tátongó fekete lyukon át a ház padlására, az meg elnyelte nyomtalanul. Akkoriban még nem volt tudomásom a napokat, naprendszereket magába szippantó űrbeli fekete lyukakról, így veszteségem háttere sem tágult kozmikussá a képzeletemben. Annak a labdának azonban (legalábbis számomra) mindörökre nyoma veszett.

Focimeccsekre nemigen jártam. Szívesebben ki-kilátogattam viszont az atléták, úszók, tornászok, kerékpárosok, súlyemelők versenyeire. Egyszer, talán tízévesen egy bunyómérkőzést is végignéztem a DTE hozzánk közeli tornacsarnokában, ám a lelkes szurkolók eszeveszett ordítózásától – „Üsd ki! Üsd ki” – úgy megfájdult a fejem, hogy hosszú időre elment a kedvem a szórakozásnak ettől a fajtájától. Jó élmény emléke maradt viszont a karmazsinpiros mezben szőnyegre lépő, profi tudású török birkózó válogatottról, amelynek tagjai valamikor az ötvenes évek eleje táján barátságos mérkőzés keretében küzdöttek meg a mieinkkel – mármint a debreceniekkel – városunkban. (Utóbbiak közül egyedül – olimpiai bajnok Hódos Imrének sikerült felülkerekednie súlycsoportbeli ellenfelén.) Ugyanebből az idő-

ből őrzöm emlékezetemben a páratlan kerékpárfenomén, a félkarú Novák Ferenc fiatal, szikár alakját – neve csak véletlenül egyezik a néptánc-koreográfus Tatáéval, aki viszont ifjabb korában sem tartozott a szikár alkatúak közé – látom, ahogy megmaradt bal kezével a versenybicikli kosszarvú kormányát markolva, fejét konokul leszegve teker, csak teker a Nagyerdei Stadion keményre hengerelt vörös salakján, s beérkezik zihálva, verejtékfoltos trikóban, de emlékezetem szerint mindenkor elsőként a célba. (Ha valaki nem tudná: ő az, aki az ott megrendezett olimpiai játékok idején elbiciklizett Barcelonába, s aki ma, nyolcvan éven felül is aktív résztvevője a veterán versenyeknek. Alighanem tökéletesen tisztában van vele, hogy mi a hosszú élet titka: nem szabad, vagy legalábbis nem érdemes a mozgást abbahagyni.)

Természetesen az *akkori* magyar labdarúgó-válogatott, a legendás Aranycsapat játékosainak is őszinte tisztelője, sőt a rádióközvetítések révén időnként lelkes szurkolója voltam. Élmény volt számomra, amidőn egy alkalommal a Nagyerdei Stadion bejáratánál közelről láthattam kettőt közülük: Lórántot meg Lantost. Am ugyanilyen – ha nem nagyobb – csodálattal tekintettem a többi sportág magyar jeleseire: a kalapácsvető Csermákra, az ökölvívó Papp Lacira, úszóinkra, tornászainkra, s persze: szülővárosom birkózó olimpiai bajnokára, a kis Hódos Imrére is. Nemzeti önbecsülésünk táplálói és fenntartói voltak ők azokban a sanyarú időkben, s igen keményen megdolgoztak a dicsőségért meg a népszerűség átlagáénál valamelyest magasabb életnívójukért.

Csak a vak nem látja, hogy a versenysportban – akárcsak az élet s a kultúra egyéb területein – ma már végképp a pénz vette át az uralmat, vagy ha választékosabban szeretnénk fogalmazni: a meghatározó szerepet. Ezt tudomásul véve is elismeréssel hajtok fejet az önsanyargatással fölérő edzéseket vállaló s véghezvivő sportolóink előtt.

Ha kerekre csiszolt vagy éppenséggel hevenyészve összefércelt magyarázkodó nyilatkozataikon túl – főként a nemzetközi – pálya gyepszőnyegén is felmutatnának legalább megközelítőleg olyan színvonalat s eredményeket, mint a maga területén – teszem azt – Berki Krisztián, Hosszú Katinka, Gyurta Dani, Risztov Éva, Szilágyi Áron, Ungvári Miklós, a vízipólósaink, kézilabdásaink (és még hosszan sorolhatnám), úgy a jelenkori magyar futball képviselőit is lenne miért csodálnom.

De így...?

Unokáim legaprajával néha, nagy ritkán azért még le-leállok passzolgatni. A nagyjával, sajnos, nekem már akkor sem menne ez, ha több kedvem kerekedne a focihoz.

Egyébként pedig a fentiek során fejtegetett álláspontom és érzéseim ambivalenciájára vall: annak mindazonáltal örvendek, hogy szülővárosom csapata, a DVSC, amint hallom, e 21. században már hetedszer nyerte meg a hazai bajnokságot. (Az oda-vissza ambivalencia érzékeltetésére azért hadd idézzek itt egy török közmondást: *Lapályon a halom hegynek hiszi magát.*)

Annak viszont a legkevésbé sem, hogy az újjáépült Nagyerdei Stadiont – ha a hírek nem csalnak – egyéb sportágakat, például az atlétikát mellőzve, eleve első-sorban fociarénának szánták. Ha már ennyi pénzt beleöltek, méltatlan dolog volt kispórolni belőle a futó-, ugrópályákat s a focistáknál sokkalta több babért arató nehézatlétáink dobóköreit. A Benfica, a Real Madrid, a Bayern München, a „Barca”, a Galata Seray – hogy tovább ne soroljam – bizonyára kiérdemli vagy kiérde-

melné azt, hogy ne kelljen egyéb sportágakkal megosztania mérkőzései színlelyét. Olyan hazai focicsapatról viszont már régóta nem tudunk, amelyik a teljesítményeivel ezt megszolgált volna. Többet mondok: erre ma a magyar labdarúgás úgy *egészében* sem érdemes.

A legendák, hőstörténetek néha csak úgy a semmiből – vagy a majdnem semmiből – sarjadnak elő. Személyes példával igazolhatom ezt a megállapítást. Az a „hőstörténeti” epizód ugyanis, aminek nemrég, ám a „történetek” után több mint ötvenhét évvel a tudomására jutottam, a személyemhez kapcsolódik. Az idén tavasszal Debrecenben jártam, s ennek során találkoztam hajdani évfolyamtársnőnkkel, Ny. Erikával. Férje, Nagy Misi négy éven át az osztálytársam volt (ott látható e fejezet elején szóba hozott csoportképen a negyedik sorban, arca, tekintete alig változott azóta), volt hát miről beszélgetnünk. A család, a gyerekek s az unokák sorra vétele után Erika az én ötvenhatos ügyeimet hozza elő, s én meglepetten, sőt elképedve hallom a szájából: „Hogy izgultunk mindannyian, amikor a verseid miatt téged a rendőrök kerestek, te meg ott függesztedtél kívül az ablakpárkányon, míg csak el nem mentek, hogy meg ne találjanak!” Alig akartam hinni a fülemnek: „Mit csináltam én?” „Hát kimásztál annak a teremnek az ablakán, ahol a latin szemináriumot tartották, és hogy rád ne bukkanjanak, ott lógtál kívül az ablakpárkányba kapaszkodva.” Előhívom magamban annak a külső ablakpárkánynak a képét egy pillanatra: hogy a csapadékvíz meg ne álljon rajta, a párkány felülete kifelé lejt néhány fokkal. Ember – vagy inkább majom – legyen a talpán, aki pusztán két tenyerrel, de valójában csupán nyolc ujjal egy percnél tovább fenn bírni tartani magát rajta. Jómagam akkoriban a gyűrűn felső támaszból még le bírtam ereszkedni keresztfüggésbe, ám azon a fakarikán volt némi markolni való. Egy ablakpárkány effélével nem kedveskedik. „Honnét vettétek ezt a...?” (Nem akartam egyből kimondani: hülyeséget.) „Hát mindenki ezt beszélte.” Ekkor már nevettem: „Hiszen tériszonyom van!” – igyekeztem e jámbor füllesztéssel (ugyanis nincs efféle főbiám) az alaptalan legendát széthessenteni. Erika kételkedve ingatta a fejét, s olyan arcot öltött, mint aki szegényebb lett egy kedves holmi váratlan elvesztése miatt, én pedig néhány szóval rávilágítottam az említett mutatvány lehetetlen és értelmetlen voltára (nehéz lett volna ugyanis az egyetem külső falán kétemeletnyi magasságban lógva a feltűnést elkerülnöm). Végül röviden tudtára adtam az igaz történetet is: arról a szemináriumi óráról én valóban ellógtam, de nem az ablakon át. A való helyzet az, hogy be sem mentem rá. Ehelyett Kemény Géza barátommal negyvenöt percen át az egyetem botanikus kertjében sétálva beszélgettünk, óra végeztével visszatérőben pedig már az én (jelenleg is) párom szaladt elibénk a folyosón *s pibegve szólt*: „Ferkó, keresnek a rendőrök!” Így aztán vele kettesben iparkodtunk egérutat nyerni a nyomozók elől. (Hogy aztán egy már-már vígjátéki – korszerűbben szólva: *stand up* – fordulattal úgy tegyek pontot életem addigi szakaszának végére, megnyitván egyúttal egy újabb fejezetet, hogy magam jelentkezzem a hatóságnál: tessék, itt vagyok, ne fáradjanak hiába.)

S hogy a legendaoszlatást kiegészítsem: igazából én nem voltam jó tornász. Versenyszerűen nem űztem ezt a sportágot (sem), sőt tornaedzésekre sem jártam soha. A csapatsportok – kosárlabda, foci – iránti kellő rajongás (mint fentebb utal-

tam rá) hiányzott belőlem, ügyefogyottnak is éreztem magam a többiek között téblábolva. A korláthoz, nyújtóhoz, gyűrűhöz viszont vonzódtam, így hát minden alkalmat megragadtam arra, hogy a labda utáni értelmetlen s részemről többnyire eredménytelen futkosás helyett inkább valamelyik szeren lójak. Mivel testtömegem és testi erőm egymáshoz viszonyított aránya húszévesen még igencsak az utóbbi javára dőlt el, ez a körülmény sarjaszthatta elő az én évfolyamtársnőim képzetelemből az ablakpárkányon függeszkedés már-már meseszerű, ám a valóságtól messzire elrugaszzkodott jelenetét.

(Egyébként – próba és gyakorlati tapasztalat híján – nem tudom, vajon meddig bírtam volna ott fenn a falon. Annyi azonban bizonyos, hogy ma már feleakkora magasságban sem merném e kísérletet végrehajtani...)

Tiszántúli szülőföldem nyelvjárása szerint a *szemölcs* szót az én gyerekkorom idején még széltiben így ejtették: *szümölcs*. Most már bevallhatom: nagyobbacska – a velem egykorúak átlagánál némiképp olvasottabb, s ebből fakadóan némi kezdetleges sznobériától sem mentes – diákként bántotta fülemet ez a szóalak. Túlságosan közönségesnek, alant járónak, maradinak, sőt kissé torznak, a maga eredetinek vélt voltából kifordítottnak éreztem.

Mások szájából – lehet, hogy utoljára? – igen rég hallottam azóta. Jómagam az említett ellenérzés miatt régente sem igen használtam. A napokban – már nem is tudom, minek a kapcsán – ismét eszembe jutott. Forgattam, ízlelgettem, akárcsak egy utamba kerülő s félig-meddig ismeretlennek tetsző vadfa tüskés tokban megbújó kerek termését. S ekkor egyik pillanatról a másikra hirtelen megvilágosodott előttem: csodálatos, ritka leletre bukkantam benne! Hisz ez a tájnyelvi szó egyáltalán nem a köznyelvnek a pallérozottabb körökben már szalonképtelen, szánmasszá torzult változata! Ellenkezőleg: épségben, híven s eredeti formában megőrizte számomra – számunkra – ezer éven át alapszókincsünk egyik becses darabjának ősi alakját. E szónak ez a korai változata rég kikopott, kiveszett a köznyelvből, s ha első összefüggő nyelvemlékünk nem mutatná fel, talán nem is tudnánk valahai létéről. Figyelemre méltó, hogy ez a szélsőségesen labiális – magyarán: ajakkerekítéses – alakváltozat (még ha toldalékosan is) épp a mi leginkább (mondhatni: túlzó módon) e-ző hazai nyelvjárásunkban maradt fenn: ott, ahol a vödör az veder, a tejföl tejjel, sőt gyakorta még a mögött is megett. („Jól tudom, mi lappang bokrodnak megette” – remélhetőleg mindenki tudja, ki az idézet szerzője s idézett művének mi a címe.) Ritka és különleges zárványként változatlan épségben megőrződött, akárcsak egy picinyke őskori bogár vagy virágporszemcse a borostyánkővé dermedt fenyőgyantába zárva. Szájról szájra, nemzedékről nemzedékre továbbadott s fennmaradt alakja hajszára azonos a létét tanúsító egyetlen írott forrás legelső mondatában található harmadik szó tövével:

„Látjátuk feleim szümtükkal, mik vogymuk, isa pur és homu vogymuk.”

Úgy bizony: porrá és hamuvá válunk előbb-utóbb mindannyian, feleim.

Ám a szavaink, ahogy azt e példa is *szemlátomást* mutatja, többnyire túlélnek bennünket. Hol csupán ideig-óráig, hol pedig évszázadokkal.

Érdemes hát mindenkor jobban ügyelnünk rá, hogy mit mondunk, s azt miképpen mondjuk.

tanulmány

BACSÓ BÉLA

Tapasztalat és esztétika

Kétségtelen tény, hogy az utóbbi időszak gondolkodásában, ami a művészet kérdését érintette, mind nagyobb mértékben volt jelen a *művészet tapasztalatára* irányuló megfontolás. Ebben a tekintetben nem volt különbség olyan gondolati irányok között, mint a hermeneutikai, fenomenológiai, vagy éppen posztpragmatista gondolkodás, sőt bizonyos érvek átvételével ezek közel is kerültek egymáshoz.¹ Talán a leginkább figyelemre méltó ebben a régi-új érdeklődésben az volt, hogy megkísérelték egyfelől vizsgálni azokat a közvetlen tapasztalási módokat, amelyek *szinte a tudást megelőzve*, a tárgy *egyértelmű* felfogása *előtt* kényszerítik ki a *már rögzült tapasztalat* módosulását² (érzéki-testi hatás). Másrészt egy már régtől fogva ismert érvet is elővettek (H. Plessner), ami szerint, a nyelvi értelemrögzítés minden esetben ennek a testi-érzéki tapasztalati mezőnek bizonyos fokú korlátozását, vagy inkább határozott irányban történő kibontását viszi véghez. Vagyis egyszerre igyekeznek tájékozódni a lélek előzetes kontrollja, valamint a nyelvi/értelmi behatárolás előtti dimenziók irányában.

Természetesen az esztétikai tapasztalat éppen nem a világ tapasztalata, hiszen az, amit *az ember az esztétikai dimenzióban tapasztal, az sohasem fedi – különben nem lenne a művészetnek semmi jelentősége – azt, amit a világban egyébként tapasztalni képes*. Az ember nincs külön *esztétikailag*, hogy aztán visszatérjen a világtapasztalat körébe. Vagyis annak a közties mezőnek a tágabb megnyitásán fáradoznak az elméletképzésben és a művészet gyakorlatát elemző gondolkodók az utóbbi időben, ami a vágyak/ösztönök/indítatások, és ezek nyelvi-értelmi kibontása között terül el. Hans Ulrich Gumbrecht³ például *Epiphanien* című írásában – amivel szerepelt a Menke által kiadott kötetben – kifejezetten meg is nevezte az észlelésaktus fiziológiai és a tapasztalt világ értelmezett közege között megnyíló *intenzitás-pillanatok*, amelyek persze nem esnek egyszerűen egybe egy tragikus, vagy szép, vagy felemelő élménnyel világi létünkben. A művészeti alkotás és annak tapasztalata sohasem egy már létező világi tapasztalatunk felidézése vagy előhívója. Sőt az válik esztétikai tapasztalattá, ami nem hozható fedésbe, vagy inkább sérti és felsérti a tapasztalat eddigi elrendezett viszonylatait. Itt csak utalok arra, hogy az *intenzitás* bizonyos pillanatait az értelem kontrollja alá kerülnek, ám aligha tagadható, hogy ezeknek a fiziológiai elemeknek a jelenléte és egyben lelki uralása is beletartozik az esztétikai tapasztalat elemzendő régióiba.

Már Hippokratész intette az embert arra, hogy az elme/ész, melynek feladata lenne a kontroll, egyben annak örömeiben is akar részesülni, ami előtte és túl van az elme viszonylatain, s így kiteszi magát annak, hogy az elme egy ponton már

nem képes megzabolázni az így nyert tapasztalatokat: „Ám tudnia kell az embernek, hogy számunkra a gyönyör és öröm, nevetés és tréfa nem másból veszi okát és kiindulását, mint az elméből, miként innen ered a levertség és harag, a lehangoltság és a kétségbeesés. Az elme folytán gondolkodunk, látunk és hallunk, és ismerjük meg/fel a rútat és a szépet, a rosszat és a jót, a kellemest és visszatetszőt, azzal hogy eredete felől különbséget teszünk, más esetben értékeljük hasznát, vagy éppen gyönyörkeltő és viszolyogtató jellegét megítéljük az adott körülmények között, minthogy egyazon dolog nem mindig van tetszésünkre. Az elme váltja ki bennünk az őrjöngést és válunk tévelygővé, és szorongások és kényszerképzetek lépnek fel lelkünkben, van hogy éjjel, van hogy nappal, az álmok és hirtelen tévelygések, alaptalan gondok a jelenlegi viszonylat ismeretének hiányából, vagy éppen abból fakadnak, hogy nem vagyunk szokva hozzá, vagy éppen nincs tapasztalatunk a dologt illetően. Mindezt az elme okán szenvedjük el...”⁴

Kétségtelen tény, hogy az esztétikai *érzéki-affektív-testi eleme*, amely a kezdetektől jelen volt a művészetről való gondolkodásban, az újabb kísérletekben mind erőteljesebben jut érvényre. Mégsem lehetséges, hogy ez elintézhető legyen egy egyszerű hangsúlyváltással, hiszen mint már a görög gondolkodó utalt rá, vajon miként van az, hogy olykor valami tetszésünkre van, ám más esetben egy és ugyanazon dolog visszatetsző. Vagyis a tapasztalat viszonylatában képeződik az, amit aztán hol így, hol pedig úgy ítélünk meg – nincs állandósága annak, hogy az észlelt dolog minden időben tetszik. Tehát magát a tapasztalatot, annak folyamatjellegét, változó mivoltát is tekintetbe kell vegyünk, amikor arról gondolkodunk, miként válunk a tapasztalatban olyanná, hogy ez tetszik, az pedig nem, vagy hogy most tetszik, ám máskor nem. Gadamer helyesen írta: „Kétségtelen, hogy az emberi civilizációra roppant veszélyt jelent az a passzivitás, melyhez a kultúra túl kényelmes sokszorosító eljárásainak az alkalmazása vezet. Ez főleg a tömegművészmokra érvényes. De épp itt találkozunk mindenki (...) azzal az emberi követelménnyel, hogy saját tevékenységük révén tanítsanak és tanuljanak. Ugyanis a követelmény, mely előttünk áll, pontosan ez: aktivizálnunk kell saját tudásvágyunkat és választási képességünket a művészet és minden egyéb iránt, amit a tömegművészmok útján terjesztenek. Csak ekkor tapasztalunk művészetet.”⁵ Gadamer nem azt mondja, hogy iktassuk ki mindazt, amit ezek az eszközök terjesztenek, hanem képpé kell váljunk arra, hogy válasszunk és döntsünk arról, hogy mi az, amit *éppen most és így tapasztalunk*. Ugyancsak helyesen mutatta meg – mint ahogy ez nagyon jól ismert az ízlés és kultúra történetében, hogy az ún. magas művészet éppannyira része lehet a megrontott tapasztalatnak, azaz a művészet maga nem védheti meg magát a torz tapasztalatoktól. Ugyanakkor kétségtelenül elfogadható az a következtetés, hogy mivel nem lehetünk egy másik világ polgárai pusztán a művészet által, itt és így kell a tapasztalatban elmélyíteni azt a tudást, amellyel magunkat jobban megismerjük. A tapasztalatban felismert, vagy meg-nem-ismert önmagunk mutat rá arra, hogy nem pusztán a mű az, ami olyan tapasztalathoz vezet, amivel magunktól éppen távolabb kerülünk, hanem attól, hogy kitérünk az elől, hogy valami olyasmit tapasztaljunk meg, ami megrendíti ízlés- és tudásbeli bizonyosságainkat. Még a klasszikus mű sem képes magát megvédeni a torzult tapasztalattól. Nem véletlen, hogy a klasszikafileológus Gadamer a tapasztalat olyan kiter-

jesztett módja iránt volt nyitott, amelyben *a logoszokhoz való menekvés volt a meghatározó*, azaz egyazon dolgot igyekszünk más és más módon megtapasztalni, és ezt az oly sokrétűen mutatkozó dolgot igazabban kimondani. A figyelem tárgya felől és annak döntésig vitt igazsága felől vagyunk képesek egyazon dologról, mint *erről* tapasztalatot szerezni, a megértendő iránti nyitottság éppen azt jelenti, hogy *nyitottak vagyunk a dolog iránt*, s azt igazabb módon igyekszünk okulásunkra rögzíteni. Nem feledhető tehát, hogy ebben az értelemben a mélyebb és igazabb tapasztalat megszerzésének legfőbb akadálya éppen mi magunk vagyunk. Gadamer egy kései írásában Arisztotelészt idézve utalt arra, hogy a művészet tapasztalatában az ember affektív/testi és egyben belátó tapasztalati állapotba kerül, amely *az élet kibontását növelni képes (ein erhöhter Lebensvollzug)*: „Itt ötlük fel a gyönyörűség (*hedoné*) Arisztotelészi meghatározása. Arisztotelész ezt, mint szabad és akadálytalan kibontást (*energeia anempodistos*) rögzíti. (...) Mindig valamiben lelünk gyönyörűséget. Szinte beleveszünk az alakok és gondolatok világába, és így éppen ebben vagyunk jelen. Ami annyit tesz, éberek vagyunk.”⁶

Éppen a tapasztalatnak ebben a nem akadályozott és magában teljesedő gyönyörűségében ismerjük fel az esztétikai tapasztalat testi-affektív-értelmi kibontásának lehetőségét, amivel az ember nem pusztán tárgyat illetően tájékozott, hanem önmaga eleven tapasztalatára is szert tesz, azaz dönt magáról azzal, hogy érti mi az, ami őt érinti. Az akadály, amely nem külső így hárul el, azaz nem jelent önmagának korlátot az ember, vagyis megtapasztalja és érti, hogy ki is ő, ebben az érintettségben. Úgy is fogalmazhatjuk, a művészet öröme annak a lehetőségét jelenti, hogy az ember időlegesen felfüggeszti világi életének számtalan akadályoztatását és korlátját. Így másfelől az esztétikai tapasztalat éppen ezeknek, a korlátoknak a felismerésében áll. A mű által az ember tanul, s magát tanulja abban és azáltal, hogy a korlátokon *túltekint*.

Gadamer Martin Heidegger tanítványaként el volt ragadtatva tanára korai görög tárgyú előadásaitól, köztük attól *A szofista* dialógust elemző szövegtől, amelyben Heidegger⁷ a modern *Bildung* és a görög *paideia* különbségét elemezte; annak, aki művelt (*Bildung*), teljességgel szükségtelen tudnia, mi a *paideia*, ami az előadás különbségtétele értelmében éppen azt a nem szűnő igyekezetet jelenti, amivel az ember a dolog igazságát keresi, azt, ami benne még kérdéses. Aki számára nincs kérdés, csak az előtte álló tudás szüntelen bővítése, annak a számára mindaz, ami volt és van, nem a nem-tudott kérdésségében mutatkozik meg, ezért nem ad választ arra, ami éppen a már valamiként tudottban rejlik még kérdésként. A művészet tapasztalatában sem juthatunk el valamiféle teljes ismerethez, ha hajlunk arra, hogy minden időben ugyanannak tekintsük, az egy már elsajátított ismeret felől *felül-értelmezzük* a művet, ahelyett, hogy hagynánk kérdéses mivoltában megjelenni, vagyis kérdés(es)ként állandóan *újra megtapasztalni*. Heidegger pontosan fogalmazott előadásában: a nem-tudás (*agnoia* – Unwissenheit) a tapasztalat hiányának, a tapasztalatlanságnak (*amatia*) egy sajátos módja, vagyis a műre alkalmazva, akkor vagyunk képesek a tapasztalatra, ha tudjuk, hogy nem tudunk az adott dolgot illetően még sok mindent. Csak akkor válunk képessé értelmezni a művet, ha arra mint *még-így-nem-tapasztaltra* tekintünk, vagyis úgy válunk tudóvá, ha a műben tapasztaltak érzéki-affektív-testi mivoltukban megrendítik azt a

tapasztalati viszonyrendszert, ahogy az adott tárgyat eddig szemléltük és értettük. Amit az adott műalkotásról tudunk, az soha sem az *egész dolog*, hiszen legfőbb sajátossága, hogy általa nyílnak meg olyan tapasztalatok, amelyek eddig nem érintettek meg minket. A mű tesz minket nyitottá az új tapasztalatra, s nem a mű az, ami új, hanem szinte újként/másként áll előttünk, olyan viszonylatba von, aminek tapasztalata nem várt. Erre utalt Heinrich Dörrie⁸ a görög tragédia elemzésekor, kiemelve, hogy tanulnunk éppen nem-tudásunk (*agnoein*), azaz vélt tudásunk ellenében kell.

Lényeges tehát, hogy tekintetbe vegyük ezt a művészetről való gondolkodásban régtől fogva ismert *esztétikai-szomatikus* tapasztalatot. Ahogy láthatjuk, ez egy igen demokratikus és liberális elgondolás, hiszen mindennemű absztrakt elméleti behatárolástól szabadabbá tesz, és megeremti azt a szabad beszédmódot, amit a művel való találkozás testi-affektív elemei váltanak ki belőlünk. Úgy vélem, ez érvényesül Richard Shusterman⁹ azon igyekezetében, hogy rehabilitálja W. James és J. Dewey pragmatista elméletét, mivel ebben kezdettől fogva érvényesült ennek az affektív-testi létezésnek az előtérbe állítása, azzal a céllal, hogy az ember magát jobbá tegye, például azzal, hogy magát tetterre kész és döntésképes helyzetbe hozza élete során (*the strenuous mood of life*). John Dewey meglepő pontossággal fogalmazta meg ennek az igénynek a jelenlétét a műalkotás értelmezésekor az *Art as Experience* című előadásaiban. Dewey igen erőteljesen ítélte a helyzetet illetően: „Az esztétika ellenségei nem azok, akik a gyakorlat vagy a teória felől fordulnak ellene. Inkább azok, akik unalmas és korlátolt módon könnyen elvesztik a fonalat, nincs bennük erő, és így a gyakorlat és szellem területén alávetik magukat a konvenciónak.”¹⁰ Az effajta „ellenség” hamar elveszti annak a lehetőségét, hogy a tapasztalat összeálljon, és *eggyé* váljon, hiszen az *egy* tapasztalat ellenében hajlanak arra, hogy a szokásos ítéletek alapján szóljanak a műről.

Shusterman idézi és értelmezi Dewey lényegi megállapítását: „Ha a művészetre mint tapasztalatra tekintünk, azzal választ kapunk mindazokra a kérdésekre, amelyeket az élet és a művészet között feltételezett szakadék előidéz. Mint tapasztalat, a művészet nyilvánvalóan része az életünknek, egy különösen élénk formája az általunk megtapasztalt valóságnak, nem pedig csupán fiktív utánpótlás. Másrészt, mivel a tapasztalatnak össze kell kapcsolnia a viselkedésünkben jelen levő eltérő motivációkat és a környezetünkben fellelhető dolgokat, és mivel mi minden kontextushoz úgy közelítünk, mint céltudatos észlelők, a művészet megtapasztalásától elvárható, hogy megismerő és gyakorlati elemeket is tartalmazzon anélkül, hogy elveszítené legitimitását mint művészi vagy esztétikai tapasztalat. Dewey világosan fogalmaz ebben a kérdésben. 'Az esztétikai tapasztalat mindig több, mint esztétikai.'”¹¹

Nem feledhetjük tehát, hogy a nem-tudás felismerésének legfőbb akadálya bennünk éppen az a mély hit és meggyőződés, hogy magunkat nagyon jól ismerjük, s következőképpen a már ismert dolgok szerint ítélünk a megjelenőről. Mégis elfogadhatjuk, hogy a művészet tapasztalata olykor áttöri ezt a hamis, rendíthetetlennek tűnő és az önismétlésben magát megerősítő beállítódást, amellyel magunkat kormányozzuk az élet „megértése” során. Magam is osztom azt a nézetet, hogy az önmagunk *szabad* és *jobb* kormányzása a művészet tapasztalatának alapvető eleme, mégsem hiszem, hogy a művészet erre mindenkor képes lenne. Nem feledhető a kései Freud intése: „A művészet csaknem mindig ártalmatlan és jótékony,

nem kíván más lenni, mint illúzió. Kivéve annál a kevés embernél, akik – mint szokás mondani – a művészet megszállottjai, a művészet nem merészkedik a valóság közelébe. A filozófia nem ellentéte a tudománynak, tudományos eszköztárral felszerelve mutatja magát, s részben hasonló módszerekkel dolgozik, de rögtön eltávolodik tőle, midőn ragaszkodik ahhoz az illúzióhoz, hogy lehetséges egy hiánytalan és összefüggő világképet nyújtani, ami tudásunk minden újabb fejlődésekor össze kell roppanjon.”¹²

Vajon elkerülhető-e a művészetről való beszédben és a művészet gyakorlatában ez az illúzióra hajló megközelítés, s hasonlóképpen a filozófia el tudja kerülni, hogy ott is *egybe-lásson*, ahol erre semmiféle lehetőség nincs. Az affektív-szomatikus művészetmagyarázat jó eséllyel tájékozódik egy effajta illúziótlanító elgondolás irányában, hiszen testi-affektív mivoltunkban teljességgel fenntarthatatlan egy mindent egybefoglaló, holisztikus „világkép”. Persze ennek túlhajtása sem vezet eredményre, hiszen a képek nézése és a szexuális indíttatás egybekapcsolása aligha vezet eredményre testi-affektív magyarázat esetén sem. Kétségtelen, hogy a testi indíttatás, ösztön stb. mint a vágyak megnyilvánulása ott van az esztétikai tapasztalatban. Roger Scruton¹³ legutóbbi könyvében helyesen írta, a vágy munkál a művészettel való találkozáskor, de nyilvánvaló, hogy a test pusztán érzéki-szexuális bemutatása, még nem művészet, és nem is ekként tapasztalt. Tiziano és Rubens festményein testi mivoltában mutatkozik meg az ábrázolt személy, ezért Svetlana Alpers joggal emelte ki kitűnő könyvében: „Rubens festményein a hús aligha tekinthető szép felszínnek. (...) Ahhoz, hogy erős testi mivoltában mutassa meg az embert, Rubens a fény játékaival bontja meg a bőr felszínét/felületét. Sőt mondható az is, hogy Rubensnél a hús nem is képez felszín/felületet, hanem sokkal inkább anyag, vagy olyan materiális valami, ami – legyen akár nő vagy férfi – az emberi testnek formát ad.”¹⁴ Shusterman egy későbbi könyvének előszavában¹⁵ Ingres egy képére utalt, ahol a test igen mesterséges módon bemutatott, s ha a fürdőző képek sorát nézzük, akkor ez csak az első lépés volt túl a vallási tárgyú testmegjelenítésen, túl minden mitikus-ikonografikus struktúrán, ám magam mégsem látom a képen a vágykeltő ábrázolást.

Herdertől Rieglig, vagy Plessnertől egészen Hans Jonas művészetmagyarázatáig jelen van a *tapintás-érzék* jelentőségének kiemelése. Herder¹⁶ a *Plastik* című írásában utalt arra, hogy testnek még akár egy allegorikus bemutatása is magába rejti az esztétikai tapasztalat *taktilis dimenzióját*. Így válunk képessé arra, kiváltképpen a szobor esetében, hogy a *bemutatott test szinte a szemünk láttára változni képes, a festmény ábrázol, megnyitja a képzelet útjait, addig a szobor ebben a testi-taktilis érzékelésben részesít minket, szinte tapogatva ragadjuk meg a tárgyat*. A szobornak ezt az érintő/megérintő hatását, amivel testi mivoltunkban is *válaszolunk* az élénk tűnő látványra, joggal nevezte Herder *testi igazságnak (leibhafte Wahrheit)*, ami nála sem marad meg a pusztá testi érintettség vágykeltő elemei között, hanem a *bemutatott test olyan érzések előhívójává válik (Mitempfindung wecket), amelyek mélyen rejtekeztek a lélekben*. A lélek test általi érintettségében látunk, mert azt látjuk, ami a művön és műben áttűnik, s ami megindít, vagy olyan érzéseket vált ki, amire nem is képzeljük magunkat képesnek. Ingres képe esetén – legyen a fürdőző nőalak bármily magát rejtőn is kiállítva – mégsem érezzük a testnek ezt az

áttűnő jellegét, inkább a test mint drapéria jelenik meg a képen. De emeljük ki, hogy Ingres sokkal kiválóbb volt a portréfestészetben, ahol finom eszközökkel mutatta meg az egyedi-személyes karakterképző vonásokat rendkívüli festői technikai tudással.

Herder¹⁷ rég elfeledett művében a *Kalligone*-ban éppen erre az érintettségre hívta fel a figyelmet (*quod mea interest*), ami kiváltja a tapasztalatban ezt a nyugtalanító kérdést és érintettséget, aminek utána kell járni a mű megtapasztalása során. Mit váltott ki bennem és miért váltotta ki bennem ezt az érzést a műalkotás. A műalkotás nem a tapasztalat által jön létre, a műalkotás már készen van, kész mivoltában rejti magába mindazon tapasztalatokat, amire az ember egyáltalán még nyitott, ami még érintheti őt. Odáig is elmehetünk, hogy a mű rejtett tapasztalati rétegei *közepette* egy olyan réteghez érünk, ahol létezésünk egésze megrendül és megnyílik egy olyan köztes dimenzióknak, amiben a döntés már nem a kívülállóé, hanem nagyon is bevon minket, tétje van – közelebb vagy távolabb kerülünk-e a mű által ahhoz, akik vagyunk. A mű kitesz minket egy bizonytalan szituációknak, ahol ez a *köztesség* (Kurt Riezler) nem könnyen iktatható ki, sőt ez a köztesség képezi a mű kimeríthetetlen tapasztalati rétegeit. Nem pusztán szubjektív érzület vezérel itt minket, hiszen továbbra is az a kérdés, a művészet képes-e minket megtanítani arra, hogy valójában kik is vagyunk a változó világ közepette. „Az esztétikai tapasztalat tehát nem valamiféle szubjektív állapot, mindig magába foglal egy intencionális ráirányulást a tárgyra, még akkor is, ha a tárgy pusztán képzeletbeli. (...) Azzal, hogy megtörténik ez a ráirányulás egy tárgyra és így valaminek a létét tanúsítja a mű, az esztétikai tapasztalat magába foglalja a jelentés dimenzióját. Nem pusztán érzéki viszonyulás, ami kerüli a jelentésadást, hanem sokkal inkább jelentéssel észlelet.”¹⁸ A már kész mű, amelyet persze sokszor elfed, vagy inkább beborít a szokványos értelmezések pora, készen áll arra, hogy felnyissa az értelmezés más utjait, olyan megközelítéseket, amelyek nem pusztán tagadásai az eddig vele kapcsolatban megértetteknek. Ami érint, az éppen az, amit semmiféle előzetes értelemadás nem tudott megjósolni. Ha tehát a mű kiváltja ezt a kivetettség és köztesség érzést és más irányú értelemkeresést, akkor ennek legfőbb eleme, hogy a mű által magunk számára kérdéses mivoltunkban mutatkozunk meg. A mű minket kérdez, és ezzel hozzásegít ahhoz, hogy *eredendőbb módon váljunk tapasztalttá*.

Kétségtelen tény, hogy a görög gyönyörűség/öröm gondolat jó kiindulás ahhoz, hogy a testi-affektív-érzéki elemet újra előtérbe állítsuk az esztétikai tapasztalat értelmezésében: „Gyakran hangsúlyoztam az Arisztotelészi kiindulás helyességét és azt, hogy az ember tevékenysége elválaszthatatlan az érzéki észlelettől. Míg a gyönyör Platóni felfogása, ami a szubjektumot körülöleli, és magán kívül helyezi (*eksztázis*), megfontolást igényel. Azaz létezik olyan gyönyör, amelyben az ember tejjességgel átadja magát az érzékelésnek, ahogy olyan is, amelyben a tevékenység ön-élvezetében történik meg az ember önállítása.”¹⁹

Kétségtelen, a tapasztalat nem választható el az észleléstől, ami megrendíti az újrafelismerés és ismertség eddigi sémáit, ám a felismerés állandóan behatárolja azt, ami észlelhető. Dewey maga is utalt már az észlelés gyönyörteli és kiterjesztett módjára, valamint ennek az újrafelismerésben rejtekező határára: „Az újrafelismerés olyan észlelés, amely nyugvópontra jut, mielőtt teljesen módja lenne szabadon

kibomlani. Az újrafelismerésben jelen van az észlelésaktus kezdete. Mégsem lehetséges, hogy ebből a kezdetből a megismerésre váró dolog teljes észlelése kifejlődhessék.²⁰ Maga műalkotás nem pusztán az észlelésnek és érzékelésnek gyönyörűséget biztosító tárgy, hiszen azzal, hogy *van*, mint ami nem megértett, egy állandó bizonytalanságot eredményez, s azt szegezi nekünk, hogy a műben és általa tapasztalt élet viszonylatában mi a *jó*, van-e *igazabb* és *szébb* élet. Shusterman maga is kapcsolódik Dewey elgondolásához, kiemelve, hogy éppen a mű lesz az, ami szembesít azzal, hogy mi módon lehetünk *túl* az akadályokkal teli és behatárolt életen, vagyis választásra és döntésre kényszerít. „A művészet nem saját magáért van, hanem a jobb életért, 'hogy az embert teljes valójában egységes-összefogott vitális kifejlődésében szolgálja' (Dewey).”²¹

Ez az Arisztotelészi megközelítés Heidegger²² és Gadamer számára is alapvető volt, a *Nikomakhoszi Ethikát* értelmezve utaltak erre a döntés helyzetre, a kitérés időleges és alig elodázható jellegére –, ez az Arisztotelészi *proairezisz*, dönteni valamiről, aminek lehetőségessége még nem végleges, ám nagyon is valószínű, de a választás, a magam elhatározása mindenképpen azt az *egyet* célozza, ami jobb mint bármi más, s ami a lehető legtöbbet foglalja egybe abból, ami jó, igaz és szép. „Az elhatározás (*proairezisz*) hiányzik az oktan lényekből, míg a vágy és az indulat bennük is megvan. S aztán a fegyelmezetlen ember rendesen vágyakozásból szokott cselekedni, de semmi esetre sem elhatározásból; a fegyelmezett pedig fordítva, elhatározásból, nem pedig vágyakozásból.”²³

Egyet kell értenünk Shustermannal, hogy ez a vágyak uralta, érzelmi és érzéki indítatásokat is magába foglaló terep nem lehet a pusztá *eksztázis* által birtokolt, vagy inkább, akkor vagyunk valóban *túl*, ha egyidejűleg ahhoz találunk vissza, ami a mi saját életünk. Ez pedig elhatározás nélkül, a magunk felől való döntés nélkül nem lehetséges. Magunkhoz közel csak akkor juthatunk, ha nem maradunk meg a jól ismert körében, azaz *túljutva*, kerülő úton jutunk vissza magunkhoz, azaz válunk *tapasztalttá* abban, ami a műben *megesik*.

Ez az *esemény*jelleg, amely Heideggertől sem állt távol, ma a *Wellmer-iskola* szerzőinél jelenik meg újra: „A művészet tárgyai nem léteznek a művészet objektumaiként való *észlelésük* lehetőségeitől függetlenül. Ma az elvárásokhoz hozzátartozik, sőt elválaszthatatlan a műalkotásokkal való találkozástól, hogy nem csak más és más *észleletet* nyújtanak, hanem másként engedik önmagunk *tapasztalását* is – vagyis érzéki-lelki diszpozícióinkat *eseményé* engedik válni.”²⁴

Heidegger²⁵ egy nem régen megjelent előadásában, amelyben Schillernek *az esztétikai nevelésről* szóló elgondolását elemezte, megtalálhatjuk az esztétikai tapasztalat egy máig elfogadható módját. Heidegger Schillerrel egybehangozóan elválaszthatatlannak tartja az esztétikai jelenséget a szabadságtól, amit azzal nyerünk el, hogy a testi-affektív vonatkozásokon *túl* egy olyan állapot részesévé válunk, amelyben az érzéki minden olyan eleme iránt nyitott és szabad az ember, ami számára egyáltalán megtapasztalható. Amit kibontunk az csak *egy* a sok közül, ami még másként is tapasztalható lenne.

JEGYZETEK

Angol nyelvű előadás bővített változata, elhangzott az *Aesthetic Experience and Somaesthetics* című konferencián (ELTE Esztétika Tanszék, 2014. június 2–5.).

1. Vö. *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, kiad. J. Küpper, Ch. Menke, Suhrkamp 2003. Vagy: *Aesthetic Experience*, kiad. R. Shusterman, A. Tomlin, Routledge 2008.
2. Vö. B. Waldenfels – *Bruchlinien der Erfahrung*, Suhrkamp 2002. 121.
3. Vö. H.U. Gumbrecht – Epiphánien in. Uő. – *Präsenz*, Suhrkamp 2012. 334. skk.
4. Hippokrates – *Von der Heiligen Krankheit*, ford. W. Capelle, Artemis Verlag 1955. 80.
5. H.-G. Gadamer – *A szép aktualitása*, ford. Bonyhai G., T-Twins 1994. 79.
6. H.-G. Gadamer – Die Phänomenologie von Ritual und Sprache in. Uő. – *Kunst als Aussage*, G.W. Bd. 8. Mohr(Siebeck), Verlag 1993. 425., Arisztotelész így fogalmaz: „mert semmiféle tevékenység sem lehet tökéletes, ha akadályozva van; márpedig a boldogság a tökéletes dolgok közé tartozik; s ezért a boldog embernek mellékesen szüksége van a testi s a rajta kívül levő, azaz a szerencsejavarokra is, hogy a tevékenysége akadályozva ne legyen.” *Nikomakhoszi Ethika*, ford. Szabó M. Magyar, Helikon 1971. 201. (1153b15)
7. M. Heidegger – *Platon: Sophistes* (1924–25), kiad. I. Schüßler G.A. Bd. 19. Klostermann, Verlag 1992. 372–373. „Műveltség (Bildung) ill. a művelt emberen éppen azt értjük, aki sok lehetőleg minden tudományterületen, művészetben és effajtaiban jól kiismeri magát. És nem csak általában ismeri, hanem a legértékesebbet ismeri, és ízléssel ítél róluk és minden neki feltett kérdésre az adott tárgykörben, kész a válasszal, aki nyitott a legújabbra és legértékesebbre minden pillanatban. Aki ezzel a műveltséggel rendelkezik, az éppen nem kell rendelkezze azzal, amit a görögök paideia-n értek. Mivel többnyire képtelen arra, hogy a tárgyat tulajdonképpen érintő kérdést (Sachfrage) feltegye.”
8. Vö. H. Dörrie – Leid und Erfahrung in. *Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse*, Mainz 1956. Jg. Nr. 5. Franz Steiner Verlag. 325.
9. Vö. R. Shusterman – Die Stimmung der Tatkraft und ihr Denken. Pragmatismus als eine Philosophie des Fühlens in. *DZfPh*. 61. 2013. 643. skk.
10. J. Dewey – *Art as Experience* (1934), Perigee P. H. 2005. 42.
11. R. Shusterman – *Pragmatista esztétika*, ford. Kollár J., Kalligram 2003. 126–127.
12. S. Freud – *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1932), Fischer Verlag 1978. 130.
13. Vö. R. Scruton – *Schönheit. Eine Ästhetik*, ford. R. Kreissl, Diederichs Verlag 2012. 210.
14. S. Alpers – *The Making of Rubens*, Yale U.P. 1995. 129.
15. Vö. R. Shusterman – *Body consciousness*, Cambridge U. P. 2008. Preface X., Ingres hasonló tematikájú képeihez vö. H. U. Fleckner – *Jean-Auguste-Dominique Ingres: Das Türkische Bad*, Fischer Verlag 1996.
16. J.G. Herder – Plastik in. *Klassik und Klassizismus*, kiad. H. Pfothner, Deutsche Klassiker Verlag 13. skk.
17. Vö. J.G. Herder – Kalligone in. Uő. – *Schriften zu Literatur und Philosophie*, kiad. H.D. Immscher, Deutscher Klassiker Verlag 1998. 730.
18. R. Shusterman – Aesthetic Experience: From Analysis to Eros in. *JAAC* Vol. 64. No. 2. Spring 2006. 219.
19. Uo. 224.
20. Dewey – im. 54.
21. R. Shusterman – *Dewey's Art as Experience in. Journal of Aesthetic Education*, Vol. 44. No. 1. Spring 2010. 28.
22. Vö. M. Heidegger – *Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie*, kiad. M. Michalski G.A. Bd. 18. Klostermann 2002. 145–146.
23. Arisztotelész – *Nikomakhoszi Ethika*, id. kiad. 58. (1111b13)
24. M. Seel – On the Scope of *Aesthetic Experience* in. *Aesthetic Experience*, id. kiad. 101., valamint vö. Ch. Menke – *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Suhrkamp 2008. 129.
25. Vö. M. Heidegger – *Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1936–37), kiad. U. v. Bülow Deutsche Schillergesellschaft Marbacher Bibliothek 8. 2005. 67. („[E]gy állapot, amelyben az ember az érzéki iránt nyitottan, sőt annak teljes bősége iránt nyitottan van, ami tapasztalható, így nem egyetlen kibontásról van szó, hanem állandó nyitottságról minden megtapasztalható iránt.”)

MAKAI MÁTÉ

A túláradás és az elhallgatás esztétikája

NIETZSCHE, GUMBRECHT ÉS SLOTERDIJK ESZTÉTIKAI VILÁGÉRTELMEZÉSÉRŐL

Friedrich Nietzsche sokat vitatott könyvének, *A tragédia születésének* és Hans Ulrich Gumbrecht esszéjének, *A jelenlét előállításának* filozófiája között hasonlóság fedezhető fel. Mindkét könyv alapvetően egy nem jelentés, vagy Paul de Man szavaival élve, egy nem ábrázolás elvű művészet¹ és esztétika, úgyis mondhatnánk: *esztétikai világertelmezés* mellett teszi le a voksát. Míg azonban Nietzsche könyve – és a nála kiemelt témaként megjelenő dionüszoszi–apollóni kapcsolat – vonatkozásában folyamatosan kérdéses, hogy a nem ábrázolás elvű, nem jelentéses, nem nyelvi dionüszoszi ontológiai vagy időbeli prioritás, szubsztancia-e, szemben a nyelvi, fogalmi lényegét is hordozó apollónival, addig Gumbrecht könyvében határozottan leszögezi, hogy a *jelenlét (presence)*, mely – reagálva ezzel a nyelvi világertelmezés radikális gadameri kiterjesztésére is – azt hivatott kifejezni, hogy a világhoz való viszonyulásunk nem lehet kizárólagosan jelentéses, értelmezői, esetlegesen felvethető ontológiai státusszal hangsúlyozottan nem bír. Kockázatos vállalkozás ugyanakkor e két szöveg szoros együttolvasása, ami annak tudható be, hogy mindkettő egy olyan filozófiai álláspontot foglal el, melyek maguk után vonhatják az elméleti kidolgozatlanúság, az esszéisztikusság gyanúját (ami persze önmagában nem róható fel nekik hibaként), s ez a szisztematikus összevetést nem, inkább a rokonságot felmutató szókinccsük óvatos értelmezését teszi lehetővé. Ami elvárható ettől az összehasonlítástól, hogy esélyt ad egy fogalomkör újbóli megvitatására, jelen esetben a nem hermeneutikai *jelenlét* és a dionüszoszi együttes, a kettő közötti hasonlóságot feltételező olvasatára. Figyelemmel kísérve viszont, hogy egyik kiemelt szöveg sem egyértelműen a nyelviség, az értelmi, a hermeneutikai vagy az apollóni ellenében íródott, jelen írás is pusztán azt a lehetőséget mérlegeli, hogy a művészetekkel való találkozás és a műélvezet nem kizárólagosan a szigorú értelmezői praxis művelése révén releváns, utalva ezzel ismét Paul de Man-ra, s arra a summás megjegyzésére, miszerint az irodalom szigorú olvasása és ezzel egyidejű élvezete vélhetően illúzió.²

A két írás tematikus összevetése előtt mindenképpen fontos részletesebben hivatalozni a már említett, mindkét szöveggel kapcsolatban felmerülő ontológiai kérdésekre.

Gumbrecht *A jelenlét előállításában* elismeri annak lehetőségét, hogy a világhoz pusztán jelentésekkel való viszonyulás kritikája, valamint a *jelenlét* fogalma a szubsztancialitás vádját vonhatja maga után, gondolva itt arra, hogy a hermeneutika vagy a dekonstrukció eredményei – más-más módon – éppen ennek ellenkezőjére, e viszonyulás kizárólagos nyelvi közvetítettségére alapozzák véleményüket: „a szubsztancia, a jelenlét, a realitás és a lét”, „ezen fogalmak használata régóta a megvetendő intellektuális rossz ízlés tünete a humán tudományokban”.³ Ugyanakkor szerinte egy olyan diskurzus, mely a *jelenléttel* mint térbeli *prezenciával*

foglalkozik, s az emberi testet mint *res extensa*-t is számításba veszi, bizonyos mértékig figyelembe kell, hogy vegye a szubsztancialista filozófiát, például Arisztotelész vonatkozó szövegeit – ezzel tehát vállaltan szakít a „posztmodern» intellektuális hagyománnyal”, mely csak az „anti-szubsztanciális” érvelést fogadja el.⁴ Ugyanakkor a test mint „kiterjedt dolog” kifejezés nem eldologiasítani kívánja az embert, hanem ahogy a *jelenlétkultúra* kapcsán Gumbrecht kifejti (ezt később részletesebben idézem), ez a „kozmosz” és az emberi „test” egységét, pontosabban meg nem különböztetését hivatott igazolni, szembemenve így a karteziánus szubjektum–objektum oppozícióval, mely elsősorban – a *cogitoból* kiindulva – az *én* és a világ szembenállását nyomatékosítja.⁵ Gumbrecht kiemeli Heideggernek a szubsztancialitás kérdése kapcsán végigvitt Descartes-bírálatát; véleménye szerint éppen a szubsztancia, a tér és az emberi létezés szétválasztása miatt kárhoztatja Heidegger a francia filozófust, mellyel lényegében megalapozta a kizárólag *jelentés* alapú, a testről, a fizikai térbeliség és a *jelentésesség* kapcsolatáról megfelelő világvizonyulást.⁶ E viszony helyreállítását végzi el Gumbrecht szerint a „világban-benne-lét” heideggeri kidolgozása, mely előfeltételezi a világ dolgainak a térbeliséggel eleve fennálló összefüggését, így az ennek megfelelően „mindig is szubsztanciális” gondolkodás.⁷ Ezen a ponton – mivel ezután egyből rátér Heidegger úgynevezett *fordulat* (*die Kehre*) utáni, „Léttörténeti” fejtegetéseire – Gumbrecht talán szigorúbb olvasatnak is alávetette volna a *Lét is idő* vonatkozó paragrafusait, ugyanakkor valóban alátámasztható lehet a „világban-benne-lét”-nek a *jelenlét* fogalmát támogató értelmezése. Heidegger a tér szubsztanciális lényegként való bemutatását a tér szigorúan hermeneutikai felfogásával védi ki, azaz értelmezettségében elrendezettként gondolja el azt, a térbeliség (*Räumlichkeit*) hermeneutikája ennek megfelelően *jelentésesség* (*Bedeutigsamkeit*) általi viszonyulást jelent. Heidegger szerint a *jelenvalólét* térbeliségét nem úgy kell elgondolnunk mint pusztán térbevetettséget, ez így önmagában sosem lehetséges maradéktalanul, maga a tér fogalma is állandóan értelmezés alatt áll, a tér mint hermeneutikai elrendezés az emberi értelmezés által jön létre, a *jelenvalólét térbelisége* mindig hermeneutikai: „a jelenvalólét a körütekintő térfelfedés módján térbeli”.⁸ Mindezt abból vezeti le Heidegger, hogy ha a *jelenvalólét*nek mint olyan létezőnek, melynek *önmön létére megy ki a játék*, „térbeliséget tulajdonítunk, akkor ezt a »térben való létet« nyilvánvalóan ennek a létezőnek a létmódjából kell megértenünk”, azaz a *jelenvalólét* nem előfordul a térben *kéznéllevőként* (németül: *Vorhandenes*, mely mint nem *kézhezálló* – *Zuhandenes* – *foglalataskodásban* magánvaló),⁹ hanem *térbeliségében* együtt értelmeződnek a világ dolgai mint szubsztanciák és *jelentések*, a maga *térbelisége* mindig a *jelenvalólét* érdeke – és *gondoskodása* (*Besorgen*) – szerint rendeződik. A *jelenvalólét* „nyitva tartja a körütekintően használt tájékokat, az odatarozás, az odamenetel, az odavitel, az elhozatal mindenkori hová-ját”, magyarul „ha a jelenvalólét *van*, akkor mint irányuló-el-távolítónak már mindenkor megvan a maga felfedett tájéka”.¹⁰ Erre gondolhat tehát Gumbrecht, mikor azt írja, hogy a „világban-benne-lét” már eleve szubsztanciális és térbeli kapcsolatban van a dolgokkal, mely tehát hangsúlyozottan mindig értelmező viszonyulás Heideggernél, de térfogalma talán felfogható olyanként, ami eltekint érzéki és nem-érezéki értelem-ben vett tér megkülönböztetésétől. A tér elrendeződése a *Lét és idő*ben interpretált

világ fogalmából kiindulva sosem esetleges, hanem valamilyen módon mindig a *jelenvalólét* érdekeinek megfelelően kialakított.¹¹ Megjegyzendő ezen a ponton, hogy „a világ dolgaihoz való viszonyunk jelenlét-összetevői”-nek¹² Heidegger hermeneutikájára való alapozása nem véti el feltétlenül a *jelenlét* fogalmat, amennyiben a *tér* már eleve értelmezett elrendezése éppen arra megy ki, hogy minden tárgy, dolog, létező a neki, azaz az értelmezésnek, a róla *gondoskodó jelenvalólét*-nek megfelelő helyen legyen jelen, hogy a *jelenvalólét* a megfelelő helyen és időben *érintkezhessen* az adott létezővel. Mindenesetre Heidegger „világban-benlét” fogalmát bevonni ezen a ponton az érvelésbe inkább csak a karteziánus szubjektum–objektum opozíciótól való elhatárolást, a *jelenlét* és a *jelentés* éles elválasztásának elkerülését szolgálhatja, mert Gumbrecht *jelenlét* fogalma nem hermeneutikai, magyarán nem értelmezői vonatkozásban fogja fel a világgal való összetartozást.

A szubsztancialitás kérdése – összefüggésben a *jelenléttel* szemben felhozható vádakkal – a dionüszoszi fogalmát illetően is tisztázandó. Paul de Man *A tragédia születéséről* adott szoros olvasatában arra mutat rá, hogy a dionüszoszi látszólagos prioritása egy retorikai manipuláció eredménye,¹³ hogy a könyvet – mivel ez retorikai struktúráinak kritikáját elvégezve kimutatható – „a pre-expresszionista kritikai dokumentumok között lehetne elhelyezni, melyekben a nem ábrázolás elvű művészet előkészítése történik.”¹⁴ Ezt arra a dekonstrukcióra alapozza, mely „nem állítások között játszódik le, mint egy logikai cáfolat vagy egy dialektika esetén”, hanem metanyelvi szinten, „retorikai gyakorlat”-ként,¹⁵ vagyis Nietzsche könyve nem tematikailag, hanem retorikailag következetlen, érvelése egész pontosan „retorikai (azaz *struktúrának* tekintett tematikus állítás által motivált)”, nem pedig „szubsztanciális (azaz *jelentésnek* tekintett tematikus állítás által motivált)”.¹⁶ Célja magyarán meggyőzni a dionüszoszi eredendő voltáról, arról, hogy a műalkotás – a tragikus művészet – genezise a dionüszoszi átszellemültségből vezethető le. De Man szerint a dionüszoszi (szubsztanciális) az apollóni (metaforikus) előtökélt feltételező genetikusan modell retorikai természetét érvényteleníti önmagát mint szubsztanciális struktúrát, vagyis a szöveg amiatt retorikus, mert nem tud „szubsztanciális” lenni. Példaként hozza de Man a szövegre jellemző „cinkösséget”, a „teátrális”, „dramatizált” szónoki fogást, mely a narrátor és a hallgatóság „kollektív »mi-je között” hivatott hidat verni,¹⁷ ennek ellenére szerinte mégsem pusztán ellentmondásokat elfedő „rossz retoriká”-ról,¹⁸ hanem a meggyőzés nem érven, inkább egy lefegyverző pátozzsal élő variánsáról van szó. De Man értelmezésével szorosan összefügg az is, hogy ő nem ismeri el, hogy *A tragédia születését* követően retorikai fordulat állna be az életműben,¹⁹ s ha ezt annak függvényében fontoljuk meg, hogy az ezt követő Nietzsche szövegek nyelvet leértékelő (vö. *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*) gondolkodásmódja nagyon is egybevág *A tragédia születésében* írottakkal, ahol „a megjelenítés (...) mindvégig negatív felhangot hordoz”,²⁰ mindezt jogosan állíthatja. Egy következetes retorikai olvasásnak valóban arra a megállapításra kell jutnia, hogy *A tragédia születése* a dionüszoszi művészi felmagasztalásából és a szerzői meggyőződésből veszi hatóerejét. De Man interpretációját figyelembe véve kérdéses tehát, hogy *A tragédia születését* olvasva filozófiai, pontosabban ontológiai értelemben megvitatható-e egyáltalán az apollóni

ni és a dionüszoszi kifejeződések genetikus vagy temporális struktúrája. Retorikailag tarthatatlan Dionüszosz princípiuma, amennyiben mégis megtartható akként, akkor a dionüszoszi már szubsztancia.

Ezzel szemben mondjuk Gilles Deleuze, más irányból közelítve meg a vonatkozó Nietzsche szövegeket, alapvetően genealógiai princípiumként veszi értelmezés alá a dionüszoszit, s olyan gondolkodóként mutatja be a német filozófust, aki az „interpretáció és az értékelés művészetévé” emeli a filozófiát,²¹ melyet az apollóni és a dionüszoszi erő szoros együttműködéseként kell véleményem szerint érteni. Deleuze a nietzschei interpretáció-művészet legfőbb jellemzőjének annak pluralizmusát tartja, mely egyedülként állítható szembe a dogmatizmussal és (mono)teizmussal, a látszólagos egyértelműségekkel; az interpretáció a dolgok összetettségére, elgondolhatóságuk, értelmük sokszorosságára, a bennük „uralomra jutó erőknél” a végtelen „összjátékára” szegezi a tekintetét.²² Deleuze ennek függvényében fejti ki, hogy ezt a pluralizmust a „többféleség” jegyében, a dolgokban megbújó összefüggések és erők állandó újraértékelésében, azok folyamatos újraértelmezésében a filozófia lényegének tartja, mely gondolati pluralitásban viszont „a lényeg fogalma nem vész el, hanem új jelentőséget nyer”²³: így érti az interpretáció művészetét. Az értelem ezzel összefüggésben olyan komplexitás, *konstelláció (constellation)*, mely „egymásra következkések és egyszersmind együttlétezkések komplexuma”, egy dolog értelme úgy világítható meg, ha a jelenséget mozgató, az abban kifejezkődő erőket vizsgáljuk.²⁴ Deleuze-nél ennek szellemében válik témává Nietzsche programja: *minden értékekkel átértékelése*. Az interpretáció művészetként való elképzelése, mely a fogalmak folyamatos revízióját, újrendezését és újraértékelését jelenti, így olyan metafizikusként mutatja be Nietzschét, aki metafizikáját folyamatos mozgásban tartva éppen annak dogmatizmusa elől próbál kitérni. Ehhez nagyon hasonló elképzelést vall Nietzschéről Peter Sloterdijk is, aki a töredezt életművet egy színpadon, közönség előtt lezajló egzisztenciális drámaként, egy individuum performatív önmegismerésekként interpretálja *A gondolkodó a színpadon* című írásában.²⁵

Deleuze gondolatmenetét követve, amennyiben az *interpretáció művészetét* mint az értékek folyamatos korrekcióját és mint filozófiai pluralitást tartjuk fenn Nietzsche kapcsán, avagy az ő interpretációját is (például Dionüszoszról) művészetként fogjuk fel, az némiképp szembe megy de Man olvasatával. Leginkább azt hangsúlyozva, Nietzsche utólag elismerte, hogy *A tragédia születésének* felrótt hiányosságai filozófiai és filológiai kontextusban jogosak, a szöveg *művészetként*, filozófiai pluralitásként való értelmezése ugyanakkor – mely felfogás talán éppen csak ennyiben merül ki – a hiányosságoktól való eltekintést jelenti. Vagy éppen a hiányosság ellentétéről, a retorikai–nyelvi–fogalmi szigorrról való lemondást: eszerint „a művészet olyan *organonként* áll elő, amely megelőzi a *fogalmat*, és *eredendőbb megértést* kínál”, „vagyis nem esztétikailag értelmezi a világot, hanem az esztétikai értelmezésen keresztül teszi érthetőbbé a világ-értést”, ugyanis – követve Bacsó Béla megjegyzéseit – „Nietzsche nem egy átfogó esztétikai értelmezést (*ästhetische Weltauslegung*) kínál, hanem a világ esztétikai értelmezésén keresztül azt ismerteti fel, hogy nem rendelkezünk olyan alappal, amin a világ ismerete és az ember önmegismerése bármilyen végző igazolást nyerhetne.”²⁶ Mindez talán azt

jelenti, hogy Nietzsche életműve, melynek szerves része egyaránt a nyelviség elmarasztalása, és a nyelviként (is) működő művészet szükségességének hangsúlyozása, ennek az elképzelésnek a performatívumaként írható le:²⁷ a művészet, az esztétikum mint modell a megismerés lehetetlenségének vázlata. Meg merem tehát az eddigiek függvényében kockáztatni, hogy *A tragédia születése* maga is az illúzió és az örület²⁸ terméke. Dionüszoszi *örületként*, pontosabban *örületben* adja elő apollóni *illúzióját* – magát a dionüszoszi–apollóni filozófiát – a szöveg retorikája. Sőt: maga ez a retorika, melynek manipulatív működését hangsúlyozta de Man, a dionüszoszi. Így talán még az is megkockáztatható, hogy de Man értelmezésének az ellentéte is igaz: amennyire aláássa a szöveg önmaga állításait, ugyanannyira legitimálja is azokat. A dionüszoszi látszólagos kitüntetése a dionüszoszi performatívum eredménye; talán ez is benne foglaltatik de Man olvasatában, sőt vélhetően egészen konkrétan ilyesmire utal, mikor máshol azt feltételezi, hogy „Nietzsche kénytelen dionüszoszi kifejezésekkel szólni hallgatóihoz, mert azok – szemben a görögökkel – képtelenek megérteni az alakzatok és látszatok apollóni nyelvét”.²⁹ Miről lehet itt szó? Hogy a dionüszoszi, mivel nem szubsztancia, lényege nem látható be, csak előadható, demonstrálható? Dionüszosz hatása volna az interpretáció akarása, egyszersmind annak a belátása, hogy az értelmezés, mivel folytonosan újratermeli magát, csakis dionüszoszi lemondással együttes akarással kezelhető?

Ez utóbbi kérdésre a soron következő értelmezések választ ugyan nem adnak, de a kérdés fogalomkörének tágítása magát a kérdést is elevenebbként mutathatja be. Nietzsche és Gumbrecht könyvének összevetése éppen ebbe az alig észrevehető repedésbe írja be magát.

A dionüszoszi–apollóni, illetve a *jelenlét* és jelentés fogalmak összevetése során Gumbrecht remek példákkal kiegészített megkülönböztetéséből érdemes kiindulni, melyet ő az utóbbi fogalmakra hivatkozva a *jelenlétkultúra* illetve *jelentéskultúra* kettősére alapoz. Előbbi sajátosságai Gumbrecht elképzelése szerint, hogy a testet a kozmosz részeként gondolja el; elutasítja a szubjektum–objektum szembenállást; a *jelenlétkultúrában* a világ értelme és tudása kinyilatkoztatás útján mutatkozik meg (gondoljunk itt a szent könyvekre); ezt a kultúrát a mágia, a távoli dolgok rituális jelenvalóvá tétele jellemzi (karnevál, eucharisztia), s ennyiben erőszakról, erőszakos térfoglalásról beszél; továbbá a *jelenlétkultúrában* nincs tett abban az értelemben, hogy a dolgok elgondolása és kimondása nem egy jövőre mutató intézkedés keretei között történik, vagyis a *jelenlétkultúra* jelenközpontú.³⁰ Ezzel szemben a *jelentéskultúra* az értelemre alapoz, a szubjektum–objektum megkülönböztetés descartes-i megtartására; fenntartja a jel-jelölő-jelölt hármasság viszonyát; világát tettekre alapozza, jövőorientált, amennyiben a világot újra meg újra meg kívánja változtatni – ennek jellegzetes példája a parlamenti vita; rendjét az idő toposz szervezi, a *jelenlétkultúrák* erőszakos „térfoglalásával” szemben pedig egy nyelvi jelek által előállított, evidens jelenlétnek az örökös, jelek által történő elhalasztása definiálja.³¹ Így mondható, hogy a *jelentéskultúra* nyelve tartózkodik egy rögzített jelentés előállításától, míg a *jelenlét* lényege talán éppen az volna e kontextusban, hogy az valamiféle rögzült, kinyilatkoztatásszerű jelentés módján érvényesül.

Ugyan a két kultúra- és fogalomtípus közötti megkülönböztetés szemléletes és jól működő opozíciók mentén rendeződik el, Gumbrecht felhívja rá a figyelmet, hogy egyik sem kizárólagos soha. Voltak olyan korok a történelemben, amikor inkább az egyik volt a jellemző, volt, amikor a másik, s jelen kultúránkban is eltérő hangsúllyal, de mindegyikről szerezhethünk tapasztalatokat.³² Mindezt az esztétikai élményre alkalmazva (Gumbrecht hangsúlyozottan a német *Erlebnis* – *élmény* szóra hivatkozik) úgy fejezi ki, hogy van olyan műalkotás vagy esemény, mely jellemzően értelmezés közben, és van olyan, mely inkább egyfajta fizikai *jelenlét* erejével hat ránk. Ezek a hatások keverednek, éles elhatárolásuk nem helyénvaló, a *jelenlét* nem jelentkezhethet *jelentés* nélkül: „nem lehetnék létezésem teljes értelmében »itt«, ha a jelentést teljesen zárójelbe tennék.”³³ Gumbrecht hoz olyan példákat, amikor a két hatástípus egyszerre jelenik meg ugyan, egymástól valamelyest el is különül, például egy vers esetében a rím, ritmus, a tipográfia vagy éppen a felolvasás jellege *jelenléthatással* egészíti ki a jellemzően jelentésen alapuló művészetet. Kizárólag, vagy talán inkább jellemzően *jelenléthatásként* elgondolható példára pedig Gumbrecht az időjárási jelenségeket hozza fel, ugyanis „a vakító napfényt vagy villámot, amikor szinte megüt, nem egy kevésbé fényes nap vagy villámcsapás »másikaként« élem meg”.³⁴ A jelenlételmény leírásához az *intenzitás* szót kapcsolja, melynek pillanataiban „általános megismerő, érzelmi és talán még fizikai képességeink erőteljes működése” zajlik, ezek „mennyiségi alapon megkülönböztethető pillanatok”.³⁵ Máshol úgy fogalmaz, talán még pontosabban, hogy „a szélsőséges kihívások az elmét és a testet rendkívüli teljesítményekre készítetik”.³⁶ Ez a pontosítás pedig azért is helyes, mert igaz ugyan, hogy a villámcsapást, melynek *jelenléte* egy kikerülhetetlen fizikai felbukkanás eredménye, s elsősorban – a váratlanul, minden fokozatosságát nélkülözve beálló intenzitás miatt – önmagában tapasztaljuk, a megértést zárójelbe téve, maga a közelben lecsapó villámcsapás kiváltotta hatás is utólag jelentéssé tehető, értelmezhető. A *jelenléthatás* ugyanakkor nem egyértelműen és kizárólag valamely fizikainak a ránk gyakorolt hatását jelentheti, hanem olyan általános hatást, mely testi élményként, tulajdon fizikai jelenlétünkre való rámutatásként, a „saját testi jelenlét” megerősítéseként érvényesül.³⁷ Egy regény vagy költemény számára is adott annak a lehetősége, hogy villámcsapáshoz hasonló váratlansággal, pontosabban (mert vihar közelében nem annyira váratlan a mennydörgés) a váratlannak a meglepő közelségbe kerülésével fejtsen ki hatást, mely egy jellemzően jelentésen alapuló műalkotás esetében talán előzetes elvárásaink teljes érvénytelenítését jelentheti.

E bonyolultnak tűnő viszony részleges kidolgozatlansága ellenére ugyanakkor nem állítanám, hogy itt a fogalom tisztázatlanságáról lenne szó, sokkal inkább a könyv retorikájából kiindulva kellene ezt érteni, miszerint *A jelenlét előállítása* valami olyat keres, ami elsősorban nem jelentésként támaszt felénk követeléseket. Gumbrecht meg is jegyzi könyve elején, hogy javaslatai még elméleti kidolgozásra várnak, emiatt vázlata tapogatózó jellegű.³⁸

Hogy a Nietzsche által apollóniként bemutatott viszonyulás hogyan értelmezhető úgy, mint azon dolgok halmaza, melyek a Gumbrecht-nél hangsúlyozott *jelentés(kultúra)* fogalomköréhez tartozhatnak, az *A tragédia születését* olvasva, úgy vélem, könnyen megindokolható.

Apollónt körülengi „a szép látszat hangulata”,³⁹ mely látszat itt metafizikaiként és így nyelviként is értelmezhető. Apollón „a principium individuationis istene”,⁴⁰ s az individualitás pedig hangsúlyosan ahhoz a szubjektum–objektum szembenálláshoz kötődhet, mely a *jelentéskultúra* jellemzője. Az apollóni művészet szemléletes, míg a dionüszoszi a nem-szemléletes,⁴¹ ennyiben előbbi nyelvi, metaforikus, láttató, mégis eltávolító,⁴² utóbbi pedig közvetlen, azonnali, vagyis fizikailag jelenlévőként értelmezhető. Gumbrecht is kiemeli, hogy a *jelentés* „előállítja a távolság effektusait”,⁴³ mely vélhetően egy hermeneutikai kontextusra is utaló gondolat, tekintettel arra, hogy a nyelv, mely sosem tökéletes ábrázoló, mindig torzít is, pontosabban valamiféle távolságot hoz létre a dolog és a megfigyelője közt, a nyelvi megértés szükséges távolságát, mely távolság eltalálása talán azt a mozgást jelenti – Gadamer terminusaiban gondolkozva –, mely *előfeltevéseink* leküzdését hajtja végre a *másikkal* (szöveg, beszélgetőpartner) együttesen előállított, a *dolog* tekintetében vett „közös” értelem, s ennyiben a *másik* véleményéhez való megértő közeledés céljából.⁴⁴ A dionüszoszi orgiának, illetve a misztikának ugyanakkor ezzel éppen ellentétesek a céljai és hatásai, mert az a távolság megszüntetését hajtáná végre. A nyelviség kapcsán tapasztalható távolság viszont szükségszerű ahhoz, hogy a dolgot valamilyen módon kifejezhessük és szóban viszonyuljunk hozzá. Isztray Simon a „distancia igénylését” említi e viszonyrendszer kapcsán,⁴⁵ mely természetesen arra a kényszerre vonatkozik, amit Nietzsche a borzalom, a valóság meglátásának és a megpillantott elfedésének igényével, az élet élhetővé tételével kapcsolatban állít. A német filozófus az olümposzi istenek teremtett világát is az apollóni erőből vezeti le, mely szemléletes és „közbeiktatott” metaforikus világ lényege a valóság eltakarása; ez a Mája fátyla, mely megóvja az embert a dolgok közvetlenségétől,⁴⁶ kicsit másképp értelmezve, az apollóni fátyol lehet a határvonal a közvetlen tárgyi világ és az elme között, a felfoghatatlant teszi – valamelyest – felfoghatóvá és elfogadhatóvá. Erre alapozza egy töredékben maradt megjegyzését is, mely az apollónt mint az egyik művészi hajtóerőt, „vizionárius kényszernek” nevezi.⁴⁷ „Apollón mint minden szemléletes formáló erő istene egyúttal a jövődő mondó isten is” – írja Nietzsche, Apollón a „ragyogó”, a „fényistenség”,⁴⁸ kinek feladata tulajdonképpen, hogy megvilágítsa a dolgokat. Ezek a tulajdonságai rokonítják az apollónt a *jelentéskultúrával*, mely a nyelvre alapozza jövőre irányuló gondoskodását. A „mértékletesség” fogalma, a „Semmit sem túlságosan!” és az „Ismerd meg magadat!”⁴⁹ felszólításai is jellemzően a hermeneutikaihoz és jelentéséhez kapcsolódnak. Az előbbi kettő leginkább azért, mert a *jelenlét* intenzitásélményei épphogy a mértéken felüli által fejtik ki hatásukat, az intenzív pillanat egy mennyiségi értelemben túlcsoordult pillanat, mely az „erőszak” és „térfoglalás” történése talán épp amiatt, hogy a megfigyelőt foglalják el bizonyos mértékig. Az önmegismeréshez kapcsolódó megjegyzés viszont ismerős a hermeneutikai paradigmából, mely a megértésfolyamatot egy mindig önmegismerésként is működő párbeszédhez hasonlítja. Hozzá kell tenni persze, hogy az intenzív, mértéken felüli pillanat a korábban idézeteknek megfelelően az olvasás, vagyis az „értelmezői képességünk túlműködése” folytán is előállhat.

Gumbrechtnél a Dionüszosz-ünnepek „ős-egyhez” való visszatérésére emlékeztet, melyhez a zenei, táncos átszellemültség vezet,⁵⁰ valamint a „misztikus örömujjongás”,⁵¹ a mámor, mely megtisztít az individuális fájdalomtól, s melynek során „a szubjektív elenyészik és teljes önfeledtségbe merül”, ekstázisba.⁵² Egy olyan folyamat ez, melynek során valami felettünk álló foglal el bennünket, erőszakot tesz rajtunk, és így elveszítjük magunkat. Ezt nevezi Gumbrecht is a misztika élményeinek, mely közben „érezhető a világ vagy a másik fizikai jelenléte”, mely során megtörténik az „önkontroll elvesztése”, s megéljük a valami más általi birtokoltatás állapotát.⁵³ S talán levonható a következtetés, hogy amit Nietzsche a Dionüszosz-rítusok kapcsán az ős-egy, valamiféle egész megtapasztalásának nevez, az nagyon is egybevág azzal a Gumbrecht által leírt *jelenlét*-élménnyel és ekstázissal, melynek során csak az ittlétet fizikai értelemben, azaz a jelenlétet mint *prezenciát* tapasztaljuk, az elkülönböztetés vagy a hermeneutikai megértésfolyamat működése nélkül. Ugyanis az ekstatiszta, ütészzerű élményekben nincs ott viszonyítási alapként a másik, mert megtörténik az én elvesztése, mely a megértésben mint önmegértő és önértelmező venne részt. A *jelenlét*-élménynek – akár a dionüszoszi „orgiának” – a keresése annak a vágyát fejezi ki, hogy szinkronba, harmóniába kerülhessünk a világ dolgaival,⁵⁴ hogy eljussunk „az egyesülésig – vagy pontosabban, a világban való jelenlétig”.⁵⁵ Ebben az ekstázisban mint elragadtatásban, önkívületben csak testi tapasztalat van, ez egy testi, fizikai felfokozottság. Ehhez az állapothoz kapcsolódik Nietzsche-nél a zene, mely egyáltalán nem értelmes valami, hanem az ős-eggel rokon, a világgal szoros közelségben áll, kiemelt státusszal bír mint eredendően dionüszoszi, s a nyelviség, az értelmi, az apollóni előtt áll; a dallam az elsődleges és „általános érvényű”, a „szöveg másodlagos”, „utánozza a zenét”.⁵⁶ Erre alapozható az a gondolat is, hogy a költői aktust, mert a „lírikus egyben zenész is volt”, „zenei hangulat előzi meg”.⁵⁷ Ugyanakkor, bár Nietzsche éppen a zene példáján a dionüszoszi elsőbbségét hangsúlyozná, inkább arról lehet itt szó, amit Gumbrecht is leszögez, hogy bizonyos tapasztalatok, mondjuk a zene és tánc által kifejtett ritmikus tapasztalatok és hatások jellemzően ekstatiszta, az én-t mint gondolkodó közepet megszüntető, elcsendesítő, sajátosan önátengedő élmények, nem pedig értelmezői, és ennyiben önmegismerő szituációk.

A dionüszoszinak azonban egy szigorúbb filológiát követő értelmezése is indokoltá teheti a *jelenlét*hez való hasonlítását. Dionüszosz hatalma Apollodorosz *Mitológiájának* több pontját olvasva nyilvánvaló összefüggésben áll az örülettel, melyet az isten különböző mítoszokban előszeretettel bocsátott számos útjában álló halandóra,⁵⁸ az örülettől, az elviselhetetlentől való megszabadulás lehetősége pedig a „teljes önátengedés” szertartásosságára.⁵⁹ Az örület és az attól megtisztító rítus „túláradása” pedig a repkény, vagyis a vadszőlő képében jut kifejeződésre, „ahogyan Dél-Európában és Kis-Ázsiában hegylejtőkön függve vadon terem, vagy a kertek határain túl a megműveletlen földre is átkúszik”, s „gyakran megöli a fát”, mint a „visszaszoríthatatlanul felbuzgó élet maga.”⁶⁰ A túláradás, a túlcsoportulás, a telítődés, amikor valami más foglalja el a józan tudatot: ez fejeződik ki a dionüszosziiban, s úgy vélem, ehhez hasonló telítődés tapasztalatáról beszél Gumbrecht is, amikor intenzitást, epifániát, az uralom elvesztését említi.

A két fogalmi dichotómia egységként való elgondolása szintén alátámasztható és példázható Gumbrecht és Nietzsche szövegét együtt olvasva. Előbbi – ahogy már idéztem – eleve fenntartja a kettő elválaszthatatlanságát, illetve azt, hogy nem rendeződnek hierarchikus rendbe, Nietzsche-nél azonban azt az interpretációt kell mindenképp fenntartani – hiába tűnik úgy, hogy *A tragédia születése* a dionüszoszi elsőbbségét hangsúlyozza –, hogy a két minőség tapasztalhatósága feltételezi egymást. Nietzsche-nél *A tragédia születésében* a dionüszoszi zene és a kardal lát-szólag primer kifejezőmód, melyet utólagosan értelmez és képiesít a színpadi beszéd és látvány, hogy aztán ezt az értelmezést tovább erősítse az eredeti zene: „A dionüszoszi művészet tehát kétféle hatást gyakorol az apollóni alkotóerőre: a zene arra ihleti, hogy a dionüszoszi általánosságnak megteremtse a szemlélet hasonlat-formáját, majd a szemlélet létrehozta képi hasonlatnak a zene a legmagasabb fokú jelentőséget kölcsönzi.”⁶¹ Am valójában e két folyamat elválaszthatatlan egyidejűségéről lehet szó. Sarah Kofman hangsúlyozza ehhez kapcsolódva, hogy az élő beszéd hangja, a tonalitás ugyan közvetlenül képes azonosulni a kifejezendő örömmel és bánattal, a hangnem azok „visszhangja”, s az írott nyelv képességei e tekintetben hozzá képest mindig korlátozottak,⁶² ez a megállapítás ennek ellenére mégsem általában a nyelvet sorolja be a zene mögé, hanem inkább azt emeli ki, hogy az élő beszéd közvetlensége, a hanghordozás, a zeneiség, a hangszín mint „zenei többlet” kifejezőbb, mint az írott nyelv. A beszédben egyaránt érvényesül Dionüszosz és Apollón.

Gumbrecht is, mikor a *jelentés és jelenlét* dimenziók váltakozó hangsúlyáról beszél,⁶³ nem a kettő hierarchiája, hanem adott pillanatonként és művészeti áganként váltakozó hangsúlya mellett érvel. Az argentin tangó példájával szemlélteti a kettő elkülönülését, és oszcillációját: míg a táncon van a hangsúly, nincs ének és szöveg, és viszont, ha az értelmünkre tart épp igényt az előadás, akkor a *jelenlét*, a testiség, a fizikai átszellemültség a háttérbe vonul.⁶⁴ *A jelenlét előállítás*a akár még illusztratív zenének is teret engedne, ha az a *jelenlét*érzést volna hivatott életre hívni, s Gumbrecht nem állítja, hogy a nyelvi művészet általi elragadtatottság kevésbé kínálna intenzív élményeket, mint a zene: a különbség és a hangsúlyok váltakozása, melyet kiemel. Az intenzitás „mennyeség” alapuló értelmezése máshogy érvényesül a zenében és máshogy az irodalomban: előbbi eltolódik a *jelenlét* felé erőteljes közvetlensége miatt, ugyanakkor nem állítható teljes bizonyossággal, hogy a zeneélvezet kapcsán kevésbé működne az értelmezés, mint a nyelv esetében. Ha a zene csak úgy szól a háttérben, akkor is mint hangulat, *diszpozíció* (a Heidegger által használt *Befindlichkeit* értelmében),⁶⁵ bizonyos mértékig értelmezett, az elhangzó zene, az általa keltett hangulat utal valamire, illetve fiziológiai hatást is kifejt. Mindenesetre ez nem ugyanaz, mint amikor egy összetett vers vagy próza értelmezése a teljes odafigyelést követeli meg.

Nietzsche-nél a dionüszoszi a teljes világ egy pillanatban való érzékelését, az űs-eggyel, az egésszel való egységet is jelenti, ám ennek magyarázata és megértése nem lehetséges, ezért a dionüszoszi sejtés és érzés az apollóni fátyol jótékony – közvetítő – takarására szorul, mely a világra ráborulva kirajzolja a dolgok alakját, s a mindenképpen felfoghatatlant – mely felfoghatatlanság nagyon is tudott – kísérli meg valamely végessel és (nem-morális értelemben) igaztalanul, pontatlanul

nul, de legalább megérthetővel helyettesíteni: a nyelvvel. S a nyelv használhatóvá teszi, ugyanakkor eltávolítja tőlünk a világot – ezt nevezi Gumbrecht a távolság (a jelentés) effektusainak. Ha ezt a távolságot, a nyelvet, az értelmezést kiiktatjuk, a dolgok közvetlen közelébe kerülhetünk, viszont ez esetben nem marad más, csak annak érzése, hogy a dolgok vannak, és hogy mi magunk vagyunk: ez volna az eksztázis, az ős-egy élmény, a dolgokkal való egyesülés, a *jelenlét*. Úgy lehetne magyarázni az intenzitáson alapuló *jelenléthatást*, mely tehát Gumbrecht-nél „általános megismerő, érzelmi és talán még fizikai képességeink erőteljes működése”, hogy az a teljes meglepettség, az önkívület, a „szigetélmény”,⁶⁶ vagy egy nagy fokú idegenség állapotába juttat bennünket, annak állapotába, hogy valami hatott ránk, de nem tudjuk, miért és hogyan. Ott lebeg a dolog körülöttünk, tapasztaljuk, de még nem értünk belőle semmit abban az értelemben, hogy nem találjuk magunkat a dologban, s így az uralkodik felettünk, birtokol bennünket, egyetlen tényünk vele kapcsolatban, hogy ott van, jelen van. Ez egyáltalán nem áll szemben a *jelenlét*-nek azzal a fogalmával, melyet Gumbrecht Gadamer nyomán az éneklés kapcsán említ, miszerint abban a szöveg „volumene”,⁶⁷ hang általi jelenvalóvá tétele működik mint *jelenléthatás*, mert az éneklés itt is pusztán a *jelenlét* mint meg-lét és itt-lét tényét szavatolja, és fokozza hatássá azt, hogy a felmondott szöveg ott van, hogy annak ritmusa is van. Ebben rejlik talán az élő zene rituális keresettségé és tekintélye is.

Fontos a továbbiakban kitérni arra, hogy annak a felfokozottságnak, „szigetélménynek”, „túláradásnak”, tehát tulajdonképpen a dionüszoszinak, ami a *jelenléthatás*-ként érvényesülő eseménynek tulajdonítható, a produktív, alkotói oldala is hangsúlyos Nietzschénél. „A dionüszoszi dithürambosz az ember valamennyi szimbolikus képességét a legmagasabb teljesítményekre hajszolta, (...) az emberi nem, sőt a természet géniuszaként való eggyé egyesülés érzése tör itt a kifejeződésére” – írta *A tragédia születésében*.⁶⁸ Az istenséget dicsőítő „teljes testi szimbolika”⁶⁹ működése hoz itt létre művészetet, mely egy eksztatikus, átszellemült, ős-egy-élményből táplálkozó alkotás. Nietzsche hátramaradt töredékeiből azonban könnyebben kiolvasható a gondolatmenet, ami ide vonatkozik. Eszerint a művészi alkotás a mámor állapotában születik, mely felfokozza az alkotóerőt, ez a kékállapot a hatalom érzése, ilyenkor „a tér- és időérzékletek megváltoznak: iszonyatos távolságokra lát el az ember, mintegy először véve észre távlatokat; a látószög kiszélesedik, (...) az érzékszervek kifinomulnak sok apró és pillanatnyi dolgot észlelve”.⁷⁰ Ezt persze nem valamiféle megvilágosodásként kellene érteni, nem rejtett összefüggések feltárásáról vagy megpillantásáról van szó, sokkal inkább művészi bátorsággal felállított viszonyokról, melyek mámorban fogant összefüggések. Emiatt rokon ez az állapot a vallási felfokozottsággal és a nemi izgalmakkal.⁷¹ Sőt, ezt Nietzsche erőnek nevezi, s nála művészi követelmény a dologgal, a kifejezésel való „nagyvonalúság” és az érzékiség, „Raffaellót nem is lehet elképzelni bizonyos szexuális túlfűtöttség nélkül... a zenélés egyfajta gyereksínálás is”.⁷² Rögtön ugyanott írja, mely talán még pontosabb kifejtése ennek az alkotói telítettségnek, hogy „a művészek soha nem olyannak látják a dolgokat, amilyenek, hanem teljesebbnek, egyszerűbbnek vagy erősebbnek; mindezekért osztályrészük az életben egyfajta örök ifjúság és tavasz, egyfajta állandó mámor”.

E sorokat olvasva a fülünkben csenghet egy, a történeti műveltség kapcsán írt megjegyzése is, mely szerint a történelem „túlsúlyra” jutása az életerőt mérgezi, s „az ifjúság legerősebb ösztöneit, a tüzet, a dacot, a magáról megfélemlítést (...) fosztja meg gyökereitől”, és „attól az erejétől, mellyel túlcsonduló hitében egy nagy gondolatot ültet el magában, hogy még nagyobbként növezzék azt magából elő.”⁷³ Ez pedig vissza is vezet a fragmentumokban követhető gondolatmenethez, mely a nemi ösztön és a mámor kapcsán a dolgok „megköltését”, a „megdicsőülést” és a „teljességbe” való belehelyezést is jelenti. Egy ugyanitt olvasható mondata pedig szinte egészen konkrétan emlékeztet a Gumbrecht által körülírt *jelenléthatásra* és *intenzitásra*: „ha olyan dolgokkal állunk szemben, amelyek e megdicsőülést és teljességet mutatják, akkor az állati lét azon szférák izgatottságával válaszol, ahol mindezen kéjjállapotok székhelye van – és ezen állati kéjjérzések és vágyak ropant finom árnyalatának keveréke ez az esztétikai állapot.”⁷⁴ Nem arról van-e szó tehát, hogy ennek az alkotói momentumnak megfelelő befogadói élmény az, ami a mű által keltett ott-lét-élményként, *jelenléthatásként* is megnevezhető? Nem arról, hogy amilyen eksztatikus, érzékileg túlfűtött, ideiglenes, kiemelkedő állapotban alkot a művész, ugyanazt várjuk el befogadóként, mikor egy műalkotáshoz közelítünk, mely létre hozza egyrészt a maga egyedi teljességét, a maga által felállított összefüggéseket a világ dolgai között, s mely ezzel együtt valóban afféle „sziget-élményben” is részesít? S hiába tiltakozna ez ellen a hermeneuta, mert a sziget-élmény kapcsán itt nem az esztétikai megkülönböztetés fogalmát szeretném rekvizitálni, ugyanis a nyelv történetiségét, a nyelvi diskurzus lezáratlanságát és minden egyéb hermeneutikai axiómát megtartva érvényesíthető az iménti elképzelés, mivel egyáltalán nem szükségszerű, hogy egy ütőerővel, eksztatikus hatást kiváltó mű ellenálljon a hagyományszerűségnek, intertextualitásnak, történetiségnek. Gumbrecht legkézenfekvőbb példái a *szigetszerűségekre*, melyet úgy jellemez, mint olyan szituációt vagy eseményt, melyek során „az érzékeink számára hirtelen megjelenő dolog eltereli a figyelmünket a folyamatban lévő mindennapi foglalatosságokról és időlegesen elválaszt tőlük”: a villámcsapás, a vakító napsütés, a másik nem szép testének váratlan megjelenése.⁷⁵ Mindemellett azonban egy szöveg olvasásakor is megélhető ez a fajta elkülönülés a mindennapoktól, melynek kapcsán a Federico Garcia Lorca *Poeta en Nueva York* című kötete nyomán benne támadt „intenzív depresszióra” mint testi érzésre hivatkozik.⁷⁶ S ez az intenzitás nem csupán *jelentés*- hanem *jelenléthatás* is, egyaránt alapul nyelvi és testi érintettségén.

Visszatérve azonban még az alkotáshoz kapcsolódó intenzitás, felfokozottság, túlfűtöttség állapotához, érdemes Peter Sloterdijk interpretációját olvasva tovább boncolgatni a témát. Az ő értelmezésében *A tragédia születése* a „szubjektivitás östörténetévé” bővített drámaelmélet, Nietzsche kísérlete az individuum pellengérré állítására, az önkeresés filozófiai-színpadai játéka, egzisztenciális tétmeccs, mely azt kutatja, hogy az egyes ember önmegismerése hogyan járulhatna hozzá a tudományos megismeréshez a maga vitalitásával.⁷⁷ Sloterdijk, nagyon találó kifejezéssel kiegészítve a gondolatot, úgy véli, „aki megpróbálja követni ezt a fajta gondolkodásmódot, ezt nem azért teszi, hogy kevesebbet teljesítsen, hanem azért, hogy többet kockáztasson”,⁷⁸ s tulajdonképpen ennek megfelelően a nietzschei életművet is egy ilyen őszintén felvállalt, nyilvános, egzisztenciális színpadai játékként értelme-

zi.⁷⁹ Nietzsche írásművészete „kentauri”: „mint író volt zenész, mint költő volt filozófus, s mint alkotó ember volt teoretikus”,⁸⁰ mindez a nyilvános önmegismerésnek a sajátos, kísérletező jellegéből fakad. Sloterdijk a színpadon való gondolkodást a „versengéshez”, az „istenítélet” és a kinyilatkoztatás modelljéhez hasonlítja, nem pedig valamiféle szigorú teoretikus vitához, a színpadon elhangzott igazság ugyanis nem elméleti, hanem a „szelíd élet szellemében” fogant igazság – érthető ez sejtésként vagy naiv filozofálásként –, s ennyiben a hiba fel- és elismerése nem vezethet elmarasztaláshoz, mert az önmegismerés a tét, a filozófus csak magáról és saját „hipotéziséről” rántja le a leplet, s „az antik hősökhez hasonlóan a saját dilemmájának lesz az áldozata”.⁸¹ (Példaként hozza erre ugyanitt, hogy Nietzsche lényegében tudományos hírnevét ásta alá *A tragédia születésével*.) Ennek az átszellemült, dionüszoszi-színpadi filozófiának pedig szinte harsog a mottója: „Éljen az elnevezés! Éljen a csalás és ámítás! Éljen a felcsendülő hang és kép! Éljen a látogat, éljen az autonóm szimbólum, éljen az abszolút színjáték!”⁸²

Sloterdijk ezután egy „elragadó köztes világ” lehetőségét veti fel, melynek lényege annyi volna, hogy „szenvedéllyel időzzünk a jelek és az érzékek játékánál, és ne zuhanjunk bele egy jelen nem lévő dologról alkotott elképzelésbe – a teoretikusok és a lélekben távol lévők szüntelenül ezt teszik”.⁸³ Valamennyire emlékeztet ez arra, amit a mű *jelenléte* kapcsán javasoltam, melynek megélése során az alkotás megértése részben reflektálatlan, tematizálatlan marad, csak az élvezete hangsúlyos. Ez a köztes filozófiai állapot Sloterdijk szerint a filozófia „szomatikus forrásaihoz” vezet vissza, s Nietzsche „apollóni csillogó prózái”, melyek nélkülözik a gondolatokba való belebonyolódást, vagyis a szisztematikusságot, a „teoretikus komplexitást”, úgy működnek mint „szóbeli dionüszziák”, melyben eltűnik a különbség „az élet és a beszéd között”.⁸⁴ Ezért tarthatjuk Nietzschét a „testet öltött logosznak”.⁸⁵ Fontos gondolat továbbá, hogy ezt a nietzschei nyelvet a folyton megértést kutató gyermeknyelvnek, a posztmetafizikai ember nyelvének nevezi Sloterdijk, „nincs többé szemantika, csak gesztusok vannak” – írja, „nincsenek eszmék, csak az energiának vannak formái”, „nincs már logosz, csak oralitás van”, nincs többé szellem, már csak lélegzet van”.⁸⁶ A metafizikán túli nyelvezet és művészet pedig Gumbrecht *jelenlét* fogalma kapcsán is hangsúlyos, *A jelenlét előállítása* is a felszínhez, a dolgokhoz való visszatérés mellett, illetve a túlbonyolítás és a végeláthatatlan hermeneutikai mélységek és szórszálhasogatás ellenében érvel, s könyvének feltett szándéka – a *Grammatológiában* olvasható derridai „jóslatra” hivatkozva, mely „a jel korszakának berekesztődését” ígéri –, hogy ennyiben egy metafizikán túli lehetséges, a hermeneutikait kiegészítő szókinszre tegyen javaslatokat.⁸⁷ Ezzel összefüggésben nyilatkozik Gumbrecht Nietzschéről is, „akit Heidegger mint az utolsó metafizikust (vagy az első európai filozófust, aki legyőzte a metafizikát) csodált”, s aki „sohasem szűnt meg dicsőíteni a szövegek filológiai felszínére és a maszkok anyagi felület(esség)ére irányuló tudós figyelmet, nevetségessé téve ezáltal a végleges jelentés vagy igazság megtalálásának igyekezetét”.⁸⁸

Nietzsche Szókratész-kritikája is szorosan kapcsolható az utóbbi fejtegetésekhez, s érdemes ennek kapcsán elsőként a szókratészi és az apollóni-dionüszoszi, illetve előbbinek a *jelenlét-jelentés* pároshoz való viszonyát is tárgyalni.

Nietzsche olvasatában a szókratészi, a művészet dionüszoszi átszellemültségének és organikus kiáramlásának kontextusában már-már szitokszónak számít, *A tragédia születésében* a szókratészi testesíti meg azt a mesterséges valamit, mely elnyomja a dionüszoszit. Az euripidészi dráma, mely „a műélvezet és a műalkotás egyedüli forrásának kizárólag az értelmet tekintette”,⁸⁹ már a szókratészi kultúra, az *esztétikai szókratizmus* mintapéldája: „mindennek értelmesnek kell lennie, hogy szép lehessen”,⁹⁰ „mindennek tudatosnak kell lennie, hogy jó lehessen”,⁹¹ „a filozófiai gondolat burjánzik itt el a költészeten”.⁹² S ez a kezdődő új, tulajdonképpen nem dionüszoszi korszak, a *teoretikus optimizmus* korszaka, mely egészen Kantig tart.⁹³ Ez az optimizmus, pedig abból a meggyőződésből táplálkozik, hogy a szigorú gondolkodás „a létet nemcsak, hogy megismerni, de megváltoztatni is képes”,⁹⁴ ez pedig emlékeztet a *jelenlétkultúrák* sajátjaként leírt jellemzőre, mely Gumbrecht-nél a jövőorientált, tervező gondolkodást jelenti, ami például a parlamenti vitában formalizálódik. Kulcsfontosságú azonban kiemelni, hogy ami Nietzschénél a szókratészi ellen való tiltakozás, az az értelmi (a hermeneutikai) kizárólagossága ellen való felszólalásnak felelhet meg Gumbrecht-nél, éppen ezért az *esztétikai szókratizmus* nem keverendő össze az apollóni nyelviséggel, mert ez éppen az a szükséges közvetítő *jelentés*, azaz nyelvi, mellyel a *jelenlétszerű* együtt működve határozza meg a tapasztalatot, az apollóni nélkül a dionüszoszról tudomásunk sem lehetne, a dór–apollóni hajlam az, ami egyáltalán lehetővé teszi, hogy a barbár eredetű, féktelen dionüszoszi *kultúráként* nyilatkozhasson meg.⁹⁵ Deleuze is megjegyzi, hogy *A tragédia születésében* valójában nem Apollón és Dionüszosz között feszül ellentét, hanem Dionüszosz és Szókratész között, a két istenség szembenállása produktív dialektika, míg az *esztétikai szókratizmus* elnyomja,⁹⁶ tulajdonképpen kiiktatja Dionüszoszt ebből a törekény dualizmusból. Az apollóni fogalomkörbe rendelhető „fény” tulajdonsága az, ami megvilágítja a mámortól és fájdalomtól vonagló testet,⁹⁷ a szókratészi Nietzsche értelmezésében viszont nem megvilágít és érzékelhetővé, felfoghatóvá tesz, hanem tudományosságával a jövőre való tekintettel kinyomoz, és értéket csakis az értelmesben talál. Sarah Kofman kommentárja szerint az apollóni Nietzsche számára nem a „racionalitás, hanem az organizáció”, vagyis a szervezés és elrendezés, „a gyönyörű forma” szimbóluma.⁹⁸ A szókratészi értelemközpontúság és célorientáltság viszont Nietzsche felfogásában elhibázza és elnyomja a dionüszoszit, ahogy a szigorú értelmezés kizárólagossága is elveszíti a mű *jelenlétére* való rádöbbenést és ráhagyatkozást, mely az esztétikai élvezet eltagadhatatlan része. Gumbrecht a mindig pontosító, az egyre cizelláltabb értelmezésekkel szemben érvel – többek között Umberto Eco és Jean-Luc Nancy vonatkozó szövegeire is utalva –,⁹⁹ melyek végső soron teljesen eltűntetik a szöveget,¹⁰⁰ mondhatnánk: meggátolnak bennünket, hogy *jelenlétükben* részesüljünk. Ellenben az apollóni nyelviség csak annyira fogja meg, hogy ne csúszson ki teljesen az értelem síkjából, hogy a „látható” kifejezhető, és ne csak érzhető (mint *akarás*),¹⁰¹ hanem érzékelhető is legyen. Az apollóni közbelépésének a szerepe, hogy létrejöhessen „az eksztázis magaskultúrájú, megszelídített művésze”; azáltal, hogy „a dionüszoszi áradatot megtöri az apollóni gát”, „az ősi orgiasztikus természeti erőt az apollóni kompromisszum fölfelé kényszeríti, és mint művészi energiát egyszer s mindenkorra egyé forrasztja a szimbolikus erők regisz-

terével”.¹⁰² A dionüszoszi erő, mely az életenergia áramlását tartja fenn, a testek és a tárgyak világa, a szimbolikussal kell, hogy szövetségre lépjen.

Jelenlét és jelentés együttes jelentkezésére, dinamikájára, a kettő közötti ingadozásra emlékeztet mindez.¹⁰³ Amikor az egyik ereje megnövekszik, ott van a másik, hogy csillapítsa és visszafogja azt, és viszont. „Ahogyan egy posztstrukturalista mondaná: egy szimbólum tolakodott saját magam és kábulatom közé, egy nyelv megelőzött abban, hogy magamnál-jelen-legyek, egy diskurzus megtanította beszélni az eksztázisomat” – írja már Sloterdijk,¹⁰⁴ ami igen figyelemre méltó megjegyzés. Ez az ingázás, mely tulajdonképpen egyfajta tárgyi, testi, érzéki, jelenlétszerű, illetve a szellemi, megértő, szimbolikus, jelentéses közt megy végbe, a mindenkor másik keresésének végtelen folyamata, a dionüszoszi szétdaraboltság okozta mozgás, annak az illúzióknak a hajszolása, hogy a „Kettő” „Egy lehessen”, az újraegyesülés vágya,¹⁰⁵ mely arra irányuló törekvés, hogy szellemi és testi különválasztása megszűnjön, hogy a fizikai és a metafizikai közti megkülönböztetést elsöpörhessük.

Ez volna tehát az apollóni és a dionüszoszi közötti viszony egy lehetséges értelme, a szókratészi pedig ennek megfelelően úgy fogható fel, mint ennek az egyensúlynak a megbontója, mely az értelem kizárólagossága felé, a pusztán spekulatív metafizika irányába billentené a mérleget.

Sloterdijk viszont szigorú bíráló alá veszi Nietzsché Szókratészra vonatkozó megjegyzéseit, ami végül egészen jól illeszkedik Gumbrecht könyvének javaslataihoz is. „Testet öltött logoszként” értelmezi Nietzschét mint filozófust, s ennek kapcsán fejti ki azt az igen érdekes gondolatmenetet, mely tulajdonképpen egy hermeneutikai diskurzusban is megállná a helyét, de szókinccse valamivel elevebb, frissebb, „bátrabb” annál. *Inspirációról* beszél, mely valamiféle nyelvi hagyomány – szó szerint értendő – megtestesülését jelentheti, az „ember hangzóként működő teste” eszerint azon lenyomatoknak a médiuma, melyeket a *logosz* hagyott rajta az individuumon, a *logosz* ebben az összefüggésben pedig úgy jelenik meg mint „mindazoknak az értékeknek és szavaknak az összefoglaló elnevezése, amelyek nevében részt veszünk önmagunk részleges vagy teljes fölszámolásában”, amennyiben a *logosz* bennünket mint „akarat nélküli lényeket tud használni”.¹⁰⁶ Figyelmeztet ugyanakkor Sloterdijk, hogy a kultúra nem azonos „az önfelszámolás és az önmagunk ellen elkövetett erőszak” történéseivel, ugyanis a kultúra, melynek jogosan öröksége ez a fajta erőszak, „éber résztvevőket” kíván, akik szabadon dönthetnek, hogyan viszonyulnak ez ellen. Így, „aki beszél”, megélheti az erőszakot, beteljesíti a *logosz* közvetítését, melytől aztán így tulajdonképpen megtisztulva már „a saját mondanivalóját” mondhatja, s itt jön a komoly fordulat: „s ha azt mondja, amit ő mondani akar, ez azt jelenti: szerencsére *semmit* nem mond már, visszabújik a *logosz* mögé, megint csatlakozik az elevenség kommunikációs képességeihez”.¹⁰⁷ A drámai monológ, az önmegmutatás és önmegismerés játéka Sloterdijk elgondolásában tehát olyan küzdelem, mely „a testhez tartozó ész és az inkarnációk”¹⁰⁸ (a *logosz* megtestesülését, medializációját jelentheti ez) örülete között zajlik”,¹⁰⁹ lezajlása pedig valamiféle „hallgatáshoz” kell, hogy vezessen. Ennek az elképzelésnek a továbbgondolása szorosan kapcsolódik Szókratész figurájának és jelentőségének a nietzschéitől eltérő értelmezéséhez, mely *A szókratészi maieutika és a filozófia születésfelejtése* című írásban olvasható.

Sloterdijk egészen más jelentőséget tulajdonít a görög gondolkodó munkamódszerének, szemben Nietzschevel, aki a metafizika uralomra juttatásával és dialektikus negativitásából fakadó *bionegativitással*, életellenességgel vádolja Szókratészt, kivel ugyanakkor Sloterdijk szerint a filozófia történetében egészen Nietzscheig senki nem vetett számot érdemben.¹¹⁰ Sloterdijk Platón *Theaitétoszát* olvasva fejt ki Szókratészról mint „bábaasszony-gyermekről” való elképzeléseit, a görög filozófus ugyanis az itt olvasható „szülésznőbeszédben” vallja meg filozófiai magatartásának lényegét, melyet Nietzsche félreértett Sloterdijk szerint, s így „Szókratészben egy világtörténelmi torzszülött (a morális-teoretikus ember) születés-segítőjét vélte felismerni”.¹¹¹ Sőt, ennél tovább menve úgy véli, Platón is – türelmetlenségétől, s attól a szándéktól hajtva, hogy „pozitív tudást” (írást, nyomot?) hagyjon hátra – Szókratész nihilizmusának és destruktív dialektikájának megkerülésére eszelte ki idea- és emlékeztetnát, mellyel ugyanakkor a maieutikus nem tudna azonosulni, amennyiben ő az ideákra való emlékezéssel szemben a lélek saját születésére emlékeztetne a célból, „hogyan az elsajátított véleményekben mozgó élet elé térhessen vissza; egy kezdeti gondolatgazdag gondolatnélküliségbe”, „a véleménynélküliség paradicsomába”, melyet nem szkeptikus relativizmusként, hanem maieutikus abszolutizmusként kell felfognunk.¹¹² Az ideatan innen nézve éppenséggel nem egyeztethető össze a véleménynélküliséggel, a dialektikus letisztulással. Szókratész mint „destruktív szülésznő”,¹¹³ „a nem-tudás kedves bácsikája”, a bába analógiájára fejt ki, mit is jelent az ő örökkön kérdező filozófiája. Eszerint akár csak a szülésznő, aki kizárólag akkor töltheti be hivatását, ha maga már nem hoz gyermeket a világra, a gondolkodó is csak akkor válhat maieutikussá, ha nem akar többé pozitív tudást, véleményt és teóriákat hátrahagyni.¹¹⁴ Szókratész pedig mint a lelkek születéssegítője működik Platón dialógusaiban, gondja van rá, hogy a „szuper-okos fiúk” elméleteit megcáfolja, „hogyan lélek világra jöjjön” és „eljusson önmagához”, ez pedig úgy megy végbe, hogy „a lélek a cáfolatok és a megszégyenítések hatására kilátástalan helyzetbe kerül, s ezzel visszaesik a nem tudás lebegő állapotába”,¹¹⁵ elcsendesedik, elhallgat, „magzati negativitásba”¹¹⁶ vonul. A puszta *jelenlét* semlegességébe, mely nem torzítja – s ezzel távolítja – el magától jelentésekkel a világot, s így a szubjektum a kozmosz részének érzi magát, és ennyiben már nem is szubjektum. Ez egyfajta „tárgynélküli gnózis”, az „abszolút bennélet eufóriája”,¹¹⁷ bölcs, gyermeki tartózkodás a hatni akarástól (posztmetafizikum, gyermeknyelv), *biopozitivitás* az, ami benne működik.¹¹⁸

Ez a gondolatmenet persze elsősorban Sloterdijknak arra tett kísérleteként olvasandó – ezt maga is elmondja előadásában –, hogy a régebbi (nem a vele kortárs, szociológiai elveken működő) frankfurti iskola kritikai elméletének alapjait a szókratészi maieutikára vezesse vissza, mert ebben lehetőségek tárházát látja.¹¹⁹ Mindazonáltal valamelyest egyoldalú értelmezésnek tűnhet a bábáskodás módszerét pusztán a „gondolatoktól való megtisztulásként” leírni. Szókratész a maga filozófiai mesterségét kifejtő beszédében abból indul ki, hogy beszélgetőpartnere, Theaitétosz kételkedik önmagában, abban hogy képes volna megfelelően előadni gondolatait a híres kérdező előtt. Szókratész biztatja, hogy kísérelje meg „a sokaságot (...) egy fogalom segítségével összefoglalni”, a tudást „egy meghatározás segítségével jelölni”, Theaitétosz pedig erre adja kétségbeesett válaszát: „egyszerűen

nem tudom elhinni, hogy szavaim megállnának, s mást sem hallottam még a te kívánalmaidnak megfelelően fogalmazni.¹²⁰ „A szülés fájdalmai ezek” – kommentálja mindezt Szókratész. A „világrahozatal”, a lélek világra segítése itt egy gondolat, egy megértés világra segítségét kellene, hogy jelentse, hogy a még kimondatlan értelmet, a megértést fogalmára hozzuk. Szókratész tehetsége abban áll, hogy életre hívja az éretlenebbek, a fiatalabbak gondolatait, „aztán segít nekik annak eldöntésében is, hogy egészséges és életképes utódoknak, vagy éppen csökevényes torzszülötteknek adtak-e életet.”¹²¹ A tapasztalt kérdező a fogalmi gondolkodás csi-szolásában, a nyelvi megfogalmazás segítségével jeleskedik, támogatja azt, aki maga kevésbé van birtokában a kifejezésnek, mely miatt a gondolat „bent maradhat”, hordozója pedig „viselő” lesz. A gondolat világra segítségével persze nem következik, hogy onnantól kezdve valami készen álló dolog, valami lezárt, értelmes evidencia állna a filozófus rendelkezésére, sokkal inkább az, hogy kialakult egy diskurzus, létrejött egy viszony a „gyermekkel”, a gondolattal mint feszítő erővel, mely így már, a beszéd tárgyaként, megszűnik „teher” lenni. A szókratészi maieutikát Gadamer is „a szó világra segítségének művészeteként” értelmezi.¹²² Átala eljutunk valamely igazsághoz, de csakis a logoszéhoz, mely senkié, mely „fölötte áll a beszélgetőpartnerek szubjektív vélekedésének”,¹²³ értve ezalatt azt, hogy a dialektika, „a beszélgetés művészete” nem egy kérdés lezárását, megoldását, egy végső igazság kimondását jelenti, hanem, „egy szempont egységében” való „összeteekintést”, a beszéd tárgyának közös fogalomra hozását.¹²⁴ A világra jött szó, úgy is fel lehet fogni ezek után – itt már Sloterdijkra pillantva –, annyiban „szüli meg”, segíti a lelket, hogy az, a nemtudást belátva, az igazságot pusztá megegyezésként, a dialógusban közösen előállított értelemként (logosz) tartja fenn, vagyis a szót nem azonosítja a világgal, csupán egy adott körülmények között kondicionált értelemmel. „Magzati negativitása” ennyiben megtűri a *jelentést*, de szókratészi (maieutikus) bölcsességgel tartózkodik a teóriákra alapozott élettől.

Sloterdijk Szókratész-interpretációja Gumbrecht könyvének gondolatmenetével több tekintetben hasonlóságot mutat. Utóbbinál a szókratészi „képzés” közben el-sajátított teoretikus hallgatásra emlékeztető fogalom a csend, mely „összeköt a jelenlévő dolgok némaságával – azzal a némasággal, amely a jelenlétüket létrehozta”.¹²⁵ A csend azonban nem hangtalanságot jelent szó szerint, hanem a szellemi, az intellektuális, a nyelv elcsendesítését, s ennyiben ez megfér a dionüszoszi üdvrivalgás és tánc, orgiasztikusság és énfelajtés mellett, nem áll szemben az elhallgatással, a ráhagyatkozással, a világ dolgaira figyellel, az ő-egyre való ráhallgatással, mert a szubjektum mint egyfajta nyelvi-történeti saját vonul itt háttérbe, az „abszolút bennelét” állapot csendesíti el az értelmet. „Időről időre meg kell állni egy pillanatra és elhallgatni (mert a jelenlét nem használhat túl sok szót)” – írja Gumbrecht,¹²⁶ és nem véletlenül lép esszéjében ezen a ponton az érvelés menetébe a személyesség – ha már Sloterdijknál „a lélek születése” (a lélek tehermentesítése) volt a tét, melynél személyesebbet nehéz elképzelni –: „nem azon szoktam-e gyakorta ábrándozni, hogy a nyugdíjba vonulásom után egyszerűen csak vagyok, vagyis olyan életformáról, amely anélkül tölti ki a teret, hogy ennél sokkal többet tenne?” – teszi fel magának a kérdést.¹²⁷ Ezt követően pedig Heidegger *Gelassenheit* fogalmát kísérli meg ötletszerűen próbára tenni, hogy vajon a

„ráhagyatkozás”, a „higgadtság”, melyek a tehermentesített lélek jellemzői, kifejezhetik-e a „csendes éberség”, a „jelenlét tökéletes állapotát”, mely „annak intenzitása, hogy lenni akarunk, »itt« lenni, a távolság effektusaitól mentesen.”¹²⁸ Nem azt jelenti-e ez a „csendes éberség”, hogy a dolgoknak pusztán a meglétéről, a „felszínéről”, veszünk tudomást,¹²⁹ és nem erre utal-e a dionüszoszi ős-egy állapota is, mely az orgia táncában és a teljes elcsendesedésben is formát ölthet? Megmaradni a dolgok felszínén nem rokon-e a dolgok megköltésével?

Tovább fűzve a kérdéseket, vajon nem értelmezhető-e ez az elhallgatás Nietzsche történelem koncepciójának függvényében a történelem (és lényegében történetiségünk) elhallgattatásaként is? A múlthoz és annak értelmezéséhez való fordulás túlzott mértékével kapcsolatban a német filozófus így fogalmaz: „azért jó tudni mindent, ami megtörtént, mert már túl késő van ahhoz, hogy valami jobbat tegyünk. Így teszi a történeti érzék tétlenné és múltba révedővé szolgálóit, s szinte csak pillanatnyi feledékenységből, amikor ez az érzék éppen szünetel, akkor lesz a történelmi lázban szenvedő lény aktívvá, hogy azon nyomban, mihelyt az akciónak vége, saját tettét felboncolja, analitikus vizsgálódással továbbhatásában megakadályozza, s végül merő »történelemmé« hámozza.”¹³⁰ A történelemmel való foglalatalkodás eljuthat arra a szintre, hogy az már nem az életet szolgálja, hanem megbénítja azt,¹³¹ és Lacoue-Labarthe értelmezése szerint ez a múltba tekintő mértéktelenség ahhoz vezet, hogy éppen az fojtódik el, ami magát a történelmet létrehozta: az élet.¹³² Nietzsche a „történelembetegség” ellenszereként a *történetietlenséget* és a *történelemfelettséget* nevezi meg, előbbit „*felejténi*-tudásként”, „horizont mögé zárkózásként” képzeli el, tulajdonképpen afféle gyermeki naivitás jelenbeliségeként, az utóbbit pedig olyan tevékenységként, mely a tudományos gondolkodással szemben nem a folytonos „keletkezésre és alakulásra” (Werden/ Sein), hanem valamiféle interpretáció előtti, már-már kinyilatkoztatásként is értelmezhetőre, „a létezés örök és állandó karakterére irányítja a figyelmet”.¹³³ Nem szabad tehát, hogy a megismerés az *élet* elé kerüljön, „a múlt csak annyiban lehet minta, amennyiben egy lehetőségre »a nagyság lehetőségére« figyelmeztet”.¹³⁴ A történelem ennyiben hasznos *pharmakon*, gyógyír, csakis akkor, ha olyat nyerhetünk tőle, ami cselekvésre buzdít, ami nem tart meg a maga idejében, hanem arra ösztönöz, hogy elemi, friss gyermeki, ifjúi erővel a jelenben munkálkodjunk – egy pillantással a jövőre. Paul de Man ugyanakkor úgy gondolja, hogy ebben a Nietzsche-szövegben a múlttal való szembefordulás nem kifejezetten „felejtésként”, hanem az önmagunkra irányuló kritikai gyanúként értelmezendő.¹³⁵ S ezt a múlttal való szembefordulást az eltagadhatatlan hagyomány folyamatos megújításaként képzeli el, egy dinamikus szembenállásra utal hagyomány és modernség között, mely mozgásban a modernség, a nietzschei *felejténi tudásnak*, *történetietlenségnek* és *történelemfelettségnek* megfelelően arra hivatott, hogy visszatartsa a történelem regresszióvá fajulását.¹³⁶ Viszont talán mégsem vitatható el a Nietzsche-szöveg egyedi, életközponitú fogalomkörétől, tekintettel az egyéb hasonló témákat érintő szöveghelyekre is, hogy itt nem feltétlenül erről a – valójában – hermeneutikai körköröségről van szó. Lacoue-Labarthe is azt hangsúlyozta, hogy a múlt pillantás leglényegesebb pontja – ha az az élet javát akarja szolgálni –, hogy pozitív, cselekvésre buzdító példákat találjunk, egy valaha volt nagyság megismétlése cél-

jából, mely vélhetően nem valami értelmi pozíció eredménye lesz, hanem a nagyság mint életerő, mint egy korábbi monumentális *jelenlét* mimézise, mely úgynevezett „történelmi mimézis nem abban áll, hogy megismételjük azt, amit a görögök tettek, hanem abban, hogy megeljük annak megfelelőjét, ami számukra a lehetőséget adta: a hangoltságot, az erőt, a hatalmat”, a korábbiakra hivatkozva: a kényszer és az akarást,¹³⁷ „ez a teremtő mimézis”.¹³⁸ Ez a történelemfelfogás az egykori idők nagyságát ismétli, de nem afféle etikai, morális, tartalmi esszencia tanításából erőt merítve. Arról van inkább szó, hogy a jelen a múlthoz hasonlóan nyomát kívánja hagyni, a nyom mint példa a nagyság jele.

A történelem etikai vagy esztétikai taníthatóságával és hasznosíthatóságával kapcsolatban Gumbrecht is szkeptikus, szerinte sem az esztétikum, sem a történelem nem rendelkezik ugyanis „iránymutató potenciállal”, ezzel összefüggésben e diszciplínák tanulmányozásának sem az iránymutatást szükséges vállalnia, sokkal inkább a *rámutató* gesztusokra alapozott *epifánia* és *jelenvalóvá tétel* (*presentification*) kell, hogy kitöltse a kultúrával való találkozásokat.¹³⁹ A figyelemre méltó múlt megmutatása önmagában tapasztalati jelentőségű. Ennek megfelelően Gumbrecht a múlt „tanítását” is inkább a múlt *jelenvalóvá tételével* helyettesítené: ezek „olyan technikák, amelyek azt a benyomást (vagy inkább illúziót keltik), hogy a múlt világi újra kézzelfoghatóvá, érzékelhetővé válhatnak”.¹⁴⁰ Ez az elmúlt idők érzéki megismétlését jelenti, akár a múlt tárgyaival való fizikai érintkezést, helyszínekre való visszatérést, tehát lényegében akármilyen kontaktust, mely viszonylag közvetlenül emlékeztet a múltra. Ugyanakkor részt vehet ebben akár egy leíró történelmi regény is, mert függetlenül a hitelesség vagy a múlt interpretálhatóságának hermeneutikai kérdéseitől, egy általunk feltételezett másik kort tesz *jelenvalóvá*, s ennyiben fejt ki hatást. Elhallgatunk, hogy a történelem „tárgyai” beszéljenek és jelenünket egy időre elfoglalják.

A túláradás és az elhallgatás is dionüszoszi állapot, mindkettő amolyan majdnem abszolút, intenzív jelenlét, melyek éppen hogy az örökös apollóni kísérletből, a világ nyelvi megközelítésének lezárhatatlanságából fakadnak. Mind a túláradás, mind az elhallgatás egy sajátos filozófiai hozzáállás eredményeként fogalmazható meg. Gumbrecht Peter Sloterdijk elliptikus és hiperbolikus, nagyvonalú és kockázatos fogalmazásmódját hangsúlyozza,¹⁴¹ mely egy dionüszoszi írásművészet, Sloterdijk, a „kockázatos gondolkodó” – *dionysos philosophos*. „A megfogalmazás sloterdijki öröme” az,¹⁴² melyben Apollón nyelvisége és Dionüszosz eksztázisa munkál, a dionüszoszi lelkesültség az a felhajtó erő, mely életben tartja az apollónit. Az örökös metafizikai kísértés, a megfogalmazásnak mint a világ birtoklásának, a világgal való azonosulásnak az eksztatikus vágya teszi lehetővé, hogy a nyelv folyamatosan újra és újra megszülessen és jelen legyen. De mindez igaz fordítva is: nem tudnánk belső felfokozottságunkról hírt adni – mert az öröm egyik lényege talán annak kifejezése és kiáramlása volna –, ha nem volna számunkra adott a nyelvi közlés lehetősége. E mozgás fenntartása, mely amolyan filozofikus vitalitást jelent, lehet a célja ezeknek a teoretikus szemmel könnyedén esszéisztikussággal gyanúsítható szövegeknek (Nietzsche, Sloterdijk, Gumbrecht műveinek), melyek egy nagyon is világos elméleti katasztrófa eredményeiként gyakorlatban, mintegy

„színpadon” állva játsszák el a metafizika drámáját – hogy célját, ráatalálni *A metaforára*, nem teljesítheti be. Erre gyógyír a pillanatnyi elhallgatás és a folyamatos újrakezdés, egyben túlcsoordulás és telítődés öröme.

JEGYZETEK

1. Paul de Man, *Az olvasás allegóriái*, ford. Fogarasi György, Magvető, Budapest, 2006. 115.
2. Paul de Man, *Eszztétikai ideológia*, ford. Katona Gábor, Janus/Osiris, Budapest, 2000. 28.
3. Hans Ulrich Gumbrecht, *A jelenlét előállítás. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. Palkó Gábor, Ráció Kiadó – Historia Litteraria Alapítvány, Budapest, 2010. 48.
4. Uo., 22.
5. Uo., 69.
6. Uo., 58.
7. Uo., 59.
8. Martin Heidegger, *Lét és idő*, ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István, Osiris, Budapest, 2007. 133.
9. Uo., 129.
10. Uo., 133.
11. Vö. Fehér M. István, *Martin Heidegger*, Kossuth, Budapest, 1984. 59.
12. Gumbrecht, 59.
13. Paul De Man, *Az olvasás allegóriái*, 102.
14. Uo., 115.
15. Uo., 119.
16. Uo., 106.
17. Uo., 113–114.
18. Uo., 119.
19. Vö. Uo., 109–110.
20. Uo., 115.
21. Gilles Deleuze, *Nietzsche és a filozófia*, ford. Kovács András Bálint, Gond Alapítvány – Holnap Kiadó, Debrecen–Budapest, 1999. 298.
22. Uo., 17.
23. Uo., 17–18.
24. Uo., 16–17.
25. Sloterdijk vonatkozó gondolatmenetét a későbbiekben fogom értelmezni.
26. Bacsó Béla, „Eszztétikai világhértelmezés”. *A tragédia születéséhez* = *Alföld*, 2012/9. 61.
27. Ezzel világosan összefüggésbe hozhatók Deleuze és Sloterdijk elgondolásai is.
28. Bacsó, im., 65.
29. Paul De Man, *Az olvasás allegóriái*, 140.
30. Gumbrecht, 69–76.
31. Uo.
32. Uo., 68.
33. Uo., 111.
34. Uo., 88.
35. Uo., 82.
36. Uo., 87.
37. Vö. Kulcsár-Szabó Zoltán, *Hermeneutikai szakadékok*, Csokonai Kiadó, 2005. 21.
38. Gumbrecht, 11–12.
39. Friedrich Nietzsche, *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, ford. Kertész Imre, Magvető, Budapest, 1986. 32. (a továbbiakban: TSZ.)
40. Uo.
41. TSZ., 27.
42. Eltávolítás alatt érthető az, hogy a dolog fogalmi megragadása kiiktatja a közvetlenséget, mely közvetlenségben a dolog még mintegy „előttünk lebeg”, mint egy könyv, melynek még nem találták

meg a helyét a könyvtárban, ugyanakkor a kérdés bonyolultságát és a metafora jogosságát szemléltetné, hogy e könyvet esetleg több rendszerezési elv szerint is el lehetne helyezni. Következésképp, amint kimondunk valamiről valamit, még ha igaz is, nem csak „úgy” és „akként” lehet a dolgot kimondani és leírni. Ennyiben is eltávolításról beszélhetünk, mivel egy megfogalmazás eltávolodik egy másiktól. A „távolság” felvétele nem szó szerinti, egy pozíció elfoglalását jelenti egy tárggyal szemben, adott szempontok szerint.

43. Gumbrecht, 111.

44. Vö.: Hans-Georg Gadamer, *Igazság és módszer*, ford. Bonyhai Gábor, Gondolat, Budapest, 1984. 258.

45. Isztray Simon, Nietzsche. Filozófus születése a tragédia szelleméből, L'Harmattan, Budapest, 2011. 45.

46. TSz., 42–44

47. Friedrich Nietzsche, *Az értékek átértékelése*, ford. Romhányi Török Gábor, Holnap Kiadó, Budapest, 1998. 139.

48. TSz., 31.

49. TSz., 50–51.

50. TSz., 57.

51. TSz., 151.

52. TSz., 33.

53. Gumbrecht, 75.

54. Uo., 116.

55. Uo., 111.

56. TSz., 64–65.

57. Uo., 56.

58. Vö. Apollodorosz, *Mitológia*, ford.: Horváth Judit, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1977. 26., ill. 42.

59. Kerényi Károly, *Az örök Antigoné. Vallástörténeti tanulmányok*, Paidion, 2003. 208–209.

60. Uo., 210.

61. TSz., 157.

62. Sarah Kofman, *Nietzsche and Metaphor*, ford. Duncan Large, Stanford University Press, 1993. 7.

63. Gumbrecht, im., 90–91.

64. Uo.

65. Heidegger, *Lét is idő*, 162.

66. Vö., Gumbrecht, 85.

67. Uo., 57.

68. TSz., 40–41.

69. Uo.

70. Nietzsche, *Az értékek átértékelése*, 140.

71. Uo., 141.

72. Uo.

73. Friedrich Nietzsche, *A történelem hasznáról és káráról*, ford. Tatár György, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989. 90.

74. Nietzsche, *Az értékek átértékelése*, 141.

75. Gumbrecht, 86.

76. Uo., 82.

77. Peter Sloterdijk, *A gondolkodó a színpadon – A jó hír megjavításáról*, ford. Bendl Júlia, Kurdi Imre, Helikon, Budapest, 2001. 42–43.

78. Uo., 43.

79. Uo., 27–28.

80. Uo., 26.

81. Uo., 44–45.

82. Uo., 85.

83. Uo., 85–86.

84. Uo., 122–123.

85. Uo., 49.

86. Uo., 123.
87. Gumbrecht, 47–48.
88. Uo., 39.
89. TSz., 114.
90. TSz., 121.
91. TSz., 125.
92. TSz., 135.
93. Isztray, 21–22.
94. TSz., 143.
95. Vö. Isztray, 47.
96. Deleuze, 31.
97. Vö. Isztray, 51.
98. Kofman, 138.
99. Gumbrecht, 51.
100. Vö. Hans-Georg Gadamer, *Szöveg és interpretáció*, ford. Hévízi Ottó = *Szöveg és interpretáció*, szerk. Bacsó Béla, Cserépfalvi, é.n. 25.
101. A töredékeket olvasva ezzel kapcsolatban megjegyzendő: Nietzsche, *Az értékek átértékelése*, 139–140. A dionüszoszi mint orgiasztikus és az apollóni mint vizionárius kényszer a hatalom akarásának kifejeződései. „A »művész« jelensége a lehető *legátlátszóbb*: innen pillanthatjuk meg a hatalom, a természet elemi ösztöneit, de a vallásét s a morálét úgyszintén!"; „A kéjállapot, melyet márnoknak hívnak, egészen pontosan a nagy *batalom* érzése...”
102. Sloterdijk, *A gondolkodó a színpadon*, 64–65.
103. Gumbrecht, 12.
104. Sloterdijk, 66.
105. Uo., 67–68.
106. Uo., 132–133.
107. Uo., 134.
108. Az inkarnáció itt úgy értelmezendő, mint a logosznak, tehát valamiféle nyelvi hagyománynak az egyes emberben való megtestesülése. Valamilyest eltérő megfogalmazás ez, mintha az embert pusztán az információkat hordozó és azokat közvetítő testként gondolnánk el.
109. Uo.
110. Peter Sloterdijk, *Világra jönni – Szót kapni*, ford. Weiss János, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1999. 57–59.
111. Uo., 61.
112. Uo., 62–63.
113. Egyáltalán nem véletlen, ha az itt kifejtett destrukció kapcsán Heideggernek a *Lét és időben* bevezetett destrukció „programja” jut eszünkbe.
114. Sloterdijk, *Világra jönni – Szót kapni*, 64–65.
115. Uo., 66.
116. Uo.
117. Uo., 70.
118. Uo., 72–74.
119. Uo., 73–74.
120. Platón, *Theaitétosz*, ford. Bárány István, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2001. 24. 148d.
121. A. E. Taylor, *Platón*, ford. Bárány István, Osiris Kiadó, Budapest, 2001. 452.
122. Gadamer, *Igazság és módszer*, 257.
123. Uo., 258.
124. Uo.
125. Gumbrecht, 76.
126. Uo., 108.
127. Uo., 109.
128. Uo., 111.
129. Felvethető ezen a ponton, hogy mindez – tehát általában a Gumbrecht által felkínált *jelenlét* – heideggeri terminusokkal élve a *jelenvalólét* (Dasein) *banyatlásként* (Verfallen) vett létmódjával, mely „a jelenvalólétnek (...) a valamiben feloldódása”, „belevészés az akárki nyilvánosságába”, a „világra ha-

nyatlás”, (*Lét és idő*, 207.), és ezzel összefüggésben a nem-tulajdonképpeniség fogalmával esetleg egy részletesebb kifejtésben magyarázható. Továbbá az elsőre igen kézenfekvőnek kínálkozó, a *kéznéllevő* felfogásával kapcsolatos „valaminél-már-csak-elidőzés” módusza, az „odapillantás” (Hinsehen) mint „ott-tartózkodás” körüli fejtegetések is alkalmasnak mutatkoznak a diskurzus tágítására. (Im., 81.) Mindazonáltal, mert jelen dolgozatot túlzottan leterhelné egy tágabb és részletesebb, Heideggerre vonatkozó kontextus, ez egy következő munka tárgya lehet.

130. Nietzsche, *A történelem hasznáról és káráról*, 75.

131. Uo., 95.

132. Philippe Lacoue-Labarthe, *Történelem és mimézis* ford. Betegh Gábor = Athenaeum I. kötet, 1992, 3. füzet, *A francia Nietzsche-recepció*, T-Twins Kiadói és Tipográfiai Kft., Budapest, 1992. 246.

133. Nietzsche, *A történelem hasznáról és káráról*, 95; „Mit dem Worte «das Unhistorische» bezeichne ich die Kunst und Kraft vergessen zu können und sich in einen begrenzten Horizont einzuschliessen; »überhistorisch« nenne ich die Mächte, die den Blick von dem Werden ablenken, hin zu dem, was dem Dasein den Charakter des Ewigen und Gleichbedeutenden giebt, zu Kunst und Religion.” = Friedrich Nietzsche, Nietzsche’s Werke 11., Umzeitgemäße betrachtungen. C. G. Neumann Verlag, Leipzig, 1996, 203.

134. Lacoue-Labarthe, 260.

135. Paul de Man, *Irodalomtörténet és irodalmi modernség* = Uő., *Olvasás és történelem*, ford. Nemes Péter, Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 80.

136. Uo., 82.

137. Nietzsche, *Az értékek átértékelése*, 141.

138. Lacoue-Labarthe, 260.

139. Gumbrecht, 80.

140. Uo.

141. Hans Ulrich Gumbrecht, *Világban lenni és színpadon állni*, ford. Csécsesi Dorottya = Prae, 2013/2. *Hans Ulrich Gumbrecht 1.*, 59.

142. Uo., 64.

NEMES Z. MÁRIÓ

„Nem más az ember, mint az a faj, amelynek stílusa van”

GOTTFRIED BENN ANTROPOLÓGIAI ESZTÉTIKÁJA

Gottfried Benn 1933-as, *Expresszionizmus* című esszéje egy politikailag és ideológiailag sűrűn „átírt” diskurzusterben próbálja meghatározni az expresszionizmus lényegét. Benn beszédpozíciója több szempontból is problematikus, hiszen az új német költészeti akadémia tagjaként reprezentatív szerepet tölt be a korszak kulturális hierarchiájában, vagyis alkalmazkodnia kell az egyre erősebbé váló náci ideológia kívánalmaihoz, ugyanakkor a kultúrpolitika egyes – főként a „népi” (völkisch) oldalról támogatott – tendenciáival mégis megpróbál szembe menni,¹ hogy az expresszionizmust felmentse az elfajzott művészet vádjától. Benn az olasz futurizmus sorsában látja avantgárd művészet és hatalom ideális viszonyának példáját, cikkében egy ezzel párhuzamos pozíciót szeretne biztosítani az expresszionizmusnak, kísérlete azonban – a történeti tények ismeretében – kudarcra van ítélve, hiszen ideológiai szempontból nem tudja szalonképessé avatni a művészeti irány-

zatot, mivel annak poétikai alapjai összeegyeztethetetlenek azzal a redukált és propagandisztikus művészetfelfogással, melyet a náci kultúrpolitika a maga érett formájában képvisel. Benn igyekezete azonban több szempontból is figyelemre-méltó, hiszen ebben a korszakában eleven kapcsolatot vél felfedezni a (re)konstruált expresszionizmus-kép és az „antropológiai fordulatnak” vélt náci hatalom-átvétel között. Ennek az összefüggésnek az a lényege, hogy az expresszionizmus Benn interpretálásában egy olyan kultúrkritikai diskurzus részévé válik, mely az emberi realitás válságából egy új – önmagát „formalizáló” – ember utópisztikus víziójáig ível.

Benn „privát nemzeti szocializmusának”, a náciizmusról kialakított esztétizált felfogásának filológiai is alátámasztott értelmezése meghaladja ennek a dolgozatnak a kereteit. Minket ebben az összefüggésben az a mozzanat érdekel, ahogy az életműben egyre jelentősebbé váló antropológiai-biológiai fogalomtár esztétikai állítások artikulálására válik alkalmassá. Ez a tendencia persze nem független a náci ideológia antropologizáló szókincsétől, ugyanakkor az *Expresszionizmus*-cikk is abból a szempontból jelentős igazán, hogy Benn közvetve saját fiatalkori poétikájának egyes vonásait is (át)értelmezi, illetve belevonja abba a kifejezés központú *antropológiai esztétikába*, mely a harmincas évek esszéiben reflektált módon jelenik meg.

A szöveg központi gondolatmenete arra irányul, hogy az expresszionizmus nem valamiféle partikuláris „*német frivolitás*”, hanem egy összeurópai gondolati és művészeti stílus, mely a huszadik század elejének egészét meghatározza, illetve annak társadalmi-metafizikai válságjelenségeit reprezentálja. „*Egy új stílus kialakulása egy ilyen széles fronton minden magyarázat nélkül is azt bizonyítja, hogy e stílus formái tökéletesen önállóak és elemiek, hogy az európai ember alapvető természeti helyzetének megváltozásáról van szó.*”² Amellett, hogy a „*széles front*” nemzetközisége a stílustörekvés kollektív érvényességét jelzi, Benn egy szubjektív kultúrtörténeti geneológiát is felvázol Goethétől Wagnerig. Az argumentációs eljárás nem egyedi, hiszen az adott mozgalom történetiségét megkonstruáló művésztörténeti „szerzőlisták” összeállítása az avantgárd mozgalmak általános jellegzetessége volt, mely ambivalens viszonyban állt az avantgárd ideológiák történelemellenes attitűdjével, ugyanakkor ebben a gesztusban a kultúra történetének „privatizálása” és dekonstrukciója is érzékelhető. Az irodalom- és művésztörténeti horizont kitérítésének módszertani alapja az, hogy Benn abszolutizálja az expresszionizmus poétikai mozzanatait, hiszen állítása szerint az „expresszionista realizáció” a formálás elemi momentumként minden művészethez hozzátartozik.³ Érdemes azonban kihangsúlyozni, hogy expresszionista realizáció alatt itt nem valamiféle szubjektivista és érzelemalapú „torzítások” értendők, hanem egy olyan absztrakciós eljárás, mely során a „*belső realitás*” közvetlenül emelkedik át a „*formális kötöttségbe*”, vagyis egyfajta Én-nélküli esztétikai rend jön létre.

Annak ellenére, hogy az absztrakciós tendenciák művésztörténeten belüli fontosságát Wilhelm Worringerhez hasonló kutatók is megerősítették,⁴ az expresszionizmus értékvesztésévé váló elismertetésében mégis a mimetikus kereteket meghaladó „*antinaturalista*” ábrázolásmód okozza a legnagyobb problémát. Az absztrakt formalizmus jelentősége Benn szerint nem érthető meg

csupán irodalom- és művészettörténeti aspektusból, ugyanis itt egy olyan művészetantropológiai jelenségről van szó, mely a korszak kulturális-társadalmi paradigmaváltásának esztétikai szimptomája is egyszerre, vagyis nem(csak) azért fontos, mert mindig is domináns mozzanata volt az esztétikai diskurzusnak, hanem mert „párhuzamos” a kor alaptendenciáival. Mindez a realizmus/realitás megváltozott kondícióival függ össze, ahogy azt az expresszionizmust marxista szempontból kritizáló Lukács György is látja, hiszen szerinte az avantgárd egyik alaptendenciája a „realizmus likvidálása”.⁵

Lukács ezen ítéletével vélhetőleg Benn is egyetértene, ugyanakkor szerinte a realitás maga az, ami – a történelem egy adott pontján – felszámolta önmagát: „Azt mondtam, hogy Európában 1910 és 1925 között egyáltalán alig volt más, mint antinaturalista stílus. De hiszen valóság sem volt, legföljebb annak fintorai. A valóság kapitalista fogalom volt. A valóság telkekből, ipari termékekből, jelzőlogbejegyzésekből állt, mindabból, amit pénzértékkel ki lehetett fejezni, és keresni lehetett rajta. Valóság volt a darwinizmus, a nemzetközi lovas akadályversenyek és mindaz, ami valamiképp privilegizált volt. Valóság volt később a háború, az éhség, a történelmi megaláztatások, a jogtalanság, a hatalom. A szellemnek nem volt valósága. Belső valósága felé fordult, léte, biológiája, felépítése, fiziológiai és pszichológiai jellegű kereszteződése felé, saját teremtése és ragyogása felé.”⁶ Itt Benn történelem- és kultúrkritikája lép működésbe, miszerint jelenlegi korunkban a „természet föl-oszlásával” és a „történelem fölborulásával” kell szembenéznünk, vagyis azok a szubsztanciális fogalmak, melyek régebbi korszakok értelemkoherenciájáért kezsekedtek, immár érvénytelenné váltak. Ebben a kontextusban se természettudományi, se filozófiai értelemben nem adott bármiféle „vitathatatlan valóság”, melyben a szubjektum megalapozhatná önmagát, hiszen az újkor technikailag és pragmatikusan meghatározott észfogalma az „életvalóság” teljes instrumentalizálásához vezet.⁷

Ebben a válságretorikában az expresszionista gondolatvilág olyan toposzai jelennek meg, mint a „civilizációs valóság” elutasítása, illetve a triviálisnak vélt jelenségvilággal szembeni szkepszis,⁸ de meghatározóbb és reflektáltabb a nietzschei kultúrkritika hatása, hiszen az itt leírt derealizációs folyamatok az európai nihilizmus kontextusába illeszkednek. Benn kapcsolata Nietzschével rendkívül összetett; korai korszakában kevésbé reflektált ez a viszony, majd a teoretikus önértelmezés esszé-korszakában (1928–1950) monomániás interpretáció veszi kezdetét, mely olyan kijelentésekben kulminálódik, miszerint mindaz, amit Benn generációja intellektuálisan létrehozott csupán Nietzsche-exegézis.⁹ Jelen kontextusban mindebből az a fontos számunkra, hogy Benn saját történelemellenes kultúrkritikáját a kései Nietzsche gondolkodásának egyes elemeit – különös tekintettel a nihilizmusra – „kisajátítva” építi fel. A nihilizmusnak két fő mozzanata van Benn értelmezésében, az egyik a világ természettudományos mechanizálódása, a másik a darwinizmus, mely az ember totális naturalizálásaként fogható fel. Ez a két egymást kiegészítő funkcionális mozzanat határozza meg a nihilizmus „kronológiai alapját”, vagyis egy olyan új korszak időszámítását, mely véglegesen leszámol mindenféle transzcendenciával és esszenciális értéktételezéssel.¹⁰

A krízisszituációban az expresszionizmus az elitista szellem „antiliberalis funkciója”, mely arra hivatott, hogy a természet és történelem alapját vesztett realitás-

fogalmait meghaladja és egy új valóságot formáljon meg. A nihilizmussal csak egy konstruktív szellem tud szembeszállni, mely a nihilizmus artistikus kihasználására törekszik, egy olyan szemlélet kialakítására, mely dialektikus és provokatív módon művészi energiává változtatja a nihilista érzület tragikumát. Eközben a szellem önmagához, saját „belső valósága” felé fordul vissza, hogy „fiziológiai és pszichológiai kereszteződése” mentén felnyisson egy prelogikai szférát, mely antropológiai alapját képezheti az „alakításnak és az erők struktúrává változtatásának”.¹¹ Benn ezzel túllép az expresszionizmus válságdiagnosztizáló szerepének elemzésén, és egy aktivista művészetmetafizikai programot fogalmaz meg, melyben a központi esztétikai princípiummá a *megformálás* válik. A formalizmus tehát pozitív előjelet kap, hiszen az expresszionizmus a „realitásvesztésre” (Realitätszerfall) úgy reagál, hogy a jelenségvilágot a lényegszerű irányában töri át, vagyis „minden káoszt kizáró formai abszolutizmusként” fejeződik ki. Az expresszionista realizációnak és/ vagy a formális „kifejezésnek” (Ausdruck) ez az esztétikai programja azért döntő fontosságú, mert a különböző alkotói korszakok verstani és formai megfelelésein túlnyúló poetológiai egységalakzatot jelent Benn életművében, melyhez különböző formában és artikulációban, de újra és újra visszatér.¹²

Lukács a már említett tanulmányában – melynek fő ellenségképe maga Gottfried Benn – érzékeli az expresszionizmus absztrakciós mozzanatát, ugyanakkor szerinte itt a valóságtól való elabsztrahálás téves gyakorlatáról van szó. Az objektív valóság visszatükrözésének normatívájából kiindulva Lukács lényeg és jelenség helyes összekapcsolását kéri számon, de ezzel nem tudnak szolgálni a valóság közvetlenségének bővületében élő expresszionisták, hiszen náluk épp a racionális formálás azon elve hiányzik, mely a közvetlenséget művésziileg produktív közvetítettségé tehetné. A realista is absztrahál – mégpedig egy adott irányba, a *tipizáció* felé – ugyanakkor el is fedti ezt a mozgást, vagyis a megformálás absztrakció és realizáció kettős erőterében létesül, mely lényeg és jelenség művészi dialektikájának van alávetve. Mindebből az következik, hogy Lukács *formátlannak* érzékeli az avantgárd művészet produktumait, hiszen ahogy a kaotikus közvetlenség nem engedi számukra megpillantani a valóság struktúráit, úgy a létrehozott művek sem mutatnak fel megformált értelmi összefüggést, vagyis nem szolgálnak az adott struktúrákat leképező helyes „állításokkal”.¹³ Érdekes összefüggés, hogy a *Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation (1918)* című korai írásában Helmuth Plessner is Lukács ítéletéhez kapcsolódik abból a szempontból, hogy nem érzékeli „formát” az expresszionizmusban, hiszen az avantgárd mozgalmat a képzőművészet már reneszánsz óta érlelődő krízisét betetőző jelenségnek tartja, aminek lényege a kép „*destruálásának*” (Zersetzung) a radikalizálódása, vagyis annak az alakatlanságnak a győzelme, melyet a formaképzetek összességét életellenesnek vélő elementáris „*kifejezés-szenvedély*” (Ausdruckssehnsucht) hoz létre.¹⁴

Benn művészetviziójában a forma „felnyílik”, vagyis önreferenciálissá válik, hiszen itt nincs olyan „tartalom”, illetve szisztematikus lényegiség, mely bármilyen módon előreprogramozná a megjelenítést. A valóság tehát nem „előre” megértett, hiszen épp ezen prefiguráció hiányától hajtva válik a művészetben *előállítottá*. Ezért nem lehet az ilyen műalkotástól azt várni, hogy beleilleszkedjen valamiféle előzetes formatopológiába, vagyis ezért tűnik formátlannak, hiszen minden megva-

lósulása formájának „újrafeltalálását” jelenti. A formálás és/vagy a stilizálás gesztusa a valóságot, illetve annak perspektivikus interpretációit egyaránt túllépi egy „kifejezésvilág” (Ausdruckswelt) irányában. Ez a kifejezésvilág a forma nem-mimetikus (ön)prezentációjának eredménye, egy olyan autonóm esztétikai tér, mely az előzetesen adott referenciális mozzanatok konstrukciós jellegét hangsúlyozza ki.

Az esztétikai formalizmus antropológiai vonása abban rejlik, hogy a formai abszolútizmus az emberi létmód struktúráiba ágyazódik. Az ilyen művészet nem csupán „kitör” a valóságból valamilyen „üres transzcendencia” (Hugo Friedrich) irányában, hanem „antropológiai megváltást” kínál az embernek a kifejezésvilágban, hiszen Benn szerint az ember egyik lényegjellemzője a valóság formális újraalapításának – esztétikai rendezésének – a képessége. A művészet tehát a produktív világ-ember viszony paradigmája, talán az ember egyetlen hiteles lehetősége arra, hogy legyűrje és hasznosítsa a „*semmi formát követelő*” erejét. Ugyanakkor Benn a harmincas évek elején született írásaiban, így az *Expresszionizmus*-cikkekben is, arra utal, hogy a formai abszolútizmus nem szűkül le a művészetre, sőt bizonyos értelemben túl is lép azon egy „új ritualitás” irányában: „*Amikor a továbbiakban művészetről beszélek, akkor egy elmúlt jelenségre gondolok. (...) Amit politikailag megformálunk, az nem a művészet lesz, hanem egy új fajta, már tisztán felismerhető új emberi nem. (...) Nem művészet, rítus áll majd a fáklyák és a tűz körül.*”¹⁵ A ritualitás mint az élet formalizálásának motívuma Benn pszeudofaszista szótárába illeszkedik, ahogy az esszé végének látomásos részletei is bővelkednek hasonló elemekben. Ennek a beszédmódnak a csúcsteljesítménye a *Dór világ* című esszé, melyben a formai abszolútizmus antropológiai jelentősége a „*tenyésztés*” (Zucht) fogalma mentén értelmeződik.

Egyelőre csak annyit érdemes kihangsúlyozni, hogy Benn saját expresszionista gyökereit is antropológiai perspektívából szemléli, vagyis számára az új realitás kidolgozása elválaszthatatlan az „új ember”-problematikától. „*Ez a kérdésfeltevés azonban egy új lét valódi készenléte, valódi élménye volt, radikális és mély, amely azután az expresszionizmussal az egyetlen olyan szellemi teljesítményeket hozta létre, amely odahagyta a liberalisztikus opportunizmus nyomorúságossá vált köreit, maga mögött hagyta a tudomány tiszta hasznosság-világát, áttörte a konszernek analitikus légkörét, és megjárta a fárasztó utat befelé, a teremtés rétegei, az ösképek, a mítoszok felé, és a realitás széthullásának, az értékek önmaguk ellentétébe fordulásának eme szörnyű káoszának közepette kényszeresen, törvényesen és komoly eszközökkel az ember új képéért küzdött.*”¹⁶ Az új-ember megteremtésének képzete a huszadik század elejének igazi obszessziójává vált, egy olyan „üres” fogalom, melyet a legkülönbözőbb politikai és esztétikai ideológiák próbáltak tartalommal feltölteni. Az expresszionizmusban megnyilvánuló „új ember”-igény hagyományosan humanista és pacifista képzetekkel kapcsolódik össze, egy olyan törekvéssel, mely az I. világháború „anyagcsatáiban” feloldódott emberi szubsztancia „újraközpontosítását” jelöli meg céljaként. Az ember alkonyának meghirdetése az expresszionizmus számos reprezentatív kiadványának címében is megjelenik, ahogy azt a *Menschheitsdämmerung* antológia¹⁷ is jelzi, ugyanakkor ez nem csupán valamiféle szekularizált „*apokaliptikus tónus*” (Jacques Derrida) megjelenése, mely kimerülne a végállapot művészi kinyilatkoztatásában, hanem egy utópikus akcióprogram bejelentése is egyszersmind. Ebből következik, hogy az expresszio-

nista költészet „Nagyobb és politikán felüli érdeme, hogy figyelmeztető ujjal és ébresztő hanggal, minduntalan magára az Emberre utalt, hogy az ember elvesztett kapcsolatait, az egyén és a végtelenség kapcsolatát az emberi szellem síkján újjá teremtette, egyes-egyedül azért, hogy ez a kapcsolat meg is valósuljon.”¹⁸

Ez a körvonalazatlan és sokszor messianisztikus humanizmusvágy vezeti az expresszionista szerzőket az emberi jelenségvilág negatív oldalának kihangsúlyozásához, vagyis egyfajta dehumanizációs poétikához, mely ugyanakkor nem az emberi struktúra végleges kioltását hirdeti, hanem újjászületésének¹⁹ szükségességét. A deformálás-destrukció-démonizáció költői eszköztára²⁰ a „valóság elleni valóságos harc” (Kurt Pinthus) stratégiájába illeszkedik, vagyis a korrumpáltnak vélt emberi realitás transzformálását célozza. Bármiféle új humanizmus tehát csak a dehumanizáció útján jöhet létre, hiszen a költő feladata az, hogy felmutassa a lényegét vesztett embert, mert csak ennek a tragikus tapasztalatnak a birtokában lehet – vélik a messianisztikus expresszionisták – a formátlanságból új egészet alkotni.

Benn az ember alkonyát a nihilizmus perspektívájából szemléli, hiszen a kollektív realitásvesztéssel együtt jár az antropológiai princípium kiüresedése is, vagyis a nihilizmus egyik központi effektusa az emberrel kapcsolatos „csömör” és „fáradtság” fenoménsoportjainak megjelenése.²¹ A darwinizmus és a pozitivista természettudományos gondolkodás megfosztja az embert a létezésben betöltött központi pozíciójától, illetve ezt a pozíciót önbecsülésének történeti illúziójaként leplezik le. Ez a folyamat Benn értelmezésében egyfajta tartalmi „kiüresítést” eredményez, vagyis a morális és filozófiai tartalmak eltűnésével a forma (ön)kifejeződésének üres médiumaként értett ember jelenik meg. „Téved, aki azt gondolja, hogy bír még valamiféle tartalommal az ember, vagy legalábbis bírnia kellene. Akadnak táplálkozási gondjai, családi gondjai, van benne becsvágy, vannak neurózisai – mindez azonban már nem a szó metafizikai értelmében vett tartalom, (...) Sőt, egyáltalán nem létezik immár az ember, szimptomák maradtak belőle csupán.”²² Az ember tehát nem valamiféle autentikus létező, hiszen elvesztett lényegének, metafizikai tartalmainak *imitálására* képes csupán. Ugyanakkor ezek az elvesztett tartalmak se bírnak egyértelműen pozitív értékindexszel, hiszen ha az emberből csak szimptomák maradtak, akkor tartalmainak elvesztése egy „betegség” rejtett történeteként értelmezhető. Ez a szimptóma-antropológia egy olyan nem-esszencialista antropológiaként jelenik meg, mely az emberi „igazság” elvesztését egy produktív tapasztalattá formálja át, hiszen a szimptóma nem az evidencia, hanem a kifejezés és konstrukció művi világába tartozik. Az „ember mint önmaga szimptomája” tétel, egy önmagát „játszva”, vagyis saját fikciói mentén megalkotó lény világviszonyát fejezi ki, hiszen ha „leszámoltunk az igazsággal, akkor alapvetővé válik a stílus”.

Mindebből látszik, hogy Benn szkepticusan vélekedik a humanizmus lehetőségfeltételeiről, hiszen a humanitás története több szálon fonódik össze a nihilizmus történetével. Az igazságát vesztett ember nem vezethető át egy új igazság egység-tapasztalatába, mert magáról az emberi igazság fogalmáról kell lemondanunk az antropológiai-esztétikai „stílusforma”, vagyis a kifejezés javára. A harmincas években Benn számára rövid ideig körvonalazódott ugyan egy olyan lehetőség, mely a radikális (ön)formálást egy új, antropológiai igazság „beíródásaként” tette megérthetővé, de az az út felemás eredménnyel végződött. A messianisztikus ex-

presszionizmus idealista-kollektivista antropológiájához már korai korszakában is szkeptikusan viszonyul,²³ hiszen az eksztatikus emberiség retorika és az „*Ó-emberpátosz*” helyett Benn korai költészete inkább a személytelen dehumanizáció útját követi. „*A bűlt romokon Énem új arcát énekelem*”²⁴ programjából ez a költészet a „*bűlt romok*” felmutatását hajtja végre provokatív erővel, miközben az Én „egész-ként” való újjászületését utópikus illúzióként függeszti fel.

A *Morgue* (1912) című kötet²⁵ groteszk „*fiziológiai tablói*” (Helmut Lethen) kiváló példái ennek a stratégiának, hiszen a bonctermi jelenetekből és motívumokból építkező szövegek az emberi létezés határhelyezeteire reflektálnak, arra a tapasztalatra, amikor az ember biológiai romlásának kitett testiségként, mint pusztá, bomló anyag jelenik meg. A költői színrevitel struktúrája összetett, hiszen egyszerre jelenik meg a barokk vanitas-költemények Andreas Gryphusig visszavezethető hagyománya,²⁶ az expresszionista költészet fragmentáló-disszociatív eljárása(i), és az orvosi tekintet klinikai szenvtelensége mint poétikai konstrukció.²⁷

Ami itt számunkra antropológiai szempontból központi jelentőségű, az a holttest poétikai színrevitele, melyet olyan dehumanizáló eljárásnak kell felfogni, ami az emberi „alakot” antropomorfizáló és dezantropomorfizáló tendenciák játékterében jeleníti meg.²⁸ Ennek megértéséhez elengedhetetlen a művészeti dehumanizáció fogalmának pontosítása és antropológiai újraértelmezése.

José Ortega Y Gasset *A művészet dehumanizálódása* (1925) című esszéjében az „*új, artistikus*” művészeti törekvéseket művészetszociológiai szempontból elemzi. Elemzésének egyik központi felismerése, hogy az új művészet az addigi művészeti korszakokhoz képest radikálisabban osztja fel saját közönségét. Egyrészt létrejön a beavatott műértők elitisztikus közössége, másrészt az új művészet élvezetére-megértésére teljesen képtelen tömeg. Ezt a befogadásszociológiai hasadást abból az antropológiai premisszából vezeti le Ortega, hogy az új művészet mozgatórugói nem „*generikusan emberiek*”, illetve hogy a művészi befogadás során két ellentétes erő feszül egymásnak, az „*emberi dolgok*” – realitás és referencia humanizált dimenziója – iránti érzékenység és a tisztán virtuális esztétikai transzparencia iránti affinitás. Az új művészet felborítja a két dimenzió közti egyensúlyt és egy olyan ún. *ultratárgyakból* álló absztrakciós világ megteremtésére törekszik, melynek kiépülése az emberi oldal széttörését, vagyis a művészet antropológiai mozzanatának *dehumanizációját* eredményezi. „*A művészet, melyről most beszélünk, nem csupán azért embertelen, mert nem tartalmaz emberi dolgokat, hanem azért is, mert a dehumanizálás műveletéből maga is ugyancsak kiveti a részét. Az emberitől való menekülése során nem is annyira a terminus ad quem foglalkoztatja – vagyis az a különleges fauna, amelyhez elérkezik –, mint inkább a terminus a quo, vagyis az az emberi szemszög, amelyet lerombol. (...) Az új művész számára az esztétikai élvezet forrását épp az emberi fölött aratott diadal jelenti, épp ezért van szükség a győzelem konkrét bemutatására és – minden egyes esetben – az elpusztított áldozat megjelenítésére.*”²⁹ A fenti idézetben az a fontos felismerés fogalmazódik meg, hogy az új művészet dehumanizációs effektusa nem elsősorban a generikus emberi összefüggések teljes felfüggesztésében, valamiféle totális – ezért is idealisztikus – absztrakcióban jelentkezik a leghatékonyabban, hanem egy olyan eljárásban, amely az emberi princípiumot (az emberi háromfokozatú – személyek,

élőlények, szervetlen dolgok – hierarchiáját) „decentralizálja”. Ezalatt azt értem, hogy itt egy olyan antropológiai színrevitel nyer esztétikai érvényességet, mely az emberi mozzanatok antropológiai színrevitel és dezantropológiai színrevitel közös játékerében, vagyis fel- és leépülésük performatív egységében mutatja be. Ortega számára tehát nem az „ember nélküli” ultravilág testesíti meg a dehumanizációs esztétikát, hanem egy olyan megjelenítés, melyben az ember áldozatként/fogolyként, vagyis maradványszerű formájában – mint a távollét médiuma – „van jelen”. Az ember mint a művészet foglya az a paradox esztétikai kondíció, amely feszültségben tartja az avantgárd megjelenítést, hiszen a(z emberi) formán kívül nincs eszközünk a(z emberi) forma destruálására.³⁰

Mindez egybecseng Didi-Huberman gondolataival, aki Georges Bataille *Documents* című folyóiratának képpoétikáját elemzi. A francia művészettörténész szerint ennek a képpoétikának a központját az antropológiai színrevitel destruálására tett kísérlet alkotja. Az antropológiai színrevitel Bataille gondolkodásában azokra a szubsztancialista metafizikai tendenciákra vonatkozik, melyek az emberi alak idealizálásával az emberből valami istenszerű létezőt próbálnak létrehozni. Az antropológiai színrevitel tehát rejtett teomorfizmus, mely a „keresztény hasonlóság” hierarchikus és mitikus modelljén nyugszik.³¹ Ugyanakkor ebbe a metafizikai-teológiai leszámolásba illeszthető a német idealizmusnak az a felfogása is, miszerint az emberi alak (az antropomorphé) a szépség és igazság egyedül hiteles médiumaként értelmeződik, mert csakis az „ember külseje képes a szelleminek érzéki módon való ki-nyilatkoztatására.”³² Bataille célja az emberi alak destruálása, mely program ugyanakkor az „isten alak” (figure divine) destruálását, vagyis a „keresztény hasonlóság” rendszerének profanizálását is magában foglalja. Ennek eszköze olyan képmontázsok megalkotása, melyek egymással való mozgó és áttételes viszonyukban az antropológiai színrevitel „kijátszását”, a hagyományos hasonlóság paradigmáinak meghaladását kísérik meg egy „formátlan és kegyetlen hasonlóság” horizontjában.

Itt is fontos kihangsúlyozni, hogy az antropológiai színrevitel meghaladása nem azt jelenti, hogy megválnunk ezektől a formáktól, hanem hogy ráhagyatkozunk a formák munkájára, vagyis azon – születést és szétépetést egyszerre megidéző – formafolyamatnak rendeljük alá a vizuális megjelenítést, mely a formák „vitális agóniájaként” írható le.³³ A bataille-i „formátlanság” (informe) tehát nem az antropológiai színrevitel forma absztrakt lezárása, hanem a formarelációk folyamatszerű felszabadítása, a konkrét nyitottság elgondolása a fix terminusokkal szemben. Egy olyan dialektikus negáció, melynek során a formák formákat nyelnek el és olvasztanak magukba, hogy elérjék azt a határpontot, ahol a nem-hasonló a hasonlóval érintkezik, mígnem az így feloldott forma végül saját referenciaformáját is inkorporálja.³⁴ A *Documents* oldalai az antropológiai színrevitel szemben a dehumanizációs taktikák egész tárházát tartalmazzák, ilyen például az emberi alak arányrendszerének felborítása a rész-egész kapcsolódások „átírásával”, például egy emberi lábujj kísérteties felnagyítása segítségével, mely antropológiai színrevitel jelként megidézi az emberi formát, ugyanakkor el is téríti a tekintetet, hiszen „monstrumszerű” megjelenítésével felszámolja önnön eredetformáját. Valami olyat látunk tehát, ami az emberit és nem-emberit közös struktúrában mutatja fel, anélkül azonban, hogy szintetizálná a két dimenziót. De a maszkok és a szélsőségesen elhízott arcok közeli felvételei is

hasznos működést mutatnak, ugyanis az antropomorfizmus „elmaszásítását” és „mocsarasítását” performálják, hiszen itt – a bataille-i intenció szerint – az emberi forma bekebelezi önmagát, vagyis „foglyul esik” saját anyagszerűségében. A *Docu-ments*-ben mindez képek *közi* viszonyok által, vagyis a képek „közötti” imaginárius térben létesül, a dehumanizáló képfolyam belső járataiban, ezért is hangsúlyozza ki Didi-Huberman a filmes látásmóddal – mindenekelőtt Eisenstein montázselméletével – való rokonságot.

A fentieket összefoglalva tehát világossá válik, hogy a „progresszív” esztétikai dehumanizáció nem az emberi mint olyan kioltására irányul – vagyis nem antihumanista stratégia –, csupán nem akarja a műalkotás létesülését emberi mértékkel, az emberi forma normarendszerével korlátozni. A dehumanizáció az antropocentrizmus decentralálása, melynek során az ember a műalkotás segítségével reflexív kapcsolatba léphet önmaga másával, illetve saját emberségével mint mássággal és idegenséggel. Ennek kapcsán írja Didi-Huberman, hogy a művészet a vágy működésbe hozása, az emberi alak iránti gyászunkkal való szembenézés, ami ha máshogy nem, a képek „balesete” által történik meg, olyan közelségből, mely az érintéssel határos.³⁵ Az ember nem úszhatja meg a szembesítést azzal, ami mindig is *el-/kitérít* önmagából, hiszen az őt „*defiguráló*” (dégifure) Másság nem valami abszolút „külső”, hanem embervoltában „benne” rejlő fenyegetés. A nem-esszencialista antropológia perspektívájából ez úgy értelmezhető, hogy az emberit „kimozdító” erők az emberit konstituáló energiák viszonyrendszerébe épülnek, mert az ember dinamikus struktúrája rászorul az őt elbizonytalanító tendenciákra, hiszen mozgó határai folytonos (de)realizáló mozgások kölcsönhatásában létesülnek. Vagyis az emberi struktúra (ön)destrukciója egybeesik a struktúra performatív nyitva tartásával.

A *Morgue* verseiben a holttestek színrevitele egy ilyen progresszív esztétikai dehumanizációként jön létre, melyben az orvosi tekintet logikája konstruktív szereppel bír. Ezen a ponton érdemes rámutatni, hogy Benn polgári foglalkozása szerint maga is orvos volt, vagyis az orvostudomány mint kulturális praxis, illetve az orvos mint művészi szereplehetőség több szempontból is fontossá vált számára.

Az orvoslét és annak természettudományos-materialista alaphangoltsága lehetővé tette a – családilag áthagyományozott – keresztény tradíciótól való eltávolodást, vagyis egyfajta pozitív értelemben vett antimetafizikai attitűd és életgyakorlat kialakításához nyújtott segítséget. Ezzel összefügg az is, hogy a katonai orvosi tanulmányok alatt Benn a korszak kísérleti pszichológiájával és pszichofizikájával is megismerkedett.³⁶ Ebben a kontextusban mindenekelőtt Theodor Ziehens nevét kell kihangsúlyozni, akinek pszichofizikai tételei szerint az ember fizikai és pszichikai folyamatai közti *mérhető* korrelációk válnak relevánssá, vagyis a tudományosan megalapozott fiziológiai pszichológiában induktív módon kell eljárni, miközben a lelki élet fiziológiai redukciója képezi a kutatás kiinduló pontját. Ebben az összefüggésben a páciens mint személy teljesen „derealizálódik”, hiszen lelki és szellemi komponensei (agy)fiziológiai, illetve reflexpszichológiai reakciókként írhatóak le.³⁷

Helmuth Plessner épp az ilyen eltárgyasító „*terapeutikus nihilizmussal*” (Rudolf Käser) szemben értékelt fel az orvosi vitalizmus tradícióját, melynek tudományos eredményei vitathatóak ugyan, de a „betegágy melletti” szituációban az emberi személynek mint testi-lelki egésznek a megőrzését elsődleges morális-etikai

kérdésként kezeli.³⁸ Ugyanakkor a korszak orvosi szemléletének „objektív” és „hideg” mozzanatai nagyban elősegítették Benn számára az impassibilité poétikai habitusához való kapcsolódást is, melyet Stendhal és Flaubert műveiből ismert és követendő példának tekintett. „Visszatekintve teljesen elgondolhatatlannak tűnik az életem az orvostudomány és a biológia felé való odafordulás nélkül. Ezekben az években az induktív korszak egésze újraösszpontosult, módszerei, állásfoglalásai, beszédmódja mind-mind teljes pompájában mutatkozott, legnagyobb győzelmeinek, következményekben leggazdagabb eredményeinek, igazi olümposzi nagyságának évei voltak ezek. Vitathatatlan erejében mutatkozva egyvalamire tanította meg a fiatalokat: a gondolkodás hidegségére, józanságra, a fogalmiság végső pontosságára, minden lehetséges ítéletre való nyitottságra, kérlelhetetlen kritikára, önkritikára, egyszerűen az objektivitás teremtő oldalára.”³⁹ Az objektivitás teremtő oldala Benn gondolkodásában a „szkepszis stílusalkotó mélységéhez” vezet, egy olyan distanciát őrző és teremtő „hideg nyelv” létrehozásához,⁴⁰ mely a humanista és metafizikai előfeltevésekkel szemben egyaránt távolságtartó. Ennek a nyelvnek a dehumanizáló aspektusai különösen az emberi testiséggel kapcsolatban válnak nyilvánvalóvá, hiszen az emberi alak, minden humanista eszményítéstől mentesen, mint „holt, rút” anyag válik megjelenítés tárgyává.

*Mint ínyre lepedék, tapad
reám az édes testiség.
Mindaz a nedv és porhanyós hús,
mely lötyög meszes csontokon,
tej-s izzadság-gőzzel orromba döbrent.*⁴¹

A testiség „édes” és „tapadós”, de ezek a tulajdonságok a romlott étel („lepedék”) asszociációs mezőjébe (is) tartoznak, vagyis a testiség benn-i „érzékése” már eleve patológizálódik, hiszen csak életerejében és épségében megromlottként kerülhet bele ebbe az optikába. (Ugyanakkor kérdéses, hogy egy ennyire patológizáló érzékelés tud-e egyáltalán bármiféle testi egészséget „jelenlevőként” feldolgozni.) A testiségnek ez a percepciója maga is testies fenoménként – mint a romlott étel megízlelése metaforizálódik, mely az undor fenoménjét hívja meg és köti elválaszthatatlan mozzanatként a poétikai embertapasztalathoz. A „nedv és porhanyós hús” lötyög a csontokon, vagyis állaga a tapadós lepedékhez hasonlóan inkább masszaserű, mintha szabadon elválasztható lenne az ugyancsak erodálódó, de a kocsonyás húshoz képest mégis szilárdabbnak mutatkozó csontszerkezettől. (Nem nehéz itt észrevenni az antropomorfizmus „elmocsarasításának” bataille-i technikájával való párhuzamot.) A test transzparenssé válik, hiszen a hús-massza szinte leolvad a csontokról, ugyanakkor ezt a tapasztalatot nem(csak) az anatómiai-orvosi tudás hozza létre, hanem az az érzéki – szaglász által közvetített – felismerés, hogy az emberi test „igazi” természete a bomlás. „Itt már a sír ring minden ágy körül. / A hús sárrá terül.” – fogalmazza meg ugyanezt a tapasztalatot Benn a *Férj és feleség átmegegy a rákbarakkon* című szövegben, ahol a „puha csomók rózsakoszorúja” eglényegűvé válik az emberi testtel, vagyis a betegség nem az élet valamiféle deviációjaként mutatkozik meg, hanem az ember autentikus

„formájaként”. Az elmocsarasítás szilárd és folyékony alakzatok metszéspontjaként pozicionálja a testet, mindez az organikus és anorganikus olyan „aktív” együttlétezését viszi színre, mely a vitalitás fogalmát is áthangolja, hiszen itt valamiféle élőhalott élet animálja a formák összjátékát, híven az undor esztétikájának azon rosenkranzi definíciójához, miszerint a bomlás valójában a „*már-halott látszatélete*” (Entwertung des schon Todten), vagyis egy kifordított létezés.⁴²

Ebben a dehumanizáló optikában tehát az emberi test nem egyszerűen fiziológiai működéseire redukálódik, hanem azon a módon is dezantropomorfizálódik, hogy életfolyamatai a formátlanná válásban találják meg „értelmüket” – mint ha az eleven test érzékelésének egyetlen módja a mortifikáció volna.

Ennek a poétikai útnak a konzekvens folytatása az élő test felcserélése a halottal (hiszen ez a csere már eleve benne foglaltatik az élő érzékelésében), vagyis a poétikai embertapasztalat patológiai megalapozása.

*Egy vízbefűlt söröskocsist fektettek az asztalra.*⁴³

*A lánynak, aki sokáig feküdt a nád között,
rágások látszottak a száján.*⁴⁴

*Kereszt alakban egymáson hevernek,
az asztalon, a férfi és a nő.*⁴⁵

A *Morgue* szövegeiben a vers „felütése” egy test „felnyitásával” esik egybe, vagyis az olvasás egy halottszemle performatikus folyamatához ízesül. A kórbonctan a holttest technikája, ugyanakkor Benn „hideg nyelvében” a holttest az emberi igazság alakzata. Ez az álláspont több szempontból is kapcsolódik a boncolás orvostudományi és kultúrtörténeti kontextusváltozásaihoz.

A boncolás nyilvános színrevitelének legfontosabb kultúrtörténeti hagyománya a reneszánsz anatómiaiszínházainak tradíciója. A memento mori, ars moriendi, exemplum horrendum, dans macabre emblematikus-ikonográfiai megjelenítései- nek is központi kelléke volt a holttest, ugyanakkor a nyilvános anatómia lecke – tizenhatodik században intézményesülő – boncszínházi gyakorlata a teológiai kontextus mellett azon kulturális változásra reagált, mely az emberi önismeret és az önmegismerés problematikáját helyezte a kora újkor intellektuális érdeklődésének középpontjába.⁴⁶ A geometrizált látványként szemlélt „felszínszerű” és benső nélküli test felnyitása annak demonstrálása, hogy az emberi test ugyanolyan Isten által írt könyv, mint a természet könyve. „*Az anatómia-színház igazi célja nem is a test feltárása és darabokra szedése, hanem pontosan az, ami ez után következik. Az anatómia maga a disszekciót követő folyamat, amelyben a testet az írásnak, a szabályzatnak megfelelően a magyarázaton keresztül újra összerakják, így szemléltetve az írás és az általános tanítás igazságát.*”⁴⁷ A test bensejének anatómiai feltárása tehát ebből a szempontból egyfajta „feltérképező” szemantizálás, ugyanis a kísérteties formátlanságaként érzékelt szervi bensőség régiója a tudományos tekintet hatására strukturálódik és átláthatóvá válik. Az anatómiai feltárás előtt a test bensőségével való találkozás formái sok esetben a(z) (rituális) erőszak motívumaival íródtak egybe.

George Bataille a primitív (de bizonyos szempontból a középkorra is érvényes)⁴⁸ testtapasztalat alapvető mozzanatának tartja, hogy az erőszak által felnyitott és destruált test a bensőség amorf képeinek feltárásával az elevenség metafizikai tapasztalatát, a *plethora* formátlan eseményét exponálja. „Az áldozatbemutató során a külső erőszak az élőlény belső erőszakát hozza felszínre a vérontás és a liüktező belső szervek képében. Ezt a vért, ezeket az életteli szerveket nem olyannak látták, mint ma az anatómia: a tudomány nem, csak a belső tapasztalat tudná rekonstruálni az ősi idők emberének érzéseit. Feltételezhetjük, hogy ők a vérbő szervekben a plethorát, az élet személytelen plethoráját láthatták. Az állat saját megszakított létét az állat halálával az élet organikus folytonossága követte, amit a jelenlevők közös életébe az áldozati étkezés vezetett be.”⁴⁹ Az anatómiai feltárás azonban megszünteti ezt az egyszerre vitális és kísérteties határtapasztalatot, hiszen a demonstráció lényege épp a test logosz általi rekonstrukciója, vagyis „varázstalanítása”. Bizonyos értelemben felfogható mindez egyfajta paradox testetlenítésnek is, hiszen az anatómiai testtapasztalatban az elevenség olyan redukciója megy végbe, mely a testelemek szemantikai konstrukcióját és struktúra-összefüggéseit tekinti a testi realitás alapjának.

Foucault szerint az anatómiai-orvosi tudásban akkor állt be döntő változás, amikor a kórbonctan *lokalizáló elvű* lett, abban az értelemben, hogy az osztályzás elvét lecserélte a kóros hely kutatásának elvével. Ebben a topográfiai fordulatban élet, betegség és halál technikai és fogalmi hármasságot alkot. A halál az étellel szemben domináns szerephez jut, ugyanis nem valamiféle orvosilag szemantizálhatatlan „éjszakaként” jelenik meg, melyben az élet szilárd formái és törvényszerűségei felbomlanak, hanem egy olyan hatalomként, amely a „szervezet terét és a betegség idejét uralja és napvilágra hozza.”⁵⁰ Vagyis a halál olyan erő, amelynek az élet *kiteszi* magát, vagyis szembenállása által saját igazságába jut. Foucault fénymetaforikája is ezt a tudományelméleti átrendeződést – mely a kórbonctan új értelmeként jelenik meg – hangsúlyozza, hiszen ebben a perspektívában a halál „világossága” lesz az, ami az élő „éjszakáját” szertefoszlatja. Ennek az eseménynek a „helye” pedig a holttest, ahol halál és élet a betegség nyomvonalán járják át egymást. „A tetem csodálatos átváltozásának vagyunk itt tanúi: régen makacs tisztelet kárhóztatta rothadásra, odahagyva a pusztulás sötét művének. Most a merész gesztusban, amely kegyeletet nem sért, hanem napvilágra hoz csupán, a hulla az igazság alakzatainak legtisztább mozzanata lesz.”⁵¹ Az az észlelési és ismeretelméleti struktúra tehát, mely a kórbonctani észlelést vezeti, a *láthatatlan láthatósága*. A tudás abszolút szemét az élet burkolja be, hiszen az élő egyediség addig láthatatlan, amíg azt az anatómiai tekintet a halál fényétől vezetve fel nem szabadítja. A halál integrálása az emberről való tudás struktúrájába teszi érthetővé a *morbiditás* fogalmát is, mely szoros szálakkal kötődik a kórbonctani megismeréshez. Foucault szerint a morbid annak észlelése, ahogyan az élet megtalálja a halálban a maga legdifferenciáltabb alakzatát. „A morbid az élet ritkított formája; abban az értelemben, hogy a létezés kimerül, legyengül a halál ürességében, de abban a másik értelemben is, hogy itt találja meg különös kiterjedését, amely nem vezethető vissza semmilyen néven nevezendő egyformaságra, szokásra és szükségszerűsége: abszolút ritkaságát meghatározza egyszerűsége.”⁵²

Ezen a ponton már vissza is találtunk a *Morgue*-hoz, hiszen Benn verseiben a morbiditás észlelésformája válik központi esztétikai alakzattá, azáltal, hogy a dehu-

manizáció különböző praktikai kezdik uralni az emberi test „bensejét” és „külsőjét” érintő formaképzeteinket.

*Egy vízbefült söröskocsist fektettek az asztalra.
Valaki egy szál sötétlila őszirózsát
dugott fogai közé.
Mikor a mell felől
a bőr alatt
egy hosszú késsel
kimetszettem nyelvét és szájjpadlását,
meglökhettem, mert belecsúszott
a mellette fekvő agyvelőbe.
Amikor összevarrták, beletettem
a fagyapot közé
a mellüregbe.
Vázádban idd tele magad!
Nyugodj békében,
kis őszirózsa!⁵³*

A *Kis őszirózsa* (Kleine Aster) meghatározó mozzanata egy olyan viszonyrendszer feltárása, mely több *Morgue*-versben (*Szép ifjúság*, *Körforgás*) is visszatér. Ez a viszonyrendszer annak a fiziológiai „dobozoltságnak” az észleléséből születik meg, hogy a boncolás során feltárt testek, illetve azok benseje mindig tartalmaz valami „oda nem illő” szerves-szerveetlen motívumot. Az anatómiai-orvosi tekintet – a „féreg útját követve” (Foucault) – behatol a testfelszín alá, de ahelyett, hogy a kórbonctani értelem által (re)konstruált rendet tapasztalná és művelné, a rekeszizom alatt patkányfészket fedez fel (*A szép ifjúság*), illetve őszirózsát helyez a mellüregbe.⁵⁴ Az emberi test tehát nem csupán áthatolttá válik az orvosi intervenció által, hanem – organikus egységét és homogenitását elvesztve – *hibrid jellegűnek* is mutatkozik. Egy olyan fiziológiai *mise en abyme* tárul itt fel, mely ahelyett, hogy (ön)tükrözés által igazolná a felszíni rendet, éppen ezen rend belső decentralizálásában érdekelt. Az emberi test „könyve” dehumanizáló olvasattal dekonstruálja a természet „könyvét”, hiszen a test mélyének „titka” az emberi alak defiguráló (ön)idegensége.

A sötétlila őszirózsa származási helye tisztázatlan. „Valaki” a söröskocsis fogai közé dugta, ugyanakkor a lényeges az, hogy már ezen a ponton elkezdődik a holttest esztétikai preparációja, vagyis feldíszítése, mely a ravatalozási eljárások – a kegyeleti stilizáció – morbid paródiájaként jelenik meg.⁵⁵ Az őszirózsa egyaránt fontos motívuma a biedermeier giccskultusznak és a szecessziós-szimbolista költészetnek, olyan hangsúlyozottan kulturális elem, mely a mulandóság felmutatásának és szépségelvű felfüggesztésének esztétista programjába illeszkedik. Ebben a kontextusban mindenképp Stefan George ún. „kertkölteményeire” érdemes utalni, hiszen Benn számára George esztétista költészete és költészetideológiája fontos vonatkoztatási pont, ugyanakkor Benn azzal (is) meghaladja George „exkluzív” motívumokkal dolgozó poétikáját, hogy nem tesz különbséget a „költői” és „költő-

ietlen” tárgy között, hiszen egy versen, sőt egy „térbeli kiterjedésen” belül helyez el egymást kizáró esztétikai minőségeket „hordozó” motívumokat.⁵⁶ A profanizálás már ott észlelhető, hogy egy söröskocsis szájában fedezzük fel az elitista elemet, ezzel a motívum kulturális rangja mintegy „deklasszálódik”, ugyanakkor beindul egy naturalizációs folyamat is, hiszen az őszirózsa kulturális jelölő helyett visszaváltozik természeti elemmé, ahogy a söröskocsis is megfosztódik szociális szerepidentitásától, hogy pusztá testként (Körper) váljon az orvosi beavatkozás tárgyává.⁵⁷ A naturalizáció és kulturalizáció (avagy dezantropomorfizáció és antropomorfizáció) folyamatai nem különíthetők el tisztán egymástól, hiszen a két tényező kölcsönös dialektikus negációja adja a vers alapfeszültségét. Erre utal az is, hogy az őszirózsa ugyan naturalizálódik a holttest „terében”, de a szimbolikus potenciál bizonyos értelemben helyre is állítódik – eltérítve regenerálódik –, mert a holttestet vázáként használva a mulandóság egy új esztétikai emlékműve jön létre.

Fontos mozzanat, hogy a szenvtelenül megjelenített orvosi akcióorozat során az őszirózsa belecsúszik az agyvelőbe. Az agy Benn gondolatvilágában kiemelt fontossággal bír, ugyanis a progresszív cerebráció von Economotól származó elmélete kultúrkritikájának a nietzschei nihilizmus melletti legfontosabb bázisa. Az antropológia és az agykutatás összefonódásából származó progresszív cerebráció szerint az emberiség története során feltartóztatlanul nő az agy szerepe, vagyis egy kikerülhetetlen intellektualizálódási folyamat megy végbe.⁵⁸ Ennek a folyamatnak az alapja az agykéreg és az agytörzs közti funkcionális „ellentét”. Benn interpretációjában az agykéreg felelős a racionális funkciókért, míg az agytörzs tartalmazza azokat a „biogeológiai” értelemben vett ősi-primítivebb „rétegeket”, melyek többek között az ember kreatív-művészeti potenciálját alapozzák meg.⁵⁹ A progresszív cerebráció során az agykéreg dominánsabbá válik az agytörzsnél, melynek következménye a racionális és „központosított” szubjektumszerkezet kialakulása. Ezt a folyamatot Benn negatívan értékeli, mert az értelem diktatúrája az „*En frigidizálásához*” vezet, ami esztétikai szempontból (is) káros, hiszen a kreatív, prelogikus rétegek elérését akadályozza meg.⁶⁰

A *Kis őszirózsa* szempontjából mindez csupán annyiban releváns, hogy a rózsa agyba „hatolása” értelmezhető az agykéreg esztétikai destruálásaként is, hiszen a racionalitás médiumán nemcsak az orvosi kéz, hanem közvetve a rózsa, vagyis a művészet „ejt sebet”.

Ugyanakkor a rózsa útja itt még nem ér véget. Az agyvelőből a mellüregbe helyezi át az orvosi kéz. Ez magát az „orvosi kezét” is átminősíti, hiszen itt már nyilvánvalóan nem a boncolás hivatalos eljárásrendje érvényesül, hanem egy látszólag irracionális gesztus történik, mely ugyanakkor – egy mélyebb szinten – a körbonctani értelemmel is összhangban van. A „*Vázádban idd tele magad!*” fordulat egy formatranszformációt (is) jelez: a rózsa metaforikus úton inkorporálja az emberi formát. „*A szétdarabolt, széttolt, biológiai esendőségében sajátos »kubista« technikával megjelenített holttest utolsó »emberi« vonásától is megfosztatik, s ez az emberi attribútum is mintegy áthelyeződik, illetve megfordul, hiszen a testbe való be- vagy visszahelyezésekor már az őszirózsa lesz a megszólított. (...) Az emberi és nem-emberi attribútumok e sokkoló felcserélésének igazi jelentése vagy jelentősége éppen ezen második értelemlebetőségben bontakozik ki: az, hogy a megszólítást a vers a*

virághoz intézi, egyben a halottól való teljes elfordulást, s így azt is implikálja, hogy a holttest talán éppen azért nem „nyugodhat» mert (már) csak holttest, amelyre nem vonatkoztatható semmiféle antropomorfizmus.”⁶¹ Ahogy azt már korábban is hangsúlyoztam, a dehumanizáció nem egyirányú leépítés, hanem el- és kitérés, mely „konstruktív és dekonstruktív impulzusok” (Wolfgang Iser) sorozatát feltételezi. A halottól mint személytől véglegesen elfordultunk, ugyanakkor a holttest mint az (élő) ember maradványformája egy új hibrid formaegyüttesbe épül bele, mely az emberhez hasonlóan kulturális és természeti egyszerre. A mise en abyme alakzat fiziológiai változata (idegen test az emberi testben) addig decentralizálta az antropomorfizmust, míg a rózsza alakzata végül bekebelezte – foglyul ejtette – az ember formát. A létrejövő új struktúra azonban valami „más”, mint az őt alkotó komponensek külön-külön, hiszen ezeknek a mozzanatoknak a dialektikus negációjaként érthető meg. A „rózsza-ember”, illetve a „holttest-rózsza” egy antropológiai-esztétikai hibrid, mely a kórbonctani észlelést esztétikai síkon fogalmazza újra, miközben az „orvosi” kéz „művészi” kézzé változik. Ahogy a kórbonctan alapján a szerves élet a halálban találja meg önnön értelmét, úgy itt az ember antropológiai „igazsága” a holttest műalkotásává avatásában létesül. Az ember igazsága ebben a kontextusban metafizikai tartalomvesztésének kínzó „nem-igazsága”, melyet csak esztétikai úton lehet kompenzálni azáltal, hogy a művészetet fogadjuk be új lényeglehetőségként.

JEGYZETEK

1. Börries von Münchhausen *Die neue Dichtung* (Reclam Deutscher Almanach, 1934) című cikke provokálta ki Benn megszólalását. Münchhausen írása nyílt támadás a modern művészetek, mindenekelőtt az expresszionisták ellen, akiket „dezertőröknek és bűnözőknek” minősít, és a józan emberi értelemre hivatkozva ítéli el a betegnek titulált művészeti ízlést. A szöveg fajelméleti érvekkel is operál, miszerint az expresszionizmus a német érzülettel ellentétes zsidó találmány, melyet a nemzeti kultúrából ki kell metszeni. Vö. Gunnar Decker: *Gottfried Benn. Genie und Barbar*, Aufbau Verlag, 2006, 243.

2. Gottfried Benn: *Expresszionizmus*, fordította Bendl Júlia, in: Gottfried Benn: *Esszék, előadások*, Kijárat, 2011, 107–119, i. h. 109.

3. Az expresszionista poétika „lebontása” tradicionális történeti fogalmakra, vagyis a művészeti fejlődés egészébe való visszaillesztés gesztusa Werner Hoffman jóval későbbi definíciójában is visszatér: „Az expresszionista a sprezzaturát furore dell’arté-ig fokozza, s addig merészkedik, hogy a furore-t megszabadítja esztétikai mellékszándékaitól és tiszta életfolyamatnak kiáltja ki.” (Werner Hoffman: *A modern művészet alapjai – bevezetés a modern művészet szimbolikus formáinak világába*, fordította Tandori Dezső, Corvina, 1974, 204.)

4. Benn gondolatmenete több ponton is párhuzamos Worringer művészetelméletével, aki ugyancsak a művészet alaprincípiumának tartja az „absztrakciós törekvést” (Abstraktionsdrang), mely antagonisztikus viszonyban áll a „beleérésre” (Einfühlung) építő mimetikus ábrázolással. A mimetikus ábrázolás során az esztétikai élvezet objektívált önélvezet, melynek szépségeszménye az organikus-szép elevegenségben való vitális önprojekciónk eredménye. Ezzel szemben az absztrakciós törekvés sajátos esztétikai minőségét az életet tagadó anorganikusban, a kristályos struktúrákban, vagyis az absztrakt törvényszerűségben és szükségszerűségben találja meg. Worringer elképzelése már csak azért is figyelemre méltó ebben a kontextusban, mert antropológiai megalapozású, hiszen az ember külvilággal szembeni létbizonytalanságából, egy specifikus „szellemi tériszonyból” (Raumscheu) eredezteti az absztrakciós törekvést.

5. Lukács György: *Es geht um den Realismus*, in: *Die Expressionismusdebatte – Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Suhrkamp, 192–230., i. h. 193. Lukács írása az 1937/38-ban lezajló ún. expresszionizmus-vita egyik dokumentuma. A vita kontextusának rekonstruálására jelen dolgozat keretei között nincs mód.

6. Gottfried Benn: *Expresszionizmus*, 110.
7. Andreas Wolf: *Ausdruckswelt – Eine Studie über Nihilismus und Kunst bei Benn und Nietzsche*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York, 1988, 68.
8. Vö. Christoph Eykman: *Die Funktion des Hässlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns*, H. Bouvier u. CO. Verlag, Bonn, 1965, 114–133.
9. Nietzsche egyszerre volt „prófeta” és „mártír” Benn számára, vagyis egy olyan „sugárzó fenomen” és/vagy „vírus”, akinek hatása a kultúra legkülönbözőbb területeit befolyásolta. (Vö. Christian Schärf: *Das Ausstrahlungsbphänomen – Gottfried Benns Nietzsche-projektionen*, in: *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*, De Gruyter, Berlin, New York, 231–245) Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy Benn Nietzsche-képe egy koncentrált és kisajátító olvasás eredménye: adott gondolatok erőszakosan kiemelődnek filozófiai kontextusukból, hogy minél organikusabban illeszkedjenek Benn poetológiájába. (Vö. Bruno Hillebrand: *Apotheose der Kunst – Gottfried Benn und Friedrich Nietzsche*, in: Bruno Hillebrand: *Was denn ist Kunst – Essays zur Dichtung im Zeitalter des Individualismus*, Vandenhoeck&Ruprecht, 2001, 210–229., 215.)
10. Vö. Gottfried Benn: *Túl a nihilizmuson*, in: Gottfried Benn: *Esszék, előadások*, Kijarat, 2011, 83–90., i. h. 84–85.
11. A prelogikai szféra felnyitása egyfajta transzgresszióként értelmezhető, mely a transzcendenciát az artisztikus regresszióban próbálja (újra)előállítani. (Andreas Wolf, i. m. 106.)
12. Vö. Dieter Lamping: *Das lyrische Gedicht, Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*, Vandenhoeck&Ruprecht, 2000, 200–210.
13. Lukács György, i. m. 199.
14. Helmuth Plessner: *Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation*, in: GSII, BD. VII, 7–51., i. h. 45. Ez az értelmezés persze összefügg az irracionális életfilozófiai törekvésekkel kapcsolatos plessneri kritikával, ugyanakkor Plessner későbbi korszakában már eltávolodik a „zárt” formaképzettől, hogy érett antropológiájával párhuzamosan egy „nyitott”, szabad létesüléseknek kitett formakoncepció mentén gondolja újra konkrét – alapvetően az építészet területére alkalmazott – esztétikai elveit. Ehhez a témához szolgál gazdag adalékul a hagyatékban fennmaradt *Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter*, in: Helmuth Plessner: *Politik-Anthropologie-Philosophie – Aufsätze und Vorträge*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2001, 71–86.
15. Gottfried Benn: *Expresszionizmus*, 112.
16. Gottfried Benn: *Expresszionizmus*, 112.
17. A *Menschbedämmerung* mellett számos korabeli kötetcímben megjelennek az apokaliptikus válságregorika motívumai, pl.: *Verfall und Triumph* (Johannes R. Becher, 1914.), *Tod und Auferstehung* (Walter Hasenclever, 1917), *Umsturz und Aufbau* (Berlin, 1919–1920), *Der jüngste Tag* (Leipzig, 1913–1922) stb.
18. Kurt Pinthus: *Előszó a Menschbedämmerung című antológiához* (Berlin, 1920), fordította Koczogh Ákos, in: *Az expresszionizmus*, Gondolat, Budapest, 1967, 224–236., i. h. 233.
19. Rendkívül tanulságos, ahogy Donna Haraway a poszthumanizmus aspektusából értékeli az „Új Ember” ideológiákat, hiszen állítása szerint azon törekvések, melyek úgy próbálnak kimozdulni a fallógocentrikusként leírt nyugati metafizikából, hogy „újjászületést” hirdetnek, valójában benne ragadnak a meghaladni kívánt eszkatologikus struktúrában. Újjászületés, vagyis az emberi struktúra álforradalmi reprodukciója helyett tehát „másításra” van szükség, regenerációra és mutációra. (Donna J. Haraway: *Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években*, fordította Kovács Ágnes, Replika 2005, november, 107–139.) Benn később elemzendő mutáció/tenyésztés elmélete azért tűnik antropológiailag rendkívül innovatívnak, mert dekonstruálni látszik az újjászületés paradigmát.
20. Vö. Christoph Eykman, i. m. 135–138.
21. A Nietzsche-életmű számos pontján megjelennek az ember antropológiai princípiumának „kimerülését”, illetve az antropocentrizmus decentralizálódását jelző megjegyzések. A téma rekonstrukciója meghaladja a dolgozat kereteit, most csak néhány illusztratív idézettel szeretném jelezni a motívum fontosságát „Az ember méltóságába, egyediségébe, a létezők rangsorában pótolhatatlanságába vetett bite odalett, az ember elállatiasodott, és ez az állat metafora és fenntartás, korlátozás nélkül értendő, az ember, aki korábban majdnem Isten (Isten gyermeke, Isten-ember) volt... Kópernikusz óta az ember lejtőre került, egyre sebesebben távolodva a középponttól – hová, merre? A semmibe? A saját semmisége szűszorító érzése felé? (...) Fárastt minket az ember látványa – mi a nihilizmus ma, ha nem pontosan ez?... Belefáradtunk az emberbe.” (Friedrich Nietzsche: *Adalék a morál genealógiájához*, fordította Romhányi Török Gábor, Holnap Kiadó, 1996, i. h. 187. és 43.)
22. Gottfried Benn: *Nietzsche – ötven esztendő távlatából*, fordította Kurdi Imre, in: Gottfried Benn: *Esszék, előadások*, Kijarat Kiadó, 186–196, i. h. 194.

23. A szkeptikus versus messianisztikus expresszionizmus kérdésköréhez lásd Frank Krause: *Literarischer Expressionismus*, Wilhelm Fink, 2008, 136–141.
24. Kassák Lajos: *Örömböz*, in: *Expresszionizmus*, 267.
25. A cím egy párizsi halottasház nevére utal. Vö. Norbert Blüm: *Gottfried Benn – Morgue 1912*, in: *Aufbruch ins 20. Jahrhundert – Über Avantgarden*, Text+Kritik, 2001, 229–235.
26. Gunnar Decker, i. m. 63
27. Helmut Lethen: *Der Sound der Väter: Gottfried Benn und seine Zeit*, Rowohlt, 2006, 53–82.
28. „[A]z emberi Benn korai költészetében rendre olyan kulturális vagy diszkurzív produktumként jelenik meg, amire a halál a maga biológiai véglegességében vagy végtelenségében vethet fényt, az egymásra vetített antropomorfizáció és dezantropomorfizáció expresszionista technikáinak talán legradikálisabb változatában.” (Kulcsár-Szabó Zoltán: *Poétika és poetológia (Gottfried Benn)*, in: Kulcsár Szabó Zoltán: *Meta-poétika – Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Kalligram, 2007, 295–365., i. h. 305.)
29. José Ortega Y Gasset: *A művészet dehumanizálódása*, fordította Juhász Anikó, in: José Ortega Y Gasset: *Regény, színbáz, zene – Esszék a művészetről*, Nagyvilág Könyvkiadó, 2005, 24.
30. „Az avantgardizmus egészét véve azonban az alak fokozatos széthullásának vagyunk tanúi, de hogy e széthullás látható legyen, a figura halvány körvonalakban megőrződni látszik. Csak annyiban törlődik, illetve halványul el, ameddig még világosan érzékelhető, mi az, ami elmosódik.” – írja Mihail Epstein a távollévő jelenlétének nyomszerű alakzatát kihangsúlyozva. Az orosz teoretikus ugyanakkor a szakralitás kontextusában elemzi tovább ezt a jelenséget, ugyanis szerinte az emberi alak áldozatként való megőrzése azt a folyamatot jeleníti meg, ahogy realitás elveszti antropomorf vonásait és teomorf-fá válik, vagyis alkalmassá válik azon formák befogadására, melyek túlmutatnak rajta. (Mihail Epstein: *Az avantgárd és a vallás*, ford. Bagi Ibolya, in: Mihail Epstein: *A posztmodern és Oroszország*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2001, 173–237., i. h. 199.)
31. Georges Didi-Huberman: *Formlose Ähnlichkeiten oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, Wilhelm Fink Verlag, 2010, 38–40. és 108.
32. G. W. F. Hegel: *Esthetikale Vorlesungen II.*, fordította Zoltai Dénes, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980, 9. Hegel emberképének teológiai gyökereit Karl Löwith tárgyalja antropológiai perspektívából. In: Karl Löwith: *Von Hegel zu Nietzsche*, J. B. Metzler, Stuttgart, 388–389.
33. Georges Didi-Huberman: *Formlose Ähnlichkeiten oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, 147.
34. Az egymást inkorporáló formák közti alternáló hasonlóság logikája tér vissza a figuratív és absztrakt formálási elvek kölcsönviszonyát vizsgáló Francis Bacon festészetében. A *Documents* képpoétikája és Bacon közti összefüggéshez vö. Carolin Meister: *Athletik der Entstellung. Zum symptomatischen Realismus von Francis Bacon und Georges Bataille*, in: (Szerk.) Nicola Suthor – Erika Fischer-Lichte: *„Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguration”*, München 2006, 249–264.
35. Georges Didi-Huberman: *Formlose Ähnlichkeiten oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, 174.
36. Vö. Helmut Lethen: *Der Sound der Väter: Gottfried Benn und seine Zeit*, 120.
37. Vö. Rudolf Käser: *Arzt, Tod und Text – Grenzen der Medizin im Spiegel deutschsprachiger Literatur*, Wilhelm Fink Verlag, 1998, 233–248.
38. Vö. Helmuth Plessner: Vitalismus und ärztliches Denken, in: GSI, BD. IX. 7–27.
39. „Rückblickend scheint mir meine Existenz ohne diese Wendung zu Medizin und Biologie völlig undenkbar. Es sammelte sich noch einmal in diesen Jahren die ganze Summe der induktiven Epoche, ihre Methoden, Gesinnungen, ihr Jargon, alles stand in vollster Blüte, es waren die Jahre ihres höchsten Triumphes, ihrer folgenreichsten Resultate, ihrer wahrhaft olympischen Größe. Und eines lehrte sie die Jugend, da sie noch ganz unbestritten herrschte: Kälte des Denkens, Nüchternheit, letzte Scharfe des Begriffs, Bereithalten von Belegen für jedes Urteil, unerbittliche Kritik, Selbstkritik, mit einem Wort die schöpferische Seite des Objektiven.” (Gottfried Benn: *Lebensweg eines Intellektualisten. Autobiographisches Fragment*, in: Gottfried Benn: *Künstlerische Prosa*, Klett-Cotta, 269–313., i. h. 277.)
40. Az impassibilité-hagyománya és a Morgue „hideg nyelve” közti párhuzamot elemzi Torsten Voss *Die Distanz der Kunst und die Kälte der Formen* (Wilhelm Fink Verlag, München, 2007, 293.) című könyvében.
41. Gottfried Benn: *Az orvos*, fordította Eörsi István, in: *Gottfried Benn versei*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1991, 13.
42. Winfried Menninghaus? *Ekel – Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Suhrkamp, 2002, 205.

43. Gottfried Benn: *Kis őszirózsza*, fordította Rónay György, in: Gottfried Benn, i. m. 8.
44. Gottfried Benn: *Szép ifjúság*, fordította Rónay György, in: Gottfried Benn, i. m. 9
45. Gottfried Benn: *Rekviem*, fordította Kurdi Imre, in: Gottfried Benn, i. m. 12.
46. Vö. Kis Attila Atilla: *Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színháza*, in: Jelenkor, 2005/Június, 619–632.
47. Kis Attila Atilla, i. m. 624.
48. Bataille *Gilles de Rais* című munkájában (Georges Bataille: *Gilles de Rais – Leben und Prozess eines Kindermörders*, Merlin Verlag, 2006.) ír arról, hogy a középkor viszonyai között egyedül a szuverén volt az az entitás, aki-ami *birtokolta* az elevenég ezen kaotikus tapasztalatához vezető „felesleges” erőszak jogát. Az erőszak és az orvosi tudás összefüggése a huszadik század elejének kulturális-művészeti diskurzusában is sűrűn reflektált téma volt. Az I. világháború Céline *Utazás az éjszaka mélyére* című regényében nemcsak traumatikus világtapasztalatként jelenik meg, hanem olyan kísérlet-laboratóriumi térként, mely az ember pszichológiai-fiziológiai megismerésének forrásaként értelmeződik. „A háború, tudja Bardamu, nagyszerű lehetőséget adott nekünk, hogy próbára tegyük az idegrendszert, egyszerűen páratlan alkalmat kínál az emberi lélek megismerésére. A közelmúlt patológiai felfedezéseinek alaposabb átgondolása századokra szóló munkát jelent, századokon át tartó izgalmas tanulmányokat... Valljuk be őszintén... Mindaddig inkább csak sejtettük, hogy milyen érzelmi és lelki gazdagság rejlik az emberben! De most, a háborúnak hála, már bizonyosságunk van rá!... Lelke mélyéig batolunk, és ha ez a behatolás talán fájdalmas is, a tudomány szempontjából alapvető és döntő jelentőséggel bír!” (Louis-Ferdinand Céline: *Utazás az éjszaka mélyére*, fordította Szávai János, Kalligram, 2010, 92–93.)
49. Georges Bataille: *Erotika*, fordította Dusnoki Katalin, Nagyvilág Kiadó, 2001, 113.
50. Michel Foucault: *A klinikai orvoslás születése*, in: Michel Foucault: *Elmebetegség és pszichológia – A klinikai orvoslás születése*. Fordította: Romhányi Török Gábor, Corvina, 2000, 262.
51. Michel Foucault, uo. 239.
52. Michel Foucault, uo. 293.
53. Gottfried Benn: *Kis őszirózsza*, in: *Gottfried Benn versei*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1991.
54. A *Szép ifjúság* patkányfészke az emberi alak animalizációjának, az „állattá-leendésnek” (Deleuze-Guattari) a problémáját veti fel.
55. Ornamentális stilizáció és mortifikáció kapcsolatát elemzi Claudia Öhlschläger *Abstraktionsdrang – Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne* (Wilhelm Fink Verlag, München, 2005, 131–142.) című kötetében, de a stilizáció és dehumanizáció közti kapcsolat már Ortega számára is világos: „Stilizálni annyit tesz, mint a valóságot deformálni, derealizálni. A stilizálásban ott a dehumanizáció. S fordítva is így van: a dehumanizációnak nincs más módja, csak a stilizálás.” (José Ortega Y Gasset: *A művészet dehumanizálódása*, 100.)
56. Dieter Lamping: *Das Lyrische Gedicht*, 209. George és köre több szempontból is vonzó volt Benn számára, hiszen George-nál már megjelent a költői forma abszolutizálásának programja (Ehhez vö. Gottfried Benn: *Stefan George emlékbeszéd*, in: Kalligram, 2011/február, 27–32.), és a kör ideológiai motívumai közt szerepelt a Benn generációja számára oly fontos kollektív „Neubelebung”, vagyis az emberi struktúra megújításának programja. Vö. Thomas Anz: *Literatur des Expressionismus*, J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar, 2010, 46.
57. A testiség destruktív dehumanizációjának programja a (neo)avantgarde poétikák egyik jellemző motívuma.
58. Gottfried Benn: *Túl a nihilizmuson*, 84.
59. Gottfried Benn: *Der Aufbau der Persönlichkeit*, in: Gottfried Benn: *Essays, Reden und Vorträge*, GW I., Klett-Cotta, 2002, 97.
60. Az agytörzsbe mint a biológiailag ősbibb és autentikusabb erők központjához való visszatérés vágya egy olyan művészi regressziós fantázia, mely a modernitás biológiai leépítésnek programjaként is értelmezhető. (Andreas Wolf, i. m. 112.) „Filogenetikai szempontból tekintve és a történelemre vonatkoztatva annyit jelent a progresszív cereberáció: egyre kényelmesebbre növekszik a távolság az ösztön és az agykéreg, a szemlélet és fogalom, a szín és a szám között, egyre veszedelmesebb mértékű a feszültség, egyre pusztítóbb a szikra: a megemmisítés, a megégett hús szaga terjeng az évszázad fölött.” (Gottfried Benn: *Goethe és a természettudományok*, fordította Kurdi Imre, in: Gottfried Benn: *Esszék, előadások*, Kijárat, 2011, 53–82, i. h. 77.)
61. Kulcsár-Szabó Zoltán, i. m. 305.

szemle

Napjaink romjai

TÉREY JÁNOS: MOLL

Kevés verseskönyv adja föl annyira a leckét az olvasónak, mint Térey János *Mollja*. Ez nem is elsősorban azon érzékelhető, hogy a csöppet sem könnyen – vagy épp ellenkezőleg, gyanúsán könnyen – kontextualizálható verseket olvasva hamar más könyv után nézünk a reggeli villamoson. Sokkal inkább az adja az értelmezés nehézségét, és izgalmát egyben, hogy az igazán nagy munka az érteni vélt részek és az ismerősnek tűnő Térey-hang alapján megképződő első benyomás elbizonytalanítása, árnyalása. Hogy ne egy-egy vers megtalált jelentése alapján olvassuk azokat a szövegeket, melyeket harmadjára sem tudunk hova tenni, hanem utóbbiak megfoghatatlansága tegye próbára a már meglévő válaszainkat. A kötet fő törekvése ugyanis, érzésem szerint, a költészet azon sajátosságának a felmutatása, ami a gyors „fogyaszthatóságnak” éppen az ellenkezőjeként írható le. Előrebocsájtható, már csak ezért is bajos kizárólag a „közéletiség” fogalma felől közelíteni a *Moll*hoz: a versek konyhakésznek tetsző üzenete rendre megbukik az elidőzésre, sőt erőfeszítésre felhívó, aprólékos műgonddal csiszolt sorok között, és csak sokadik olvasásra erősödik meg az a megérzésünk, hogy a szerző egy lépéssel mindig előttünk jár, mialatt a gyanútlan olvasó észrevétlenül sétál egyik csapdjából a másikba.

Joggal állíthatnánk persze, hogy az egyik csapdát mi magunk állítjuk akkor, amikor túlon túl engedjük rávetülni a kötetre a közéleti líra utóbbi években mindinkább növekvő árnyékát. Mert még ha igaz is, hogy Térey nem pusztán verssel, hanem esszével is hozzászólt egykor az *Élet és Irodalom* hasábjain vitává alakuló jelenséghez, nem tűnik túl megalapozottnak a sokat idézett *Magyar közöny* horizontjából leegyszerűsíteni a kötet – hangulatilag és akár kulturális utalásrendszerét tekintve is – tobzódóan gazdag belső tereit. Márpedig a fülszöveg olvastán („érett és kíméletlen áttekintése a ma világának”) könnyen eshetünk abba a hibába, hogy a Kemény István *Bűcsülevelére* adott „válasz” válik hangsúlyossá a beszélő mind szemléleti, mind pragmatikai-retorikai természetének meghatározásánál, ahogy ennek veszélye egy-két kritika esetén utóbb meg is mutatkozott. Ez az előfeltevés azért sem szerencsés, mivel eltereli a figyelmünket a *Moll* valóban karneváli sokszínűségéről, már ami a környező világunk „versbe vételét”, annak módját illeti.

A napjaink honi korlátoltságáról, szemellenzős kulturálatlanságáról „élőben” tudósító szöveg felől, jóllehet, érthető módon halványul a *Moll* előszövegének művészi háttere, a belga származású James Ensor *Krisztus bevonult Brüsszelbe* című 1888-as festménye, ami pedig az említett karnevalisztikus hatást nagyon is kézzelfoghatóvá teszi. A „Krisztus bevonult egyszer Brüsszelbe, / De Brüsszel azóta kivonult Krisztusból” sorok így pusztán korszakkritikává egyszerűsödnek, bezárva

az ajtót az Ensor-festmény (és maga a híresen mizantróp festőfigura) által felkínált rétegzett értelmezési távlat előtt, amelyben a groteszk vásári jelenet egyszerre lehet morális ítélet, a nyárspolgáriság karikatúrája és a kivonulást, a részvétel helyett a szemlélődést választó értelmiségi attitűd kifejezője. Kár volna hatályon kívül helyezni Térey kötetének vizsgálatakor a művészlét, ha úgy tetszik, ensori kettősségét, azaz a társadalmi vonatkozásoktól való érintettséget, az azokra történő kritikus reflexiót és egyúttal az alkotó egyén önmaga belső köreibe fordulását, ami pedig a világ adott állapotának gunyoros tudomásulvételével jár együtt. Annál is inkább, mivel efféle ellentételezést, különféle jelentések, hangulati minőségek együttes érvényességét végig éreztem a *Moll*-ban. Ahogy James Ensor látomásos szatírját sem lehet nem kordokumentumként is érteni, azt se lehet mondani, hogy a verseskönyv ne akarna több lenni annál, aminek elsőre látszik: mindkettő első-sorban mint attitűd, művészi szemlélet érdekes, és – fókuszálva inntól a költőre – ez az, ami a Térey-olvasás valódi izgalmát és sajátos esztétikumát adja. Ha a *Moll* verseinek java részét a ma divatos szóval „közérületi” daraboknak is foghatjuk fel, akkor sem a válaszkérés, a véleménynyilvánítás, hanem a regisztrálás a legfőbb szándékuk; szerzőjüknek pedig az, hogy a „talált tárgynak” a líra nyelvén történő lehető legpontosabb kifejezését adja.

Ennek és nem másnak köszönhető, hogy ezeknek a verseknek az élettartama nem a közösség emlékezetén múlik: nem számít majd, ki emlékszik még harminc év múlva a devecseri tragédiára. A vers Téreynél nem más, mint szemlélet. Ennek az egyszerű képletnek a következetes alkalmazása teszi félreismerhetetlenül egyedivé ezt a hangot, ami akár szerethető, akár nem, számomra nem kérdés, ha itt-ott aktualizál is, azt okosan teszi: a közelmúltunk egyes jól felismerhető epizódjaira (pl. vörösiszap-katasztrófa) tett utalás távolról sem valamiféle politikai-ideológiai megfontolásból, nem képviselési elv alapján fogalmazódik meg. Így amennyiben ki is hallatszik a versekből bizonyos kultúrpeszimizmus, talán túlzás azt állítani, ahogy Bedecs László teszi a *Műút* hasábjain, hogy mindez a mai Európa hanyatlásának ítéletébe kulminálna, lévén minden apokaliptikus, a nyugati kultúra felkent papjának beszédhelyzetét imitáló gesztus mögött ott érezhető Ensor karneváli bohócfiguráinak az árnyéka. Éppen ezért ugyancsak óvakodnék attól, hogy a kritikai észrevételek mögött – mint Szilvay Máté, a *Prae* kritikusa – militáns, dörgegelmes attitűdöt feltételezzünk (arról pedig végképp nincs szó Téreynél, hogy egyfajta romantikus szerepfelfogást követve a költői szó volna hivatott a világot helyrebillenteni). Egyszerűen nem tudom egészen komolyan venni a „hősi, sötét beethoveni c-moll” (*Gyöngédség-projektum*) taktusait háttérzeneként egy olyan előadáson, melynek plakátjáról (értsd: a kötet borítójáról) a Frenák Pál Társulat road-movie-ba ágyazott táncelőadásának egyik – kicsit a nyáresti love story-k hangulatát idéző képe – néz vissza ránk. A könyv eklekticizmusát jól mutatja az is, hogy a Proust-Beethoven-Ensor alapzatú rendszer magasából a könnyűzeneipar némely jelensége a népbuítás kicsúcsosodásának látszik (minderről kiforrott, nem túl hízelgő véleményét nem is rejti véka alá a *Búcsú a Poptól* beszélője), máshol viszont épp egy Depeche Mode-popsláger szövege ad alkalmat az emberi érzelmek szemlélésére. Vagy említhetnénk a recepciót megosztó, *A vigasztalhatatlan* című, bulvárszagú álhíreket tartalmazó rövidprózaciklust is, amely bármennyire is

gyengíti a verseskötet feszességét, kétségkívül sikeresen oldja egyfelől a helyenként túlsúlyba kerülő komorságot, arról nem beszélve, hogy a szándékoltan nem túl kimunkált szövegek – világunk kicsinyítő tükreiként – koncepcionálisan illeszkednek is a kötethez. S mialatt elmerengünk azon, milyen is volna, ha innentől Térey szerkesztené valamelyik bulvárújságot, gyorsan napirendre is térhetünk a dolog fölött: sokadik kötet esetén ennyi mozgástér, művészi szabadság igenis megengedett. A komolyság ettől még persze a kötet alaptónusa marad (nem véletlenül nevezte a szerző maga „legkeményebb” verseskötetnek a *Molt a Magyar Narancs*-ban közzétett interjújában), ám ahogy a moll hangnem drámaisága, úgy a hanyatlástörténeti narratíva sem uralkodik el a kötet egészen. Az időnkénti ellágyulás, mondhatni, a gyöngédség mint projektum éppen olyan sajátossága a kötetnek, mint a „zenei mottóvá” választott Beethoven-opusnak is. Míg utóbbi melankolikus-patetikus taktusait a finom, játékos futamok oldják, addig előbbi esetén – ahogy Makai Máté utal rá a *KULTer.hu*-n – az empátia szűrődik át a mármár kegyetlenül távolságtartó versbeszédén, amennyiben ez a pásztázó, világunk jelenségeit letapogató tekintet felfigyel a mindennapok veszteseire, a szeretetetteli közegtől elzárt, boldog pillanatra csak elvétve találó nőre (*Szeretetlen Margit*), vagy épp kisemmizett, életét újrakezdeni kénytelen társára (*Ázott macska*).

Ahogy több kritika is említi, a kötet kiemelt figyelmet fordít tipizálható női sorsokra. Az egyszerre konkrét, mégis általános érvényű, aktualizálható figurák egyik legszebb példája az a Vénusz alakjában megjelenő szupertrendi középkorú szingli, aki a 21. századi tudatosság tetőfokán, az életmód- és lakberendező magazinok által felvértezten, passzívházának „zárt burkában” csak álmában képes kimondani a kikerülhetetlen hanyatlás küszöbén álló testének – egyúttal önmaga mitikus eredetétől való elidegenedtségének – igazságát. A *Molt* persze nem az a kötet, amely nem mutatja meg mindennek az ellenkezőjét, jelesül a női lét kiszolgáltatottságát fordított aspektusból – ugyancsak mitológiai köntösbe bújtatva. Az *Exodosz* című vers sem elégszik meg az olvasó felületes figyelmével. A megcsalás/megcsalatlás évezredek óta érvényben lévő történetében Térey Szophoklész *Trakhiszi nők* című tragédiáját díszletezi át napjaink nagyvárosi helyszíneinek, szereplőinek megfelelően. A hősök és hősszerelmesek ideje lejárt, hangzik a komor látélet: koktél és az *Ellébe* illő üres mondatok mellett zajló szerelmi dráma is csak nevében tragikus már, ahogy időközben az érzelmi túlfűtöttség is anakronizmussá lett Iolé könnyűvérű 21. századi „rokona” jóvoltából.

Noha a szerző jól érzékelhetően egy-egy tipizálható, korunk leírására alkalmas jellemvonás, gyengeség fölött tart szemlét a versek számottevő részében, önnön hibáik zsákutcájában veszteglő, kiábrándult vagy éppen szimplán örömtelen anti-hősök mellett Térey legfőbb témája az a szűkebb környezet, ami alkalmanként (mint például a *Szeretetlen Margit* esetén) meghatározza a bennük élők sorsát. Olyannyira hangsúlyos ez a világ mélységét feltárni igyekvő, a táj megértésére irányuló invenciózus szerzői tekintet, hogy gyakorta díszletelemmé fokozódik le benne a humán létező. Például hiába a drámai határhelyzet, a maffia és zsebtolvajok városa, Nápoly a maga szeméthalmaival és hihetetlen természeti adottságaival felvértezett, tagadhatatlanul eltérő kultúrája fokról fokra eltereli a figyelmet a rákját (vagy szeretőjét) bevallani szándékozó feleség nem éppen irigylésre méltó élethelyzetéről. Az

is előfordul, hogy az ember egészen el is tűnik a képből – vagy csak emlékként, a tájban hagyott nyomként van jelen. A *Fürdőhely, futtában* című terjedelmesebb költemény bár nem mentesül a hanyatlástörténeti szólami ítéletalkotói didaxisától sem, az enyészetnek átadott Balaton parti üdülő mint látvány esetén mégsem kizárólag a nyugatmáskolás „kicsorbult akarata” jut domináns szerephez, hanem ennek a – sajátosan magyar vagy kelet-európai – veszni hagyásnak az esztétikája. Az egykor és most feszültségében kevésbé az elmúlt korok iránti nosztalgia fejeződik ki, hiába járjuk be gondolatban az 1910-es évek még virágzó polgári miliójét: a szépen megteremtett békebeli atmoszféra főként jelentéssel ruházza fel, szemléltetővé teszi a kortársi enyészetet. Még kitapinthatóbb az a *Fauna* című versben, hogy a romlásnak is megvan az ideológiamentes művészi felhajtóereje. Ebben az utópikus alaphelyzetben a „hajdani csúcshörny” kifejezés pusztán ironikusan utal az ember tékozló önhittségére: érzésem szerint a beszélőt itt is mindenekelőtt a tér átrendeződése, a visszavétel hogyanja, az ember hátrahagyott nyomainak bekebelezése, a természet általi kisajátítása izgatja.

Ha a *Gyöngédség-projektum* ciklus végére el is jutunk az ember önmaga általi kiűzetésének víziójához, a kötet egészét tekintve ez a jól-rosszul (inkább rosszul) élő, lehetőségeit rendre elpazaroló, sokszor gyarló módon érző, gondolkodó faj valamiképp mindig fennmarad, sőt képes önnön hamvaiból is újjáéledni. A világ ettől persze nem lesz jobb: ahogy a sokszor „gazdát” cserélő, tényleg elpusztíthatatlannak bizonyuló Dünaburg – a mai lettországi Daugavpils – példája mutatja, egyenesen nyomasztó is tud lenni (kár, hogy ennek argumentálásával, e történelmi sokszínűség felvillantásával adós marad a vers). Mégis a leltárkészítésen, szemrevételezésen túl nem feltétlenül kell többet várni egy kortárs verseskötettől: sőt az olvasónak talán éppen azoknál a részekenél szökik magasba a szemöldöke, ahol az adott jelenség nem maga mondja ki az ítéletet önmaga felett, hanem az a beszélői szólami van bízva. Ezért is fölösleges korunk Adyját látni Térey nemzet- és tágabb (európai) kultúrkritikai látásmódja mögött: viszonylag kevés érdeklődésre tartana a kötet számot, ha a *Nekünk Mohács kell* volna a legfőbb hivatkozási pontja. S ha már Ady szóba került: az időről időre felbukkanó párhuzam talán annyiban lehet revelatív, amennyiben a közös felületet a megalkuvás nélküli lírikusi magatartás jelenti. Következézetesen vállalni azt, ami a művészi kifejezőmódot sajátá teszi, és közben nem tenni engedelményeket az olvasónak a jobban érthetőség érdekében. Ennek a, ha tetszik, egoista nyelvfelfogásnak köszönhető, hogy Ady több, mint (az aktuális címkének megfelelően) nemzetostorozó/szimbolista költő, s így a mai napig érvényes kérdéseket képes előhívni, ahogy nem lehet egyhamar rövidre zárni Térey János költészetét sem. A líra nem alku tárgya, nem lesz könnyed esti szórakozássá, hanem őrizve eredendő ethosát, marad megértésre váró alkotás, intellektuális kihívás, melyet az otthonosságérzés helyett a megmunkált mondatok felhajtóereje, a kitartott hang esztétikája tart életben. Így a vers (az elmúlt évek színpadi sikerei ellenére) végül minden bizónnyal marad továbbra is kevesek ügye, ahogy az – miként a szerző egy, a *Bárka Online*-on megjelent interjújában kifejtette – mindig is volt. Azoké, akik veszik a fáradságot, és leülnek majd az internet elé, hogy végigkövessék a *Moll* gazdag utalásrendszerét a klasszikus festészet és zene területétől a popzene egyes elemein át a magasirodalomig és az

antik mitológiáig – nem beszélve olyan megidézett, elhanyagolhatónak tűnő kulturális törmelékekről, mint amilyen például a *Klímatörténelemben* említett hamburgi Chilehaus komplexuma, feltárva a világunknak azt a nézőpontját, ahonnan mindez így-úgy egységbe rendeződik. Hogy ez a sokféleség önkényes szelekció eredménye, az nem kérdés, de ez Térey János igazsága: ha olykor téved, ha a versbeszéd meg is bicsaklik, csak a saját szabályai szerint teszi. Ez a lírikusi attitűd kölcsönzi egyúttal a kötet különös távolságtartó személyességét. Noha a „szív aknájába” szállunk alá, nem a bensőségesség nyelvén szól hozzánk az én: ahogy az *Akna* című, kvázi nyitóvers talányos metaforája mutatja, a befelé irányuló tekintet eleve az otthon(osság) szenttelen hátrahagyásának mozzanatával kapcsolódik össze, mintegy előfeltételezi az érzelmek megszólaltathatóságát. „Alászállni az aknába, / »Szívem aknájába« ezúttal. / Vízteleníteni, téliesíteni. / Elhagyni a telket.” Eltávolodni, nem kisajátítani a megmutatni kívánt tárgyat, mégis tartózkodni az objektivitás látszatától – az új verseskönyv valami ilyesmire törekszik. Bár a drámák és verses regények mezőnyében már-már alig vesszük észre, ha időnként megjelenik egy Térey-versgyűjtemény, a *Moll* lehet bizonyítéka annak, hogy nem az életmű holmi melléktermékéről van szó (akkor sem, ha a szakmai és piaci szempontok ezen a téren nem is simíthatók feltétlenül össze). Innen indult minden és talán valahol még mindig e felé tart e poétika – még ha azóta már más vizeken hajóz is keresztül. (*Libri*)

HERCZEG ÁKOS

Távoli csatlakozásra

KABAI LÓRÁNT: AVASI KESERŰ

A szép, színes borítón angyalian bájos gyermekek üldögélnek egy fatörzsön, ami hídként szolgál egy patakocskán. Legtöbbjük szőke és leányka, fonott varkoccsal, egyetlen kisfiú van köztük, aki mindnyájuknál kisebb. Feltehetően nyári nap van, az apró lábacsok a vízbe, vagy a dús fűbe lógnak. A helyszín egy zöldellő mező, a háttérben piros virágok (feltehetően pipacsok), és a kép szélén látszik a patak. A gyermekek szépen és színesen öltözöttek, boldogok és derűsek. Giccs. Idill. Megszakad a szív.

A kötet címe és szerzője fekete kisbetűkkel szerepel a borítón, baljóslatúan oponálva a képet. A név kisebb, vékonyabb betűkkel van szedve, de az *avasi keserű* címfelirat már markánsan jelzi egy másfajta minőség jelenlétét is. A kettő között olyasfajta feszültség szikrázik fel, mint egy jól eltalált pszichothrillerben, amikor az édeskés-idilli világban egyszer csak idegborzoló zene kíséretében felbukkan a gonosz. Van az egészben valami felfoghatatlan, ami kitoloncolja az embert abba a – Heideggerrel szólva – „hátborzongató otthontalanságba”, ahol semmi szilárd talaj nincs az ember lába alatt, és csak szorong, magára hagyatva.

Jelen kötet esetében azonban nem ilyesfajta maníros, kiszámíthatóan idegtépő forgatókönyvről van szó, hanem sokkal otthonosabb drámákról tudósítanak a versek. Mintha az idilli kép azért kellett volna, hogy zárójelbe kerüljön, s vele az a

lehetséges scenárió is, amit a kulturális beidegződések még behívnak általa. Ami így megmarad: a visszavont idill és valami keserű, vadkeleti hangulat. Az avasi keserű voltaképpen nem más, mint egy gyógynövénytárolat; szinte minden közép-európai népnek, sőt, tájnak megvan a maga keserűje, amire roppant mód büszkék. Jelen esetben azonban alighanem szójátékkal van dolgunk, hiszen a cím egyszerre idézi meg a likőrfeleséget, valamint az Avas hegy, és a lábában elterülő lakótelep atmoszféráját. Ha ismét csak a képpel párbeszédben értelmezzük a címet, azt is mondhatjuk, hogy a fekete tipográfia által jelzett baljós cím a gondtalan, boldog kislányok felett, mintegy sorsukat is előre jelzi; a hátborzongatóan otthonos, thrillerszerű kelet-európai sorsot.

Merthogy a költő erről készít preparátumokat; gondosan, precízen és szakszerűen. Csakhogy még éppen ver a szív, pulzálnak az erek, amikor boncolja őket, és röptében kapja el az üvöltést is, még éppen a torokban a sírást. Semmi sallang, manír, fölösleg: ezek a versek őszinték, hangozzék ez bármilyen elcsépelten. Van, amikor nagyszabásúan azok, s van, amikor laposabban. S ismét van, amikor érzelmesen, máskor szenttelenül. Ahogyan a fülszöveget jegyző Keresztury Tibor írja, a költő „nem köt kompromisszumot, saját bőrét viszi a vásárra”.

Három nagyobb egységből áll a kötet, s mindegyiket a borítón levő kép egy-egy részletével illusztrálta a szerző, folytatva mintegy a már megkezdett játékot. Az első a *Váróterem* címet kapta, és nincs az a versolvasó, akinek erről ne Cseh Tamás szívbe-markoló dala jutna eszébe – ahogyan várnak egy távoli csatlakozásra. Az első vers pedig, a *Vasgyári Capriccio* (nincs az a mozilátogató, akinek ne ugrana be Jirí Menzel klasszikus filmje) olyan helyszínt idéz meg, ahol hiába is minden várakozás. A vers továbbá közeli rokonságban van József Attila *Hazám* című versciklusával is – vagyis már a kötet elején igen gazdag intertextuális-intermediális utalásháló tárul fel.

Erős kezdet ez. Felületes olvasásra József Attila-utánérzésnek gondolhatnánk, hiszen a fent hivatkozott verssel nem csupán a szonett-forma köti össze, de az atmoszféra is. „Savószín égbolt”, kohósalak, gépszír, fáradtolajszag; sivár és lerobbant ipari táj. De ennyitől még nem művészet a művészet, és még attól sem, hogy „a kohósalakon gaz szökken szárba”. De ez: „várandós párna / az éhség, aminek mélyére ások”, már túl- és kimutat a rozzant gyártelep toposzán. A várandósság, a nagy has, éppen a jóllakottságot idézhetné, de párnáról van szó, ami ezek szerint nagy, és könnyű tollakkal van kitömve: ez az éhség, és ennek ás a mélyére a lírai én. Ott pedig feltehetően a hiányt találja, hiszen az éhség mélyén is csak az éhség van, vagy amennyiben valaminek a mélyét valaminek az esszenciájaként értjük, akkor itt a mardosó, kegyetlen, legyengítő ínség van, a teljes, pusztító hiány.

A versben nincsenek nagybetűk, abból lehet sejteni, hogy több mondatról van szó, hogy néhány egység végén pont van – máshol pedig vessző. Ily módon öt mondatra tagolódik, noha igazából alighanem tetszés szerint majdnem bárhol felcserélhető a pont és a vessző, a vers értelmi egységeinek szétesése nélkül. Esetlegesen tűnnek a mondattani egységek, s hasonlóképpen esetlegesen a mondat-egységek is egymás mellett; az ipari környezet vázlatos leírásától bölcséleti mélységeig jutunk („indulnom kell mégis, *muß und soll*. ilyen / nagy levegő az élet”), vagyis össze-vissza van minden, egymásra torlódván. Ahogy szoktak lenni a dolgok, a maguk módján, ha az ember békén hagyja őket.

A blokk érzelmesebb darabjait képviselik a *sanzon* és a *kartográfia*. Az előbbi rövid sorokba van tördelve, és szentimentális románcot imitál. A slágerek hagyományos frazeológiáját is felhasználja, de inkább csak ironikusan, játékosan, olykor kiforgatva. A másik bonyolultabb felépítésű mű; melyben a költő térképet rajzol kedvese testére, 1:1 arányban; „rajtad ábrázolok téged”. Végtelen gyengédség, odaadás és szeretet vezeti a kartográfus kezét és tekintetét, ami (szerintem) akkor is a kötet egyik kimagasló darabjává teszi a verset, ha maga az ötlet nem olyan rendkívüli módon új.

Feltűnő a test és a testi érzetek intenzív jelenléte. Ezek egy része – mint a fenti versben is – a szerelemmel, vággyal van kapcsolatban. Ide tartozik a formailag-tartalmilag szintén József Attilát idéző, *Óda* című vers is, mely úgy értelmezi és alkotja újra a régebbi költeményt, mintha annak szavait, sorait bedobták volna egy kalapba, és abban a sorrendben állna össze az új vers, ahogyan a cetliket kihúzták, vagyis afféle remixről van szó. Az esetlegesen összeálló szavak és sorok azonban mégsem a teljes értelmetlenség felé tendálnak, hanem van rendszer a kakofóniában; így, töredezetten és kiforgatva új jelentésrétegek jönnek létre.

S ha már itt tartunk: a jelentések és jelentésszintek széttartása az egész köteten keresztül érvényesül. Vagyis nagyon kevés a kerek, egész, lezárt értelmi egység, akár vers, akár pedig versszak szintjén. Ismét József Attilát idézve: „akár egy halom hasított fa / hever egymáson a világ / szorítja, nyomja, összefogja / egyik dolog a másikat / így mindegyik determinált” – mintha ez a létállapot kabai lórántnál poétikai elv vagy stratégia lenne, vagy kevésbé hangzatosan, mintha egészen egyszerűen így jönnének létre, így állnának össze a versek. Akár egy halom hasított fa esnek egymásra a verssorok, és noha nincs, vagy nem mindig van köztük rendszer, de „szorítja, nyomja, összefogja” egyik a másikat, s ez az esetlegesség szolgál a jelentésképződés alapjául. S talán itt érdemes arra is utalni, hogy az alkotó személyében nem csupán költőt, hanem performert, grafikust és festőt is tisztelhetünk, akinek munkamódszerétől egyáltalán nem idegenek az efféle eljárások.

De vissza a testhez! Vicces és mulatságos az *engem ugyan ki nem nyal* című vers beszélője, vélhetően egy erotikus masszázsszal foglalkozó hölgy, aki éppen szolgáltatásait kínálja, és kioktatja a kuncsaftot, mit szabad és mit nem; vagyis föltehetően gazdag tapasztalattal rendelkezik arról, hogy mivel szoktak próbálkozni az urak. Megtudjuk, hogy a nő „kötött menüből” dolgozik, „kézi vagy orál levezetést” vállal, ám „kölcsonösség kizárva”, valamint „csók, aktus, prosztatamasszázs, / pláne örök szerelem nincs a listán”. Ez azon ritka versek egyike, melyeknek van íve, csattanója, noha a végét meglehetősen laposnak érzem: „szolgáltatói üdvözlettel: / arwen”. Arwen *A gyűrűk urában* volt a tündék hercegnője, Aragorn szerelme, vagyis méltóságteljes, előkelő lény. Ettől persze még lehet egy masszázshölgy nickneve, ahogy lehetne Hamupipőke vagy Margaret Thatcher is, végül is, mind-egy, csak éppen csattanónak kevés, ha már csattani akar.

Az illatok és ízek idéződnek meg az *hommage à guilhèm de cabestanb* című versben; a konyhában készülő sült vér és vörösboros szívporkölt. Nem éppen mindennapi és nem éppen trendi fogások, a készítésüket kísérő gasztrofilozófia pedig („hús a húshoz, nedv a nedvhez”) egy ma már barbárnak, animálisnak tekintett világ szokásaira utal. Amiről hamar kiderül, hogy nem egyszerűen az étkezési

kultúráról van szó, hanem ontológiai alapelvről: „mindnyájunk teste ugyanabból a húsból való”.

A második egység az *élethasználatisítás* címet kapta, valamint szintén egy részletet a borítóképből, két bájos leánykával, akik derűsen lógatják a lábukat a patakba. A 15+n számú vers, mely életvezetési tanácsokat tartalmaz, már korántsem ennyire derűs és optimista. A jelentések széttartásának az elve ezekben a hosszabb-rövidebb (van köztük másfél oldalnyi, valamint egy-két soros, vagy éppen egy szóból álló szöveg is) szövegekben is érvényesül. Használati utasítást többnyire háztartási eszközökhöz, gépekhez szokás adni, itt azonban az élet az a szerkezet, aminek a helyes működtetése tanácsokat igényel. Vagyis több egymástól homlokegyenest különböző regiszter feszül itt egymásnak: az egyik a fogyasztói társadalom világa, mely mindenféle gépek vásárlásával teszi könnyebbé és kényelmesebbé az életét, a másik pedig a hagyományos, premodern társadalom (patriarchális) világa, melyben az idősebb (többnyire) férfi tanácsokkal, intelmekkel látja el a fiatalabbat. De gondolhatunk akár a manapság oly divatos életvezetési tanácsokra is, melyekkel tele vannak a magazinok, és sok pszichológus is ezek osztogatásával keresi a kenyerét. Nos, mindez megidéződik itt, de zárójelbe van téve, meg van kérdőjelezve. A használati utasítások beszélőjére nem derül fény, de kevés kivétellel a legtöbb prózavers valakihez szól, egyes szám második személyben, méghozzá felszólító, sőt, utasító módban.

Valójában könnyű eldönteni, hogy a cinikus és kiábrándult tanácsokat ironikusán, kritikusan kell-e értenünk, vagy egyenesben, úgy, ahogyan vannak. Az értelmezőnek mindenesetre van mozgástere, noha az előbbi lehetőséget valószínűsíti a retorika, a gátlástalan és minden moralitást nélkülöző életvezetési tanácsok leplezetlen tálalása. Számomra legalábbis olybá tűnt, hogy itt egy meglehetősen keserű és kiábrándult korkritikáról van szó, bár kétségtelen, hogy magasabb színvonalon, mint amilyenek ezek általában el szoktak hangozni.

A legmulatságosabb pedig az a darab (2.), melynél éppúgy a jelentések széttartásának a működése érhető tetten, mint a versekben: „szomjas vagy? törölgesd le a port a könyveidről. szeretkezni támadt kedved? lassan idd a hideg vizet.” A vers első fele hasonló kérdésekből és válaszokból épül fel, mintegy aláaknázva magát az eredeti szándékot, mely minden élethelyzetre használható receptet akar adni. Ez azt sugallja, hogy a beszélő alapvetően magasról tesz rá, hogy milyen élethelyzetben mi az elvárt viselkedési mód, és a saját szerepét is kifigurázza. A vers második fele azonban már begyorsít, és egymás mellé rendelt tagmondatokban hadar el tökéletesen cinikus tanácsokat. Azt, hogy ezeknek mi a célja, vagyis milyen életet tud magának zabrálni az, aki betűről betűre betartja ezeket a használati utasításokat, arról nincs szó. A beszélő nem mondja azt, hogy így lehetsz sikeres, gazdag, híres stb., vagyis nem jelöli meg az utasítások célját, ezeket vagy hallgatólagosan odaértjük, kiindulva a napjaink világára vonatkozó tapasztalatainkból, vagy pedig olybá vesszük, hogy ez egy öncélú pedagógia, mely nem valaminek az akarásáért formálja ilyené az embert, hanem magáért az akarás akarásáért. Egyetlen utasítás van, melyet akár pozitívan is lehet érteni: „mosolyogj.”

Az utolsó blokk címe: *Sötétkamra*. Itt Roland Barthes nevezetes *Világoskamrája* is eszünkbe juthat; úgy tűnik, a fotográfiával foglalkozó vagy azt megidéző szöve-

gek előszeretettel hivatkoznak erre a boszorkánykonyhára, melyben negatívot hívnak, fotót világítanak le. Az egyes, szintén prózában írt versek külön-külön nyilván más jelentést hordoznak, mint egy közös név alá véve, ráadásul magát a blokkot is egy olyan vers vezeti be, mely a fényképezés folyamatát írja le, ami így különös jelentőséget nyerhet a blokk egészének tekintetében. Valaki ül a kamera előtt, fény villan, fekete karikák táncolnak a szeme előtt, „nem látod, ami egyértelmű és világos, amit rajtad kívül mindenki lát; mintha a vaku végtelenen elnyomta volna bened az érdeklődést”. Lehet, hogy túlértelmezés, de mintha azt sugallnák ezek a sorok, hogy kint a világosban, pláne a villanófényben nincs tisztánlátás, ez csak a sötétkamrában lehetséges. Ha ez így megáll a lábán, akkor a blokk egyes versei egy-egy felvételnek tekinthetők, külső-belső történésekről.

Hangulatok, röpké jelenetek, önvallomás-töredékek, mikrorezdülések, meditációk, ilyesmik szerepelnek ezeken a képeken, melyek inkább a kísérleti fotográfia archaikus eljárásaival készültek, mint korszerű, digitális technológiával. Ezeket a képeket aztán széttépték darabokra, és kollázsszerű egységet csináltak belőlük. Pszichedelikus, szürreális atmoszférája van ezeknek a daraboknak, és ezért alighanem zárójelbe kell tennünk a saját, értelemre és jelentésre vonatkozó elvárásainkat is. Nem hiszem, hogy ezek a versek valamit jelenteni akarnának, és több ambíciójuk lenne, mint rögzíteni egy-egy hangulatot. Viszont ez sem kevés, pláne nem könnyű; ezek a kollázsok ugyanis egy-egy gyomrossal felérnek.

Nem csak a képek, hanem maga az úgynevezett valóság van itt darabokra szaggatva, és az egyes darabkák egymás mellé illesztve. A szürrealizmus benyomása azonban abból adódik, hogy a fotográfus olyan felbontással dolgozik, ami a mindennapi tekintet számára nem elérhető. Ő azonban a legkisebb rezdülésekre, parányokra is érzékeny szemmel figyel, a felismerhetetlenné nagyított képeken észreveszi azokat az apróságokat is, melyek szinte soha nem kerülnek a látóterünkbe. Ismét Keresztury Tibor fülszövegére hivatkozva, önélveboncolásról van itt szó, a saját test, a saját lélek, a saját érzékelt világ aprólékos feltrancsírozásáról és kipreparálásáról.

Megfigyelhető egy elsőre talán furcsának tűnő ellentmondás a kötetben: nincsenek nagybetűk. Sem a címek, sem a mondatkezdő szavak, de még a szerző neve sincs nagybetűvel írva, ahogyan ezt a magyar helyesírás szabályai előírnák. A tulajdonneveknek ez a tipográfiai köznevesítése és a mondatkezdő szavak „lefokozása” mintegy a hierarchiában különböző szinten álló pozíciók nivellálását jelenti, valamilyen radikális egyenlősítést. Az ellentmondás pedig a személyesség erőteljes jelenlétéből adódik, mely általában különleges, kiemelt szerepet ruház a lírai énrre. Itt azonban szó sincs semmiféle alanyi költészetről, nagyra nőtt szubjektumról, semmiféle hierarchiáról. De talán pontosan ennek a tipográfiaiilag is látványos semmibevétele miatt tudnak ezek a versek annyira közel, olykor megrendítően közel kerülni az olvasóhoz. *(Szoba)*

DECZKI SAROLTA

Pillantás a Hídról

KORPA TAMÁS: EGY HÍD TÉRFOGATÁRÓL

Korpa Tamás gyűjtő. S mint olyan, nem csak hogy hosszú távú munkát végez, de precíz is, ami mindazoktól, akik arra szánják idejüket, hogy foglalkozzanak azzal az összetett munkával, amit ő végrehajt (jelen esetben már elvégzett), szintén figyelmet, koncentrációt, egyfajta gyűjtést igényel. Kétségtől az olvasónak nincs meg minden esetben a kedve ahhoz, hogy *nekifusson* azoknak a témáknak, melyek vizsgálatához kutatásra van szükség s közben komoly kihívást, munkát jelentenek és elsősorban nem egyszerű élvezetet hoznak el. Korpa Tamás szövegei első körben talán zavarba ejtőek, hiszen az információáradat és a szabad asszociációs játékhoz hasonlatos, nem tudatosnak tűnő építkezési mód – érzésem szerint – sokakat eltántoríthat a szövegegyüttes egészének áttekintésétől és ennek oka lehet az a fajta homogenitás is, mely az egyik legnagyobb erénye a könyvnek.

A költeményeket olvasva néhol akár terjengősnek is tűnhetnének a szövegek; s látszólag tele vannak olyan részletekkel, melyek inkább gyengítik a pontos fókuszálást, mintha a beszélő is ide-oda csapongva nem találná a helyét a tájon. Csak-hogy a beszélő nem helyet keres, hanem mintha csak átvonulna, és hagyná, hadd ragadjanak rá a legkülönbélebb dolgok: megfigyel, tolmácsol, kommentál, néhol pedig felnevet egy apró mozdulaton, vagy egyszerűen csak annyit mond: „six o'clock. október huszonnégy”. Bizonyára a legtöbben láttak már olyan természetfilmet, ahol gyorsított ütemben mutatják meg, tárják elénk a növekedést és annak különféle fázisait – az élet burjánzását. Korpa Tamás könyvének lapjain is efféle mozdulatosokat szemléltető szövegekre lelhetünk, csak itt az ütem más; a sebes folyamatok lesznek láthatóak és értelmezhetőek, ő nem felgyorsít, hogy minél nagyobb időintervallum történéseit foghassuk át, hanem fázisokra, elemekre tagolva, és az azokkal kölcsönhatásba lévő egyéb elemeket beemelve, lényegi pontokat fog(lal) össze, önkényesen. Számára nem kiemelkedő momentumok vannak, hanem momentumok, melyekből mintha véletlenszerűen emelne ki néhányat, ami a saját szempontjai szerint jelentőségteljes, s ugyanakkor mégis az lehet az érzésünk: megvan ebben a szerveződésben a hierarchia is: a történések sorrendje, a mozdulatok, vagy ahogy a fény szűrődik, és rávetül egy tárgyra, majd elhagyja – mindez talán egy előre elrendezett egész. Korpa Tamás költészete számomra elsősorban azt a kettősséget mutatja meg, hogy a figyelő, aki néz és lát, mennyire kiszolgáltatott a látványnak, mely eléje tárul, s hogy mily kis mértékben van köze az őt körülölelő világhoz, azonban arra is rámutat, hogy megvan az a képessége, hogy kiemeljen mindebből egy részletet, egy rövid folyamatot, amit az elme még képes rendezni: hogy aztán a részeket külön-külön elemezve és értelmezve (újra)alkothasson a nyelv segítségével. Úgy tűnik, hogy az eleve elrendeltség csak akkor uralkodna igazán, ha nem volna a nyelv, mely felkutat, kibont és újraformál mindent. A nyelv által kezd új életet egy mozdulat, egy szín, egy történés, amit a beszélő megmutatni igyekszik, vagy egyszerűen csak kommentál, s amely pont az által nyer érvényt, hogy leírja, vagy éppenséggel kimondásra kerül. Onnantól persze

már egészen mást jelöl, valami elvontat, egy rendszerbe ágyazott részt, ami – adott esetben – egy negyvenegynéhány szövegből álló együttes fontos tagja. Ezért is érzem azt az *Egy híd térfogatáról* című kötet verseivel kapcsolatban, hogy mormolgatni kell a szövegeket, szinte követelik a kimondást az újratereztetés és a nagyon is sajátos játékosság miatt, mintha tényleg egyfajta teremtésmítossszal állnánk szemben: „Aztán a kocsonyás, darabos vízben még / úgy liftezett fel-le, fel-le, mint az üdítő fekete / karanténjába zárt jégkocka. / néhány részletet bírt el magából. / az első napon felköhögte a gleccser, a stég / végéig jutott. zsibbadt volt még, erősen kába. / a második nap délutánján nagy pórázt / kötött a halászok hálójára: kifogták, / vállukra vették; a nagyáruház szűk, / alaktalan folyosóján megtartotta / első igehirdetését (szinte kihallatszik e versből, / a koccanás. s amint lábait keresztbe téve, ütemesen / dobolt, érni kezdett tenyerében a lap belül). / a harmadik nap: keresetlen. ilyenkor / horzsolja át a féknyom az utca terveit. / ilyenkor bűnhődnek a pótapák, bébiszitterek. / a negyedik napon rövidítette le a harmadikat s a fűtésszezont. / az ötödiken feltámasztott egy gonddal elvermelt / kisállat-tetemet. A hatodikon Szilánkos Törést, / Karizmatikus Csuklót és Gyulladt Térdet. / a hetedik napon érte a megkísértés: visszakapta / az Adrenalin” (*A gleccserből jött szent története*) – Mozdulatokról szól a kötet, még akkor is, ha mozdulatlanul, visszatartott lélegzettel olvassuk, s amennyiben elmélyedünk benne, ott motoszkálnak a fontosnak látszó szavak, súlyos főnevek és az igék, melyek szokatlan nyughatatlanságról és éles ellentétekről árulkodnak: „kinn a dombvonal pengevékony / konvoja talán egy titokzatos zárlat. / szkander fegyelem és figyelem között, / aki nézi; s mivel enyhén leng, csak a közege / fontos. Mi önmagunkban, mint üres esőben, ázunk. / szándékunk ennyi: táj, hagymakupolákkal.” (*A bosszú napszak*) – Valahogy ismerősek ezek a szavak, sorok, vagy csak szintagmák, ki tudja, de nem is az a lényeg, hogy honnan ismerősek, hanem hogy miért azok, és mit ébresztenek fel bennünk ismerősségükkel. Azért ismerősek, mert rejtett vágyainkra utalnak, egy olyan világot tárva elénk, ahol egyszerre működik egy tudatalatti, csupasz természetközelség, és a technicizálódott társadalom minden brutálisnak érezhető és (ki)mondható eleme. Itt megtaláljuk az ősi formákat és az állatiasnak is nevezhető indulatokat; a kifinomultságot, a kellemet és tisztának látszó küllemet, csakhogy a trükkje mindennek az, hogy egyre inkább nyilvánvalóvá válik: egyrészt a kettő nincs is olyan távol egymástól, s hogy nem lehet őket különválasztani, másrészt, hogy egy olyan korszakban élünk, mely nagyrészt az elfojtásokról szól. A beszélő itt olyan indulatokat szabadít fel, vagy inkább fogalmazunk úgy: olyan indulatoktól szabadul meg, amelyekben egyszerre van intenzíven jelen a vágy a rombolásra és az építésre. Mert úgy tűnik – ezt a beszélő megnyilatkozásain érezhetjük a kötet jó néhány kiemelt pontján –, a kimondás természetesen újraalkot, de mindig elvész általa valami lényeges. Ezért sem törekszik mindig kerek egészekre, nem *megmondani* akar, hanem elbeszélni, és igen, ezt érthetjük úgy is, hogy *elbeszélni*, valami mellett, csak épphogy érinteni, súrolni, utalni rá, mintha kacsintana, egy cinkos összenézés talán elég is, hogy az ember érezze, mi is az, ami *neki* mindebből lényeges. A lényeges *a* pillanat, az *akkor* és az *ott*: „egyidős parkok között, tömören, mint egy kapu, / amit befalaztak émelyítő kezek s már kerítés rég, / valami odacsípvé, lapul – és nem a régi funkció. / nem a tandem, amit hajtunk a

Spree-parton. / egyidős parkok fölött zajtalan légifolyosó, / puha menetrenddel. A kontextust utcák és sétányok / sora, mint egy ágrajz, benőtte. De csitt” (*Come back*) vagy „a másodperc – mikor felrobban az első / ketrec – telenövi a levegőt. Kitágul a tűrés- / határ. Belelóg a pánik. és az ég vákuuma szívja / fel-fel az üvöltéscsikokat. Tapintatlan zajszenyezés ez: / serceg az Óváros zsírja.” (*Trialógus*) – A beszélő nézőpontja, a tárgyilagos elbeszélőjelleg miatt sokszor az lehet az érzésünk, mintha ő *maga* nem is lenne része annak, amiről szól, mintha egy másik dimenzióból látnánk rá a háromdimenziós térre, a hídról, mely áthatol mindenben, úgy, hogy mégis érintetlenül hagyja a maga tisztaságában. Mindig tudja, meddig szabad mennie, hogy hol a határ, ahonnan kezdve már természetellenes módon avatkozna be, s megszűnne a játék, a véletlenszerűség öröme és könnyedsége, ami a kötet egyfajta látszólagos strukturátlanságát adja. Hasonlít és nem megnevez, ez talán a titka, nem leköt, nem sokkol, hanem összeköt, mozdulatlan koncentrációja és figyelme irányítja a tekinteteket a mozgás és változás szépségeire. Ezt erősíti az, hogy a jelek ugyan megmutatják a határokat, de mégis, a központosítás használatának egyediségeivel egy állandó folyást, sodrást biztosít a szöveg(ek)nek, olyan módon, mintha az előző tag a következőnek válna hordalékává. Nincsenek egyértelmű határok, legfeljebb simább és telítettebb, mocsarasabb részek, könnyebb és nehezebb elemek, ahol már-már türelmetlenül várjuk, mit is hoz felszínre a következő hullám: „mintha diafilmként néznél video- / klipet. pedig ami zsúfolt, ritkán elszánt és szívós, / akár a vidéki általános iskola sorfalában a testi / fegyelem. // egy orgonafújtatóban talpon állni, megfürdeni / zárójeles mondatok közt a kádban: túl gyors / azonosulás. Két sor közt leereszteni a liftet, / míg az oldal tetején meglazul egy csavar, / félmondat csahol a pont után. // de talán ez megmarad. A hajnali szoba, aprólékos / szeretkezés a fényel.” (*Viszonylagos, de részleges*).

A beszélő szomorúsága, hogy ideje és tere véges, megszólalása, akárhogy is, de korlátozott, ugyanakkor a beszélő öröme, hogy mint a hídpillér körött a folyó, áramlik körülötte a nyelv és áradáskor be is lepi őt, s a terhes, súlyos állapot, ha túlélhető, gazdagít, életet teremt.

Vademecum. Gyűjtemény, nemcsak a kötet magja, koncentrátuma, hanem az összekapcsolás, a kapcsolat legerősebb bizonyítéka is. Kapcsolatteremtés és ennek fontossága, elengedhetetlen volta – számomra a kötet legfontosabb üzenete. Korpa Tamás számtalan helyen és megannyi formában mutatja meg; milyen jelentőséggel bír, hogy látszólag egymástól távol eső – nyilvánvalóan nem elsősorban térben, de akár ebben az értelemben is távoli – dolgokat hozzon közelebb egymáshoz, kössön össze. Ennek a részletes kibogozása nem ennek az írásnak a feladata, de apróbb vonalakban a könyv azon különleges vonására szeretnék kitérni; miként keveri össze a teret és az időt, hogyan kapcsol össze kontinenseket, kultúrákat, nyelveket, vagy akár egymástól eltartó mozdulatokat, fényeket, lélegzetvételket, embereket, arcokat és még lehetne sorolni.

A legtöbb szövegnek egyfajta mozgás az alapja, erről már volt szó, mozgásérzetet ad az, ahogyan a beszélő megnyilvánul, mintha folyamatosan haladnánk. S aki halad, az jut valamire/valamihez, érintkezik tárgyakkal, emberekkel (stb.), és aki érintkezik, az bizonyára kommunikál is, verbálisan és non-verbálisan, s e ket-

tő közti összefüggéseket és e kettő közti különbségeket is kiválóan érzékelteti. Több olyan pontja is van a könyvnek, ahol azt érezheti az olvasó, hogy *innen bizony hiányzik valami*, mintha megtorpant volna a beszéd, és mintha nem vállalkozott volna rá a megnyilatkozó, hogy megpróbáljon többet elmondani. Ez azért lehet, mert az, aki beszél – nagyon úgy tűnik – tisztában van a határaival, hogy meddig lát, és azzal is; honnan figyel és azt is kezdi megérezni az első ciklusban, hogy mire érdemes figyelnie; vagyis hogy érdemes figyelnie arra, aki egyedül van figyelmével, mert az biztosan hozzá hasonlatos, és ez a kapcsolat első és talán legfontosabb eleme. A *Térmemóriából* elsődlegesen az derült ki számomra, hogy meg kell tanulnunk fókuszálni, és az a legjobb talán, ha nem kizárólag csak megtanuljuk a technikát, hanem az is nagyon fontos, hogy lássuk, miként is tanultuk meg; a figyelemre magára kell összpontosítanunk, hogy előre léphessünk. „12. a transz átkelése a tekinteten / 13. a fák sztriptíze tél előtt / 14. a víznyel szeméremajkai vihar után [...] 18. a bizalom, több mint hormonműködés [...] 30. hiszen a szemeknél kezdődik a megértés / innen terjed el / helyhatározójával egy kizárólagos reggelen” (*Napok I.*). A második ciklus (*A fal*) az ismeretszerzésről, megtisztulásról és egyértelműen az átváltozásról szól; ezt nem csak Achteon történetének beemelése és felhasználása erősíti, de az a természetközelség, természetközpontság, mely meghatározója a ciklusnak. Arra mutat rá, amit elveszíthetünk (vagy már el is veszítettünk), s ugyanakkor gyönyörűen szövi bele a technikai tudást, mely egy fotocellás ajtó képében lép elénk, egy csupasz, önmagáért létező barlang bejárataként. Korpa Tamás költészetének legegységesebb és legkülönlegesebb sajátossága, hogy úgy képes összeszőni a legkülönfélébb és egymástól látszólag hihetetlenül távol eső dolgokat, hogy ismerős rendszer bontakozik ki előttünk. De nincs ebben semmi meglepő, hisz mindezek az életünk részei, csak lehet, hogy a hétköznapiakban fel sem tűnik egy efféle párosítás. Pontosan ez lehet a költészet(ének) egyik fő feladata – ha létezik egyáltalán ilyen –, hogy az ismerőset, az egyszerűt váratlannak, meglepőnek mutassa, csodálatra méltónak tüntesse fel: „az összeomlás zaját hallani. mint egy erdélyi / múzeum, sötétedés után. ahogy a közeli rosszullet / utáni szégyen egy elhagyott részen aprólékosan / befedi. álmunkban, a tanévező, ez a fekete szelep, / elszánt, mint aki elhatározta: török, s az udvarra ereszi / a nyarat. fölöttünk skalp gyanánt, pajtaszerű zajban, / a sík vezérmotívuma: kastély” (*A kastély*). Az *Ülmi kötelező* ciklus többek között a várakozás szükségességéről, a figyelemről és ugyanakkor a megérkezés lehetetlenségéről szól, mintha azt – a valószínűleg sokak számára ismerős érzést – kívánta volna körbejárni, hogy milyen lenyűgöző az úton levés, milyen fájdalmas is valójában a megérkezés és a beteljesülés döbbenete. Mégis, *el kell szenvednünk* mindezt azért, hogy átszellemüljünk, valami mássá válhassunk az éppen-itt-levésben, és arról is *szól*, hogy az alkotásban miként válunk talán mi magunk is újraalkotottá. A *Variációk szoborra* bizonyára az egyik legizgalmasabb szövege a könyvnek: fokozatosan mutatja meg, miként válik el az alkotás alkotójától, a távolodás momentumai tárulnak elénk, és az a fajta idegenségérzet, mely az „elkészült” műre való pillantáskor kerít hatalmába; az elkészültség érzetének és egyszerre lehetetlenségének kettőssége. Az egyes szám második személy használatával, a megszólításokkal a lehető legbensőségesebb módon élhető át mindaz, ami történik a szövegben:

mintha én, aki olvasom, élném át ezeket a variációkat, és mintha én magam volnék a megalkotott, aki engedelmeskedik az alkotó vágyának, önkényének és iránymutatásainak: „remepsz vagy rugalmas vagy, / mint az ujj végén falhoz nyomódó sejtek. / pedig csak az ajtórésen átömlő fény vonul / végig rajtad. indulni készülsz. sejtéd?” vagy „S-alakot ír le tested középvonala, mint a gyertya / lángja, egyre vékonyabb: megöregedtél. beléd / ülepszik a por, hosszú rétegekben, évgyűrűk / a fa törzsére. / kezdesz leválni rólam, mint a kéreg”.

Személyes kedvencem még *Az arc éjszakája*-ciklus. Úgy érzem, itt domborodik ki igazán, mi is a valódi erőssége ennek a beszédmódnak: hogy hogyan lehet a töredékességet, a vázaltszerű írásmódot, az orvosi feljegyzés szikárságát, a kosztolányis könnyedséget és a kritikus-ironikus szemléletet (stb.) egy egységben megmutatni, s hogyan lehet közel hozni egymáshoz az észak-amerikai kontinens forró aszfaltos világát egy felvidéki fürdőváros esős-egzotikus miliőjéhez. A címadó vers varázslatos módon mutatja meg, hogyan is szenved el maga az arc a nyelv használatát, az izmokat miként alakítja a hangok születése és a szavak formálódása, s hogyan válik a nyelv magának a használójának képmásává: „a nyelv masszázsa a testnek, komplett wellness, fűzőld szauna / egy kalinka-fehér liget szélén. a sötétedés / lerövidíti a táplálékláncot, tudja az íz. / egy liget íze sok mindent tud az anyagról. / idős vagy? kérdezi a szem, és könnyörtelenül / pislog. az arc éjszakáját zivatar mossa fel.” (*Az arc éjszakája*)

Aki gyűjt, az egyrészt kapcsolatot teremt, válogat, rendszerez, másrészt, az bizony mormolgat is, jegyzetel, szóval használja a nyelvet. Aki gyűjt, lehet, hogy önmagának gyűjt, de azzal is tisztában kell lennie: mindezt mégsem kizárólag önmaga számára hajtja végre. Hisz kár volna azzal áztatnunk magunkat, hogy Kafka, mikor azt mondta Max Brodnak, hogy halála után semmisítse meg az összes kéziratát, ne lett volna tisztában azzal, hogy bizony jókora esély van rá: szövegeinek sorsa egészen máshogy alakul. De ha tisztában is volt ezzel, sőt, ha netán vágyott a szövegek fennmaradására, és mégis eljátszott a gondolattal (és a szóval), hogy *elvetés*, akkor sincs semmi probléma; pont olyan ez, mint amikor az ember eljátszik a gondolattal, hogy megölje magát. Mindenki eljátszott már ilyen gondolatokkal, csak van, aki netán képes helyettesíteni az élet eldobását az alkotás eldobásának lehetőségével – ebből is látszik, milyen tétje van mindennek, és ha valóban ez az egyetlen igazán komoly kérdés (vö. Albert Camus: *Sziszüphosz mítosza*), akkor Kafka *játéka* komoly játék, akárcsak Kosztolányié, vagy épp Korpa Tamásé. (*FISZ*)

SZÖLLŐSI MÁTYÁS

Árulkodó mondatok

FARKAS ARNOLD LEVENTE: A MÁSIK JÚDÁS

Farkas Arnold Levente 2013-ban megjelent első kötetében, *A másik Júdás*ban tudatos, posztmodern játékot űz nemcsak különböző szöveghagyományokkal, hanem a műnemekkel is. A *Bibliát* háttértextusként működtető, egységes, kronologikus narratívát nélkülöző, önmagukban kerek, lezárt, rövid prózai egységek sűrűségük, egyedi hangulatuk miatt tulajdonképpen lírai szövegekként is olvashatók. „Nem is tudom pontosan, hogy miféle írások ezek, de szeretem őket. Egyrészt olyanok, mint a versek, mert zavarba hoznak. Vagy mint a prózák, mert szórakoztatnak” – írja Borbély Szilárd a kötet fülszövegében, a szerző pedig egy beszélgetés során fogalmazott úgy ironikusan: a prózát és a lírát csak a sortörés helye különbözteti meg egymástól. E gesztussal talán éppen arra hívta fel a figyelmet, hogy a kötet szövegei esetében a műnemi-műfaji megközelítés nem is feltétlenül releváns, érdemesebb lehet általánosabb szempontok felől közelíteni. Borbély Szilárd szavaival: „Ezek itt Farkas Arnold Levente mondatai. Pontosan tudom, hogy ilyen mondatokat sehol másutt nem olvastam még.”

Azt, hogy valami radikálisan *mást*, eddig még nem olvasottat talál az olvasó Farkas Arnold Levente kötetében, a cím is előrevetíti. Egyrészt a *Júdás* névhez társuló bibliai konnotációk markánsan kijelölnek egyfajta, a *Biblia* könyveihez szorosan kötődő értelmezési módot. A *másik* szó által behatárolt és a kötet beszélője által önmagára osztott alternatív apostolszerep többszörösen kicsavart: hiszen Júdás volt Jézus elárulója, a helyére végül egy *másik* apostolt választottak, Mátyás – ha pusztán a pozíciót és nem a betöltött szerepet tekintjük – tulajdonképpen egy *másik* Júdás volt. A *Biblia* kanonizált könyvei alapján Júdás nem számít evangélistának, az apokrif Júdás-evangélium létével eljátszva és a szorosan vett szentírási értelmezésen túllépve akár azt is kijelenthetjük: *A másik Júdás* lehet egyfajta újírt, egyéni, ironikus gesztusoktól áthatott evangélium. A szövegek énjeiből megképződő, mondatokat „áruló” (tehát az olvasóközönség számára nyilvánossá tevő) és „eláruló” (vagyis egyrészt kimondó, másrészt a szövegalkotás alapvető követelményét, a kohéziót helyenként figyelmen kívül hagyó) entitás saját, személyre szabott, viszont paradox módon szinte minden szakralitástól mentes örömhíre. Ugyanakkor – szintén újszövetségi mintát követve – e szövegek mindegyike olvasható az olvasónak szóló levélként is.

A kötet – vélhetően a négy evangélium mintájára – négy részből áll, melyek címének értelmezését mottók segítik vagy éppen bonyolítják. A *Pál*, *Kata*, *Péter* címben egyrészt megmutatkozik egy játékos gesztus, a szövegek nem veszik a kelleténél komolyabban magukat, hiszen ha folytatjuk az ismert gyermekdalt, a köszönés, köszöntés aktusához jutunk el: szerzői üdvözlét egy elsőkönyves írótól az olvasónak. Másrészt a Júdás név címbeli megidézése után könnyen megmutatkozik a szentírási párhuzam a *Péter* és a *Pál* név által: mindkét apostol életében volt olyan időszak, amikor rájuk is illett a Júdásra aggatott címke, Jézus elárulója. A nevek misztikumához kapcsolódva kiemelhető az első három szöveg ebből az

egységből: az *Árpi fiú* a megnevezés, névvel ellátás sokrétűségét villantja fel, másrészt megmutatja az egyébként a kötet egészére jellemző nyelvi játék egyik aspektusát. „Így lett Árpi fiúból ministráns. A ministráns pedig közel van a paphoz. Ahogy a pap istenhez” (7.) – míg az egyik fajta közelség fizikai értelmű (ti. a ministráns a pappal együtt az oltár mellett áll), a második sokkal inkább elvont, transzcendens közelségként értelmezendő. *Az első név* című szöveg is bevezető jellegű, amennyiben felkészíti az olvasót, jól figyeljen, mert a beszélő csal. Hiszen a szöveg első mondata („Eszternek nagyon jó novellaötletei vannak, de nem ezzel kell kezdenem.” 7.) rejtetten azt jelzi, hogy az *Eszter* név lenne az első, amely feltűnik a kötetben, pedig előbb ott van Júdás, Farkas Arnold Levente, Pál, Kata, Péter, Móra Ferenc, Árpi és Norbi. De ezzel nincs vége a trükköknek: az addig egyes szám első személyben megszólaló narrátor az utolsó bekezdés első két mondatában egyes szám harmadik személyre vált („A felesége egyedül alszik otthon. Hiányzik neki.” 8), a következőben nem állapítható meg a megszólaló grammatikai pozíciója („Farkasnének hívják.” 8.), viszont a közölt információ közvetlenül kötődik a szerző személyéhez, az utolsó mondat narrátora pedig többes szám első személyű („Jól jegyezzük meg ezt a nevet.” 8.).

A második név című szöveg ad kulcsot a kötet címének és egészének értelmezéséhez, ugyanis ezután következik *A harmadik név*, illetve *A negyedik név*. E logika alapján a vizsgált szöveg címe inkább *A második név* lehetne. Az elbeszélte történet alapján azonban világossá válik, hogy a *második* itt a kötetcímre utal vissza: bár a Júdás név nem szerepel a szövegben, az eltűnt Jézus szerepét átvevő (áruló?) névtelennél harminc ezüstöt találnak. Bár identitása így egyértelműnek tűnhetne az olvasó számára, a véghezvitt csodák alapján kézenfekvőnek látszik a Jézussal való azonosítás. Ugyanakkor arról sem feledkezhetünk meg, hogy egyfajta utolsó csavarként a tényleges kereszthalál hiányzik, a történet véget ér azzal, hogy a keresztre feszített ruháira sorsot vetettek (9.). Érdemes tudni a szövegek keletkezéséről azt, amit egy, a *KULTer.hu*-n megjelent, a szerzővel készült interjúban olvashatunk – arra a kérdésre, hogy vajon *A második Júdás* azonos-e Krisztussal, Farkas Arnold Levente azt válaszolja, „[e]lhhez csak annyit fűznék hozzá, hogy készen találtam a témát. Valamikor a kilencedik században született egy mohamedán szerző tollából a *Barnabás evangéliuma* című irat, ami azt meséli el, amit én is, hogy Jézus egyszer csak eltűnik, és helyette Júdást feszítik keresztre, aki nagyon hasonlított Jézusra.” (*Naplóba rejtett apokrif töredékek – Interjú Farkas Arnold Leventével*, <http://kulter.hu/2013/06/naploba-rejtett-apokrif-toredekek/>)

A második egység címe: *A*. Jelentéssé csak a negyedik egység, a *Bé* címének ismeretében válik, e fejezetnek inkább a mottója irányítja az értelmezést. Így helyeződik a hangsúly a megkettőződésre: „Ha tehát köpött, ő is köpött, ha köhögött, ő is köhögött, ha sóhajtozott vagy sírt, a maga sóhajtásait és könnyeit egyesítette a szent sóhajtásaival és könnyeivel; hasonlóan, ha a szent égre emelte kezét, ő is azt tette.” (19.) A Celanói Tamás *Szent Ferenc második életrajzá*ból származó idézetben kimondatlanul is megképződik egy szent-profán oppozíció, mely látszólagos ellentétben áll azzal, hogy mindkét ember ugyanazt tette. Valamilyen viszonyítási ponthoz képest megállapított másodlagosságot sugall az a formai megoldás, hogy a címek zárójelbe téve szerepelnek. Pedig ezeknél a rövid szövegeknél

különösen orientáló ereje van a címeknek. Szinte mindegyik írásban egyes szám harmadik személyű az elbeszélő: ez a nyelvi megoldás afelé tereli az olvasót, amit több cím is magában foglal – hogy e gondolatokat töprengésként, elmélkedésként olvassa. Az (*Albér, angyalt falra fest*) című szöveg viszont kizökkent ebből a lát-
szólagos egyszerűségből: az elbeszélői pozíció nem egységes, az első és a harmadik személy szinte mondatról mondatra váltja egymást. Az első bekezdés alapján fejthető vissza („Elhatároztuk, hogy megírjuk albérletkereső történetünket, a feleségem meg én. Ez itt az én történetem, de sajtó alá kanyarul a feleségem története is.” 26.), hogy a kétféle történet ugyanarról a dologról egymásba átcsúsztatva, háromféle nézőpontból képződik meg. „Valamelyik szünetben le is rajzolta, bele az oroszlanos noteszbe. Megmutatta az asszonynak. Megbeszéltek egy időpontot, de nem hagyott nyugodni a dolog. A feleségem megvette az aprót.” (28.) – az első két mondat és a harmadik első tagmondata még egyes szám harmadik személyű elbeszélőt feltételez, a második tagmondatban megszólaló én viszont már egyes szám első személyű, ahogy a negyedik mondatban is. Tehát például itt érhető tetten a mottó által kiemelt elbeszélői megkettőződés, mely inkább grammatikai természetű, hiszen egy személyhez köthető. Jelen van azonban egy másik elbeszélői személy is: „A férjem egy kollégiumban dolgozik.” (27.) Első pillantásra a feleség tiszta, a kötetben megképződő elbeszélői hang által nem „háborított” megszólalásként tételezhető (*A feleség*): „Furcsa dolgokat írtam ma. Nem tudom, van-e őszinte mondatom. Álmomban a plébánossal szeretkeztem. Olyan valóságos volt az egész. Átmentem valamiért a parókiára. A templomkertben történt meg a dolog. A virágvasárnapi rózsák között. Ez a seb az oldalamon. Ezt írtam ma. Különös. Legközelebb talán egy angyallal. Így jutok istenhez egyre közelebb.” (31.) Ugyanakkor az Istenhez való közelség témája az *Árpi fiú* című, a kötet már említett nyitószövegében is előkerült. Hogy az elbeszélő feleségének egyes szám első személyben rögzített gondolatait olvassuk, a kötetkompozíció is támogatja: *Az első névben* háromféle nyelvi elem által (Eszter, feleség, Farkasné) megképződött entitás néhány mondat erejéig látszólag jogot nyert a megszólalásra. Nem feledkezhetünk meg azonban a csalásról és árujáról mint a kötet szövegeinek értelmezését meghatározó metaforákról: túlságosan kilógna az írások közül, ha itt nem arról lenne szó, hogy az elbeszélő játszik az olvasóval, és most éppen a feleség pozíciójából szólal meg egyes szám első személyben.

„Erre megfordultam, hogy megnézzem, ki szól hozzám.” – a *Jelenések könyvé*-ből származó mottó akár a kötet szövegeinek olvasása során elbizonytalanodó olvasótól is származhatna. A harmadik egység címe azonban viszonylagos megnyugtató szolgál: a *Biblia* cím és a *Biblia* mint kanonizált iratok gyűjteménye azt is magában foglalja, hogy ebből a könyvből Isten szól emberi nyelven az olvasóhoz. Nem blaszfémia akkor egy kötet egyik fejezete címéül ezt választani? Korántsem, ha ismét tudatosítjuk a korábban már említetteket: újraírt evangélium, egyéni örömhír és valamiféle játékos „nagyotmondás” az, ami meghatározza ezt a fajta írói attitűdöt. Hiszen az ebben az egységben helyet kapó szövegek nem reprezentálják a teljes *Bibliát*, csupán annak újszövetségi részét: a huszonhét könyvet huszonhét írás, illetve cím képviseli. De az olvasó itt is számíthat meglepetésekre: a *János* címet viselő szöveg a halkonzervben talált pénzről egy Máté evangéliumá-

ban olvasható történet modern parafrázisa. A többi szöveg közül több még ennyire sem kötődik az újszövetségi történetekhez, de van olyan is, amelynél felfejthető a többszörös asszociáció. A *Rómaiakhoz írt levél* helyett a címben *Róma* szerepel, de a szöveg nem a páli intelmekhez kapcsolódik, hanem arra játszik rá, hogy e rövidítés önmagában is értelmes, felidézi az itáliai várost. Ekkor már „helyben” is vagyunk, hiszen az írás témája Péter és Pál Rómában elszenvedett vértanúhalála. De a nyelvi fricska itt sem maradhat el: „Péter kezében kulcs. Pál kezében szintén kulcs. Péter kulcsa éterkulcs. Pál kulcsa álkulcs.” (44.) A *Filippi* című szövegben ez szerepel: „Ezt most sajátkezűleg írom, Pál. De ne hidd el mégse. Ha a két írás nem is egyezik, talán másnak diktálom a nevem.” (47.) Amellett, hogy ezek a mondatok is tematizálják a korábban már említett megkettőződés/megsokszorozódás problematikát a beszélő én kapcsán, filológiai „trükk” is van bennük. Ugyanis Pál több levelében is szerepel, hogy az adott levélrész, üdvözlés saját maga írta, de a *Filippiekhez írt levél*ben erre nincs példa. Az *Onezimus* című szöveg kakukktójás abban az értelemben, hogy ezen a helyen, az *Újszövetség* könyveinek sorrendjét követve, a *Filemonhoz írt levél*nek kellene szerepelnie. És ebből a szempontból is beszédes lehet az első bekezdés: „A Filemonhoz írt levél kétségkívül a szabadságról szól. A Filemonhoz írt levél témája kétségkívül a szabadság. Mert mi hát a szabadság? Az talán, ha véges számú betűből véges számú mondatot alkotok?” (52.) Mi hát a szabadság? Az, hogy a szerző önkényesen kiemeli a *Kolosszeiekhez írt levél*ből egy szereplőt, és az ő nevét adja címül Filemon helyett, ezzel is próbára téve az olvasó éberségét? Talán valamiféle válaszként szolgálnak erre (és egyben ars poetica-ként is érthetők) a *János második levelében* többes szám második személyben (tehát Jézus tanítói beszédmódjára emlékeztetően) megfogalmazott kijelentések: „Mert sokan vannak közöttetek antikrisztusok. Akadnak olyan átkozottak is, akik újraírják a Bibliát. Felírják a szent könyv címét, aztán írnak alá valami megátalkodottságot. Leleplezik magukat, úgy rejtőznek el.” (55.) A *Júdás levelében* írtak is szorosán kapcsolódnak mind ehhez, mind a korábbi, a narrátor meg-többszöröződésével és Júdás pozíciójának kulcsszerepével kapcsolatos felvetésekhez: „Az egyik Júdás nem azonos a másik Júdással. Csak kevesen tudják ezt, pedig benne van a Bibliában. [...] *A másik Júdás, aki ezt a levelet írja*, Alfeus fia, a másik Jakab testvére, Jézusnak rokona. [...] De ki írja Jakab levelét, melyik Jakab? És ki írja Júdás evangéliumát? De mi vagyok én, kérded, valami ismeretterjesztő szöveg?” (57–58., kiemelés tőlem – I. M.) A kötet elején megképződött és azóta fenn-tartott kifordított Júdás-alteregó ebben a szövegrészben, és különösen a kiemeltben rombolódik le radikálisan, hiszen immár két Júdás-levél van: az egyik a bibliai, a másik a Farkas Arnold Levente által írt.

„Én ragaszkodom lelkemhez.” – ez a Marc Chagalltól kölcsönzött idézet a motója az utolsó, negyedik, *Bé* című egységnek. Erre a részre kevésbé jellemző a töredékesség, amennyiben több, viszonylag összefüggő szál is felfedezhető, amely összetartja a szövegeket: egy, a nevek azonossága miatt szinte követhetetlen családkrónika, illetve Jézus feltámadásának és feltámasztásainak története. Ez a két szál összefonódni látszik a *Béla örök*, *A kötábla*, *A csoda* és *Árulás* című szövegekben, hiszen Béla kalandjai egyre kevésbé magyarázhatók e világ fizikai törvényeivel. A három kimaradt szöveg, *A csere* és *A folytatás* és a *Brácsabúr* nem a

konkrét elbeszél történettel, hanem a nyelvi elemek szintjén, motivikusan kapcsolódik a Béla-történethez. A Hotel Violin a zenekar egyik hangszerét idézi fel, az Ödön név a Bődön családnév redukált alakja, a szombat délután mint nap és napszak egyszerre idézi fel a Bődön család szempontjából fontos időpontot és utal a vonósnégyes nevére (Szombat délelőtt), melyben Bődön Gyula brácsás.

Bár nem minden írás, sőt nem mindegyik egység egyformán erős a kötetben, nem lehet megfélekezni arról, hogy e szövegek sűrített megszólalásmódja, különös nyelvi regisztere olyan mély értelemadó gesztusból és elmélkedő attitűdből származik, amelyet nem lehet egy „lélegzetre”, első olvasásra befogadni. Noha – főként a harmadik egység darabjai – a lineáris olvasásmód létjogosultságát támasztják alá, mégsem lehet egyiken sem csak úgy „végigfutni”. Érdemesebb időnként megállni, elidőzni, lassan haladni mondatról mondatra, majd elképedni, ha még így sem figyeltünk eléggé, és belesétáltunk a szerző számtalan nyelvi csapdájának egyikébe. (JAK+PRAE.HU)

IVANCSÓ MÁRIA

Abban a pillanatban

SÁRA JÚLIA: MAMIKO NAPPALAI

Hol kezdjük? A végén semmiképp, mert az 1974-ben született filmrendező szerzővel, a debütáló regényíróval készült számos interjú kitér a cselekmény mind feszültebb bűnügyi feltöltöttségére, sőt az egyik beszélgetés a „pesti értelmiségi horror” műfaji címkét alkalmazza, és ez (Karácsony Ágnes leleménye) Sára Júliának sincs ellenére. A *Mamiko nappalai* valóban krimi is, bár nem elsősorban annak íródott. A vége felé egyre véresebb irónia keríti hatalmába a könyvet, mely az apokaliptikus zárlatot követően elcsendesül. Kinek vagy kiknek a sorsa az erősza- kos halál, s ha gyilkosság történik, miért történik, maradjon titok.

Az elején kezdeni viszont túl könnyű lenne. A címnél. A Mamiko névből nem lehet elsőre nem a *mama* szóra asszociálni. S noha nem mindenkinek, sokaknak feltűnhet: a kétszeresen kicsinyítő képzős látszatú női tulajdonnév (rövid o-val) mintha japános hangzású lenne. Így is van, a Mamiko japán női név, lényegi jelentéskapadása azonban az anyáskodás, dajkálás, megnyugtató dédelgetés. Az említett szép számú bulvárbeszélgetés szinte mindegyikéből kiderül: Sára Júlia régebben tanult japánul, s amikor az elmúlt évtized során filmalkotói hivatásának gyakorlására csupán szűkebb tér nyílt, művészdoktori fokozatot szerzett, disszertációjának témája pedig a japán horrorfilm volt.

Kezdjük tehát a mű testpoétikai meghatározójával, a kövérséggel. E regény főszereplője kövér. A Szabó Livia tervezte borító jó húspan levő, erősen középkorú hölgyet ábrázol. Tekintetével nem találkozunk, az ágyon ülő vaskos nő felsőtestének súlyosan telt idomai terülnek a szürke-fehér fedlapra. A vérpiros színnel nyomtatott Mamiko név nyugdíjazott óvónőt takar, aki a kisgyerekek közelségét elveszítve teljesen magára marad. Kissé véletlenül szerzett, ám évtizedekig vele élő

férje (a regényben mellékalakként kap pár sort) épp a kövérsége miatt hagyta el – holott már akkoron vastag volt a dereka, bokája, amikor megismerte. Utóduk nem született.

Mamiko testi és lelki gömbölyűségét, párnás puhaságát kamatoztatja – s ez a groteszkebb hangütés, téma- és motívumkezelés a roppant egyenetlenül megformált történet legígéretesebb vonása –: a „Mamiko éjszakái” website-ja segítségével népszerűsítve vállalkozását, alvászavarban szenvedő egyének (szinte kizárólag férfiak, igen ritkán nők) problémáját oldja meg. Házhoz megy, velük alszik: meghallgatja vallomásaikat, szigorúan szexmentes simogatással – mintha óvodások lennének – nyugtatgatja, ringatja, álomba segíti őket, álmukat őrzi. Nyugdíjas magyar gésa. Projektje sikeres, előjegyzéssel és törzsaltatandókkal dolgozik, a feláras karácsonyra még licitálni sem elég: sorsolás dönt, ki lesz a szerencsés. Mamiko, a különös éjszakai munkás a kora délelőttökbe belefeledkezve reggel vacsorázik egy gyorsétteremben, mindig ugyanazt. Majd lepihen, kiadósat alszik (világéletében jó alvó volt), hogy alkonyatkor gondosan felkészülve feladatára, elinduljon páciensei valamelyikéhez, megkezdje és végigszolgálja munkáját.

A táplálkozási szokásokkal is körülírt kövérség (nagy)mamás emberi-szakmai adottság, alapjellemző a címszereplő esetében. A kisgyermeki és a felnőtt világ közötti párhuzamok helyenként lírai szándékú ábrázolása nem a legfőbb erőssége a regénynek, mert a rendre kísértő vulgárpszichologizálás felé lendít. Holott Sára Júlia jó emberismerettel és virgonc fantáziával rendelkezik. Anyaga űz vele gonosz tréfát egyszer-egyszer. Írástechnikai értelemben kerekedik a matéria a szerző fölé. Olyannyira, hogy hosszasan kénytelen lemondani Mamiko csak viszonylagosan is aktív játszatásáról, noha nem készíti elő és húzza alá megfelelően, hogy az altatássegélyre szorultak történeteit – nyomdakész monológjait – látszólag teljes némasággal, mukk nélkül végighallgató asszony változó időpontokban (bár elég rövid cselekményidő leforgása alatt), más-más helyszíneken tölti be az ágytárs médium funkcióját. Erről később még lesz szó.

Mamiko célirányos munkaköri kövérsége mellett más fontos figurák is elhízottak, vagy gondosan kondícióban tartott testük izomzatát hagyják-hagynák veszendőbe menni a felszaladó túlsúly, az elfajuló táplálkozás által, vagy egyetlen kiló többlet is az állásukba kerülhet (mint a modell Mirának). A regény kövérjei különféleképp kövérek, soványai úgy soványak, hogy valamilyen átmeneti vagy állandó kontaktusban állnak a kövérséggel. Bercsényi, a művészetkritikus (a „Zabagép”) például infantilizáló kövérségpánikkal fejezi ki szorongásait (Öcsi, egykori iskolatársa, régóta barátja ijeszt rá egy alkalommal): „a hangja olyan vádló volt, hogy hirtelen bűnösnek éreztem magam pusztán a létezésemért. Riadtan néztem körbe, és vártam a pofont. Gondolatban húsz kilót híztam egy pillanat alatt, az arcom újra tele lett pattanással, és éreztem, hogy kezdek elvörösödni. Félttem, hogy ha megszólalok, dadogni fogok, mint régen” (101.). A komplex rettegésérzet, egy vagy több komplexus valamennyi Mamiko-gondozott életét megmérgezi. Bercsényi nem egyszerűen rémképeket lát a kamaszesetlenség újraélésével. Pontosan tudja, mi az: elhízottnak lenni. A kövérség a foglalkozásával kapcsolatban is sötét kéte-lyeket ébreszt – azaz később nem ébreszt – benne: „hányatott sorsú ifjúságom keservei többszörösen megtérülni látszottak – mondja pályafutása felíveléséről. – Már

egyáltalán nem számított, hogy nem tudok síelni, sosem voltam a kosárcsapat tagja, és ha leülök, a háj harmonikaszerű hurkákba gyűrődik a hasamon. Rövid időre úgy tűnt, az élet mégsem annyira mostoha, és én mohón habzsoltam mindent, amit elém hozott. A testem ocsmány volt, de már nem érdekelt. Sikerült, egyszerre megtört a jég. Az általános szépségideál kérdése már teljesen hidegen hagyott. Minden egyes írásom megjelenésénél szinte mámorító elégtételt éreztem, különösen, amikor kritikát írhattam valamiről” (132.). Az evés a világelsajátítás, világ-letiprás egyéb mohó akcióinak is modellje többeknél: a korlátozatlan szexé (ellenoldalon az aszketizmusé), a sikeréhségé, a tervek mindenáron, bármi áron való beteljesítéséé. Ha elvetjük a sulykot: gyilkos evők, egymás kannibáljai a szereplők.

A kövérség mint testi való (és a soványság mint a kövérség ellentettje, nemkövérség) képlékeny megnyilvánulása a képlékeny, mind váratlanabb fordulatokba dagadó históriának. A külső, a testsúly igencsak megtévesztő lehet. Dobákot, a tüdőorvost nem mérte fel helyesen Mamiko: „Sosem gondolta volna, hogy Dobák ilyen erős. Mindig is egy kelt tészta testű, puhány, gyenge férfinak tartotta” (187.). Egy másik alak, Flórián „magas, vékony, rebbenékeny sziluettje” (42.) szintén téves következtetések levonására adhat okot. (A párnahalmozó Flórián és a párna-testű Mamiko majd a könyv egyik legigazabb, letragikusabb pillanatában is szembe találják magukat egymással.) A történetmondó kommentárjain kívül – „Mamiko szeretett enni” (157.), „Mekizni jó” (159.) stb. – a szereplők maguk egyes szám első személyben megszólalva ugyancsak rengeteget foglalkoznak testükkel, súlyukkal, le- és kivetkőzéseikkel, ápoltságukkal, irányvesztésükkel, összeomlásukkal, evésbe-ivásba, cigarettázásba, kóborlásba fojtódó megzakkanásukkal. Még az öngyilkossági kísérlet is lehet falás: a soknak gondolt gyógyszer felfalása-felhajtása. Szinte mindegyikük étkezési és ivási szokásait kiemelten tolmácsolja a regényszöveg. A hideg étel mindennapi sietős fogyasztása, a tea, a gyorsreggeli, a főzésmánia, a koplalás és a többi: majdhogynem attribútum.

A test külső alakja sok jelentéstartalmat közvetíthet, leginkább mégis önmagát mint fizikai megjelenést hordozza. A vizuálisan érvényesülő emberi burkot. A könyv ábrázolárendszerében döntő fontosságú a képi sík. A „vége felől” olvasva krimitartalom mozgatója egy fotóművész, Marcus Patrik kétségbeesett törekvése, hogy a megtalálni vélt tökéletes szépet, melynek eredetéről, „gazdájáról” mit sem tud, szokatlan alkotási feltételek közepette rögzítse, újrakomponálja és a közönség elé tárja. Dobák doktor megszállott szakbarbárként sokáig csupán a röntgennek: a belső test-/szervátvilágításnak, a „benti” fényképezésnek él. (Nincs figura, akinek élete radikálisan át ne alakulna menet közben.)

A képviség dominanciája, helyenkénti elsőprő ereje nem magyarázható mindössze azzal, hogy a *Mamiko nappalaik* filmrendező írta (és nem „forgatókönyv jellegű” regénnyé írta). „A monitor képe uralni kezdte a szobámat, és szép lassan az életemet is” – vallja Patrik (90.). Az elhatalmasodás: a vágy, szenvedély, rögeszme, felismerés, a társadalmi szabályok és morális normák felrúgása itt ugyan „szép lassan” érleli meg magát, de Patrik esetében is – és valamennyi szereplőnél – sorsdöntő a nagy eszmélés-pillanatok olykor hihetetlenül elementáris, élet- és személységmódosító hatása. Az éjszakai tudat nemalvásregényében e ráébredések ké-

pezik az egymással mindinkább hálót alkotó csomópontokat. „[A]bban a pillanatban azt is megértettem, hogy mi hiányzott Patrik képeiből, sőt az egész életéből is” – vet számot utólag az elvesztett szerelmen meditálva Mira (127.). Bercsényi túlélésstratégiája hasonlóképp ily rajtaütésszerűen bukik meg: „Ittam a sörömet, és ott-hon éreztem magam, tartoztam valahová, és ez elég volt a túléléshez. Addig a pillanatig. Akkor ugyanis valami egészen furcsa dolog történt” (135.). A homoszexuális varieté-showman, Kiskopasz, a váratlanul megtérő Öcsi és maga Mamiko is átél ilyen időmegállító élményeket. Utóbbi a legkésőbb: „nem csúfolta ki még titkon magában sem Dobák sutaságát, nem becsülte le a mögötte meghúzódó őszinte vágyakozást. Megértette, még ott a McDonald’s ragacsos asztalánál, hogy a kérés nem légből kapott, nem holmi agyament szeszélyről van szó, ez a pillanat tényleg fontos ennek a férfinak. // Talán élete eddigi legfontosabb pillanata. // Kimerített kocka az időben, mely örökre megmarad” (167.). Szükségképp gyakori és fontos szava a könyvnek az „exponálás”, „expozió”, valamint a pillanatmegragadás, képi megörökítés több más műszava („képhatár” stb.).

A kép(ek) sokkal erősebb(ek) Sára Júlia regényében, mint a kép(ek) leírása. Természetesen, mint nála olvassuk: „Nem olyan könnyű megszólalni úgy igazán. Őszintén és kendőzetlenül” (167.), de ez (és számos más) szöveghely ettől az írói önvédelmi megjegyzéstől még nem lesz menthetőbb: elporlik a lapos mondatokban. A történetelemek (képekké és képzetekké válva) a regénynyelv fölébe magasodnak. Például Dobák megvallott vágya: igazából az anyja sosem látott tüdeje, sóhaja izgatta volna a képernyőn (és ehhez kapcsolódik a nikotinista anyáról a fiára maradt tizenkét szál cigaretta, melyet a nemdohányzó férfi féltve őrizget, fetiszizál: „Talán elszívom az egészet” – de nem teszi [19.]). Kiskopasz, a mássága miatt a családból kitagadott fiú visszamenőleges képzelgése s a jövőbe forrasztott reménye, hogy anyja vagy apja egyszer becézte volna vagy még becézne (a könyvnek remek, mellékessé fátyolozott epizód a válasza e szeretetpedésre, midőn a rideg, gyermeküktől undorodó szülők váratlanul, szinte mellékesen a szemünk elé kerülnek).

Ugyanakkor feszélyező, hogy alkalmanként még informatív szinten is pontatlan, nemhogy ihletett lenne a közlés. Mira gasztróönjellemezésében – „Annyira szerettem volna már hús-vér nő lenni. Kis hurkákkal a hasamon, flanel hálóingben, a sok mosogatástól lepattogzott körömlakkal a kezemen”) – az hangzik el: „A drága fehérborokat Patrik is szereti” (68.). Maga Patrik viszont – s láttuk, e műben étel, ital nem mellékes – kevéssel utóbb így nyilatkozik: „A szobára rátelepedett a hirtelen jött csend. Gyorsan kinyitottam egy üveg bort. Vöröset, jófajtát, testeset, csak olyat iszom” (79.). A főalak addigi karaktere, józan énszabályozása, nettsége, óraművet meghazudtoló pontossága, mely mindenhová már idő előtt, korábban elviszi őt, ugyancsak érthetetlen csorbát szenved. Ó, aki naponta legalább egy órát szán a tisztálkodásra, ő, aki úgy képes feküdni, hallgatni, éjörködni partnere mellett, hogy amikor „Kiment a fürdőszobába, belenézett a tükörbe, bölintott. A frizurája és a sminkje tökéletes volt, az éjszaka nem hagyott nyomot rajta” (38.) – ő, ez a Mamiko valamikor nem is sokkal később „Megigazította magán eltekeredett, felgyűrődött hálóingét, óvatosan kitapogatta a lepedőn, és visszahúzta a bugyiját, és ahogy ránkatta magára azt az ócska, sok mosásban kinyúlt és elszürkült, szeren-

csétlen anyagdarabot, hirtelen összeszorult a torka, görcsbe rándult a gyomra, és előntötte a szégyen” (190.).

Az ügyetlen szövénytudás („anyagdarab”), a gyakori magyaráz(kod)ó verbalizmus („tudta”, „megértette” stb.), a keresett szentenciák erőltetése („A bitófa árnyékában persze mindig süt a nap” [?] 146.) nem szépséghibák, hanem fogyatékoságok, az írói készületlenség jelei – miközben mindennek az ellenkezője, a tehetség, felkészültség is egyértelműen mutatkozik. Főleg a történet kifuttatásában, amely megint egy kép, a Mamiko szerint silány, sok más variáció mellett esetleg a „Néma Erdő” címmel illelhető képnek (poszternek) engedelmessé válik: a soknevű „Erdő” rengetegének, rejtelmének, mitikus-mágikus pokoli csábításainak. A mind szürrealisztikusabb, talán több megoldást is engedő, a kelletténél hosszadalmasabb befejezés szerkezeti és stiláris sérülékenysége ellenére kontúros *képet* ad arról, hogy aki hivatásszerűen, terápiás céllal történeteket hallgat, maga is belesodródik a történetbe, a mások története az ő története lesz. Egyszerre vereségtörténete és megváltástörténete, az elmúlt éjszakákat felváltó nappalok jövődő történetének ígérete.

Nem unatkozik az olvasó, míg idáig ér, a helyenkénti lelkizések sem bágyasztják különösebben. Hiszen egyre jobban belekeveredik maga is a körkörös eseménysorba. A mindenkori beszélő nevével jelölt monológokat nagyjából úgy foghatjuk fel, mint Mamikónak elmesélt történeteket. E résztörténetek egyetlen nagytörténetet képeznek. Azt kell hinnünk, a nem eléggé tisztázott írói fikció szerint az egymással jobbra szoros kötelékben levő figuráknak sejtelmük sincs arról, hogy Mamiko mindnyájuknak a pénzen vett éjszakai gyámolítója. Sára Júlia nem mindig tudja megoldani a maga szabta írói tennivalót, például hogy a szinte egyetlen szót sem szóló szereplőnek is jusson *monologikus* beszédter. A nem magánbeszédű szövegformákat (*A fej nélküli fotós; Index, Címlap, Belföld*) esetenül-váratlanul illeszti a többihez, s csak az idézőjeles-vallomásos tömbök közé, után vetett elválasztó csillagokkal vagy kényszerű spáciumokkal képes a beszélő- és síkváltásokat úgy-ahogy tudatni, szövegírányt módosítani. Mamikót egy időre teljesen kiveti az ő címszereplésével íródott regényből, ez mégsem eredményezi, hogy az egymással különféle interperszonális aktusokba kerülő alakok mintegy „átbeszéljenek” Mamiko felett, virtuálisan szűkebb sugarúra vonva a kört, amelyben valamennyien vergődnek.

Felemás regény a *Mamiko nappalai*. Eddig nem részletezett erénye a szuggesztív Budapest-kép. Nem az ömlengés arról, Budapest ekkor is szép meg akkor is szép (Mamiko szemében), hanem a főváros kultikus helyeinek (a Gödör stb.), eldugottabb részeinek (Nagy Ignác utca, cz-vel, ahogy még nemrégiben is olvasható volt utcablán, olvasható ma is öreg kapufeliratokon), a budapesti kigőzöl-gés írói fotója vagy fotósorozata. Meggyőzően, emelkedetten, saját szerűen ír Sára Júlia az öregedés depresszív tanácsstalanságáról, melyet Mamiko, a gyermektelen anyamédia egy ideig legyűr szakszerűen kézben tartott szolgáltatásának biztos ritmusával, az intelligens asszonyt érő friss benyomásaival. Az elszabaduló fantázia, az esemény- és karaktervizionálás néha túlcsurran (így a Cseppkő Óvoda képében és a felnőtt „kisgyermekekre” átháruló lirizmusával), nem feledtetve, hogy ez a (fél)álom is egy „álomtalan ébrenlét”-regény, a végül már elviselhetetlenül éber, agyonszervezett és hiperlésre becélzott életek regényének összetevője.

A kialvatlan, különféle okokból elcsigázott, lelkileg – a családtalanságtól is – torzult és társadalmilag beteg értelmiség mind önvészélyesebbet és veszedelme-
sebbet álmodik, nem tud különbséget tenni álmom és való közt, s énjének rosszab-
bik, pusztító sugalmazásait radikalizálja, még akkor is, ha az alkotás, értelmezés,
átélés maximalizmusának illúziójában tetszeleg – sejteti Sára Júlia könyve. Amely
maga is részben egy álmom megvalósulása, megálmodott alkotás, az író által ráéb-
redéssel meglelt, egyszer csak ébredéskor „kész” *Mamiko nappalai* cím/regény
manifesztálódása. Nem mellékes, hogy a filmrendező szerző nem zárja ki regénye
megfilmesítését, Molnár Piroska színművésznőt látva Mamikónak. Fontosabb,
hogy a jogos közvélekedés szerint európai mércével mérve is elsőrangú mai
magyar prózában a nem kevés kitűnő és a még sokkal több gyors feledésre ítélt
regény: kortárs epikánk két partja közé behajózott, s nem épp várt irányból, egy új
mű, amelynek betömhethető lékein ugyan szivárogo, buzog a hajótestbe az ár, de nem
kétséges: a gép jól fel van fűtve. (*Noran Libro*)

TARJÁN TAMÁS

Trapitizés, pálcikázás, darvasizás

DARVASI LÁSZLÓ: A 3 EMELETES MESEKÖNYV

A pozitív fogadtatásra talált meseregények, a Trapiti-könyvek és a Pálcika-történe-
tek után érthető, hogy újra mesekönyv írásba fogott Darvasi László. Nem is akár-
milyen ötlettel állt elő. Egy olyan mesekönyvet talált ki, melyben saját maga, az író
is szerepet kap, amint éppen azt a mesekönyvet írja, amit az olvasó a kezében tart.
A könyv tehát az olvasója előtt íródik, illusztrálódik, az író pedig az olvasó előtt öt-
letel, gondolkodik, dilemmázik. A mesekönyv invencióját Koncz Timea rajzai tes-
szik még izgalmasabbá. Például a rajzok segítségével lehetünk biztosak abban,
hogy a kötet író szereplője biztosan Darvasi László, ugyanis már a hátsó borítón
egy kiköpött Darvasi-rajzhasonmás áll szárnyaló golyóstollán.

A könyv ötlete mondhatni remek. Kitűnően illeszkedik az önmagára reflektáló,
szinte mindent megkérdőjelező, konstrukciónak tekintő, elbizonytalanító poszt-
modern irodalom szövegeihez. Akár a posztmodern metafikció egyik legismertebb
remeke, Italo Calvino *Ha egy téli éjszakán egy utazó* című regénye is eszünkbe jut-
hat, amikor az író (író és narrátor jelen esetben egybeesik) és a Mesekönyv minket
olvasókat, vagyis ahogyan ők neveznek minket, Pupákokat is megszólít, elmesé-
lésre, rajzolásra, részvételre kényszerít. Viszont minden bizonnyal lemondunk er-
ről a neves párhuzamról, amikor magunkra maradunk, elfelejtődünk. Ezt megbo-
csájtva mi, Pupákok – vigaszt keresve az előttünk születő Mesekönyv csodájában –
mégis tovább haladunk, de sajnos végül a megszületett Mesekönyv sem kárpótol
minket. A könyv olyan énazonos cselekvés eredménye marad, mint a szerző előző
mesekönyveiben lévő szereplők trapitizési, pálcikázási, vagyis önkiteljesedési kí-
sérlete. Jelen esetben darvasizása.

Ha nem a mesekönyv reflektív születési folyamatára és az író (néha ironikus) teremtő voltára figyelünk – amit a kötet paratextusai hangsúlyoznak –, hanem a könyv első felében érvényesülő elgondolkodtató témamegragadásokra, akkor viszont valóban egy értékes, produktív mesekönyvet olvashatunk. A kötet olyan fontos kérdések megfogalmazásához segít eljutni, mint például: Hogyan hozzuk közelebb a gyerekekhez a Magyar Történelmet? Miért fontos az emlékezés? Hogyan beszéljünk az elmúlásról, az elválásról? Miért fontosabb az, hogy önmagunk, ne pedig legendás hősök legyünk?

Emlékezés, önmagunk megismerése, vállalása és a változások túlélése. Az utóbbi idők legnépszerűbb mesekönyveinek témái mindezek. Mira Lobe *A kicsi én én vagyok* (ford. Varró Dániel) című – Németországban és más európai országokban hosszú évek óta közkedvelt – verses meséjét elolvasva ezekről a témákról beszélgethetünk a gyerekekkel. Máté Angi *Az emlékfoltosok* mesekönyvének hősei, a tündérrigólányok játékos módon, tündérek feladataként látják el az emlékezés elősegítését, azon dolgoznak, hogy felkérőik tudjanak emlékezni. Úgy, ahogy *A 3 emeletes mesekönyv* írója, ők is segítik a gyerekek gyászhoz, elengedéshez, magányhoz való kiegyensúlyozottabb viszonyának kialakulását. Kiss Ottó a *Csillagszedő Mária* című verses meséjében az elvált szülők gyerekének lelki világát mutatja be. Scheer Katalin *Nefelé* című mesekönyvében arra világít rá, hogy a depresszió nem feltétlenül felnőtt betegség. Finy Petra *A tesó-ügy* című mesekönyvében pedig egy nagytestvér traumáját taglalja kistestvére érkezésekor. Úgy tűnik tehát, hogy a sárkányok, tündérek, királyfik, táltosok ma már mellékszerepet is csak ritkán kapnak. Így bebizonyosodik Boldizsár Ildikó meseterapeuta, mesekutató állítása, miszerint a népmeséktől leginkább az különbezteti meg a kortárs meséket, hogy hiányoznak a nagy tettek, célok, a klasszikus értelemben vett hősök.

A kötet négy fejezetből épül fel: *Most a földszinten vagyunk; Földrőlünk az első emeletre; Ez itt a második emelet, ahol a Magyar Történelem lakik; Hopp, ez pedig már a harmadik emelet.* Az első három fejezetben megjelenő sokszínűen ábrázolt rövid kis mesék, nyelvi játékok, még a fordulatosság délibábjával kecsegtetnek. Viszont ezután már felmerül a gyanú, hogy nemcsak az olvasó nem tudja mi fog történni a következő oldalakon, hanem az író sem. Ahogy haladunk a könyv vége felé, egyre erősödik megérzésünk, a bűnügyi, detektívmesének álcázott negyedik fejezet, amelyben a varangyos mobilnak varázsolt író lemerül, mert nem varázsolta hozzá a töltőt, és a Mesekönyvre fogát fenő Sztrófa Kata végül úgy dönt, saját könyvet ír, teljesen elfeledtetni velünk a kötet első felének elragadó történeteit. Marad a csalódás, a keserű szájíz. A kötet első három fejezetéhez (az első 110 oldalhoz) azonban bármikor visszatérhetünk. A fejezetek rövid meséi önállóan is nagyon jól működnek, csattanóval, tanulsággal végződnek, jól megragadható hangulatot, érzést közvetítenek.

Az író előző meseregényeihez hasonlóan *A 3 emeletes mesekönyvben* is megfigyelhető a folyamatos mesei határátlépés, sértés. Találkozhatunk Verekedős mesével, Buta mesével, Tréfás mesével, Titkos mesével, Véget nem érő mesével, Fil-lentős mesével. Felidéződik a Csipkerózsika, a Békakirály története. Kérdésként fogalmazódik meg, hogy miért hagyta Hamupipőke apukája, hogy bántásák a mostohatestvérei a kislányát? Az egyik kulcsszereplő, Zalhúber Tibike arra kíván-

csi, hogy ki hallott valamit a Trapiti nevű manóról. Az egyik rövid mese pedig Szijj Ferenc *Szuromberek királyfi* című mesekönyvére utal. A mesei határátlépés tematizálja azt a problémát, hogy meddig tartózkodhatunk egy mesében, és hogy a mesék öntörvényűsége könnyen sérthető, megszüntethető.

A *3 emeletes mesekönyv* modernsége a témák, az anekdotikus hagyomány folytatása és átformálása révén valósul meg – az előbeszédet imitáló felütés és az elbeszélőkedv által alakított előadásmód kettőssége válik az önreflexió eljárásává. Főként a mesekönyv első három fejezetében érvényesülő előbeszéd, az olvasók Pupákokként való megszólítása, párbeszédre hívása, és olykor a nyelvi játékok is Kemény Henrik Vitéz Lászlóját idézhetik fel bennünk. Sokszor érezhetjük azt, hogy a kötet csakis hangos felolvasással működik, a néma olvasás csak korlátozza azt a hatásmechanizmust, ami a szövegekben rejtőzik. Vitéz László gyerekközönsége körülbelül az 5 évestől a 12 évesig tartó korosztály, ezért talán megkockáztatható az a jóslat, hogy a mesekönyv első három szintjén ez a korosztály szórakozhat a legjobban. Az utolsó szint célközönsége az ettől idősebb, akár felnőtt korosztály is lehet. Bár eszerint a felosztás szerint a harmadik emelet a nekünk való hely, mégis azt kívánom, hogy bár maradtam volna a második emeleten.

A kötet negyedik fejezetével létrejött sikertelenséget legfőképpen azért sajnálom, mert szegény Mesekönyv már legelső lapjain közli írójával kikötéseit. A Mesekönyv elsősorban azt szeretné, hogy szeressék. Az író persze ezt nem tudja megígélni, de azt igen, hogy mindent megtesz ezért, és valóban, a Mesekönyv több részben is (az első felében) szerethető lesz. Felvidító a mesei toposzok ironizálása, lebontása: „Hol volt, hol nem volt, túl az üveghegyen, a nagymamátok térdkalácsán, volt egy Ház. Álljon meg a túl csinnadratás Szentmenet! Volt?! Most is van, pupákok!” (10.) Az író leleményességére vall, ahogy egyúttal megnevez minket és megszünteti azt az időtávolságot, ami az író és az olvasó között általában fenn áll. Szeretnivaló, ahogyan Koncz Timea frazémákat illusztrál, ahogy a kötet rajzos foglalkoztatóként is működik („Kérem az összes gyereket, nagymamát, hogy rajzolják le azt, ami nincs, de akar lenni. Segítsetek pupákok!” 31.). Szórakoztatóak a Tanító néni és Zalhúber Tibike beszélgetései, Sztrófa Kata Katasztrófává alakulása, ahogyan a könyvtári könyvek veszekednek, és az a feltételezés, hogy Brüsszelben biztosan brüsszentenek. *Az illat* szintén kedves kis történet: egy unoka számára átértékelődik a halott nagymama, nagypapa furcsa illata, sőt, hiányozni kezd. (34.) Szeretnivaló az *Anyuka, apuka meséje*, amelyben az író a szülőket is bevonja a mesélésbe. Csak annyit ír, hogy ez az a mese, amit nem én mesélek el, hanem apukátok vagy anyukátok.

Egyszerre szokatlan és izgalmas, ahogyan a szemünk előtt születik, íródik a Mesekönyv. Születése pillanatában a Mesekönyv még tudatlan, azt várja, hogy megírják, csak az írója alakítja történéseit, teljesen rábízta magát. Ahogy haladunk a könyvben, feltűnik, hogy a Mesekönyv egyre többet kérdez, akadékoskodik, beleszól a történésekbe. Az 49. oldaltól pedig már előrelát, önállóbb, sőt, saját magát írja. „Rajta, Mesekönyv, akkor meséld tovább!” (49.) A Mesekönyv fejlődése nyomon követhető: születés, megnevezés, önállósodás, elengedés. A 67. oldalon már eljutunk odáig, hogy a Mesekönyv többet tud, mint a mesélő. Ugyanis, ő már sejtí, hogy kibe lehet szerelmes a Tanító néni. A történetmesélés a kétszereplős

mesemondás Lázár Ervin-i formáját követi: író és Mesekönyv közösen alakítják a történetet, amelynek tétje, sikerül-e egy szerethető, időtálló könyvet írni. Az író-könyv viszony akár megfeleltethető a szülő-gyerek kapcsolatnak is. Az író feladata sokszor csak annyi, hogy a Mesekönyv kíváncsiságának eleget téve felel kérdéseire. A kétrétegű mesemondás révén az író és a Mesekönyv egyszerre szereplője és alkotója a kötetnek. Az író egyszerre mesél és meséltet.

A magyar történelemről szóló harmadik fejezet, szomorú és nyelvjátékokkal felvidított történelem óra anyagául is szolgálhatna. A túrórudizni, vakarózni, legatyásodni, kurucoskodni, lababancozni szerető magyarokról szól, akiket elszomorított az össze-vissza vagdosott, farigcsált, Trianon szóval csúfolt történelmük, a kitűzött sárgacsillagok, a jelentést vesztett szavak. Ebben a fejezetben nemcsak kollektív történelmi emlékezésre tanít minket az író, hanem személyes emlékezésre is, ugyanis meghagy számunkra egy üres oldalt (92.) azért, hogy azokra gondolhassunk, akik nincsenek velünk. Fontos megemlíteni a Tanító néni és a Magyar Történelem lángos melletti beszélgetését a Lehel téren, ugyanis a Magyar Történelem ekkor köszöni meg, hogy mindig olyan szépeket mond róla a Tanító néni, pedig nem minden igaz.

Az utolsó fejezethez, a harmadik emeletre érkezünk már a könyv felénél. A Mesekönyv itt már önállóan gondolkodik, sőt cselekszik, ugyanis ráveszi az író egy szerepcserére, majd elszökik. Miután rájött, hogy embernek nem is olyan jó lenni, visszamegy és visszaváltoznak. Ekkor tudjuk meg, hogy az eddig keményfedelű, fűzött könyvként elképzelt (így is illusztrált) Mesekönyv valójában még csak kézirat, könyvjelzője sincs, amiről valójában szó van, az egy mappában lévő papírköteg. Az író innentől kezdve már csak így ír róla. Előtérbe kerül a könyv változtatásának, folytathatóságának kérdése. Az író megfogalmazza írásakor születő aggályait, gondolatait is. „Zalhúber Tibike családjával kellene foglalkoznom, de el kellett beszélgetnem a két vecsési káposztával.” (120.) Miután fény derült a Mesekönyv elrablási tervére, a Mesekönyv félni kezd, be akar fejeződni. További félelmet okoz a könyvek feketévé, fehérré változása, az utcák, házak ízletességét jelző táblák megjelenése. Az író varangyos mobillá változtatja a padláson lakó bosszorkány. Fészkes Fene, Sztrófa Kata, Frász Marika, fekete bácsi, fehér néni meg akarják enni a világot, el akarják rabolni a Mesekönyvet. A Mesekönyv nyomozásba kezd, visszalapozza magát, és rájön, hogy Sztófa Kata lehet mindezért a felelős. A varangyos mobil lemerül, majd visszaváltozik íróvá. A kötet utolsó oldalaihoz érve kalandos befejezésre várunk, azonban csak annyi történik, hogy Sztrófa Katának végül nem kell a Mesekönyv, mert úgy dönt, megírja sajátját. A Mesekönyv nem akar befejeződni, szomorú, hogy véget ért. Az író megvigasztalja, elmondja neki, hogy sokan fognak még az ő végéhez érni, ami nem az ő halálát, hanem újjaszületését jelenti.

„Mese volt. De a mesék nagyon komoly dolgok. Véresen komolyak. Ha a meséket nem vesszük komolyan, az életünk annyit se ér, mint egy kidurrantott papírcsokó.” (242.) – mondja az író a kötet befejező részében. Az öncélú tanulságtétel még tovább rontja a mesekönyv helyzetét. Darvasi László nyelvi játékokkal, emlékezésre tanító feladványaival, játszásra hívó szavaival képes igazán jó mesét írni. Miért is vennénk ezt véresen komolyan? Kérdés marad az is, hogy a gazdag

eszköztár, a nyelvi leleményesség, a minden korosztályt megcélzó humor miért akad el a második és harmadik szint között? Persze, a repülő golyóstollon szárnyaló írónak mindez fel sem tűnhetett, és mindezért még csak nem is hibáztatható, hiszen ő előre megmondta: „– Figyelj Mesekönyv! – olyan leszel, mint egy ember. Talán híres, talán nem. Ha úgy alakul, sokan köszönnek rád, sokan olvasnak, de az is lehet, hogy csak kevesen olvasnak. De azért biztos akad, aki szeretni fog.” (6.) (*Magvető*)

SZÉP SZILVIA

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 György 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 őrünk 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.

