

CSERJÉS KATALIN
ÁLLÓ CSILLAGOK
EGY GONDOLKODÁS (KONCENTRIKUS) KÖREI

Cserjés Katalin

Álló csillagok
Egy gondolkodás (koncentrikus) körei

Lectum Kiadó
Szeged 2017

Szerkesztő:
Csenki Nikolett

Nagy Tamás *sb*-nak

Borítóterv:
A szürkés anyagminta (Creative Commons CC BY Momez, DeviantArt)
felhasználásával Csenki Nikolett tervezte.

Köszönetet szeretnék mondani a
Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának a pályázati
támogatásáért, továbbá Bélafi Antalnak önzetlen, pártfogói segítségéért.

*Új szerelem, el ne felejtsd, ilyenkor tél van a tanyákon és a kék erdészházban. A
tanyaudvart a fehér szegfű lassan körbejárja, a gyertyánerdőben a vadász bokáig
gyémántban áll.*

© Cserjés Katalin, 2017
© Lectum Kiadó, 2017

A kötet hátsó borítóján egybeolvasott vegyes idézetek találhatók Rainer Maria
Rilkétől, Tandori Dezsőtől, Hajnóczy Pétertől, El Kazovszkijtől, Madách Imrétől,
Várad B. Lászlótól, Mednyánszky Lászlótól és Krasznahorkai Lászlótól.

ISBN 978 963 9640 59 7

Nyomdai munkák
FV Team

Előszó

Álló csillagok. Tanulmányok egy gondolatkör vonzásában
Miért az asztronómia?

Eszmélkedői, majd elmélkedői pályámat – észre kellett vennem – hosszú évek óta állócsillagok kísérik. Ha *állnak* – nem *kísérhetik*. Képzavar. A gondolkodói pálya az, mely időről időre *oda* fordul, *oda* tér ezekhez a sugárzó góckhoz (részben örökölték, nagyobb részt választottak). És ha néha megtagadni látszik is őket, évekre eltávolodván tőlük – aztán visszatér, újraolvasót tart, ismét megtalálja önmagát bennük.

Madách, Hajnóczy, Krasznahorkai, El Kazovszkij, s a kép-szöveg viszonyok legkülönbözőbb nemei, rájuk utalok a tanulmánykötet címében. Hozzájuk társulnak, velük fognak kezét mind a többi témák is.

Álló csillagok (visszatérő gondolatmenetek, akár nyelvi szekvenciák is) találhatóak nem egyszer az egyes írásokon belül is: egy gondolkodásmód, a művészethez való viszonyulás, hozzáférés sarokkövei – szöveghatárokon átnyúlva létesítenek kapcsolatot az elkülönülő témákkal. Vegyék észre ezeket, kedves Olvasóim, s nézzék el nekem – ne önisméltésként, ellenben hangsúlytevésként érzékeljék!

(Vannak más álló csillagaim is. Ezeket azonban már megnevezni sem merem. Ezek állanak legközelebb hozzám. Oly félelmetesen közel, hogy még egy élet kellene, hogy írni merjek róluk. De nincsen másik élet.)

Forgassák haszonnal, vonzalommal e kötetet!

Szeged–Hódmezővásárhely, 2017 január végén

A fejezetek címei:

Madách-tanulmányok – Az Űr, a Küzdés és a Stricture – amiről többször is írtam
Hajnóczy-írások – Dimorphoteca, a Lebegő Orgonagyökér és a Kék Ólomkatona – akikről csak részben írtam

Vegyes dolgozatok – Babel, az Albergeria, a tányéros csendélet és a bábu – melyekről vegyesen írtam

Az Űr, a Küzdés és a Stricture

Madách-tanulmányok

Hány Prága-szín van *Az ember tragédiájában?*

Két olyan szín-pár (két-két olyan szín) van a *Tragédiában*, melyeknek azonos a helyszíne: a 3. és a 15. szín a Paradicsomon kívül játszódik; a 8. és 10. szín Prágában. Egyéb tekintetben a színek más-más színhelyeken folynak le, és ez, a mű szerkezete és gondolatmenete szempontjából, magától értetődő: a bibliai keretszínek sorrendje így és csakis így képzelhető el; a történelmi- és utópikus színek sorrendjét az emberiség lineárisan telő ideje vezérli, a mélystruktúrában pedig az egymást követő eszmék drámai ellentéte – Ádám szélsőségek közt csapongó kedélye, lelkesülése és kiábrándulásai. Ezen a kereten belül már nem biztos, hogy ezek és csakis ezek a történelmi szituációk merülhetnének fel Ádám „álomképeiként”. (Az antikvitás után a középkor jön –, de miért épp Bizáncot és az első- vagy második keresztesháborút választja a szerző? Miért nem a népvándorlást, a nagy eretnekmozgalmakat, a katedrálisépítkezéseket, az egész Európán végigsöprő járványokat, a jobbágymozgalmakat...? S az újkorból miért nem érinti a reformációt¹; mért nincs szó a csillogó reneszánsz udvarok intrikáiról, a jezsuitákról, a Conquistáról stb.? Nehéz abbahagyni a felsorolást, és könnyű belátni, hogy míg a világtörténelem „eleje” a közhiedelem és a közismertség okán még csak-csak adott, a történelmi idő előrehaladtával Madách mindinkább „szelektálni” kényszerült. A történelmi színek a szerző körültekintő döntésének, választásának eredményei.) Egyébként is: mit lát Ádám? Amit a csábításra elszánt és az Úrral szemben nyerni akaró Lucifer mutat neki. Csak azt látja Ádám a történelemből, amit mi, olvasók is látunk Madách Imre *Az ember tragédiája* című művében? Vagy belátja az egész emberi történelmet, végigél mindent, és csak nekünk jutnak demonstratív szemelvények? Ez utóbbi mellett szólunk Ádám ilyen mondatai: „Öleljem ezt, ki egy Aszpáziát / Tarték karomban!” (*Eszkimó-szín*); „Ez ló, de korcsult fajta, mondhatom, / Más állat volt ám hajdan Al-borak.” (*Falanszter*) stb.

Elgondolkodtató kérdés, hogy a figyelmes és értő, de a *Tragédiát* először olvasó olvasó (így!), aki elolvasta a belső színek közül az első hármat (*Egyiptom; Róma; Athén*), s így megfigyelhette a gondolatmenet logikáját – ki tudná-e találni, mi lesz a negyedik történelmi szín, és így tovább... Kitalálná-e *Prágát* a *Konstantinápolyi színből*? Kitalálná-e *Párizst*, de legfőként: *Prága-II-t* a *Párizsi színből*, hisz *Prága-I*-ben nincs

¹ Madách Szász Károlyhoz intézett, 1863. március 18-án kelt levelében ír a reformáció mozgalmának *Tragédiából* való kimaradásáról. *Madách Imre válogatott művei*, jegyz., bev., SÖTÉR István, Bp., Szépirodalmi, 1958 (Magyar Klasszikusok), 590. A *Tragédia* szövegét a továbbiakban ebből a kiadásból idézem.

szó róla, hogy Ádám boros mámorában elaludna! Ezt csak a *Prága-II*-ben értjük meg. Egy vagy két *Prága-szín* van, s ez a dilemma, ha óhatatlanul felmerül is az olvasóban – mennyire eldönthető?

A kérdés megválaszolásához figyeljük meg először, mi is az a szervező elv, mely a *Tragédia* történelmi színeit előre mozgatja! Ádámban felmerül egy eszme, az megvalósul, de eltorzul, Ádám szélsőségesen kiábrándul, s a leértékelődött eszme ellentétét kívánja most már látni... Minden színnek ilyenformán van egy vezérlő eszméje; az eszmék pedig dialektikus ellentétpárokban – mások szerint hegeli triádokban – követik egymást. Ádám lelkesül, majd kiábrándul, hogy naiv módon újra higgyen – az ellenkezőjében. A fenti megállapítások tartalmazznak részgazságokat, de pontatlankok. Igazság szerint Ádámot lelkesülni a legtöbb esetben csak az adott szín legvégén látjuk. A szín képviselte eszme már a színbe lépés pillanatában vagy nem sokkal azt követően torzultnak mutatkozik. Az eszmék végső, lefelé menő periódusukban mutattnak meg a hősnek. Ez lenne Lucifer taktikája? és Madách pessimizmusa? Ádám kétségbesetten vergődik egy kiábrándító világban, hogy gyötrelmei végén, általában külső segítséggel (Péter apostol; Danton) rálelni véljen egy új mozgatórugóra. Ádámot tehát a színek elején és belsejében sosem – vagy csak ritkán, kiemelten fontos helyzetben – látjuk lelkesülni. Ehelyett akkor lángol fel szenvedélye, mikor az új eszme a szín végén csak még épp felmerül a gondolat horizontján, azaz még idea csupán és nem valóság. (Egy másik dolgozat tárgya lehetne annak megvizsgálása, pontos nyomkövetése, mikor és miért lelkesül Ádám a színek végén, illetve hol és hogyan következik be a kiábrándulás. Érdekes például a *Falanszter* vége, ahol bár teljes Ádám kiábrándulása a tudomány-teremtette mesterséges világból, de Éva kedvéért kész volna ott maradni, sőt kedvéért harcba is szállna még ezen a világon belül. Működik ugyanis egy szigorú gondolati logika a műben, de ez a mechanizmus nem kérlelhetetlenül precíz, hanem új és új meglepetésekkel szolgál. Ettől kiszámíthatatlan és izgalmas a *Tragédia* menete. Mi lehetne például a – természetesen meg nem írt – 16. szín?) Kétségtelen, hogy minden szín eszméje más és más, és a jelenetek helyszíne sem ismétlődik. (A 3. és 15. szín – mint írtuk – ezalól kivétel: mindkettőben a „Paradicsomon kívül” vagyunk, és ez nem is lehet másként. Az első emberpár a kiűzetés után itt kísérel meg élni, itt bocsátja rájuk az Ördög az álmot, s majd, megtört szívvel, itt ébrednek fel. Miért öregszik Ádám? Miért marad örökifjú Éva? Álmodik-e Éva is, vagy ő ment’ marad a tudástól, s így megőrzi hamvas, sokszínű ifjúságát – s őt csak Ádám álmodja bele a színekbe? Éva alakjának kaleidoszkópszerűsége ezt sugallja, a 3. szín végén azonban más hangzik el Lucifer szájából: „...Bűbáját szállítok *reátok*, / És a jövőnek végeig beláttok, / Tünékeny álmok képei alatt”.)

A belső jelenetek helyszíne tehát nem ismétlődik, egyedül *Prágából* van kettő a *Tragédiában*. De valóban két szín-e ez, és hogyan dönthetjük el ezt a dilemmát? –

kérdezzük újra. Formálisan nézve a kérdés egyszerű: a *Tragédia* tartalomjegyzéke, a színek megnevezése és sorrendje egyértelműen a két *Prága-szín* mellett szavaz. De ha elfogadjuk a fent mondottakat, azaz, hogy minden *Tragédia*-beli színnek *más* az eszméje, úgy vagy találunk két külön eszmét a két *Prága-szín* számára, vagy el kell fogadnunk, hogy ez a szín csak egyetlen – álommal megszakított – történelmi jelenet, amit helyzete miatt számoz duplán a szerző. Annyiszor hallottuk már az „álom az álomban” kifejezést, hogy magától értetődőnek vesszük a *Párizs-szín* álom-voltát. Valóban álom is ez a szín, de figyeljük csak meg a *Prága-I* végét és a *Párizsi szín* elejét: a két szín kapcsolódását! Itt még nem derül ki, hogy a francia forradalmat Ádám Kepler álmaként éli meg. A *Prága-szín* megkettőződésének kérdését pedig próbáljuk ún. „szoros olvasással” eldönteni, tettenérni vágyván az azonos/vagy épp különböző, de mindenképp a tudományhoz kapcsolódó mozgató eszmét.

(Előbb azonban még egy kitérő a *Tragédia* egészének és a tudománynak a viszonyáról. Csaknem a teljes mű a kortárs (természet)tudomány legaktuálisabb kérdéseire alapozódik, legalább annyira, mint a filozófiai/bölcseleti kérdésekre. Baranyi Imre hívja fel 1963-as tanulmányában² a figyelmet a fiatal Madách és az *Athenaeum* kapcsolatára. Szakkönyvek sora vizsgálja kimerítően Madách műveltségét, olvasmányait, könyvtárának szerkezetét, tudománytörténeti tájékozódásait, eszméit és téveszméit. Mit tudhatott kora természettudományos ismereteiből Madách, mit olvashatott primer szövegekből, hol tájékozódott az eszmét akár negatív színben feltüntető tanulmányokból (pl. utópista szocializmus), és hol vannak zseniális megsejtései (*Űr-szín*; kirepülés a Föld vonzásteréből – „bolygóvá válás”; élettelen test a világűrben stb.). A tudománynak – és itt máris ellentmondani látszunk korábban tett megállapításunknak, hogy minden történelmi színnek új, külön eszméje van – Madách legalábbis két színt szentel: a *Prágát* és a *Falansztert*. S ha még kiderül, hogy *Prágából* valóban, az eszmék számossága szintjén is kettő van! Beismerjük korábbi megállapításunk vitathatóságát, és fejet hajtunk a *Tragédia* sokszínűsége előtt.) (Ne feledjük! Vörösmarty, aki 30 esztendő fiatalemberként írja a *Csongor és Tündét* – szintén drámai költemény! –, nos, ő is különös figyelmet szentel lírai-bölcseleti szálakat mozgató tündérmeséjében a tudománynak. Mikor Csongor „fellép a hármas útra”, így kiált fel: *Hah! mely tekintet! Egy raj a világ. / A legkisebb por, mint él, mint mozog.*³ És nem találja a három út közül a középsőt („Oh, de melyik nem középp itt?”). Csongor a három út kereszteződésében, az utak megjelölte metszéspontban áll, s a három út már „foglalt”: három vándor közeledik, szavaival egy-egy sorsot kijelölve. Hősünknek itt nem ma-

2 BARANYI IMRE, *A fiatal Madách gondolatvilága: Madách és az Athenaeum*, Bp., Akadémiai, 1963 (Irodalomtörténeti füzetek, 42).

3 VÖRÖSMARTY MIHÁLY, *Csongor és Tünde = V. M. költői művei*, kiad. MARTINKÓ ANDRÁS, Bp., Szépirodalmi, 1981, II, 437.

radt szabad pálya, pedig, be kell látnunk, ő a negyedik vándor, s a saját útját keresi. A kertből, saját birodalmából indult, boldogságkereső útján bejárta az egész világot, de dolgvégezetlen tért vissza: ismét itt áll útja kezdetén – a keresett boldogságot saját belső körében kell fellelnie. A vándoroknak kétszer jut szerep a tündérvjátékban, s a Fejedelem és a Kalmár mellett kiemelten fontos szerepet, hosszabb szöveghelyeket kap a Tudós. Érezzük: az ő ervei mélyebben érintik, erősebben foglalkoztatják Vörösmartyt, mint a két másik életlehetőség. Mi, olvasók is összeszorult szívvel hallgatjuk a Tudós önkínzó, kusza monológját; hátha vele kíméletesebb lesz Vörösmarty, hátha az ő szövegében talál Csongor valami megszívlelendőt...)

A *Konstantinápolyi szín* végét kell először megnéznünk ahhoz, hogy megtaláljuk az átvezetést a *Prága-I*-hez. Miből ábrándul ki Ádám, és mi új eszme vetődik fel benne vigasztalásul? A *Konstantinápolyi szín* London mellett a leghosszabb fejezet a *Tragédiában*. Hogy miért, többféle válasz lehetséges. Úgy gondoljuk, London azért olyan hosszú, mert Ádám itt jut el saját jelenébe, s a kortárs viszonyok közt egyelőre nehéz egyetlen fővonalat, elvet, mozgástörvényt megjelölni. Londonban Madách mintegy fejére olvassa saját korának összes bűnét. Itt vált groteszkre, fanyarra a *Tragédia*, ezzel összefüggésben itt jelenik meg először az emberpár történetének, a megtett útnak a torzképe is (a bábjátékos-jelenet; Tankréd, Kepler újraemléke).⁴ London attól hosszú, hogy a szerző mintegy epizódyszerűen felsorolja, amit hibásnak lát, kiábrándítónak, hogy így bizonytalanítsa el az immár nem cselekvő, de lelkes idegent, Ádámot. És ettől hosszú a *Konstantinápolyi szín* is. Ez a jelenet is a „jelen”-ről szól, hisz a keresztény eszme, ha töredezetten, ha romjaiban –, de még Madách korát is szervezi. Ez a szín is kaleidoszkópszerű, lineáris sorozatban villant fel képeket a kórtörténetből, a bajból, ami a szeretet- és testvériségesszmet emészti.

Ádám a szín végére, a torz és félelmes boszorkányjelenet után „új létre” vágyik (véletlen-e, hogy Ádám épp ezt a nemes, bölcséleti eredetű szót használja?), s megfogalmazza kínzó csalódását: „S az ember korcs volt, eszmémet betöltni”. De bármennyire kiábrándult is, nem fásult annyira, hogy saját értékét ne ismerné, s ne sorolná fel erényeit büszke öntudattal: *Elégé megmutattam, hogy mit érek, / Ki vívni tudtam és lemondni tudtam, / Szégyen nélkül elhagyhatom helyem.* Fáradságról beszél, csömörről, pihenésre vágyik: *Ne lelkesítsen többé semmi is, / Mozogjon a világ, amint akar, / Kerekeit többé nem igazítom, / Egykedvűen nézvéen botlásait. / Kifáradtam – pihenni akarok.* Szavai itt két másik színt juttatnak az olvasó eszébe. Athén végén is, egy hősi életet érezve kudarcosnak, a nagy eszméktől való függetlenülési vágyról beszélt Ádám: *Más név alatt a végzet ugyanaz. / Hiú törekvés azzal küzdeni, / Nem is fogok. – Aztán miért,*

⁴ L. SÓTÉR István vonatkozó gondolatai az *Álom a történelemtől* című tanulmányból. SÓTÉR István, *Álom a történelemtől: Madách Imre és Az ember tragédiája*, Bp., Akadémiai, 1965 (Korunk tudománya).

miért is / Vágynék magasra bármi hő kebel... Megfáradtságának, elgyötörtségének említése pedig az Eszkimó-szín aggastyánjának panaszát idézi: Szörnyű világ! – csupán meghalni jó / Nem sajnálandom, amit itt hagyok. „Da capo al fine”; körkörösen mindig ugyanaz, de lefelé, Dante mind mélyebb pokolbugyraiba.

Lucifer persze nem hiszi el Ádámnak, hogy egy kisszerűbb korban, visszafogottabb szerepben pihenni tudhat majd, hogy „szelleme, e nyugtalan erő” elcsendesedhet. Ádámnak se kellene ezt hinnie, ha nem volna olyan naiv, ha okulna útja kudarcaiból. Sőt! London is felidéződik bennünk, ahol Ádám először kerül kívülről jött vándor, egy nem-hős szerepkörébe. Mintha már itt, Bizánc végén erre vágya Ádám.

Estére kelve érünk Prágába, Rudolf király udvarába (egy Habsburg Madách *Tragédiájában*, 1859-60-ban! – hívja fel a figyelmünket Nemeskürty István⁵. Külön elgondolkodásra adnak okot a színkezdő szerzői utasítások. Van-e jelentősége az időpontoknak, napszakoknak, annak, hogy telik-e az idő a színen belül, s erre utal-e külön instrukció? Itt „este” van, „később éj”; Ádám életkoráról pedig nem szól Madách, holott az erre vonatkozó szerzői utasítást mostanra már megszoktuk. Dantonnál sem lesz majd életkor-megjelölés, de mindkét történelmi alaknál tudható a könyvekből, hány esztendősek voltak – Kepler Rudolf király udvarában (30), Danton pedig a francia forradalom utolsó szakaszában, kivégzése előtt (33). *Konstantinápolyban* Tankréd „erődús férfikorban” volt, Londonban „élemedett férfiú” lesz már. Jelen színhármunkban a két pontosan meg nem határozott, de jól elképzelhető életkor között áll.

A helyszín: a királyi palota sétánya, díszkert, benne még külön „lugos” (a szó nem tudja nem eszünkbe juttatni a 3. szín „lugost csináló” Éváját, aki vissza akarja varázsolni maguk közé a „vesztett Édent”). A színhely s az esti időpont, a nyugodalmias jólét egy királyi udvartartásban – megvalósítani látszanak Ádám vágyát a pihentető feloldódásra. De a szerzői utasításban van még egy mondat, s a 8. szín első dialógusai már magukban hordozzák a konfliktus árnyát: a háttérben egy eretnek máglyája ég, csakhogy már névtelenül; ügyet sem vet rá senki, oly megszokottá vált. Mégsem múlt tehát el Bizánc, a „vérengző kereszt”. Mostanra az egész groteszk, fanyar, a *Londoni szín* hangját előlegző morbid összefüggésbe helyeződik. „Törpe kor”, már a kivégzések sem váltanak ki indulatokat.

Érdekes és változatos a *Prágai szín* felépítése: a jelenetek dinamikusan váltják egymást, a szereplőcsoportok – dialógusukat felmondván – elhagyják a színt, s átadják helyüket újabb csoportozatoknak. Fent a teraszon Kepler és Rudolf bölcselkedik, odalent Éva fogadja udvarlóiát, mozog minden: a „lent” és „fent”, a kicsiny és magas-tos nagy hintajátéka.

⁵ NEMESKÜRTY István, *Diák, írj magyar éneket: A magyar irodalom története 1945-ig*, Bp., Gondolat, 1983, II, 544.

Lucifer első kilencsorosa még mindig csak előjáték a színhez (*Ily hüvös estve a tűz jólesik, / Bizon, bizon, már jó régen melenget. / De félek, hogy kialszik nemsokára...*) Formálisan az előző párbeszédhez kapcsolódik, a távoli máglya képéhez, de azonnal érezzük, a tűzről ejtett szavak metaforikusak. Az Ördögöt melengető eretnekmáglya kialszik lassan egy új kor érkezésével. De nem „férfias határozat” oltja majd ki, nem humánusabb, felvilágosultabb eszmére vált a világ, csak elsatnyul, eltörpül. „Egykedvűség” jött el, amire Ádám az előző szín végén vágyott; de tényleg ezt akarta-e? Aligha. Az egykedvűség és a közöny már Danténál olyan bűnök, melyeket a Pokol is szégyell, falain kívülre vet. Úgy látszik, az Ördög is jobb szereti a nagy lánggal égő tüzeket, e szenvedélytelen, se hús, se hal-korban ő is fázik, akár földi útítársa. *Minden nagy gondolatnak, / Hiába, ily kicsinyes a bukása* – végzi Lucifer a monológot. Az eretnekmáglya tüze jelentésmódosuláson ment keresztül, az Ádámot mindeddig hevítő eszme-lelkesülés szinonímája lett. A tirádát befejező „nagy gondolat” nem lehet más, mint az előző szín kereszténység-eszméje, melynek, ím, utolsó, kegyetlen, de erőtlenségében tragikomikus fellobbanásait éljük. Fájlalnánk hát, hogy már csak egy máglya ég s azon egy, kit sem érdeklő mártír hal kínhalált? ...

A szín voltaképp Rudolf császár és Kepler dialógusával kezdődik. Rögtön megtudjuk, az új eszme (a Kepler nevével fémjelzett tudomány, a kopernikuszi úton járó csillagászat, az elliptikus pályán történő bolygómozgás) mi módon fog eltorzulni. A császár horoszkópot kér csillagászatától, majd rátér közös „munkájuk” – alkimista kísérleteik – elemzésére. Tudóskodó fontoskodással magyarázza Keplernek az aranycsinálás közben vétett hibát. A hatalom birtokosa dilettáns amatőr, a csillagász a törvényszerűségek tudós vizsgálata helyett időt jósol: kifordult világ. Kepler a minimális szótagszám felhasználásával, tómondatban felel az uralkodó oktalan bölcselkedésére. Rudolf azt hiszi, tudós, azt hiszi, partner, holott csak hatalma van, s ezáltal diktálhat. Nem is elégszik meg az eddig elmondottakkal. Még arra is figyelmezteti szolgáját, hogy ne védelmezné olyan konokul boszorkányperbe fogott anyját. Ez azt is jelenti – Kepler élettörténetét ismerve –, hogy ne álljon ki vallásos meggyőződése mellett (evangélikus), hanem legyen hálás királyának, hogy az kiemelte a lenről jöttek sivár nyomorából, s most, íme, itt társaloghat vele. Mindjárt három dolgot is hallottunk tehát, amiért kiábrándító lesz Ádám-Kepler számára a *Prága-I*. A horoszkóp-készítés legalábbis bizonytalan igazságértékű (150 év telt el azóta, s az emberek érdeklődése és felvilágosultsága mit sem változott); az aranycsinálás kapitális oktalanság hókuszpókuszaival együtt; az örök ifjúság fűvéről pedig már a sumér Gilgamesznek is le kellett mondania. A vallási fanatizmus sem múlt el, nincs hitbéli türelem és szabad vallásgyakorlás, holott „egy az Isten”. Kepler-Ádám kiszolgáltatott kora hatalmasságainak. Ez tehát a *Prága-I*-ben megfogalmazott eszme s a belőle való kiábrándulás: a magas tudomány érdemtelen helyzete a hatalomnak kiszolgáltatva. A tudós súlyos erköl-

csi megalkuvásokra kényszerül, hogy megélhessen, sőt!, hogy életben maradjon (Giordano Bruno; Galilei). Rá magára és tanaira senki sem kíváncsi. Mikor Rudolf azt mondja: *Hagyd a világot, jól van az, miként van, / Ne kívánd kontárul javítani* – még az is eszünkbe jut: Lucifer is kontárkodással vádolta az Urat az 1. színben, s ezt jósolta az emberre vonatkozóan is; e jóslata pedig a *Falanszter* Tudósánál látszik majd beteljesedni. A *Tragédiát* szövevényként hálózza be motívumrendszere. Dürrenmatt *Fizikusok*jában a tudomány a tébolyult világi hatalom kezébe kerülve veszélyes fegyverré válik. A horoszkóp- és aranycsinálás csak nevetséges. Az udvaroncok időjósálat és „nativitást” kérnek, Müller Borbála pedig pénzt, mind több pénzt csalfa kezébe. Aprópénzre kell váltania Keplernek a „kínos, szent örökséget”, amit szelleme értelemként Istentől nyert. Barbara csalfa és butuska asszony, de jó a szíve, kedvessége nem múlt el teljesen, mint London jóvátehetetlenül elrontott polgárlányának. Ádámnak mégis csak kiábrándulást, fájdalmat hoz boldogság helyett. Kepler kétségbeesetten fakad ki, megfogalmazván tragikus kiábrándulását: *Elárulom tudásomat miattad... / Eltitkolom, mit lelke felfogott, / És hirdetem, mit jól tudok, hamis. / Pirulnom kell, mert rosszabbá levék, / Mint a szibillák, kik hívének abban, / Amit jóstok, míg én nem hiszek.* A tudós vallomása is itt hangzik fel arról, hogy mi éltetné őt egyedül, mi lenne hát az az egyedüli fontos, ami életben tarthatná: *Hisz nekem nem kell semmi a világon, / Csak az ég és tündöklő csillaga, / Csak a szférák titkos harmóniája...* Majd később: *Oh tárd ki, tárd ki, végtelen nagy ég, / Rejtélyes és szent könyvedet előttem; / Törvényidet ha már-már ellesém, / Felejttem a kort és mindent körüllem. / Te örökös vagy, míg az mind mulandó, / Te felmagasztalsz, míg amaz lesújt.* (És itt a mai olvasó érdekes „intertextualitásra” lehet figyelmes. Krasznahorkai László regényében, *Az ellenállás melankóliájában* van egy szereplő, Valuska János, aki szintén a „harmonia caelestis”(!) megszállottja, a kozmosz rendjének naiv szerelmese egy végsőkéig pervertált világban. Hadd' idézzünk kicsit hosszabban Krasznahorkaitól: ... *neki (Valuskának) semmi sem kellett az elrugaskodáshoz, sőt elrgaskodnia sem kellett nagyon, hogy innét, egy picike földi település emésztő szárazságából máris »az Ég mérhetetlen óceánjára« ússzon át, hisz gondolatban és képzeletben, melyek benne sohasem váltak széjjel, idestova harmincöt esztendeje itt hajózott a csillagos mennyezet varázsos csöndjének habjai között. Jószerivel nem volt semmije..., így hát e határtalan kupola szédítő távolságaihoz mérhette mindent, s míg ott, abban a beláthatatlan, óriási térben otthonosan és szabadon közlekedhetett, emitt lent, ennek »az emésztő szárazságnak« amazzal összevethetetlen szűkösségében épp szabadságának foglyaként nem lelta a helyét...*⁶ Gondolt-e Krasznahorkai Madách Keplerére, mikor sorait papírra vetette? Mi mindenesetre gondolunk, most már mindkét műre.) Az Édent elhagyott Ádám az isteni örökséggel, az „égből homlokára szálló nemes szikrával” érvel Éva/Borbála ellenében, tagadva a „por” hatalmát szelleme felett.

6 Krasznahorkai László, *Az ellenállás melankóliája*, Bp., Magvető, 1989, 89.

Lucifer ebben a színben a famulus szerepében tűnik fel. Készséges háttér-figura, szekundáns és kéz-alá-dolgozó Ádám mellett. Végül is ő végzi Ádám helyett a „piszkos munkát”: ha jön a megrendelés, már hozza is a csillagállást az újszülött számára, az időjárásjelentést, miegyebet. Ezeket egy idő óta bizonyára ő maga gyártja mestere korábbi intenciói alapján. Még valószínűbb, hogy létrehozott már egy „horoszkóp-bankot”, és, praktikusán, mindig az épp legaktuálisabbat választja ki, így tehermentesítve mesterét. Az erkölcsi terhet azonban nem tudja – és szerepénél fogva nem is akarja – levenni róla. Ez a famulus természetesen nem azonos a *Prága-II* Tanítványával; mindketten segítői, kiegészítői annak, amit Madách a tudomány kérdéskörében el akar mondani, de igazi növendéke, szellemi társa nincs Kepler-Ádámnak. Pedig talán ez, egy igazi mester–tanítvány-viszony lehetett volna még egy esély *Prága* tudomány-eszméje számára.

Ádám bort hozat, bár restelli, hogy csupán ezáltal jut majd megkönnyebbüléshez, feltüzeltő mámorhoz. Tűzzel kezdődött, s azzal is végződik a szín. Ádám mintegy jóslomba réved a *Prága-I* végén, kérdezve mondva fel *Párizs* eszméit: *Oh, jő-e kor, mely e rideg közönyt / Leolvasztandja, s mely új tetterővel / Szemébe néz az elavult lomoknak, / Bíróul lép fel, büntet és emel... Párizs* eszméje ezek szerint 3, sőt 4 szintet fog át. Sejtelemként és vágyként betölti a *Prága-I* végét; uralja *Párizs*t, és fájó hiányként nehezedik *Prága-II*-re, hogy feleméssze és egy vélt jobb kor (*London*) felé mozdítsa előre azt. (Mennyire volt előre kész Madách terve a nagy múhöz? Mennyit „improvizált”? Fennmaradt vázlatok híján aligha tudhatjuk.)

Ádám a *Prága-I* végére olyan tudóssá válik, aki inkább forradalmár szeretne már lenni, tetterős, a jövő embere. A tudós, az igazi tudás birtokosa – potenciális forradalmár; a kort kiszolgáló tudománynak nem, csak a „forradalmi tudománynak” van értelme. A *Marseillaise* dallamát hallgató Kepler a tudomány igéje helyett egy földet ifjító szózatra lel. Előrekísért a *Prága-II* vége: a tudomány teljes elvetése s helyette valami egészen más: az erőteljes élet választása.

Nem feladatunk most a *Párizs-szín*ről beszélni. Néhány szó mégis idekívánkozik. Micsodás morbid átalakulása a díszleteknek, hogy a csillagász békés dolgozószobája válik guillotine-emelvénnyé, íróasztala nyaktílvál! Lucifer e színben a bakó szerepét tölti be. A *Tragédia* során egyedül itt nem szólal meg egyáltalán. Helyette Ádám beszél már-már luciferi szkepszissel, istentagadó nagy-emberi magányban keserűen véve át az Ördög szolamát. Valaha úgy tanultuk, e színért azért lelkesedik Ádám, mert ebbe temeti bele szerelmét a bukott szabadságharc iránt egy emberiség-színmű lapjain, ahol az egy véletlen Hunyadi kívül nem esik szó a magyarságról. Ámde a forradalomnak itt inkább rémképét kapjuk: fanatizálható csöcselék (megint!), szélsőségek, vérengzés, egyén és sokaság kibékíthetetlen ellentéte, vad kiszámíthatat-

lanság. A 10. színben Ádám maga mondja meg, mi lelkesítette *Párizs*ban: „... az erő nyomá rá bélyegét...”. A küzdőképességet csodálja a francia forradalom korában – vagy Dantonban. (Hogy a kettő közül egész pontosan melyikben, ahhoz a 418. oldal Ádám-tirádjában kellene az alanyt pontosan meghatározni.) A *Párizsi szín* a *Tragédia* egyik legrövidebb színe. Éva két alakban egyedül itt szerepel. Sötér István szerint a drámai költemény álomszerűsége itt mélyül el igazán, és ettől kezdve szaporodnak meg a visszautalások a megtett útra. Ádám a vén Föld megifjúdását várja a megjövendőlt új kortól; talán ő maga is ifjúl akarna... *Párizs* végén mégis fáradt kiábrándulással szól: „Magam teszem le a fegyvert – elég volt”, és: „Fejét önként a nyaktílvál alá hajtja” – ahogy önként vetette alá magát a kivégzésnek Miltiadész is az *Athéni szín*ben. Hányszor kerül Ádám a halál küszöbére a *Tragédia* során, s mért nem következik be mégsem a tragikus vég? Az „álomkép” (egyedül a *Falanszter*ben nevezi így Lucifer Ádámot) nem halhat meg? Hányszor és mikor miért *akar* meghalni Ádám a *Tragédiában*? *Prága* és *Párizs* közt csak egy díszlet-váltás az átmenet. Ádám 9. színbeli első szavai a szerzői utasítás szerint is „folytatva” kapcsolódnak az előző monológhoz: „Egyenlőség, testvériség, szabadság!” Mint korábban már utaltam rá, talán fel sem tűnik, de arról, hogy Ádám álmodja a 9. szint – a 8. szín végén nincs szó. „Felkél és tántorogva az erkély szélére lép” – utasítja szereplőjét a szerző, de hogy *Párizs* boros álom volt – csak a 10. szín elején értjük meg: *ÁDÁM: Oh, hol vagyok, hol vannak álmaim? / LUCIFER: Elszálltak a mámorral, mesterem.* Ugyanaz az Ádám ébred-e fel a *Prága-II*-ben, aki a *Prága-I*-ben elaludt? Hány *Prága-szín* van Madách *Tragédiájában*? Mintha a 10. színben egy más karakterű ember kezdene elmélkedni előttünk. Lehet, hogy az álom változtatta meg ennyire? A cselekmény, a szituáció is változott. Ez az „új” Kepler nemcsak csillagjóslással, horoszkópok gyártásával foglalkozik, hanem tanít is, diákjait fogadja. Sötér István mondja említett tanulmányában, hogy Madách sosem volt erős a cselekményvezetésben (ez korábbi drámai zsengeiből is látszik), ezért is kedvező neki a drámai költemény műfaja, ahol képek laza füzérére kell létrehozni szigorúan felépített, konfliktusos cselekménylogika helyett.

Ádám majdnem úgy ébred, mint a 15. színben, csak ellenkező előjellel. Itt elbódul a magával ragadó, „nagyszerű” (amit a *Szózat*ban jelent e szó a „nagyszerű halál” szókapcsolatban, még Vörösmarty, és nem majd Széchenyi olvasatában? „nagyszabású”; „tömeges” vagy „lenyűgözően nagy”?) képeken. Az utolsó színben, épp ellenkezőleg, „Rettentő képek, oh hová levétek?” – kérdi, a Paradicsomon kívüli, ismerősen mosolygó tájra eszmélve.

Ádám tehát a 2. *Prága-szín*ben lelkesülten ébred – ami kétszeresen is ritka, ill. páratlan a *Tragédiában*: *ébredni* Ádámot a belső színek során sehol másutt nem látjuk – nem is láthatjuk; az pedig, hogy a szín elején egy még lelkes Ádámot ismerjünk meg – ritka, s ha található is ilyen hely, értelmezése vitatható. (*London? Falanszter? – de*

csak addig a pár percig tart a lelkesültség, míg meg nem ismerjük a kor igaz természetét.) Ádám a *Prága-II*-ben nem az adott szín új eszméjéért lelkesül (a Tudomány – egy másik oldalról?). (Továbbra is kérdés, hogy van-e ennek a színnek saját külön eszméje, vagy csak a *Prága-I*-ét viszi tovább.) A korábbi *Párizsi szín* ideája/ideálja, azaz tűnt álma, a múlttá vált pillanat emléke hevíti hősünket. A *Prága-II*-t tehát egy visszafordíthatatlan, tűnő lelkesülés, nosztalgikus érzés indítja. Lelkesülés valamiért, ami elmúlt, sőt sosem volt, hisz álom volt csupán. Ádám visszatért a „törpe korba”, fájlalva, hogy felébredt, hisz nagy álma után még keservesebb itt lennie. Ádám alig tud felocsúdni, még 3–4. megszólalásában is „álmát hüvelyezi zavartan”. Párizs álom-voltát végül csak úgy tudja elfogadni, hogy értelmezni kezdi a benne foglaltakat absztrakcióra és önértelmezésre hajló szelleme törvényei szerint: *Tehát álom volt, és vége van. / De nem mindennek. Az eszmék erősek / A rossz anyagnál. Ezt ledöntheti / Erőszak, az örökre élni fog. / S fejlődni látom szent eszméimet, / Tisztulva mindig, méltóságosan, / Míg, lassan bár, betöltik a világot.*

Ebben a hétsoros kis monológban Ádám mindazt produkálja, ami természetét eddig is meghatározta: már-már gyermekkedéllyel hisz, naivul bízik újra és újra, de mindig gyorsan kiábrándul; kedélye csapongó, szangvinikus. Folyamatosan kondicionálja magát, beszél önmagához, érvel, igyekszik meggyőzni magát, szavak útján jóra fordítani, ami rossz odakint, a por-világban. Ha megnézzük az előbb idézett kismonológ első három mondatát a grammatikai kapcsolóelemek szempontjából, máris látjuk, milyen fokozott Ádámban az önmeggyőzés vágya, a belső logika kikapogatójának szándéka. Magabiztosságot erőltet magára, és addig mondja fel nemes eszméit, míg önmaga is elhiszi. Pedig ha e monológ második felét megnézzük (a fejlődő és egyre tisztuló, méltóságosan emanáló eszmékről) – kész banalitáshoz jutunk. Eddigi útjából okulva Ádám nem veheti komolyan e szavak igazságtartalmát.

Mindent összevetve: a 10. szín első harmadánál járunk, és Ádámot lelkesedni látjuk. Korábbi álma mély nyomot hagyott benne, s ez azt sugallja neki, hogy a nemes ideák győzedelmeskedhetnek az alantas anyagon, és képesek a fejlődésre. Mindezek alapján Ádám a *Prága-I*-t s önmagát mint Kepler csillagászt meghatározó tudomány-eszméről alapjaiban változtatja meg véleményét. Míg tehát a formális mutatók (helyszín, időpont, szereplők azonossága, „álom az álomban”) azt sugallhatják, hogy egyetlen *Prága-szín* van a *Tragédia* közepén kettéosztva, addig, az eszmét tekintve, úgy látjuk, más gondolatmenet és más hit/kiábrándulás az, ami a két *Prága-szín*t szervezi.

Ádám a *Prága-II*-ben arra jut, hogy a tudománynak, úgy, ahogy van – semmi értelme, elvetendő dolog. Erre a következtetésre a *Prágától* merőben különböző eszméjű, a tudománnyal semmiféle vonatkozásban nem lévő *Párizs-álom* alapján jut. *Párizsban* pedig nem a forradalom, hanem a korszak s főként a benne cselekvő nagy egyéniség lét-intenzitása ragadta meg, ez keltette benne az új reményt egy megváltozott, szabad,

tetterős, szellemdús világra: *Engem vezess te, kétes szellemőr, / Az új világba, mely fejlődni fog, / Ha egy nagy ember eszméit megérti, / S szabad szót ad a rejltő gondolatnak, / Ledült romoknak átkozott porán.* Így lép majd át Ádám Londonba, hogy ott Lucifer „jövöltábol” új torzképre, új kiábrándulásra leljen.

A tudással, tudománnyal most már az a baja Ádámnak, hogy úgy érzi, tudóskodás csupán, szemfényvesztés és dilettantizmus. Igazából az ember „semmit nem foghat fel” a világot mozgató törvényszerűségekből, mivel értelmé képtelen erre, szavai csak tudatlanságát leplezik. (Faust emésztő kételyei visszhangzanak „A tragédia első része” bevezető monológjából.) Ugyanazok a vádak csengenek itt vissza, amiket Lucifer szegezett az Úr mellé az 1. színben. A tudomány ál-okoskodása csak elleplezi a sötét és jóvátehetetlen nem-tudást. A *Falanszter* Tudósa sem tud lombikjában embert létrehozni. A Teremtő műve nem más, mint hibákkal teli játékszer, anyagtümbök átcsoportosítása.

Szegény Tanítvány is (bár a legjobb a sok közül), megkapja a magáét. Ádám dicséri, de csupán szorgalmáért s nem tehetségéért. Ádám és a Tanítvány dialógusa az olvasót Lucifer és Ádám 3. színbeli, ill. a Teremtő és Ádám 15. színbeli párbeszédére emlékezteti. A Tanítvány epedve kérdez, áhítattal és kíváncsisággal csügg a Mester szavain. Naivul azt hiszi, hogy uralkodhat „felsőbbesség érzetével anyag- s szellemvilágban egyaránt”. Ha a megszólaló nevét letakarnánk, bárki azt gondolhatná: Ádám beszél. Ádám választát pedig Lucifer is mondhatná vagy a Teremtő: *Sokat kívánsz. Parány a világnak, / Hogy lássad át a nagyszerű egészet? / Uralmat kérsz, életet kérsz és tudást, / Ha súlyától nem dőlne össze kebled / S mindezt elérnéd, istenné leendnél. – / Kevesbet óhajts, s tán elérheted.* Ne kívánd a tudást, ne kívánd a bizonyosságot, mert nem bírod elhordozni azt! De végül Ádám – akár a 3. színben Lucifer – rááll, hogy a sóvárgó Tanítványnak feltárja a titkot, a „rettentő, halálos” igazságot. Mi magunk is kíváncsiak vagyunk, és valószínűleg sejtelmünk sincs, mi lesz az, amit Ádám mindjárt elárul a diáknak. Valami nagyon komoly dologról lehet szó, amihez még nem nőtt fel a mai világ, az értetlen sokaság. A vajtfülű kiválasztottak kicsiny csoportja birtokolhatja csak azt. E nagy bemosakodás után csalódottan és hitetlenkedve vesszük tudomásul, hogy Ádám-Kepler (Kepler-e még?) teljes felfogásbeli csődjét ismeri be a Tanítvány előtt. Ez fájdalmas, ez ironikus; több! ez groteszk. *A bölcsélet csupán költészete / Azoknak, mikről nincsen fogalmunk.* Melyik tudományról is beszél itt Ádám? Vagy átfogóan valamennyiről? A bölcséletet, azaz a filozófiát említi, melynek nagyralátó, költői ámitásait még kevésbé tartja veszélyesnek, mint más tudományok porhintését. Csillagászatról szó sincs, égi harmóniáról, a kozmosz birtokba vételéről. Kepler megszűnt Keplernek lenni, csak, ha ironikusak akarunk lenni – dolgozószobája és felesége azonos a *Prága-I*-ben megismerttel. A bölcsélet kíméletes bírálata után mintha a matematika kapná meg a magáét, avagy épp a földrajztudomány. (Mintha

Vörösmarty Tudósának szavait értékelné Madách a *Csongor és Tündéből*.) Öncélú teória-alkotás tehát valamennyi tudomány, kelepécét rejt magában, és dogmákat produkál. (Másképp, ismerjük itt be, Ádám monológja a mai olvasó számára magyarázatra szorul százötven esztendő nyelvzete miatt. Nem értjük pontosan, mit mond itt Madách. Úgy vélem, nem a szövegrész nehézsége, filozofikuma miatt, hanem a letűnt szófordulatok, módosult szójelentések okán.)

Aztán lassan más vizekre térünk: a szemfényvesztő tudomány intézményeket, társadalmi korlátokat szentesítő hatalmához. Társadalmi/politikai és vallási dogmákhoz, megkövültségekhez vezet a rossz, túl elvont, önkörében forgó, öntükröző tudomány – hisszük végül mégis megérteni Ádám szavait. „Egykor nevetni fognak az egészen.” Elmúlik hát ez is, letűnik, s helyébe „valódi nagyság” (még mindig *Párizs!*), „egyszerű- és természetesség” lép: *S a tant, mely most örülséghez vezet, / Szövevényes voltával, akkoron, / Bár nem tanulja senki, minden érti.* Szép, de mi más ez, mint megalapozatlan utópia?! Ádám épp lelkesülhet érte, de Kepler? és mi magunk? – aligha. A Tanítvány megérti mestere szavait: *Ez a nyelv hát az a megérthető, / Melyen beszéltek az apostolok.* A végtelen egyszerűséghez, tiszta példázatosághoz kell hát visszatérni, ahhoz a nyelvhez, amit mindenki ért. Madách a „nyelv” szót használja, nem tudhatva még, mi mindent fog ez a szó „bölcseletileg” magába foglalni a 20. századra.

A Tanítvány, bár megértette Ádám okfejtését, még próbálkozik. Ha a tudomány nem, hát legalább a művészet! Amilyen mondatot azonban ehhez fűz, elriasztja a hallgatót, leleplezi a csak-szorgalmas, dilettáns Tanítványt (aki még a nagybetűt sem érdemli meg): *Ne vedd el a művészetben hitem. / S azt bétanulni mégiscsak szabály kell.* „Bétanulni” és „szabály” és „kell” – és: „művészet”. Aligha összeegyeztethető fogalmak.

Ádám ellent is mond a Tanítványnak. Úgy véli, a szabálynak rejtőzködni kell a tökéletes műben (van ilyen?). A Tanítvány ezt úgy érti, mintha meg kellene állni a „rideg valónál” az „eszményítés” helyett. Pusztá, sivár realizmus, teljes leegyszerűsítés. Ádám ekkor válaszolni látszik a Tanítványnak, de valójában túllendül annak szavain, saját gondolatmenetét folytatva. Szavaiban a 19. századi magyar művelődéstörténet nagy dilemmája, az ideál és reál ölt testet. Ádám-Kepler (meglepődünk: még ugyanaz a név!) itt a modern művészet tükrözésemélet-ellenességét fogalmazza meg (öntudatlanul?): *Igaz, igaz, az (az eszményítés) önt rá szellemet, / A természettel mely egyenjogúvá / Teszi s teremtett lényé érleli, / Mi a nélkül csupán halott csináltmány.* (Mintha Csokonait hallanánk: *Tebenned [a Magánosságban] úgy csap a poéta széjjel, / Mint a sebes vilám setétes éjjel; / Midőn terem új dolgokat / S a semmiből világokat.*⁷ A műalkotás nem a valóság halott tükörképe, imitációja többé, hanem annak azonos értékű és létmódú

párja: teremtett, a „Semmiből”, a művész gondolatából létrehozott önálló univerzum. A szabály nem kívülről jövő, készen kapott vagy előregyártott: immanensen fakad a létrejött műből, annak szerves tartozéka.

A monológ utolsó sorában az „absztrakció” szó bizonyosan más jelentésben használatos, mint ahogy ma megszokott. Hisz pont Ádám, aki maga az absztraktum, beszélne az „elvonatkoztatás” ellen? Inkább „halott szabály”-t jelenthet itt e szó. Aztán megfogalmazódik a végső útrairítás is: „Menj és élj!” *E földiánsokat, miken penész ül, / Dobb tűzre mind. Ezek feledtetik / Saját lábunkon a járást velünk, / és megkímélnék a gondolkodástól. / Ezek viszik múlt századok hibáit / Előítéletül az új világba. / A tűzre vélők! És ki a szabadba.* De mindez az eredeti *Prága*-beli szerepétől már jóvátehetően eltávolodott Kepler/Ádám részéről csak a Tanítvány számára útmutatás; saját magának más utat szab ki: *Engem vezess te, kétes szellemőr, / Az új világba, mely fejlődni fog, / Ha egy nagy ember eszméit megérti, / S szabad szót ad a rejülő gondolatnak, / Ledült romoknak átkozott porán.*

Új utat szab ki? Aligha. Ugyanazt, amit eddig mindig. A szín eszméje – a tudomány (kétszeresen, kétféleképpen a két minőségű *Prága*-színben) – betelt, kiüresedett, jöjjön egy új világ, melynek körülírása éppoly lelkes és pontatlan, mint eddig bármelyiké. A „nagy ember eszméi” *Párizst* idézik, a „szabad” szó pedig, a színek eddigi logikája szerint *London* szabadversenyessé kapitalizmusának csődjéhez vezet.

⁷ CSOKONAI VITÉZ Mihály, *A Magánossághoz = Cs. V. M. minden munkája: Versek*, vál., jegyz., VARGHA Balázs, Bp., Szépirodalmi, 1981, I, 412.

Az ember tragédiája kéznymoi Krasznahorkai László *Háború és háború* című „világregényén”

Felejthetetlen művet, „varázskönyvet” vesz a kezébe az olvasó, mikor Krasznahorkai László *Háború és háború* című regényéhez⁸ nyúl. (Ugyanez történik, ha Madách *Tragédiáját* emeli le a polcra, de ezt régóta tudjuk – *Az ember tragédiája* 150 éve kincsünk már, míg a *Háború és háború* mindössze 3–4 éve született meg. E két „varázskönyv” rokon vonásaira szeretné felhívni a figyelmet ez a dolgozat. Két nagy formátumú műről lévén szó és a kapcsolat tagadhatatlan meglétéről, sokrétű voltáról – egy későbbi hosszabb munkát igényel a kérdés teljes feltárása.

Ha véletlenül (vagy szándékosan?) az utolsó lapon ütjük fel Krasznahorkai László regényét, két szokatlan dolgot tapasztalhatunk. A regény végén szerény papírtok várakozik mintegy hogy az olvasó beléhelyezzen valamit; talán egy borítékba zárt levelet? A tok egyelőre üres, de hiátust teremt, kérdést tesz fel: mi való oda, mi kerüljön belé?

A másik sajátosság a főszöveg szép, harmonikus rendjéből kiváló magányos utolsó mondat külön szedve, de kisbetűvel kezdve. Jobban odafigyelve: nem is külön mondat az, egy mondat vége, az utolsó regénymondat vége; utolsó szava után pont – a regényt lezáró vég-pont. A mondat így hangzik – a regény szállóigéjévé fog válni, ha nem vált már azzá:

„a vég tényleg Schaffhausenben”

A megfogalmazás és a tipográfia becsapja az olvasót, kijátssza, lépre csalja. Mint ahogy a *Háború és háború* nem a regény első lapján kezdődik, hanem azzal a levéllel (levél formában összehajtogatott, megcímezett borítékként publikált küldemény), melynek címe *Megjött Ézsaiás*⁹, s mely az 1998-as könyvhéten jelent meg, hogy majd, szándéka szerint, az egy évvel később napvilágot látó nagyregény bejelentő hírleveleként utólag helyeződjék el a *Háború és háború* végén lévő tokba –, úgy nem is végződik Krasznahorkai regénye előbb kiemelt utolsó mondatánál. Korim György, a regény főszereplője valószínűleg tényleg meghal Schaffhausenben (bár erről a szó szoros értelmében nem értesülünk), de sorsa és műve tovább él, igen: él, kilépve immár az irodalom szűknek érzett korlátai közül.

8 KRASZNAHORKAI László, *Háború és háború*, Bp., Magvető, 1999.

9 KRASZNAHORKAI László, *Megjött Ézsaiás*, Bp., Magvető, 1998.

A könyv utolsó mondatában felhangzó „vég” szó így, egy nagy regénynek valóban, legalábbis szövegszerűen a legvégén – nem tudja nem eszébe juttatni a magyar olvasónak *Az ember tragédiája* zárómondatát Ádám szájából: „Csak az a vég, csak azt tudnám feledni!”. Így érthető az is, hogy a *Bárka* 2000/1. számában Szilágyi Márton *A vég, amelyet nem lehet feledni* címmel ír cikket, szándékosan helyezve Krasznahorkai regényét a Madách-mű kontextusába.

(Az irodalomból való kilépésről pedig még ennyit: A regény megjelenését követően Schaffhausenben, a Halle für Neue Kunst épületének oldalában ünnepélyes keretek közt bronztablát lepleztek le [Bukta Imre munkája], mely emléktábla Krasznahorkai regényhőisére, Korim Györgyre emlékeztet ott Svájcban most már mindörökre. Korim György doktorra, a kis vidéki magyar levéltárosra, aki megtalált és átadott egy mindennél fontosabb kéziratot az örökkévalóságnak, s aki számára a „vég tényleg Schaffhausenben jött” volna el, ha el nem készül ez az emléktábla... Akinek kétségei volnának a Korim által megtalált kézirat „valós” létezése felől, lépjen be modern korunk egyetlen „örökkévalóságába”, az internetbe, s keresse az Alta Vista programon a www.napfolt.hu/warandwar/index.html-t. Meg fogja találni az Édenről s az Éden új- s újbóli végzetes elvesztéséről szóló kéziratot.

Az Édenben kezdődik Ádám és Éva története a *Tragédiában* is, hogy majd a „Paradicsomon kívül” folytatódjék, s fejeződjék be a „Csak az a vég...” mondatával. Drámai költeményünknel az utolsó mondat szintúgy nem a véget, a lezárást jelenti, hanem a felébredt Ádám útjának kezdetét. Tudománytalan bár, de a *Tragédia* nyitott szövege arra inspirálja olvasóját, hogy egy esetleges 16. színen gondolkodjék.

A két mű párhuzamainak felvázolása (itt csak: felvázolása!) előtt valamit az egyelőre talán kevésbé ismert Krasznahorkai-regényről!

A *Háború és háború* is utaztató regény, akár a szerző korábbi műve, *Az urgai fogoly*¹⁰, méghozzá a rendhagyó fajtából: olyan szerkezet, ahol az utazás keret, ahol a főhős útját, el-utazását követjük először nyomon, hogy majd egy ponton megnyíljon a regényvilág, s átadja helyét egy belső történetnek, mely ugyancsak utazásról: egy másik utazásról szól. A regény szerkezete bonyolult, sajátos téralakzat. Zsadányi Edit szerint felveszi a „cyberspace térbeli létmódját [...] Újabb és újabb beágyazott történet jelenik meg, és ezek között szabad átjárással mozog Korim mint másodlagos történetmondó. Ablakok nyílnak a regényben, az ablakokban újabb és újabb ablakok jelennek meg, akár csak egy számítógépes programban”¹¹.

10 KRASZNAHORKAI László, *Az urgai fogoly*, Bp., Széphalom Könyvműhely, 1992.

11 ZSADÁNYI Edit, *Krasznahorkai László*, Pozsony, Kalligram, 1999.

A kis vidéki város helytörténésze, akitől a *Megjött Ézsaiás* végén úgy búcsúztunk, hogy átlőtt tenyérrel feküdt eszméletlenül az országúti büfé pultja alatt – mostanra felépült sérüléséből, a tenyerén lévő seb begyógyult, de lelkileg elgyötört, már-már fausti helyzetben lévő, kiábrándult ember, akiben a szándék megérett az öngyilkosságra. Ebben a léthelyzetben találja a levéltáros polcai egy érintetlen zugában azt a kéziratot, mely felfogatja egész addigi életét. Ez a kézirat, sejtelmességével, szépségével teljesen rabul ejti Korimot, aki eme ismeretlen keletkezési idejű és szerzőjű kézirat megmentésében ettől kezdve küldetést lát. (Olyan ez a kézirat – mondja egy helyen Korim –, „mintha az édenkertről szólna... mintha nem közölni szeretne valamit, hanem vissza akarná vezetni önmagát a paradicsomba, mivel nemcsak megemlíti, szóba hozza, kijelenti azt a szépséget, de hosszan el is időz benne, azaz meg is teremti a maga különleges módján...” (92.) A szöveg teremtett világába való menekülésnek, rejtőzésnek vagyunk tanúi. Korim megállapítja, hogy „a kéziratot csupán egy dolog érdekli igazán: az örületig körbeírt valóság, a tébolyult részletezésekkel, a mániákus ismétlésekkel megidézett helyzet belekarcolása a képzeletbe... mintha a szerző nem tollal és szavakkal írná, egyszerűen, hanem körömmel vájné bele abba a papírba és abba a képzeletbe a dolgot, számtalan részletezés és ismétlés és elmélyítés nehezíti az olvasót, miközben amit részletez, amit ismétel és amit elmélyít, az örökre odaég az agyba... furcsa mód ez az ismétlődés és a többi, és a többi nem feszélyezi, nem idegesíti, nem untatja, hanem elbűjtja...” (161.)) Korim György át akarja adni a kéziratot az örökkévalóságnak, a halhatatlanságnak. Ennek azt a módját eszeli ki ez a nagyvilágban járatlan, csetlő-botló, de bonyolult feladatait valahogy mégiscsak rendre teljesítő szobatudós, hogy elmegy a modern világ közepébe; a lélekvezető Hermész segítségével eljut újabb korunk Babelébe, New Yorkba, és ott – csakis ott – beírja szerelmes kéziratát a világhálóba. Meg lehetne ezt tenni a maga délkelet-magyarországi kisvárosában vagy Budapesten is (a német kritikusok rendre kifogásolják is, motiválatlannak találják a New Yorkba vivő utat), de mi érthetőnek találjuk Korim szándékát: a végső dolgokról van szó, és ehhez a „világ közepét” kell megkeresni. Útja kezdetén Korim súlyosan megzavarodott, eltévelyedett lélekállapotban van (megint „az emberélet útjának felén”, és megint a „nagy, sötétlő erdő” – Dantétól való volt *Az urgai fogoly* mottója). Negyvennegyedik születésnapján kell ráébrednie, hogy nem érti a körülvevő világot, amit korábban felfogni vélt. A kézirat olvastán, pontosabban: átírása közben ezredvégi összefüggéseket vél megérteni a másoló. (Szerepéhez jól illenének Pilinszky János *Intelem* című költeményének instrukciói:

*Ne a lélegzetvételt. A zihálást.
Ne a nászasztalt. A lehellő
maradékot, hideget, árnyakat.*

*Ne a mozdulatot. A kapkodást.
A kampó csöndjét, azt jegyezd.*

*Arra figyelj, amire városod,
az örök város máig is figyel:
tornyaival, tetőivel,
élő és halott polgáraival.*

*Akkor talán még napjaidban
hírül adhatod azt, miről
hírt adnod itt egyedül érdemes.*

*Írnok,
akkor talán nem jártál itt hiába.¹²⁾*

Amit az írnok a *Háború és háború*-ban megért: „az isten nélküli út ide vezet, a csodálatos, a lenyűgöző, a káprázatos emberhez, aki már csupán egyetlen egy dologra nem képes és nem is lesz soha, hogy uralja, amit megteremtett” (201.). Az előrehaladó történet megszűnt e hat fejezetes kéziratban; csak a háború ismétlődik mint világtörvény, mint örök létmodell. A belső történet négy angyali főszereplője helyszínről helyszínre vándorol Európa legkülönbözőbb történelmi ideiben és terében: Kréta, Köln, Velence, a Vallum Hadrianum, Gibraltár és Róma útjuk állomásai. (Kasser, Falke, Toot, Bengazza; nevüket érdekesen magyarázta a szerző egy szegedi nyilvános beszélgetésen, részben kedves filmrendezőjének, Cassavetesnek, illetve színészeinek, Peter Falknak és Ben Gazzarának a neveit felhasználva alakította ki az elnevezéseket, a „Toot” név pedig családi emlékeket idéz.) Hol itt, hol ott tűnnek fel (mint Darvasi László könnymutatványosai) – mutat rá Olasz Sándor a *Forrás*-ban megjelent cikkében¹³.

Amerre járnak e csendes figyelmesek, nyomukba szegődik a pusztulás; az idők végét jelző szomorú angyalok ők. Az ötödik alak, aki ugyancsak mindig, mindenütt ott van – Mastemann, aki a „Halál Ura”, maga a Sátán, ahogy az utolsó fejezetben kiderül róla.

Korim beleszeret ebbe a kéziratba és hőseibe – közvetítő és hírvivő itt is, akárcsak a *Megjött Ézsaiás*-ban. Egész útján véletlenek segítik, „mintha valóban istenek küldötte lenne” – elmélkedik Zsadányi Edit.¹⁴ A kézirat egyszer csak véget ér, s ezzel Ko-

12 PILINSZKY János, *Intelem = P. J. összes versei*, kiad. HAFNER Zoltán, Bp., Osiris, 1999, 100.

13 OLASZ Sándor, *A kivezető út melankóliája (Krasznahorkai László: Háború és háború)*, Forrás, 2001/1.

14 ZSADÁNYI, i. m., 158.

rim kalandos amerikai útja is. Küldetését bevégezte, egyirányú monológjait a néma, beszédét nem- vagy alig értő hallgatóságnak elmondta; készülhet a halálra. A négy angyalt mindegyre magával cipelve a kis magyar Schaffhausenbe igyekeznek, hogy egy fotón látott műalkotásba, a Torinóban élő Mario Merz iglu-építményébe beüljön, s ott elhelyezkedve érje a halál. (Bényei Tamás utal tanulmányában¹⁵ Arthur C. Danto Merzről frott kritikájára: „az igluforma egyrészt a menedék fogalmát idézi /nemcsak a lakozás helye... hanem mindig a védelemé is/, másrészt viszont magában rejti az úton levés képzetét is, hiszen az iglu /kivált Merz iglui/ az épp kéznél lévő anyagokat felhasználó *nomád* lakhely, amely a hajléktalanok »valószínűtlen és csak a pillanatnak szó-ló, kartonpapírból és műanyagból összetákolt hajlékaira« emlékeztet. Merz szobra tehát menedék, hajlék, lakozásra, megérkezésre alkalmas hely /ellentéte mind a toronynak, mind a nyitójelenet helyszínül szolgáló rendezőpályaudvarnak/, de kérdés, mégpedig a regény egészét tekintve fontos kérdés, hogy milyen minőségében alkalmas erre: mint hajlék vagy mint műalkotás? Merz iglujá nem lakozásra szolgál, nem lakhely, hanem egy lakhely megjelenítése: kiállításra, megtekintésre, esztétikai szemlélődésre való – legalábbis a múzeum kontextusában mindenképpen. Korim nem nyert bebo-csáttatást, épp azért, mert az *iglu* művészet, s így el van zárva; a lakhely egy másik, nagyobb házba van bezárva, amely a lakhely jelentését, olvashatóságát, használhatóságát is megszabja /esztétikaiként határozva azt meg/.”

Korim viszonylagos sikereit a regény során, azt, hogy végül is megvalósítja célját, történetmondói képességének, a mesélés magával ragadó erejének köszönheti. Szenvedélyes elbeszéléseivel híveket és segítőkötet szerez magának. Alakja már a *Megjött Ézsaiás*ban is az ószövetségi próféta topozait idézi – hívja fel a figyelmet Szilágyi Márton.¹⁶ Ilyen vonások a Korimot ért megaláztatások sorozata, beszédének hallgatókra gyakorolt problematikus, de kétségtelenül maradandó hatása. A betéttörténe-tek közül négy van, akár az evangéliumokból. A *Megjött Ézsaiás*ban a címben próféta név idéződik fel, s a másik férfit a beszélő idegen angyalként, „Drágangyalként” nevezi meg. (Az „angyalságnak” óriási irodalma van a 20. században, hirtelen most csak Rilkére, a Brjusov *Tüzes angyalát* felidéző Bódy Gáborra, Babits, Radnóti, Dsida Jenő, Nemes Nagy Ágnes, Tandori angyalaira utalva... Mindez egy másik dolgozat tárgya lehetne.) Korim önmegebeztése a stigmatizációra emlékeztet, s a kézirat vég-eredményben az Édenkertről s annak elvesztéséről szól – valamennyi vonás bibliai párhuzamokat hordoz.

(Egy érdekes párhuzamra, ha tetszik, sajátos értelemben vett intertextuális vonatkozásra szeretném felhívni a figyelmet. Olasz Sándor idézett cikke elején utal az

15 BÉNYEI Tamás, *Honlap: Krasznahorkai László: Háború és háború*, Holmi, 1999/10, 1305–1309.

16 SZILÁGYI Márton, *A vég, amelyet nem lehet feledni: Krasznahorkai László: Háború és háború*, Bárka, 2000/1, 92.

Ottlik-kapcsolatra. *Az iskola a határonban* – mondja Olasz – már az első oldalon „az érvénytelenné válásról, kibillenésről” van szó, és Korim is hasonló élményekről számol be: számára, negyvennégy évesen, „az akár otthonosnak is nevezhető létezés egy csapásra érvényességét veszítette.”¹⁷ A hős/hősök mindkét regényben vesztesékként indulnak, sok gyötrelmen mennek keresztül, de végül valamifajta „új tudással verte-ződnek föl”. Mindez vonatkozik a *Tragédia* Ádámjára is!

A Krasznahorkai-regény rövid bemutatása után lássuk azokat a vonatkozásokat, melyek összekötik kortárs nagyprózánkat Madách *Tragédiájával*!

A drámai költeményt, mely a romantika jellegzetes műfaja, más néven „emberiség-drámának” is szokás nevezni. (Érdekes, hogy a műfaji elnevezés a *Faust* alkalmazva született meg, s a *Faust* a német klasszika zseniális műve. Ám a *Faust* megírásának csak bizonytalanul datálható kezdete a *Sturm und Drang* Goethéjéhez vezet vissza, a *Sturm und Drang* pedig maga is „preromantika”.) A drámai költemény tehát egy olyan, mindenképp hosszabb lélegzetű, méreteiben, szerkezeti cizelláltságában is nagyigényű, komplex műalkotás, mely az ember létének és nem-létének, világban elfoglalt helyzetének nagy kérdéseit: a végső kérdéseket feszegeti, komoly filozófiai apparátust is mozgatva. Ezért lesz azután belőle oly gyakran könyvdráma, ezért okoz mindig gondot a színpadra állítása. Madách *Tragédiája* ilyen emberiségdráma, de az epikum keretein belül világregénynek, emberiségműnek tartható Krasznahorkai *Háború és háborúja* is. Totális mű, teljes világ; specifikusságain, konkrét, nagyon is izgalmas, szövevényes cselekményén, a realitáshoz sok szálon való kötődésén túl összemberi, az emberiség egészét érintő problémákat tárgyal. Az emberi történelmet vallatja, a hajdanvolt aranykort keresi s a jövőt (ha van) kutatja. Címe is egy másik „világregényre”¹⁸, Tolsztoj *Háború és békejére* játszik rá. Szilágyi Márton említett cik-kében felhívja a figyelmet, hogy a Krasznahorkai-regény címe tautologikus ugyan, de a „háború” szó ismétlése – s az így létrejött tautológia – nem funkciótlan. A Tolsztoj-regényre való ráutalással egy oppozíciós szerkezetet olt ki: egy „béke nélküli »háború« konstituálódik”¹⁹. Tolsztojnál a címben a „béke” (mir) szó – az orosz nyelv jelentésme-zőinek megfelelően – a „világ”-ot is jelenti. Szilágyi Márton azt állítja, méltán, hogy a

17 OLASZ, *i. m.*, 93.

18 BÉNYEI Tamás hivatkozott tanulmányában a „világregény” kifejezést más, szakszerűbb értelemben használja. Idézünk: „A Háború és háború Fuentes TERRA NOSTRÁ-ját, Pynchon V-jét és Rushdie SÁTÁNI VERSEK-jét idéző világregény...” Felfedezhető benne e műfaj sajátos paradoxona: „az »új« világregény monumentalitása épp a nem-egész-elvű világ »világlása«, az összefüggésekre, hierarchiákra és bináris ellentétekre épülő világfelfogás hiányában létrejövő sajátos epikus formáció.” (BÉNYEI, *i. m.*, 1305.)

19 SZILÁGYI, *i. m.*, 89.

Krasznahorkai-regény képes a Tolsztoj-mű ilyen felfogásához is viszonyt kialakítani. „Háború” és „világ” státuszát vizsgálja a regény, „metafizikai jelentőséget tulajdonítva a háború állapotának”²⁰.

A *Háború és háború* a hozzá vezető befogadói útban, olvasási technikában is emlékeztet a *Tragédiára*: semmiképp sem elegendő egyszer elolvasni, s olvasás (újraolvasás, olvasások) közben késztetést érzünk a vissza- visszalapozásra részben az írás összetett volta, gondolati mélységei; részben múlhatatlan szépsége, költőisége miatt. (Korim György is újra- és újraolvassa a kéziratot: mintegy beleolvassa magát a szövegbe, illetve valósággal ki-olvassa a kéziratból annak négy főszereplőjét.) A *Háború és háború* egésze – akár betéttörténetei a négy angyali férfiról – „csodálatos szépségű költeménynek” tűnik, mint ahogy az Madách *Tragédiája* is²¹.

A *Tragédia* keretes szerkezetéről számolhatatlan tanulmány szól már; a két mű közti párhuzam egyik eleme épp ez a keretesség. Madáchnál a bibliai színek közé ékelődnek a történelmi, majd utópikus színek, s Ádám végül ott ébred fel, ahol elaludt: a Paradicsomon kívül. A keretesség Krasznahorkainál természetesen más módon jelentkezik. Bibliai helyszínek itt nincsenek (bár Szilágyi Márton idézett cikkében értékesen hívja fel a figyelmet a bibliai párhuzamokra), a keretet a Wlassich-kézirat angyali történeteihez Korim sorstörténete, kálváriája szolgáltatja. Magáról a kéziratról végül is hosszú előkészítés után csak az I. fejezet (*Mint egy égő ház*) 17. pontja (hosszúmondata) végén értesülünk a 23. oldalon. Hallani (olvasni) pedig csak akkor fogjuk (III. fejezet – *Az egész Kréta már*; a regény 89. lapja), amikor Korim a New York-i lakásban immár megkezdte az internetbe való begépelést, és a napi penzum elvégzése után a konyhában szabad narrációban elmeséli a házigazda Puerto Ricó-i (magyarul természetesen nem tudó, így a történetet nem értő, csak fontosságát érző) szeretőjének.

Egy másik feltétlen párhuzam, hogy az utazás a történelemben megy végbe a betéttörténetek során: mindkét műben. A *Tragédiában* a történelmi színek menetét az időrend határozza meg, de fel kell vetnünk a problémát, hogy vajon Ádám annyit és csak annyit lát-e a történelemből, amennyivel mi, olvasók szembesülünk *Az ember tragédiája* lapjain. Vagy lát mindent – erre több szöveghely utal –, s csak nekünk jutnak e jellegzetes, látványos szegmensek az emberiség történetéből? A színek rendjét az időn kívül még az eszme mozgása is szervezi: ellentétekben haladunk előre. A szín kezdetén már eltorzulóban lévő eszme Ádámra kiábrándítóan hat. E kiábrándulás a szín során egyre nő, egészen a csömörig, hogy aztán a szín végén megszülessék a hő-

ben egy új, az előzővel merőben ellentétes idea, mely Ádámot egyelőre lelkesedéssel tölti el. Ennek az új eszmének az elkorcsosulását látjuk majd a következő színben.

Krasznahorkainál a történelem más módon van jelen, mint Madách drámájában. A belső fejezetek négy, illetve öt történelmi időbe vezetik vissza angyali hőseiket s velük együtt Mastemant, a Halál Urát, de ezek a történelmi korszakok nem időrendben követik egymást, s a narrátor maga is bevallja, hogy nem kap választ a szereplők egyik időből a másikba való közlekedésének mértéke és hogyanjára, s a köztes idővel sem kell hogy szövegszerűen elszámoljanak ezek a titokzatos utazók. Szilágyi Márton szerint a betéttörténetek nem mások, mint „a háború elől menekülő, reális idő- és térkoordináták között nem értelmezhető emberek köré épített”²² leírások. Először a minőszi Krétán vagyunk, a Théra vulkán felrobbanását megelőző s az azt közvetlenül követő időben. A második fejezet a könnigráti csatát követő 1867-es évben játszódik Kölnben, ahol 1814-ben újrakezdődtek a közel 600 évvel azelőtt drámai hirtelenséggel félbehagyott dómépítkezések. A harmadik fejezet Velence városköztársaságának fénykorán, egyszersmind hanyatlása kezdetén (1423) játszódik, hogy utána egyszerre, illetve párhuzamosan legyünk jelen a caledoniai Vallum ellenőrzési körútján és Herkules oszlopainál Gibraltárban, mikor II. János és Izabella királyné birodalma Kolumbusz hajóira vár, azaz arra a hírre, hogy a világ végének tartott baljós vidék, az Atlanti-óceán roppant vize valóban a végtelen kapuja-e, vagy létezik mögötte egy másik világ. Utoljára pedig mintha a végnapjait élő, kiürült Róma volna a helyszín, a fű-felverte Colosseum és a Via Appia üres távlata. De közben egy pár oldalnyi terjedelemben felvillan Babel tornyának építkezése is. A történelmi helyszínek tehát Krasznahorkainál „nem kronológiai rendben követik egymást, és ezáltal teologikus felfogásuk is aligha lehetséges.”²³ Másrészt narrációs áttétben ismerjük meg őket, nem közvetlen megjelenítésként, mint a *Tragédia* színeiben. (Itt megjegyezzük, a tanulmányíró mintha felértékelné a *Háború és háború*t a *Tragédia* rovására. A „banalitás csapdájaként” emlegeti a történelmi epizódokban haladást, és örömmel nyugtázza, hogy nem kell a *Háború és háború*ban a *Tragédia* „mechanikusan megismételt képzetét” látnia. Megállapítja továbbá, hogy Krasznahorkainál „a betéttörténetek nem fokozódnak le egy romantikus emberiség-költemény történelmi színeivé”²⁴. Bízunk benne, hogy Szilágyi ezt úgy érti: egy 21. századi kortárs műnél már banalitás volna, ami 19. századi elődjénél még a reveláció erejével hathatott.

Ráutalásnak tekinthetjük – még a szerkezetnél, a szöveg felépülésénél és előrehaladásánál maradvány – a *Háború és háború* fejezeteinek és műegészének lezárását is, több szempontból nézve: „... köd szakadt rájuk (a négy Vándorra) Condercumnál,

20 Uo.

21 BENE Kálmán kiváló, ötletes munkájára szeretnék itt hivatkozni a *Tragédia* líraiságával kapcsolatban. MADÁCH Imre, *A Tragédia dalai: Az ember tragédiája lírai ciklusokban*, jegyz. BENE Kálmán, Szeged, Madách Irodalmi Társaság, 2011.

22 SZILÁGYI, i. m., 90.

23 Uo.

24 Uo.

farkasok támadták meg őket Pons Aelius előtt, aztán a túlságosan is törekenynek tűnő navis longa a római kikötőben, a viharos tenger a felkorbácsolt, hatalmas hullámokkal, végül a nappali sötétség, mely ráereszkedett a partra, a száműzött Nap, mondta Korim, hogy semmiféle fény, hogy semmiféle fény!” A *Háború és háború* betétfejezetei külön-külön is az elkomorulás – és szó szoros értelmében az elsötétülés felé haladnak. Krétán a szantorini robbanás után vulkáni felhő takarja el a Napot. Nem tartom szükségszerűen tudatos átvételnek vagy párhuzamnak, de a két mű mély rokonságát igazolandó idézném ide *Tragédia* Eszkimó-színének szerzői utasítását: „(Hóval és jéggel borított, hegyes, fátalan vidék. A nap mint veres, sugártalan golyó áll ködfoszlányok között. Kétes világosság. Az előtérben néhány korcs nyír, boróka és kúszófenyő-bokor között eszkimó viskó...)”²⁵ (A Madách-mű érzékeny olvasója tapasztalhatja, amint, a mű előrehaladtával, a szerzői utasítások a színek elején egyre drámaibbakká, árnyaltan szebbé, egyszersmind líraibbá válnak. És tendenciájában talán azt is, hogy Ádám életidejével párhuzamosan a napszakok is haladnak a Föld idejével együtt.)

Még fontosabb a fenti megfigyeléseknél a *Háború és háború* zárlatának határozott, többszörös ráutalása a *Tragédiára*. Az, hogy Korim György, a regénybeli „kismagyar”, küldetése fő részét teljesítvén, New Yorkból Schaffhausenbe megy, egy rá a felismerés erejével ható műalkotásnak, Mario Merz művének köszönhető. Az idős torinói művész életművének egyik legjellegzetesebb motívumáról van szó: egy eszkimó iglut, jégkunyhót formázó szoborépítményről, melyet Korim második New York-i vendéglátója falán pillant meg sokszorosított formában, és melynek eredetije (belőle kettő is), a schaffhauseni modern múzeumban található. Ide akar eljutni Korim, itt akarja befejezni életét, és itt fogja végül hagyni négy barátját, négy útítársát is. Nem lehet véletlen, hogy e plasztikának nemcsak a leírása, hanem a képe is bekerül ebbe az egyébként nem illusztrált könyvbe. Félreérthetetlenül idéződik tehát fel a *Tragédia* utolsó „történelmi” helyszíne, az Eszkimó-szín, megítélésünk szerint azonban erősen parafrázálva, ahogy át- és újraértelmezettek Ádámnak a „vég”-ről mondott utolsó szavai is. Madáchnál az Eszkimó-szín: a Föld kihűlése és halála fenyegető rém, mely az életet s vele a történelmet is vállaló elgyötört, de küzdelemre kész Ádámot múlhatatlan, baljós emlékként tölti be. Krasznahorkainál az iglu menedék, a hazaérkezés relatív helye, „utolsó hely mind közül” (hogy Beckett kifejezését idézzük, eredeti összefüggésrendszeréből kiszakítva, csupán a szavak erős ide-illése alapján)²⁶. Hely, ahol

meghajszolt és küldetését immár beteljesített életét befejezze, ahol békén elhagyhassa négy anyagi férfit.

Az utolsó mondat egység pedig („a vég tényleg Schaffhausenben”) határozottan Ádám utolsó *Tragédia*-beli mondatára utal. Radikálisan hallgat tehát a Krasznahorkai-szöveg Madách művének valódi „vég”-éről: az Úr (sokat vitatott, problematikus, de tagadhatatlanul ott lévő) mondatáról („Mondottam, ember: küzdj, és bízva bízál!”), mely a remény szavait helyezi a nagy mű végpontjára. (Ez az a mondat egyébként, amely a 2001-es Nemzeti Színház-beli bemutató végéről is elmaradt.)

A két vizsgált mű lezárásának komplex összevetése egy hosszabb tanulmány tárgya lehet majd. Még egy adalék ehhez a kérdéshez. A *Háború és háború* VII. fejezetének (*Nem visz magával semmit*) 3. számozott hosszúmondatában – immár erősen a regény vége felé járunk, a mű a lezáráshoz közelít – Korimot a „legeslegtisztább véletlen” (egy felsőbb döntés? a kettő ugyanaz?) megajándékozta egy felismeréssel és megértéssel. Egész New York-i tartózkodása alatt nyugtalanítja a levéltárost valami: a metropolis látványa asszociációkat kelt benne, de nem tudja hová kötni ezeket a képzeteket. A felismerés csak ezen az utolsó napon születik meg benne. Egy kirakatban egy televízió Brueghel *Bábel tornya* című képét vetíti, s Korim ráébred: New York telis-tele van *zikkuratokkal*, óriási Bábel-tornyokkal. A „világ közepe” a végső nyelvzavar helye; mutatja, hová vezet az Isten nélküli, vele vetekvő út, az ember Isten ellen való lázadása, Isten teremtő erejének ostromló megkísértése. Egyrészt tehát a reveláció erejével hat e ráismerés, s mint ilyen – ajándék. Másrészt maga a felismerés tragikus és megrendítő.

Madách Ádámját is ambivalens érzések ragadják magukkal a *Tragédia* 15. színében. Álmból ébredve halni akar, a megtett (s majd megteendő) útra emlékezvén; de majd magával ragadja a Teremtés csodája, mikor Éva bejelenti: gyermeket vár. Újabb párhuzamra leltünk a két vizsgált mű végkifejletét olvasva.

Sok szempontból nincs most mód kifejtő szót ejteni; ezek közül néhányról csak mintegy vázlatpontokban: 1. A regénybeli New York, melyben egy újkori Bábel ismerődött fel, a *Tragédia* Londonának (kortárs modern világ) feleltethető meg. New York-Bábel, London, de hozzá még a Falanszter utópiája is – egymásra vetül a két mű olvasójában. Róma is megtalálható mindkét műben, de míg Madáchnál a hanyatló ókori civilizáció végnapjaiba pillantunk az 5. szín által, addig Krasznahorkainál Róma, hatalmas építkezéseivel, államszervezetével, közműveivel, kultúrájával stb. egyfajta manifesztálódása a dicsőséges emberi szellemnek. A regény végén látjuk felvillanni a nagy Róma végnapjait is: a kiürülő, lakói- és istenei-elhagyta Rómát. S Róma egy harmadik jelentése lehetne Krasznahorkainál az, hogy Korim New Yorkban is egy új Rómát (nemcsak Bábel!), már nemcsak az antikot, hanem a ráépülő újabb és újabb emberiségközpontokat: az Örök Várost látja.

25 MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája*, kiad. BENE Kálmán, Szeged–Bp., Madách Irodalmi Társaság, 1999, 165.

26 SAMUEL BECKETT, *Hogy megint csak bevégezni*, ford. BARKÓCZI András = S. B., *Előre Vaknyugatnak*, Bp., Európa, 1989, 266.

2. A *Tragédia* egyik kulcs-színéként számon tartott 13. szín, az Úr (itt hagyja el Ádám lakhelyét, a Földet; itt gondol először az öngyilkosságra; s itt hal meg majdnem, a Sátán öröme; itt fogalmazódik meg benne a küzdés-gondolat) is megleli a maga párhuzamát Krasznahorkai művében. A VII. fejezet legelején ezt olvashatjuk: „Ment a jeges járdán, és nem nézett vissza, úgy lépett ki a házból s indult el a Washington Avenue-i megálló felé, hogy hátra egyetlen pillantást sem vetett, és nem azért, mesélte később, mert elhatározta volna, hanem mert tényleg minden mögötte volt, előtte pedig semmi, mondta, teljes üresség, meg a jeges járda, és őbenne is csak úr és úr, meg persze Kasserék négyen, ahogy cipelte őket magában a Washington Avenue felé.../kiemelés tőlem/”(160.) De az Úrt idézi Krasznahorkai a regény azon pontján is, amikor a Semmire néző heraklészi kapuról ír.

3. Korim arról számol be néma, de hűséges hallgatójának, a tolmács szeretőjének, hogy szeretett kézírata a 6. részben, Rómáról szólva, „embertelenül bonyolulttá” válik, „olvashatatlanná és közben példátlanul széppé”. Ez a furcsa és szuggesztív változás párhuzamként azt juttatja eszünkbe Madáchnál, ahogy a *Tragédia* szerzői utasításai és lírai betétei változnak a szöveg előrehaladtán.

E rövid, vázaltszerű kiemelések után a művek párhuzamai közül még hármat említenék, valamivel részletesebben: a Sátán szerepeltetéséről van szó; az Éden-élményekről és Ádám alakjának sajátos áthallásairól. Mivel a *Tragédia* ezen alapvonatkozásairól már sokan és sokat írtak, a hangsúlyt most a Krasznahorkai-műre tenném.

Az acélhideg kékszemű Mastemann változó kellékekkel, változó keresztnévvel a kézirat minden fejezetében felbukkan, baljós alakként, a közeledő pusztulás eltéveszthetetlen előhírnökeként. A gibraltári Albergueriában például: „... hatalmas orr, hegyes áll, az ujjai hosszúak, finomak, elegánsak, ében fekete köpenye pedig, ahogy belésének lángoló vöröse ki-kivillant olykor, mindenkinek torkára forrasztotta a szót, egyszóval gyűlölet és félelem, *hate and fear*, ezt váltotta ki...”(172.) Itt is majd egy jóval hosszabb és alaposabb elemzés mutathatná ki az összefüggéseket és a különbségek lényegét, mert más, nagyon is más Mastemann, mint Lucifer, de mégiscsak „The Lord of Death” ő, ahogy a Mithra-szertartásról jövet a rémült négyek megpillantják az úton.

A *Tragédiában* Ádám és Éva sorsa az Édenben kezdődik, s a kiűzetés után bár más-hová s újabb és újabb helyszínekre vettetnek, az Éden emléke sosem szűnik bennük: sejtelemként ott mozog mindkettejükben, időnként pedig, a tudat egy magasabb régiójába jutva, felismeréssé válik. (A Londoni szín végén a haláltánc-jelenetben Ádám felismeri és most az egyszer néven is nevezi az édenbeli Évát. Vagy a Római színben Éva/Júlia sejtelve, amit aztán Ádám/Sergiolus is megismétel: „Úgy érzem, mintha álomban feküdném,/ A rezge hangon messze múltba szállok,/ Hol nagy s nemes volt

lelkem hívatása.”²⁷) Krasznahorkai regényének betét-kézírata az elveszett Édenről szól; Korim György levéltáros egy valaha-volt aranykor-képzet foglya. Már a pesti disco pokoli lármájában, mikor végre felre tud húzódni, s egy mocskos zugban szinte ájult álomba zuhan, már ekkor a földi Paradicsom békéjébe álmódja magát vissza: „Kimondhatatlanul szép és elmondhatatlanul nyugalmas táj vette körül, és ő minden egyes sejtjében érezte ezt, érezte, magyarázta másnap, nem látta, mert a szeme csukva volt, a két karja pedig kinyújtva, lazán, s a lábai egy kicsit szétvetve, kényelmesen; és a vastag pázsit a teste alatt, mint a legfinomabb pehely, és a szél langyos fuvallatai, mint a legkedvesebb kéz, és a nap hullámzó fénye, mint egy-egy közvetlen közelből idesuhanó lehelet... és a körbeölelő növényzet lágy sűrűsége...” (32.) Később pedig a négy férfi, „egy háborús rémálom üzöttjei” újra és újra olyan helyeket keresnek maguknak, ahol „az eszmények ellenére létező világban” mégis egy oázis, egy harmonikus fejezet látszott megvalósulni. A Kréta-fejezetben a Wlassich-kézirat ilyen természetéről ezt olvashatjuk: „Az egész.., mondta Korim a nőnek, olyan, mintha az édenkertről szólna, az összes mondat...ez a bizonyos szépség, *beauty*, már nem csupán ebből a tájból áll, hanem amit betölt, a nyugalomból ugyanis, és a derűből, annak sugárzó nyugalomból és derűjéből, hogy ami jól van, az kétségbevonhatatlanul örök...” (92.) Merz művéhez, a biztonságos, lekerekített, óvó-védő igluhoz is ezért és így vágyakozik a „sokattúrt” Korim: A schaffhauseni múzeum, benne a varázslatos, emberi léptékvé építmény – valami olyan, melyben, kicsiben újrarázsolódhat a harmónia, a „vesztett Éden”. A VIII. rész (*Voltak Amerikában*) 5. kis-pontjában, narrációs áttét és függőbeszéd nélkül, dőlt betűvel kiemelve olvashatjuk Korim szavait: „*A rend szeretete a létezés fele, így hát a rend szeretete a szimmetria szeretete, a szimmetria szeretete pedig emlékezés az örökkévalóságra...*” (220.)

A négy angyali férfi, akikről végül szót szeretnék még ejteni mint Ádám lehetséges „inkarnációiról” – mindig olyan helyeken tűnik fel az emberi történelemben (az Idő vándorai ők, akár Ádám), ahol esély látszik nyílani a harmonikus, teljes életre. Ám ezek az ismeretlen helyről jövő légies létezők mindig későn érkeznek (ne feledjük! A *Tragédia*-beli Ádám is „későn” érkezik a történelmi színekbe: az eszme elkorcsosulásának lehet csak szemtanúja), már csak egy pusztulásba forduló világ menekültjei lehetnek. Nemcsak e négy történelmen kívüli férfiban kereshetjük azonban Ádám rokonait: Korim, a romantikus és idealista, naiv és hősi, nagyon is emberi „kismagyar” is magában hordja a madáchi hős vonásait. Az „ádámság” – mondhatnánk – s az egész madáchi problematika belengi, át-, meg átszővi az egész nagyregényt. Visszatérve Kasserhez, Toothoz, Bengazzához és Falkéhoz: „... hát így történt, egyvalaki, egy Wlassich, vagy ki, nekilátott, hogy négy csodálatos, tiszta, angyali férfit *kitalál*, négy szeretetreméltó, lebegő, végtelenül finom alakot *gyönyörű gondolatokkal*, és végigfutva

27 MADÁCH, *Az ember tragédiája*, i. m., 59.

a ránk eső történelmen, keres benne egy pontot a számukra, amelyen át kivezetheti őket [...] a kivezető út (kiemelés tölem), azt kereste számukra az a Wlassich, vagy bárhogy is hívják, kereste, de nem talált, valamilyen teljesen légiés-irrealisat, őket négyen beleküldte a teljesen realisba, a történelemben, vagyis a háborúk örökkévalóságába, és megpróbálta letelepíteni őket ott egy-egy ponton, amely békét ígért, de soha nem sikerült, pedig egyre pokolibb erővel és egyre ördögibb hűséggel, egyre démonibb érzékletességgel idézi fel ezt a realisat, és írja bele a saját teremtményeit, de hiába, és egyre inkább hiába, mert csak háborúból háborúba vezet számukra út, háborúból békébe nem...” (186.) Aki figyelmesen olvassa a fenti idézetet, ráérezhet a *Háború és háború* tudatos ráutalására a madáchi történetre, de világosan a hangsúlyos másságokat is. Ádám számára a „kivezető út” nem létezik: vagy öngyilkos lesz, ahogy, a történelmet végigálmódván, kétségbeesésében határoz; vagy vállalja az életet s vele a végigélendő történelmet. Az ő számára „kivezető útként” – ha mindenáron erőltetni akarjuk a párhuzam minden egyes pontját, ami egyébként nem mindig helyes! – legfeljebb ez a mondat kínálkozhat: „Sokat tanultam álomképeimből,/ Kiábrándultam sokból, s most csupán/ Tőlem függ, útam másképpen vezetni.”²⁸ Talán mégis van esélye a szabad akaratnak, és Ádám a megélt (nemcsak megálmódott) történelemben képes lehet másképp alakítani a már ismert paramétereken felépülő világot.

A Krasznahorkai-regény „kivezető útja” sokkal líraibb és még irreálisabb a *Tragédiáénál*. Ezt az utat Korim keresi meg szívéhez nőtt „Ádámjai” számára, mivel a Wlassich-kézirat nem lelte meg nekik. Sem a leírt szövegben (a kéziratban) való rejtőzés, sem az internetbe történő begépelgetés nem tűnik megnyugtató megoldásnak: a négy férfi kinő feltalálási helyéről, a papirosból, de a kompjuterből szintúgy, kinőnek önnön történetükből is, de úgy látszik, Korim szíve-lelke sem a megfelelő tartózkodási hely a számukra. Ezért próbálja a levéltáros otthagyni őket valami megnyugtató helyen: előbb a zürichi tó vizére írta fel számukra egy hajó húzta barázdákkal a kimenekülés útját, végül, mikor ez („a vízre írt jel”/ Keats; Tandori Dezső/ nem sikerül, magával viszi őket („az egész brancsot”) Schaffhausenba, halál előtti utolsó menedékebe. Mivel tökéletesen még ezt az utolsó utat sem sikerült megvalósítani, most talán abban a Bukta Imre készítette emléktáblában, a rajta lévő – ismét csak – „szöveg”-ben lelhet otthonra a *Háború és háború* meghajszolt Ádám-csapata. A *Tragédia* Ádámja a történelem viharaiiba vettetett küzdő hős. Krasznahorkai szereplői épp a háborúk dúlta történelemből menekülnek: „a védelem emlékművének űzött megszállottai”, „egyszerű védelmi szakemberek” (118.); szemlélő figyelmesek mindenütt e „finom, keserű, fáradt és kemény tekintetű férfiak” (101.). Ilyennek képzeljük Madách Ádámját is. E hősök maguk közt sokat beszélnek, s e beszélgetések tárgya gyakorta az ember Istenhez való viszonya: „... mert nem volt nagyszerűbb, mondta Kasser, mint az az

28 *Uo.*, 173.

ember, aki ráébredt, hogy van istene, aki ráismert a szentség bűvöletes tényére, és aki mindezt a saját ráébredésével és ráismerésével maga teremtette meg, mert hatalmas pillanatok voltak, mondta, és hatalmas teljesítmények, de mind között, minden pillanatot és teljesítményt csúcson az egyedüli Isten ragyogott, *the God*, meg ismét csak az az ember, aki szemlélte őt, aki felépített egy egész univerzumot magában, mint egy katedrális az ég felé, s hogy egyáltalán szüksége támadt az élők között a szent tartományokra!, ez az, ami őt, Kasser, szinte elképeszti ebben az egyértelmű bukásban, ebben a heves zuhanásban a végső verség felé...” (124.) Amit viszont Istenről Korim egyenes beszédben, dőlt betűs saját szövegben állít, az így hangzik: „*A közeli dolgok között erős összefüggés van, a távoli dolgok között pedig gyenge, a nagyon távoliak között viszont nincsen, és ez az isten.*” (157.) E töprengő, polemikus, kételkedő, de kereső mondatokat hallva ismét az örökké kérdező, de a választ sokszor (legtöbbször) megtagadó nagy 19. századi művünk sejlik fel.

Dolgozatunk végére hagyunk egy sarkalatos és némileg neuralgikus kérdést – egyszersmind párhuzamot – két választott művünk kapcsán: a magyarság sorskérdéseinek bekerülhetőségét ebbe a két „emberiségműbe”. Erről szeretnénk még néhány szót ejteni.

Madách, tíz évvel a szabadságharc elbukása után emberiségdrámát ír úgy, hogy abban konkrét magyar vonatkozás az egy eszkimó-színbeli (!) „Hunyad”-ot leszámítva nem található. Elgondolkodtató, egyeseket mehökkentő, elcsüggesztő tény. Mi úgy gondoljuk, Madách úgy beszél a *Tragédia* lapjain nemzete sorsáról, hogy összerberi léptékek közé emeli azt, sőt úgy gondoljuk, hogy egyszerűen képtelenség gondolati-etikai mű megfogalmazása 1859-60-ban Magyarországon a hazához és magyarsághoz való szükségszerű kötődés alapevidenciája nélkül. Az én olvasatomban Ádám magyar (is), a *Tragédia* a magyarság sorskérdéseit (is) érinti. Krasznahorkai László regényeire, köztük jelesen a *Háború és háborúra* is így gondolok. Olasz Sándor *Forrásbeli* 2001-es cikkének végét olvasom, ahol a tanulmány szerzője vonzó elkötelezettséggel árnyalja a regény végkicsengését: „Posztmodern prózára emlékeztető szövegszólam-váltások sokaságával van dolgunk, s talán a modernség utáni bölceleti kánont idézi a nyelv valóságot teremtő, nem a valóságra, a dolgokra, hanem a szavakra utaló kitüntetett szerepe is. Ám a nyelvben bujdosás ne tévesszen meg bennünket. Igaz, ott van a regényben, hogy a veszteségről már nem lehet beszélni. E fölismerés azonban láthatóan senkit sem elégít ki. A semmivel szemben mégis valami születik, mely minél rafináltabb körmondatokban kap formát, annál többet érzékeltet abból, ami sajnálatos módon eltűnőben van, vagy talán már el is tűnt. A *Háború és háború* az értékek pusztulásáról beszél, s a modalitás tragikus színezete, melankóliája sem-

miképpen sem társítható bizonyos újabb irányok tétnélküliségéhez, a veszteséget nem veszteségként megélő szemléletéhez.”²⁹

A „tragikus modalitás” találonak érzett szókapcsolatáról megint csak egy 19. századi nagy magyar, Kölcsey jut eszembe, az ő szintűgy „tragikus modalitása” és végképe, a *Himnusz*, a *Zrínyi dala* pátosza, legfőképpen pedig a *Zrínyi második énekének* kétségbeesett fensége. Egy olyan mélypont, ahonnan – mint annyiszor látjuk a magyar irodalomban, Zrínyinél, Madáchnál, Adynál – csakis a lelkesülés és hit felé emelkedhet már a lélek: pusztá önerőből, a külső körülmények és viszonyok ellenére.

A *Háború és háború* 222. lapja szinte teljes egészében Magyarországnak, a magyarság vég-állapotának szentelődik. Korim a Schaffhausenbe tartó vonaton egy svájci nőnek, utolsó hallgatói egyikének beszél szenvedéllyel, annak érdeklődő kérdésére – a magyarokról. Ebből a monológból idézünk. Legnagyobb megdöbbenésünkre ez mondatik el Korim György magyar levéltáros által hazájáról: „... magyarok?, kérdezte Korim, s a nő bólintott, igen, igen, mire ő kijelentette, hogy magyarok nincsenek, hungarian no exist, már kihaltak, they died out, körülbelül úgy száz-százötven évvel ezelőtt kezdődött, és valami hihetetlen módon, tudniillik teljesen észrevétlenül, hungarian?, no exist?, csóválta meg fejét hitetlenkedve a nő, yes, they died out, erősítette meg határozottan Korim, valamikor a múlt századtól fogva, mivel volt itt egy nagyon nagy keveredés, amiben a végére nem maradt egyetlen magyar sem, csak egy keverék, meg néhány sváb, cigány, szlovák meg osztrák meg zsidó meg román meg horvát meg szerb és így tovább, és főleg ezeknek a keveréke, de a magyarok eltűntek közben, győzködte a nőt Korim, csak Magyarország van még meg a magyarok helyén, Hungary yes, hungarian not, de már egyetlen, ép emlék se arról, micsoda különös, nagyszerű, büszke, fékezhetetlen népség volt ez itt, mert az volt, nagyon vad és nagyon tiszta törvények között, akiket kizárólag a nagy tettek örökös véghezvitele tartott ébren, barbárok, akik aztán lassan elvesztették az érdeklődésüket a kis tettekre berendezkedett világ iránt, és elvesztek, degenerálódtak, kipusztultak és elkeveredtek, és nem maradt belőlük más, csak a nyelvük, a költészetük és valami apró, hogyan?, jelezte akkor a nő a homlokát ráncolva, hogy nem érti, de így történt, és az a legérdekesebb, bár őt már nem érdekli egyáltalán, hogy degenerálódásukról és kihalásukról nem beszél senki, az egész ügyről nincs más, csak hazugság, tévedés, félreértés és hülyeség, sajnos, intett a nő kedvesen, ez már abszolúte nem világos neki, úgyhogy Korim abba is hagyta...”

Nem szeretnénk most ezekhez a megrendítő sorokhoz kommentárt fűzni. Újra jogosultnak érezzük a Madách-kortárs Kölcsey Ferenc *Zrínyi második énekének* felémlesztését, és most már nemcsak a „tragikus modalitás” okán. Talán legdrámaibb ma-

29 OLASZ, i. m., 96.

gyarságversünk utolsó versszakát idézzük; benne a *Himnusz* néma Istene szólal meg, és elmondja ítéletét:

*Törvényem él. Hazád őrcsillagzatja
Szülötti bűnein leszáll;
Szelíd sugárit többé nem nyugtatja
Az ősz apák sírhalminál.
És más hon áll a négy folyam partjára,
Más szózat és más keblü nép;
S szebb arcot ölt e föld kies határa,
Hogy kedvre gyúl, ki bájkörebe lép.*³⁰

Úgy érezzük, Krasznahorkai László emberiség-prózája (akár Madách *Tragédiája*) át- meg át van itatva a magyarság legsúlyosabb sorskérdéseivel. Így érezzük, és ez az érzésünk akkor sem módosul, mikor, tanulmányunk végéhez közeledve, elmegyünk Szegeden a Grand Caféba, hogy meghallgassuk Krasznahorkai László 2003 februárjában megjelenő új regényének (*Északról hegy,/ Délről tó,/ Nyugatról utak,/ Keletről folyó*) könyvbemutatóját. A szerző beszélgetőtársa Hafner Zoltán irodalomtörténész. Mint ezt a szerző már a *Háború és háború* szegedi olvasótalálkozóján is megígérte, illetve a dolog fontolgatását és tervezgetését bejelentette – az új könyv olyan lesz (olyan), melyben nem szerepelnek már emberek (legalábbis főszerepben nem). Ásványok, építmények és növények szerepelnek majd benne, a szél, a levegő és a tenger.

A könyv, mint a bemutatón halljuk, Japánban játszódik, egy kyotói kolostorban, és a szerző utal rá: bármilyen furcsának tűnik is a fenti bevezető után, egy detektív-történetről van itt szó, még akkor is, ha lényegében valóban nincs ember-főszereplője a regénynek. A szerző a felolvasósten tetszőlegesen üti fel könyvét három plusz egy helyen, s olvas fel olyan részleteket, melyek a Krasznahorkai Lászlót nem elkötelezetten szerető és figyelő, benne bízó olvasót akár el is bizonytalaníthatnák a könyv olvashatósága felől. A japán papírgyártás dokumentatív-részletező leírását hallgatjuk végig; egy közüzalékkal beszórt térség hullámzó formái és színei elevenednek meg előttünk; egy óriási, magányos fa aprólékos leírása ragad meg, hogy végül, a negyedik felolvasott részletben mégis feltűnjön egy finom, gyengéd vonásokkal felrajzolt emberalak, aki, íme, elalszik vagy még inkább: eszméletét veszíti a kolostor végtelen szépségű kertjében. Krasznahorkai László csodálkozásának ad hangot, hogy a *Háború és háború* után még megszületett tolla alatt egy újabb regény, később azonban

30 KÖLCSEY Ferenc, *Zrínyi második éneke* = K. F. összes versei, szerk. KULIN Ferenc, Bp., Szépirodalmi, 1988, 118.

arról értesülünk, hogy már egy rákövetkező mű is készülöben van, aminek helyszíne szintúgy ez a csodálatos kyotói kolostor lesz...³¹

Mindazonáltal Krasznahorkai László az érdekesítő, tőle megszokottan elmélyült, csakis a fontos kérdéseket érintő beszélgetés alatt hangsúlyozza – és a mi jelen témánkhoz végül is ez tartozik –, hogy regénye magyar regény, magyar írótól, magyar nyelven, játszódjék bár Japánban (Kínában, Mongóliában/ Madáchnál: Egyiptomban, Athénban, Rómában...); és ezt mi is így gondoljuk, így fogjuk fel. Magyarságműként olvassuk mind Krasznahorkai regényét, mind *Az ember tragédiáját*: többek közt emiatt is találjuk őket oly mélyen rokonnak.

Lehetnének-e *Az ember tragédiájának* további színei?

(Hajnóczy Péter egy disztópiája és Madách drámai költeménye)

Madách Imre *Tragédiája* 15 színből áll: vitathatatlanul és végérvényesen. Egy rövid dolgozat erejéig most mégis azon gondolkodom el, mi lenne/ mi lehetne *Az ember tragédiája* 16. jelenete.

Az új (már nem is annyira új! a posztmodernen és a dekonstrukción is fog az idő, bizonyos) elméleteket, azok fogalomkincsét segítségül hívva legitimációt szerezhünk kalandozásunkhoz.³²

A szöveg – értelmező gyakorlat. A szöveg – praxis, mely jelentést hoz létre. Munka, melyben benne foglaltatik a Szubjektum és a Másik vitája: diskurzus tehát. Az értelmező gyakorlat nem konstans, nem statikus, hanem dialektikára épül (akár Madách *Tragédiája*). Mikor egy művet értelmezünk, egy differenciált jelentő rendszert olvasunk le, ahol a jelentő anyaga sokféleségben/többszemélyben jelentkezik, s az olvasatok száma is megsokszorozódhat.

Nemcsak a szöveg – az interpretáció is cselekvés. (Csak a „konzervatív irodalomtudomány” jelöli ki vizsgálódási területét az irodalmi szövegek összességében. Tartozának mostani értelmező gondolatmeneteink a „nem-konzervatív irodalomtudomány” táborába; vizsgálatunk területe az irodalmi cselekvések összessége legyen!) Az interpretáció tehát: jelentésképzés. Az intencionális maxima imperatívusza így szól: „Mutasd meg magad az értelmezésben!” De ne feledjük: az alapvető interpretációs maxima így hangzik: „Értelmezésed ne legyen se túl közel a szöveghez, se túl távol ne legyen tőle!” Végül a konzekvens maxima: „Értelmezésed tegyen eleget az ellentmondás-mentesség elvének!”

E maximák jegyében igyekszünk most gondolkodni. Abból indulunk ki, hogy a szöveg (minden szöveg, így a *Tragédiáé* is) nyitott; nyitott és poliszém, azaz sokjelentésű. Nem késztermék, hanem alakulóban van. *Az ember tragédiáját* kérdő szöveggé fogjuk fel, mely arra inspirálja olvasóját, hogy ellentmondások terepeként, átalakulásra/átalakításra hajlóként, állandó folyamatban lévőként olvassa e régen kanonizált, hősi tragikumú, 1859–60 fordulóján létrehívott nemzeti drámánkat.

³² A fogalmak meghatározásánál ODORICS Ferenc „szótárát” (gépiratban lévő irodalomelméleti fogalomtár) használtam fel.

³¹ Jelen írás lezárása után olvastuk el az interneten Keresztury Tibor és Székely Judit interjút az íróval (<http://www.litera.hu/nagyvizit/print-00000252.html>). Krasznahorkai László az *Északról begy...* keletkezéséről vall, de már a következő regényt is előrejelzi. Ebből az interjúból idézek: „Három évig tanulmányoztam a klasszikus matematikai halmazelméletet, a botanika néhány különleges ágát, köztük a bryológiát, a mohákra vonatkozó tant, a történeti meteorológiát, a japán könyvtörténetet, a japán kolostorépítészeti történetét, kristályfizikát és kristálymorfológiát, ásványtant és még sok egyebet [...], mire ez a könyv megszületett. S az egész megy tovább, mert már benne vagyok egy újabb, a most befejezettel azonban párhuzamos regényben, mely egyrészt megfelel a klasszikus regényről alkotott elképzeléseinknek, de amelynek egy közös vonása lesz emekkel, hogy tudniillik a tárgya közös: ugyanaz a kyotói kolostor és annak kertje. Meg az imént említett tanulmányok is sokkal részletesebb formában támasztják majd alá az épületet, mely reményeim szerint valóban regény lesz: hősökkel, magyar állapotrajzzal, sorssal, végzettel, komikummal és szánalommal.”

Eljárásunkat, hogy egy potenciális színt szeretnénk toldani a műhöz (még hozzá nem is egyet: alternatív színeket kínálunk!), Földényi F. László gondolataival szeretnénk meg támogatni. *A testet öltött festmény* című tanulmánykötetének Klimó Károlyról szóló egyik fejezetében találjuk a gondolatmenetünkhöz vágó sorokat. Földényi ebben az esszében Klimó Artaud-sorozatát elemzi; a költemény, melyre a képek készültek, a *Velem a kutyaisten* címet viseli. A 44 festményből álló ciklus a 80-as évek végén készült³³. Artaud költeménye festve, nyomtatva, írva, de rajta van valamennyi háromszög kompozíciójú, valami mód, alakatlanul, kontúr nélkül akár, de egy kutya testét megjelenítő képen. Klimó Károly tehát képidőgen entitással avatkozik a festménybe: ráír a vászonra, betűket helyez el rajta. Képi alteregót teremt a szövegnek.

„[...] sok egyéb mellett *verselemzés* is ez a sorozat, még hozzá a javából. Klimó, filológusokat és strukturalistákat, dekonstruktivistákat és hermeneutikusokat megszégyenítő módon tudja *értelmezni* a verset. Sikerének titka igen egyszerű – ugyanakkor pokolian nehéz is: egy *alkotásról* alighanem az *alkotói folyamatba* való bekapcsolódás révén lehet valóban autentikusan beszélni. Klimó eljárása tanító példa is: ahhoz, hogy egy művet értelmezni tudjunk, azt mindenekelőtt saját magunkra kell vonatkoztatni – vagyis végletesen elfogultnak, személyesnek kell lenni –, s annak veszélyét is vállalni kell, hogy a művet átmenetileg akár meg is semmisítjük. Mint e sorozat képei mutatják: az eltörlés, a kitörlés, a rongálás, azaz a tagadás során többet tudunk meg a műről, mintha a róla szóló pozitív kijelentéseket halmoznánk egymásra. Ezekből értelmezés helyett egy síremlék jön létre; az eretnekgyanus tagadás viszont szenvedélyesen élet- és művészetpárti.”³⁴

A *Tragédia* szövegére a termékenynek ígérkező rá-olvasást Hajnóczy Péter magyar író egy szövegének és egy szövegszerkesztési típusának segítségével végezzük el.

Az olvasó memóriája szövegek találkozási helye, az intertextualitás terepe: akkor is képesek vagyunk szövegeket leolvasni és együtt-működtetni, ha nincs könyv a kezünkben. Korábbi munkaköröm a *Tragédiával* való évekig tartó intenzív foglalkozást kívánta tőlem. Most pár éve a kortárs magyar próza, azon belül leginkább Hajnóczy Péter radikális eklektikája foglalkoztat. Érthető, ha befogadói tudatomban a két szerzői világ egymásra vetül.

33 A dolgozat szerzője elmondhatja, hogy azóta, Klimó Károly jóvoltából, módjában állt megszemlélni együtt a teljes sorozatot a művész műtermében, a Jászai Mari térhez közel. Minden elképzelést, képzetet messze felülmúlt a látvány!

34 FÖLDÉNYI F. László, *Az isten és a mása: Klimó Károly Artaud-sorozatáról* = F. F. L., *A testet öltött festmény: Látogatások műtermekben*, Pécs, Jelenkor, 1998, 169.

Hajnóczy egyik furcsa kisprózájának címe *Da capo al fine* – „a kezdetétől a végéig”; („S megint előlről” – hogy Karinthy mottójával éljünk az *Antik szerelem*³⁵ című költeményből): ez a címben foglalt zenei utasítás jelentése, s a Hajnóczyt ismerő olvasóban felidéződik a szerző írásait olyannyira jellemző spirális vagy körkörös, fúgaszerű szerkezet. Megszakítás és újakezdés, apró variációs ismétlődések zenei rendje, ritmusa: Hajnóczy jellemző technikája, mely egyként rokon a minimal art, a repetitív zene építkezésével és a filmes nyelvezettel, a forgatókönyvszerűséggel.

De mi fog itt *da capo al fine* ismétlődni? – kérdezzük most, a novellát fellapozva.

Hajnóczy Péter 1973-ban vetette papírra ezt az írását, de az 1975-ös első kötetbe nem vette fel; megírta belőle-helyette a kötet címadó elbeszélését, *A fűtő*. A kettő együtt, egy kötetben sok – felesleges? – lett volna. Annál érdekesebb, hogy az eredeti verziót Hajnóczy 1980-ban átdolgozta, a *Hátrahagyott írások* kiadásába így került be a *Da capo al fine* végleges változata. Hajnóczyt alkotói pályája során végig foglalkoztatta a téma, a „kezdetektől a végéig” újra és újra elővette, és itt nem csak a fent említett két írásra kell gondolnunk. Az 1975-ös szociográfia, *Az elkülönítő* és a megjelenése körüli kiadói viszontagságok keserves emlékeit rögzítő *Karosszék két virággal* is ide tartozik mind tematikailag, mind szerkezeti megformáltságban.

A *da capo al fine* tehát jelentheti egy téma pályaeészen át való újra- és újra-felbukkanását: Hajnóczy motívumainak körkörös, ciklikus újra-jelentkezését. (Ezt a körkörösséget látjuk kínzó- és önkínzó módon megvalósulni az életmű korai szakaszában keletkezett „hosszúszövegekben”, például a *Keringőben* is.) És jelentheti a *Da capo al fine* című szöveg (s vele *A fűtő* címet viselő rokon-szöveg) belső szerkezetének szaggatott ismétlődését, cirkulálását egy középpont körül. Nemcsak a fűtő léthelyzetei ismétlődnek tehát *da capo al fine*, hanem a megírás aktusa is (Németh Marcell³⁶). A kazánfűtő kálváriája a szövegen belül szűkülő/táguló gyűrűkben: különböző szinteken zajló sorsepizódokban halad előre – vagy stagnál – az értelmező tetszése szerint. Ha ehhez még hozzávesszük, hogy Hajnóczy a fűtő alakját Kleist művéből vette, de hatott rá Kafka hasonló című elbeszélése is, miközben tudunk a téma további feldolgozásairól E. L. Doctorow *Ragtime*-jában, Sütő András *Egy lócsiszár virágvasárnapja* című drámájában, illetve Márton László *Jakob Wunschwitz igaz története* című regényében – tehát így a fűtő-téma is körkörösen fejlődik, halad előre az olvasó emlékezetében, izgalmas intertextuális szövevénné válva³⁷.

35 KARINTHY FRIGYES, *Antik szerelem* = K. F., *Összegyűjtött versek*, utószó HALÁSZ LAJOS, Bp., Nippon, 1996, 178.

36 NÉMETH MARCELL, *Hajnóczy Péter*, Pozsony, Kalligram, 1999.

37 2013. február 26-án *A fűtő*-tematikához a Hajnóczy Péter Hagyatékgondozó Műhely mesterkurzust rendel mentorai meghívásával (Reményi József Tamás, Szkárosi Endre, Németh Gábor, Márton László előadásait hallgattuk).

Úgy véljük, a *Tragédia* szerveződésének is egyik fő elve (ha nem a legfőbb!) a körkörösség. Ezt szeretnénk néhány gondolatfűzéssel bizonyítani. Ha ez meggyőző lesz – talán elfogadhatóvá (megjátszhatóvá) válik a hipotézis a drámai költemény 16. színeről. A körkörös szerkezet és a belső kör- és gömbszerűségek vázlatos számbavételénél ismert, sokhelyütt tárgyalt következtetéseket foglalok össze.

A *Tragédia* felépítése keretes, a 4 (3+1) bibliai szín megkeretezi (körbe zárja) a történelmi és utópikus színeket. Igaz, ez a keret nem szimmetrikus: a dráma elején három, különböző hosszúságú szín áll, míg a mű végére a keret már csak egy szín erejéig tér vissza. Az 1. jelenet rövid, de magvas; a második hosszabb, de a bibliai történet heveny átismétlésének hat, a gondolati módosításokat a sok beszéd elfedni látszik; a 3. szín megdöbbentő: egy ötlet- és gondolat-bomba. Ádám már itt megkezdhetné a világ megismerését, de a világnak ettől a minőségétől visszariad. Filozofikuma s a bölcsélet 19. századi nyelvezete igen nehézé teszi e részt a befogadó számára. A „bárány-olvasók” – hogy Boccaccio metaforájával éljek – gyakorta nem is veszik észre, mi történik ebben a színben. A keretet a mű végén a 3. jelenet helyszínére való drámai visszatérés zárja le, értelemszerűen, hisz az emberpár ott ébred fel, ahol elaludt: a Paradicsomon kívül. De a 3. és a 15. szín világa, szemlélete annyira más, hogy szinte észre sem vesszük az azonosságot. A keret megvan tehát, de a körkörösség sajátságosan, némi aszimmetriával valósul meg. (Aszimmetrikus kör? Óvakodjunk a képzavartól; csakhogy itt kifejezéstelének tűnik.)

Zárt vagy nyitott forma a kör? A végest vagy a végtelent írja le?

A körszerűség nemcsak a *Tragédia* keretességében érvényesül. *Da capo al fine* keletkeznek és halnak el az eszmék a mű egyes színei közt is. Régi hiedelem, hogy a történelmi színek Ádám lelkesült kedélyével s egy frissen megvalósult, ideálisnak tűnő eszmével indulnak. Ezzel ellentétben, ha figyelmesen hajolunk a szöveghez, azt látjuk, hogy Ádám már a szín kezdetén sem boldog, nem elégedett. A vágyott eszmét már csak lemenő ágában, már csak elkorcsosulni látjuk. Avagy, megvalósultán, sosem is volt ideális. Ideális csak eszme-létében lehet, s nem is az eszme megy tönkre – az csak megvalósul, úgy, ahogy tud –, s Ádám pszichikuma, rajongó-búsongó kedélye az, ami a történelmi pillanatot átszínezi. Annyi bizonyos: Ádám már a színbe lépéskor csalódott, s e csalódottsága a jelenet előrehaladtán egyre nő. E kedélyörvénybe csak az új, megváltó eszme feltűnte hoz fordulatot: a színek végén Ádám ismét remélni kezd, fellelkesül. A részegységek menete tehát körkörös, s így eldönthetetlen, hogy a színek bemutatását az elejükön vagy a végükön kezdjük-e: egymásba folynak-kapcsolódnak a szekvenciák. A szín végén Ádámban felmerül egy új eszme, mely lelkesedéssel, tett-vágygal tölti el. Itt véget ér a szín, s mire átjutunk a következő jelenetbe – a lelkesedés

elmúlt, az eszme megfakult a valóság próbáiban. Ádám elégedetlen, s a szín végéig egyre mélyebb kiábrándulás vesz rajta erőt. Hogy végül aztán eljusson a teljes tagadás állapotába, kiürült, kiéhezett szívvel várja a másmilyent, az újat, az ellenkezőt. S íme, a szín végére az meg is születik, eszme formájában legalábbis. Ez a dialektika, mely itt körkörös szerkezetet eredményez.

Mi az a világtörvény, mely Madách gondolkodását fogva tartja? Mi irányítja az Univerzum s benne a történelem alakulását? A lineáris előrehaladás s a közben megvalósuló diszkrét fejlődés eszméje aligha lelkesíti költőnket. Vívódó énjétől, kétkedő hajlamától efféle gondolkodás-remény távol áll.

„Rakjuk le, hangyaszorgalommal, a mit
Agyunk az ihlett órákban teremt.
S ha összehordtunk minden kis követ,
Építsük egy újabb kor Babelét,
Míg olly magas lesz, mint a csillagok.
S ha majd benéztünk a menny ajtaján,
Kihallhatók az angyalok zenéjét,
És földi vérünk minden cseppjei
Magas gyönyörnek lángjától bevültek,
Menjünk szét mint a régi nemzetek,
És kezdjünk újra túrni és tanulni.
Ez hát a sors és nincs vég semmiben?
Nincs és nem is lesz, míg a föld ki nem hal
S meg nem kövülnek élő fiaik.”³⁸

„De hol lesz a kő, jel, s az oszlopok,
Ha nem lesz föld, s a tenger eltűnik.
Fáradtan ösvényikből a napok
Egymásba hullva, összeomlanak;
A Mind enyész, és végső romjain
A szép világ borongva hamvad el;
És ahol kezdve volt, ott vége lesz:
Sötét és semmi lesznek: én leszek,
Kietlen, csendes, lény nem lakta Éj.”³⁹

38 VÖRÖSMARTY Mihály, *Gondolatok a könyvtárban* = V. M., *Az ember élete: Vörösmarty Mihály válogatott művei*, szerk. TÓTH Dezső, KORMOS István, KÖRÖSSI P. József, Bp., Kozmosz Könyvek, 1986, 266–267.

39 VÖRÖSMARTY Mihály, *Válogatott versek: Csongor és Tünde*, vál., jegyz. MESTERHÁZI Mónika, Bp., Osiris, 2007, 249.

A 19. század gondolkodóit a körforgás látomása tartja fogva. „Megy-é előbbre majdan fajzatom?” – kérdi Ádám is, s ha megy, csak azért-e – ahogy Vörösmarty is írja –, hogy a csúcsra jutván, Sziszüphosz köveként gördüljön aztán vissza a sötét mélybe... „Ixion bősüzt vihartól űzött kerekén” forog a tébolyult világ, *da capo al fine*, nincs megállás. A fent és a lent „nagy hinta-játékára” (ami, láthatólag, még a világháborús Adyt is foglalkoztatta) számolhatatlan szövegpéldát találunk a *Tragédiában*. Egy példa Konstantinápolyból; Lucifer válaszol Ádámnak:

*„Ez a lovagrend, melyet állítasz
Fárosz gyanánt tenger hullámi közt,
Egykor kialszik, félig összedül
S vészesb szírtté lesz a merész utasra,
Mint bármelyik más, mely sosem világlott.-
Minden, mi él és áldást hintve hat,
Idővel meghal, szelleme kiszáll,
A test túléli ronda dög gyanánt,
Mely gyilkoló miazmákat lehel
Az új világban, mely körülé fejlík.-
Ládd, így maradnak ránk a múlt idők
Nagyságai.”*

Más szöveghelyek viszont mintha a biztos és végérvényes pusztulást, a vég visszafordíthatatlanságát sugallnák, gondoljunk az Ūrből vágytelten megtérő Ádám utolsó rémlátására, Lucifer torz fintorára, az Eszkimó-színre!

S körvonalazódni látszik még egy negyedik világelv is: az Örök-Egyforma körforgása, megújulás, toronyépítés nélkül. A „fent” csak látszat, a kedély csalóka tündérvjátéka. „... De mind a kettő kárhozat;/ Más név alatt a végzet ugyanaz.”

Nem a körszerűség mint szervező elv kifejtése és részletes dokumentálása e dolgozat feladata. Csak „propedeutika” mostani okfejtésünk ahhoz, hogy előállhassunk a *Tragédia* 16. színére tett javaslatunkkal.

Néhány további körszerűségre hadd mutassunk még rá a műben!

A hegeli triádról s annak meg nem valósulásáról vagy specifikus jelenlétéről a *Tragédiában* sokat írtak már. A történelmi színek egymásutánjára e kerek (!) hármasság bizonyosan nem igaz, hisz mit kezdjünk példának okáért a *Római színnel* mint „szintézissel”? Vannak azonban látószögek, ahonnan e hármasság/körkörösség is megvalósulni látszik. Példaképpen csak egyet: 1. Ádám a Paradicsomban imádja az Urat,

és öntudatlanul azonosul teremtő tervével, céljaival. 2. A történelmi álom a lehető legtávolabbra ragadja Ádámot az isteni tervtől, több ponton csaknem istentagadóvá teszi. 3. A 15. szín Ádámja megtér Teremtőjéhez, és vállalja a történelem küzdelmeit. De egy másik utat remél, okulva álmaiból, szabad akaratában és Istenben bízva egy módosított, jobb útnak remél nekikezdhetni. Ez volna a szintézis. Egyben bezáruló kör: a mi körünk.

Hármasságok, kör-rajzolatok még: „álmom az álomban” – *Prága – Párizs – Prága*. A kezdő szín három főangyalának három sarkalatos isteneszméje. A Paradicsom kerek, bezároltatott kert, kellős közepén a két fa (miért is nem három? mi lehetne a harmadik fa titka? mi hiányzik még fájdalmasan emberlétünkéből? mert bizonyára erről az elképzelt fáról se lehetett volna szakítani...) az a minimális (kerek) pont, „hol a tagadás lábát megveti”. A Nap izzó körlapja az égen, Éva tükrös, kerekre tárt szeme Ádám igézetére; a dics kerek glóriája; de forgás képzetét kelti a *London* haláltánca is: a szín alakjai marionett-formájukból kielevenednek, s úgy ugranak a nyitott sírgödörbe, szünni nem akaró láncolatban, akár Arany János balladájában.

*„Csak rajta, pengjen a kapa:
Ma kell végezni, holnap késő,
Bár egy pár ezredév után
Még mindig nem lesz kész a nagy mű
Bölcső s koporsó ugyanaz,
Ma végzi, amit holnap kezd el,
Örökké éhes s jóllakott,
Mi már ma bémeget, holnap felkel!”*

A lélekharang megcsendül

*Megcsendült im az estharang,
Bevégezők; el, nyugalomra,
Kiket a reg új létre költ,
A nagy művet kezdjék el újra.”*

A Nap csak tekintetünk számára körlap, tudásunk róla: gömbalak, ugyanúgy Éva szép szeme s a dics glóriája is térforma. Gömböt formáz a tiltás gyümölcse a fán (akár alma az, ahogy a festmények ikonográfiája nyomán Ádámmal mondatja Madách, akár „gyümölcs”, ahogy a *Biblia* szűkszavúsága állítja, akár *etrog* /citrom jellegű gyümölcs/, ahogy a *Talmud* mondja).

A gömbforma a harmóniát sugallja, az édeni zengzet is összhangról sűg a paradicsomi emberpárnak. Az anyaméh is gömb alakú, burok, mely megvéd és bezár, akár a Paradicsom, akár a Gondviselés. Ebből kerül ki Ádám, a fáról szakítván. A gömb teljesség; „(a) *torz* az éppen, mit nem tűrhetek” – vallja Ádám még Londonban is. A diszharmónia, a hiba, a gömb megsebzése – Lucifer világa. S Ádám, bár kiszakad ebből az óvó burokból – magát még „gömb”-nek érzi („... aki enmagamban/ Olyan különvált és egész vagyok.”) A 3. szín világ-látásában pedig a gömbszerű teljesség elvesztésére ébred rá s retten vissza:

*„Elégek! – És a vészhozó tüzet
Talán rejtélyes szellem szítogatja,
Hogy melegedjék hamvadásomon.–
El e látással, mert megőrülök.
Ily harcban állni száz elem között
Az elhagyottság kínos érzetével
Mi szörnyü, szörnyü! ...”*

Sokjelentésű szimbólumokról van itt szó. A gömb a teljesség, harmónia és védettség a *Tragédia* szövegében (lehetne épp gettó is: a bezártság élménye); a kör/körköröség viszont inkább fenyegetés, a végtelen kerékből való kitörni képtelenség szimbóluma. A *Tragédia* szerkezetét ezek a körszerűségek határozza meg.

Lássuk tehát a 16. színt!

Ismeretes, hogy Ádám a 15. színben végül odaborul Teremtője elé. Álamból ébredve az öngyilkosságot választja, de majd Éva híradása visszahozza az életbe. Kész visszatérni az isteni útra, és vállalni az emberiség jövőjét. De azt is tudjuk, hogy Ádám nem felejtett semmit az álmodott útból, s immár nem vak optimizmussal folytatja – ha folytatja a küzdelmet. „Azt a véget” nem tudja feledni; remélni látszik ugyanakkor, hogy módjában áll majd útját „másképpen vezetni”. Isten „bízva bízzál”-járól pedig gondoljon mindenki, amit tud és akar. Ádám is ezt teszi. Így lép át a 16. színbe – a fikciónál is fikcionáltabb imaginárius birodalmába.

Nincs 16. színe a *Tragédiának*. Csak az olvasói empátia és elragadtatottság, az olvasó felzaklatott képzelete érez folytatási kényszert...

Első lehetőség.

A helyszín nem változik. A 3-15. szín „pálmafás vidékén” vagyunk, a „paradicsomon kívül”. Látjuk a „kis durva fakalibát”, a cövek-kerítés még nincs kész, s a „lugos” is épp csak megkezdett – az otthoneremtő munkát megszakította az álom. Ádám és Éva lassan, gondolataikba merülve „jönnek” a sziklás meredély felől. Van mit átgondolniuk, s nehéz megszólalni.

Ha ilyen kondíciók mellett képzeljük el a 16. színt, azaz hogy Ádám és Éva tovább élnek, gyermeküket várva, úgy az Édenen kívüli hétköznapjaikat tartalmazhatja a 16. szín. De mivel konfliktus, sarkalatos pont nélkül dráma (még drámai költemény se) nincs, nem képzelhetünk el 16. jeleneként egy búsongó tevés-vevést, ház körüli munkát a házaspár számára.

Menjen tehát Ádám és Éva vissza kunyhójához, megrendülten, némán, átforrósodott lélekkel, csak fél-szavakat mormolva (akárha a *Bánk bán* indulattól fűtött, tagolatlan monológjai, mormogásai, dialógus-kezdeményei). S majd otthon, a kalyibában bontakozna ki ebből a meghitt, önmagába-forduló beszéd-csírából egy szenvedélyes vita, gondolati párharc: Ádám még megmaradt kételyeit szembesíti Éva hitével, bizalmával, optimizmusával; miközben másfelől Éva bevallja, fél is a Teremtő által rá rótt szerep nagyságától. A szín egy dilemmával, a 15. szín isteni döntésének emberi megerősítésével érne véget.

E jelenet többféle elégtelenséget is hagyva maga után. Tragikus konfliktus csak két egyenlő erejű, de ellentétes irányultságú fél közt keletkezhet, s e feltételeknek Ádám és Éva mint „ellenfelek” nem tesznek eleget. Konfliktusuk drámaivá válni nem tud, csak elégikusan líraivá, s mivel végül is egyet fognak érteni, a mű provokatíván kérdő, megoldás nélküli alapjellegét hígítaná/oldaná fel ez a szín, s feleslegessége sem kizárt: ugyanazt részletezi, szövi színné, ami feszes mondatokban a 15. jelenetben is benne van már.

Második út.

De álmodott-e Éva is? A 3. szín vége tagadhatatlanul így hangzik: „Bűbáját szállítok reátok,/ És a jövőnek végeig beláttok/ Tünekény álom képei alatt”. Csakhogy Éva, ellentétben Ádámmal, nem öregszik a színek során, örökké ifjú és csábító marad. Ádám a tudásba, a megismerésbe, az álomban átélt történelmi tapasztalatba öregszik

bele, ami, úgy tűnik, Éván nem fog. A 15. színben is, mikor Ádámot a „rettentő képek” felriasztják, Éva mindegyre „bent szunnyad”. Vajon miről álmodhat Ádám nélkül, ha mégis álmodik ő is? Micsodás elképzelés ejt rabul? Éva ismeretlen álma, miután ifjú férje felkelt mellőle, s ő magára marad... Sejti-e, hogy Ádám mire készül? Éva magányos álma – ez is lehetne a *Tragédia* 16. színe?

Ha viszont Éva nem álmodik a színek során, csak Ádám álmodja őt bele minden álmába, akár a vesztett Édent – úgy a 16. szín tartalma az a dráma is lehetne, mikor Ádám feltárja társának, Évának, hogy mi is áll előttük, milyen jövőt kell kettejüknek együtt – elkerülniük. Ez a szín Ádám gondolatainak, filozófiájának összegzése lenne, az álomban megtett út mérlege, Éva záporozó kérdéseivel. Ebből többet ki lehetne hozni, mint az előző verzióból, de bizonyosan megegyezéssel végződne e szín, a drámaiság, az inspiráló nyitottság csorbát szenvedne, s itt is fennáll a 15. szín problémaismétlésének veszélye.

A harmadik.

Lehetne a 16. szín Ádám monológja is. Nyilvánvaló, hogy e nem létező 16. szín szerepe és helyzete egészen speciális lenne. (Egy ilyen súlyú és -szerkezetű műben melyik részegységé nem az?) Ádám megnyugtatja Évát, és magára marad. Monológja az eddigi tapasztalatokat mérlegeli, immár Éva kathartikus közlése és az Úr teremtő-megbocsátó beavatkozása fényében. Ádámnak rendet kell tennie magában ahhoz, hogy elkezdje a 17 (!) színt. (Íme, végtelenné tesszük a *Tragédia* köreit. De hisz Lucifer is figyelmeztette Ádámot, hogy „vég” csak az egyed számára létezik; a nem története folytonos. Leszámítva az *Eszkimó színt*, de azt épp most utaltuk végképp az álmok birodalmába.) Ádám ebben a végig-monologizált 16. színben éppen azon töpreng, miként lesz módja „(ú)tját másképpen vezetni” a szabad akarat nevében. Hogyha „ugyanannak örök visszatérését” is kell átélnie a nemnek, az egyén s a kisebb periódusok életében legalább legyen meg a sorsalkotás illúziója! Madách nem ismerhette Nietzschét. A nagy német filozófus gondolatainak itt csak előérzetéről lehet szó. Hajnóczy Péter legfontosabb műveinek filozofikuma azonban ráépül a nietzschei körforgás-gondolatra (egy idézet *A parancs* című 1981-es kisregényből: „Lassan szállásomra kell mennem. Igen, minden visszatér. Az új Megváltó és a négy parancs. Akár egy hal. Egy szék. Egy gyűrű árnyéka...”⁴⁰)

E monológ-szín mélyebb bepillantást engedne Ádám gondolataiba, és választ adhatna egy sor, az „eredeti mű”-ben megválaszolatlan kérdésre: Mennyit látott Ádám

40 HAJNÓCZY Péter, *A parancs = H. P. művei*, kiad. MÁRTIS LÍVIA, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982, 439.

az emberi történelemből, annyit-e, amennyit minekünk mutat meg Madách, vagy átélte az összes történelmi korszakot? Mire emlékszik Ádám a megtett útból, és mit felejtett el, jóvátehetetlenül? Okult-e Ádám a látottakon? Melyiket érzi erősebbnek hősünk: a determinációt vagy az olyannyira vágyott szabad akaratot? Hogyan is áll Ádám az istenhittel, mert hisz az öngyilkosságtól „csupán” Éva közlése döbentette vissza (bár: a gyermekáldás csodája is Isten művei közé tartozhat)?

E szín vége, nem kétséges, a történelem vállalása lenne. A filozofikum és a líra felerősödne a dráma rovására, a színpadszerűség pedig végleg eltűnne, feloldódna e monológban. Ne hiányoljunk a *Tragédia* végéről egy ilyen színt! (Hisz csak játszottunk egy gondolattal!)

A negyedik lehetőség.

A *Tragédia* szerkezete harmonikus, kerek kört alkotó és lezárt, ha benne az eszmék és kérdésselvetések nyitottak is. S ha mégsem? Az 1. színben a Mennyeket látjuk, a Teremtő és az Ördög párbeszédének vagyunk fültanúi. Ádám ebben az 1. színben nem szerepel. Nem az ő alakjára kerekedik tehát le a *Tragédia* szerkezete, hanem az égi hatalmak viszályára. Hangsúlyozzuk ezt a 16. szín által úgy, hogy ennek színhelye ismét a Menny legyen, s immár Ádám nélkül váljunk meg a Nagy Műtől, otthagynva az első embert dilemmái közt, ahol a 15. szín zárszavainál láttuk! (A Teremtő művére s annak ember általi reprodukálhatatlanságára idézzük Hajnóczy Péter kínzó dilemmáját: „Az ember a műművészetben vagy bármely alkotó tevékenységben – a mű akár ötezer éves, akár öt – a Nagy Fazekas munkáját utánozta, amely mindig élő, **organikus**, ellentétben az ember munkájával, amely – mit tegyünk! – mindig csupán **kreatív** lehet.”⁴¹ És: „Valamit, ami élő, organikus, ábrázolni képtelenség. Tehát, hogy ennek ellenére kísértésbe esünk e felől a dolog felől, úgy vélem, ez a művészet.”⁴²)

Miről beszélhet az Úr és Lucifer ebben a potenciális 16. színben? A 15. jelenetben a Teremtőt fensőbbesnek és érinthetetlennek látjuk, triumfál, a helyzet abszolút ura, de Lucifer vesztett fölényességéből. Veszve érezvén a diadalt, dühös, indultatos, kapkodó. Egy 16., immár ember és Föld nélküli színre Lucifer ismét visszanyerheti korábbi szellem-énjét, de a Teremtő is távolodik kettejük viszályának korábbi terrénumától: a Földtől. Vitájuk a szublimált gondolaté: értékeli a történeteket, eldöntik, ki is győzött, újra tisztázzák az erőviszonyokat.

Valóban, ki is győzött? A Teremtő vagy Lucifer? Hiszen az 1. szín kétes fogadását ők kötötték – az ember bőrére. Ádám itt csak vesztes lehet, a nagyhatalmak játékszerként. Báb, akit megteremtettek, elcsábítottak, s most egy dogma igazolására vagy

41 HAJNÓCZY, *Dinamit, i. m.*, 692.

42 HAJNÓCZY, *A vese-szőrp, i. m.*, 420.

cáfolatára használnak fel. A 16. színhez ő már nem kell. Egy ilyen színre kíváncsi volnék, mert itt Madáchnak el kellene mondania, szándéka szerint melyik oldalon állt a nagyobb erő: kié végül is az ember lelke. Mert a *Tragédia* megírt 15 színéből, véleményem szerint, ez a kérdés nem eldönthető.

Ez a szín eredendően a *Faust*hoz s azon keresztül a *Teremtés könyvéhez*, még inkább a *Jób könyvéhez* kapcsolódna. De mind a bibliai könyvben, mind Goethe remekében az isteni fogadásnak csak az eleje dolgoztatik ki, az alaphelyzet válik világossá. Hogy végül miként dől el a küzdelem, az ember lelke az Istené vagy az Ördögé lesz – megítélésem szerint csak formálisan, egy felületi olvasat számára lehet egyértelmű. Mindhárom esetben jóval bonyolultabb a kérdés, hisz az ember-hős olyan poklok ment keresztül s azokat oly mértékben nem feledte, hogy probléma- és kétségmentes visszarendeződése a teremtésbe aligha lehetséges. S hogy mindezt maguk a fogadást kötik, a két nagy játékos, Isten és az Ördög hogy értékelik e nagy világ-játék keretében – megtudhatnánk talán a *Tragédia* e megíratlan, de odaképzelt 16. színéből. A konfliktust itt a két kibékíthetetlen álláspont harca képviselné. S mivel, halál híján („a vén hazugság”!), a szellemvilágban nincs sors – a tragikumot a vérző-egyszeri Ádám-lét képviselné. Immár anélkül, hogy Ádám e 16. szín szereplője lehetne. Talán erre az utolsó színre a Teremtő is megtanult jobban érvelni, mint amilyen érvsornak az 1. színben fültanúi lehettünk.

Ha megnyugtatóbb véget akarunk, ugyancsak van mihez kapcsolódnunk:

„Te Lucifer meg, egy gyűrű te is
Mindenségemben – működjél tovább:
Hideg tudásod, dőre tagadásod
Lesz az élesztő, mely forrásba hoz,
S eltántorítja bár – az mit se tesz –
Egy percre az embert, majd visszatér.”

Lucifer a 15. színben, vesztét látva, el akar sompolyogni, de az Úr nem engedi. Az Ördög 1. színbeli önhitt tirádáira visszautalva („együtt teremténk”) az Úr most szaván fogja, nem engedi el. Élesztő kovászként, ám örök alárendeltségben maga mellett tartja. Közledik így szerepe a *Faust* Mefisztójáéhoz („Az erő része, mely örökké roszsa tör, s örökké jót mível.”⁴³)? Erről a gondolati küzdelemről, az úr szellemi fölényéről, Lucifer szerepének végső kijelöléséről is szólhatna a 16. szín – ugyancsak Ádám nélkül zárva keretbe Madách drámai költeményét. S ez is *da capo al fine* volna, hisz a

43 Johann Wolfgang von GOETHE, *Faust*, ford. JÉKELY Zoltán, KÁLNOKY László, Bp., Interpopulart, 1993, 39.

Teremtő és Lucifer vitáját bezárná, de Ádám ébren megteendő útja még ezután, a 17. színben kezdődne.

Ötödik.

„Fiad Édenben is bűnnel fogamzott” – hangzik Lucifer kegyetlen mondata Évához a 15. színben, s szavai felidéznek a sok töprengésre okot adó kérdést: a gyermekáldás mikor éri az első emberpárt, s ki is az első nász gyümölcse? A 16. szín lehetne akár az első Fiú (vagy az ikertestvérek), az első Testvérpár története, benne az ősbűnt követő második gonosztettel, a testvérgyilkossággal. A héber mitológia⁴⁴ tanulmányozása azt sugallja, hogy a Tudás fájáról való szakítás a nemiség megismerését jelenti. A Biblia első teremtéstörténetében Isten úgy rendelkezik, hogy Ádám és Éva „szaporodhat és sokasodhat”, nem is az Édenben, hanem az egész Földön. A Teremtő az Egészet rendelte hatalmuk alá, nemcsak a Paradicsomkert védő, de bezároltatott kertjét.

A második teremtéstörténetben már csak az Éden az első emberpár birtoka. Éva jóval később teremtetik, mint Ádám, s a szaporodás parancsa/engedélye sem hangzik el. Viszont szó van – itt, és csak itt – a két tiltott fáról. Az elsőről való szakítás következményeként Ádám és Éva észreveszik, hogy meztelenek: ráismernek önnön nemiségükre. Ez volna tehát a bűnbeesés lényege: az ártatlanság elvesztése? Visszatérve a *Tragédia* gondolatmenetéhez: akkor tehát a gyermek a bűnbeesést követően, de még a Paradicsomban fogant, s a kiűzetés után hordja majd ki Éva. A történelmi álmod, ha látja egyáltalán, egy Káinnal és Ábellel (vagy csak Káinnal) viselős Éva látja. Talán ettől lesz Káin olyan, amilyen. S ha a 16. szín Káin történetén folytatódna? – ez is beleillik a *Tragédia* szerkezeti logikájába. Micsodás kegyetlen dialektika (nem először! az Úrban torz fintorként profanizálódott Ádám falanszterbeli „magasb körökbe” vágyása), hogy az ismét élni óhajtó, az isteni tervet vállaló Ádám, akit épp a gyermek örömhíre hoz vissza az életbe – épp Káint (vagy egyszerre a Jót és a Rosszat, a testvérgyilkost és a halálra ítélt jót) kapja folytatásként Teremtőjétől a 16. színben! Ezt jelentette a „bízva bízzál”?

(Egy közbevető kérdés. Számolnunk kell-e egy lehetséges 16. színben az Ördöggel, vagy az ő szellemlénye az Úr tirádáival végképp kiürül – ha a teremtésből nem is, de a *Tragédiából*? Egy Lucifer nélküli *Tragédia*? Hová lenne így a fő mozgatóerő, a dialektika? Vagy egy meghunyászkodott Ördöggel számoljunk, aki staffázsfiguraként asszisztál a háttérben? Nehéz elképzelni. A másik nagy romantikus drámai költemény jut eszünkbe, mely ugyan előbb íródott, mégis mintha a mi *Tragédiánk* folytatása lenne: Byron *Kainja* (1821), ahol az Ördög már a lázadó Fiút csábítja és vezeti tragikus útján.)

44 R. Graves – R. Patai, *Héber mítoszok. A Genézis könyve*, ford. TERÉNYI István, Bp., Gondolat, 1969.

Hatodik változat.

Nincs még vége a *da capo al fine* biztosította lehetőségeknek. Sőt, épp a leglogikusabbnak tűnő folytatást nem említettük még: egy újabb, „másként vezetett” *Egyiptomi szín*. Ádám vállalja az álomban átélt nyomán a másként megvalósítandó történelmi utat, azaz a mű szerkezeti logikája szerint most ismét Egyiptom következik. Egy másmilyen, jobb Egyiptom; egy ördögi kísértés nélküli, bölcs Egyiptom.

Ádám okult a megtett útból, emlékezik, és nem akarja ugyanazokat a hibákat elkövetni. Emlékszik tehát rá, hogy, bármily nagy-szerű (a Széchenyi-féle értelemben véve a szót; olyféleképpen, ahogy Széchenyi a *Szózat* ama versszakát olvasta) volt is egyénisége fáraóként, mikor csillaglétékekkel emelkedett a sokaság fölé, s halál-gúlát emelt az örökkévalóságnak – boldogtalan volt és elégedetlen. S hogy egy nő „szíverén keresztül” megtanult érezni és látni. S hogy végül felszabadította valamennyi rabszolgáját. Ezen tudások birtokában kívánja hát az új, immár nem álmodó, hanem valóban cselekvő Ádám a maga Egyiptomát alakítani.

S itt meg is állhatunk. Kihúztuk a talajt *Egyiptom* alól s az egész *Tragédia* dialektikán alapuló szerkezete alól is. Érdekes gondolat egy hibátlanul felépülő s nem önkényen támaszkodó, szabad és demokratikus, Lucifer nélküli *Egyiptom*; csakhogy történelmi képtelenség, hitelesíthetetlen fikció a fikcióban. Ebből a 16. színből nincs mód továbblépni, mert ha meg tudná Ádám emez ideális Egyiptomot valósítani, úgy ebből nem volna miért továbbhaladni. A történelem megállna, s már a kezdetén bekövetkezne az Aranykor eszményi világa: visszatérne a földi Paradicsom. Ez valószínűtlen, és nem a mű logikája szerint való.

Egyre jobban belátjuk, miért is nincs a *Tragédiának* 16. színe!

Messzire távolodtunk ígért Hajnóczyntól, témát nem, egyelőre csak szerkezetet, a *da capo al fine* menetét választottuk tőle (találtuk; ismertük fel), rá-olvasásként a *Tragédiára*. A dolgozat végén álljon egy olyan potenciális 16. szín, mely Hajnóczy Pétertől vétettet! Egy 20. századi Madách egy ilyen szint helyezett volna még el baljós jövőképpü drámai költeményében:

Hajnóczy *Jézus menyasszonya* című kisregényét kétféleképpen is be tudnám 16.-ként illeszteni Madách *Tragédiájába*.

*I. „Álmodtam-é csak, vagy most álmodom,
És átalán több-é, mint álom, a lét,
Egy percre, mely a holt anyagra száll,
Hogy azzal együtt végkép szétbomoljon?”*

*Miért, miért e percnyi öntudat,
Hogy lássuk a nemlét borzalmaikat? –”*

Ádám 15. színbeli második tirádája szerint elképzelhető, hogy a lét az álom. Eddigi elképzelésünk a *Tragédia* menetéről téves volt – a rettenetes történelmet valóban végigélte Ádám, s csak most, a 15. színben álmodik: egy felkavaró dialógus-álmot, saját intellektualitásának, történelmet illető kérdéseinek kivetülését.

Ha így volna, akkor a 16. színt a) vagy a 15. szín folytatásaként ugyancsak álomnak kellene felfogni és elgondolni, s akkor a vita Isten-Ember-Ördög közt tovább zajlik majd e jelenetben: egy éber, valóság-hitelű álom.

Vagy b) Ádám „felébred” a 16. színben, s végigéli a 14. (utolsó utópikus) szín alternatíváját: nem a teljes földkerekség természeti végét, hanem a városos civilizáció és a *homo moralis* végét, s így jut el a *Jézus menyasszonya* Pokol-városába.

II. De úgy is beilleszthető Hajnóczy világvége-víziója a *Tragédia* 15. színe után, hogy a vereség-dramaturgiát tovább nyomatékosítsa. A 15. szín végén Ádám, ha nem is lelkesül, de kész továbbléni, és elszántságot érez a küzdelemhez. Így indul neki a további útnak, s emez újabb út kezdetének modellje volna a 16. szín. S ekkor a *Tragédia* komorabbik olvasata egy olyan fejezetet illeszt be, melynek ottléte ahhoz a logikához hasonlít, amivel az Úr-színt követte az Eszkimó-kép. Egy kétségbeesésből épp hogy felocsúdott, a halál partjairól visszatért ember, aki lényegében megadta magát, s szinte mindegy már, miért és mi módon, de újból élni akar. Ilyen Ádám az Úr-szín végén, s hasonló a helyzet a 15. szín zárásakor is. Amott, torz fintorként, tromfként a Földre visszaszárguldo Ádámot a világ pusztulása fogadta. E logika szerint fogadja mostani hipotézisünk értelmében egy sci-fi, egy ellenutópia a talán nem is oly messzi jövőből.

A *Jézus menyasszonya* a valósággá – hétköznapokká – vált Pokolban játszódik. A furcsa, felejthetetlen cím értelmezésére több lehetőség kínálkozik, de egyik megfejtés sem tisztázza megnyugtatóan a sugalmazó erejű metafora műre való vonatkozását. Szörényi László arról beszél⁴⁵, hogy Szűz Mária a keresztény szimbolikában Jézusnak nemcsak anyja, hanem az atyával való egylényegűsége folytán menyasszonya is. Jézus az isteni megváltás gyümölcse, maga a Megváltó. Ám történetünkben Mária menyasszony marad, az Atya múlhatatlan haragja sújtja a megváltatlan világot. Már *A parancsban* szerepelt egy obszcén új Megváltó, és itt olvashattuk a *Jézus felébred* című szívszorító betétet – mostani kisregényünkben pedig a főszereplő „fiú” valóságos „ellen-Megváltóvá” válik: egyetlen vágya, hogy maga is a hivatásos embervadászok közé kerülhessen. Magát Máriát is súlyosan perveltájják a szöveg rémálmai.

45 SZÖRÉNYI László, *Előképek és víziók*, Mozgó Világ, 1980/12, 103–105.

„Jézus menyasszonya” ugyanakkor, a *Jelenések könyve* tanúsága szerint, a Mennyei Jeruzsálem: az igazak, megdicsőültek boldog birodalma, egy eljövendő eszményi lakhely, az üdvözült emberiség városa. Ez a város volna hát a kisregény színtere? A gyilkos város, ahol a fejtűzők tevékenysége a mindennapok része lett, mindenki gyilkos vagy potenciális áldozat, ahol tróféává válni – maga a siker.

Ha pedig az *Énekek Énekét* vesszük alapul, úgy Jézus menyasszonya maga az ember, az Isten-szerelmben élő hívő, akinek sorsa a boldog szolgálat és feloldódás. Ha ez utóbbi két cím-magyarázatot fogadjuk el, még fájdalmasabban érezzük Hajnóczy utolsó kisregényének morbid iróniáját.

Lehet a fiú maga Jézus, egy ellen-Jézus, egy Megváltóból hivatásos gyilkossá válni szándékozó korcs, akinek ez esetben a történetben megismert érthetetlen, felemás áldozat, Csilla/ Júlia lenne a „menyasszonya”. (Isten léte és Jézus alakja egész életművén át foglalkoztatta Hajnóczyt. Van egy töredékben maradt *Jézus* című szövege; *A parancs* vonatkozó helyeit említettük. Az író vallásos neveltetést kapott, de mint azt *A híd* című 1980-as írásban olvashatjuk, igen korán végleg elvesztette hitét, különösen az egyháztól irtóztott meg. Ezzel együtt – Vajda Jánossal szólva – a benne ragadt, belé szakadt „Isten-csonk” mindvégig kízóan fáj. A *Ló a keramiton* című filmforgatókönyvének 16. (!) képeben, az alkoholelvonó intézet próbaívás-jelenetében egy protestáló beteg rekedt hangján hangzik fel az – általunk korábban már idézett – mondat, a szöveg legfélelmetesebb részén: „Isten az csak egy keresztnev.”⁴⁶)

A *Jézus menyasszonya* főhőse (ehhez?) az Atyához mondja brutális ellen-imáját alkoholos félálmban, átkozódva és vak dühvel: „*Te mocskos személtáda, Istenem, gondolta a fiú, szeretnék hinni benned... És ime! Az ember önmagához imádkozik, ahogy a konyakot és a fröccsöt is egyedül issza a mindenhonnan kilökött részeges. Uram! miért ne írának le a Te legendádhoz hasonló legendát, hogy az iszákosság, könnyen belátható, szertartás, szótlán, magányos ima.*

És az utolsó ítélet! Az ítélet! Bíró és ügyész akarsz lenni, azok fölött bíraskodni, aki például voltam olyannak, amilyen vagyok, egy tárgy az asztalon, ahol örök üdvösséggel és kárhózzal sújtod az elébed tuskolt tányérnyalókat. És ugyan milyen jagon óhajtasz ítélni, mondd, aki legjobb tudomásom szerint nem faragtál még egy céklát sem, és nem is fogsz, »elvégezzük helyetted a munkát«, de elítélni, ugye, Te akarsz! A meztelen kezeid nem érezték, hogy a bőrödből fagy a téglá húsfokos hidegben, nem dolgoztál a szikvízgyárban, nem emelgetted a 60 kg-os ládákat, nem volt a kezeden dinamittrúd, amellyel sziklákat robbantottunk a kőbányában. Uram, te fekete kecske, ha volna igazság

46 HAJNÓCZY Péter, *Ló a keramiton = H. P. összegyűjtött munkái: Kisregények és más írások*, szerk. MÁTIS Lívia, REMÉNYI József Tamás, Bp., Századvég, 1993, 196.

*e földtekén, miért nem vagyok én fehér vadász; talán mások jobban értenek az elejtett emberek kiszigereléséhez és kitöméséhez?*⁴⁷

Szűz Mária tíz obszcén rémképben kerül a fiú látomásába, hogy ő legyen az is, aki hazug módon azt igéri, kék égi palástjával örökre óvni fogja Magyarországot. A fiú végül, alkoholos félálmban szétlövi a konyhai lábast, melyet a Szűzanya pervertált inkarnációjának vél. Az új Megváltó leszámol anyjával – menyasszonyával. (Egy szív-gödörre mért hatalmas ütessel öli majd meg földi „menyasszonyát”, Csillát is a kisregény végén.)

Egy végnapjait élő, de romjaiban még működő civilizáció az Utolsó Ítélet előtt. A formák még élnek: van főváros és vidék; lakhelyek és temetők; boltok és mozi. De mindeközben legteljesebb természetességgel és magától értetődéssel itt vannak a vadászok: a fehér hivatásosok és a néger vendégvadászok, akik busás pénzt fizetnek a kitömött tróféákért, és itt vannak kísérőik, a cigány hajtó- és nyúzólegények. E különítmények dzsipekkel járnak a várost, és kilövik az engedélyezett számú példányt, ami után az állam, a hivatásos vadászok és az áldozat hozzátartozói hasznot húznak. A lakásokon páncélajtó van, de senki egy percre sincs biztonságban. Az emberek pisztolyt hordanak kabátjuk alatt, de nem tudják megvédeni magukat. Hozzászoktak a borzalmakhoz és az abszurditáshoz; életük gépies automatizmussá vált a halál árnyékában. Mi az, ami nincs ebben a világban: emberi érzések, erkölcs, Isten és haza, barátság és szerelem, szülői vonzalom... – legfeljebb csökevényesen, nyelvi szólamokban. Az anarchia, a káosz vette át az uralmat, bizonyos működési szabályok ismeretében még el lehet vegetálni benne.

A főszereplő a fiú (neve már rég nincs a Hajnóczy-hősöknek), még valós élettörténettel rendelkezik, még élet-imitációs cselekményei vannak, érzelem-lenyomatai, dühe, kétségbeesése; de mindaz, ami emberi megmaradt benne, nem a lázadásra-kiszabadulásra, a jóra stb. irányul, hanem minden álma, hogy ő is hivatásos vadász lehessen. Negatív megváltás-történet ez a halál árnyékában. A fiú tragikus, korcs végterméke egy lezüllött, önmagát felszámoló világnak. Még ahhoz is elvesztette a jogot, hogy áldozat legyen: „trófea” lesz, vagy útszélien felejtett baleseti halott. A Hajnóczy-életmű egyik végpontjaként hangzanak fel a kisregény utolsó sorai: *A gyerek (Csilla kisfia) felsírt vagy felnevetett álmában. Patkányok futkostak az ágyán, őrajta is; aztán egy belémart, ahol mindig legjobban fázott, fedetlen veséjénél.*

Ha ez lenne/lehetne egy modern, egy továbbírt *Tragédia* utolsó színe, Ádám itt énjének jobbik részét már csak álmában örízné.

Jobb, hogy a 20–21. század már nem teheti a *Tragédiához* a maga 16. színét!

47 HAJNÓCZY, i. m., 513–514.

Veszelszky Béla – a „Küzdő Ádám”

Dolgozatom munkacíme *Veszelszky Béla Madách-illusztációi* volt; e címet módosítom most a fenti metaforára, önkényesen és természetesen jelképesen azonosítva a festőt és élethosszon át kísértő témáját: a *Küzdő Ádám* rajzsorozat hőseit. A széria első darabjai 1929-ben keletkeztek. E kezdeti vázlatok még egy *Ádám és Éva* szőnyegtervhez készültek. 1971-75 közt nyúl az idő mester ismét a tárgyhoz, foltszemcsés önportréinak korszakában. Ekkorra az Éva-kép megfakulni látszik: a kettős motívumot a „küzdő Ádám” szívja magába.

Nem illusztráció az, amit ezen az – örökre befejezetlenül maradt – sorozaton láthatunk. A rajzok és akvarellek sora: küzdelem maga is, heroikus és reményfosztott vágyakozás a teljesség elérésére, akár Madách Ádámjának csatái. *Küzdő Ádám* Madáchból nő ki, de szellemi önarcokképpé válik.

Lét-küzdelemről szólván, hallgassuk újra a *Tragédia* jól ismert, ide vágó passzusait az újra-hallás örömeivel!

*Mit ér, mit ér e játék csillogása,
Elöttem mely foly, nem **batok belé***

– mondja az elkeseredett, elégedetlen Ádám a *Harmadik szín*ben. Követeli a Tudást, melynek reményéért elhagyta Édenét:

*(...) ifjú keblem forró vágya más:
Jövömbé vetni egy tekintetet.
Hadd lássam, mért **küzdök**, mit szenvedek.*

Lucifer teljesíti Ádám sürgető kérését, s jő az álom, melyben a lét-harc lehetőségessé válik. Ádám „csatázik hasztalan” és „csatázik újra”. S csak majd az Úrben fogalmazza meg, a halált saját fizikumán megtapasztalván, hogy a küzdelem lesz minden céljának végső mozgatója: a cél maga; nincs semmi egyebünk:

*A célt, tudom, még százszor el nem érem.
Mit sem tesz. A cél voltaképp mi is?
A cél, megszűnt a dicső csatának,
A cél halál, az élet **küzdelem**,
S az ember célja e **küzdés** maga.*

(Ezeket a nem kevésbé problematikus, vitatható jelentésű sorokat egy korábbi tanulmányomban érintettem már⁴⁸.)

*Uram! rettentő látások gyötörtek,
És nem tudom, mi bennök a való.
Óh mondd, óh mondd, minő sors vár reám:
E szűkhatáru lét-e mindenem,
Melynek **küzdése** közt lelkem szűrődik,
Mint bor, hogy végre, amidön kitisztult,
A földre öntsd, és béigya porond?
Vagy a nemes szeszt jobbra rendeléd? –*

Így Ádám, végül ismét az Úr előtt, térden: meghajtotta fejét a teremtés csodája előtt, és vállalja az életet, melyből álomban rettenetes ízelítőt kapott. Remél a szabad akarat nevében, csak még valamelyes bizonyosságot áhít Urától, mint fent idéztük.

Bizonyosságot azonban az Úr nem adhat, ígéretet sem, csak a reményt (Pandora hombárjából, mondanánk, ha ehhez nem kellene kultúrkört váltanunk).

„Mondottam, ember: **küzdj** és bízva bízzál!”⁴⁹: a *Tragédia* utolsó szavai is a küzdelemről beszélnek.

Veszelszky Béla nem a *Küzdő Ádám*-sorozatról vált híressé, ha egyáltalán „híressé” vált/válik valaha. Nem szerette a nyilvánosságot, és ő maga semmit nem tett azért, hogy széles körben megismerjék. Elismertetéséért barátai fáradoztak. Képeit a közönség 1962-ben láthatta először, holott az 1930-as évektől a pályán volt. A ’62-es kiállítást Körner Éva és Mándy Stefánia rendezte az Építők Klubjában; nem önálló

48 CSERJÉS Katalin, *Megjegyzések a Tragédia Úr-jelenetéhez (Kiindulás a szoroson vett szövegből)* = VII. *Madách Szimpózium*, szerk. TARJÁNYI Eszter, ANDOR Csaba, Bp.–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2000 (Madách Könyvtár – Új folyam, 20), 59–73.

49 A *Tragédiából* vett idézetek a Madách Irodalmi Társaság kiadásából valók. MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája. (Madách Imre művei V. Drámák 5.)*, kiad. BENE Kálmán, Szeged, Madách Irodalmi Társaság, 2014 (Madách Könyvtár – Új folyam, 84).

tárlat volt ez: a modern építészet és képzőművészet kapcsolatát fejtegető előadásorozat témáját illusztrálták a bemutatott művek. Önálló műterem-kiállításra 1964-ben került sor Petri Galla Pál helyiségeiben Korniss Dezső rendezésében; a megnyitót Mezei Árpád mondta⁵⁰. Nagy nevek bábáskodtak hát Veszelszky nyilvánosságra lépése mellett. Megalkuvásuktól mentes embersége és festőművészete –, ahogy Kepes György írta halálhíre vételekor, még ma is kevesek előtt ismert. (E dolgozat szerzője például Tandori Dezső *Félreütések*-sorozata⁵¹ nyomán fedezte fel magának a festőt. E „félreütések”: különös kalligráfiai; címzettjük Veszelszky Béla. A képeken az írógép jelkészletéből felhőzik össze Veszelszky világának tartópillére: a pontokból rakott, bizonytalan formájú kereszt. Van rajz, ahol e feszület-formát Tandori kedves verebeinek finom, tintába mártott lábacskaí rajzolják ki.) Szűk, beavatott kör csodálja Veszelszky festményeinek „Bizánc-opcióját”⁵²: pontfelhordó képei közt a „pigmentreliefeket” és a „fehér káprázatokat”⁵³. A *Küzdő Ádám*ról kevés szó esik.

„Már engedj meg!” – kezdte mindig Veszelszky, a megszokott keddi beszélgetéseken (Mallarmé keddjei?), lendülettel ívelő, ellentmondó vagy épp egyetértő kijelentéseit, emlékszik vissza Körner Éva művészettörténésznő.⁵⁴ Nemesen faragott (valahogy az idős Samuel Beckettre emlékeztető), csontos, a nikotintól és teától, még inkább a feszítő művész-szenvedélytől pergamenre cserzett arcán a fokozhatatlan figyelem; és

50 KUNSZT György, *Megnyitóbeszéd Veszelszky Béla székesfehérvári és havvani emlékkiállításán* = K. Gy., *Tanulmányok 1957–79*, (kézirat-kiadás).

51 TANDORI Dezső: *Félreütések*. Sorozatról van ugyan szó, de a kalligrammok nem találhatók meg összegyűjtve. Tandori Dezső afféle „jelhagyó ember”: kitartó hívei figyelmére, keresőszenvedélyére számít, akár Krasznahorkai László. Egyik képének fellelési helye: TANDORI Dezső, *Kizökkent az idő, o. k... - Félreütések Veszelszky Bélának (1977–85)* = T. D., *A becsomagolt vízpart*, Bp., Kosmosz Könyvek, 1987, 113. Ugyanebben a kötetben még: *Veszelszky Béla (1977–1985)*, 149–152. Ebből a vessé tördelt lírai prózából idézek:

*S hogy át akarja élni ... az életet,
s ehhez kell a transzcendencia s a rendezés is. Meg akarja érteni
és meg akarja csinálni a teljes életet ... de még nem sikerült
odáig elérnie, hogy megtalálja ... a mindenképpen jellemző formát.*

*Mindig sokat spekulál, mondta még, mert pillanatnyi tettét ... a végleges,
az elgondolt tökéleteshez viszonyítva is ... mérlegelnie kell ... a világ
az atomokból áll össze ... és neki minden atom megalkotásánál ... döntenie
kell ... a végső eredményről ... amit még nem ismer. 'A végső eredményről',
mondta, 'amit még nem ismerék'.*

52 KUNSZT, i. m., 18.

53 ANDRÁSI Gábor, *Veszelszky Béla*, Bp., Új Művészet Alapítvány, 1994 (Új Művészet Könyvek, 3).

54 KÖRNER Éva, *Egy régi beszélgetés Veszelszky Bélával = Művészet/78*, Bp., Corvina, 1979, 238.

hallgatói nemhogy „engedték” – feszülten várták a töprengő mondatokból előbukkozó meghökkentően új következtetést.

Valahonnét a középkor céheiből ideszármazott mester a Pusztaszeri úton.

„Hogyan dolgozzék az ember, ha mű és igazi művészet nem fér már össze?” – teszi fel Thomas Mann *Doktor Faustus*ában a válaszolhatatlan kérdést a főhőssel esztétizáló Sátán. A Körner Évával folytatott 1969-es beszélgetésből tudjuk, hogy Veszelszky Bélát hasonló kérdések („a művészet létjogosultságának kétségessége”) foglalkoztatták, így a kései pont-önarcképeket festő és a *Küzdő Ádám* rajzsortozatot alkotó mester helyzetét nem jogosulatlan Mann Faustusához hasonlítani. Így az Ördöggel szőtt bizalmas-baljós viszony duplán is hozzáköti Veszelszkyt a *Tragédián* kívül annak előképéhez, a Faust-történethez. De míg a fenti dilemmára Mann sajátságos iróniával felel; a tragikomikus látásmód egy olyan nemével, ahol a kívülről-látás és a mélyen érintettség állandó oszcillálásban van, s ebben a kétkedő relativizmusban azért mégiscsak létrehozható a mű (Adrian Leverkühn zenedarabja, s maga a mann-i regény), addig ez az intellektuális játékoság Veszelszkytól teljességgel idegen. Az szellemi arculat nem; a játékoság és irónia igen. „Tragikus, barokkos lobogású” Ádám-kompozícióin elvlaszthatatlanul van jelen a „Sátán kacaja és az Arkangyal röpte” (Babits Mihály)⁵⁵.

Veszelszky Béla József Attilával egy évben született Budapesten. Apja egyetemi tanár, gyógyszerész. A súlyos apa-fiú konfliktus rövid, kényszerű gyógyszerészeti stúdiumot eredményez, majd a fiatalember pályaválasztását kellenlenül bár, de elfogadja a család.

1929-ben végez Veszelszky a Képzőművészeti Főiskolán; Korniss Dezsővel és Kepes Györggyel itt alakul ki életre szóló barátsága. Glatz Oszkár és Csók István tanítványa, a döntő festészeti hatás mégis az 1930-as évek eleji bécsi, majd berlini úton éri. A főiskolán figurális festőként indult (akár Piet Mondrian; akár Kazimir Malevics – a két kongeniális, nonfiguratív végkövetkeztetésű alkotó), de Pest szűkebb horizontjából kitörve, az akadémikus festésmód egyszer s mindenkorra összeomlott benne. Művészi gondolkodásmódja absztrakt expresszionista fordulatot vesz, s ezzel együtt jut súlyos alkotói válságba is. Válaszútra, ahol aszketikus fegyelemmel hallgatást parancsol magára. Nem először életében: Veszelszky Béla pályáját többéves, évtizedes némaságok szabdalják (s ebben Arany Jánoshoz hasonlít).

„Úgy, ahogy más küzd az életéért, ugyanazt a küzdelmet küzdi a festő, mikor képet fest, ez a kép értéke, máskülönben csak felkent festék. És hogy többnyire kudarc következik, az életben másutt is így van” – mondja Veszelszky egy 1966-os nyilatkozatában. A szavak Madách Ádámjához vezetnek.

55 András Gábor gondolatmenetét követtük. ANDRÁSI, i. m., 31.

Kepes György barátsága révén jut el a festő Schmitt Jenő Henrik gnosztikus filozófiájához. Kepes György nagybátyja, Kepes Ferenc volt ez időben a gnosztikusok magyarországi körének vezetője. Veszelszky hamarosan teljes odaadással csatlakozik a körhöz, mely piketúráját is befolyásolni fogja. Komoly hatások érik a Kassák-féle Munka-körben is, s e teoretikus alapok megindítják nagy alkotói korszakának kibontakozását, mely nagyjából a második világháború közepéig tart, s az ún. *Szabó Lajos portréval* fémjelezhető. E korszakot illetően meglehetősen bizonytalanok, mert a Görgey Arthur utcai műtermet 1944-ben bombatalálat érte, elpusztítva a festő minden addigi vásznát és írását. Veszelszky ezután 1954-ig nem nyúlt ecsethez.

A *Szabó Lajos portré* az avatatlan szemlélő számára visszavonhatatlanul absztrakt kompozíciónak tűnik. A kép az alvadt vér éjsötétjében (Mednyánszky rozsdavörösei) villózik zölddel és sötétkékekkel. (E stílus – az absztrakt expresszionizmus – Veszelszky Bélánál így a '40-es évek elejére esik; Jackson Pollock kísérletei Amerikában az évtized végére és az '50-es évek elejére.) Meghökkenítő, hogy a figurativitásról való lemondás egy meghatározott ember portréjából lép ki, egy baráti arc szimbólumaként szublimálódik, ha a látvány szét is oldódik-sűrűsödik festékpont-hálónak a vásznon. Igen, Veszelszky Béla mindig a valós motívumból indul; Küzdő Ádámja is eleven, tusakodó férfialakként tűnik fel újra és újra az életmű pontjain.

A bombatalálat után 1945-ben feleségével újjáépítenek egy Pusztaszeri úti (Szemlőhegy) romlakást, és 1954 táján Veszelszky újra leül a vászon elé. A manzárd-szobában (s a többi helyiségben is) felállványozza vásznait, és megkezdik az Óbuda-Újlak felé lejtő domboldal panorámájának festését alant a várossal, a Duna távoli szalagjával s odaát Angyalföld és Újpest házaival. Körkép készül itt: hallatlan figyelemmel, minden kitett pont iránti felelősséggel a lassúnál lassabban, de a valóság finom szerkezete kerül a vászonra. Ahogy a nyári-téli nap vándorol a tájon, úgy dolgozik szobáról szobára költözködve Veszelszky Béla reggeltől estig. (Nem a Feszty Árpád-féle illuzionista körkép, nem „optikai látványosság”⁵⁶ ez, inkább az *Orangerie* Monet-jának *Nymphéas*-ára emlékeztet a tervezett ciklus.) A monumentális munka – az otthon középpontjából figyelő tudat víziója – két méternél is magasabb rész-egységekből állt volna, de befejezetlen maradt: mint annyi más az életműben. Zseniális torzó; befejezhetetlen.

Veszelszky Béla egész élete szertartás volt: magányos rítus. (Esténként hosszú órákon át tanulmányozta a csillagokat, s hogy ezt háborítatlanul, az idegen tekintetektől meg nem zavarva tehesse, barátai tanácsára 1956-ban nekifogott a „Gödör” megadásának. Egy három méteres fenyőtörzsszel kört rajzol, és szenvedélyes konoksággal ásní kezd. E tevékenységet épp különcségnak is lehet tekinteni, hóbortnak; de felfogható

mindennapos lelkigyakorlatként. S eredménye végül „praktikus”: esténként e megá-sott figyelőhelyről szemlélheti a festő szeretett csillagait, fényködeit.)

Nyolc éven át készülnek Veszelszky tájképei a Pusztaszeri úton. Pointillista technikája Seurat-hoz, Signachoz kötné, de nem tudunk róla, hogy átvett volna bármit is a francia mester Chevreul és N.O. Rood fizikusok nyomán kialakított tudományos színelméletéből. Nagyra értékeli Van Gogh általa „kukacos”-nak nevezett, zaklatott festésmódját, de alkotását ez is távol áll. Goethe színelméletét ismerte, de magát a mestertől idegenkedett, mert „utálta az ügyes kompromisszumok okosságával fertő-zött alkotói egzisztenciákat” (Kunszt György).

Szín- és fényelméletének kialakításában a Schmitt Jenő Henrik-féle gnózis volt rá hatással. Maga Schmitt ugyanakkor támaszkodott Goethe fénytani kutatásaira, és Dante *Paradicsomá*nak fényelméletét is figyelembe vette. Kepes Ferenc beszél Schmitt Jenő Henrikről írott könyvében⁵⁷ „az érzéklet pontszerű alapelemeiről”, s ez lehet az a hely, mely a Veszelszky-oeuvre alapelemévé válik. „Például a pont el van merítve a vonalban, de bárhol határoljuk is a vonalat, szükségképpen pontot nyerünk. A vonal telítve van pontokkal, mégsem építhető fel pontokból. Ugyanígy viszonylik a vonal a síkhoz, a sík a térhez, a képzelet tere a geometriai térhez. Pont, vonal, sík, tér imaginárius egységbe rendeződik, világossá és érthetővé válnak a világ legmegfoghatatlanabb dolgai, a gnosztikus szemlélet Veszelszky számára bizonyosságot kínál.”⁵⁸

Veszelszky munkásságára jellemző egyfajta sorozat-jelleg (a *Küzdő Ádám*-rajzok is szériát alkotnak majd). A művész ragaszkodik egyszer megtalált motívumaihoz, s ez emlékeztet más kiforrott alkotók pályavégi tevékenységére. Cézanne egy életen át festi a Monte Sainte Victoire-t; Monet *Tavirózsa*it az imént említettük; de eszünkbe jut Paul Klee száz lapból álló angyal-sorozata. Vajda Lajost is szokás együtt emlegetni Veszelszkyvel, már csak „ikonos önarcképei” miatt is; neki ugyancsak van halála előtről egy monumentális szénrajz-sorozata⁵⁹.

1964-ben a Veszelszky-család (három lányuk született) elköltözött a húsz éven át lakott Pusztaszeri úti házból. A művész elvesztette éveken át érlelt s még korántsem kimerített motívumát. A Várdi utca 8. alatti sokszintes ház harmadik emeletéről más látvány kínálkozott, de utóbb Veszelszky itt is ablakhoz ült, s a korábbi panorama erővonalait, a finom, de nagy teherbírású kereszt-formát most ebbe a tájba látta bele. A „látlat” (hogy Csontváry kifejezésével éljek) reinkarnálódott. A Bécsi úti téglagyár kéményének függőlegese vált most a táj tengelyévé. Veszelszky munkához látott, s néhány pontot el is helyezett már nagy gonddal fehérre alapozott vásznán.

57 KEPES Ferenc, *Schmitt Jenő Henrik élete és tanítása*, Bp., Táltos, 1918, 94.

58 SINKOVITS Péter, *Pontokból épített világ: Veszelszky Béla életmű-kiállítása a Kiscelli Múzeumban*, Művészet, 1986/8, 28.

59 KEMÉNY Katalin, *Az ablak, a táj, a valóság*, Ars Hungarica, 1981/1, 77–88.

56 *Uo.*, 16.

Nem tudhatta, hogy a téglagyári kémény szakszerűen alá van aknázva. „A nehezen megtalált motívumrend néhány másodperc alatt, a szeme előtt omlott semmivé. Látzólag nyugodtan ült tovább, egy szót sem fűzött az esethez. Délután megtisztította festőszerszámaikat, mintha egész nap dolgozott volna. A nagy vászonhoz nem nyúlt többé, a falnak fordította.”⁶⁰ Veszelszky Béla többé nem festett tájképet.

Új témája saját arcmása lesz, s önarcképeivel párhuzamosan születnek a hetvenes években az Ádám és Éva szőnyegterv új akvarellvariációi, és az ehhez kapcsolódó rajzsorozat: a *Küzdő Ádám*.

Térjünk most már e sorozathoz!

Veszelszky Bélát sokat olvasó, olvasmányait megválogató embernek tudjuk. A *Biblia* topikus történetei állandó kísérői voltak, így az első emberpár sorsának minden mozzanata. Madách ismerete erre a tudásra épült, ezt árnyalta, parafrázálta. Dante *Paradicsomának* hatásáról (Schmitt fénytanán keresztül is) már szóltunk, de foglalkoztatta Veszelszkyt Tolsztoj *Anna Kareninája*, Dosztojevszkij szimbolikája (írt is róla), s itt Freud hipotéziseire támaszkodott. Izzagta az Oidipusz-probléma: utánanézett Szophoklész drámája pszichoanalitikus interpretációjának. Tanulmányozta a magyar népművészetet, de a magyar művelődéstörténeten/történelmen belül mindennél jobban 1848 és környezete érdekelte; „szinte állandó megrendültségben tartotta Vörösmarty *A vén cigány*’-ának pátosza.”⁶¹ Így szükségszerű vonzalma drámai költeményünk iránt is. Madách Ádámjában a maga lebírhatatlan küzdelmeire ismerhetett.

Az 1929-ben (huszonnegy évesen) tervezett kárpit témája bűnbeesés-jelenet lett volna: a tiltott fa, Éva, amint tehetetlenül eltakarja magát keresztbe tett karjával (akár Gauguin egyik rajzán az ártatlanságát veszített Éva⁶²), alatta Ádám térdelő-kuporgó, könyörgő-meghajló alakja. A rendelkezésünkre álló nyomatokból nehéz rekonstruálni az elképzelést. Vélhetőleg a bűnbeesés utáni pillanatok tanúi vagyunk. Az emberpárra teljes súlyával nehezedik immár a tett.

A szőnyegtervhez 1929 és 1931 közt számos vázlat készül. A kompozíció vázát körzővel-vonalzóval szerkeszti Veszelszky. A vonalak hálót alkotnak, rácsot, finom rasztert, melynek közeit a festő puha akvarell-tónusokkal tölti ki, párásítja be. Így simulnak föl a lapokra a Tudásfa levelei, a gyümölcs és Éva alakja. Szemmel látha-

tólag nem velük volt gondja Veszelszkynek; nem őmiattuk maradt a mű töredékben. Részletszépségekben gazdagon bár, a jelenet variációról variációra megoldatlan maradt: Ádám volt a góca a törléseknek, vágásoknak. Mert Veszelszky nem egyszer kivágta, ollóval radikálisan kimetszette a szőnyegtervből a kudarcos Ádám-figurát. András Gábor azt mondja, a sikertelenség oka nem festői természetű volt. A festő szellemi önmagára eszmélt a bibliai-madáchi alakmásban, s „ennek az indulatokat felszabadító spirituális küzdelemnek a nyomai azok a különös robbanáscentrumok a figura helyén, melyeket Veszelszky, ha nem tekinthetett is végeredménynek a szőnyeg szempontjából, mégis (...) egyféle, a pillanatot megőrző ’hiteles formátlanságnak’ látott.”⁶³ Mikor pedig megelégette, s ollót fogott: izgalmas torzó, inspiráló hiány jött létre a finom ornamentikájú lapon.

Van aztán egy más látásmódot képviselő tempera-darab, mely szögletesebb, kevésbé lírai a többi ábrázolásnál. A kopt textíliákra, kora keresztény miniatúrákra (András Gábor) emlékeztető légység, selymesség itt átadja helyét a drámának, expresszióknak, ezzel a ’70-es évek *Küzdő Ádámjára* mutatva. Ezen a temperaképen Ádámnak mintha óriási kézfeje, már-már mancsa lenne, s a szálkás festésmód arra a *Szárnyas férfialakra* emlékeztet, mely nagy valószínűséggel az egész *Ádám-sorozat* megelőzte. Ez utóbbi fragmentum szögletes vonalai átszelik és kettéhasítják a képteret: egyik felől a nagy, átlós szárny; másik oldalt valami alaktalan sötétség, formátlanság; talán az ördögi princípium. Ádám, amint Isten és Lucifer között egzisztál. A kettős én kísértése mélyen megérintette Veszelszkyt. Nem lehet véletlen, hogy a félbehagyott szőnyegtervhez akkor tér vissza, mikor, főmotívumait elvesztvén, önarckép-festéshez fog a Váradi út törött tükre előtt.

A ’70-es évekből is van néhány vázlat, mely mintegy követi-feléleszti az ifjúkori terveket: szerkesztmény körző-vonalzóval, geometria, egyenesek hálójában a fa, az álló nagy levelek, sőt egyelőre Éva is feltűnik még átkulcsolt, szégyenlős karjaival.

A másfélszáz vázlatot, rajzot nem volt módom együtt látni (a képek a Deák-gyűjteményben található a székesfehérvári Szent István király Múzeumban, ill. a Nemzeti Galériában, részben raktárban); benyomásaimat magam is fragmentumokra, részletekre alapozom. Tanulságos volna a sorozatot egyben (és időrendben) látni: mint válik ki Ádám a Bűnbeesésből; mint válik el animájától, Évától; mint hagyja el bűnbánó szégyenét a Fa alatt, s válik a *Küzdő Ádammá*.

András Gábor úgy ítéli meg⁶⁴, hogy a *Küzdő Ádám* sorozat darabjainak töredékesége, felbomlóban lévő formái nem absztrakt tendenciákat mutatnak, mint ahogy a szokott értelemben Veszelszky pontfestészete sem azonosítható a Mondrian⁶⁵- vagy

60 ANDRÁSI, *i. m.*, 23.

61 KUNSZT, *i. m.*, 4.

62 PAUL GAUGUIN, *Az ördög szavai (Éva)*, pasztell, 76,5x35,5; 1892 (Bázel).

63 ANDRÁSI, *i. m.*, 27.

64 ANDRÁSI GÁBOR, *A küzdő Ádám (Veszelszky Béla rajzai)*, Művészet, 1988/5, 2–6.

65 Veszelszky a hatvanas évek elején ismeri meg Piet Mondrian művészetelméleti írásait, így a *Természetes*

Klee-féle elvonatkoztatással, hiszen festőnk mindvégig (az önarcképekhez hasonlóan) a valós motívumot tekinti kiindulópontnak. A szaggatott, lezáratlan forma jelenségét András inkább (A. Chastel nyomán⁶⁶) a manierizmus művészetszemléletével való rokonságban keresi. Chastel a párhuzamot Michelangelo „befejezetlen” rabszolgáiból veszi: ott a forma a szemünk láttára bontakozik ki az alaktalan kötömbből. A Wölfflin kimondotta „forma diadala” valósul így meg: az alkotó szellem felülkerekedik az anyagon. Az Ádám-rajzok drámaisága ellenkező előjelű: „formátlan forma” jön létre megsokszorozva, az agónia paraleljeként.

Örvénylő, háborgó, forgó vonalcentrumok a *Küzdő Ádám* lapjai. Éva jóvátehetően eltűnt, Ádám pedig mintha kuporgó, gyúrt, alávetett helyzetéből igyekezne felküzdeni magát a fényre. Pörög, csapkod, hadakozik; karja gyertyaként nyúl fel, kapaszkodik, szárnyra tárul, de nehezebbik sár-része, a test odalent tartja. Hajas Tibor *Húsfestményeinek*⁶⁷ IV. darabja (sorozat ez is!) kísérti a nézőt. Karjával felkapaszkodó, majd erejét vesztő férfialak. Mintha alakmásával birkózna, s íme, elének idéződik a *Tragédia*-beli Ádám viaskodása Ördögével; s hogy néhol már-már megkülönböztethetetlen, ki Ádám, és ki Lucifer. (A *Párizsi színben* Lucifer a bakót játssza, és nem szólal meg; Ádám-Danton tirádái viszont a hitetlen és magányos Sátánt idézik. A *Római színben* pedig Ádám, ha rövid időre is, de átáll a Rossz oldalára, eszményeit veszítvén.)

*előre hát, előre:
Csak addig fáj, míg végképp elszakad,
Mely a földhöz csatol, minden kötél. –*

Veszelszky Ádám-rajzain nincs másik alak, így azon kell eltöprengenünk, kivel birkózik a festő hőse. A halállal, a „vén hazugsággal” dacol, akár az *Úr* tragikus jelenetében Madách Ádámja? Önmagával; sorsával; sötétebbik más énjével: a Démonnal. „... szívem érzése megoszlott a csábítás és szilárd akaratom között. Nem bírtam tovább e benső tépelődést, s a döntő küzdelem elkövetkezett” – idézi András Gábor⁶⁸ Adalbert von Chamisso rejtélyes novelláját, a *Schlemil Pétert*. Ez volt Veszelszky egyik legkedveltebb olvasmánya: Schlemil eladja árnyékát az ördögnek. A fausti szerződés, az alakmás, a személyiségben rejlő kísértő másik vizsgálása indítja önarckép-festésre

és absztrakt valóság (1919–20) című „trialógust” is. E munka olvasása, ha más végkövetkeztetésekhez vezette is, segített megtalálni azt a szerkezeti erőt, mely képes a végtelen tértudat formai felidézésére (kereszt, derékszög).

66 ANDRÁS INKÁBB, *A töredék, a hibrid, a befejezetlen* = A. C., *Fabulák, formák, figurák*, szerk. KRÉN Katalin, GUT Ferenc, Bp., Gondolat, 1984, 163–166.

67 HAJAS TIBOR, *Húsfestmény IV*, 1978.

68 ANDRÁSI, *i. m.*, 28.

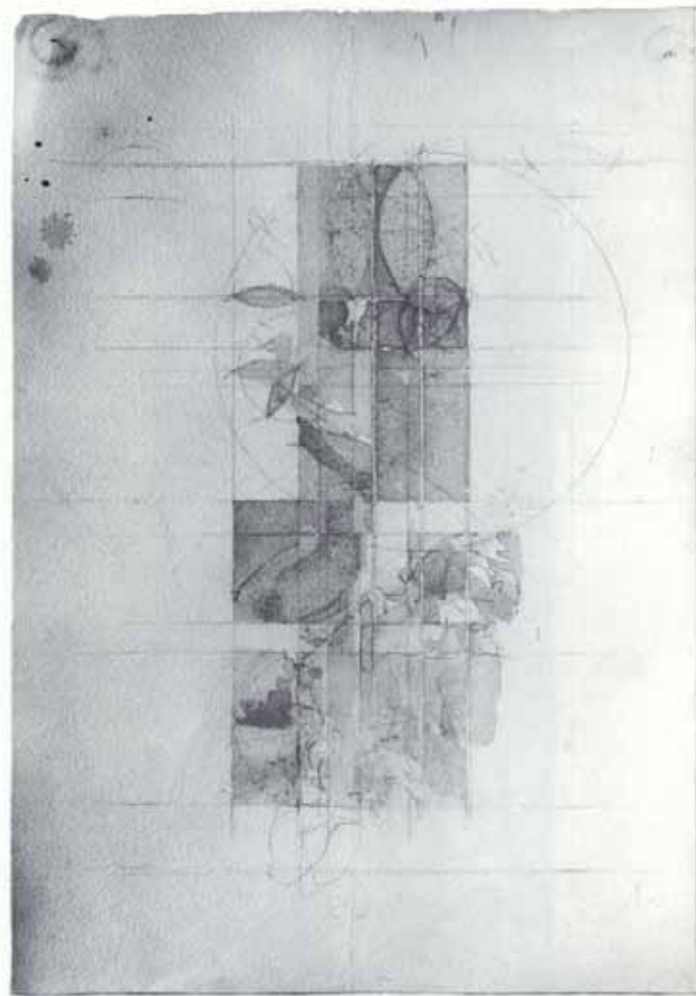
is Veszelszkyt. Ádámja és önarcképei egy gyökerűek. Az évtizedekig megoldatlanul lappangó Ádám-probléma, mondtuk, az önportré-korszakban kerül ismét előtérbe. A vászon, a rajzpapír ugyanúgy küzdőtér Veszelszky számára, mint Pollocknak, Willem de Kooningnak, akik „a művészet és az élet, a szellemi és az anyagi világ egységének megteremtésén fáradoztak”.⁶⁹

„Az vagyok, akinek látszom, s nem látszom annak, aki vagyok, megoldhatatlan rejtély magamnak is, aki magamtól elválva, kettéhasadtam” – töpreng Medardus Veszelszky másik agyonjegyzetelt alap-olvasmányában, E. T. A. Hoffmann *Az ördög bájitala* című regényében. Medardus, a szerzetes kísértő másik énjével viaskodik a mű lapjain. Hoffmann könyve a gnosztikusok kulcs-műve, Schmitt Jenő Henrik is elemzi⁷⁰.

Veszelszky Ádámot mintázó vonalai tisztán szellemi karakterrel bírnak. E képekben nincs semmi látványos; figyelmes közelhajolóknak szólnak. Érezni a rendkívüli rajzkészséget, de azt is, hogy aki itt fest, azt nem a hasonlóság megképzésének vágya; nem az anatómiai hűségben való elmerülés (büszke, hogy bármit meg tud csinálni a tollal); semmiképp nem a szöveg-illusztráció vágya vezeti. Ám amire új s új nekirugaszkodásokban rámutat, rejtve marad: Ádám ellenfele a képről rendre hiányzik, s lassan ő maga is feloldódik a vonalcsomósodásokban. Nem leli meg Édenét, Évját.

69 SINKOVITS, *i. m.*, 29.

70 SCHMITT JENŐ HENRIK, *Gnostische Vortage*, 1913-14. évf. 3-4. füzet



5. Ádám és Éva (szőnyegterv) / Adam and Eve (tapestry design), 1970-es évek. 164. akvarell, papír, 21x8 cm.



11. Küzdő Ádám / Struggling Adam, 1970-es évek, ceruza, papír, 30x20 cm

Mise en abyme *Az ember tragédiájában:* *London vásári bábjátéka*

„A BÁBJÁTÉKOS

*Csak erre, erre, kedves jó urak,
Mindjárt kezdődik az előadás.
Mulatságos komédia nagyon,
Szemlélni, mint szedé rá a kígyó
Az első nőt, ki már kíváncsi volt,
S mint vitte ez csávába akkor is már
A férfiút. (...)*

(...)

LUCIFER

Ah, Ádám! Itten minket emlegetnek...”

A *Tizenegyedik (Londoni) szín* első lapjain járunk. A cselekvő szerepét és nevét vesztett Ádám hűtlen-hűséges kísérője (tán alteregója) társaságában az imént szállt le a piactér sokadalmába, hogy ismerkedjék az új világgal. Elszánt és lelkes (mint mindig, az újjal történő első találkozásakor); Lucifer kétségeskedése nem torpantja meg; sem az eddigi tapasztalatok; sem baljós emlékei.

„Élemedett korú férfiúként” a Tower bástyáin állva pár perccel ezelőtt már kétfajta tapasztalatot szerzett Ádám Londonról. Két típusút, de egybehangzót: a „zsibongó sokaság morájából egyéolvadó” Kar „halk zenével kísért” éneke megigézte; s amit a várfalakról alátekintve lát: a szorgos, színes hangyaboly-nyüzsgés, mely az „összeműködés” látszatát kelti – elámítja. Újfent hisz és remél, kudarcait feledve.

A harmadik tapasztalat Londonról a Bábjátékos bódéjánál éri. „Munkásokul öltözve” épp e helyt lépnek ki a tömegbe a vár kőlabirintusából. A Bábjátékos kalyibája mellett „majom, veres kabátban, láncon”. Szokatlan kép, s ahová az utazókat invitálják: meghökkenítő szcéna. Időutazás a múltba.

A *Londoni szín* a *Tragédia* leghosszabb felvonása, s e tény indoklásra szorul; legalábbis hipotézis-állításra ösztönöz. Csak sorolom a legismertebb jellemzőit e határhelyzetben álló színnek:

1. Itt ér el Madách saját történelmi jelenébe (melyben aztán csupán ez egy szín erejéig időz, s indul a hipotetikus, torz jövő felé).

2. Londonra Ádám elveszíti nevét, nevével együtt cselekvő hős-voltát, szerepét is („Hisz nincsen már kiváló./Hála a sorsnak.”). Drámai aktivitása csökken.

3. Kívülről jött vándor, „alien” mostantól fogva. Szemlélődő, reflektáló utazó: amit észlel, a felfedezés erejével hat rá.

4. E színben Ádám és Lucifer gyakorta „elbeszélnek” egymás mellett, párbeszéd helyett párhuzamos beszédet implikálva.

5. A végzet és szabad akarat folyamatosan jelen lévő konfliktusa előtérbe látszik kerülni, a szabad akarat rovására.

6. Végül e felvonásban jóval több a visszatekintés, mint bármely másiban tapasztalható. Tükör-szín a London, így nem lehet véletlen, hogy Ádám és Éva neve a történelmi színekben itt hangzik fel egyedül (Lucifer a felvonás végén eredeti nevén szólítja Ádámot, miközben a haláltánc-jelenetet szemlélik. És Ádám is édeni nevén nevezi sírből kiemelkedő Éváját.)

Ádám már nem fiatal. Kölcsey *Nemzeti hagyományok*-jának⁷¹ (nemzet)korszakolása szerint az érett férfikorban is túllépett már. Nem lehet véletlen, hogy a kiábrándító jelent egy „élemedett korú férfiúval” láttatja Madách.

A történelmi jelen bemutatására számlálhatatlanul sok helyszín és jelenet kínálkozna a Madách kora által ismert világából. Miért épp London?

A második leghosszabb szín a *Tragédiában* a *Konstantinápolyi*, és bár e két rész távol helyezkedik el egymástól földrajzi térben, történelmi időben és a mű terében is – kiemelt méreteik összekötik őket, és ösztönző kérdésként szegeződnek az olvasó elméjének. Mi egyéb kapcsolja össze e két színt; s e hiányzó kapocs hogyan függ össze a sorok megnövelt számával? Bizonyos értelemben a *Bizánci szín* is a *jelen* abszolválja, vélem fellelni a kötő-láncszemet a 7. és a 11. szín közt. *Bizánc* eszméje a kereszténység, s ez születése óta folyamatosan *jelen* van Európa lelki életében. Madách kortárs világaról így voltaképp két epizód beszél: a szabadversenyos nyugat-európai kapitalizmusról a *Londoni*; a keresztény tanok- és egyház uralta ideológiáról a *Konstantinápolyi*.

S akkor e két szín a jelen-valóság által, a kortárs szemével kaotikusnak, kaleodoszkópikusnak tűnő atomizáltság által terjedelmes. Nincs rálátás; nehéz kiválasztani, mi a fontos, így legjobb enciklopédiaszerűen mutatni be az egészet, szegmenseiben, választékában. Akár egy katalógus. Akár egy körkép, mondja Sötér István⁷². A *Bizánci szín* módszeres alaposággal olvassa az egyház fejére mindazt a bűnt, amit Krisztus zászlaja alatt a történelem során elkövetett. A *London-jelenet* a kapitalizmus naiv átka: színpadán, mint egy középkori moralitás processziós állványzatán végigtekinthetjük a kórtörténetet. Apró képekben kapjuk a kapitalizmus száz baját,

71 KÖLCSEY Ferenc, *Nemzeti hagyományok*, Kner Izidor, Gyoma, é. n.

72 SÖTÉR István, *Álom a történelemlről: Madách Imre és Az ember tragédiája*, Bp., Akadémiai, 1969, 82. (SÖTÉR a *Falansztert* pedig állóképeknek nevezi.)

s ettől oly hosszú ez a szín. A diagnózist belső kis-tükrök tarkítják; nem a bábjátékos epizódja az egyetlen. (Sőtér István, fent említett, klasszikusnak számító tanulmányában, a londoni Nyegle szavaira értelmezve nemcsak a Kepler-szín paródiáját veszi észre, „de Ádám történelmi álmának bábszínházi foglatát is”⁷³.)

Ahol a cél a diagnózis kimondása a tünetek felsorolása által, ott érthető, ha allegória születik. Az általánost megcélzó *Tragédia* elejétől fogva használja az allegória/példázat/parabola műfajait. A hősök nem vérből, csontból épült emberek, hanem gyökerükben stabil, felszínükön szívárványos eszmék szócsövei. E nemben a *Londoni szín* megy talán legmesszibbre. Nem lehet véletlen, hogy a kicsinyítő tükör épp e középpontban tűnik fel. És itt játszódik le a haláltánc (allegorikus) jelenete is⁷⁴.

(A műalkotás „középpontjának” kérdéséről tennék egy megjegyzést, Flaubert szavait segítségül hívva. „Minden műalkotásnak rendelkeznie kell egy ponttal, csúcsponttal, piramist kell alkotnia, vagy pedig fénynek kell esnie a gömb egy pontjára. Márpedig az életben mindebből semmi sincs. A Művészet azonban nem azonos a Természettel.”⁷⁵ És hol a *Tragédia* középpontja? Biztos-e, hogy ez a *Londoni szín*?)

A *Bábjáték-betét* elemző megközelítésénél, 1. mintegy elméleti frissítésként, lehetséges új aspektusként fel tudom használni Lucien Dällenbach imént hivatkozott tanulmányából az intertextualitás szempontrendszerét árnyaló kategóriákat. Mindenekelőtt az un. *mise en abyme* eljárásra gondolok. 2. Másfelől, ugyane rész vizsgálatánál a bábu-létről, a marionettől s a hozzájuk kapcsolódó 3. allegorikusságról szeretnék szólni.

A francia szerző Jean Ricardou nyomán⁷⁶ gondolkodva méltán különbözteti meg az *általános intertextualitást* (különböző szerzők szövegei közt létesülő kapcsolatok) és a *korlátozott intertextualitást* (ugyanannak a szerzőnek a textusai közt megvalósuló viszonyok). E két szövegeközi világ intenzíven él a Madách-korpusz lapjain. Dällenbach nem érzi azonban elégségesnek e két kategóriát: hiányzó harmadikként az *autarchikus intertextualitást* jelöli meg, majd kijelenti, hogy a továbbiakban, Gérard Genette fogalomhasználatát követve, e csoportot *autotextualitás*nak fogja nevezni. Érti pedig

alatta azt a (számunkra most fontossá váló) övezetet, melyet „egy szöveg önmagához való lehetséges viszonyainak összessége határol körül”⁷⁷.

Az autotextus belső megkettőződés, mely mind a literális (mint szöveg és mint esztétikum/poétikai tárgy), mind a referenciális (valóságra vonatkoztatottság/fikcióként értettség) dimenziójában megjelenik. Dällenbach itt egy izgalmas (bár talányos, talán vitatható) táblázatot hoz létre; ennek bemásolásától tartózkodom, tekintve, hogy témámat csak részben érinti ez az osztályzási rendszer. Megemlítem azonban a fejezet indításakor hasznosíthatónak vélt (remélt) kategóriákat. Az ön-idézettről, a variánsról és a rezüméről vagy kicsinyítő tükrőről van szó.

Ön-idézetre (a dällenbachi, nem részletezett példa szerint próbálva érteni a terminust: „betű szerinti ismétlések Zolánál, Th. Mann-nál vagy Ricardou-nál”⁷⁸) egyazon szövegen belül – figyelmes keresés után és bizonyos kompromisszumos készség birtokában – bukkanhatunk Madáchnál. Ugyanakkor, ha az ismétlést, némi megfontolással, a belső idézet egy nemének tekintjük, a dällenbachi kategória felhasználhatósága nő. A (szövegek közötti) és szövegeken belüli ismétlések száma nagy és változatos az életműben, gondoljunk Madách árnyalt lírájára mint a *Tragédia* előképére, s ugyanígy a drámai zsengekre, színpadi töredékekre. Annál is inkább, mivel a szerző elkötelezett a körkörös vagy spirális, fúgaszerű szerkezetekkel; másrészt bizonyos témáihoz az életmű több pontján visszatér. Ezek az ismétlések sokszor szó szerinti, másszor variánsnak minősülnek.

Bizonyos frazémák, szó szerkezetek, mondat-részek vagy teljes mondatok nem ritkán ismétlődnek a Madách-szövegekben, így a *Tragédián* belül is. Ön-idézetnek korlátozott mértékben nevezhetjük ezeket a gyakran nem is szó szerinti ismétléseket, de ott-létük és poétikai hatásuk kétségtelen. E szöveghelyek valamennyien erősebben tartoznak az ismétlés/variált ismétlés, nyomatékos újramondás, sőt a visszatérő motívum, szövegbelső ismétlés kategóriájába, alig érintve az ön-idézet territóriumait. A lehetséges példák a Madách-korpusz építkezési elveinek (mikro- és makro-struktúrájának) fővonalát illetik, de az ön-idézet fogalmát megalkuvással vagy terminus-tágító munka árán teljesítik csak be.

A kicsinyítő tükör francia elnevezése, melyet Gide is alkalmaz, mikor az eljárást használatra ajánlja, a *mise en abyme*, s amit ez a megnevezés magyarul jelent („vetés az örvénybe”), illetve, hogy ez a kifejezés a címerpajzsok világába visz – különösen kalandossá teszi az e fogalom körül kialakult aurát⁷⁹. „Az elbeszélés témájának tük-

73 SÖTÉR, *i. m.*, 94.

74 Ismerte-e Madách ifj. Hans Holbein egész Európában elterjedt, klasszikus *Haláltánc*-ábrázolását, mely 1525 körül keletkezett, és mint sokszorosított fametszet került közkézre? A Lovag, a Király, a Dáma, az Öregasszony halálba indul a táncoló, muzsikáló csontvázak nyomában. Ez a kanonizált rém-sorozat (is) ihlethette volna a *London*-végi jelenetet.

75 DÄLLENBACH idézi Faubert-t. Lucien DÄLLENBACH, *Intertextus és autotextus*, ford. BÓNUS Tibor, Helikon, 1996/1–2, 51–66.

76 A Cerisy-la-Salle-ban rendezett 1974-es Claude Simon-kollokviumon bemutatott tanulmányról van szó: *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris, Éd. Du Seuil, 1971.

77 DÄLLENBACH, *i. m.*, 52.

78 Uo.

79 A címerek gyakorta magukban foglalják önmaguk kicsinyített mását. E belső megkettőzések ún. „bemélyítő” („en abyme”) eljárással készülnek, s a mesterek sokszor kifejezetten elrejtik e „védjegyeket” az avatatlan szem elől, de épp ennek az emblémának a megléte hitelesíti aztán a címet.

rözés jellegű megkettőzése.” A belső tükör önmagával lépteti dialógusba a művet. Példák bizonyítják, hogy az öntükrözés (nemcsak tükör által) a jelhasználatnak olyan változata, mely meglehetősen elterjedt a művészetben⁸⁰. Önarckép és tükör, kép és szöveg, mely magában foglalja szerzőjét, a tükör által pedig azt látjuk, ami nincs, nem lehet rajta a festményen (a primer szöveg megképezte térben). „Az öntükrözés teszi lehetővé, hogy a képen a láthatatlan láthatóvá, a regényben az elbeszélhetetlen elbeszélhetővé váljék.”⁸¹. A fikcionált másolat különleges vonása (s ez a mi mostani esetünkre, a *Tragédia* vonatkozó helyére par excellence igaz), hogy az időt térré alakítja, az egymásutániságot egyidejűséggé változtatja. Így reprezentálja az idő és tér szétszakíthatatlanságát modellező fogalmat, a félmúlt elméleti gondolkodásának leleményét: a *kronotoposzt*. E fogalmi lelemény újszerű tér-idő aspektussal növeli olvasói képességünket a mű megértésére.

Gide híres mondata 1893-as naplójegyzetéből való: „Meglehetősen kedvelem, ha egy műalkotásban ugyanennek a műnek a tárgya újra megtalálható a szereplők síkján (...). Semmi nem világítja meg jobban az arányokat, semmi nem ad ennél szilárdabb alapot nekik. (...) Kicsit más módon ugyanez mondható el Velázquez *Las Meninas* című képéről. Azután ott van a *Hamlet*-ben és jó néhány más darabban a színészek szerepeltetése”⁸². Gide mondatai és ajánlása a képzőművészet eljárását viszi át az irodalomra: a 19. század végén rögzíti az átjárhatóságot és párhuzamos szerkezeteket a két diszciplína közt.

Termékeny írói eszköztől van szó, de megjegyzendő, hogy a szövegbelső reprodukciónak redundáns (és – épp Madáchnál – didaktikus) hatása is lehet. Olyant ismétel(het), amit már tudunk, hallottunk, és érteni vélünk. „Irodalom vagyok – jelentí – és az engem magába foglaló elbeszélés is az!” Szűkre szabott térben egy egész könyv témáját adja, de mivel ugyanazt a dolgot képtelen önmagával egyidőben kimondani, így másutt mondja („rosszkor mondja”). Ezzel szabotálja a megszakítatlan előrehaladást. Végül minden kicsinyítő tükör anakrónia. E vonatkozásnak esik áldozatul *London* Ádámja is. Története piaci bábjátékká vált, mely ironikus szövegbetétként applikálja őt olvasója elébe.

80 Festményen: Jan van Eyck, *Az Arnolfini házaspár*; Hans Memling, *Madonna és gyermeke*; Diego Velázquez, *Las Meninas*; uő.: *Venusz; A szövönök; Jézus Márta és Mária házában*
Irodalomban: Novalis, *Heinrich von Ofterdingen* (a remete provanszál nyelvű könyve); Émile Zola, *A hajszja* (a *Phaedra*-előadás); J. W. Goethe, *Wilhelm Meister tanulói* (bábjáték: *Dávid és Góliát komédiája* /bibliai téma profanizálása!/ drótosbábokkal, mindjárt a mű elején, azaz prospektív tükör; előadták egy ünnepélyen a kastélyban); E. A. Poe, *Az Usber-ház bukása* (felolvasás Rodericknek); Virginia Woolf, *Felvonások között* (La Trobe kisasszony színműve /elképzelt műalkotás/); Julian Barnes, *A világ története tíz és fél fejezetben* (Géricault *A medúza tutajja* című vászna mint ön-tükör).

81 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Pozsony, Kalligram, 1994, 125.

82 SZEGEDY-MASZÁK Mihály idézi Gide szavait *Ottlik-monográfiájában*. Uo., 123.

A kicsinyítő tükör módszerével (ösztonösen, a hozzá fűződő elméletet megelőzve) Madách is él, de rögzítenem kell, hogy ez a régről ismert eszköz (s a rá fonódó megnevezés) csak részben fedi, amit írónk betétszövegeivel űz. Ott-létét abszolutizálni vagy eltúlozni hiba volna. A „betétszövegek” nagyobbik része másfajta szöveg-beekelődést valósít meg, s erre saját terminust kellene találni vagy a példák sokfélesége lehetetleníti el a kategória-állítást.

Néhány sor erejéig maradjunk még a dällenbachi mátrixnál, miközben eltöprengünk: nem kicsinyítő tükör-e valami mód minden belső kis-történet. Mi másért állna ott, zárványként vagy épp a szövegbe simulva (nem *egy* e két lehetőség is?) a betét, ha nem azért, hogy magában mint cseppben, kristálygömbben rejtse és mutassa a műegészt; az Egészről mondjon el valamit? Tekinthejtjük így is, s némi engedménnyel vagy empátiával mise en abyme-ek foltozzák a Madách-korpuszt: a főtörténet elején, közepén vagy végén: épp, ahogy Dällenbach írja. „A kicsinyítő tükör – mondja – egy textuális zsoldos”; vagy: „a szöveg kellős közepén celebrált kozmikus liturgia”⁸³. A szerző e varázsszer használatát leghatékonyabbnak akkor tartja, ha egyszerre képes előre és hátrafelé hatni a főszövegben, e megvilágító munkát (az álommunka sűrítő és eltoló tevékenységén túl) retro-prospektív módon, azaz a textus térbeli közepén egzsztálva végzi: „(...) a középpont nem az a hely-e, ahol egy átfogó pillantás a legjobbkor elégítheti ki az olvasó értelemszükségletét?”⁸⁴ A kicsinyítő tükör nagy kohéziós erővel rendelkezik, autonóm történettel bíró reprezentáció, mely analógiás tevékenységet végez, s arra készíti olvasóját is.

Lássuk ezt (az így, tágan felfogott kicsinyítő tükröt) Madáchnál, választott szöveghelyünkön, a *Londoni szín* bábjeleneténél; sőt másutt is, a szín egész textúrájában...

Megnézzük, milyen előzménnyel indul a *Tizenegyedik szín*; beletekintünk a *Prága II.* végébe, hisz minden új ott születik a *Tragédiában*: az előző jelenet lemenő ágában, a kiábrándulás mélyén, amint feltűnik az új eszme sejtelve.

„Fogd hát e sárgúlt pergameneket,
E föliánsokat, miken penész ül,
Dobd tüzre mind. Ezek feledtetik
Saját lábunkon a járást velünk,
És megkímélnék a gondolkodástól.
Ezek viszik múlt századok hibáit
Előítéletül az új világba.
A tüzre véldök! és ki a szabadba.”

83 DÄLLENBACH, *i. m.*, 54–55.

84 Uo., 60.

Ezek a *második Prága* Kepler-Ádámjának instrukciói Famulusa számára. Majd saját helyzetére tér, s „kétes szellemörét” ugyancsak az Új Világ felé sarkallja kérésével. A régi kor „ledült romok” képében utasítódik el, vonzóvá az eddig nem ismert új és szabad válik. Energiával teli, tette kész Ádám lép a *Londoni színbe*; oly férfiú, aki nemcsak *Prágára*, de *Párizsra* is emlékezik. Nevezetesen Dantonra, aki elbukott bár, de „nagy ember” volt, eszméivel az Új előhírnöke. A *Prága-II* intermezzo volt csupán, az új felé törő gondolatnak kétes béklyó – Ádám elrúgja magától, megátkozza. A *Londoni szín* három kép tanulságát hordozza közvetlen előzményként: a két, egymással párbeszédet folytató, önmagukban nem is vizsgálható *Prága-színét*⁸⁵, s a közöttük helyet foglaló *Párizsét*. Távolabbról bonyolult kapcsolatrendszer fűzi vizsgált színünket az összes előbbi és későbbi jelenethez. Nem utolsósorban maga a szín is korábbi tanulságok levonásával kezd. E feladatot a Kar éneke vállalja magára:

„Majd attól félsz, az egyént hogy
Elnyelendi a tömeg,
Majd, hogy a kiváló egyes
A milliót semmíti meg.”

– és így tovább, még sorokon át: Ádám küzdelmei, dilemmái foglaltatnak össze „egy szín” alatt. Összefoglaltatnak, s kétségei elutasíttatnak: nem lehet korlátozni az „élet tengerárját”, mond’ a Kar. Ádám is helyesebben teszi, ha szorongásos választási kényszerétől megszabadul. A Kórus az ő megtett útját, alternatíváit szublimálja; minden passzus egy-egy szín eszméjével helyettesíthető be, s így: mit a Tower tornyairól a vándorok meghallanak, a Kar vásári zsidongásból kihalló szólama: *maga is kis-tükör*: a figyelmes fül számára összefoglalja az Ádám által megtett eddigi utat, s kaput nyit e mostani új felé.

A címben rögzített gondolat, hogy tehát a *Londoni színben* található egy gide-i értelemben vett *mise en abyme*, s ez a bábosok jelenete, most számában módosul: újabb hasonlókkel társul a szín világán belül. A Kar énekén kívül további árulkodó kiszólások kötik le figyelmünket. Erős retrospekciót, összefogó hajlamot érzékelünk e mű-középen „celebrált kozmikus liturgiában”.

Ádám második megszólalása, mely a szabad versenyter lelkesültségében fogan, Egyiptom emlékét idézi („Rabszolgákkal gúlat ma nem emelnek”). Lucifer felveszi a fonalat, s a fáraó világa mellé odaidézi Athént, épp, ahogy a történelmi színek kezdetén egymást követik. Nem általában Egyiptom és Athén: jól felismerhetően Ádám

85 Egy korábbi dolgozatomban a két *Kepler-kép* viszonyrendszerét vizsgálva vettem fel a kérdést: CSERJÉS Katalin, *Hány Prága-szín van Az ember tragédiájában?* = *X. Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán, Bp.–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2003 (Madách Könyvtár – Új folyam, 30), 131–152.

tapasztalatairól van szó, melyek felidézéséhez a két utazónak elegendő pár szó: a közös múlt megelevenedik. A *mise en abyme*, Ádám jelenének tükör-játéka nem fut le szemünk előtt a színpadon, ellenben felidéződik kulcsszavak által, s „szellemszemeinkkel” látjuk a kis-tükör játékát, ahogy Ádám és Lucifer is. Tükör, melynek képe nem a színen elevenedik meg, ellenben a hősök és a néző/olvasó *memóriájában*. Ilyen lesz a bábosok játéka is. Madách sokat bíz olvasója képzeletére. Lucifer azt mondja: *Athén*, s Ádám (általa mi is) újra éli Miltiadész végóráit, melyek szuggesztívként vetülnek mostani perceire. Érti-e a didakszist? Okul-e a retrospektív tükörből? Aligha; már indulna is a Tower-mély forgatagába.

A bábjátékos jelenetét legtöbbször azért jegyzik meg, mert kimondatik benne egy naiv számadat: hatezer esztendeje teremtett a világ, s véle az ember. Bennünket most a tragédiából lett komédia érdekel, amit voltaképp végigélvezni sincs módunk. Sem nekünk, sem Ádámnak; más-más okból.

Számadatoknál maradván, rögzítsük először, hogy a bábjáték epizódja *három* röpké pillanatra villan fel a felvonásban. Legelőször maga 1. a marionett színhelye, s véle a mester, majmával együtt; ugyanekkor a Bábjátékos meg is szólal, portékáját népszerűsítendő. Néhány dialógussal lejjebb, miközben a kamera helyben marad, csak a szereplők figyelmének iránya változott, és néhány gondolat cserélt gazdát, 2. újra szól a bódé tulajdonosa, most már jóval nyersebben.

Ha hihetünk a szerzői utasításoknak (s mi okunk lenne nem így tenni? „könyvdráma” a *Tragédia*, íme, mi is olvassuk, s csaknem elfeledkezünk, hogy színpadképre tegyük át a holt betűt, legalább képzeletünkben!), Ádám és Lucifer még jó ideig nem mozdul a Bábos bódéja mellől, ha a produkcióra nem fizetnek is be. (Hogy látják-e mégis, egy következő kérdés.) Innen, a bódé mellől nézik a „piros fiúkat”, akik az előadásra sietnek (ők is megkapják a maguk kis-tükrét: délelőtt, az iskolában Cornelius Nepos életrajzait olvasták); itt kerül el mellettük az ibolyaárus kisleány, a halott gyermekét sirató asszony s a hiú széplány (a szín-végi haláltánc kicsinyített előképe; „tükörben tükröződő tükör”⁸⁶). Mintegy „kocsi-színpadon”, a vásári arcok vándoraink elibé járulnak. Az ékszerárus bódéja a szomszédban lehet: a két maga kellett polgárlány ide tér. Majd ott a közelben a korcsmáros műintézete, ahonnan vándoraink, ím, újfent elúztatnak. Épp a Bábjátékos volt, aki az imént durván tovakuлдte őket. Lassan, tétován mozdulnak utazóink, néhány lépés előre, a vásár kaleidoszkópja mindent beforgat, a mozgás nem lineáris, csillag-irányú inkább, s az első elmozdulásra történő konkrét utalás, mikor Ádám így szól: „Jerünk tehát, mit is nézzük tovább./ Hogyan silányul állattá az ember.” Hamarosan a szerzői utasítás: „Ezalatt a táncolókhöz ér-

86 VADAI István tanulmánykötetének címét kölcsönöztük: VADAI István, *Tükörben tükröződő tükör: Műértelmezések*, szerk. OLASZ Sándor, Szeged, Tiszatáj Alapítvány, 2002.

tek.” 3. Végül harmadikként a Bábjátékos, immár bódéja és produkciója nélkül, azt saját alakjába szippantva a Haláltánc-jelenetben bukkan fel, egy vers erejéig.

E szín szerkezete olyan, hogy minden epizódot csak felvet, de nem dolgoz ki, apró képekből áll (mint Villon ballade-ja⁸⁷; mint Arany *Képmutogatója*⁸⁸). Karnevál és kaleidoszkóp e Vanitatum vanitas, e Vanity Fair: már itt is haláltáncként aposztrofálva, végül képileg is abban szublimálva⁸⁹.

Igazi *mise en abyme* akkor lenne a Bábos jelenete, ha Ádám és Lucifer megváltaná azt a jegyet, s betérne az előadásra. (Meglesték távolról, kint álltukban?) Velük aztán mi is szemléltőivé válhatnánk a produkciónak, s megítélhetnénk tartalmait. Erre a szín sűrítő, lineáris lánc-fűző szerkezeti logikája szerint nincs mód. E logikából adódóan akaratlanul; vagy épp nagyon is szándékosan hallgatódik el, ami a Bábjátékos színpadán „mint előadás lefoly”.

Mit láthatott volna Ádám, ha enged a tulajdonos invitálásának, s belép bódéjába? A Bábos, reklámként, azonnal három dolgot ígér: bibliai jelenetet; majmot, amint fűgén mímél embert; medvét, táncmester szerepben. Komédia valamennyi, és ugyanarra a szintre helyeződik. Közös a három produkcióban a szórakoztató jelleg és a szerepjáték. Valakik úgy tesznek majd, mintha az első emberpár lennének; egy állat embert majmol; egy másik állat szintúgy embert: annak egyik mesterségét. Az emberek tolonganak látni e három szcénát: nem tudni, melyik érdeklí őket legkevésbé. Az emberek tolonganak látni e három szcénát: nem tudni, melyik érdeklí őket legkevésbé, valószínűleg együtt a három, olyan sorrendben, ahogyan a mester felkínálja. Ő pedig bizonyosan fokozati rendbe teszi őket, így a *Biblia* avitt története légyen csupán az első. Minket és Ádámokat épp ez érdekelne. Kár, hogy nem nézik meg; mi is csak általuk részesülhetnénk *London* teremtés-felfogásából.

Az örvénybe vetetés így képzeletünkben zajlik le, Ádám nem akarja látni ez „ízetlen tréfát”, Lucifer (sajnos) alkalmazkodik, csak hosszabb esztétikai leckét fűz kommentárként a *torzhoz* mint néki tetsző újfajta („romantikus”) szépségeszményhez. E szofizmába csap belé a Bábos acsarkodása: aki nem fizet, pusztuljon a jó helyekről. Eszerint a tér, hol álltak, alkalmas, hogy töviről hegyére szembesüljenek a képpel, amit a jelen az ő múltjukról alkotott. A kicsinyítő tükör ott áll a drámai költemény e pontján, s az előadás lezajlik a piros képű, felhevült diákok kedvére (ők lesznek hát,

87 Francois Villon, *Apró képek balladája*, Szabó Lőrinc fordításában. („Képek” helyett inkább soronként egy-egy metaforikus léthelyzet mutatódik fel, mint József Attila *A hetedikjében*.)

88 Arany János *A kép-mutogató* című „énekes históriája” 1877-ből való, s ugyancsak vásári jelenetet dolgoz fel, benne egy mutatványos maga festette képeken borzongató történetet mutogat el.

89 Madách sosem járt külföldön, Londonban legkevésbé. Onnan hír is kevesebb jött, mint a kontinensről. William Hogarth metszete, *A southwarki vásár* (1735) azonban megvolt az alsósztrégovai kastélyban. Így válhatott a *Tizenegyedik szín* egyik legfontosabb képi forrásává. Ha jól látjuk, a metszeten a háttérben, egy álerkélyen marionett-színház működik Királlyal, Királynéval, Bohóccal, Lovaggal. Ha ebben tévednék is, mesélő képek mindenesetre mindenfelé láthatók a vásárosokat környező házak homlokzatán.

akik látják a múlt tükrét, de nincs affinitásuk hozzá), a medvetáncoltatással együtt. Ez maradt az eredetmítoszból a 19. század közepére: vaskos moralizálás, utcai hecc.

Nem csoda, ha Ádám elutasítja a kontextust: egy majommal s egy medvével együtt! Utóbbi két állat említése is allegória lehet.

Néhány verssel később a görög mitológiából idéződik fel betét, nem kevésbé röviden, érintésszerűen, mint a bűnbeesés meséje. Egy Kéjhölgy (ismét egy marionett; milyen bizarr; e szó jelentése a Szent Szűz misztériumjátékbeli megjelenítéséről: „Máriácska”) jön „danolva”, s a táncolók közé vegyül párjával; ő mitologizál otrombán, észrevétlen újabb kis-tükröt lopva a darabba:

*Sárkányoktól is kivívták
Egykoron az aranyalmát –
Almák még most is teremnek,
A sárkányok rég kivesztek...*

Heraklest a varázslatos aranyalmáért küldik, ez volt a hős tizenegyedik feladata. Héra nászajándékát négy Hesperisre bízta, kertjük valahol a föld szélén virágozott. Az almákat Typhón magzata, egy százfejű sárkány őrizte. Ezt a topikus, sokszor evokált történetet kotyogja most megcsúfolva az olcsó nő, értetlenül rántva le vásári világába a nagy Heraklest s a világbíró Szörnyet. A Genézis komédiává pervertálása párra talál, s apró „örvény” ez is: *London* kis-tükré.

Mint görbe tükör, torz visszatekintés, ugyancsak fontos a Nyegle jelenete. A sarlatán (Lucifer a *Tudománynak* nevezi, allegóriaként aposztrofálva, s állítja róla: „nyegle, hogy megéljen”) percekkel később érkezik taligán, oktalan közönsége szórakoztatására. Őt látva Lucifernek rögtön a hajdani Kepler jut eszébe. Figyelmezteti is Ádámot: most sem könnyebb tudósként boldogulni... Ádám sértőnek érzi a párhuzamot, s ugyanúgy utasítja el, mint a bibliai báb jelenetet. Az áltudós élet-elixírt árul, s mit sem sejtve, kik hallgatói, hazugul állítja, hogy Tankréd és Kepler, sőt, a nagy Fáraó is e szeren üdvözültek. (A hajdani asszonyok közül pedig Heléna; ő nem szerepel a *Tragédiában*, az „örök Nő”. Miért is nem? Mítosz nem fér a történelmi színek közé, csak majd utópia a jövő-ábrázolásba.)

(Elgondolkodtató, mily erősen foglalkoztatja Madáchot az életút-lehetőségek közül a tudomány érve. Hány színt szentel ez egy lehetőségnek! A *Prága I-et*, a *Prága II-t*, most, *Londonban* is előkerül, s a *Falansztert* is ez mozgatja. Vörösmarty *Csongor és Tündéje* idéződik eszünkbe: a három Vándor közül ott is a Tudóssal kellett legtovább birkóznia a királyfinak. Az ő monológja volt a legrészletezettebb, legkomplexebb először, és – másodszor is. Az ő választását meghaladni a legnehezebb.)

A Cigányasszony megkapja büntetését, amiért a Sátán cimboraságát merészlette állítani; a Nyegle bűnhődése csak a haláltáncban jön el.

Olyan ez a *Londoni szín*, mint Villon *Balladái a hajdani urakról és hölgyekről*⁹⁰; mint Kölcsey Ferenc *Vanitatum Vanitas*-ának⁹¹ Prédikátor-hangja. A jelen semmibe veszi a múltat, gúnyt űz belőle, hitvány mesének tartja, holott hamarost múlttá válik maga is. *Hic transit gloria mundi*.

A Bábjátékos; a Nyegle; a Kéjhölgy... – nagybetűvel szedett mesterség vagy jellem válik egyedi személyiségjegyek nélküli allegóriává a *London* lapjain. *Mise en abyme*; életre kelő báb; allegória; haláltánc: e színek alatt elevenedik meg (merevedik ki) Madách jelene. A *mise en abyme*-ről igyekeztem korábban összefoglalót adni. Most tegyük meg ugyanezt az allegóriára, a bábura és a haláltáncra vonatkozóan. Amennyire jelen tanulmány keretei engedik; amennyire Madách *Londonja* indokolja!

A kicsinyítő tükör egyik példájában így Madách bábmutatványt használ. 1937-ben Blattner Géza⁹² az egész *Tragédiát* bábszínpadra állította Párizsban. Előtte és utána repertoárján egy *Ádám-* és egy *Szűz Mária-misztérium* szerepelt. Az Úr ősmagyar-bajszú, mongol arccsontú óriásbábját a *Tragédiából* volt alkalmam képen látni. A világ-irodalom sok remeke felkerült már a bábok színpadára, de bizonyosan nem minden. Allegorikussága, színjátzó, szerepváltó bábjai miatt *Az ember tragédiája* különösen alkalmasnak tűnhetett a bábos feldolgozásra.

A bábjáték középkori történetéről miniatúrák adnak hírt, például a strassburgi *Hortus Deliciarum*⁹³ vagy egy 14. századi flandriai kézirat. Használtak kézi bábukat,

zsákosat, avagy kesztyűset. Mozgattak bábukat zsinóron, s ezt nevezték marionettnek⁹⁴. Mivel e szó „Máriácskát” jelent, hajlunk rá, hogy e műfajt a betlehemezés népszokásából eredeztessük. Van kézzel irányított pálcás báb is, mint a jávai *wayang*⁹⁵, de ami most számunkra a legérdekesebb a marionett mellett: a vásári mutatványosok mechanikus, óraszerkezettel mozgatott, síneken húzogatott pálcás bábuja. Az ily mód létrehozott előadás a népi bábjáték egyik legelterjedtebb fajtája, neve: *bábtáncoltatás*. A színpad hordozható: egyik város vásarából irány a másik piacra. Működtetéséhez elegendő egyetlen ember: ő a mozgató, de a kísérszöveget s a dialógusokat is ő tudja szolgáltatni. Afféle egyszemélyes vállalkozás: csiga, hátán a házával. Efféle kis-mester lehet a *Tragédia* bábosa is. A bábtáncoltatás Közép-Európa keleti felén volt elterjedt. Magyarországra is német és cseh-lengyel közvetítéssel került⁹⁶. E játék leggyakrabban témái Jézus Krisztus életrajzához kapcsolódnak: betlehemi játék; Heródesjáték. Alsósztrégova, Gyarmat piacán miért ne láthatott volna efféle Madách? S a tematikába az ősbűn története is belefér.

A vándor bábosok virágkora a 17–18. század, s ha nem Magyarország, hanem Anglia felől közelítünk választott témánkhoz, a puritán 17. században a Csatornán túl azt látjuk, hogy minden színházat irtottak, csak a *puppet show*-t hagyták háborítatlanul, a *motion*-t. E gyermeki-groteszk látványosságnak megkegyelmezték. Shakespeare és Marlowe darabjai marionett-színpadra kerültek, de feltűnt Punch, a részeges matróz is...

Madách igényes kíváncsiságába belefért a versailles-i báb-viszonyok feltárása is. (Cikkezett-e efféléről az *Athenaeum*, Madách tájékozódásának egyik fő forrása? Ala-

90 François VILLON, *Ballada a hajdani hölgyekről*; *Ballada a hajdani urakról* = F. V., *Nagy Testamentum*, ford. VÁS István, Bp., Európa, 1985, 27., 29.

91 KÖLCSEY Ferenc, *Vanitatum Vanitas* = K. F. *összes versei*, szerk. KULIN Ferenc, Bp., Szépirodalmi, 1988, 101.

92 Blattner Géza (1893–1967) bábművész volt és festő. 1919-ben hozta létre a Wayang játékok című szecessziós felnőtt bábelőadást, amelyben Balázs Béla és Kosztolányi Dezső alkalmi műveit mutatták be, oldalról zsinórokkal mozgatott síkfigurákkal. 1919–1925 között Blattner a vásári bábjáték hagyományainak felelevenítésével kísérletezett. 1925-ben Párizsban telepedett le, ahol létrehozta az Arc-en-Ciel bábszínházat. 1934-ig elsősorban avantgárd, groteszk vagy dekoratív bábpantomimokkal mutatkoztak be. Később ezek mellé szöveges misztériumszerű bábjátékok csatlakoztak. A háború után jóval kevesebbet bábózott. Blattner szakított a verbális, naturalista stílussal, és hozott létre a modern, vizuális felnőtt bábszínházat. Számos technikai újítása volt, például a billentyűs marionett; színházának több mint hetven, hosszabb-rövidebb produkciója során valamennyi bábtechnikát alkalmazta. Munkái közül: *Albert–Bíró*, *Ádám misztérium* (1934); *Aucassin és Nicolette* (1935); *Madách I.*, *Az ember tragédiája* (1937); *Szűz Mária misztériuma* (1938).

93 Az e címmel (jelentése: a gyönyörök kertje/földi Paradicsom) készült, 1870-ben a strassburgi könyvtár tűzvészében elpusztult kódexet Herrad von Landsbergnek, az elzászi Hohenburg bencés női kolostor apátnőjének (1162–1191 után) megrendelésére állították össze. Illusztrált enciklopédikus mű volt, négy részre tagolva; az egyes részek témájakat az Ó- és az Újtestamentumból, az Egyházból, illetve a végső dolgokról merítették. A kódexet gazdag illusztrációk tették szemléletesé; ezek a romanika ikonográfájának és szimbolikájának talán legfontosabb forrásai. A képek éppúgy az apácák

épülésének szolgálatában álltak, mint a szöveg 1250 német nyelvű glosszája. Ezek révén a kézirat a korai középfelnémet egyik legfontosabb nyelvméleke is volt. Az elpusztult kódexet másolata alapján rekonstruálták, és 1979-ben kiadták.

94 Heinrich von Kleist más szempontokból is megkerülhetetlenül fontos *A marionettszínházról* (1810, ford. Petra-Szabó Gizella)szóló esszé-tanulmányát szeretném ideidézni. „(...)ugyanúgy visszatér a grácia ott, ahol az ismeret mintegy megjárta a végtelent, s így egy időben abban az emberalkatban jelenik meg a legtisztábbban, amelyben a tudat egyáltalán nincsen jelen, vagy pedig végtelen, azaz a bábuban vagy az istenben.” A bábú-léthez még, lásd A. Strindberg *Kísértetszónátját*; E. T. A. Hoffmann *Homokemberét*; Krasznahorkai L. *Háború és háborújának* bábuja stb. A festészet területéről James Ensor bábuja vagy Fortunato Depero gépies balettjeit, marionettjeit az 1920-as évek futurista vásznain. Szerzeágazó téma, melynek külön dolgozat szentelődhet, benne a *Tragédia* báb-epizódjával.

95 A *wayang* jávai nyelven „árnyék”-ot jelent. Ősi báb- és árnyjáték-típusok összefoglaló neve. Prototípusa a *wayang-kulit*, a bőrből csipkésen kivágott, átluggatott, gondosan kifestett árnyfigura. A játék a 10. század előtt alakult ki, valószínűleg a hinduizmus terjedésével került Jávára. Európában is nagy népszerűségnek örvendett.

96 NÉMETH Antal, *Művészi bábjáték törekvések hazánkban* = Kós Lajos, NÉMETH Antal, ÓHIDY Lehel, RAFFAY Anna, SZOKOLAY Béla, *A bábjáték Magyarországon*, szerk. SZILÁGYI Dezső, Bp., „Művelt Nép” Tudományos és Ismeretterjesztő Könyvkiadó, 1955. PÓR Anna, *Az első magyar írott bábszínművek és európai rokonaik*, Filológiai Közlöny, 1966/3–4.

pos utánanézését igényel.) Ott ugyancsak a marionett volt népszerű, a háttérképhez nem egyszer híres festőt kértek fel, mint Boucher⁹⁷-t például. Szerzőnk tudott Esterházy Miklós híres bábszínpadáról, ahová Haydn komponált operákat, és tudhatott a cseh-morva *Faust-játékok*ról is. *Commedia dell'arte*, karnevál mozog London jól előkészített színpadán. Bábjátékos mulattat a vásári sokadalomban hordozható bódé-színpadán mint *laterna magica*-ban. London vásári jelenete nagyobb színdarabba illesztetik: a *Tragédia* műegészébe. Hogy végül a rendező (jelesül: olvasói fantáziánk) e „Matrjoska-babát” mindenestül helyezze a szcénára.

Az allegória (allegorein/”másról beszélni”) klasszikus retorikai alakzatát látjuk megelevenedni a *London* bábokat mozgató lapjain (úgy lehet, nem ritkán az egész *Tragédiában*; nem allegória-é Ádám s Éva maga is?). Az allegorikus forma keresztény-középkori virágzásának egyik oka minden bizonnyal az, hogy par excellence alkalmas a teológiai tételek, morális kódexlapok szemléletessé tételére. A 15. századtól az allegória a színpadot is elfoglalja: a misztériumjáték égi-földi tűzijátékát és a borzongató *mirákulumot* háttérbe szorítja a *moralitás*, az *Everyman-játék*⁹⁸. Az allegória tapinthatóvá tesz egy elvont fogalmat, cselekménnyé változtat egy logikai összefüggést. Egy névelővel ellátott és nagybetűvel írt mondatrész kiszakad a mondatból, és drámai szereplővé válik (Erény; Bűn; Szerelem stb.). Először Arisztophanész szerepeltette az olümposzi istenek körében Háborút és Békét, megszemélyesítve, s nyomában az allegorikus alakok előntik a színpadot, létrehozva a 15. században a fent aposztrofált (németül) Jedermannt, kinek magyar változata az 1646-os *Comico-Tragoedia*⁹⁹. Íme,

97 Francois Boucher (1703–1770), Watteau-nak mint példaképének metszeteit másolja fiatalon; Velencében Tiepolo hat rá erősen. Mégis más útra tér: a főfájást nem okozó rokokó udvari modor követője lesz, s e színben, csillogó, virtuóz tehetségével, rajzkészségével Madame Pompadour s az egész udvar kedvence és kegyeltje lesz. Itáliából való hazatérte után a francia akadémia tagja, professzora, majd 1761-ben rektora, végül igazgatója lesz. Számos palotát dekorált az udvar előkelőinek ízlése szerint, készített kartonokat a szőnyegszövő- és gobelingyár részére. Részt vett az udvar galáns ünnepélyeinek dekorációtervezésében. Bábjáték-háttérképei e tevékenységéhez kapcsolódtak.

98 Az angol középkori színjátás műfajai közül a moralitásjáték előlegzi leginkább a reneszánsz nagydrámát. Az állószínpadon előadott darabok szereplői allegorikus alakok. A leghíresebb mű e nemből a hollandból a 15. század végén angolra fordított *Akárki* (*Everyman*) *játék*. Idézet a darab prologusából: „Ím itt kezdődik annak taglalása, mint küldi el a Mennybéli Atya a Halált minden teremtmény egybeszólítására, hogy jönnének s adnának számot e világi életükről...”. Haláltáncra lelünk itt is.

99 A magyar barokk dráma története egy ismeretlennek *Comico-tragoedia* (Várad, 1646) című munkájával kezdődik. Énekelhető verses formában íródott. Noha protestáns szerző munkája a század harmadik-negyedik évtizedéből, gondolatvilága a Nyéki Vörös Mátyás barokk verseihez hasonló. A metafizikai megrendülés élménye folytán a pokol világának látomászerű felidézése a protestánsoktól sem volt idegen. Ismerjük egy névtelen fiátfalvi unitárius szerző versezetét pokolbeli látomásáról (1626), s nem lehetetlen, hogy a halált és a poklot felidéző *Comico-tragoedia* írója szintén az erdélyi unitáriusok közül került ki. Műfaja az erkölcsi tulajdonságokat megelevenítő középkori *moralitás*, egyes részei

Goethe *Faust*-jában is szerepel majd a Szükség, a Teher, Baj és a Gond¹⁰⁰ –, hogy szükségre szabottan íveljük át az allegória történetét Madách *Londona* felé haladtunkban.

A vásártér hősei nem elvont gondolatok, hanem társadalmi típusok megjelenítői. Egyéni arcukat nincs, azt mondják és teszik, amit kiosztott szerepeik szerint hirdetniük kell: a kapitalizmus körtörténetének egy-egy tünetét. Sorsuk pedig (ha egy allegóriának sorsa lehet): zuhanás a maguk ásta sírgödörbe.

A *danse macabre* mint műfaj a 14. század második felében jött létre. Műfaj, mely, áthágyva keletkezésének helyét és idejét, a legkülönbözőbb művészi színtereken tűnik majd fel. Temető falán, fametszeteken, szőnyegekben, miniatúrákon, zenében és – a színpadon. Játék a (nagyon is valóságos, de itt) allegóriaként eltáncoló, muzsikáló Halállal¹⁰¹. 1449-ben pantomimszerű színi előadásban látjuk a mulató csontvázat a burgundi herceg udvarában; 1453-ban Bésanconban ferences szerzetesek viszik színre, s a 14. századi spanyol haláltánc-szövegeket is (templomi) előadásra szánták. A *Példák könyvét*¹⁰² idézném még ide a régi magyar irodalomból. Az allegória itt is típusokba bújik. A tánc groteszk; a hang szatirikus: „De hol van a tavalyi hó?”...

A *Tragédia* bábosa e szellemi háttér előtt mímeskedik nekünk, immár mindörökké. Ádám és Lucifer dolguk végezetten távozhattak a Tower pincéin át; mi egyre látjuk a groteszk Évát és almát majszoló tragikomikus kedvesét. E látás nem esik jól: *London* a nagyság lehetőségét veszi el jóvátehetetlenül Ádámjától.

Csoda-e, ha Ádám innét is menekül?

a manierista irodalom allegorizáló *certamen*jeihez hasonló. Az első felvonás az allegorikus módon megjelenített erények és bűnök vitáját tartalmazza, a továbbiakban pedig a bűn hatalmába került ember sorsát mutatja be. A második felvonás a fényes Gazdag és a szegény Lázár közkeletű példázatát dramatizálja, a harmadik a „híres lator” katonáét, a negyedik pedig a kegyetlen tisztartóról szól.

100 Faust borzadva szembesül Philemon és Baucis szörnyű végével, Mefisztó kegyetlenségével. Szakítani akar a démonokkal, de az éjféle órán négy allegorikus jelentésű szürke nőalak jelenik meg előtte, most velük kell megbirkóznia. A Gond minden emberi törekvés hiábavalóságát hirdeti; a Teher (die Schuld): vétek, adósság jelentésben áll, s nehezül rá. A drámai költemény más szöveghelyein is rendszeresen használja Goethe a Madách-féle embertípus-allegóriát (Csillagjós; Kikiáltó; Hadszernagy; Kertészlányok stb.)

101 Néhány képzőművészeti ábrázolás: M. Wolgemut illusztrációja H. Schedel *Welchronic* (1490-1493) című munkájában; gnómfigura a padovai San Antonio-templom szöszéke alatt, aki táncra kéri a roncsolt testű holtakat; a 2. világháborúban elpusztult lübecki (1463) és bazeli (1440) templomfreskók. A Dürer metszete: *A Halál és a zsoldoskatona* (1510).

102 A kis negyedrét alakú papírkódex (1510) három másoló munkája, amelyek közül az első Ráskay Lea Margit-szigeti domonkos rendi apáca. A másik két kéz írása szintén női írás. Ráskay Lea a saját részének készülséi évét (1510) a 28. lapon szavakkal írja le. A szövegek önálló műfaját jelentik a példák (exemplumok), melyek rövid, kerek történetek, és valamely hitbéli vagy erkölcsi tanulsággal szolgálnak. A kódex egy verses *Tízparancsolat* és egy lelki tükör mellett tartalmazza még *Az Élet és a Halál párbeszédét* és Petrus de Rosenheim *Vado mori* című haláltánc himnuszának fordítását.

„Egy arkhimédészi pont” a *Tragédia* szövegében:

Ádám még utoljára az Úrhoz fordul...

ÁDÁM

*Uram! rettentő látások gyötörtek,
És nem tudom, mi bennök a való.
Óh mondd, óh mondd, minő sors vár reám:
E szűkhatáru lét-e mindenem,
Melynek küzdése közt lelkem szűrődik,
Mint bor, hogy végre, amidőn kitisztult,
A földre öntsd, és béigya porond?
Vagy a nemes szeszt jobbra rendeléd?
Megy-é előre majdan fajzatom,
Nemesbedvén, hogy trónodhoz közeljen,
Vagy, mint malomnak barma, holtra fárad,
S a körből, melyben jár, nem bír kitörni?
Van-é jutalma a nemes kebelnek,
Melyet kigúnyol vérbullásaért
A kislelkű tömeg? Világosíts fel,
S hálásan hordok bármi végzetet;
Csak nyerhetek cserémben, mert ezen
Bizonytalanság a pokol. –*

Mindmáig – ma is – nem múló hűséggel szeretem Madách művét, de, kár volna tagadnom: nincsen már időm oly intenzitású olvasásra-foglalkozásra, mint hajdanán, mikor mint kezdő egyetemi oktató, az első Madách-szemináriumokat hirdettem, s egy életre birtokba vettem és szívembe zártam a nagy művet. Mára inkább széljegyzetelőjévé, kommentálójává váltam a *Tragédiának*, elrejtett részletek, ismeretlen, feltáratlan összefüggések keresőjévé, kidolgozójává. De nem felejtettem el a mű-egész – amit fiatalon alapos lassúsággal rögzít az ember: egy életre megmarad.

Fenti szövegrész sem volt ismeretlen vagy elfeledett számomra, amikor, az új, két-szintű érettségi rendszer indulásakor egy emelt szintű próba-érettségi szövegértési feladataként találkoztam vele, már nem középiskolai-, hanem magántanárként. Igen

sokat gondolkodtam Ádám gyötrődő bizonytalanságán, szünni nem akaró kérdésein s a diákokra háruló feladat nehézségén. Most ezt az akkor oly friss és elementáris élményt szeretném visszaidézni. Egy Ádám-korabeli fiatalember volt akkori tanítványom – vele, őáltala tévődtek föl nekem is Ádám kérdései. Egy rövidke időre így – a „Teremtőnek” érezhettem magam: tőlem, a tanártól kérdeztek, csillapíthatatlan, nyugtalan kíváncsisággal. A szövegrészt a *Tragédia* arkhimédészi pontjának tekintetem, hiszen a feladat nemcsak a szöveg megértő elolvasása volt, ellenben e megértés a mű-egész kibontásának eszközévé is vált.

Nem emlékszem pontosan a feladatmegadásra, illetve összerosódik bennem e munka egy másik tanári feladattal, ami szintűgy Madáchcsal volt kapcsolatos. Még hajdan, a vásárhelyi Bethlen Gimnáziumban kellett valami célból olyan feladatot kiviteleznem diákjaimmal, miszerint képzeljék el, hogy külföldi barátjuk *nem ismeri Madách drámai költeményét*, s nekik most olyan helyzetgyakorlatot kell elvégezniök, melyben egyetlen magvas, de nem túl hosszú idézetet keresztül értetnék meg fogékony és kíváncsi barátjukkal a mű-egész. Mint cseppben a tengert; részben az egészet.

E kétfajta, egymástól távol mégsem álló feladat kapcsolódik most össze gondolkodásomban, s e kettős, egymásra másolódo kihívás hozadékait szeretném megosztani Önökkel, „némi grammatikai aprómunkától” sem visszariadva.

Szóval, tegyünk egy kísérletet: *tisztítsuk meg* memóriánkat húsz perc erejéig a *Tragédia* nemes szövegétől; *térjünk vissza* erőnek erejével a *tabula rasához*, és – nézzük a madáchi művet ártatlan-ismeretlenül, eme tizenhét sorából! Vajh’ benne van-e a Nagy Mű teljessége e cseppjében is? Úgy reméljük!

Tervem az, hogy a szövegrész meghatározó képi motívuma, a kiforró bor kapcsán Babits *Laodameiájának* egy rokon képére is kitekinthetnek.

Az idézet mint kisvilág tanúsága szerint e műben legalábbis ketten szerepelnek, s abból az egyik beszél is (Ádám), a másíkról, a megszólítottól („Uram!”) e részlet nem engedi tudni, hogy megszólal-e; hogy fog-e majd válaszolni. Ez máris speciális és igen jellemző vonása a *Tragédiának*: Ádám beszédessége s a Teremtő jóval kevesebb szava, sokatmondó hallgatása, némasága: a kegyelem időről időre tartó szüneteltetése, ha nem megvonása, visszavétele is. Lesz-e több szereplő, vagy volt-e, a szövegrész olvasója csak találgathatja. Hogy drámáról van szó, bizonyosan látszik, de lehet monodráma is: a biblikus terhek és tematika, a fennkölt hang és kérdésfelvetés (mert időközben ezeket is észrevettük) elképzelhetővé tesznek egy magányos-szereplőjú drámát, s ak-

kor a Teremtő valóban nem szólalna meg – Ádám mindvégig egymaga ágál kopár színpalak közt vagy beszédesen váltakozó színtereken. A színpadképről a kiemelt szövegrész nem ad hírt, csak képzeletünkre hagyatkozhatunk. Ami azonban korántsem megvetendő segítség.

Versben íródott a kiválasztott szövegrész, verses dráma vagy drámaköltemény, diszkrét dialógus talán – gondolkodunk ismeretlen ismerősünk fejével. Alig találunk rímeket, s ha mégis, bizonytalan, de annál ösztönzőbb egybecsengés, sosem mechanikusan. Ötös (10 szótag) és hatodfeles (11 szótag) jambusi sorokból áll a citátum, ígérve hasonlót a vers-egészre nézve is. Közel – amennyire a 19. századi régiség engedheti – az elmékedő, töprengő, kötetlen élőbeszédhez, a prózához, de érzékeny képiséggel s emelkedett lírával átítatva. Váltakozó sorhosszak, s az áthajlások is prózaritmust ösztönöznek a hangos önvallomásnak. Barátunk, kinek nagy nemzeti művünket vagyunk feltáróban, e ponton el tudja már dönteni, alkatából adódóan vágyik-e ez olvasmány megismerésére; hogy mifajta kalandokkal kecsegtethet (az ismeretlen) Madách műve. Hallgat-e tovább – jelesül – bennünket?

Zaklassuk még barátunkat egy kevés grammatikával, számokkal, számlálással! A részlet tizennyolc sorból áll, és hét mondatvégi írásjel van benne. Szívesebben mondanám, hogy hét mondat, de korántsem biztos, hogy igazam lenne. Az első felkiáltójel az „Uram” után inkább érelemlítős, indulati megnyilatkozás a megkezdett mondaton belül, nem is áll nagybetű utána, s a vagylagos kérdés a szövegrész közepén ugyanilyennek tűnik – mondaton belüli önmegkérdésnek, s csak az új sor szerinti protokoll miatt lesz itt a *vagy* nagybetű. Ha csak az írásjeleket nézzük, Széchenyi *Naplójának* drámai, rapszodikus központozása idéződik fel. Aki itt írva vagyon, az valójában beszél, kérdez, vitázik, óhajt és perel tagoló és értelmező írásjelei által is. Különösen a kérdőjel a sok (s tudjuk, a jó műben minden írásjel is arkhimédészi pont!). De felszólításból, felkiáltásból is van elég, néhol nincs mód a felkiáltójel kitételére, mondaton belül lévén, túltagolni sem akarván a sorokat, de a felszólító mód elvégzi dolgát. Hosszú és rövid mondatok dinamikus váltásai, zaklatott, lihegő, meg-megszakított beszédmód az, mely átjön a sorokon, azok látványalakján, mert a sorhosszúság is hasonlóképp változó, akár egy avantgárd szabadversben.

Egy kétségbeesett, vádló és kérő hős az, akit a szöveg megképez, s az ő beszédét hallgatjuk végig, monológ formájában. A megszólított választát, mint mondtam, nem hallhatjuk, s csak találgathatunk, jön-e válasz ama helyről, hová a kérdések irányulnak; jön-e, jöhet-e?! (Ady Endre: *A Sion-hegy alatt* – egy kudarcba fulladt találkozás; Pilinszky János: *Apokrif* – egy meghíusult vagy kétes valóságú találkozás). Ádám

neve beszédes: a szöveg befogadója az Úr és az első Ember dialógusánál lehet jelen; ha létrejön majd a párbeszéd e mostani szövegrész keretein túl. Drámai költeményt, allegóriát, emberiségdrámát abszolvál, ki e lapokat választja üres óráira –, érti meg gyanútlan barátunk.

Furcsa történet lehet, mert a beszélő egy látomásáról, *látásáról*, talán álmáról ad számot néma hallgatójának. Valahol a szöveg végén járhatunk, amire a beszélő reflektál, az a múlt, az épp az imént múlttá vált jelen (milyen izgalmas volna mindennek grammatikai kifejezése, ha a magyar nyelv több múlt idővel bírna; akár hajdan!): a szereplő *látása* pillanatokkal ezelőtt érhetett véget, hatása alatt van most is, mintegy elvarázsoltan: öntudat és álmom megszgyéin. Már most az a kérdés, mit jelentsen az *álmom* (legalábbis kétjelentésű szó ma is a magyarban) s mit a *látás* (hasonló a jelentéstorlódás), mert barátunknak a nehézséget nem is a nyelvtan, nem is a versbeszéd, hanem az előtörténet kitalálása jelenti, mivel csak érzékeny képi-gondolati szövedék által, ráutalás révén bontakoztatja azt ki a választott szövegrész. Mely tehát ösztönző, de kétesen, enigmaként tekint vissza olvasójára. Mit láthatott Ádám? – kérdezi barátunk e ponton. A második sor végén lezárul a mondat, mely lényegében magába foglalja, ismertre történő ráutalásként magába fogadja a dráma történetét:

*Uram! rettentő látások gyötörtek,
És nem tudom, mi bennök a való.*

Erről több szó nem esik, kétes kíváncsiság és találgatás lapját osztják itt a töredék befogadójának. Hosszabb és részletesebb a kommentár, a kérdésmegfogalmazás, mely ama *látás* következeiseire kérdez, fájón. Ami most felhangzik Ádám ajkáról, mehökkenti azt is, aki ismeri a Madách-szöveg egészét. Nem tudta volna kitalálni ő sem, hogy Ádámot, álmom-útja végén, mindenekelőtt ez foglalkoztatja majd. Mit tehet az, aki visszafelé kénytelen nyomozni: e keserű tirádából keresi az előzményeket, akinél a *téma* válik *rémává*? Madách sajátos, költői logikájának hasadó ugrásai miatt: esélytelennek tűnik – a talány *talány* marad, s még inkább az!

Madách-Ádám a szőlő//bor ősrégi szimbólumát választja kételkedő kérdése érzékeltetésére, mutatva ezzel a mű-egész költői-képies látásmódját s az ebből fakadó megkapó szubjektivitást, homályt. Mintha a lélek halhatatlanságáról faggatná teremtőjét. Vár-e valami a halál után a sokatúrt s a küzdelemtől és szenvedéstől megérett lélekre? Vagy a „szűkhatáru lét” börtönébe zárva jut néki ama pár esztendő, mi adható, s bényeli utána a sötétség? Harmadik kérdése azután már az emberiség sorsát ostromolja – Ádám önzetlen, áldozatos és nagyvonalú. Még egyéni sorsa kérdéseire sem

kapott választ, s már az emberi nemét faggatja. Romantika a javából, annyi szent! – így barátunk.

A „minő sors vár reám” a hétköznapiok nyelvén evilági jövődönket feszegeti; itt nem. De e *nem* jelentésköre homályosabb, nem kifejtett, csak sugalmazott és imaginált, az érlelődő bor képébe burkolva. E bor-kép és képzet viszont oly érzékletes és részletező, már-már öncélú művészi öröm-ecset vezérli, hogy barátunk költőnek kell, hogy képzelje Ádámot. Bocsánat: Madáchtól. S azt is érzékeli – kapaszkodom belé elszólásomban –, hogy a kettő: *egy*. Az absztrakció eme csúcsein önéletrajziaság, a konkrét élettények beszűrődése elképzelhetetlen, de a gondolati azonosság, a szellemi biográfia bizonyos. Ádám, a költő, Ádám, a gondolkodó, a *filozóf*, Ádám, a romantikus álomlátó. S mindez, ím, igaz Madáchról, a szülőatyára is!

A lélek a szűrődve tisztuló bor, s ami át- meg átmossa, szűri, az a küzdelem. Lám, e cseppnyi részben, eme arkhimédészi pontban is benne van, belépszűrődik a *Tragédia* mag-szava: a *küzdés*. A nagy mű benne-található e kristályában is: a nagy mű minden pontja, minden magára záruló betéte *mise en abyme* – az Egész kicsinyített tükré. A *Küzdő Ádám*, jut eszébe barátunknak szerencsés esetben Veszelszky Béla szövegterve, mert a modernnek közt, mondjuk, tájékozott ő, csupán 19. századi ismeretei hiányosak, s most a Veszelszky-féle titán-képekből következtet Ádám jellemére jelen sorok paraleljeként. Szinte látjuk a földre öntött vörösarany borfolyót, a fiatal hős vérét, amint megloccsan, s bévivódik a porba¹⁰³. Kegyetlen kép. S nem az-é az élet is? Nehéz vitatkozni, nehéz egyet nem érteni Ádám kérdéseivel, s vajon a Teremtő mint felel meg neki? Létezhet érv e csapáson, hol az álmából ocsúdott, s az öngyilkosságtól épp csak imént, gyermeke fogantatásának természeti csodája folytán visszadöbbenő

103 A bor („a föld vére”) jelentős szimbólum, tűzként, vérként egyaránt értelmezhető. A vér minden kultúrában az élet és a halhatatlanság jelképe, a vér maga lélek, engesztelő áldozat, próbatétel. Áldozat kettős funkciójában: függés és engedelmisség Isten iránt, bünbánat és álvetetett szeretet, de a *do ut des* (adok, hogy adj) elve alapján párbeszédet, követelést, valamely isteni adomány megszerzését, kikényszerítést is szolgálhatja. „*a test élete a vérben zajlik. A vért azért adtam nektek, hogy az oltáron elvégezhesse velem az engesztelés szertartását életetekért, mert a vér szerzi meg az engesztelést az élet számára.*” (Lev 17,11) Ilyen Krisztus vére is, amely az Istennel kötött új szövetség jelképe, „...*hisz a Megváltó testéből keresztihalálakor kifolyt nyirok és vér szimbóluma a fehér- és a vörös bor, s így az aktus voltaképp az engesztelő véráldozat helyettesítője.*” A szent vér az Oltáriszentség része, az ember megváltásának s az ezáltal elnyerhető örök életnek a záloga, a hívó eme átlényegült vért borként veszi magához az eucharisziában. A hagyomány szerint borral áldoztak Jupiternak és a hettita napistennek is. A borral legszorosabb kapcsolatban álló isten Dionüszosz: „*az öröm, a mámor, a tombolás istene, aki épp úgy meghal és feltámad, mint Krisztus, akinek vére a bor.*” A görögök s számos más kultúra régi szokása szerint az italáldozat a földre vagy a tűzbe cseppentett, öntött, loccsantott bor volt. A Madách-szövegrész közelébe jutottunk, Ádám vétkét Krisztus lesz hivatva helyrehozni...; de vétkesnek érezzük-e vajh! Madách Ádámját?

Ádám halad? S a halál, valóban, épp akkor csap le, midőn a lélek, a szellem végre elérni látszott, elérni hitte teljesítőképessége csúcseit. A halál egy magasrendű, már-már isteni lényt zúz porba. Mint majdan Krisztust¹⁰⁴. A gyötrő (ötösor) kérdéssel szemben csupán egyetlen (újabb) kérdés, lehetséges, remélt, de meg nem határozott, mert meghatározhatatlan és beláthatatlan alternatíva áll: „Vagy a nemes szeszt jobbra rendeléd?” Hogy mi lehet ez a *jobb*, Ádám nem merészli pedzeni: kétségei, bizonytalansága, a lélek halhatatlanságába, az angyalok karába vetett reményen túli reménye minden emberé, mert a kollektív tudattalan része, így barátunk is ismeri. Anamnézis: egy elképzelt s ide citált ember visszaemlékezik eredetére s eredendő – nem bűnére – lélek-fájdalmaira.

A szövegrész első, nagy hatású képe a kiforró, érlelődő-tisztuló, de porba öntött, kárba vesztett vérszín bor látványa. A kiloccsanó, földre *fecsenő*¹⁰⁵, a durva port maga körül pillanatra felverő, de vesztesként (áldozatként) mégis földdéváló, csupán vörös foltjelét maga után hagyó bor látványa. A következő kép Ádám harmadik kérdéséhez kapcsolódik, s a malomkő körül sziszüphoszi köreit rová barmot festi: az emberiség sorsát. *Da capo al fine*, ahogyan a 19. század képzelte a rémes körforgást a történelemben. A két *látást* a mindkettőben jelen lévő *nemes* („nemes szesz”), *nemesedvén* („... hogy trónodhoz közelgjen”) köti egybe. De látjuk, hogy a bezárt, igavonó köröket festő képnek is megvan a gyöke fentebb: „E szűkhatáru lét-e mindenem”... Ha Barthes annakidején nem a Balzac-szövegen¹⁰⁶, hanem a *Tragédián* kívánta volna bizonyítani *olvasható és írható szöveg* különbségeit, itt is arra a következésre jutott volna, hogy minden, a legklasszikusabb textus is „írhatóvá” válik/válhat (mai) töprengő-elemző olvasója számára. A *Tragédia* választott passzusa szöveggé szövéődik eggyé képi és gondolati szálaiból. A lineáris olvasat a szöveget egyben tartó figyelmen csorbul ki.

Ádám negyedik kérdése a nagy egyéniség, tettvágytól fűtött ember s a tömeg viszonyára vonatkozik, és ez sem csak Petőfi, Vörösmarty, Madách és a 19. század dilemmája. „*Van-é jutalma a nemes kebelnek, /Melyet kigúnyol vérhullásaért/A kislelkű tömeg?*” Ma másként mondanánk, de ugyanígy érezhetjük... Nos, miféle jutalomra gondol Ádám? Életen túli, a Teremtőtől túlann adott jutalmat, vagy még itt a földi

104 Ippolitot, Dosztojevszkij gondolati tolmácsát hallgatjuk *A félkegyelmű*ből, ifj. Hans Holbein *Halott Krisztus* című bázei képe kapcsán: „... *óriási gépnak rémlik a természet, amely esztelenül megragadott, darabokra zúzott és érzéketlenül, süketen magába nyelt egy felbecsülhetetlenül értékes, nagyszerű lényt – olyan lényt, amely egymaga felért az egész természettel, annak minden törvényével, az egész világgal, amely talán csakis azért teremtdött, hogy ez a lény megjelenhessen rajta.*” Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSZKIJ, *A félkegyelmű*, ford. MAKAI Imre, Bp., Európa, 1981, 555.

105 *szétfecsennek*: használja, egyedi szóteremtéssel (talán véletlen el-írás?) Weöres Sándor az igé *Fughetta* című apró műremekében, s ismétlem most én e helyt az ő-alkotta szóformát; ide illik e specialitás.

106 BALZAC *Sarrasine* című művére támaszkodva. Roland BARTHES, *S/Z* (1970), ford. MAHLER Zoltán, Bp., Osiris, 1997.

létben, eszméi s küzdései látható vagy szabad szemmel láthatatlan, s mégis létező eredményét? Nem tudhatjuk meg a kétségbeesett tirádából, mert bizonytalan minden, nemcsak a válasz, de a kérdés megfogalmazása, feltöltése, iránya is. *Szegény Ádám* – gondolja barátunk, s rokonszenve jó alap a teljes Madách birtokba vételéhez. Az első ember gyermekként ígér s fogadkozik, alkudozik Istenével. Valóban: *sárból és napsugárból* van összegyúrva, bár e jellemzést a képzelt barát még nem olvashatta. De már ki tudná találni. Ádám képes azt állítani, hogy bármi sorsot elvisel, csak tudja, ismerje azt. Úgy véli, el bírja hordozni a bizonyosságot; el bír hordozni „bármi végzetet”: gyermek-kedély, gyermekszáj. Az Úr, ha megszólal egyáltalán, ebbe fog belékapaszkodni.

A szövegrészt két szó: *bizonytalanság* és *pokol* zárja.

Most vizsgáljuk meg azt a kérdést, hogy türelmetlen barátunknak van-e esélye a néki engedett szövegdarabból a korábbi részeket, a mű menetét, ha nem is kitalálni, de körvonalazni. Tudja-e szövegrészünk érzékelteni a történelmi utazást s a pillanatokkal ezelőtt kihunytt öngyilkossági szándékot? Mire képes egy szöveg, akár a legjobb is; mik határai?

Olvassuk, hogy Ádám kedélye egy nemrég lezárult látás emléktől terhes, ennek hatása alatt áll, szorong, s e *látomány* oly intenzív és valószínű volt, hogy méltán kutatja, faggatja most igazságértékét. „... mi bennök a való” – kérdi, s e kérdés többjelentésű, így bizton nem azonosítható, választásom a jelentések közt nem igazolható, de: elképzelt barátunk, figyelmes emberként posztulálva, értheti úgy Ádám mondatát, hogy *eleddig nem tapasztaltat* álmódott meg, s így a vizsgált idézet előtt fekvő, hosszan elnyúló mű ezt a még meg nem tapasztalt, csak vizionált jós-álmodot tartalmazza. S mivel láthatóan drámai műről van szó, felvonásokban/színekben/jelenetekben testesülhetnek, ölhetnek alakot e külön(ös) álmok. Barátunk kérdezni lesz kénytelen, s mivel Ádám, elevennek tetszik bár Madách lapjain, külső kérdésekre mégis csak interiorizálva tud válaszolni: a válaszokat is magának, barátunknak kell megadnia magamagának. Mintha találókérdésesdit játszana, kérdezz-felelek-et, s így eljut a Jolles-féle egyszerű formákig, de azon át mégis az arisztokratikus regiszterig.

Szigeti Csabától idézek¹⁰⁷, aki André Jolles eredetileg 1930-ban publikált *Einfache Formen* című kötete alapján formulázza a találós kérdés követelményrendszerét. Ta-

107 SZIGETI Csaba, *Hajnóczy Péter találós kérdése: Hol léteznek a kopt nők? = Az egyszerű formák szemiotikája*, szerk. BERNÁTH Árpád, CSÚRI Károly, Szeged, 1985 (Studia Poetica, 7), 119–127.

lán barátunk segítségére sietünk e meghatározással. Talán közelebb kerülünk a madáchi mű kérdésalakzataihoz¹⁰⁸:

„1/ a műfaj megköveteli, hogy a találós kérdés kérdés+válasz szerkezetben realizálódjon; 2/ feltételez egy kérdezőt és egy megkérdezettet; 3/ a kérdés elhangzásának pillanatában a kérdező tudja a választ, a megkérdezett a nem-tudás állapotában van, akinek fel kell emelkednie a kérdező tudásához, és 4/ a kérdésre egyetlen jó válasz adható, s e választ csak magából a kérdésből lehet kihámozni. A találós kérdés megfejtésének tétje élet vagy halál. (...) Gondoljunk akár Kalaf herceg és Turandot hercegisasszony történetére.”

Fentiek duplán igazak esetünkre. Ádám kérdez (a kiválasztott szövegrészben egyelőre) néma Teremtőtől (mi, a teljes szöveg ismerői látjuk, végül megérkező válasza mily ellentmondásos, mily sovány vigaszt ad majd, és visszavonja a magyarázatot); de kérdez barátunk is, kérdéseket tesz fel az elébe tett szövegrészen át Ádámnak, a Teremtőnek, a műnek és – Madáchnak. Életre-halálra, mert a *Tragédiát* csak így lehet olvasni. E kérdések a mi kérdéseink is egyben.

Ha jól kérdez e lassacskán alteregonkká váló barát, végül olyan megoldásra hajlik, hogy a megismerni vágyott mű álmait, Ádám látásait a legvégső személyes- és emberiség-kérdések ihlették életről/halálról, sorsról/végzetről, halhatatlanságról, Mennyről és Pokolról. E kérdésekről az antik mitológia és a kereszténység világgképén át folyik a gondolkodás és kép-alkotás.

Ha megfontolom figyelmes barátommal együtt az Ádám által feltett kérdéssort, egyetlen elem nem illik a láncba, egyedül egyikük váratlan, az előbbiekből nem következő, s így a rejtvényfejtés tekintetében irányadó, szokatlan és furcsa. Az, amely *egyén és tömeg* kérdésre vonatkozik. Ez lesz az a kérdés, mely, ha tetszik, a figyelmet az emberiség történelmére mint a mű alapszövegét képező genealógiai mesére irányítja. Ádám a történelemről álmodik.

Ontológiai és történetfilozófiai kérdéseket középpontba állító műnek mutatja magát a *Tragédia* e tizennégy sorából is. Barátunk – s a nagy mű – kiállta a megértés-megértetés próbáját.

108 FARAGÓ Kornélia *Dialogikus várakozások* című tanulmányának szóhasználatához nyúlok. FARAGÓ Kornélia, *Dialogikus várakozások (A kérdésprobléma Hajnóczy Péter prózájában) = Tudom: De: tudom-e? A párbeszéd kiterjesztése – az újraolvasás lehetőségei*, szerk. CSERJÉS Katalin, Szeged, Lectum, 2009 (Hajnóczy-tanulmányok, 3), 11–19.

Végül egy *appendix*, melyet barátunk figyelmébe ajánlunk, mintegy ajándékként, „desszertként”, mikor a *Tragédia* olvasását tanácsoljuk neki. Megragadta a földre kiömlő vér-bor képe, hát olvassa hozzá másik, jó két emberöltővel későbbi klasszikusunk, a hasonlóképp súlyos és komoly kérdésfelvetésű *filozóf* és költő Babits *epodosát* a *Laodameiából*, mely a klasszikus attikai tragédia újraírása, és mégsem, mert *nemes borra* szublimált lélek és líra csupán, (drámai) cselekményment nélkül.

A trójai partra elsőnek lépő hős, Prótesilaos kihívja a jóslat végzetét, „nagy, nemes merényt” hajt végre, amikor, dacolva az istenekkel, vakmerőn elsőként szökken part-ra a görög bárkáról. Mit gondol, mit hisz, miben bíz az esztelen? Hogy győzhetne az istenek ellenében? Feleségével, Laodameiával mindenestre nem gondol... Babits drámai költeménye, feltámasztott attikai tragédiája arról szól, hogy a már megözvegyült királyné három órára visszaperli, visszafohászkodja a haláltól férjét. Lidérces álom, félönkvület vagy holtidézés: nehéz eldönteni. A *Laodameia* szokatlan nyelvi kombinációi, artisztikus, teremtett nyelve, kép- és képzetgazdagsága expresszív, s a tudatlóra eljárásait fejleszti tovább. Devecseri Gábor a magyar nyelv hallatlan gazdagítójának találja a *Laodameiát* mind mondatépítésben, mind metrikában¹⁰⁹. „*S a lassú, ünnepélyes sorok között úgy siklik előre a gyors mondanivaló, mint a kígyó, vagy rohan, valóban, mint libegő, izgatott hírnök. Sor és mondat nem végződnek egyszerre. A sorok nem érik utol a gondolatot. A különös hírmondó drámai mondanivalójával mindig előreszalad.*” Babitsról beszél Devecseri Gábor? A *különös hírmondó* nem lehetne a 15. szín Madách-Ádámja?

Végül a bor-képzet is a babitsi teremtő eljárások részeként tűnik fel az első *epodosban*, a Kar énekeként:

Epodos.

Teljes kar:

*Milyen bort adtak a föld fiának
a kegyetlen istenek,
hogy attól örökre részeg
s szenved míg a sírba száll?
hogy él ahol élni bánat
és küzködik és szeret,
ahol bűn lenni merésznek,
ahol szeretni halál?*

109 DEVECSERI GÁBOR, *Babits és az antikvitás = Babits Mihály száz esztendeje: Kritikák, portrék*, szerk. Pók Lajos, Bp., Gondolat, 1983, 291–296.

*hogy tudva is üzi lázát
végzete torka felé
és kergeti azt ami messze
s elereszti ami közel;
elhagyja nyugalmas házát
és mind ki őt szereté
s csak akkor látja ha veszve,
hogy boldogsága vesz el?
Bolond akarás a férfi bora,
a nő bora büs szerelme,
sajtolva kinnal a fűrtből,
amelynek vágy a neve,
a sors buta lába gázol a
lélek kádjában ütemre
és ömlik a vérző fűrtből
a bor vérszinü leve.
És mint akit ért kigyómarás,
számára fű nem terem:
a férfi bora bolond akarás,
a nő bora büs szerelem.*

Kinek a kérdése, kinek a szólama hát a kardal hangja?¹¹⁰

Babits, ez a szelíd és komoly pacifista igen gyakran nyúl a vér képzetéhez, lásd a híres *Hűsvét előttöt*, ahol az ártatlan olvasó bizonyos pillanatokban elbizonytalanodik, hogy háborús vagy azt tiltó-gátló költeményt olvas-e, „annyi a vér”, s oly sok jelentésben.

A véres, vérző, alvadt vérrrel pecsételt halottat (Hádészből megidézett, rég holt férjét) vízként, tejként vérrrel itatja Laodameia: Prótesziláosz saját, három órára újból megindított vérével s a maga asszonyi, szerelmes-eleven vérével, de a „*még nem is berregett*” fekete áldozati báránka fekete vérével is. És azt is tudni akarja a gyász asszonya, hogy ama sosem látott, távoli trójai sírra hajdan vittek-e áldozatot: bort, tejet, mézet (a Paradicsom folyóinál járunk; Ílion és a Sion közt *volna* közlekedés?). Majd ahogyan elősejlik a valóság a sérült tudat képei alól: a bárány fekete vére a holton, a kiásott, elő-igézett holttetem; s végül az apa által is látott, érzékelt gólem, egy köddé

110 Sebők Zsuzsa SZTE-BTK V. évfolyam magyar-vallástudomány szakos hallgató gondolatmenetere utalok a Modern Magyar Irodalom Tanszék Grezsa-pályázatára 2010-ben beadott dolgozatából (*Szavak általi képfestés Babits Laodameia című drámájában*); a dolgozatot szóbeli fordulóra érettnek találták, továbbment az OTDK-ra.

foszló véres, alakatlan árny a halott fiú arcvonásaival – *mennyi a vér...* – döbben vissza csaknem viszolyogva a *Laodameia* veretes sorainak olvasója. Madách sosem naturalista, s Babits sem az. Csak szecessziós-szimbolista.

Van aztán a feltámasztott attikai *liriko-tragédiában* egy másik *epodos* is, nem kevésbé érdekes, ezt is a *Teljes kar* éneкли:

*Van egy fa, amely dús lombjai szárnyát
szívünkben bontja ki éveken át
és vérünkből kap erőt
és életünkre teríti árnyát
és egy fa se hajt nagyobb koronát
és egy fa se napratörőbb.
Az ifjú szív ennek melegágy
s mindegy neki: nap meg éj:
buján virulnak az ágok;
mély gyökere maga a vágy,
hullós virága a kéj
sötét gyümölcse az átok
és gyökere annyira edzett
s a virágban annyi a méz,
s a gyümölcsben annyi a mérég,
hogy akinél kirügedzett
a halállal harcra merész
s nem bánja, ha rágja a féreg
s nem bánja az égiek átkát
csak öntözi nappal-éjjel,
csak öntözi este-reggel
rossz fája sötét virágát
csak öntözi könnyel-vérrel,
úgy harcol az istenekkel.*

Az ember szívéből, vér-eréből kibomló fa részletező, érzéki leírását kapjuk, s meg kell értenünk, hogy a vad, véres, istenek s a halál elleni lázadásban sarjadó szerelem keserédes növénye ez a fa. E monológ, ha megfigyeljük, ha felfigyelünk rá: szinte csak toposzokból építkeznek: *méz, mérég, virág, féreg, gyümölcs, szárny, szív, nappal és éjjel, könny, vér, harc, halál és átok*. Más szó nincsen is, alig van; telített, buja vérdzsungel,

bor-mocsár, mézhullató kéj Babits másik *epodosa* is, bételik vele olvasója, ahogyan a szecesszió is bizonyos idő után a csömörig vihet (akár a manierizmus, akár a rokokó).

Hosszú szövegrész, szöveg-betét a két babitsi *epodos* is, akár Ádám perlő tirádája. S monologikus a szöveg e helyt is, holott Babitsnál a Kar beszél, de sokaságot fed-é e fogalom az attikai drámában – s Babitsnál? Zsúfoltság, szenvedély, radikális, nyugtalanító központozás, szokatlanság, panasz-szerűen felszakadó, oszcilláló magánbeszéd – néma tanúk, siket fülek előtt. Életre-halálra, emberlétünk leg-lényegére szólnak az utalások, kérdeznak a kérdések. Ugyanarról szól, s nyitott (zárt) kapukat dönget minden emberi kérdés.

Könnyű kézzel, hirtelen ötlettel vetettük fel a párhuzamot két magyar remekmű részletei közt a *bor* és *vér* egybekapcsoló metaforája, metamorfózisa által. S minél tovább olvassuk, annál inkább Ádám sorsmonológjának érezzük a *Laodameia* *epodosait*. Csakhogy nem csupán Ádámé; *animája*, Éva is benne szenved a férfisorsban, kettéhasíthatatlanul. *Laodameia* és *Próteszilaosz*; Ádám és Éva.

Bárhogyan legyen is, bármily távolságban álljon is a *Laodameia* mítoszi és megírásbeli ideje és tere a *Tragédiától*: Ádám bora Madáchnál is a *bolond akarás*, s Éváé: *bús szerelem...* „Kígyómarás” érte őket is.

„Négykezes” szabad előadásban

Cserjés Katalin – Országh Katalin: *Áldás vagy átok? Hermész jelenléte a Tragédiában*

A 2011-es tavaszi Madách-szimpoziumon, a Kecskeméten megtartott szekcióban tanítványommal és szakdolgozómmal egy katekézisirre emlékeztető kiselőadással álltunk elő, szembevitendő-összevetendő egymással néhány szempont szerint két rendkívüli szövegművet: Madách Imre *Tragédiáját* (1861) és Krasznahorkai László *Háború és háború* (1999) című világregényét.

A görög *katekheis* ige *visszhangozni*-t jelent, esetünkben azonban a tanítvány nem visszamond vagy ismételi, hanem felel tanára kérdésére, egyben továbbgondol és parafrázist épít. Katekizmusnak (káténak) tag értelemben kérdés-felelet formájú, áttekinthető oktató könyvet neveztek, s mi most e *tág* (s nem a biblikus *szoros*) jelentésből indulva fogalmazunk – korántsem könnyvnyi, csak néhány sarkalatos gondolatnyi – bemutatót. Kérdés-felelet alakban megfogalmazott foglalatát annak, ami Országh Katalin szakdolgozatában s az én témavezetői téziseimben nyert formát. A kérdések tehát a témavezetőhöz, a válaszok a tanítványhoz tartoznak.

1. A szakdolgozat címének értelmezése

(Az ember tragédiája: *Háború és háború*)

Merész kijelentés, de a szakdolgozatban erős kísérlet történik az argumentációra. Győzzön meg bennünket itt és most, hogy van alapja az azonosításnak, a két nagy mű organikus egységben történő felmutatásának, netán egy részleges hypo- és hypertext-viszonylat feltételezésének!

Dolgozatomban két feledhetetlen, a végső kérdéseket kutató remekmű rokon vonásait kíséreltem meg feltárni. Madách Imre drámai költeményét, *Az ember tragédiáját* és Krasznahorkai László „világregényét”: *Háború és háború* című rejtélyes kirakós játékát „olvastam össze”. Első pillantásra inkább a két mű közötti távolság világlik ki. Egy drámai költemény a 19. század második feléből és egy kortárs nagyregény. Mi több, az egyikben biblikus keretbe ágyazott emberiségdráma bontakozik ki, a másikban tulajdonképpen két történet íródik: egy Korim György nevű levéltáros életének fordulópontja, majd befejezése, valamint az általa talált rejtélyes kézirat története(i). Azonban a számos különbség mellett érezhető a két alkotást összekötő szálak ereje; ilyen a cím is.

A címek különböző formába öntve, de ugyanarra a kérdésre keresik a választ: mi valójában az emberiség történelme?

A *Háború*ban a fenti kérdésre vonatkozó elképzeléseit a narrátor hol Korim, hol Kasser¹¹¹ gondolatai által tolmácsolja. Kasser számára „... a történelem kétségbevonhatatlanul az erőszak, *the violence*, mind kiterjedtebb uralma felé vezetett...” (H: 124).¹¹² A *Háború és háború* kifejezés értelmére maga a szerző is rávilágít – a kéziratban szereplő angyali lények hánykódásáról szólva: „... végigfutva a ránk eső történelmen, keres benne egy pontot a számukra, amelyen át kivezetheti őket, (...) kereste, de nem találta, (...) mert csak háborúból háborúba vezet számukra út, háborúból békébe nem, (...) mert nincs Kivezető Út...” (H: 185).

Ádám ugyanígy hasztalan harcot lát az emberiség sorsában: „... Segítség, Lucifer! el innen, el,/ Vezess jövőmből a jelenbe vissza,/ Ne lássam többé ádáz sorsomat:/ A hasztalan harcot. Hadd fontolom meg:/ Daczoljak-é még Isten végzetével.” (T: XIV./ 3933)¹¹³ A *Tragédiában* ez a szakadatlan zajló, az Embert színről színre kísérő *hasztalan harc* reprezentálja az emberiség sorsát, a történelmet.

Egy figyelemre méltó tanulmány szerint, mely teológiai aspektusból vizsgálja a *Tragédiát*, „... az ember igazi hazája nem a történelem, hanem a kegyelem. Nem az idő, hanem az örökkévalóság.”¹¹⁴ Ennek az örökkévalóságnak a keresése hajtja színről színre, korról korra, időről időre az embert. A vágyott cél az Éden elérése, miközben lehetetlen olyan társadalmi formát létrehozni, mely megteremtené a földi paradicsomot. Ez az egyre makacsabb keresés hatja át Korimot is, akinek a regény végére egyetlen célja marad: a kézirat megmentése az örökkévalóság számára.

Mindkét műcím tekinthető tehát válasznak a kérdésre, hogy mi a történelem. Ebben a feltételezésben a már említett teológiai szempontú tanulmány erősített meg, mely ugyanis kimondja, hogy „Az ember tragédiája = történelme.”¹¹⁵ A tanulmány hatóköre ugyan csak Madách drámájára terjed ki, de ha visszaemlékszünk, Korim hogyan látja a történelmet („a háborúk örökkévalósága”), beláthatjuk, hogy a *Háború és háború* cím – amely a háborúk örökkévalóságára utal – tulajdonképpen ugyanarra a kérdésre felel, amire a *Tragédia* is.

111 A kéziratbeli „angyalok” egyike. (A szellemi lények: Kasser, Falke, Toot és Bengazza.)

112 A (H:124) típusú megjelölést fogom alkalmazni a továbbiakban is, amikor a *Háborúból* idézek (l. KRASZNAHORKAI László, *Háború és háború*, Bp., Magvető, 1999.)

113 A „T” a *Tragédiára* utal, a római szám a színt jelöli, a perjel utáni arab számozás pedig a *Tragédia* megfelelő sorának száma. A következő kiadást használtam fel: MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája. Drámai költemény, „érintetlen változat”, szerk. STRIKER Sándor*, Bp., 1996.

114 NAGY László, *Madách Imre Az ember tragédiája című színművének teológiai vizsgálata*, Kolozsvár, Erdélyi Református Egyházkerület, 1994.

115 *Uo.*, 8.

2. Akkor hát: akár fel is lehet cserélni a két mű címét?

A szakdolgozatban, látjuk, igen szoros viszony tételeződik a két vizsgált emberi-ségmű között. Fel lehetne-e cserélni a két opus címét? A rokonság mértéke oly erős volna, hogy egyenlőségjel kerülhet a két titulus közé is? Azonosítás és következtetés, ok-okozati összefüggés a két műcím generálta katasztrófa-képzet közt?

A *Háború és háború* és a *Tragédia* címe ugyanarra a problémára, az emberi lét tragikumára utal; tulajdonképpen mindkét cím egy-egy kifejezésbe sűrítve válaszol a talányos kérdésre, hogy mi a történelem. Ha ebből a tényből indulunk ki, eljátszhatunk a gondolattal: mindkét mű viselhetné akár *Az ember tragédiája*, akár *Háború és háború* címet? Találó címeket kapnánk akkor is, ha megcserélve illesztenénk őket a művek elé?

Mondhatnánk, igen, hiszen mindkét szerző, mint fent utaltam rá, ugyanarra a kérdésre válaszol, ugyanúgy az emberiség történelmét viszi górcső alá. Azonban vizsgáljuk meg kicsit közelebbről a kérdést! A történelem az ember tragédiája; a történelem háború és háború. Ugyanazt jelenti-e a két gondolat? Teljesen ugyanolyan történelemszemléletre utal-e mindkettő?

A *Tragédia* történelemértelmezése abból a kontextusból adódik, hogy Madách a történeti színeket – amelyek magát a históriát alkotják – a bibliai történet keretébe helyezi. Hiszen ha az ember nem követte volna el az ősbűnt, nem létezne történelmünk sem, hanem a paradicsomi lét örökkévalóságát élvezhetnénk ma is. Következésképp a történelem büntetés, ám a *Biblia* szerint egyszer véget fog érni.

A *Háború* belső történetében, a Korim György levéltáros által talált kéziratban négy hajótörést szenvedett férfi (Kasser, Toot, Falke és Bengazza) tűnik fel Krétán, egy Kommosz nevű halászfaluban. Az itt uralkodó paradicsomi ősidillnek egy Mastemann nevű sátáni figura megjelenése vet véget. A „szín” végén a négy alak apokaliptikus jelenségek által kísértén-fenyegetetten távozik Kommoszból. Ezután különböző helyszíneken és időkben tűnnek fel, akárcsak a *Tragédia* színről színre menekülő Ádámja. A Krasznahorkai-mű címe végtelen történetre utal, s a regénybeli kézirat szövegében is vannak erre jelek. Már az első helyszínről szóló részben ezt olvassuk az angyali lényekre vonatkozóan: „úgy tűnik, innét is menniük kell...”, tehát nem Kréta az utazás első állomása; s a regény végén is rejtélyesen tűnik el a négy figura az olvasó szemei elől. Az olvasó számára tehát Krétán kezdődik és Rómában végződik a történet, viszont Kasser és társai számára nem; az az érzésünk, hogy Kréta, Köln, Velence, Britannia, Gibraltár és Róma csupán néhány állomása menekülésük végtelen történetének.

A *Tragédiában* lévő történeti színek, azaz Ádám álma zárt, végesnek mondható történéssorozat; világosan látható, hogy *Egyiptom* az álom első helyszíne – nem csupán az olvasó számára, hanem a szereplők számára is –, és az *Eszkimó-szín* az utolsó, ahol megfordulnak.¹¹⁶ Biztosak lehetünk benne, hogy ez az álombeli utazás végállomása, hiszen maga Lucifer mondja: *Ébredj hát Ádám! álmod véget ért.* (T: XIV./3938). Ádám is ide-oda hánykódik a történelem útvesztőjében, akárcsak a *Háború* négy utazója; ám egyszer elérkezik utazásának vége, s feleszmél. De a *Háború* angyali alakjainak véget ér-e valaha szörnyű rémálma?

A *Tragédiát* tehát a *Háborúval* ellentétben értelmezhetjük úgy is, mint véges történetet. A bibliai keret engedi meg azt a lehetséges értelmezést, mely szerint a hasztalan harc véges, nem pedig örök létállapot; a történelem tulajdonképpen az ősbűn és az üdvözülés közötti időszak. A *Tragédia* nyitva hagyja az örök körforgás kérdését: „túl örök idő vár”, mondja az Úr; Krasznahorkai címe azonban a történelemre mint háborúk véget nem érő sorozatára utal!¹¹⁷ A kérdés ugyanaz marad: a történelem, a válasz mégis más és más; a címeket a helyükön kell hagynunk.

3. Egy töprengő kérdés: jelen van-e Hermész a *Tragédiában*?

Válaszait további megfontolásra, munkahipotézisként egyelőre elfogadva, egy másik kérdést hozok elő: a Krasznahorkai-szöveg mindent fordító kulcs-alakja a sokszereű, rejtelmes, vágyott és félt Hermész: Korim, s véle mindannyiunk társa. Nélküle nincsen, nem áll, nem működik a Krasznahorkai-univerzum. De hol van ő, látható, tetten érhető, kitapintható-e a titkok-tudója görög isten Madách művében is, vagy róla itt le kell mondanunk, Lucifer javára?

Hermész sokszínű alak, a mitológiában számos tiszte van. Többek között az istenek követe, a találatekonyság, a furfang istene, a tolvajok vezérlője, de a szerencsés pillanatot, szerencsés véletlent is neki tulajdonították. Hermész lélekkísérő is, ő vezeti az embert Hádész alvilági birodalmába. S végül, de nem utolsósorban (sőt!) az ügyes

116 Azt nem állítom, hogy Ádám csupán annyit lát a történelemből, mint amennyit Madách az olvasóknak megmutat; de a *Háború* betéttörténetével szemben a *Tragédia* álomutazásában ki tudunk jelölni egy kezdőpontot és egy végpontot, ahonnan Ádám elindul, és ahol befejezi veszélyes utazását. Ádám valószínűleg végigutazza az emberiség történelmének egészét, amelyből az olvasó csupán kimetszett darabkákat kap; erre a feltevésre utalnak a falanszter-színben azok a jelenetek, amelyekben Ádám régi korok olyan alakjait véli felismerni, akikkel a *Tragédia* lapjain az olvasó nem találkozhatott (pl.: Platón, Michelangelo).

117 A *Háború és háború* cím első hallásra mindenkiben Tolsztoj regényének címét, a *Háború és békét* idézi fel. Krasznahorkainál a „békét” is „háború” helyettesíti, a pozitív (béke) és negatív (háború) erők egyensúlya ebben az esetben felbomlik, és a vég nélküli háborúk sorozata a *Háború és háború* címek által jelölt világból kioltja a remény lángjait.

beszéd istene; Hermész közbelépésére világosodik meg a homályos szó; mint tudjuk, a szövegmagyarázat tudománya, a hermeneutika tőle kapta a nevét.

A *Háborúbeli Korim* életében és világnézetében hirtelen gyökeres változás következik be, s mindez negyvennegyedik születésnapján történik, amikor - úgy érzi - „megpillantotta” Hermészt. A leváltáros Hermészre, e titokzatos és sokszínű görög istenre vezette vissza az egész lényét átformáló fordulatot. Korim ugyanis korábban érteni vélte a világot, úgy hitte, a világnak „egységes szerkezete, elemeinek szigorú összefüggése, a teljes rendszernek pedig valami határozott iránya, fejlődése, haladása (...) van” (H:16). Azonban hermészi szemekkel már iszonyatosan bonyolultnak látja ezt a világot, és mit sem ért belőle. Korim úgy érzi, „a felismeréssel nem járt együtt az, hogy na, akkor viszont mostmár érti, mivel nem egy új tudást kapott ezzel cserébe azért a másikért, hanem valami *ijesztő bonyolultságot...*” (H:10).

Hősünk a történelem velejét, a lét értelmét kezdi kutatni; ezen belül azt, hogy mi az ő személyes feladata. Rémulten érzi, hogy „személyesen őrá az égadta világon nem vár semmi”, céltalannak látja életét. Megfogalmazódik benne a kérdés: „múljon ki szép halkán a világból?” Mégsem. A szabadság íze juttatja végül a döntésig, hogy „elmegy a világ közepébe, ahol eldőlnek a dolgok”, ez pedig New York, korunk „Rómája”. Korim vágya a függés és a biztonság, az áttekinthetőség és az otthonosság nyugalma. Ezeket az értékeket veszítette el, amikor Hermész belépett az életébe. A kézirat megtalálása után szabja ki magának saját(os) küldetését: New Yorkban, a világ közepében begépel a kéziratot az internetbe: átadja az üzenetet az örökkévalóságnak.

Hasonló módon fordulat következik be a *Tragédiában* is. De pontosan mi is ez a fordulat, és ki ennek a generátora? Most jutottunk el odáig, hogy megválaszoljuk a kérdést: jelen van-e Hermész a *Tragédiában*?

A művek egy bizonyos pontjáig Korimot, illetve Ádámot és Évát egyfajta gyermeki tudatlanság jellemezte, amit a hitükben való megnyugvás eredményezett. A *Tragédia* hősei esetében a feltétel nélküli istenhit következménye ez az állapot, hiszen az első emberpárnak nincs is szüksége tudásra, ha teljes mértékben Urára bízta magát, és nem kérdőjelezi meg a teremtett világ rendjét. Korim hite viszont nem feltétlenül köthető a valláshoz, csupán ahhoz a meggyőződéséhez, hogy a világban rend uralkodik, és minden dolognak megkérdőjelezhetetlen értelme van. E hitet Korim Hermész hatására veszítette el, mint ahogyan az első emberpár Lucifer hatására rendült meg feltétlen bizodalomban. Az ember a tudás fáját választja; ekkor veszíti el a függést, a bizalmat, a békét, az Édent; és megkapja a tudást; azt a tudást, amelyet inkább tehernek érez, miután sikerült megszereznie. Ugyanennek a kínzó tudásnak a birtokosa lesz a *Háború*-ban Korim is az életében bekövetkező fordulatot követően. Amikor Ádám elhagyja Istent, és vele együtt eldobja a gondviselést, tudatállapotbeli változásának első jelei nagyon hasonlítanak ahhoz, amit Korim él át, amikor Hermész hatására világtképbeli

átalakuláson megy keresztül. Ádám gondolataiban is ellentétes képekben jelenik meg a két világ harca – amit eddig szilárdnak vélt, most forrongó anyag, önmagát sem tudja többé meghatározni, fokozhatatlan bonyodalmat és zavart érzékel maga körül: *Alattam ing a föld. / A mit szilárdnak és alaktalannak / Tartottam eddig, forrongó anyag lön, / (...) Oh, e zűr között! Hová lesz énem zárt egyénisége* (T: III./ 426.)

Korim új világnézete szerint a világ nem önmagában, objektíve létező dolog, hanem csak a rá vonatkozó gondolatmenetek formájában létezik. Lucifer is valami hasonlót mond, amikor az okoskodás veszélyeire figyelmezteti az összüllőket: „Hát hagyjatok fel az okoskodással, / Minden dolognak oly sok színe van, / Hogy a ki mind azt végig észleli, / Kevesbet tud, mint első pillanatra, S határozatra jöni rá nem ér. / A tett halála az okoskodás.” (T: II./ 321).

A függés mint az ember létformája, az ember nyugalmanak feltétele mindkét műben megjelenik. Amikor a *Tragédia* paradicsomi színében Éva örvendezik az élet szépségéről, Isten kegyes gondoskodásáról, Ádám megjegyzi: „... A függés, látom, életelv neked.” (T: II. /159). Lucifernek az Úr tervébe való beavatkozása által az ember elveszítette ezt a békés állapotot, a függést, ahogyan Korimmal is ugyanez történt, amikor Hermész hatáskörébe került: „... Hermész, mondta Korim, ez azt jelenti, elveszíteni az otthonosságot, az odatartozást, a függést, a bizalmat...” (H: 42).

Lucifer szerepe igyhát nagyon hasonló a *Háborúbeli Hermészéhez*: mindketten a főhősöket elcsábító, „elvezérlő” alakok, akik egy olyasféle újfajta tudást, felismerést adnak a szereplőknek, amelynek a birtoklását ők később, minderre ráeszmélve, már nem akarják. A kérdésre reflektálva: igen, jelen van tehát Hermész a *Tragédiában*, Lucifer alakját öltve.

4. *Ahogyan Hermész varázs-alakja, úgy a Babel-szindróma is megkerülhetetlen Krasznahorkai László regényében. Elképzelhetőnek tart-e egy extra Babel-szint a Tragédiában? Ha lenne Babel-szín, Ádámot milyen szerepben látnánk?*

Néhány éve egyik előadásomban azon a lehetetlenségen töprengtem el: mi volna, mi lehetne Az ember tragédiája 16. színe. Tudománytalan kérdés, de vitaindítóként megtermékenyítő lehet: egy betét vagy rátét; belső szövegepizód vagy végjáték, applikálva a nagy mű ismert testére. Pusztulástörténet a Babel is, s a Krasznahorkai-regényben oly otthonos...

A *Háború és háború* lapjain a kézirat minden egyes helyszínén felbukkanó gigászai vagy gigantikus alkotmányok vezetnek rá Korimot a végső felismerésre: miért olyan ismerős számára New York, az a hely, ahol még sohasem járt ezelőtt; és mi végül en-

nek a rejtélyes kéziratnak a jelentősége. Az érzés, ami a regény folyamán nem hagyja nyugodni Korimot, az, hogy mintha járt volna már New Yorkban, vagy legalábbis látta volna már ezt a várost valahol. Van „egy egészen különleges érzése, amikor kint jár Manhattanben, és nézi ezeket a gigantikus, észbontó felhőkarcolókat” (H: 97). Később eszmél rá, hogy miért volt ez a megmagyarázhatatlanul furcsa érzése a várossal kapcsolatban; a kézirat mellett egy festmény lesz, ami rádöbben a megoldásra. Egy napon New York utcáin sétálva, megpillantja Brueghelnek a bábeli tornyot ábrázoló képét egy kirakatban lévő televízióban. Ekkor tör rá a felismerés, és megérti a bábeli összefüggéseket. A bábeli torony is gigantikus építmény, ahogyan a kéziratban szereplő emberi művek valamennyien; hisz Babel az ég felé tör, de hiába: nem képes felülkerekedni Istenen, sőt, még elérni sem magasságait.

A New York-i végláthatatlan magasságú felhőkarcolók szimbolizálják a bábeli torony megsokszorozódását. A Korim által keresett és itt, New York utcáin megtalált üzenet tulajdonképpen a mű vezérgondolata: „... megérteni és továbbadni, hogy az isten nélküli út ide vezet, a csodálatos, a lenyűgöző, a káprázatos emberhez, aki már csupán egyetlen dologra nem képes és nem is lesz soha, hogy uralja, amit megteremtett (...) *a túl nagy túl nagy nekünk...*” (H: 201). Ez az oka (és célja) annak, hogy Korimot „New Yorkba irányította egy titokzatos útmutatás.” (H: 200).

Erre emlékeztető „bábeli” színnel indul a tragédiasorozat Madách drámájában. A piramis építésén fáradozó munkások a fáraó vágyának próbálnak eleget tenni: a hatalomnak és a halhatatlanságnak emelnek szobrot, templomot. Az örökléttel azonban a legnagyobb hatalmat élvező földi halandó sem tudja felvenni a versenyt; ez a gondolat Lucifer kárörvendő vigyorában ölt testet.

Igen, elképzelhetőnek tartok egy Babel-színt a *Tragédiában*, de féltő, hogy a mű logikáját felborítaná. Minden társadalmi rendnek és eszmének csupán egy reprezentánsa van a madáchi műben, és az elképzelt *Bábeli szín* kísértetiesen hasonlítana az *Egyiptomi szín* társadalmára. (*Prága-szimból* kettő van ugyan, de annak a kettőnek a tudományról alkotott elképzelése nem ugyanaz.)

Ha mégis lenne *Bábel-szín*, Ádámot Nimród király szerepében tudnám elképzelni. Ha Brueghel festményére pillantok, még erősebb hasonlóságot látok az egyiptomi és az elképzelt *Bábeli szín* között. A Babel tornyának építésén fáradozó munkások, a kicsiny viskók és monumentális épület között mérhetetlen szakadék tátong, akár a fáraó hatalomvágya, én-központúsága és az általa csaknem láthatatlan szenvedők, a rabszolgák között.

5. Kísértő vagy kísérő Lucifer?

Térjünk, kis-káténk végére érve, a Madách-mű legizgatóbb, másmilyenségében legprovokatívabb szereplőjéhez, az ördöghöz, ki, íme, Lucifer fényhozó nevét viseli! Hermész és Lucifer; Lucifer és Mefisztó... Kísértő vagy kísértő, netán szellemrokon társ fogja-taszítja Ádámot a Tragédia színein keresztül? Lucifer fokozhatatlanul összetett szerepére kérdeznek.

Mint említettem, a *Háború és Háború*ban (most a regényben lévő kéziraatra gondolok) van egy szereplő, Mastemann, aki a négy angyali lény mellett újra és újra felbukkan a különböző helyszíneken. Akárcsak Lucifer, aki az egyetlen állandó figura Ádám mellett a *Tragédia* sokszereplős álomszíneiben. Abban is hasonlóak, hogy mindketten a „tagadás ősi szellemei”, diszharmóniát hirdetve zúzzák szét a paradicsomi világot.

A két alvilági alak közötti különbségre akkor derül fény igazán, ha megvizsgáljuk Lucifernek Ádámmal, illetve Mastemann-nak a négy utazóhoz fűző viszonyát. Lucifer kísérője is Ádámnak, együtt jelennek meg minden színben, és együtt is távoznak onnan; míg Mastemann alakja csupán keresztezi Kasserék útját; nem kíséri őket, inkább úgy tűnik, hogy a „háború szelleme” mindegyre hajszolja a „béke üzőtt megszállottjait”.

Mastemann a béke ellentétét képviseli: a háborút. Vele szemben Lucifer ellentmondásos figura, nem tekinthetünk rá pusztán a Jó ellentétéként; bár kétségtelenül ő ragadta ki Ádámot és Évát az Istennel való harmónia állapotából, ő volt e békés állapot megrontója, tehát kísértő is; másrésztől kísérője, vezetője is Ádámnak: kigúnyolja, ugyanakkor figyelmeztetően felnyitja a szemét, megmutatja minden eszme árnyékolását, sőt olykor megmenteni látszik szorult helyzetében az első embert.

Lucifer szerepe így inkább hasonlít Hermészéhez, mint Mastemannéhoz. Lucifer kísérő és kísértő is, akárcsak Hermész. Mindketten titkok tudói. Lucifer nagy jövőmondó; megjósolja az emberiség történelmének lefolyását, hiszen a történelmi eseményeket igazolva látjuk Ádám megálmodott jövőjében – az olvasó múltjában. Lucifer felvillantja a jövő képeit, de ez a tudás csak még nyugtalanítóbb kérdéseket szül az emberben, hiszen az igazi titkoknak egyedül az Úr lehet a tudója. Ugyanígy, Hermész sem birtokolhatta a mindentudást, Zeusz elrejtette előle a végső titkokat. Hermész nyitja fel Korim szemét, hogy lássa az eddig ismeretlen; ám a tudás csak újabb s újabb kérdésekre (nem pedig válaszokra) világít rá; Korim egy labirintusban találja magát, ahonnan nem leli a kivezető utat (*the way out*).

Fájdalmas, reményen túli reménnyel kérdezzük: Ádám, az Ember számára létezik-e Kivezető Út?

Madách határai

Transzgresszió és metalepszis Madách Imre művében

Határon, mai országok határain fekszenek a Madách-birtokok, s más képet mutat Sztegova és Csesztve is. De ugyancsak műfajok határán áll maga a mű, s a színpadképesség mindmáig új s új kérdéseket vet fel.

Határátlépések szaggatják, mintázzák a *Tragédia* szépen strukturált ívét, csak néhányat közülük:

Ébrenlét és álom közt: kérdés, melyik szereplőnek mennyi s miként jut ki belőlük (álmodik-e Éva is, vagy csupán Ádám álmodja belé őt is álmaiba?).

Időszférák határain között: múlt-jelen-jövő a történelemben, de benne az örök ismétlődés determinizmusa; a szemünk láttára múlttá váló jelen, jelenné váló jövő: a jelen mint megállíthatatlan, megragadhatatlan pillanat; életidő-halálidő – fiatal és öreg, véges és végtelen; a színek eleje-közepe-vége mekkora időintervallumot ölel fel; évszakok szabálytalan egymásra tornyosulása; napszakok jelentősége vagy jelzetlen, jeltelen volta; *kronotoposz*, mely a szerzői utasítások mankója nélkül aligha valósulhatna meg.

Menny és Föld, Föld és Űr határain, különösen ez utóbbi éles egzisztencialista helyzet:

élet-halál mezsgyéi az Űrben a keserű, szeretni valóan emberi Ádám számára.

Miként vezet át bennünket Madách a színek határain: a színek vége, új szín eleje – ezt tartom egyébként a *Tragédia* egyik legfontosabb határsértésének vagy áthágásának (az átlépések szerves-, illetve szervesetlenek maradt megvalósulásait tehát), a mű egyik legizgalmasabb kérdésének: színről színre megvalósuló, azonosságot s különbözőséget egyként rejtő érzéki csatlódás és tükröződés a színek végén: mesterei átmenetek és átfordulások.

Tetten érhetők továbbá a drámai költeményben a szerző vélt, s a szereplők való, szövegtereken átható *alászálló határátlépései* (a Genette-megfogalmazta szerzői

metalepszis, de ennek megfordítottja is, mikor a fikció „ártja bele magát” a más szintű diegetikus sávokba, esetleg a „való életbe”¹¹⁸):

Ádám szerephatár-átlépései: kinek az ügyében; kinek a rovására?

Lucifer és Ádám egymás határsávjaiiban; átmeneti, borzongató szerepcserék (*Róma; Párizs; Falanszter* etc.)

Beleszól-e a szerző saját szövegébe mint kívülről néző, más horizontú ágens?

S végül: médiumok határain: látvány és szó (szerzői utasítások); szó által teremtett képek a *Tragédiában*

Megszünteti-e a láttató szó retorikáját, elnémíthatja-e a narratív vagy ekphrasztikus képet a (poszt)modernség? Egy Madách-újraolvasó?

A mostani előadás fókuszában a kép-szöveg határterületek állanak (médiumok térközein járunk): szóból megképzett látványok festik a *Tragédia* szövetét, mindenekelőtt a szerzői utasításokra, az azok generálta színpadképekre, virtuális képekre, álom- és képzeleti képekre gondolok.

Madách „képleírásairól” szeretnék értekezni, melyek az ekphraszisz sajátos nemei, ha besorolhatók egyáltalán e több ezer éves fogalom jelentéskörébe. A trópusokkal festés valószínűleg előbb megvolt, mint a valós vagy fiktív műalkotások leírása. Ez utóbbi a másikhoz képest meta-működésnek, rafináltabbnak, finomítottabbnak – azaz későbbinek tűnik.

Amikor egy létező (vagy nem létező) festményt, szobrot, épületet, fotót írunk le szavaink segítségével, ennek hatalmas irodalma van.

Ellenben most e folyamat fordítottját nézzük; vagy ha nem a fordítottját (mert lát-szik, nemcsak *egy* fordítottja lehet egy szekvenciának; mert a legismertebb fordítottja az *ekphraszisz*nak az *illusztráció* – hát a másik oldalát, visszaját, tükröképét. A szó-kép viszony ellenkező aspektusát: „fonák játék” (A. Tabucchi¹¹⁹) résztvevői vagyunk.

Mert bár szóban áll, általa megképzett *itt is* a kép; szó által teremt látványt *itt is* az író; s a metaforák meg a szintaxis együtt hoznak létre egy más entitást: képet (nem festményt, nem műalkotást), látványt,

ámde olyant, mely korábban abszolúte nem létezett, még a szerző sem állítja róla, hogy tárgyiasult valaha: *csak* e látvány elképzelése és leírása.

118 Gérard GENETTE, *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig*, ford. Z. VARGA Zoltán, Pozsony, Kalligram, 2006.

119 Antonio TABUCCHI, *Fonák játék: Elbeszélések*, ford. LUKÁCSI Margit, Bp., Noran, 2002.

Előadásom címében a *transzgresszió* és a véle rokon, őt bennfoglaló *metalepszis* áll: ennek tekintem, e fogalmak egy speciális megvalósulásának a drámai költemény szerzői utasításait. E szövegpontokon a szerző szólal meg, s szól ki a maga teremtette fikcióból, hogy instruáló mondatai által szituációt teremtsen lényei köré és mögé. Színpadi mű lévén, narrátor fogalmazta leírás helyett szerzői utasítás formájában lép elő a költő, s szólít meg közvetlenül bennünket, ha olvasók vagyunk, s ha a nézőtérben ülünk: a rendező közvetítésével.

Szóból megképzett látvány: „festmények” a *Tragédia* (színkezdő) utasításaiban és főszövegében

„Uraim, üdvözlöm mindnyájokat. Tegyük úgy, mint francia sólymász: amint megpillantjuk, eresszük rá: most mindjárt szavaljunk egyet.”

Shakespeare *Hamletjéből* választok – ha nem is mottót –, kezdő-idézetet dolgozatomhoz. A királyfi a helsingöri vár udvarában üdvözlő régi ismerősként színészeit, s mintegy köszöntés helyett, „csak jókedvűből is” szavalásra szólítja őket. Még inkább: együtt-szavalásra, mert ő maga kezd hozzá a memoriterhez, nagy virtussal: Priamos megöletését szavalja, „a durva Pyrrhuson” kezdve. Csak amúgy kedvtelésből, egyelőre célzat nélkül.

Kezdem én is, amúgy kedvtelésből, az örömteli ismétlés okán ide-idézve a *Tragédia* néhány szépséges (s hallgatóságom körében amúgy jól ismert) szerzői utasítását: betűből szőtt s a képzelet beváltotta festményeket.

MÁSODIK SZÍN

(A paradicsomban. Középen a tudás és az öröklét fái. ÁDÁM és ÉVA jönnek, különféle állatok szelíd bizalommal környezik őket. Az ég nyílt kapuján dicsőglórial sugárzik elő, s angyali karok halk harmóniája hallik. Verőfényes nap.)

majd:

TIZENNEGYEDIK SZÍN

(Hóval és jéggel borított hegyes, fátalan vidék. A nap mint veres, sugártalan golyó áll ködfoszlányok között. Kétes világosság. Az előtérben néhány korcs nyár, boróka és kúszófenyő-bokor között eszkimó viskó. ÁDÁM mint egészen megtört aggastyán, bot mellett jó lefelé a hegyekről LUCIFERrel.)

Az idézetek folytathatók: szóból színezett festményeket olvasunk a *Tragédia* fejezeteinek élén; úgy tűnik, a költemény előrehaladtán, rapszodikusán bár, de mind szebbeket, baljósabbakat, vizionáriusabbakat.

Képzelet által létre álmódott s szóba öntött képek ezek: imaginációk, melyek azután a szó ereje révén képzeletünkben újabb (az előbbivel semmiképp sem teljesen megegyező) képet generálnak. S ebből a szó-kiváltotta, áttételes fantázia-látványból tárgyiasul majd valami a színpadra, a zsöllye nézője számára.

E témáról korábban hosszabban értekeztem a Madách Társaság egyik konferenciáján, e tanulmányra most csak utalni szeretnék,

(A pontosság kedvéért nézzük meg, miféle szempontok szerint lehetne csoportosítani a *Tragédia* szerzői utasításait! Igyekszem minél több, reményeim szerint továbbgondolásra ösztönző aspektust felsorolni.

– A szerzői utasítások egy (nagyobb) része tárgyilagos és tárgyyszerű; higgadt és informatív; deskriptív. Az ilyen utasítások információi korrektek, kevésbé inspiráló, de jól kivehetők és követhetők. Nem ezek érdekelnek elsősorban, de ezek sem hagyhatók figyelmen kívül, hiszen szándékuk a láttatás, ha nem is költői vízió-varázslat. Ilyen állapotúnak minősítem például az *Egyiptomi szín* szerzői utasítását:

(Egyiptomban. Elöl nyílt csarnok. ÁDÁM mint FÁRAÓ fiatalon, trónon ülve. LUCIFER mint minisztere; tiszteletteljes távolban fényes kíséret. A háttérben rabszolgák egy güla építésén dolgoznak, korbáccsal rendet tartó felügyelők alatt. Tiszta nap.)

– A színkezdő utasítások mérete/hossza is erősen különbözik. Legrövidebb a harmadik (*A Paradicsomon kívül*), leghosszabb pedig a tizenkettedik (*Falanszter*), s azon is el lehet gondolkodni: miért épp itt és így, s hogy mi által képződik meg e méret.

– Ne feledjük: *korántsem csak* színkezdő utasításokat találunk Madách művében! Szép számmal vannak színbelső instrukciók s képre váltó szövegbelső leírások is:

(A CSILLAGOK VÉDSZELLEMEI különböző nagyságú, színű, egyes, kettes csillagömböket, üstökösöket és ködcsillagokat görgetve rohannak el a trón előtt. Szférák zenéje halkán.) (A mennyekben)

– Vizsgálhatjuk a színkezdő utasításokat a bennük felhasznált színek, illetve színérzetet keltő kifejezések szerint, s ekkor látnunk kell, hogy itt is, akár a *Tragédia* egészében, kevés az effektív, színt jelentő szó. Réti Zoltán tanulmánya az 1997-es Madách

Szimpozium-kötetben¹²⁰ többek közt erre is reflektál. Cikkét Réti a *Tragédiából* vett sorral kezdi: „Mi a sugár, ha szín nem fogja fel?” (Sajátosan madáchi értelmezése a színek s a fény fizikájának.)¹²¹ Réti Goethén folytatja: „A színek a fény erős tettei és mély bánatai.” Folytatásképpen pedig a *Tragédiára* tér: „Az ember tragédiája közel harmincötezer szavából mindössze közel húsz utal közvetlenül színekre (...) Előfordulásuk száma: sárga: –; piros: 5; veres: 3; vörös: 1; barna: 2; zöld: 3; kék: 1. A fehér háromszor, a szürke is háromszor szerepel, párszor a fekete. A színeket jelölő szavak az egész szókészletnek durván ezerhatszázötvened részét képezik.” Mégsem feketében-fehérben képzeljük a *Tragédia* háttérvilágát; éppen ellenkezőleg! Színhatást elérni más módokon is lehetséges.

– Csoportosíthatunk aszerint is, hogy külső- avagy belső a tér, amit a szerző utasítása megidéz; hogy tág, vagy szűk a horizont, ami elibénk rajzolódik: milyen kameraállást, miféle fokalizációt használnak az egyes deskriptív képek.

– Legtermékenyebbnek azonban az a szempont tűnik, mely a fényviszonyok szerint, év- és napszakok szerint osztályozza a színi utasításokat.

– A fény sokszori szereplője az utasításoknak, a *tiszta*, a *ragyogó* alternatívájaként; fény – és ellentéte: *szürkülés*, *félhomály*, *köd*, *kétes világosság*. Színek és fények szabdalják a *Tragédia* festői szövetét. Egy kaleidoszkóp kavargása, reflektorok pásztázása.

Hang sem ritka e víziókba applikálva (*szférák zenéje*¹²² a Mennyekben; angyali karok halk harmóniája a *Paradicsom* színében; gallyakat ráz a szél Lucifer megjelentekor, s ennek hangjára riad Ádám a *Második színben*; Évához ugyane színben „madárka

120 RÉTI Zoltán, *Néhány kérdés a Madách-művek képi megjelenítésével kapcsolatban* = *V. Madách Szimpózium*, szerk. TARJÁNYI Eszter, ANDOR Csaba, Bp.–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 1998 (Madách Könyvtár – Új folyam, 11), 89–96.

121 ANDOR Csaba másként vélekedik e *Tragédia*-beli sorról *Formai következetesség és következetlenség Az ember tragédiájában* című tanulmányában [ANDOR Csaba, *Formai következetesség és következetlenség Az ember tragédiájában* = *VII. Madách Szimpózium*, szerk. TARJÁNYI Eszter, ANDOR Csaba, Bp.–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2000 (Madách Könyvtár – Új folyam, 20), 95–100.] Ő úgy véli, elírás történt a szerző részéről: nem *szín*, hanem *szem* fogja fel azt a bizonyos sugarat... Számomra, ha itt hibáról volna is szó, épp oly inspiráló szöveg-helyzetet eredményez, mint József Attila *karója* a *kóró* helyett.

122 „Szférák zenéje”: Püthagorász szerint az égitestek által, forgásuk során keltett harmonikus hangok, amelyeket az ember nem hall közvetlenül, de valamilyen módon mégis élvezőjük lehet. Madách forrása a szférák zenéjét illetően Cicero *Scipio álma* című műve lehetett, mely megvolt a sztrégovai könyvtárban. L. GYÉMÁNT Csilla, „Az égi zengzet is elhallgatott” (*Zene, dal, költészet a Tragédiában*) = *VII. Madách Szimpózium*, szerk. TARJÁNYI Eszter, ANDOR Csaba, Bp.–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2000 (Madách Könyvtár – Új folyam, 20), 73–80.

éneke” társul mint attribútum; dobszó a *Kilencedik szín* újoncai számára; zajgó, tarka sokaság *Londonban* stb.); de majd a megszólaló emberi beszéd, a drámai dialógus lesz az, ami életre kelti a néma tájat. (Érdekes szempont a kép- és szövegvizsgálatra: a hangok jelenlétének sokszerű lehetőségei e diszciplínákon belül. Illat (*illatok égnék Róma díszedényeiben*), tapintásérvés szövegben és látványban („kövekké dermedeznek” az istentelen szívek, nem találnak Istent, ki a „salakból újra felemelné” őket *Róma színében*; a „sárgúlt fóliánsokon ... penész ül” *Prága-II*-ben; salak, hideg veríték és „orcus tüze” gyötri *Róma* haldoklóját: szinesztézia; a téma végtelennek tűnik.)

Lehet mármost mindebből egy katalógust, egy mátrixot készíteni: hány *nappal*, hány *est* és *reg*; hányszor mozog, mozdul az idő a színi utasításon, illetve magán a színen belül: azaz mennyi időt ölel fel a szín, szerzői intenciói szerint.

Az ember tragédiáját sokan, sokféleképp illusztrálták¹²³, a nagy mű megjelenésétől kezdődően, s a sor bizonyosan nem ért véget: oly kihívással és kockázattal áll itt szemben a képzőművészet, mint ahogy mindig támadnak új fordítói *A vándor éji dalának*, az *Őszi chanssonak* és *Poe Hollójának*... Than Mór egyetlen képe 1863-ból; Zichy Mihály mind közül legismertebb 1887-es sorozata; Kass János, Bálint Endre, Farkas András, Hintz Gyula, Tóth Imre, Haranghy Jenő, Würtz Ádám, Szántó Piroska, Kondor Béla, Veszelszky Béla más-más technikájú, szellemű, fókuszú vizuális interpretációi ragadják magukkal a *Tragédia* csillapíthatatlan elkötelezettségét.

Bármennyire is csodálja azonban e sorok írója e kongeniális festményeket és grafikákat (kiváltképp talán Szántó Piroska szürrealizmusát; Veszelszky Béla keserű nekigyürkőzéseit), be kell hogy vallja: *filmen* szeretné látni Madách művét. S amíg ezt nem teheti meg, amíg e film nem születetik meg, saját imaginációjában fut előtte egy színes, fényekkel és áttünésekkel szabdalt mozi, zajokkal, dörrenésekkel és susogással, érzetekkel, villanásokkal: tűzzel, köddel, magnetikus hullámokkal, viharral, csillagporral s éjfekete ürrel – ember nélkül, csupán az arc-kölcsönzésre rá nem szoruló emblemikus szereplők örök-egy hangjaival.

*

123 E témáról épp a Madách Társaság tagjai sorából kerül ki az egyik legértőbb szakíró Varga Emőke személyében. L. VARGA Emőke, *Tragédia - képek nyelvén: Bálint Endre és Kass János Madách-illusztrációi* = *V. Madách Szimpózium*, szerk. TARJÁNYI Eszter, ANDOR Csaba, Bp.–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 1998 (Madách Könyvtár – Új folyam, 11), 96–119.

Jelen keretek közt egyetlen, terjedelmesebb, így most csak bő vázlatában érintett szöveghelyéről beszélnek a *Tragédiának*, egyfajta szoros olvasással azonosítva rajta a két médium: szó-kép határszegéseit vagy egybesimulását.

A „mostohagyermek” *Harmadik színről* (a *Paradicsomon kívül*) szeretnék szavakat jtenni: határhelyzetben van maga a szín: *már nem* az Éden, de *még nem* a történelem. Az a senkiföldje, ama *puszta sáv*, ama *mélypont* (átokföldje?), ahol a kiűzetés után az első emberpár megkísérli elkezdni e földi életét. Az első lépések tanúi vagyunk,

s a szóból szöött képek (vizsgálatunk tárgyai) tekintetében egybemosódní látszik szerzői utasítás és dialógusba zárt közlés!

Hogy *mostoha* lenne e szín, nem ok nélkül állítom: figyeljék meg, mily keveset idézik, sokan (diákok például) mintha nem is emlékeznének rá: jelenlétére a *Tragédiában*. Eleje, vége a színnek még felidéződik, de hosszú, kaotikusnak tűnő, ismeretlen, magyarázatra szoruló fogalmakkal teli belseje ... – szerencsésebbnek tűnik a memória számára, hogy átugorja e baljós terepet: mit tartalmaz? mi a tétje? mi a szerepe? miért van rá (ha van) szükség? nem volna elég azonnal a történelemhez fűzetett álom Lucifer intenciójára? miért *így* realizálódik először Ádám és Lucifer dialógusában a megismerés akarása egyfelől, és ígérete a másik oldalról?

Holott színünk a legmetafizikusabb, legabsztraktabb (és: legrövidebb, csakis filmes látványként realizálható) *Űr-jelenettel* tart rokonságot, ahol a tét, a centrum annak a küzdelem-gondolatnak a meghatározása, mely először épp itt, a *Harmadik színben* vetődött fel. Mondhatnánk viszont azt is e furcsa, amorf színre, hogy e ponton akár le is zárulhatna a *Tragédia*, legalábbis, ami Lucifer s az Űr visszás „fogadását” illeti: *győzött Lucifer* – Ádám szakított a fáról, s kétségbeesett, gyenge, veszendő. *Győzött az Űr*: Ádám, bár megtévedt, máris bánja. Még belé sem kezdett a megismerés kalandos útjába, s már visszavágyik a vesztett Édenbe. *Énjének zárt egyénisége* határhelyzetbe kerül: a felbomlás előtt áll.

Látszólag messze jutottunk megcélozni akart kép-szöveg témánktól. De csak látszólag! Csoda-e, ha épp ez az arkhimédészi pont lesz telítve képpel, a szöveg különböző metaleptikus rétegeiben?!

De nézz körül, és láss szellem-szemekkel – hangzik Lucifer ajkáról a 416. sorban, engedve Ádám vagdalkozó, értetlen unszolásának. Kérdés, mindez mennyire tudatos a Sátán részéről? Tervében volt-e az anyagi világ működéstörvényeinek megmutatása,

vagy Ádám puhatoló-indulatos faggatózása juttatja eszébe e frappáns lehetőséget? Ismét egyike az aligha megválaszolható madáchi kérdéseknek.

Fentieket Lucifer mondja, egyenes szereplői megszólalásban: látást/látomást/látványt ígér, látásra (látni) szólít. Rákövetkezőleg Ádám szólal meg, de még mielőtt az ő hangzós szövegére kerülne sor, az Ádám-szövegblokkon belül szerzői utasítást olvasunk zárójelben: *Amit a következőkben mond, mind láthatóvá is lesz*. Kimondja, és lesz! Nos, ennyire azért mégsem, de: kimondja, és láthatóvá válik. Ne túlozzunk, ne ragadtassuk el magunkat a *látató szó* erejét, a performációt illetően! A képeket Lucifer *engedi látni* Ádámnak, mintha a Föld peremére, a világűr pitvarába állítaná hősünket, mintha kilökné az Űrbe, mintha bekapcsolna számára egy filmet stb. Mintha *félrehúzna* egy függőnyt ámuló szeme előtt, de majd a voyeur pozíciójából *kítaszítaná: be*, a színpadra. S e Lucifer mutatta *látományt* látjuk mi, olvasók Ádám közvetítésében.

Egyszerre olvassuk (halljuk) tehát Ádám következő, kérdező állító tiradáját, s ugyanakkor látjuk is mindezt a szerzői utasítás fogadalmá értelmében. Hogyan? Ismét hangsúlyozom: csakis filmen tudom elképzelni, a megelevenedő képek természeté okán. (Madách előre sejtí, jósolja a filmművészetet? Ahogy az űrutazást, az elszakadást a Föld vonzáskörétől, a bolygóvá válás lehetőségét...) Most tehát, a madáchi intenció szerint, a *látvány* valóban *szóból megképzett* lesz, kétszeresen is, s ha a befogadó-olvasó képzetében megelevenedő képeket is figyelembe vesszük: háromszorosán. E háromfajta kép (szó által teremtett; ennek alapján elképzelt; színpadon/filmen megelevenített) azonban sosem lehet egymással azonos, mi több, két egyformát sem lehet belőle elképzelni a térben és időben! *Szavak által, homályosan*.

Ádám *ekphrasziszban* közli Madách olvasójával a (káosz jelmezében) megelevenedő kozmosz képeit: mindazt a – ha nem is naiv, de naivan és költői pontatlansággal fogalmazott – tudást, melyet (Baranyi Imre tanulmányát figyelembe véve¹²⁴) a megjelenése percétől megrendelt *Athanaeumból* kiolvashatott.

A gravitáció súlyos bilincsetől bizonyos, közelebből meg nem határozott meleg áramlatok pusztító sodrásán át a mágnesség két lángfolyamáig, az ingó földig, forrongó anyagig *mindent látunk*, sőt átélünk, hisz Ádám helyében állunk és – látunk, érezünk. Marék por vagyunk mi is e *látományban*, többi lényünk víz és tünde lég, mely pirosuló életből saját szemeink láttára válik felhővé, gőzzé... Magával ragadó képek kiáradása unszolja tovább Ádámot: mond, kommentál, lát és láttat: íme, a *Tragédia* kétségtelen kép-szöveg határhelyzete.

Bárhol álljunk meg az olvasásban; bárhol intsük lassúságra tova futó tekintetünket, hogy igenis *lássuk* a betűből, szóból, szintaxisból előformálódó képet, megdöbbenünk

124 BARANYI Imre, *A fiatal Madách gondolatvilága: Madách és az Athenaeum*, Bp., Akadémiai, 1963 (Irodalomtörténeti füzetek, 42).

a kép festőiségén, egyszersmind fizikai azonosíthatatlanságán: *látjuk és nem látjuk*, amit Ádám mond (mondja, hogy látja):

(...) *forrongó anyag lőn,
Ellenállhatatlan, melly alak után tör,
Életre küzd. Amarra mint jegec,
Emerre mint rügy.*

Fontoljuk meg, mily valóságból (ha van olyan) ismerős természeti kép felelhetne meg ez utolsó diptichonnak? Egyfelől *jegec*, másfelől *rügy*. Dekódoljuk, hogy télről és tavaszról lehet szó, de ettől a kép még nincsen meg, mert a *jegec* régies szóalak jelentésén s hozzá kapcsolható képén tűnődünk, a *rügy* pedig csodaszép, kicsi és zöld, de akkor hát többes számban és tavaszi fán képzeljem el? Vagy egy jégsivatag alternatívájaként magában, egy ágon kinagyítva? Nem folytatom, nem folytatható. Folytatható, végtelen sorokban, de nem azonosítható, nem rögzíthető, nem köthető egymáshoz a kép s a képet kifejező szó.

(Ne bánjunk mostohán a színkezdő szerzői utasítással sem, melyhez még hozzá megjegyzés, korrekció is tartozik:

Pálmafás vidék a paradicsomon kívül.

Egészen a legutóbbi időkig sajtóhibásan *pompás vidék* állt a *pálmafás* helyett (Arany János, sőt, mivel kézirata hiányzott, Madách sem vette észre a hibát). Az *Athéni színben* Miltiádész emlékezteti feleségét, hogy egykor lugast varázsolt neki a sivatagba: *pompás vidék* hát semmiképp nem állhatott a *Harmadik szín* szerzői utasításában. *Pálmafás* lehet? *Az* nem *pompás*? Különös képi/értelmezési, netán: hibafeltárási helyzet előtt állunk a látványszavakat vallatva.)

A Földszellem lesz a következő, akit elnevezéséből, s annak fausti származáshelyéből (*Erdgeist*) kell képiesen elgondolnunk, de lám, itt még a szellemet felidéző Lucifer is téved, nekünk pedig meg kell intenünk magunkat, s visszalapozni, hiszen ha az Ördög látta korábban a Földszellemet szép, szerény ifjúként az Égi Karban, úgy mi nekünk is látnunk kellett volna a legelső szín seregszemléjében. Látnunk akkor is, ha nem volt *odaírva*, hiszen *ott volt* ő is. Csak azt látnánk, amit odaírnak nekünk? Ennyivel korlátozottabb látásunk a megértés szöveges folyamatánál? A kép alárendelt? De hisz épp az imént konstatáltuk szabad elszabadulását... Ádám annyit lát a történelemből, amennyit Lucifer mutat, juttat, adagol neki. Mi is annyit látunk/olvasunk/birtoklunk (önállósuló képzetünkön kívül), amennyit a szerző/a festő látunk enged. Minél többet gondolkodom ezen, annál bővösebb hatalom a szerzőé: ad és elvesz,

megkínál és elrejt. Ha nem írta bele külön Madách a Föld Szellemét az első színbe, nem lehet sem tudomásunk, sem képzetünk róla. Ha *Faustot* olvastuk, s ismerjük Aranynak a két művet felületesen hasonlító első véleményezését, csodálkozunk jelen nem létén. Most csodálkozunk, a *Harmadik színben*, de visszalapozva megtaláljuk őt néhány sorban, a Föld leírásával egybekapcsolva: pont olyan, ahogyan Lucifer emlékezik. Ő sem látta még rémként, önkörében (*nem téged hívtalak, /A föld nemtője gyöngye és szelíd*). Harmadikként, az *Űr színben*, megint máshogy jelenik meg a Földszellem: három írott kép egy entitásról, mely, legyünk őszinték, valójában nem létezik¹²⁵. Csupán a Demiurgosz-író teremtménye: szóból szótt látvány...

*Jössz te, kedves ifju szellem,
Változó világgömböddel...*

A Nimfákról, hely és idő híján, nem írok: bájos szöttest alkotnak ők is, akár *Tündérhon* leányai Petőfinél, *Üdlok* lényei Vörösmartynál. Lucifer azonban hozzájuk is tud néhány kétkedő, elbizonytalanító szót fűzni: mi rejlik szépségük mögött, milyenek is valójában (*A tiszta szívre mosolyogva néznek, /Ijesztő rémül a kétségbeesőnek*) – tűnékeny, alakváltó káprázatok kinek-kinek kedélye szerint?

A további képek áradatából, katalógus helyett két szóösszetétel: *sártestbe szorítva* (524); *portested is széthulland* (533). Rólunk van szó, a mi testünk, lelkünk metaforizálódik beszédesen, képiesen – a két entitás határain.

Összegzés helyett, röviden: a *Harmadik szín* a percipiálás büvkörében áll: a *látás* szó megszámláltatik és végül – súlyosnak találtatik

Utolsónak: miért is, mivégre kellett e *Harmadik szín* Madáchnak?

A válasz azonban kép-szöveg határhelyezeteinken túlmutat, így e ponton letehetjük a tollat.

125 Erwin PANOFKY tanulmányában (Erwin PANOFKY, *Valóság és szimbólum a korai flamand festészetben: „Spiritalia sub metaphoris corporalium”* = E. P., *A jelentés a vizuális művészetekben*, ford. TELLÉR Gyula, Bp., Gondolat, 1984, 318–319.) esik szó a németalföldi festészet rejtett szimbolizmusa kapcsán megjeleníthetetlen, a valósággal szembesíthetetlen képi alakokról: „(...) a képi tér ugyanazon szabályoknak van alávetve, mint a valóságos, nem lehet tehát nyilvánvaló ellentmondás a között, amit a képen látunk, és a között, amit a valóságban láthatnánk, kivéve természetesen az olyasféle spirituális események jelképes ábrázolását, mint amelyeket Rogier van der Weyden *Hét szentségén* láthatunk, s kivéve az olyasféle természetfeletti jelenségeket, melyeknek lényegéhez tartozik, hogy áthágják a természet törvényeit, mint amilyenek az angyalok, ördögök, látomások és csodák.”

Ádám és az Ördöge (– álom az Ördögről –)

Korábbi konferencia-előadásaimban többször érintettem már Ádám és Lucifer színéről színre változó viszonyát a *Tragédia* szövegében. Figyelemre méltónak találtam – és találok most is –, hogy vannak rá jelek: Lucifer nem csupán a Teremtővel kötött fogadás okán érdeklődik (mintegy kényszerűségből, rászorultságból, kötekedése következményeként ezt-most-már-elfogadólag: a fogadás tétjeként) Ádám iránt. Az Ördög vonzalmai, közeledése, sokszerű kötődései (s hogy ez a másik részről is jelen van) sejtethetnek egy a drámai költemény eseményvilága előtti *másnemű* viszonyt kettejük között. De van-e, lehet-e eseményhorizontja e műnek az első színbe lépés megtörténte *előtt*, a Mennyek tételezte időn *túli*, időtlen idő *előtt*, egy *kronotoposz*ban, hová emberi szó és értelem nem hatolhat el? (A Menny tereiről, átlényegült idejéről csak egy Dante vízionálhat.) *Az ember tragédiája* 16. színéről egy ízben már alkottam hipotéziseket: *egy poszt-somnium* állapot: Ádám útja, út-lehetőségei az ébredés után. Létezhetne-e 16. színe a *Tragédiának*, mert akkor 17-nek is kell lennie, *s da capo al fine*, abbahagyhatatlanul vonulnak a színek a történelmi időkön át, a mindenkori jelenből utópiává, abból megvalósuló jelenné hasonulva... S ha így van: ma hányadik színét éljük a *Tragédiának*?

De van-e, lehet-e múltja Ádámnak és Lucifernek *együtt*? S külön-külön? Van-e életük a *Tragédia* szövegén kívül? A *Tragédia* nulladik színe: Ádám mint Lucifer s az Úr terve... Az ószövegségi történet mint fikció; e fikció gondolatból és tudatmélyi ősképekből létre-álmódott alakjai Madáchnál, parafrázisban; s most még e fölül is fikció épül: a jelenkori értelmező múltat álmódik Lucifernek, s e múltat ádámi létként feltételezi. S megfordítva: Ádám, alteregónk egy lázadó angyal múlteseményeivel...

Meddig szabad továbbgondolni egy rég-megírt, ráadásul abszolút kanonizált, feldolgozott művet? Mikor vált a befogadás-esztétika *appropriation art*-ra, azaz mikor válik a vizsgálat alá vett *megelőző kép*¹²⁶ kisajátításává?

(Kelemen Károly radírképeire, Tetsumi Kudo- és Joseph Beuys, vagy épp Yves Klein munkáin végzett manipulációira; Hajnóczy Péter Che Guevara-novellájára, *Az unokaöcsre*; El Kazovszkij *Torzított önéletrajzainak* Vajda Lajos-felhasználásaira gondolok, vagy amiképpen Krasznahorkai László „nyitja ki” Belliniano *Christo*

126 RADNÓTI Sándor, *A megelőző kép = Kelemen Károly: Retrospektív 1975–2002*, szerk. KELEMEN Károly, Pécs, Jelenkor, 2002, 9–10.

Mortójának a szemét. Újraolvasás gyanánt önkényesen „rárontani” egy gyanútlan, s védekezni immár képtelen műre? Minden negatív él nélkül, s a legnagyobb érdeklődéssel mondom.)

Nézzük hát, mely színekben *lehet* (mindben lehet); mely színekben *érdemes* (mindben érdemes) *Ádám s az Ördöge* viszonyát vizsgálni! Hol a legerősebb a *szemiózis*, a kitérés, a szélsőség? Hol a keresztfa két végpontja, melyen kifeszül a Sziámi Ikrek története? El Kazovszkij *Dzsán panoptikumában* az Időt és Teret kimérő két(!) Párka a darab során végig egymáshoz van háttal kötözve, így masíroznak hol az egyik, hol a másik irányba lineárisan a színpad mentén, a közönség előtt. Elválni, egymástól elszakadni, de egymás felé fordulni sem tudnak, mennek monoton egymáshoz béklyózottságban, szakadatlanul: külön végtagok, két arc (Janus-arc?), de egyetlen gerinc mentén, metronomként. Ilyennek tűnik számomra Ádám és az Ördöge is. Iker-Vénuszok: égi és földi szerelem; *androgün*, de nem férfi-nő, hanem ember-ördög kettősségben. S hol marad akkor az angyal? A *másik*, új Ádámba költözik titokban? Vagy a Teremtő lenne Lucifer hiteles sziámi ikre? *Véle* egybe-béklyózottan... Most a 2005-ös Szikora-féle *Tragédia* Alföldi Róbert-megformálta Luciferére gondolok. Az Ördögnek itt, ha visszaemlékeznek, két pár keze volt: egyik párral ágált, gesztikulált, cselekedett. De köpönyege résében – döbbenet láttuk – két kéz látszott hátulról derekára kulcsolódni. Valaki fogva tartotta, visszahúzta a Sátánt; két énje volt e rendezői szerep-álomban néki, kettős felügyelet alatt állott.

Ha most, választott feladatunkhoz mérten, az Ördögöt s az első Embert figyeljük színről színre, csak bele-kóstolásokról, észrevételekről, széljegyzetekről lehet szó. Viszonyuk ezerszínű, fejezetről fejezetre kaleidoszkópikusan változó, s egymásra irányuló megnyilatkozásaikból színes tájkép kerekedne ki egy hosszan tartó, figyelmes *feltérképezés* után. Egy ördög-kartográf.

Munka-hipotézisünk az, hogy Lucifer valaha maga is Ádám volt. Az Égi Paradicsomból lehajítatván, ezáltal ki tudja, hová (Pokolba? Földre? Mennybe nem; Purgatóriumba nem, hisz az nincsen is a *Bibliában*, Danténál annál inkább, s később valami mód a katolicizmusban is; mi, emberek ismerni véljük azt is: átmeneti otthonunk, a Föld tűnik annak) kerülvén, módja nyílt rá, hogy lázadó kiüzettként egy hajdani, még nem-ember, mert halhatatlan szellem-lény, de mégiscsak egy deviáns, a Teremtésből már csak felemásan részesülő, saját aspirációkkal bíró, sorsát választani vélő alakzat legyen¹²⁷. Kreatúra, akár Ádám. Mostanra pedig, a végtelen idő eme

127 *Száműzve minden szellemkapcsolatból*

Küzdj a salak közt, gyűlölj, idegen.

pontján, mikor az Úr munkája révén létrejön a világ, benne a vérzően egyszeri létű játékszer, az ember, a véletlen úgy hozza, hogy a Teremtővel kezdeményezett kockajáték folytán a fent aposztrofált Sátán épp Ádámmal kísérletezhet. Akiben aztán nem tudja nem felfedezni régi önmagát. Minderről természetesen nem beszél a *Tragédiában*, így igazából e felismeréséről nem is tudhatunk. Csak cselekedeteiből, ellentmondásos viselkedéséből értesülünk róla. (Érdekes, hogy például a *Harmadik színben* Lucifer nem ismeri fel magát a reveláció erejével a hősködő, fellátó Ádámban, de az önkörében felbukkanó Földszellemtől ő is visszadöbben, Ádámként. Ez az a szín is, ahol az Ördög *hiú bábnak* nevezi /igaz, csak félre!/ Ádámot, látva esendő s veszendő, múlt-kony, sérülékeny gögjét, vakságát. A *báb* jelentése itt: teremtmény, kreatúra/kreáció, marionett, feloldhatatlan függőségben. De valaha ő maga is nem volt-e *báb*? Vagy azzá leszesz, ha nem az most is? Az Úr játékszere?)

Ennyit, az *Első színt* érintve: Lucifer végül kiharcolja magának, hogy kései altergójával kísérletezhessen. (Mondhatjuk így is; mondhatjuk másként: a mű immár ki van szolgáltatva értelmezőjének, hiszen megújuló olvasataimmal én magam adok néki életet, nem hagyva kánon-koporsójában nyugodni.)

Appropriation art. Megtehetem, hogy koncepciómhoz rendelem Lucifer megnyilatkozásait. Ha ő megteheti, hogy az emberre bocsátott álmok során *azt, annyit és úgy* (olyan szemszögből) mutasson Ádámnak, ahogyan néki jólesik, hasznára válik. Végtelen önkény mindkét részről. (Az önkény jogos. A Kazovszkij-szimpoziumon a minap hallottam Keserü Katalin művészettörténésztől, hogy amikor El Kazovszkij maga jelöli ki a hagyományt, melyhez kapcsolódní szándékszik, s mely mestereket *oeuvre*-jük nyomán egyébként senki egymás mellé nem rendelné: méltán jár el – ki más tudhatná jobban helyét maga-magánál? A művészettörténészek ítélete koronként változik. Döntsön hát a művész saját választása!)

*Mit késem ennyit? fel munkára, fel,
Megesküvök vesztőkre, veszniök kell.
S kételkedve álllok mégis újra meg,
Nem küzdök-e hiába a tudás,
A nagyravágás csábos fegyverével
Öellenek, kik közt, mint menhely áll,*

*S rideg magányod fájó érzetében
Gyötörjön a végetlen gondolat:
Hogy hasztalan rázod porláncodat,
Csatád hiú, az Úrnak ellenében.*

*Mely lankadástól óvja szívöket,
Emelve a bukót: ez érzelem.*

És lám, Lucifer már a csábítás kezdetén (*Második szín*) bizonytalan: az érzelmi kör óvja az emberpárt, s nem sokkal később, a *Harmadik színben* az Ördög be fogja ismerni, hogy az anyag kötöttsége (melyet sajátos módon szellemnek nevez: az *anyag szelleme!* vasból fakarika /sic!/) felette is úr. Kettős beismerés, atavisztikus visszaemlékezés egy (két) valaha-ismert kapocsra. (Szabad-e logikát, következetességet számon kérni egy költői művön, mely merő absztrakciókról, „olyasféle természetfeletti jelenségekről értekezik, melyeknek lényegéhez tartozik, hogy áthágják a természet törvényeit, mint amilyenek az angyalok, ördögök, látomások és csodák”¹²⁸?)

Egy megkettőződő ördög mindjárt a *Tragédia Első színében*: *Megesküvök vesztőkre, veszniök kell./S kételkedve álllok mégis újra meg – mégis és újra*: a dolog nem először történik. A szöveg-hermeneutika kettős követelménye: előbb a *close reading*, azaz a *grammatikai aprómunka*; majd a szövegen kívüli tudástartalmakkal való szembeállítás (*hagyományba helyezés*) – végül a harmadik fázis: szöveg-(meg)-értés után az értelmezés, érzékelve s áthágva mégis a két fogalom közt húzóódó ingoványos határsávot¹²⁹. Azaz: a megértés szempontjából ténútra jut, aki nem tudja, nem ismeri- vagy nem ismeri fel, hogy Madách a *Tragédia* biblikus színeiben nem csupán a *Genezist*, hanem a *Jób könyvének* tanulságait és Goethe *Faustját* is felhasználta. Másrészt, nem érti meg a szöveget, vagy rosszul érti, félreérti, ha nem veszi észre a két szövegtani kapcsolóelemet, a *mégis* kötőszót és az *újra* határozószót. A harmadik fázisban álló *értelmezés* pedig most, „önkényesen” az lenne, hogy igazolva lássuk tézisünket: Lucifer bizonytalan Ádámmal szemben, mert zsigereiben feltámad a rég halott érzelem emléke, csonkja, idesajgó *fossziliája*. (Lucifer zsigerei... sic! minő képzet!)

Nem tudtam, hogy van ember még kívülrünk – hogy a 224. sorban Ádám emberalaként ismeri fel, azonosítja Lucifert, megerősít, de nem igazol: ismerjük az ördög praktikáit, metamorf képességét: Isten láthatatlan hang és érzet, a Sátán pedig bármely alakba belebúvik, hogy csábító munkáját elvégezhesse. Viszont Ádám kérdésre kész válaszolni a *Második színben*, leleplezve szellem-természetét, s kimondva, jóval Ádám előtt, a nagy mű kulcsszavát: *Küzdést kívánok, diszharmoniót, /Mely új erőt szül, új világot ad.* Ne higgyük mégsem, hogy maradéktalan igazságra leltünk! Ádám bizonyosan nem kíván diszharmoniót, ellenben küzdelmet a *harmóniáért*...)

128 ERWÍN PANOFSKY, *Valóság és szimbólum a korai flamand festészetben*: „*Spiritualia sub metaphoris corporalium*” (*Spirituális dolgok tesi metaforákban*) = E. P., *A jelents a vizuális művészetekben: Tanulmányok*, ford. TELLÉR Gyula, Bp., Gondolat, 1984, 318–319.

129 FABINY Tibor, *A hermeneutika tudománya: Bevezető = A hermeneutika elmélete*, szerk. FABINY Tibor, Szeged, JATE, 1987 (Ikonológia és műértelmezés, 3), I, 5–13.

Most csak vázlatkészítésre van idő, s megállapítjuk, hogy az ördögi szerepkör szempontjából különösen érdemesek a figyelemre a *Római szín*, *Párizs*, a *Falanszter* s az *Űr*. (És persze, a többi valamennyi.)

Rómába a keserűen kiábrándult Miltiádész kíván átkerülni, s ha a *Tragédiával* való foglalatosságok során oly sokszor érintették már a *hegeli triád* kérdését: érintsük most is tiltakozólag: a *Róma*, bár 3. szín a történelmieket sorában, szintézisnek semmiképp sem nevezhető. Egyeduralom és demokrácia szintézise a gyönyörök hajszolása, egyfajta *carpe diem* semmiképp sem lehet. Itt kell megértenie a Madách-mű lineáris, első olvasójának, hogy egy dolognak *többféle ellentéte* is elképzelhető, s hogy a hegeli dialektika valóban alapvető szerkezeti elve a drámai költeménynek: a kiábrándítóba forduló álom végén Ádám mást, éppen az ellenkezőjét kívánja a látottaknak, s ez meg is valósul Lucifer testté változtató akarata által. De nem szintézis! Hacsak nem szintézis az, hogy *Athén* végén, abból továbblépendő, Ádám egyként ábrándul ki az egyeduralomból s a demokráciából:

*Lehet, de mind kettő kárhozat;
Más név alatt a végzet ugyanaz. Hiú törekvés azzal küzdeni,
Nem is fogok – Aztán miért, miért is
Vágnék magasra bármi hő kebel.
Éljen magának, és keresse a kéjt,
Mellyel betölti az arasznyi létet,
S tántorogjon ittasan Hádész felé. –*

Ki mondja a fentieket? *Más név alatt a végzet ugyanaz. Hiú törekvés azzal küzdeni...* Nemde Lucifer?! Már magában *Athénben* is? S *Rómában* Ádám-Sergiolus egy lóra cserélné Éváját...

Folytatódhat-e ezek után a *Tragédia*? Hisz győzött a Gonosz, máris megnyerte a fogadást! Ádám Luciferként beszél s ítél, s egy erkölcsileg indifferens korba vágyik... De nem győzött-e már a Gonosz akkor, abban a pillanatban, midőn az emberpár szakított a fáról, s a másik fa felé tört? Mikor s mitől kezdve számítana győztesnek az Ördög? Nem léptük-e azt a bizonyos határt már akkor át, keresztül? Ördögi játék! Mit akar voltaképpen Lucifer, van-e, lehet-e önálló akarata, vagy ő is báb – mondtuk volt – *az Űrnek ellenében*. Ez esetben Ádámnak már csak a báb *marionettje* szerep marad...

Ha figyelmesen, kiélezett fókusszal olvassuk a *Paradicsom*-szín végét, még azt is hihetjük: Ádám és Éva *önként* távoztak az Édenből, nem várják meg a kiűzetést, s ez kikezdehetetlenül új, saját vonás volna a madáchi műben, helyét, eredetét sehol sem

leljük. Ez önkéntesség által meghaladhatnák még a Sátán szabadságfokát is, hisz őt *ledobták, lehajították, kivetették* lázadásai, zabolátlan lelkülete miatt.

*El innen, hölgyem, bárhová – el, el!
Idegen már s kietlen ez a hely.*

Ádám hirtelenjében túszalad még új parancsolója reményein is: *Bibliát*, szent szövegeket is meghaladva, a kiutasítást meg sem várva távozik az Édenből, karján „hölgyével”.

S amit most, hogy visszatérünk egy gondolatfutam után *Rómába*, látunk: Ádám, ha átmenetileg is, átáll a Sátán oldalára, legalábbis át *akar* állani, s hogy ez nem sikerül, több oka van Madách szándékán kívül is. Az okok közt ott van Éva, s az Éden immár a pszichikumba írott emléke. Lucifer ezekkel, láttuk, nem tud mit kezdeni. Ha valaha ő is Ádám volt, ő hová temette fenti emlékeit? Ama hajdani Lucifer-Ádám nem ismerhette még az Édent. Csupán a Mennyeket, hisz onnan taszítottott le végül; az Éden kifejezetten a „második Ádámnak” (de nem Jézusnak; ő ismét a Földre vetetett) készült. A *Tragédia* gondolati spirálja, metafizikája, *kronotoposza* magába öleli, húzza olvasóját...

Aztán: a *Kilencedik szín*. *Párizsban* Lucifer a bakó szerepében áll fanyarul a vérpadon, s meg sem szólal. Beszél helyette Ádám-Danton, csaknem Luciferként, összetéveszthetően:

*Én azt a túlvilágot nem hiszem,
Reménytelen csatázok végzetemmel. –*

Azután: az *Űr* és előzményei. Utolsó mozdulatok a *Falanszterben*¹³⁰:

„Álomkép, ne mozdulj!” – Lucifer Ádám „vállára teszi kezét, ez megdermed”. A meghökkentő, im, Ádámot óvó, a végzetes beavatkozástól visszatartó mondat többértelmű. Lehetséges, hogy Lucifer Ádámot nevezi álmokképnek, aki szellemi, testetlen lényként járja (álmodja?) végig a valós történelmet. (Mit mutat Ádámnak az Ördög? Válogat a korok közt, vagy mindent felfed védenca előtt, s csak az attitűdöt, a szemszöveget váltogatja, árnyalja, színezi...?) Ekkor a történelem, még az utópia falansztere is – valóság. Ádám ellenben: *álmokkép* csupán.

130 A továbbiakban egy régebbi tanulmányom gondolatmenetét követem az *Űr* Ádám-Lucifer-képét illetően.

De lehet, hogy a létrejött situációt nevezi az Ördög *álmokképnek*, utalva az utazás egészének álom-voltára, melyet, akár egy filmet, eszerint egy kézmozdulattal meg lehet állítani (vissza is lehet pörgetni?). Lucifer óvni akarná Ádámot? Holott egy színnel később kacag az Ember halálos ájulatát látván! Meghalhat Ádám, ki csupán álmodik? Álombéli halál; halálos álom. Miltiadészként, Dantonként is hálnia kellene a szín végén, de Lucifer mindig időben lép közbe, ha nem is ily látványosan és talányosan, mint itt, a Falanszter csarnokában.

Lucifer, meglehet, nem is gyűlöli Ádámot; vonzódik hozzá, s idő teltével e vonzalom nőttön nő? Vannak rá jelek. Mint ahogy arra is vannak, hogy Ádám és Lucifer között a különbség, távolság egyre csökken a történelmi jelenetek, majd az első utópikus szín során. Nem azért, mert Ádám át kíván állni Lucifer oldalára (bár Rómában erre is voltak jelek). Inkább, mert kettejük lényegi rokonsága egyre nyilvánvalóbb. Valaha tán Lucifer is Ádám, *egy* Ádám volt – erősödik fel az olvasóban az eszme –, ezért ismeri útját elejétől, gondolkodásmódját tövéről hegyére. Lucifer végigjárta hajdan Ádám pályáját; csak Ádám megkísértőjének szerepét próbálja most először: ezért élheti meg az utat ő maga is kalandként, váratlanságokkal teljesen.

E kétes kitérő után, ismét: mivel zárja Madách hőse számára a 12. színt? Szerelmese mellett ágálva védi magát Ádám, újólag lelkesülten:

Miénk

Ez örülés; (...)

Szellembeszéd az, mely nemesb körökből

Felénk rebeg, mint édes zengemény,

Tanúja, hogy lelkünk vele rokon,

S megvetjük e földnek hitvány porát,

Keresve utat a magasb körökbe. –

Az új eszme, mely az ismét csalódott, ismét elvágó Ádámot a falanszteri törpe rendből el-lendíti, fel, a magasba száll, a felé a szellemvilág felé, melyből az ember jobbik énje származik. Fel tehát! Ehhez képest mily bántó konkretizálás, hogy a 13. szín *valóban fent*, az Ūrben játszódik! A magasba vágás profán fordításban valósul meg, a vágott szerelem pedig odalent maradt: hát így valósulnak meg Ádám ideái!

Sajátos motivációval bír e szín a *Tragédia* rendjében: esetlegesnek tűnhet, mivel egy szándékos félre-értés következménye, és mint ilyen, *csak* Lucifer generálja; mégis, a mű legteljesebben metaforikus, rövidségében az álommunka sűrítettségére emlékeztető kicsiny-tükör jön így létre, mely a szöveg e kései pontján magába koncentrálna a drámai költemény összes problémáját. Nem lehet véletlen, hogy épp e *projekció*

legbensejében hangzik fel kibontva a (főként más szöveghelyről) híressé vált küzdés-gondolat.

Itt lépünk ki a földi térből, és itt az időből is: az Ūr a keretszínek rokona; mondtuk: kozmikus liturgia celebrálódik a textus örvényében, a forgás centrumában. Külön érdekessé teszi mindezt, hogy az Ūr-jelenet elhelyezkedése aszimmetrikus: szó sincs róla, hogy a darab közepén vagy más kiszámítható pontján állana.

Választott színünk elején Ádámot sértődött, panaszos gyermeknek látjuk. Szavai ennek mutatják, holott a szerzői utasítás idős embert fest.

Egy aggastyán szárnyal az Ūrben, a Sátán társaságában, a vaksötét távolok felé: hogyan lehetne megképezni e *látományt* a színpadon?¹³¹ Talán a film lehetne az a médium, mely közvetíteni tudna; mely nyomába szegődhetne *fantáziánk*nak, mit Madách *fantáziája* generál. Than Mór képén¹³², a rossz kópiák miatt, eleinte úgy véltem, arc nélküli, arcát végleg eltakaró Ádám röpül az éjben. Tévedtem, bár a köpönyeget fejére borítja-fújja a csillagok szele, s arca korántsem egy agg, méghozzá röpte álló alaké. És nem mulatságos, mint lenne az színpadon, köpönyegbe burkolva, felfüggesztve, a patás ördög mellett; háttérfüggönyön a vetített földgolyó látható. Than-nál még közel a Föld, völgyeivel, lankáival, s harmadik alakként ott lebeg a Teremtő is, szakállasan, ha nem a Földszellem az, óvó-intón emelve kezét a rémbe burkolt, ifjúként parafrázált Ádám mellett. Ádám testére fény hull; arcát homály fedi.

131 *Az ember tragédiája* színpadi utasításainak sorsa végül betöltődik: színpadképpé válnak egy színházi rendező, látványtervező keze alatt. Ám e képre, e látványra ugyanaz áll, amit fent mondtunk: a Madách által leírt szavaknak a kongeniális alkotó-szobjektumon többszörösen átszűrte leképezései e díszletek, hátterek, méghozzá immár vállalva s akarva is e szobjektivitást, hiszen a rendező-értelmező parafrázálja valamennyi előadást. Oláh Gusztáv 1926-ban a középkori misztériumjátékok hármas téttagolása (menny/föld/pokol) tervezett díszletet Hevesi Sándor rendezéséhez a Nemzeti Színházba. Az alap-díszlet állandó volt, ezen belül bizonyos modulok átrendezése, ikonok behelyezése jelentette az egyes színeket (pl. Párizs: nyaktíló és trikolor-drapéria). 1908-ban Hevesi Sándor még klasszikusabbra vette a díszletet: a London haláltánc-jelenete festett panoráma előtt fekszik el, élőképként, egy Feszty körkép háttér-előtér viszonylataiból. A festett háttérből alakok látszanak kilépni, kétdimenziós festményből vagy árny-létű háttérfigurából szoborrá, majd élő emberré tárgyiasulnak. Legelől a három főszereplő már végképp elhagyta a háttér szövetét, mozgó, eleven, mozgó-cselekvő figurák az állókép előtt. De említhetem Jankovics Marcell 1989-es animációs filmjét, ahol a mozi és az animáció-filmes technikák kínálnak fel szinte korlátlan lehetőségeket a madáchi álom képre váltásához.

132 THAN MÓR, *Ádám az Ūrben*, 173x202; 1863. Magyar Nemzeti Galéria tulajdona; Országos Széchényi Könyvtár.

Nem így Zichy Mihály víziója¹³³! A lobogó hajú, izmos démon itt valóban egy aggastyán-testet taszít el merev tetemként, ki, a bolygóközi térbe. Míg Than képe a vertikálisokon, ez a horizontálison s az átlóson alapoz.

A sok illusztráció közül mégis leginkább a Kémény Jenő 1905-ös grafikája az, mely a röplést és kivettetést, az Űrbe történt *abjekciót* és *mise en abyme*-ot (szó szerinti értelmében) számomra közvetíteni tudja. A szerzőről és művéről egyelőre semmit sem tudok (keveset tudok¹³⁴), István Mária cikkében¹³⁵ láttam illusztrációként e filmkockára emlékeztető áttűnést a Sátán-karolta, felszegett fejfel tovasuhanó Ádámról.

Miért nem okul Ádám korábbi csalódásaiból Madáchnál? Miért panaszos már itt, a szín elején, holott ő nem látja oly tisztán Lucifer durva kívánság-leképezését, mint mi, olvasók az imént? Okul-e, sőt! emlékezik-e Ádám a *Tragédiában*? De hisz azt sem tudjuk pontosan, mit, mennyit élt át a világtörténetből. A *Falanszterben* Mohamed valaha-volt lovát említi; szó esik róla, hogy egykor Szemiramiszt, Aszpáziát (Periklész és Szókratész szeretőjét, a filozófusnőt) ölelte. Lucifer okkal példálózhat előtte Brutusszal, Leonidasszal, sőt! Hunyadival (a *Tragédia* egyetlen magyar utalása): Ádám tud róluk, mindőjüket ismeri.

Mit fájlal hát Ádám a 13. szín elején? Panaszja feloldhatatlan emberi ellentmondást foglal magába: érzi a *por*, az anyag okozta korlátokat –, s mégis fáj az elszakadás.

*S nem látok célt, nem érzek akadályt.
Szerelem és küzdelem nélkül mit ér
A lét.*

Itt állunk a *Tragédia* legfontosabb gondolatánál. Az Űr szállóigévé vált szavai a mű végére biggyesztve kétes értékűek. A Teremtő már Luciferrel szemben sem tudott meggyőzően érvelni saját igaza mellett¹³⁶. Köteles-e a világegyetem ura bármit megindokolni? Aligha. Mégis örvendünk, mikor felismerjük: a nagy mű küzdelem-gondolata a Teremtő zárszavait jóval megelőzve, át- meg átszövi a textust¹³⁷, s itt, az Űrben mint Ádám sajátja mondatik ki.

- 133 MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája: Drámai költemény*, ill. ZICHY Mihály, Bp., Athenaeum, 1887.
134 A képet közli LYKA Károly a *Művészetben*. L. KÉMÉNY Jenő, *A huszadik század színpadja*, Művészet, 1907/2, 106–118.
135 ISTVÁN Mária, *Az ember tragédiája látványvilága = Színről színre/Scene by scene*, szerk. BARDI Terézia, P. TÖRÖK Margit, Bp., Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet Országos Széchényi Könyvtár, 1999, 11–22.
136 Néhány elem az Űr s Lucifer szócsatájából az 1. színben.
137 A küzdelem kényszere a Paradicsomból való kiűzetés következménye, ahogy a *Halotti beszédben* is olvashatjuk (*Haragudék isten és vetevé üüt ez munkás világbelé és léün halálnak és pukulnek fészé és mend üü nemenek*). Az ember ezentúl nem megkapja, hanem szenvedve-küszködve megszerzi a

A *Londoni színg* Ádámot mindvégig küzdeni látjuk. Helyesebb ezt mondani: Ádám *Londonig* történelmi nevet és szerepet viselő, cselekvő hős. Még ezen is pontosítanunk kell: küzdeni és cselekedni tulajdonképpen *sosem* látjuk Ádámot – töprengeni, választani, dönteni látjuk. Maga a tett: Miltiadész csatái, Tankréd vitézkedése a színpalak mögött zajlanak. Aminek szemtanúi vagyunk: a gondolat tusája, a tettet megelőző érvek és ellenérvek küzdelmei. Kimondás-tett: performáció. Ebben az értelemben a *London* sem cezúra: az eszméért s az eszmében folytatott harc mindvégig megmarad.

Tusáihoz csakis a Föld a terep, s Ádám vissza akar térni, csupán Lucifer gúnyos szavai képesek megtorpanítani. Visszarettenni pedig a halál fizikai megtapasztalásától retten. Ádám a halál torkában, az őt megmenteni kívánó egyetlen lény, a Földszellem előtt a *dacolok* szót használja (e szót szegezi majd Isten mellé a 15. színben is¹³⁸). Szabad szelleme nevében száll szembe Isten végzetével. Hajlunk rá, hogy elfogadjuk: ez intellektus és érzékenység az emberbe Isten lényéből került. És ez az „istencsonk” (Vajda János) hajtja most mégis az Isten és a teremtés („mely olyan, amilyen”/Camus) elleni lázadásra Ádámot. Hősünk e ponton kész meghalni.

Lucifer Ádám halálát akarja? Mit kezdhet a Sátán egy halott győzelmi tróféájával: mennyivel nagyobb *triumfus*, ha Ádám átáll az ő oldalára, vagy legalábbis Ivan Karamazovvá válik!

A Földszellem, ki az isteni kegyelem szünetelésének interregnumában a vigyázó szerepét tölti be Ádám mellett, az istenkísértés veszélyeire figyelmezteti az első embert:

*Ádám, Ádám, a végső perc közelg:
Térj vissza, a földön naggyá lehetsz,
Míg, hogyha a mindenség gyűrűjéből
Léted kitéped, el nem türi Isten,
Hogy megközelítsd őt – s elront kicsinyül. –*

Ádám replikája: tudja, úgyméghal majd, nem sikerült a Második Fáról is szakítani. Továbbrepülés és megtorpanás egyaránt halált jelent. Meghalni most, szabad

- dolgokat. Mi másért utasítaná el Ádám a 3. színben a tudás (ismeretszerzés) Lucifer által felkínált első formáját – a világegyetem s a Föld anyagi erőinek tűzijátékszerű felvonultatása –, ha nem azért, mert színjátéknak érzi, melynek csak szemlélője lehet: *Mit ér, mit ér e játék csillogása./Elöttem mely foly, nem hatok belé. –/S nekem csak egy rejtéllyel több jutott. –*
138 ÁDÁM: *Megállj! Mi eszme villant meg fejemben –
Dacolhatok még, Isten, véled is.
Bár százszor mondja a sors: eddig élj,
Kikacagom, s ha tetszik, hát nem élek.*

akarattól: tragikus akció a függetlenség elnyerésére. A Földszellem *vén hazugságnak* nevezi a halált, fölháborodva Ádám merészségén. „Itt a szellemvilágban” az „egész természet átborzadna tőle”: itt nincs halál, s az anyag örök-keringő voltával korábban Lucifer is vigasztalta már az embert. Ádám azonban kész *e szentelt pecsétet* feltörni. Már nem a halhatatlanságra vágyik, hanem a halált akarja.

És el is jut a halál partjaira, a halál árnyékának kapuihoz.

Lucifer kacag, Ádám halálát látva: „*Győzött hát a vén hazugság.*” Ádám por-teste a Sátán bolygójaként kering tovább az Ūrben: Madách természettudományos megsejtései hátborzongatóak. A világűrbe kellő sebességgel kilépő test pályára lép, és bolygóként fog keringeni, mondja a fizika. Ádám mint a történelem vándora. Ádám mint az Ūrben szárnyaló-emelkedő aggastyán, a lét határain. Ádám mint bolygó...

Vázlatunk, az Ördög működésének térképe vakfoltokat, üres foltokat mutat: meszsze nem vizsgáltunk meg mindent: a szélsőségeket csupán.

Búcsúzzunk Ádám Ördögétől a 15. színnel! Ádám fenn áll a meredélyen, meghalni elszántan: a nagyjelenet küszöbén állunk. Erre nem számított az Ördög. Létezhet ilyen? Isten, Ördög: tudnia kellene mindent előre, vagy a kreatúra elszabadult, s az emberi pszichikummal nincs mit kezdeni?

Lucifer „középen áll”, úgy várja az álmából ocsúdó Ádámot. (Mit jelent e súlyos helymeghatározás a színpadon elfoglalt pozíciók kívül? Hisz az Ördög sosem áll *középen*...) Ádám belekezd a panaszba, s Lucifer mintha kétfélét mondana neki, „kétféleképpen beszélne” gondolatait, s e kettőből Ádám csupán a másodikat értené:

(...)

1. *De a végzetnek örökös betűit
Nyugodtan nézi, és nem zúgolódik
Miattuk az erős, azt nézve csak,
Hogy állhatand meg még alattuk is.*
2. *Ily végzet áll a történet felett,
Te eszköz vagy csak, mellyet hajt előre. –*

A sztoikus bölcs, a rezzenéstelen bajnok és filozófus szerepe, melyet Lucifer mondati felkínálnak, nem érdeklő (egy horatiusi nemes *arany közép* a *Licinius Murenából*): csak a szabad akarat elleni támadást hallja ki a tiráda második pontjából, s erre ref-

lektál szenvedéllyel (*Nem, nem, hazudsz, az akarat szabad.*) S be kell vallanunk, a 15. szín szoros olvasása azt eredményezi, hogy Ádám még az öngyilkos gondolathoz is Lucifertől kapja az „ötletet”, verbális úton, hívószóval:

LUCIFER

(...)

*A sorsnak, mely házasságot, halált,
Bűnt és erényt arányosan vezet,
Hitet, örülést és öngyilkolást. –*

ÁDÁM

*Megállj! mi eszme villant meg fejemben –
Dacolhatok még, Isten, véled is.*

Hogy lehetséges, hogy az Ördög nem tud a gyermek fogantatásáról, s hogy ennek az eshetőségnek, majd valóságnak a várható hatásával nem számol? Az Édenben fogant ez a gyermek (Lucifer állítja – honnan tudhatja? Tudhatja, hisz szellem, így mindentudó. Mégsem tud mindent...), de bűnben, s ez hogyan lehetséges: ezen is érdemes elmélkedni. Lucifer dühöng és túloz. Lucifer tudja, hogy az ember az eredendő bűn elkövetése nélkül is: „genetikailag” bűnös. A gyermek, akivel a boldog Éva Ádámot megmenti az emberiség számára – Kain, a testvérgyilkos.

Az elégedett, s kegyelemmel eltelt Úr végső ítéletet bocsát a tomboló Luciferre, kiszabva rá a legrosszabbat (Ádámnak is ez a legrosszabb: a sziszüphoszi, végét nem-, de célját sem elérő küzdelem; lám, ebben is hasonlítanak).

Nekünk pedig mostantól egy a *Tragédia* cselekményén *metaleptikusan* kívül bolyongó, a *kronotoposz* rácsozatából, grafikus rács-szerkezetéből kikerülni képtelen félöntudatlan, feladat nélküli, de arra váró Gonoszt kell elképzelnünk: Ádámot keresi, lesi újra, a történelmet ébren is választó Ádámot, hogy figyelhesse, kísérje, megront-hassa ismét.

(Magunkon) tapasztalhatjuk, hogy sikerült neki.

Mégis, ne ez legyen az Ördögről való kétes beszéd utolsó szava!

Sárból és napsugárból összegyűrt lény – ezek is az ő szavai, az ő jellemzése. Ki más ismerhetne olyan jól bennünket, mint maga e sokarcú Démon...?

Emlékezés és társítás. Ceruzasorok Madách Imre és Esterházy Péter kapcsán; Érsekvadkert, 2016 ősze

– szinopszis –

Esterházy Péter kisesszéi vonatkozó részleteinek preparálása és „ráolvasása” a *Tragédia*ra, a belőle kigyűrűző problémákra. A *kontextuális narratológia* (Thomka Beáta) hozzáadékaiknak bekapcsolása a vizsgálódásba, középpontban jelesül a *Római és Párizsi színnel*. A legutóbbi esztendőkk kurrens irodalomelméleti fogalmai ugyancsak képesek arra, hogy kontextus-módosító szerepet töltsenek be a sokat elemzett nagy mű szövegében. Nem biztos, hogy csupán az a lényeg, amit előad a szerző, hanem amit végül nem mond el, amiről meghökkentően hallgat (*Párizsi színnel; dísznarráció*). A jövő életszerű nyitottsága a zárt szerkezetek ellenében – *másként* is történhetett volna; a megtörtént – és az alternatívája (*Római színnel, Párizsi színnel; sideshadowing*). Szintek közti határátlépés: Júlia-Éva *Rómában* az álmon belül álmodik az Édenről; a keretek befelé omlása. Egy műalkotás egykori jelentésének keresése minden számunkra elérhető képi vagy írásos forrás segítségével történik. A cél: megértésünk folyamatának az *egykorit* tegyük meg kiindulópontjával („alá-állni” *lunder-stand* a hagyományak). De nem áll-e mindez túl közel a történész munkamódszeréhez, a segédtudományokhoz? Rómából és Párizsból, esetleg kizárólag Madách korából érthető helyesen a *Tragédia*?

Egy nem szűnő inga-mozgás résztvevői vagyunk. A *Tragédia* is olyan korpusz, mely végtelen és nyitott, akár egy *világregény*, s játékba hív véglegesítés nélküli szerkezeteivel: a *többes szöveg* esélyeivel.

S essék szó a *Társaság* munkájáról is *magasról* – s immár megközelíthetetlen *távolból* – érkező dicsérettel!

*

Emlékezés és felidézés legyen a tárgya a mai előadásnak: ceruzasorok Esterházy Pétertől Madách Imréről; fejhajtás a pár hónapja elhunyt s a rég halott magyar nagyság, nagy szellem előtt.

EP írja *Kardos G. György temetése napján* című nekrológja elején (*Élet és Irodalom*, 1997):

Pilinszknél szoktam erre rá, és jól bevált. Hogy a halál, a halála, a meghalála utáni napokban olvasgatom az illetőt. Ide-oda lapozgatok, együtt töltjük az időt; irodalmias nagyravágás, hogy így a halál kicselezhető legyen. (...)

Mintha az író tovább élne az olvasóban, így illegeti magát a nagyravágás. Hahh, a műveiben. De ebben a néhány „követő” napban ez igaznak tetszik.

Döbbenet olvasom az EP-esszét (*A szabadság nehéz mámore*. Válogatott esszék, cikkek 1996–2003): hisz magam is ezt tettem most övele, a hirtelen, számomra teljesen váratlan halálát követő napokban. Többet elolvastam, át-tallóztam tőle, mint annak előtte bármikor. Elevebbnek, élőbbnek tűnik, mint azelőtt bármikor. (Így volt ez Olasz Sándor professzorral, tanszékvezetőmmel és Beyer /Váradi B./ László kiváló prózaíróval, vidranevelővel és medvevadással is, akit figyelmembe, s most már örök emlékezetembe hódmezővásárhelyi családja ajánlott: az egyik legjelentősebb kortárs írónk...¹³⁹)

Lapozgatok az esszékötetben, s mielőtt rátalálnék a Madách-tanulmányra, a 89. lapon egy fél oldalas írás ragadja meg a figyelmem a „*Hol élünk?*”-sorozatból, idézem:

Móricz Rokonokját olvasom, mert veszem maradék maradékjaimnak két példányban a Milleniumi Könyvtár darabjait (ez a reklám helye), s most épp ez volt soron.

Jó.

Azonban feltűnő az a görcsös akarás, amellyel Móricz az időszzerűség talmi parancsának kíván megfelelni; túlaktualizálja regényét, teletömi napi botrányokkal, politikai oldalvágásai ugyan nem sandák, de mégiscsak rövidlátóak; ahogy bizonyos jelenetek egyértelműen Torgyánra játszanak (sőt olyik Hingyire)(...) – nos, szerzőnk jobb szolgálatot tenne vitathatatlan tehetségének, ha tekintetét az örök emberire vagy magyarira függesztené, s akkor művét nem a perc izgalma éltetné, akkor akár hetven évvel később is élvezettel s tanulsággal olvasandjuk majd.

S miután elneveltük magunkat EP fanyar tréfáján, észrevevessük, hogy már át is léptünk tárgyunk egyik (másik) aktualitásához: a *kontextuális narratológia*¹⁴⁰ tájaira.

Nem teljesen új, inkább valami *régi-új* eszme ez, mint annyi más a nap alatt. Olyan, akár a *szövegtől a mű felé ismét* visszavezető, újra felfedezett s örömmel üdvözölt út. Mert örömmel észlelem a szövegtől a mű fogalmáig *visszaforduló* út szakirodalmi igenlő megjelenését. Bizonyos értelemben ez is a kontextuális narráció és szemléletmód helyreállításához vezet/vagy abból fakad. A mű-fogalom revideálását jelenti: *a szöveg behatárolt – a mű végtelen*. Valaha *műként* fogadtam be Madách nagy művét s például a Hajnóczy-korpuszt is, majd, második disszertációm munkálatai során, illetve a Madách Társaság szimpóziumaira készülő elemző előadásokban – interpretátorként – *szövegekhez* közeledtem, hogy végre ismét *művé* álljon össze a minden ízében, minden jegyzetével, para- és architektusával, inter- és intratextusával, tervével és szövegváltozatával együtt befogadott korpusz. *A szövegek töredékességük-*

139 VÁRADI B. László, *Emlős-viselkedéstani jegyzetek*, Marosvásárhely, Mentor, 2013.

140 THOMKA Beáta néhány éve (2004) Pécsen elmondott előadásának gondolatmenetét veszem alapul. L. THOMKA Beáta, *Kulturális és kontextuális narratológia = „Nem sülyed az emberiség!” Album amicorum: Szörényi László LX. születésnapjára*, Bp., Reciti, 2007, 1371–1376.

ben, hiányaikban is egy teljes (teremtett) világ romjaira emlékeztetnek. S erőteljesen vetik fel a kérdést: létezik-e egyáltalán szöveghatár?

Mert a korábbi merev doktrínák is elvettettek mára: szöveg, szöveghatár, szövegen kívüli univerzum – helyette immár a lehetséges szöveg, a határtalanított szöveg jön szóba. A nyelvi univerzumon kívüli vizsgálat korábban „tudománytalannak” minősült (a nyelvészet szempontjából a valóságos világ nyelven kívüli), ámde mára egyre kevésbé tartható a „kifelé tartó gravitáció másodlagossága”, mivel ez nem áll összhangban azzal, amit az olvasó tapasztal maga körül és önmagában. A korábbi centrum, a *text* ettől megmaradhat, és fordítva: a jelenségek szövegszerűségének feltételezése is rég megindult. Kétirányú közlekedés ez *textus* és *kontextus* között. Ezek az új megfigyelések és engedmények beláthatatlan tereket nyitnak meg a vizsgálat előtt.

A régi tér ismét vissza újként, amióta a *Szerző* megelégedéséről és dicső visszatéréséről kezdenek beszélni méltatlan *halála*, „*meghalála*” múltán – mert ez is bekövetkezett végre, nem is egyetlen módozatban¹⁴¹: „... a narrátor ugyanúgy megalkotásra vár, mint a történet szereplője és saját helyünk, az olvasó alakja, funkciója is. Valamennyien metaleptikus módon vehetünk részt a játékban, ugyanis az elbeszél szöveg az interpretációban folytatódik. Itt létesül a narrátor, a szereplő, az olvasó virtuális közössége. A nem történetileg definiált szerző maga is résztvevője lehet az együttesnek. Jelenléte a három említett kategória közül bármelyikén keresztül megvalósulhat.” A szerző tehát visszalopakodott szövegeibe, ha másként nem – mint metaleptikus funkció

Az elbeszéléskutatás iránya megváltozott a néhány évtizeddel ezelőttihez képest: tágabb szocio-kulturális összefüggések közé került; az újabb narratológia a hálószerű kiterjedésekhez hasonlóan kezd funkcionálni: transzdiszciplináris és sokközpontú.

Hogyan is lehetett akár egy percig is azt gondolni, hogy kizárható a kontextus? Éppen hogy azt látni: oly sok a kontextus, hogy (szinte) lehetetlen feltérképezni, áttekinteni őket. Annyi a kontextus, hogy olykor alig látni tőle a szöveget! Így végül mégis visszajut (visszamenekül) a vizsgálódó a *kontextusok* középpontjába, a *textushoz*.

A referenciamező, a szöveg kulturális beágyazódása, a szövegen kívüli világgal való kapcsolata is újraértelmezésre szorul.

Végül egy utolsó elméleti kitérő és alapvetés: egy párhuzam a képzőművészeti vizsgálódások területéről. Az ikonológiai módszer nem más, mint egy műalkotás egykori jelentésének keresése minden számunkra elérhető képi vagy írásos forrás segítségével. A cél: megértésünk folyamatának az *egykorit* tegyük meg kiindulópontjával („alá-állni”/under-stand/ a hagyománynak). De nem áll-e mindez túl közel a történész munkamódszeréhez, a segédtudományokhoz, a forrásismerethez például?

141 THOMKA Beáta, *Narrátor versus auctor = Narratív beágyazás és reflexivitás*, vál. és szerk. BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea, Bp., Kijárat, 2007 (Narratívák, 6), 102–113.

E megközelítés és módszer alapja a Panofsky-féle háromfokozatú modell: ikonográfia előtti leírás (*Beschreibung*): tudatosítása annak, hogy mit látunk – ikonográfiai elemzés (*Analyse*) – ikonológiai értelmezés (*Interpretation*) – „*annak tudása, hogy változó történelmi körülmények közt hogyan fejezik ki meghatározott témák az emberi szellemet*”. Hérakleitosz szerint a delphoi orákulum ura nem nyilatkozhat ki, noha nem is rejt el semmit, hanem felmutat, jelt ad: a *jelzés* beiktatása a kinyilatkoztatás és az elrejtés közé.) Ez volna a *kontextuális narratológia* egy lehetséges modellje?

A White Cube „*a fehér kocka*” kortárs művészeti szakkifejezés (egy ír teoretikustól származik, 1976, *Inside the White Cube; a 'galériatér' ideológiája*). Arra a klasszikus kiállítóterre utal, amely a külvilág felé zárt térként, lecsupaszított fehér falával tökéletesen elvont és ingermentes környezetet biztosít a nagybetűs Festészetnek, a történelmi pillanattól és a helytől függetlenül is érvényes remekművek ideális örökkévalóságának. (...) ideológiája szerint a művészethez méltó nézőnek, hogy a képpel találkozáskor a fenséges szellemi tapasztalat birtokába kerülhessen, maga mögött kell hagynia a társadalmi, etnikai, vallási, politikai, testi, nemi meghatározottságait (...) Napjaink kortárs művésze élesen szakított ezzel (...) ehelyett a művészi megismerés kontextusfüggő, a hely és az idő, a lokális és kulturális feltételek szerint változó természetét hangsúlyozza.¹⁴²

Felvetem és megjegyzem: a *White Cube* és a *dekonstrukció* alapjai rokonságban volnának?

Móricz *Rokonokja* EP szerint teljes nyugalommal olvasható rá a jelen politikai viszonyaira – mint minden nagy és jelentős mű: aktuális, 70 évvel később is – és mindiglen.

Az persze igaz, hogy minden lüktet, hol ez, hol az lesz fontos (Szabó Magda *Ókútjáról* írt EP-esszéjéből vett idézet, *Élet és Irodalom*, 1997).

Így kell legyen ez *Az ember tragédiájával* is, gondoljunk például a *Római színen* a világ ókori fővárosát előzőnlő vad népcsoportokra (*mutatis mutandis* értendő):

Az égen glóriában a kereszt feltűnik. A hegyek megöl égő városok pírja látszik. A csúcsokról félvad csoportok szállnak alá. Távolról áhítatos himnusz hallik.

(Ehhez idézném fel Krasznahorkai László *Háború és háborújának* 6. fejezetéből a kiürülő, fényét, kultúráját, lakóit vesztett, kifosztott, rommá vált Róma-képsort.)

Vagy gondoljunk a *Londoni színen*, mely oly igen aktuálisnak tetszik, hogy – mint EP írja említett s most hivatkozandó cikkében, a „*mostani edinburghi előadásból is kihagyták, mert az még mindig sértő*”. Mi volna a *Római színen* mai kontextusa; mit jelent ma Róma? Párizs? Prága? Konstantinápoly? Mi a mai szövegösszefüggése e világváros-neveknek, s e kontextus miként színezi át Madách színtereit utólag? Róma:

142 RÉNYI András kurátor katalógusszövegéből idézek; a szöveg a Magyar Nemzeti Galéria közelmúltban lezajlott nagy El Kazovszkij-kiállításához fűzetett.

a Vatikán; a pápa jelenléte, szerepe a világ háborgó sodrásában? Fellini *Róma* című filmje? Maga az oly kimondhatatlan sok mindennel feltöltött szó: az *Örök Város*? A *Colosseum* vagy a kiásott *Laokoon*-másolat? Párizs a modern művészeteket jelenti, a 19. század utolsó harmadát, Gauguin facipőinek kopogását; Prága a nagyváros szívébe zsúfolt zsidó temetőt és Kafkát, az ő klausztrófiáisan parányi házát idézi; Bizánc, Konstantinápoly, Istambul – melyik néven nevezett hely kontextusa légyen mérvadó mint előfeltételezés? A befogadói asszociációk végtelenek és befolyásolhatatlanok – a műveltség, olvasottság avagy éppen a dilettantizmus megsokszorozza a képzettársítások generálta értelmezési síkokat.

Milyen kapcsolatokat tart fenn a *Tragédia* a saját szövegén kívüli univerzumokkal? (engedtessék meg nekem, hogy sokat kérdezzek, válaszadás nélkül! A *Tragédia* is jóval többet kérdez, mint válaszol...) Saját korával milyen? Madách Imre teljes életidejével? A mindent felülíró, épp hogy elmúlt szabadságharc idejével? A történelem műben előszámlált nagy korszakainak idejével és helyével? Ezek tankönyvekben, szakirodalmakban vagy épp regényekben megképzett alakzatával?

És gondolhatunk a szabadságharc szerepeltetésének hiányára is, mely oly sokszor került már a nagy mű bírálóinak célkeresztjébe. (Madách is *idegenszívű* volna? – elmélik EP. *Tíz évvel a forradalom vérbefojtása után előállni egy művel, amelyik tudomást sem vesz a nemzeti katasztrófáról, minden szinten kellemetlen, tagadja a haladást, füttyül a liberalizmusra...* A *katasztrófa* szó után cezurát érzek az EP-szövegben, onnan a mű egészére vonatkoznak a vádak; jó volna EP-t megkérdezni, mit hogyan ért, de erre nincsen többé mód...

S ezzel már ott is vagyunk EP *Madách-esszéjénél* (*Több könyv-*; Élet és Irodalom, 1997), mely egyszersmind laudáció Andor Csaba s a *Madách Társaság* munkájáról!

Az esszé szövegét követve fűzöm tovább hamarosan gondolataimat Madáchhoz.

Közben ismét egy megjegyzést kell tennem, ami ismét csak a *kontextuális narratológia* szemléletének újjáélesztését igenli. Viszonylag régen olvastam újra a *Tragédiát*, és most, hogy igen – dolgok számosságát látom akár egyetlen színen belül is, amit korábban nem látszotam észrevenni. Vagy elfelejtettem volna az idők során? Aligha. Inkább a mű kimeríthetetlen gazdagságát, a mindenkori újraolvasás szükségességét jelzik fenti észrevételek. Illusztráljuk mindezt néhány példával, mindenfajta hierarchia nélkül:

-*Athén*. Ádám-Miltiádész itt apai szerepben is jelen van. Sehol másutt a műben (a *Falaszterben* vállalná ugyan Évát gyermekével együtt, de az egészen más konstelláció volna; amiként más, több dimenzióban is különbözik a 15. szín hirtelen feltáruuló apasága...). Miért nem játssza ki/játssza meg másutt is Madách e megkapó, fontos szerep-lehetőséget?

-*Athén; Páris*. Lucifer nemcsak Párizsban tölti be a néma hóhér szerepét!! *Ezalatt egy tökét hoznak a lépcsők elé, mellette LUCIFER áll bárdal. ÁDÁM lehajtja fejét* – így az *Athéni szín* vége; tudtam, de kevésbé fontosként értékelve *Páris* guillotine-jánál, lesüllyedt az emlékezetben.

-Ámde miért félné Ádám történelmi álmában a halált? Egyfajta lélekvandorlás részese és kedvezményezettje ő: választhat, akarhat új életet, ha a színben megtapasztaltra ráunt, elege lett belőle. *Athén* vége előtt valamicskével mondja: *Vezess új útra, Lucifer vezess, /S kacagva nézem más erényeit, /Más kínjait, csak élvezet kívánva*. Bárha így élhetnénk mi, való hús-vér emberek is – sóhajthat az olvasó, megirigyelve még a mind kétségbeesettebb Ádám sorsát is.

-Most látom csak világosabban, tagoltabban, hogy Ádám álombéli útja során időről időre menekülési kísérleteket hajt végre. *Rómában* a kéjekben próbál feloldódni; *Prágában* a tudomány szentélyében igyekszik nyugvópontot lenni; aztán *Prága I*-ben végül, már-már triviális nyerseséggel, italhoz nyúl; az *Űrben* el, csak el a Földről, *magasb körökbe* kívánczik /bár épp e legkedvesebb színemről máskor másként beszéltem – a *kontextuális narratológia* eme *másként*-látásokra is felhívja a figyelmet¹⁴³.

-Ugyancsak most tűnik fel még jobban, hogy Ádám Istennel való birkózása csaknem színről színre mintegy *kicsinyítő tükörben*, aktuálisan is megjelenik (gondoljunk ne csak a *Róma*-szín végére, ahol ledőlnek a rég halott istenek szobrai, s *feltűnik a szenvedő kereszt*; ne csak a kereszténység árnyoldalait ékesen bemutató enciklopédia, a *Konstantinápoly* máglyán *fűtőzőire*; ne csak az Istent megkísértő, dacos és kétségbeesett Ádámra az *Űrben*, ahol a Földszellem nélkül álmában pusztulna el s véle a tervbe vett emberiség..., hanem *Prágára*, ahol nemcsak a Tudomány, de Isten dolgaiba is hamissággal vél beléavatkozni Kepler, sőt főként *Párizsban*, ahol Danton mondata mindönknek feledhetetlen igazságú vagy fájdalmú marad: *Én azt a túlvilágot nem hiszem, /Reménytelen csatázok végzetemmel*. Folytathatnánk a sort.

Közelítsünk végül ez újlag észrevettek listájához egy elméleti megfontolással. Ezzel tovább is lendítjük dolgozatunkat a *kontextuális narratológia* hasznos alkalmazása felé. Éva-Júlia nagyon szépen beszél a *Róma*-színen, egészen kiemelkedik e fertőző világból, s emeli Ádámot is. Bevallja Éva, hogy ő gyakorta az Édenről, a vesztett hazáról álmodik, mintegy álomba lebben át a muzsika hallgatása közben (*S úgy érzem, mintha álomban feküdnék: /A rezge hangon messze múltba szállnék, /Hol napsugáros pálmafák alatt /Ártatlan voltam, játszi, gyermekem, /Nagy és nemes volt lelkem hívata. /Bocsáss meg, örült álomnak varázsal Mindez.*) Álom az álomban ez is, nem csak a két *Prágába* oltott *Párizs*, de sőt Ádám még tovább álmódja e szó által felidézett asszonyi álmot: Éva szavai nyomán benne is felébred az örökre vesztett Éden. Ádám elismétli Éva imént hallott sugalmazó erejű, messziről csendülő szavait, s anamnézist

143 CSERJÉS Katalin, *Madách Imre Tragédiájának legrövidebb színe: Az Űr*, Palócföld, 2009/4, 34–45.

él át: *álmot az álomban* – az ismétlések ereje, líraisága, bevéső-rögzítő ritmikus potenciája, mely az orphikus költészetet idézheti (jelen esetünkben a két főszereplőben lépcsőzetesen megszülető, pontosabban felbukkanó Éden-emléket). Mondhatnánk, a *keretek befelé, a narratíva felé omlanak* – a belső történet a keretszínnek világa lepi el, tör be, hatol beléjük minduntalan. *Határátlépések jönnek létre a szintek közt*, többször is, nem csupán a londoni bábjátékos általam egy ízben már elemzett *mise en abyme*-jában, ahol a mimesek által megelevenítették a bűnbeesés története egy london-piaci bódében.¹⁴⁴

Igen, a legutóbbi esztendő kurrens irodalomelméleti fogalmai ugyancsak képek arra, hogy kontextus-módosító szerepet töltsenek be a sokat elemzett nagy mű szövegén!

Például a *narratív beágyazás* jelenségének közelmúltbeli rögzítése is jól használható a *Tragédia* vonatkozásában. A nagy mű koncepciójába mint egészbe, mint történelmi látomásba, mint narratívába vannak beágyazva az egyes színek és – ami ugyanolyan fontos – az átkötő „önreflexív” szövegelemek. (Ez a *Tragédiában* csak Ádám hangja lehet; avagy a koncepció egészében mindazoknak a hangjai, akik Madách Imre „szócsövei” a műben.)

S ily módon *mise en abyme*-nek tekinthető akár minden szín a *Tragédiában*: kicsinyítő tükörben látni bennük a nagy egészet, sőt némelyikben még belsőbb, még intimebb tükör is fellelhető, mely valami más törésű fontos szegmenst tükröz vissza: Éden-emlékekre gondolok s a bábjátékos már említett jelenetére, esetleg a haldokló rabszolga és felesége-Éva kettősére, mely a fáraótól függetlenül Ádámot és Évát idézi. Derrida *graft* (oltás) fogalma látszik felhasználhatónak, mely olyan szövegmechanizmusokra utal, mikor kinyílnak s egymással oltódnak be a textus rétegei: például átítatódik a belső színek világa a keret képzeteivel.

„Minden másként is történhetett volna...” A *sideshadowing* (megszámíthatatlan) jelensége értelmében a jövő életszerű nyitottsága felől szemlélve soroltathatnánk a *Tragédiában* más történelmi korok és helyszínek is (Bábel tornya; Jeruzsálem; a népvándorlás képei; Nándorfehérvár vagy éppen Buda veszése; Bécs II. József alatt; a Velencei Köztársaság; Toledo s az inkvizíció...). De szóba kerülhetnének az adott történelmi tablókon/eszméken belül más hősök, más problémák – *Athénban* Miltiadész helyett Periklész; *Rómában* Spartacus, esetleg a *Vallum* építése (ismét Krasznahorkai László *Háború és háborújából* meríték ihletet, ötletet), Marcus Aurelius, a filozófus-császár; a kereszténységhez a keresztesháborúk helyett mondjuk Savonarola vagy az inkvizíció és Giordano Bruno; az Újkorból pedig a nagy hódítások kora, Kolum-

144 CSERJÉS Katalin, *Mise en abyme Az ember tragédiájában: London vásári bábjátéka = XV. Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán, MÁTÉ Zsuzsanna, Szeged-Bp., Madách Irodalmi Társaság, 2008 (Madách Könyvtár – Új folyam, 58), 18–38.

busz, vagy Cortez Amerikája...: a megtörtént, de *más* is történt ugyanakkor, *más* is megmutatható volna, ugyanaz másutt másminő arcát mutatja, és beszédes lehet az is, amit *nem* mutat meg a szerző (ez pedig már a *disznarráció* elméleti kategóriája): gondolhatunk itt akár '48 említésének, de sőt a magyar tematikának (lényegében) teljes hiányára.

A színek egybefűződésének bonyolultságai (mely téma a kezdetektől kiemelten foglalkoztat, és valóban igen fontosnak, további részletes vizsgálatra érdemesnek tartom), szemben a zárt, világos, konzekvens szerkezet eszméjével; e bonyolultságok és kiszámíthatatlanságok, melyek bizony a *hegeli triád* mechanikus keresésének is ellene hatnak – e tekintetben a *stricture* fogalmát említeném haszonnal. A *stricture* szűrületet jelent, és a *structure* oppozíciójában áll. Azt jelzi, hogy a *kint s a bent határai* megvonhatók, de egybe is fűzhetők, azaz az elválasztás logikáját utasítja vissza, s ez számomra, a színek egymásra következésének strukturális kötelezettségeken túlmutatató szabadságában, megjósolhatatlanságában – igen vonzóan tűnik. Színről színre ezek az átkötések más- s másképpen valósulnak meg, azaz a *dolgok* erősebbek az elméletnél, a *szűrület* (*homály*) a rendnél. Állandó a mozgás a rétegek közt, a színek közt *szökésvonalak*¹⁴⁵ keletkeznek, sőt akár *furcsa hurkok*¹⁴⁶ is, esetünkben a színek egymásra következése *rekurzív struktúrákat* alkot, s a narratív szinten történő változások az ontológiai szint változását eredményezik. Egy világ mutatja állandó arcát és változik meg színről színre – a hegeli rend ez, de nem mechanikusan megvalósulva, melyet a megképzett világ szabad, számos, sokszínű, sajátlagos volta nem is enged meg.

A kortárs irodalomelméleti gondolkodásban mint megváltozott kontextusban elkalandozván, most térjünk vissza az Esterházy-tanulmányhoz és annak a Madách-kutatókat és a Társaságot érintő passzusaihoz!

Nagyné Nemes Györgyi, a Madách-képek kötet társszerzője Madách „firkálásait” a Kafkáihoz hasonlítja, idézem:

Mintha itt is arról volna szó, amiről Kafka beszél: „Rajzaim nem képek; az egész nem más, mint egy magánjelrendszer”, ill. „Rajzolgatásom nem egyéb, mint egy ismétlődő és minduntalan kudarcot valló primitív mágia.” (285.)

Ezt a kérdést hosszabban szeretném majd egy másik alkalommal boncolni, s nem lehetetlen, hogy más véleményre jutok, de a fölvetés mindenképp termékeny, új vizsgálati utakat nyit. És valóban elkerül minden *nevetséges nagyravágyást és kisebbségi érzést*, mely például Goethével erőltetné az összevetést és összemérhetőséget. Erre Madách nem szorul rá, mert ez egy teljesen más, szuverén, más irányt vevő, a kérdéseket más téreken felvető, s másként válaszoló mű. S az Ördöge is egészen más.

145 GYIMESI Tímea, *Szökésvonalak: Diagrammatikus olvasatok Deleuze nyomán*, Bp., Kijárat, 2008. E tanulmánykötet mag-szavát használom.

146 Marie Laure RYAN *frame-analízisére és végtelen hurrok-elméletére* utalok itt.

Ügybuzgalom, azt látni megint és megint, azaz van ügy és van buzgalom. (...) Az irodalomnak valamiféle titkos – valóságos, belső, titkos – serege jelenik meg e kötetekben Madách köré szerveződve. És fölsejlik egy társaságnak is a belső élete, működése, egy város, egy település, egy iskola, ahogy segít, befogad, Balassagyarmat, Sziügy, Csesztve. (Szeged, Algyő, Kecskemét, Érsekvadkert – teszem hozzá.) (284.)

Végül következék a *matematikán edzett férfiú*, Andor Csaba felidézése mint minden, s *Madách: mint világegyetem*. Ezzel fejezném be megszólalásomat, mély egyetértéssel, tisztelettel és szeretettel:

Azt írja Andor Csaba az egyik dedikációjában, hogy sokáig úgy hitte, Cervantes mondandója csak ennyi: „legyünk bolondok”, de ma már tudja, hogy az üzenet inkább konjunkciók¹⁴⁷ sorozata (A. Cs. matematikán edzett férfiú, én is onnét ismerem még), amelyből ő – végsősoron – ezt választotta: „vagy szegődjünk el egy bolond szolgálatába.

Azt olvasom az egyik könyv kolofónjában: Felelős kiadó, műszaki szerkesztő, borító: Andor Csaba. Vagyis ott épp: minden.

Madách mint világegyetem. (285)

Dimorphoteca, a Lebegő Orgonagyökér és a Kék Ólomkatona

Hajnóczy-írások

¹⁴⁷ *konjunkció* alatt értsük: a) együttállás; az a helyzet, amelyben két égitest az égbolton a lehetséges legkisebb távolságra látszik egymástól b) a matematikában érvényes jelentést most elhagynám...

A Hajnóczy Péter Hagyatékgondozó Műhely bemutatása

A Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának Magyar Irodalom Tanszékén több mint tíz év óta működik egy oktatókból, PhD-sekből, nemrég végzett fiatalokból, hallgatókból álló munkacsoport, kik mind egyértelműbb szorgossággal és kíváncsisággal munkálkodnak Hajnóczy Péter (1942-1981) életműve körül. Az idők során komolyan mondható műhely alakult ki a tanszéken és holdudvarában, mind többen kapcsolódnak a diákok közül a munkacsoporthoz, és tárnak föl egyre gazdagabb intertextuális szálakat, motívumhálózatokat, narrációs és kronotopikus összefüggéseket Hajnóczy Péter munkásságában, kötve ezzel a szerzőt – és saját ismereteiket – mind több vonatkozásban a közelmúlt és jelen magyar és külföldi irodalmának és irodalomelméletének mozgásirányaihoz. Birkózva a legendával, a „korpuszszal”; vizsgálva és alakítva a bizonytalan Hajnóczy-kánont.

A vállalkozás egy 2002-es Hajnóczy-szemináriumtól nőtt ki. A szeminárium vezetője magam voltam (1987 óta oktatója a Szegedi Egyetemnek), ki is egy nagyobb Hajnóczy (PhD)-tanulmány létrehozásán dolgoztam éveken át. E disszertáció egy „Hajnóczy-kalauz” első nagyfejezeteit tartalmazza (*Applikációk a Hajnóczy-korpusz szövegében. Expanzió és kilépés. A hagyományos szövegformálás elhagyásának módzatai Hajnóczy Péter életművében*). Azóta könyv alakban is megjelent, az NKA támogatásával: „*a lebegő orgonagyökér*” *Egy Hajnóczy-próza kalauz első fejezetei* (Yes-Press, Tótkomlós, 2009), lábjegyzet-apparátusával a Műhely hypertextuális munkálkodásának további alapját képezve. (Terveink közé tartozik egy komplex hypertextuális interaktív webes felület létrehozása az életmű kivezető szálainak feltérképezésére, OTKA-pályázat útján.)

Első fórumként az Árgus vállalta 2004 november-decemberében a csoportot egy Hajnóczy-blokk erejéig. E bemutatkozást követte 2006-ban az első tanulmánykötet a szegedi Lectum kiadásában: *Hová lettem. A párbeszéd helyzetébe kerülni. Hajnóczy-tanulmányok*. 2008 áprilisában látott napvilágot a műhely második kötete *Da capo al fine. Folytatódó párbeszédben. Hajnóczy-tanulmányok-II.* címmel, ugyancsak a Lectumnál. 2008. év decemberében szerveztük első országos Hajnóczy-konferenciánkat a szegedi Grand Café Irodalmi Kávéházban. (Konferenciakötet: *Tudom. De: tudom-e? A párbeszéd kiterjesztése. Az újraolvasás lehetőségei. Hajnóczy-tanulmányok III.* Lectum, 2009).

A Hajnóczy Péter-hagyaték átvétele; a hagyatékgondozó munka kezdetei

A 2010-es év elejétől Reményi József Tamás, ki pártfogója, szakmai irányítója csoportunknak, átadta nekem mint a Hajnóczy-műhely vezetőjének a hagyaték kilenc nagydobozát, s a feldolgozás munkája a tanszéki hagyaték-bemutatók után 2010 nyarán megkezdődött. Műhelyem e megtisztelő ajándék átvételekor nagy felelősséget és szerteágazó feladatokat vett magára.

E dobozok (melyek a Hajnóczy-szövegekben oly gyakran feltűnő, gyűrött papírhalmot tartalmazó sportszatyor helyébe¹⁴⁸ realizálódtak) tartalma változatos, áttekinthető, katalógizálásuk roppant munkaigényes. A dobozok közül öt tartalmazza az irodalmi hagyatékot; egy dobozban jelentős mennyiségű személyes dokumentumot, leveleket, határidőnaplókat találtunk; újabb egy doboz tárolja az *Elkülönítő* paksamétáját; egy másik kartonban könyveket, az utolsó dobozban újságkivágásokat találtunk.

Munkacsoportom e megtisztelő ajándék átvételekor nagy felelősséget és szerteágazó feladatokat vett magára. Vannak a Hajnóczyénál jóval terjedelmesebb, könyvtárnyi anyagot hordozó hagyatékok is, nem egyszer láttunk ilyeneket magánkézben, közkönyvtárakban, múzeumoknál letétben, de a Szegedi Egyetem könyvtára kézirat-részlegébe¹⁴⁸ vagy az Akadémia vonatkozó szekciójában¹⁴⁹ is. Láttam hagyatékokat a Petőfi Irodalmi Múzeumban¹⁵⁰, az Illyés-centrumban¹⁵¹, s ami a legfrissebb, már a Hajnóczy-munkálatok megkezdése utáni tapasztalat: az El Kazovszkij képi- és szöveges hagyatékkal való megismerkedés a Kazovszkij Alapítvány tudtával és engedelmével a művész Dorottya utcai lakásán, illetve a munkásságát kutató művészettörténészek adta dokumentumok segítségével. Füzi László, a kecskeméti Forrás főszerkesztője a Németh László-hagyaték gondozásának problémáiba avatott be. Hosszas utánajárás, információszerezés és töprengés győzött meg arról, hogy a Műhely munkabíráására és tanácsadók szakmai hitelére támaszkodva, magamnak (magunknak) kell vállalni a Hajnóczy-hagyaték gondozásának ügyét. Látszott, hogy a kutatóhelyek, munkaerő, idő híján, a bent fekvő, tetemes mennyiségű hagyatékot feldolgozni záros határidőn belül képtelenek, ilyenformán a már harminc esztendeje csupán őrizve, de feldolgozás híján fekvő Hajnóczy-hagyaték bárhol másutt várakozólistára kerülne, ki tudja, meddig. A kilenc doboznyi papírhalmából összeálló hagyaték mennyisége még átte-

kinthetőnek, s mint ilyen: feldolgozhatónak tűnt (ahogy annak idején, az első tanulmánykötet tervezése, a téma keresése során maga az oeuvre, az életmű mennyisége is). Mindezt most, öt és fél évvel a hagyatéki munka megkezdése után is így találom, miközben véleményem árnyalódott is. Ami a már ismert, publikált életművet illeti: még nagyon sok elmaradásunk van. Messze nem írtunk még minden szövegről (nem egy olyan szöveg van, melyről még soha senki nem írt), míg bizonyos művek a tanulmányok szempontjából túltreprezentáltak látszanak, anélkül, hogy minden szövegbelső problémát feloldanának az értelmező szövegek. E hiányokon valamelyest enyhítettek országos- és kari konferenciáink a maguk tematikus irányultságával, s a hozzájuk kapcsolt tanulmánykötetek. De mikor jön el az idő, hogy *A szakácsnak*, a *Last trainnek*, a *Dinamitnak* is meglegyen a maga konferenciája, vagy éppen az *M-nek*, szerteágazó, a *Vulkán alattot* jóval meghaladó Lowry-intertextusával?! A *Dinamit*¹⁵², *A herceg*¹⁵³ és a *Last train* című monodrámák kísérletező színpadra állítása éppen hogy elkezdődött, s vajon lesz-e folytatás? Nem készült még film a *Ló a keramiton* című kiemelkedően izgalmas, az életmű kaleidoszkópikus összefoglalásának is tekinthető filmforgatókönyvből sem, s nem rendeltünk szimpóziumot a legszélső, legkritikusabb kétpetejű szöveg-ikerpárhoz, *A vese-szörphöz* és az *Embólia kisszonyhoz*, s gondolkodott-e már valaki par excellence a *Galopp* Ady-betétein etc. Így az életmű stabil törzsanyaga is hosszú évek munkáját, terepét szolgáltatja még.

A helyzet a hagyatékkal, ha nem összetettebb is, de más. Itt még mindig sok tekintetben ismeretlen terepen vagyunk, mert ha Reményi József Tamás el is látta rövid jegyzeteivel, címkéivel az átadott dobozok beltartalmait (spirálfüzeteit, nylonzacskós paksamétáit), s mi magunk is már annyi körben s annyian dolgoztunk az anyagon –, ám mindez csak a tájékozódást segítette, és annak belátását, hogy elvégezhetetlenül sok a feladat, s még az alapok sincsenek teljességgel feltárva. Sok tekintetben az én

148 SZTE BTK TIK Tudományos Információs Központ és Klebersberg Egyetemi Könyvtár hagyatékára, konzultációk Varga Andrásal.

149 Babus Antal PhD osztályvezetővel (20. századi magyar és orosz-szovjet irodalom és kézirat-hagyaték) történt konzultációk a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár- és Információs Központjában, Kézirattár és Régi Könyvek Gyűjteménye

150 Petőfi Irodalmi Múzeum, hagyaték-gondozási konzultációk egyetemünk volt PhD-sével, dr. Szilágyi Judittal; információszerezés a Jókai-, Móricz-, Szerb Antal-hagyaték állapotáról; Déry Tibor, Füst Milán, József Attila, Juhász Gyula hagyatéki darabjai

151 Illyés Gyula Archívum, in MTA Könyvtár, 2013 óta

152 Ezt olvastuk a Soproni Színház honlapján: Versmondó maratonnal nyílt meg a Magyar Költészet Hete rendezvénytársaság április 6-án a Soproni Petőfi Színházban. A program után délután Gergye Rezső, a vasvári Nagy Gáspár Művelődési Központ igazgatója adta elő Hajnóczy Péter: *Dinamit* című monodrámáját. A produkció országos ezüst minősítést nyert a XI. Vasvári Színháztalálkozó Fesztiválon, és most a soproni érdeklődőket is lenyűgözte. Korábban a Vasvári Színi Egylet adta elő, 1997-ben.

153 Hajnóczy Péter: *A herceg*. Játssza: Harsányi Attila. Díszlet és jelmez: Szántó Cecília Mária-Brzózka Marek. Fény és látvány: Sanyibá. Film: Papp Melinda. Asszisztens: Zsíros Linda. Rendezés: Balog József

Ábrahám és Izsák története 1980-ban. Ahogy Hajnóczy hátrahagyta. Hátrahagyott írás. A Színművész története. Ahogy. Hátrahagyva.

„...Valaki aztán megkérdezte tőle: „Miért lóg a nyakadban kereszt? Úgy véled, van Isten?!” „Természetesen van” – válaszolta a férfi, s intett a fizetőpincérnek.”

MASZK Egyesület Szeged 2012. Bemutató: szeptember 18. este fél 8. Régi Zsinagóga Készült az NKA támogatásával.

Harsányi Attila a darabot azóta a Grand Caféban is előadta, Balog József átigazításában, 2015-ös szimpóziumunk zárásaként.

memóriám az otthona és regisztrációja, el-elhomályosuló és kiélesedő térképe a dobozok szövegvilágának. Aleatorikus, kalandos, és a veszélyt sem nélkülöző helyzet...

Hajnóczy Péter kéz- és gépiratainak gondozása különös látószöveget biztosított a már ismert szövegekhez. A kéznyomok, nehezen olvasható feljegyzések, beszúrások, egy zaklatott, meg-megszakadó gondolkodás- és munkafolyamat lenyomatai nem mindig képeznek közvetlen átjárást a befejezett, publikált művekhez. Hagyatékgondozó munkánk: a betűzgetés, kibetűzés, átírás, másolás, jegyzetelés gazdag tapasztalato- kat hordoz (legalább négyféle, merőben eltérő írásképpel találkoztunk; megismerve e duktusokat, lassan a kedélyváltozások, koncentrációs állapotok is leszűrhetők lettek: megrendítő közelség egy rég halott emberhez; azt látom, tapintom, amit ő, hajdan). E tapasztalat egyik eleme maga a látványegyüttes, a füzetlapok kalligráfiája, vizualitása. A szenvedélyes, olykor agresszív írásképet grafikai jelek, türelmetlen, alakjukban ismétlődő, variálódó ábrák szakítják meg. Hajnóczy vonalaz, színez, szakaszokat, kockákat, geometrikus gólemeket rajzol a sorok közé, ezáltal beékeléseket, bemélyítéseket, pszichogramokat, gondolati térképeket hozva létre.

Mindez a „barangolás és pásztázás” az eddig ismeretlen életműdarabok terében és idejében megkerülhetetlenné teszi bizonyos kérdések fölvetését: szerző és elbeszélő viszonya; fikció és biografikus fikció kérdéskörei; átmeneti és végleges formák egymás mellett élése.

Hajnóczy Péter opuszáról és prózapoétikájáról csak töredékes képünk lehet mindaddig, amíg az eddig nem azonosított szálakat nem tudjuk a felfejtendő nyelvi szö- tes összefüggéseibe helyezni. Ugyanakkor tudjuk, észleljük, hogy sok szövegdarabka megoldatlan, feloldhatatlan marad, nem minden név, cím, utalás lesz végül filológiai- ailag pontosítható. E tapogatózó, lassú nyomkeresés mégis igen termékeny állapot- nak bizonyul a kutató számára: kapocs és visszanyúlás a szövegeltértes stádiumokhoz; majd a keletkezésben lévő szöveg; a már megírt, de még javítatlan, végül a végleges- nek szánt textus, és annak további alkotói olvasatai.

Különlegesen telített vizuális mezők létrejötteinek lehetünk tanúi, a hagyatéki la- pokat vizsgálva.

Szakemberek segítségül hívása, felkeresése, megkérdezése után a hagyatékgondozó munka első lépésként katalogizáltunk: a dobozoknak, majd a bennük talált doku- mentumoknak is számkódokat adtunk, végül a dokumentumokat is oldalszámoztuk. A továbbiakban szkennelés és fényképezés által gépre vittük az anyagot. Az átírások munkája folyamatosan halad előre, elkészült a közös email-felületen létező ún. Haj- nóczy képes-ábécé. Újrarendezések folynak a feldolgozási munka előrehaladtán, tartal- mi katalógus, időrendi dokumentumtérkép, excell táblázat készül.

Az eddigi hagyatéki publikációk összefoglalása

Elhatározásomhoz híven, hagyatékfeltáró eredményeinket folyóiratokban tettük közzé. Az első szövegközlő blokk (*Tányéraknak*) a *Forrás* 2010. novemberi számában jelent meg. Ez alkalommal a Zsámbéki út 4. szám alatt talált könyvek listáját adtam közre, és egy levélformában rögzített kispórázát mutattam be, a „címezett”, Dobai Péter szíves kommentárjaival.

Második ízben a *Tiszatáj* lapjain jelentkeztünk: *Patizánok*, filmvázlat, 2010. dec- ember

Harmadszor a *Palócföldnél* jelentünk meg az *Árulás* beszédes című szövegével (2011. február). Hatvanas évek végi, korai írás lehet, datálást nem találtunk. A szöveg nem éri el *A fűtő* kötet írásainak „salakmentességét”, de helyenként kiemelkedő kva- litásokat mutat, ezért döntöttünk közönség elé tárása mellett.

Negyedik publikációnk: a *Lidi mama* bizarr című, provokatív nyerseségű szöveg, mely nincsen készbe formálva. Kommentárjainkban mindezt jelezve, s a kockázatot vállalva bocsátottuk mégis közre a *Spanyolnátha* virtuális hálójában (2011. március).

Ötödik alkalommal a *Földolozás* címet viselő, 1969-70-re datálhatónak tartott szö- veget tártuk az érdeklődők elé a *Kalligramnál* (2011. április). Bízunk benne, hogy a kiismerhetetlen, talányos fordulatokat tartalmazó, bár még nyers szöveg, e „gyűjtő” (előszöveg és motívum-szülőág) elnyerte az olvasók tetszését.

Hatodik publikációnknak *A szakács* című, már ugyancsak hagyatéki-, közel öt- venoldalas szöveghez fűzött felfedezéseinket szántuk. Felleltük e jeles pretextus első tizenkét fejezetéhez válogatott, majd mégis kitörölt, lehúzott mottókat. A *Kortárs-* tervek helyett az anyag most fog megjelenni kötetünkben.

Hetedik publikációnk főszereplője a *Jézus-töredék* (ahogyan a Műhelyen belül elneveztük ezt a szaggatott, lehúzásoktól, rész-megsemmisítésektől terhelt szöve- get): *Jelenkor*, 2011. október, Hoványi Márton műhelytagunk egyéni publikációja; a *protonovellára* a kommentátor hosszas keresés után lelt rá, és kísérőtanulmánnyal látta el.

Nyolcadik jelentkezésünk az *Új Dunatájhoz* köt (2011. november). 2010. decem- beri kari kis-konferenciánkon került figyelmünk középpontjába a *Dinamit* című kései monodráma és annak hagyatéki szövegváltozatai, illetve M. Lowry *Vulkán alattjával* adódó kapcsolatai. Találtunk még a hagyatékban egy figyelemre méltó levelet Paál Istvántól, a Szolnoki Szigligeti Színház pecsétjével, a Hajnóczy-drámák előadhatósá- gát illetően, ezt is prezentálni akartuk, összekötve mindezt Latinovits Zoltán nevé- nek, színészi személyiségének többszöri érintettségével (*Ködszurkáló*).

2013-ban jelent meg a Magvetőnél a Hajnóczy-műhely holdudvarában egy jelentős és régi hiányt bepótló munka: Nagy Tamás jogszociológus, műhelytagunk, szerkesztőtársam szerkesztette sajtó alá, jegyzetelte, látta el előszóval *Az elkülönítő* című szociográfiát (*Jelentések a süllyesztőből. Az elkülönítő és más írások*). A kötetben több eddig nem olvasott hagyatéki szöveggel (*A nagy jogi légzés; A jelentés*). A kötetnek komoly visszhangja volt, több író-olvasó találkozóval, újságcikkkel. A szociográfiából filmtervek készültek Vánca Gábor színész és Kováts Karolina producer kezétől.

Hoványi Márton kutatói tervei: a *Hajnóczy Péter poétikája* munkacímű doktori értekezés megvédését követően annak kiadását tervezi, benne először publikálva az *Alkohol* című munkatervet, amely a *Jézussal* és más későbbi művekkel (pl. *Perzsia*) összeolvasva sajátos egységet alkot az életműben. A könyv terveink szerint egy Hajnóczy-sorozat egyik köteteként látna napvilágot, amelyben a magam, illetve a Nagy Tamás által írott könyvek szerepelnének még.

További tervek, irányok a hagyatéki feldolgozására

Munkacsoportom a 2011. novemberi országos emlékidéző-, *szkáz*-feltáró és a hagyatékgondozásról referáló konferencia után („*Folytatódó párbeszédben*” – *évforduló és emlékidézés; a Hajnóczy-szkázok feltárási kísérlete; a hagyatékgondozás eddigi eredményei* -), a konferenciakötet nyomdai előkészítése befejeztével újabb tanácskozásokon jelölte ki a Műhely, s vele a Hajnóczy-hagyatéki további útjait.

Öt célban lehetne ezeket a terveket és szándékokat összefoglalni:

-A hagyatéki dokumentumok még hátramaradt elemeinek szkennelése, fényképezése, majd a kiolvasó és digitalizáló munka totálissá tétele a hagyatéki szövegeken.

-A hagyatéki anyag újrastrukturálása; transzparenssé tételére tett erős kísérletek; tematikus csoportosulások végső kijelölése. Dokumentum- és keletkezéstörténeti térképek és táblázatok.

-Folytatnunk kell eddigi publikációink sorát a még fellelt, fellelendő hagyatéki szövegek elemző körbevételével, életműbe helyezésével.

-Szükség van-e új életrajzra vagy sem? A kérdést mind erőteljesebben vetik fel a vegyes tartalmú óriásdobozból előkerülő dokumentumok. Új interjúk készítése a Hajnóczy-pályáról még meg nem kérdezettekkel; a naptárakban található, még élő vezetőkes számok felhívása: egy tudományos igényű megközelítésnek a részét kell képezze ez a történeti alapozás.

-Az életmű átfogható terjedelme s az, hogy megvan a folyamatosan megújuló Műhelyben a potenciál egy nagyobb projekt felé is, s sürgetően veti fel a kritikai kiadás

kérdését, hisz szakmailag részben e terv és megvalósítása révén léptethetnénk be teljes bizonyossággal szerzőnket a vizsgálható, kutatható irodalmi kánonba.

Az NKA-nál 2007-ben pályázatot nyert, 2009-ben könyv alakban megjelent tanulmánykötet („... a lebegő orgonagyökér...” Egy Hajnóczy-prózaalauz első fejezetei) fő kutatási irányjai

E könyv anyaga képezi kutatásaink előzetesét, alapját. Itt foglalkoztam az életmű mindenki számára hozzáférhető korpuszával bizonyos jól körülhatárolt szempontok szerint, bő hiánylistával. Most e hiánylistán szeretnék oldani, illetve korábbi szempontjaimat újjal gazdagítva, a hagyatéki eddig megismert részeire is kiterjeszteni.

Dolgozatom céljának tekintetem, hogy közelebb kerüljek Hajnóczy Péter sokrétű, kísérletező prózájának néhány sajátosságához: applikáltságához, montázs-, sőt: kollázs-strukturáltságához, betét-alkalmazó technikájához, mely építkezés bizonyos pontokon radikálisan távolítja a szöveget az írásosságtól, sőt az irodalmiságtól is; térbeli formák, tárgy/tárgyasulások felé lépteti a szövegvilágot.

A végtelennek tűnő, érdeklődésre számot tartható szövegaspektusok közül engem e tanulmánykötet keretei közt Hajnóczy Péter radikális eklektikája érdekelt. Az író csillapíthatatlan kísérletezőnek ismertem meg, aki életműve minden pontján valami újjal próbálkozott. E kísérletek és próbák nyomait őrzi az 1. műfaji és stilisztikai/stílusbeli sokféleség. De nemcsak a hagyományos műfajokat problematizálja, stílusstandardokat feszíti Hajnóczy, hanem szabadon kalandozik a 2. műnemek közt is, határterületeket keres és tapos ki magának. 3. További radikális lépése, amint áthágja az irodalom mezsgyéit a) az írásbeliség más területei s b) más művészeti ágak felé veszi az útját. Így jut el, így érinti vagy hatol is be oly területekre, mint a természettudományos próza; a publicisztika; a kritika, esszé, recenzió, tanulmány; a film; a színpadra adaptált, megrendezett dráma, színmű; a zene; nem utolsó sorban a képzőművészet annak konvergáló territóriumával: Hajnóczy „festményeire”, „szobraira”, „épületeire” gondolok. Hogy végül a transzavantgárd érzékenységet és „kulturális nomadizmust” se felejtsem ki. Kilép tehát ez az életmű az irodalomból, az írásbeliség rácsait feszegetve 4. a szóbeliség felé s tovább, 5. ki magából a művészetből is, melyet végül is nem tudott organikusként, primerként, abszolút relevánsként megtapasztalni.

Vendégszövegek. A csoportosítás elemei: a) mottók; b) idegen nyelvű szövegbetétek; c) dalszöveg-betétek; d) szakkönyvek, lexikonok stb. részletei; e) plakátok, feliratok, falragaszok, hangszóró; f) újságcikkek; g) a könyv mint tárgy, a könyv mint cím; h) hosszabb-rövidebb szépirodalmi szövegátvételek, jelölt vagy jelöletlen idézetek (Grazia Deledda szárd írói sorai a *Hair*-ben; a Dowson- és Kavafisz-vers a *Dinamit*-ban; Jean Louis Barrault szavai *A parancs* lapjain stb.).

Betét-történetek. Néhány példa a vizsgálandó szöveghelyek közül: a szobájába zárkózó nő epizódjának kétszeri megjelenése (*A parancs; Jézus menyasszonya*); az üzekedő kutyák képe – ugyancsak két ízben (*Freedom; Ló a keramiton*); az öngyilkos kőműves története (*A halál kilovagolt Perzsiából*); *A győzelem* című példázat (*A parancs*); luculusi lakoma *Az elsőhegedűsben* stb.

Emblematikus tárgyak. A százados Bibliájáról (*A parancs*); a halott trikóról (*Meghalt a trikóm*); a Mandragóra fazekáról; a bronztükrökről (*Dinamit*); Brasch Izidor cipőkánaláról (*A halál kilovagolt Perzsiából*); a vörös kőszikláról (*A herceg*); a színpadra belebegő orgonagyökérről (*A herceg*) stb. esik itt szó.

Ez a három alcím, mely alá összegyűjtöttem a Hajnóczy-szövegtest vonatkozó epizódjait.

Tanulmánykötetem végére, lezárás helyett tovább-nyitás céljából hiánylistát helyeztem el mindarról, amiről nem szól dolgozatom.

A következő, ígért és előlegzett tanulmánykötet munkaterve

I. feladat: Adatgyűjtés

Mindenekelőtt a Zsámbéki utcai házból ránk maradt Hajnóczy-könyvtárat kívánom áttekinteni: számba veszem, csoportosítom a fennmaradt könyveket, bemutatom, kommentálom őket, összevetem a feljegyzésekből, interjúkból, szóbeli hagyományból, illetve magukból a szövegekből ismert könyvlistával. Jellemzem a feltalált munkák megjegyzeteltségi állapotát (*A Mester és Margarita; Epiktétosz*), a jegyzetek informatív voltát (Benda Kálmán /szerk./: *A magyar jakobinusok*), kötve ezzel a doboznyi könyvet a korpusz fő erővonalaihoz, valamint a hagyaték felkínálta új irányokhoz (Fraknói Vilmos: *Martinovics és társainak összeesküvése*; Zimándy Ignác közlése: *Bírálat Kossuth Lajos Emlékiratainak VII. könyve fölött*). A szerző által kikölcsozött könyvek listáját tekintem át a továbbiakban a naptárok bejegyzései nyomán (kölcsozés: minden hétfőn); egy csillapíthatatlan és szerteágazó érdeklődés sarokpontjai, erővonalai (Petőfi Sándor: *János vitéz*; Seneca levelei; Apáczai Csere János: *Magyar Enciklopédia*; Füst Milán: *Napló*).

II. feladat: Törzsszöveg elkészítése

A következő fázisban a már publikált, s az azóta fellelt újabb kisszövegek (*szkázok*) feldolgozása a cél. *Tányéraknák; Árulás; Partizánok; Lidi mama; Jézus-töredék és Alkohol; A pap; Az utolsó futam; Ott lesz-e a banánszoknyás lány?; A festő; Jelentés* stb. kisprózák mélyelemzése, korpuszba helyezése, szövegkapcsolatai, előszöveg- vagy

részleges szövegváltozat-voltuk megállapítása, Dobai Péter kommentárjainak felhasználásával.

II. 1. Az előbbieknél jóval szélesebb merítésű téma és etap: Műfajok térközein. A fellelt hagyatéki anyag csoportosítása architextusok szerint:

II. 1. 1. epika a) Rövidpróza. Hajnóczy-szkázok a hagyatékból. Egy specifikusan Hajnóczyénak mondható rövidprózai műfaj körvonalai a hagyatéki szövegeket is figyelembe véve, lásd fent, s még: *Play boy; A séta* b) Elbeszélések, kisregény-kezdemények, csírák, szövegváltozatok a hagyatékban (*Terv és kampósszeg; az Omega hattyúk önálló Kondor-epizódja*) c) Regénytervek. Készült-e Hajnóczy Péter regényírásra? Egy nagyregény terve (*A szenvedés díszletei* – kapcsolatok az *Elkülönítő*-szövegcsoporttal); további nagyobb lélegzetű (történelmi tárgyú) prózairányok: egy *Martinovics-regény* szinopszisa. Kazinczy-, Kossuth-, Széchenyi-elképzelések (aradi vértanúk-, Batthyány-, Görgey-jegyzetek, kigyűjtések); egy monologikus-regény/álom-regény, kivégzés előtti halálvízió kontra szerelmi regény tervei. A dokumentum-próza összeállításának nyomkövetése. *Farinha. A gondnok. Az Omega hattyúk* 38 oldalas komplexuma mint nagyepikai kezdemény és benne foglalt hiány. *Mise en abyme*-ok, zárványok, keretek, betéttörténetek (*Hull a hó...; A kékből kell kiindulni; A tiszta vérfüveken állva; Buddha meghalt*).

II. 1. 2. A szociografikus vonulat folyamatos jelenléte szerzőnkénél. Az *Elkülönítő* doboza (támaszkodva itt műhelytagunk, Nagy Tamás kutatásaira, aki mint jog és irodalom kapcsolatainak tanulmányozója foglalkozik az *Elkülönítő*-kérdéssel; a könyv azóta megjelent: *Jelentések a süllyesztőből. Az elkülönítő és más írások*, Magvető, 2013). *A fűtő; A gondnok; Noxyron; Pipolphen* stb.

II. 1. 3. A Hajnóczy-hagyaték filmes vonatkozásai, forgatókönyv-kezdeményei: *A bajnok*. E fejezet korábbi kötetem hiánylistáján is szerepel, s nagyban fog támaszkodni a hagyatéki anyagon kívül a már ismert darabokra is: forgatókönyvre (*Ló a keramiton*), filmvázlatokra (*Partizánok*), filmnovellákra (*A szekér; Szertartás; A kéz*), filmes kifejezőmódtól érintett prózákra (*Pókfonal; A fűtő; A kék ólomkatoná*).

II. 1. 4. Drámaváltozatok. Mindenekelőtt a hagyatékban talált *Dinamit*-szöveg változatai. A hiányzó Lowry-szál. Bognár Botond képregényének variáció-értelmezése. *Kosáremberek* epizód a *Bronztükrök* meséje helyett; *rókagomba a reteklel* helyett. Levezetések a bemutatathatóság, előadhatóság kérdéséről. Konzultáció Tömöry Péter nyugalmazott színházi rendezővel és dramaturggal. A feldolgozásra, kutatásra váró Paál István-levél. A Latinovits-parallel: „ködszurkáló-nyomok” a dráma-kísérleteken. Dramatizált szövegrészek, töredékek a hagyatékban (*Önarckép füllel*). Forgatókönyv vagy drámai partitúra? („Műfajok térközein”): az *Omega hattyúk* dramatizált betéte.

II.2. Az életmű vizuális-képi vonatkozásai a hagyaték tükrében. Képkivágások, újságlapok, beragasztások, magazinoldalak, keretezések, képgaléria és képregény Haj-

nóczynál. A téma korábbi tanulmánykötetem *Emblematikus tárgyak* című fejezetének elméleti hátterébe, példaanyagába illeszkedik majd, a hagyatéki képgyűjtemény legértékesebb lapjaiból válogatva. A jegyzetelő, gyűjtögető, motívumkereső Hajnóczy: a spirálfüzetek baloldala – kigyűjtések, cikkelyek, beragasztások, rajzok. A spirálfüzet lapja mint látvány – talány és esztétikum. A megjegyzetelt, aláhúzott, kiemelt részletekben bővelkedő újságkivágások dossziéja. A másoló, kiíró Hajnóczy. Másolt lapok a hagyatékban, versgyűjtemények. Az íráskép és elrendezés mint vizualitás. A vizsgálati terület azóta Németh Gábor tanulmányaival bővült tovább.

II. 3. A Hajnóczy-univerzum intertextjeinek bővülő térképe. Hajnóczy saját szövegbe épülő olvasmányai. Megújuló lista: eddig ismeretlen olvasmányok sorának feltűnése a naptárakban, mottókban és más paratextusokban. Talán a háló; a szöveg tükrén lebegő, majd alámerülő háló metaforája lesz az, mely „kifogja” a Hajnóczy-intertextus természetrajzát. Vagy: a vírus, irritáció és fertőzés; kiismerhetetlen utakon, búvópatakként fel- feltörő jelenlét és terjedés. „A motívum lebegtetése a szöveg tükrén” vagy a mélystruktúrába applikálva. És: „nyomozás és felfedezés” mint módszer, mellyel a fenti metaforák által lefedni remélt szövegjelenségek, „intertextuális” vonások előkerülhetnek a homályból a Hajnóczy-korpusz szóttesén – olvasmányok nyomaival (Strindberg; Flannery O’Connor; Sylvia Plath; Truman Capote; O’Neill; Dobai Péter: *Csontmolnárók* stb.).

III. feladat: Függelékek elkészítése

Az előző tanulmánykötethez is kapcsolódott függelék („*Lőj, ne félj semmitől...*” *Appropriation art*); most három mellékletet (önálló témájú kistanulmányt, szövegelemzést) tervezek:

1. *A szakács* első 12 fejezetének eltüntetett (kicsérélt, *majd* eltüntetett) mottói és a hagyatéki plusz fejezet (*Hét szál rózsá*). Lehúzások, megsemmisítések, szakítások, törlések és negálások. A szövegváltozatok kérdése. Pretextek, variánsok, dublettek, kezdemények, sűrítmények, szinopszisok a hagyatékban.

2. A *Hair* hagyatéki kiegészítői: a már publikált írás illusztráció-fotóinak hiánya kontra eddig ismeretlen, újságból kivágott társaik. Egy cseh művészeti folyóirat (a fotók fellelési helye) cikkének tanulságai.

3. *A két ólomkatona* a hagyatékban: rostok, nyomok, utalások. Az *Omega hattyúk* Andersen-rokonságot mutató szövegbetéte. Kisebb töredékek, törmelékek, szilánkok, forgácsok, címek, aforizmák, mondatok és ékes jegyzetek a vázlatfüzetek és a naptárak, jegyzettömbök lapjain. Az „arabesk”/töredékesség és az egész felé történő végtelen approximációs mozgás. (Az *Ólomkatona* azóta nagy vonalakban megíródott. A „foszlányok” és töredékek felkutatása, feldolgozása még előttünk áll.)

A megszülető tanulmánykötet célja, hozadéka, nívója: megállapítani, hogy a feltárás alatt álló hagyatéki mennyiben módosítja máris a Hajnóczy-korpuszról kialakult képet, képzetet. Mennyiben teszi másra, máshová a hangsúlyokat; mennyiben módosítja a műfajok-, a narráció-, az idő- és térkezelés-, a montázstechnikából eredő betétezés, vágásosság irányait: a radikális eklektika, a folyamatos kísérletezés eddig megtapasztalt ösvényeit.

Mindazonáltal tudni kell: a teljes hagyatéki anyag még nincsen feltárva, s a felsorolt szövegpéldák közt sok a töredék, kezdemény. Látni kell továbbá, hogy bár meglehetősen sok hagyatéki szöveg-problémát emelek ki, messze nem mindent soroltam fel. Azaz: most is lesz hiánylista! S a feldolgozó munka során fog kiderülni, mi mennyit ér, mely szempontok és szövegalakulatok kell hogy a *Prózakalauz* folytatásába kerüljenek.

IV. feladat: Jegyzetapparátus elkészítése

Előző tanulmánykötetemben is nagy számú (666 tétel) és terjedelmes lábjegyzettel dolgoztam. Az információk sűrített közlése és a későbbi hypertextuális munka megkönnyítése érdekében most is nagy súlyt fektetek a lábjegyzet-apparátus létrehozására. E közlésformát a főszöveggel csaknem egyenlő fontosságúnak ítélem.

Motívumok áttűnése: „rá-olvasás” Hajnóczy Péter: *Pókfonál* (szövegelemzés)

Földre dobom a bakancsom, megmarkolom a faágat, kapaszkodni kezdek a fészek felé. Karnyújtásnyira a fészektől megvetem a lábam egy ágvillában, hátammal a fatörzshöz simulok, belenyúlok a fészekbe. Apró, barna madár csap ki a fészekből, csőrével a kezemhez vág. (96)¹⁵⁴

A férfi föl pattan a bakra, és az ostort subogtatva a bokrok közé hajt. Leugrik a székérről, előrántja a revolvert, s a füle mögött fejbe lövi a lovat. A tetemhez lép, kést ránt elő, a ló hasába csapja. Az asszony és a fiú a férfi háta mögé lopakodik. A férfi mélyen a ló hasába nyúl, kivágja a máját.

Sarkukra kuporodva falnak. (96–97)

A holdfényben vékony, csillogó pókfonál ereszkedik az alvók fölé. A festő előredőlve nézi a mozdulatlan, csillogó fonalat. Belép a képbe, lassan lépked az ösvényen a cserjés felé. (102)

A három szöveghely, melyet csaknem tetszőlegesen választottam az alig nyolc oldalas Hajnóczy-írásból, mind tematikusan, mind szövegformálás tekintetében erősen különbözik egymástól: akárha nem ugyanabból a műből idéznénk. Ez a disszonancia, radikális eklektika, éles váltástechnika jellemzi az egész különös kis szöveget, melyet a Hajnóczy-prózakísérletek egyik demonstratív szelvényének, minta-darabjának tartom. Ami első olvasásra egybefűzheti e három igen elváló szöveghelyet: a jelenidejűség, *kataton* jelenbe zárttság – a szemünk előtt zajló dráma; s a kifürkészhetetlenség nyomasztó hangulata.

„Az eltérő perspektívák feloldanak minden valóságvonatkozást, és a rekonstruálhatatlan »történet« a végén a hamisítvány sorsára jut”¹⁵⁵ – írja monográfiájában Németh Marcell a *Pókfonál*-ról. Nem akarok a szerzővel vitatkozni. Én is úgy gondolom, hogy a történet rekonstruálhatatlan. A „hamisítvány” szó használatát némileg talányosnak találok, de érdeklődéssel olvasom. Ezt a szövegrejtélyt szeretném – ha nem is „megoldani” –, de kibontani mostani írásomban.

154 A Hajnóczy-idézetek feltalálási helye: HAJNÓCZY Péter, *A fűtő: M: A halál kilovagolt Perzsiából: Jézus menyasszonya: Hátrahagyott írások*, szerk. MÁRTIS Lívia, Bp., Szépirodalmi, 1982 (Hajnóczy Péter művei).

155 NÉMETH Marcell, *Hajnóczy Péter*, Pozsony, Kalligram, 1999, 66.

A *Pókfonál* Hajnóczy Péter *A fűtő* című első kötetében (1975) olvasható, a novelláskönyv utolsó darabjai közé van beszerkesztve. A kötet élén a Márai-novellák állnak; maga a címadó elbeszélés (valamivel hosszabb, mint a többi) a kötet utolsó harmadában olvasható. A *Pókfonál* közvetlenül utána áll, véleményem szerint kiemelt helyen. *A szekér* című filmnovella követi, hogy végül egy hagyományos technikájú, inkább a Márai-novellák narrációs világára emlékeztető írás, a *Tulipánhagymák* zárja le a kötetet. Így mintha, a szerző és a szerkesztő együttes szándékának megfelelően, *A fűtő* kötete a realitás és a viszonylag megszokottnak (hagyományosnak) mondható világok felől haladna a szürreális, az abszurd irányába; technikailag pedig a minimal- és repetitív formákban kifejeződő idő- és narrációtördelés felé. (A Márai-novellák után a *Szolgálati járatról* Az unokaöcs pantomim-betétjén, *A fűtő* réműletes, értelmet és érzékeket megzavaró látomásán át a *Pókfonál* és *A szekér* sajátos struktúrájú szövegeiig.)

Ebbe a vonulatba illeszkedik tehát választott írásunk, melyen felismerni véljük Akutagava Rjúnoszuke¹⁵⁶ japán szerző motívumainak hatását is. E szerző ismeretéről Hajnóczy sehol nem tesz említést; arra a „könyvespolcra” sem teszi fel, melyet Szörényi László nevez így *Élőképek és víziók*¹⁵⁷ című 1980-as *Mozgó Világ*-beli cikkében, utalva *A halál kilovagolt Perzsiából* végén lévő felsorolásra. (A kisregény beszélője az alkohollal élő írókat sorolja, egyszersmind kedvencei könyverinceit olvassa le polcáról: „...a példa s az önigazolás végett felemlítve néhány nevet: Vörösmarty, Ady, Krúdy, a morfnista Csáth Géza és a legkedvesebb magyar írója: Cholnoky László. Aztán Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffmann, Ambrose Bierce, Malcolm Lowry, Dylan Thomas, Faulkner, F.S. Fitzgerald, O’Neill, Jack London /A Sárga Sátán szerzője/, Ken Kesey és A vak bagoly perzsa írója: Szadek Hedaját; mindkettő kábítószeres, és folytathatná a sort, folytathatná a szomorú névsort, de mi értelme volna.../357.) Én mégis úgy érzem, Hajnóczy olvas-ta és mélyen átélte Akutagava írásait; de erről később.

A festő mozdulatlanul nézi a képet. A cserjésben kanyargó keskeny földúton szekér csikorog, a lópaták lassan, egyenletesen dobbannak a földön. A képen csak egy rövid, éles kanyart követő útszakasz látható, amelyet szűrős, apró levelű bokrok határolnak. Az egyik levélen apró, szürke pók alszik. (95)

156 Rjúnoszuke Akutagava Tokióban született 1892-ben, haláláig (1927) ott is élt. 35 éves korában végzett magával, mert, mint mondta, bizonytalan szorongás gyötörte, bár kezdetől sikeres írónak volt mondható. Az egyetemen angol szakot végzett, szakdolgozati témája William Morris munkássága volt. Első kiforrott írása, *Az orr* című a maga által szerkesztett egyetemi lapban jelent meg. Az 1915-ben írt *A vihar kapujában* nemzedékek olvasmánya lett. Írt verseket, tanulmányokat, egy kisregényt és hét kötetnyi novellát. Akutagava írásai semmit sem árulnak el szerzőjük életéről: szakít a japán érnegény hagyományával. Témái: a klasszikus japán és kínai hagyomány és a 19. századi nyugati irodalom. Kegyetlen realizmus, irónia, kíméletlen moralizálás és egy bizonytalan természetű szorongás az, amit Akutagava olvasóira hagy.

157 SZÖRÉNYI László, *Élőképek és víziók*, *Mozgó Világ*, 1980/1, 103.

A *Pókfonal* hat kisebb részből, dőlt betűs címmel ellátott alfejezetből áll. Az alcímek az adott szövegegység egy fontos – a szerző szándéka szerint talán a legfontosabb? – momentumát emelik ki. Olyan rövid a novella, s benne a szövegegységek is inkább jó bekezdésnyiek, hogy némileg tudákosnak, túlzónak tűnik a külön alcímmel való ellátás. Felesleges luxusnak vélhetjük, dekorációnak, ami, két esetben legalábbis (az első és az utolsó egységénél) félrevezető is: miért épp „*A szekér*”?; miért épp „*Éjszaka*”? – a többi fejezetcím legalább egyértelműen a részegység magányos (fő)szereplőjét nevezi meg. Olyanok ezek a címek, ahogy a némafilmekben választják el egymástól az epizódokat a feliratok. A novella erős képszerűsége, vágásos, a jelenre fókuszált mikrodrámái, kiélezett volta amúgy is a filmet idézi. Forгатókönyvet olvasnánk?

(Hajnóczyt mindig is foglalkoztatta a film. A Balázs Béla Filmstúdióval dolgozott a 70-es évek elején, s hagyatékában több forгатókönyv-vázlat maradt /*Partizánok; A bajnok I.* Hajnóczy repetitív technikával készült, a *minimal artra* emlékeztető korai szövegei /*A kavics; A sas; A tűz; A kút; Keringő; A szertartás*/ is közel állnak a forгатókönyvhöz. Barátjának, Dobai Péternek a példája is a film felé indíthatta Hajnóczyt. /Dobai forгатókönyvei: Huszárik Zoltán: *Csontváry*, 1979; Szabó István: *Mephisto*, 1980 és *Redl ezredes*, 1984/ Foglalkoztatta a film Hajnóczy nagy példaképét és vélt alteregóját, Malcolm Lowryt is. Lowry 1936-ban forгатókönyveket írt Hollywoodban, s itt ismerte meg feleségét, Margerie Bonnert is. Hajnóczy hagyatékában pedig akad egy teljesen készre formált forгатókönyv is, a *Ló a keramiton* című, mely „a háborúban született és a békebeli, hétköznapi erőszak élményei közepette felnöött ember tragédiáját állítja elénk”¹⁵⁸. Az adaptáció, ha elkészül, némafilm lett volna.)

Az előbb már felidézttük a *Pókfonal* kezdését; térjünk most vissza e képsorhoz! Ha nem is film az, amit látunk, de a festmény megelevenedni, mozdulni látszik az olvasó szemei előtt. Az epizód címe (*A szekér*) abszolút prózai motívumot ígér, s nem tűnik kapcsolatot tartani a főcímmel. A kontaktus nem magától értetődő, de lehetséges. Végül lesz szó szekérről s egy apró pókról is ebben az első részben: mindketten szürke epizodistái ennek a fejezetnek.

Főszereplőnek a festő tűnik: mozdulatlanul nézi a képét. Úgy véljük: már elkészült képét szemléli rezzenéstelen, feszült figyelemmel. Elégedett vele – avagy elégedetlen? Mozdulatlanságában feszültség van, egy moccanás, egy cselekvés csírája; várakozás. S valóban, a késznek hitt kép megmozdul és továbbbíródik. Kilép kép-státuszából, és filmmé válik.

158 Reményi J. T. *Utószava*. Vö. REMÉNYI József Tamás, *Egy szerep keres egy szerzőt = Hajnóczy Péter összegyűjtött munkái: Kisregények és más írások*, szerk. MÁTIS Livia, REMÉNYI József Tamás, Bp., Századvég, 1993, 347.

A második mondat *csikorog* szava az első jel, momentum, mely már nem fér össze a néma kép-állapottal. A földúton megcsikordul a szekér: a hang egyszersmind mozgást is indukál képzeletünkben. A szekér nemcsak oda van festve a képre: végiggördül a keskeny erdei úton, lópaták dobogását hallani. A festmény kétdimenziós állapotszerűségéből mélyülő tér, mozgó tárgyak válnak ki, megszólal a világ. Megelevenedik a kép. A festőről nem lesz szó többet egészen az *Éjszaka* című utolsó epizódig, ahol figyelmes, teremtő gesztusával, tekintetével rápecsételi festményére a felvetett és meg nem oldott kérdéseket.

Ha a második mondat megindította a festmény filmmé/vagy életté válását, a harmadik mondat még egy gesztus erejéig visszatér a festmény-állapothoz: használja is a „kép” kifejezést, és leír, lefest egy látványt. Mintegy nagyító alatt, totálképbe fókuszálva látjuk az erdei út egy szegmensét: a kanyart, az azt követő útszakaszt a szúrós levelű bokrokkal, sőt, most az egyik levélre közelít a kamera: alvó, szürke pókot hoz elénk. (Milyen is az alvó pók? – jut eszünkbe. Képesek vagyunk-e megtenni a finom distanciát, és megkülönböztetni az alvó pókot az ébertől?) Ha hihetünk a cím ígéretének, ennek a póknak fontos szerepe lesz még a történetben. A novellának ezen a pontján akad-e olvasó, aki bízik a cím ígéretében? S akad-e olyan, aki nem? A kép megmozdult és filmmé vált. A látványból történet kerekedik.

A szereplők. A kocsis, aki egyelőre „mellére bukott fejével horkol a bakon”(95). A fiú, akit hirtelen megpillantunk az úton (valahonnan a cserjésből kerülhetett elő), most fenyegetően állja el a kocsis útját. A férfi, aki a bokorból kirontva agyonlövi (meglövi? lásd 5. epizód) a kocsist; és az asszony, aki „már ott áll a tetemnél”. E szereplőknek a szöveg külön epizódokat szentel majd. A festő és a pók nem kap külön szövegdarabot, de ők is jelen vannak mindvégig: egyik így, a másik más módon.

Szemünk előtt rablótámadás zajlik le: az erdei útkanyarban három ember (egy család?) megtámad egy békésen poroszkáló szekeret, kocsisát lelövik (a „tetem” szó használata halálos lövésre utal, és nem engedi meg az 5. epizódot), majd végeznek a lóval is. Ha „rablótámadás” és nem bosszú vagy másfajta leszámolás, bérgyilkosság stb., úgy mit raboltak el? Nincs szó rakományról, a kocsistól pedig, úgy tűnik, nem akartak semmit. Kénytelenek vagyunk tudomásul venni a tény, hogy a három lesben álló, titokzatos viszonyrendszerekben egzisztáló alak célja a lótetem megszerzése volt. Éhségükben ölték: vadul falják a frissen kivágott, gőzölgő májat. Egy lap sem telt el, és hová jutottunk az első sorok meditatív lírájától!

Bűnügyi történetet olvasnánk, akár Akutagava Rjúnoszuke *A cserjésben* című elbeszélésében? Miért jutott eszünkbe épp ez a század eleji japán írásmű a Hajnóczy-szöveg kapcsán? Tudunk Hajnóczy sokrétű, szerteágazó, szokatlan, sokszor ötletszerű, majd mint a vadászkutya, szimatot fogó olvasási szokásairól: olvasmányai közt ott

kellett lennie Akutagavának is! Tudjuk, hogy néhány legkedvesebb könyvét magánál hordta, így például az 1975-ben megismert Malcolm Lowry *Vulkán alatt-ját*, Göncz Árpád fordításában. Vagy Ken Kesey *Kakukkfészek-jét*; ez a könyv is ott lapult óriás, sokat emlegetett – és spirálfüzetestül, kéziratostul eltűnt – sportszatyrában vagy épp kabátjában, a szíve alatt, agyonjegyzetelve (miként ott lapul a hártavékony papírú *Biblia A parancs századosának szíve alatt is*). Akutagava neve sem Hajnóczy felidézésében, sem a szakirodalomban nem szerepel soha. Mi mégis úgy érezzük, a *Pókfonálnak* a háttérben ott mozognak a japán szerző szövegei: *A cserjésben*, *A vihar kapujában*, az *Őszi hegyoldal* és – nem utolsósorban – *A pókfonál!* című kispórák. E szövegpárhuzam érzése pedig korántsem csak a *cserjés* mint környezet már az első sorban való felemlítése okán támadt a dolgozat írójában (érzékenysége az említett szóra, úgy véljük, „biográfiailag” érthető); inkább a töredékeiben, verzióiban, különböző nézőpontokra bontottságában előadott bűnügyi történet-szerűség miatt. (A *cserjés*hez még annyit: az Akutagava-elbeszélést először Lomb Kató fordításában olvastuk¹⁵⁹, ahol a cédrusligetben történt gyilkosság *A cserjésben* címet viseli. Nemrégiben újra kiadták a japán szerző kispóráit. A kérdéses szöveget e kiadásban Gergely Ágnes és Vihar Judit tolmácsolásában olvashatjuk, és *A bozótmélyben* címet kapja. Ha feltételezésünk igaz, és Hajnóczy Akutagava olvasója volt, vigasztalhat bennünket, hogy a magyar író intertextje megőrizte számunkra Lomb Kató „cserjés”-ét.)

Inkább a brutális cselekmény bemutatása, a kinyomozhatatlan, okaitól megfosztott bűnügyi történet és a több szempontú, pontosabban: több nézőpontú feltárás; végül: a feltárás lehetetlensége az, ami Hajnóczy Péter *Pókfonál*ban a japán elbeszélésre emlékeztet. Az igazság teljességgel megragadhatatlan: ezt hirdeti más-más módon, más paraméterek megkérdőjelezésével mind a két történet.

Gyilkosság történik, bűnügyi történetnek azonban mégsem nevezhető egyik írás sem. Az Akutagava-elbeszélés jobban fenntartja ennek a műfaji párhuzamnak a látzatát: ott valóban ki akarják nyomozni, ki volt a tettes. Vallomásokot hallunk, a rendőrfelügyelő tanúkat hallgat ki stb., csakhogy az elbeszélés végére, a hét vallomást, köztük a meggyilkolt férfi halálán túli, médium közvetítésével tett vallomását is meghallgatva – semmivel sem kerülünk közelebb az igazsághoz, sőt, egyre mélyebb zavar és bizonytalanságérzet vesz erőt rajtunk: ki lehetett a tettes, és miért ölt? Többen bevallják a gyilkosságot, megszólal az elfogott gonosztevő, maga a halott, vannak tanúk, akik közvetlenül látták az előzményeket, a tetthelyet és az áldozatot a gyilkosság után – mégsem bontakozik ki az igazság. Nem hogy miért, de azt sem tudjuk meg, ki ölte meg a férfit ott a bozótmélyen!

A szövegpárhuzam Akutagava és Hajnóczy Péter írásai közt csak igen korlátozott hatókörrel húzható meg. Míg Akutagava filozofikus, addig Hajnóczy szürreális és

abszurd – mondanánk, ha ez a distinkció (szürreális/abszurd) valamifajta alternatívát tartalmazna. A japán író motívumai további (később megemlítendő) módokon jelentkeznek még magyar szerzőknél.

Hajnóczy Péter novellája (ha egyáltalán annak nevezhető; választott szövegünknel a műfaj is kétséges és képlékeny) végképp nem bűnügyi történet. Szemtanúi vagyunk a gyilkosságnak (mi magunk), látjuk a tetteseket, és azt is megtudni véljük (ha megérteni nem is), miért ölte: a kocsisnak azért kellett meghalnia (ha meghalt egyáltalán, lásd ismét: 5. epizód), hogy a kiéhezett rablók hozzájussanak a ló gőzölgő teteméhez. Efféle válasszal egyetlen bűnügyi történet sem tud mit kezdeni, hacsak egy pszichohorror/thriller nem. Másfelé kell tájékozódunk.

A szekér című, egyre inkább úgy látjuk, félrevezető titulust viselő epizód után, mely egy cselekmény-koncentrátumnak, egy szituációbombának tekinthető *A férfi*, *Az asszony*, *A fiú* és *A kocsis* epizódjai következnek, címeikben azt az ígéretet hordozva, hogy a viszonyokból s az indokokból megérthetünk valamit. Hogy most majd szét-szalazódik az első jelenet szövegsűrítőmánya. Tévedünk, ha ezt hisszük.

A férfi című epizód, de majd *A fiú* címet viselő ugyanígy; kisebb mértékben és némileg másként *Az asszony* is és részleteiben *A kocsis* – a *minimal art repetitív* technikájára emlékeztető módon közvetíti az egyes szereplők jelenét. A címekeket olvasva valóban azt hisszük, hogy most majd a) vagy megtudunk valamit az alaptörténetben szereplő alakokról: hovatarozásukról, korukról, kapcsolataikról, jellemükről, szándékaikról stb.; vagy b) azt reméljük, a cselekmény tisztázódik némiképp: időrendi sorba rakva az epizódokat, folyamattá s így érthetővé tisztul az alaptörténet. Ehelyett a szereplőknek a főcselekménytől teljesen független mikro-cselekvéseivel fogunk szembesülni. Jelenbe zárt, kínosan pontosan leírt, kimerevített mozdulatsorokat kapunk, amik önmagukon kívül semmire sem reflektálnak. Szerencsére a négy minimalos technikával készült epizód nem egyforma, nem ismétli önmagát, hanem egy írás-technikai világon belül maradvá alkot négy variációt. E négy kép nyugtalanítóan különbözik, és nyugtalanítóan nem ad választ a főtörténettel kapcsolatos kérdéseinkre.

(Ezzel a filmes technikával rokon *minimal artos* szöveggépzésekkel Hajnóczy Péter körülbelül a 60-as évek legvége óta kísérletezhetett. Tudjuk, műveit eleinte szinte sosem datálta, így az életmű haladási rendje nehezen megállapítható. A Hajnóczy-szövegekben a „filmes/minimal”-os nyelvezetnek legalábbis két fajtáját látjuk elkülönülni. Vannak egyszer a repetitív technikával készült monoton, kataton jelenbe zárt szövegek, lecsupaszított, kegyetlenül ismétlődő, apró változásokban előrehaladó valóság-fényképek, melyeknek legelviselhetlenebb, legszélsőségesebb darabjai a hagyományban maradt hosszúsú szövegek: *A kút*; *A kavics*; *A sas* stb., (melyek türelmesen várnak egy nagy teherbírású és szintűg türelmes elemzőre). A másik filmes módszer szintén

159 HALÁSZ László, *Az olvasás: nyomozás és felfedezés*, Bp., Gondolat, 1983, 231–255.

a jelenről ad számot annak snittekre bontott, vágásokkal elkülönített látványaiban. E forma legteljesebb kidolgozást a *Ló a keramiton* című tényleges forgatókönyvben kap. Ez a szöveg azonban ugyancsak rendkívül nehéz, az értelmezhetetlenség határáig széttartó, már-már szürreális. Jóval egészségesebb – és sokkal rövidebb – *A szekér* című kispróza vagy *A kéz* című írás. A *Pókfónál* a két filmes technikát ötvözi.

Csalog Zsolt tesz említést a *Beszélgésekben*¹⁶⁰ arról, hogyan vélekedett Hajnóczy egy adott pillanatban repetitív kísérleteiről. /A fentebb említett „hosszúszövegekről” lehet szó, melyeket Hajnóczy 1971 körül vitt el Domokos Mátyásnak 60-80 gépelt oldal formájában, és amelyeket Domokos az *Emlékezések*-beli nyilatkozata szerint *A szertartással* rokonított; az ő számára ezek a szövegek a *nouveau roman* világát idézték. Domokos úgy vélekedett, hogy ezeknek a munkáknak a kiadása az adott viszonyok közt reménytelen volt.¹⁶¹ Csalog Zsolt valamikor Hajnóczy második kötetének megjelenése után találkozott az íróval, és épp *A szertartás* című szövegre kérdezett rá, mert azt tartotta „esszenciálisan gyönyörűnek”, olyanak, melyben a forma „a belső műszerűség, egyfajta mesebeli artisztikum felé mozdul el”. Hajnóczy az érdeklődésre a maga keresetlen őszinteségével ezt válaszolta: „Ugyan! Te szereted ezt a szart?! Na várjál, hát akkor adok még belőle, van itt egy bálával – én úgyis utálom őket!... Maradjon csak nálad, őrizd meg őket, majd ha meghalok, csinálj vele, amit akarsz!” És Csalog Zsolt eszerint is járt el: a szerző kívánságához híven megőrizte az írásokat, majd átadta őket Mátyás Lívianak, aki valamennyit beszerkesztette a posztumusz kötetbe. Határozottan úgy gondoljuk, hogy Hajnóczy igazságtalan volt ezekkel az íráskísérleteivel szemben.)

A *Pókfónál A férfi* című epizódjában a reménykedő olvasó azt kénytelen végignézni, hogy a férfi (ugyanaz-e, mint *A szekér* című epizód férfinja? a megnevezésen kívül utal-e erre még valami?) éhségében (vagy kegyetlenségében? mintegy szórakozásképpen?) egy madárfészket igyekszik kifosztani. E tevékenysége az anyamadar védekezése ellenére sikerrel jár. Az apró barna madarat a férfi egy vesszővel agyoncsapja, ezután módszeresen kitakarítja a fészket: nyolc tojást vesz ki és semmisít meg ugyanazokkal a gépies és célratörő mozdulatokkal. Utána, mint aki jól végezte dolgát, lemászik a fáról. Mindezt E/1 narrációban tudjuk meg, ami látszólag a bennfentesség érzetét kelti. Ám a férfi semmit sem árul el magáról. Ami – bizarr módon – kötheti őt az első rész férfinjához, ami az azonosságot biztosíthatja, az éhség, illetve ennek az éhségnek a bármi áron való csillapítása. A férfi felfalja akármit, ami adódik, és nem kímél semmit; kész saját testi épségét és egzisztenciális létét is veszélybe sodorni, hogy hozzájusson a táplálékhoz. A fára mászás veszélyesnek tűnik, a fészek elérhetetlenül magasán lehet:

160 SZERDAHELYI Zoltán, *Beszélgések Hajnóczy Péterről*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995, 104–105.

161 *Uo.*, 10.

az erőlködő nagy test bármikor lezuhanhat. A ló máját megszerzendő, gyilkosságot kell elkövetni, s ennek törvényszerű következményei lesznek. (Legalábbis egy valóságos alapokon nyugvó, általunk ismert emberi világban; de ott talán nem ölnek friss lómáj kedvéért.)

Olvashatóságát tekintve e repetitív szöveg emberpróbáló; a legínyencebb, legagyafúrtaabb olvasót is megviseli. Mikor ugyanazt a parányi cselekvésmozzanatot már harmadszor olvassuk, s látjuk, hogy a szövegrész még közel egy oldalon át tart, tekintetünk – akaratunk és fogadalmunk ellenére – előre szalad, hogy lássa: mennyi még? hányszor még? Az „*Óvatosan feltöröm a tojást...*” anaforisztikusan ismétlődő mondatágját számoljuk előre a szemünkkel. Ha viszont erőt veszünk magunkon, türelmesek leszünk, és lemondunk arról a vágyunkról, hogy valós cselekmény-előrehaladásban reménykedjünk – felzendül, dallammá válik a szöveg. (Erről az élményről beszél Szkárosi Endre a Szerdahelyi Zoltánnak adott interjújában *A szertartás* című szöveg olvasása kapcsán. „Ahogy olvastam, hirtelen megéreztem, hogy a szöveg állandó, hajszálpontosan felépített ismétléseiben elementáris erő, érzékiség rejlik: ugyanaz, ami a *repetíciós* zenében. Némán figyeltem, s meghallottam benne a zenét, ami megdöbbentett. Ismét valami olyannal találkoztam, amit még senkinél sem tapasztaltam korábban: megszólaló irodalommal...”¹⁶²)

Megszólaló szövegről, hangzóságról, szövegzenéről van tehát szó: az ismétlődő szerkezetek ritmusáról. Valamiről, ami az irodalom határait feszegeti. Le kell vetnünk megszokott olvasási szokásainkat, elvárásainkat és reményeinket ahhoz, hogy ezt a ritmikus prózát élvezni tudjuk.

Az *asszony* című epizód is rendelkezik hasonló repetitív elemekkel, de monotóniája nem olyan elviselhetetlen, olyan őrlő – ugyanakkor, épp ezáltal – nem is lép át annyira a muzsika szférájába. A férfiről gyakorlatilag semmit sem tudtunk meg az őt címében megnevező részből, az asszonyról valamivel többet. A férfinhoz a nő szövegszerűen semmi nem kapcsolja; viszont, a férfi korábbi epizódjához képest, itt találunk egy vonatkozást, mely az első (fő-)szövegegységhez köti az asszony mikrotörténetét. Akár a férfié, az asszony epizódja is az E/1 narrációt használja. Egy magát még csinosnak és fiatalnak tartó nő vall itt önmagáról. Elszökött (honnan? kitől?), a városba tart. Célját világosan megfogalmazza: férfit keres, valószínűleg efféle mesterséget kíván űzni. Rituális tisztálkodásnak veti alá magát az erdőben: patakot keres, tetőtől talpig megmosakszik, ruháját is kimossa, a napon szárogatja. A helyszín az erdő, hűgyűk, ugyanaz, amelyben a gyilkosság zajlott (zajlik majd?), s ahol a férfi is mászta a meredek, szálas fát. Talán mégis összekapcsolhatók az egyes epizódok! Mosdás és szárítkozás után a nő felöltözik. „*Összekucorodva, csukott szemmel fekszem a földön,*

162 *Uo.*, 137.

alig hallom az úton a távolodó szekér zörgését. Óvatosan megtapogatom az arcom: sima és hűvös. Felülök, hátrasímitom a hajam” (99).

Ha *A férfi* epizódjában elbizonytalanodtunk, hogy ugyanarról van-e szó még mindig, mint amibe oly sokkoló erővel az első szövegegység belevágott – most, a harmadik epizódot olvasva, bizonytalanságunk tovább nő, de más természetet nyer. A férfi szövegrészében a szereplő címbeli megnevezésén és szövegbeli szerepeltetésén, sőt! E/1 narratívában történő megszólaltatásán túl e férfi kegyetlensége, éhsége, csillapíthatatlan és bármi áron csillapítandó étvágya, illetve az erdő mint helyszín volna – de csak igen nagy befogadói aktivitással – kapcsolható *A szekér* epizódjának momentumaihoz. (Földényi F. László beszél, teljesen más összefüggésben, de ide-érthetően az olvasó/értelmező történet-találási, történet-konstruálási vágyáról¹⁶³. Földényi hivatkozott tanulmányában Kelemen Károly preparált fotósorozatainak /Che Guevara; Tetsumi Kudo; Yves Klein; Joseph Beuys/ darabjai közt igyekszik összefüggést, sőt: mesét találni.)

A Pókfonal olvasója hasonló helyzetbe kerül. S miközben az első epizód motívumait nyomozza a következő részekben, egyszersmind sorba is próbálja rakni az egyes, külön címmel ellátott szövegdarabokat. Némi töprengés után *A férfi* epizódját *A szekér* elé helyezi. A férfi farkaséhes, még a kínos fára mászást is vállalja, holott csak csekélyke táplálékra számíthat. Nem csoda, hogy hamarosan összeáll más erdőben kóborlókkal, mindenre elszánt s úgyszint éhes csavargókkal, hogy megöljék a kocsiszt, és megszerezzék a ló eleven, nyers máját mint pompás étket. *Az asszony* epizódjában aztán több kapcsolódó momentum van. 1. Ő is az erdőt járja (ugyanazt az erdőt?). 2. Fiatal, csinos, hódításra orientált, és a maga bevallása szerint is a férfiakból akar élni: nem csoda, ha az történik vele a futó ismeretség után, amire az első epizód vége utalt. Az erdőt járva és patakot keresve az asszony is látja 3. a pók nyomait: a bokorágakon pókháló feszül (ugyanaz a pók, amely az első epizódban egy apró, szúrós levélen alszik?). 4. Utolsó momentumként pedig ott a földút s a távolodó szekér zörgése. Nem „egy”, hanem „a” távolodó szekéré. Ez a legegységértelmebb utalás a főepizódra, ugyanakkor ez a ráutalás megzavar és elbizonytalanít az időt illetően. Képtelenek vagyunk (sor)rendbe rakni a történet mozaikdarabkait. A szekér, ha ugyanaz a szekér, melyről az első részben szó volt, s mely az első résznek címet adott: nehéz elképzelni, hogy a nőtől távolodhasson, több okból is.

Az asszony című epizódban nincs szó a rablótámadás semmiféle előkészületéről, utóregzéséről. Egyáltalán: az epizód abszolút nem juttatja eszünkbe az első rész gyilkos történetét, nincs benne másik szereplő, a nő magánya várhatóan nem oldódik fel a közeljövőben. De ha mindezt zárójelbe tesszük, és azt mondjuk: a brutális eset meg-

történt a közelmúltban, s a nő ismét egyedül van: a szekér akkor is aligha távolodhat, hisz kocsisát épp ők: a nő mint cinkos és tettestárs s a vele lévő férfi ölték meg. Vagy a férfi pattant a bakra s hajtott el a tett után, netán a fiú is – s így a távolodó kocsi őt (öket) vinné tova, míg a nő magára marad a „cserjésben”. Erőltetett megoldás. Talán inkább előtte vagyunk még a történendőknek, s a nő, gyanútlanul, egy ismeretlen szekér távolodó zaját hallja. A határozott névelő így arra utalna, hogy mi, olvasók hallottunk már erről a szekérről. Vagy higgyünk *A kocsis* című (5) epizódnak, amiből az látszik kiderülni, hogy a kocsis mégsem halt meg, csak megsebesült, és kész folytatni az utat, csak hogy épp nem kocsival!, hanem gyalogszerrel: „*Hosszú utat kell megjárnom alkonyatig...*” (101) Lehetetlen rendet tenni ebben a történetben (tehát: „a hamisítvány sorsára jut?”), képtelenségnek látszik harmonikus, de legalábbis meggyőző időrendet összeállítani a puzzle darabjaiból. Ezzel együtt a 3. epizód legmeghökkenőbb mozzanata ez a váratlan visszautalás, ami a szövegrész végén fogadja az olvasót. „*A bokorhoz lépek, megtapogatom a ruhát, felöltözöm. Összekucorodva, csukott szemmel fekszem a földön, alig hallom az úton a távolodó szekér zörgését.*” (99) Nem hittük már, hogy visszatérhetünk a kiinduló történethez! S íme, újra egy baljós emlékeztető.

A szépnak mondott asszony arcát riasztó kelés ékteleníti. Rituális tisztálkodása, mintegy új életre készülődése során ettől is próbál megszabadulni: „*Nagy, mérges kelés van az arcomon. Megtapogatom a kelést. Keresek valami gyógyító füvet, hogy kiszívja a rossz vért (...)* Gázolok az avarban, megtapogatom a kelést az arcomon. Pókháló csillog a bokorágak közt. A bokorhoz lépek, óvatosan tépni kezdem az ágakról a pókhálót, ráköpök, erősen a kelésre szorítom. Fáj, lüktet a kelés, nemsokára kifakad.” (98) Meglepő, szokatlan momentum ez az arcot elrútító, naturalista mód leírt beteg góc. Ilyesmire nem számítottunk, váratlanul és nem felejthetően áll magában a szövegben. Ezek a név nélküli, a semmiből előkerülő *personák*, arc és jellem nélküli bábok, *marionettfigurák* hajlamossá tesznek bennünket, hogy „*Jedermannokat*”, allegorikus alakokat lássunk bennük. Akkor a kelésben is szimbolikus értelmet kutatunk: az asszony mindenre elszánt vadsága, a benne lévő rossz, romlott, mérgezett tör felszínre, türemkedik ki mégis, a tisztálkodási vágy és tisztálkodás ellenére.

De lehet, máshonnan van ez a motívum:

„*A számlálhatatlan madársereg nappal károgya keringett a tető magasában, és szabályos kört írt le a tornyot díszítő delfinek körül. Különösen mikor a kapu fölött felizzott az alkonyati ég, akkor váltak ki élesen a háttérből, mint a szétszóródott szezámmagok. Természetesen azért jöttek, hogy belefaljanak a kapuban fekvő holttestek húsába. Ezen a napon azonban, talán mert későre járt az idő, egyetlen madár se tünt fel a magasban. Csak a foghíjas kölécson, amelynek hasadékaiból kilógott a hosszú szálú fű, csillogott fehérén az odaloccsant madárürülék. A lakáj foszladozó sötétkék kabátban ült a hét lép-*

163 FÖLDÉNYI F. László, *Démonok küzdelme (Kelemen Károly fényképsorozatairól)* = F. F. L., *A tetet öltött festmény: Látogatások műtermekben*, Pécs, Jelenkor, 1998, 106–107.

csőfok legtetején, megtapogatta a jobb arcán nőtt hatalmas furunkulust, és üres tekintettel bámult a zuhogó esőbe.

Azt mondtam, arra várt, hogy eltisztuljon az eső.”¹⁶⁴

Az idézet, melyben éppoly váratlanul, mint Hajnóczy Péter *Pókfonalában*, felbukkan a rút, gennyedő kelés – Akutagava Rjúnoszuke novellájából való. Az írás *A vihar kapujában* címet viseli, és ez az a történet, mely címet és keretet ad Akira Kuroszava 1950-es nagy filmjének. (A film forgatókönyve viszont *A cserjésben /A bozót mélyben/* szövegén alapozódik.) Így értem tehát a japán szerző szövegátadását Hajnóczy Péter írásaira: Akutagava motívumai mintegy lebegni látszanak a Hajnóczy-szöveg tükrén. Látszólag ok és mindenképpen magyarázat nélkül felvesz a magyar szöveg egy megragadó képet a japán írásból, és egészen más szövegkörnyezetbe helyezi. A kép specialitása miatt az átvétel eltéveszthetetlenül bizonyosnak tűnik, de értelmetlennek tartjuk a párhuzam jelentéssel való felruházását. Ilyen értelemben nincs kapcsolat, áthallás a két mű között. Csak ott a kinyomozhatatlan büntett, ott a mérges kelés – a pók, a pókfonal. A festő és Buddha –, de erről később.

A *fiú* epizódja hasonlóképp E/1-ben fogalmazódik, kínos aprólékosággal, atomjában közvetítve a szereplő mikro-cselekvéseinek jelenét. E tekintetben jobban hasonlít *A férfi* epizódjához, mint *Az asszonyéhoz*: kevesebb a történet, kisebb az elmozdulás; a pillanatra fókuszál a kamera – előzményt, kommentárt, következtetést nem kapunk. A kegyetlenség és a hideg figyelem ugyancsak a férfit megjelenítő képsorhoz köti a fiút. Baljós, fenyegető az epizód az első pillanattól kezdve. A repetitív technika türelmünket végső próbára teszi. Unatkozó, mindenre elszánt, gátlástalan fickó hever előttünk tunyán a bokorban (a férfi lökte oda az első epizódban?! itt is megvan tehát a kapcsolódási pont?!). „*Füvet rágom, nézem a kék bogarat: egy bokorlevélen napozik. Behunyom a szemem, nyújtózok kezdek, rágom a füvet. Kinyitom a szemem: a kék bogár mozdulatlanul ül a levélen. Könyökre támaszkodom, hátradőlök, leharapok egy darabot a fűszálból, a földre köpöm. A bogár mozdulatlanul ül a levélen. Rágom a füvet, könyökömre támaszkodva, összehúzott szemmel nézem a bogarat. Arcomba tűz a nap.*” (99)

Az E/1 narráció a cselekedetek felügyelhetőségét és felügyeltségét sugallja. Az, aki beszél, kívülről látja önmagát, kézben tartja a dolgokat, saját maga hangos közvetítője. Mintha háttérbeszélő lenne egy némafilmben, ahol őt magát veszi a kamera. Távoltság keletkezik a látott és hallott között; ami történik majd, szükségszerűnek tűnik, ha nem is eltervezettnek. A kegyetlen véletlen logikája szerint megy végbe minden (akár Kafkának, Hajnóczy másik „fel nem tüntetett” előképének írásaiban oly gyakran). Mondjuk: a bogár már nem napozik; figyel. Menekülnie kellene, de

csak arrébb moccan, bénultan ott marad, mint kígyótól megigézett majom. A fiú az ujját vizsgálgatja, mellyel könnyedén ölteni lehet. Amit vártunk, bekövetkezik: ugyanolyan semleges, atomnyi mozdulat – érintés helyett nyomás –, és a bogárnak vége. De még ez sem biztos: *Lassan a levél felé nyúlok, a földre pöccintem a bogarat, belenyomom az ujjam. Rágom a füvet, nadrágomba törölöm az ujjam, nézem a bogarat.* (100) Nem csattanóra dolgozik a szöveg, és végképp bizonytalanságban tart. *Az asszony* epizódjában kék szirmú virág került a nő hajába (banális mozzanat a baljós történet tükrén; *A szertartás* kék virága...); most a bogáron tűnik fel a kék szín. Kicsiny, a vegetáció láncának alján lévő állat pusztul el itt is, a férfi epizódjában is. A legelső részben (mely, ha próbálunk ragaszkodni az időrendhez, később kell hogy bekövetkezzék) egy ló hal kegyetlen halált ugyanezen emberek által. Ugyanaz az erdő, ugyanaz a nap. Lusta, mégis fenyegető várakozás. „*Leharapok a fűszálból egy darabot, a földre köpöm. Nézem a lombrészen át a földutat.*” (100) Az út egyelőre néma és üres. Még előtte állunk, ami történetendő. (Az imént azt találtuk mondani: a fiú fektéből támaszkodik könyökére; a férfi lökte a cserjésbe, mikor a nőre támadt kedve, jóllakván a döglött ló teteméből.)

Ha az eddigi epizódokkal nehéz dolgunk volt, *A kocsis* című fejezet valósággal lehetetlen helyzet elé állít. A bakon ülő, bóbiskoló férfit (nyilván hazafelé tartott, a ló magától poroszkált a jól ismert úton) szinte álmában, az álomból való felszerkenés utáni pillanatokban éri a lövés. Egy durva, nyers vonást ő is kapott ugyan, hogy ne merülhessünk el a szájalom és azonosulás jobbító érzéseiben az ő viszonylatában sem. A kocsis arra ocsúdik fel, hogy megtorpan a szekér. A ló előtt a földúton egy fiú áll (neki: „egy” fiú, nekünk szánva: „a” fiú). A félálomból eszmélő férfi első, gondolkodás nélküli reakciója, hogy ostorral a fiú felé sújt. A fiú nem alamizsnát kért, hanem meg akarta állítani a kocsit, hogy büntársa, a férfi pontosabban célozhasson. De ezt a kocsis nem tudhatta akkor, amikor felszerkenve az álomból, egy fiatal kéregetőt pillantott meg maga előtt. Automatikus reakciója – nyilván eddigi élettapasztalata alapján – a védekezés: erőszakos védekezés, azonnali támadás. Ő is abból a világból vétetett, mint támadói, csak hogy most ő lesz az áldozat. Látjuk meghalni, a földútra zuhanni, mellén sebbel. Az asszony és a fiú vonszolják el a tetemet, mely egy sorral lejjebb már hullának neveztetik (Hajnóczy kedves szenvedő szerkezetét használjuk). (Azt hinnenk, tőle akartak valamit, róla, a kocsisról volt szó, ő lett volna valamiért – ismeretlen bosszúból? – a támadás célpontja. Vagy birtokolt holmi értékes tárgyat, pénzt, s emiatt esett a rablók kezébe? De, úgy tűnik, nem erről van szó. A banditáknak, ennek az elszánt, épp csak összeverődött (a többi epizódból gondoljuk) csoportnak csak a ló kellett. A ló friss, gözölgő teteme, mivel éhesek voltak. De ehhez nem lett volna muszáj megölni a kocsist! Elég lett volna megfenyegetni, megijeszteni és továbbzavarni a földúton. A pisztoly megtette volna a hatását... Két rövid csattanással pisztolygolyók végeznek az ismeretlen kocsissal. Vagy mégsem? Az 5. epizód feltámasztja a kocsist.

164 AKUTAGAVA Rjúnoszuke, *A vihar kapujában* = A. R., *A vihar kapujában*, szerk. BÁTHORI Csaba, Bp., Ulpius-ház, 1999, 24.

Ő lehet a mi kocsisunk, mert sebesült; épp most látta el sebéit. Ez a szövegrész is mozgalmassabb, mikro-eseményekben gazdagabb, akár *Az asszony* fejezete. A férfi és A fiú című részek formai szempontból együvé tartoznak. Egy másik csoport: *Az asszony* és *A kocsis*; s egy harmadik: a kezdő- és zárófejezet.

Itt már valóban kíváncsiak vagyunk, mi is történhetett. A kocsis E/1-ben arról számol be, hogy kezelte sérülését a patak partján, s hogy mulatja azután az időt kavicsdobálással s az elúszó ág szemlélésével ahelyett, hogy indulna, holott tudja, hosszú út áll még előtte alkonyatig. Nyilván gyalog kell mennie, hisz a támadók leölték a lovát. De őt magát is lelőtték! – jut eszünkbe, nem csak meglőtték, ahogy itt tűnik. Csekélyke karcolás lehet, amit így, egy nedves ingdarabbal kezelni lehet. Mosolyogtató lenne feltételezni, hogy a kocsis egyetlen napon két támadás is érte: az elsőben könnyebben sérült, ám a másodikban halálos sebet kapott... Délután lehet, a kocsis, alig bírva visszafojtani nevetését, azt mondja, alkonyatig kellene megtennie a hátralévő utat.

(Furcsa, értelmet és érzéseket megzavaró nevetése [szokatlan, magyarázhatatlan reakció egy válsághelyzetre] és az annak visszafojtására tett kísérlet ismét Franz Kafka nyugtalanító világát idézi. A több lehetséges szöveghely közül két példát idézek párhuzamként. „*Wese asszony, kétfelől nagy csődülettel, borzalomtól megöregedett arccal siet a helyszínre. Bundája szétnyílik, ő maga Wesére borul, a hálóingbe öltözött test a férfié, a házaspár fölött a sír gyepéként összezáruló bunda a tömegé.*

*Schmar alig tudja visszafojtani végső undorát, száját a rendőr vállának nyomja (kiemelés tőlem Cs. K.), aki könnyű léptekkel elvezeti.*¹⁶⁵

Kora reggel volt, az utcák tiszták, üresek, a pályaudvarra mentem. Ahogy a toronyórát órámmal összehasonlítottam, láttam, hogy sokkal később van már, mint hittem, sietnem kell, e felfedezésemtől megrémültem, elbizonytalanodtam utamban, nem ismertem még jól a várost, szerencsére akadt a közelben még egy rendőr, odasiettem hozzá, és lélekszakadva kérdeztem tőle az utat. Mosolygott, s azt kérdezte:

Tőlem akarod megtudni az utat?

Igen – mondtam –, mert magam nem találom.

Add föl, add föl! – mondta, és nagy lendülettel elfordult, mint aki nem akarja, hogy nevetni lássák

*(kiemelés – Cs. K.).*¹⁶⁶

A tevékenységet, a minimális elmozdulásaikban egymás mellé rendelt cselekvéseket lehetőségként és kérdésként, alternatívaként való kezelés ugyancsak Kafkát idézi. Nem tematikusan, hanem mint módszer. Hajnóczynál: „*Ütemesen rázkódik a vállam,*

*könnyes szemmel csapkodom a térdem, óvatosan megtapogatom a kötést. Nézem a vizet. Az ágdarab csaknem egyhelyben úszik, lebeg. Ha egy kavicssal megdobnám az ágdarabot... (hisz már megtette! megj. – Cs. K.) Összeharapom a szám: megpróbálok visszafojtani a hangos nevetést. (98.) Kafkánál, *Az utas* című kisprózából:*

Nem tudom megvédeni helyzetemet: hogy itt állok ezen a peronon, ebbe a szíjba kapaszkodom, ezzel a kocsival vitetem magam, hogy az emberek kitérnek a kocsi elől, vagy mennek csendben, vagy megállnak a kirakatok előtt. (...)

Megállóhoz közeledik a villamos, egy lány leszálláshoz készülődve, odaáll a lépcső közelébe. Olyan élesen magam előtt látom, mintha érintettem volna. Fekete ruha van rajta, szoknyaráncai szinte nem is mozdulnak, blúza feszes, a blúz gallérja fehér, apró szemű csipke, bal kezével a kocsi falának támaszkodik a lány, jobbáiban az esernyő, felülről a második lépcsőfokot érinti hegyével. (...)

*Azt kérdezem magamtól akkor: hogyan lehetséges, hogy ő nem csodálkozik magán, hogy a szája nem nyílik ki, és nem mond efféléket?*¹⁶⁷

Kafkát idézi az az intenzív E/1 is, ahogy egy képtelen helyzetben, teljes magányban, kommunikációs lehetőség nélkül a hős fennhangon beszél és cselekvéseit kommentálja. *Fekszem hát priccsemen a cselédszobában, nézem a mennyezet gerendáit, elalszom, felébredek, és már megint alszom. Olykor átmegyek a szemközti kocsmába, ahol savanyú sört mérnek, néha már ki is öntöttem egy pohárral, undoromban, de aztán megint iszom belőle. Szeretek ott üldögelni, mert a kis csukott ablak mögül észrevétlenül átnézegethetek házunk ablakaira.*¹⁶⁸)

A kocsis epizódjában is szoros a kötődés az első szövegrészben tételezett világhoz: szereplője ugyanaz, aki amott áldozat lett, a helyszín – talán ugyanaz az erdő, ahol a gyilkosság (az ő meggyilkolása?!), lezajlott; ugyanaz a patak, ahol az asszony mosdott. A férfi sebesült: ez is a korábbi eseményeket idézi (miért vérezne egy patakparton ülő kavicsdobáló?) A narráció (E/1), a repetitív technikának itt egy szelídebb neme ugyancsak összekötik az 5. részt az előbbiekkal. Az időrend s a cselekmény helyreállítását tekintetében az elbizonytalanítás – immár végső, hisz nincs több epizód, csak egy még: a lezáró, a keret; nem számíthatunk több segítségre, információra – tovább tart, végső formáját ölti. Míg a férfi, a nő és a fiú csak mást, a főcselekményből nem következőt, de azt megelőzhető vagy követhető csináltak saját epizódjukban, addig most feltámad a halott, teljesen lehetetlenné téve korábbi képzeleteinket.

165 Franz KAFKA, *Testvérgyilkosság* = F. K., *Elbeszélések*, Bp., Európa, 1973, 208–209.

166 Franz KAFKA, *Add föl!* = KAFKA, *i.m.* 485.

167 Franz KAFKA, *Az utas* = KAFKA, *i.m.* 24.

168 Franz KAFKA, *A próba* = KAFKA, *i.m.* 430.

Fogva tart bennünket az Akutagava-párhuzam. Nem tudunk nem gondolni *A cserjésben* utolsó epizódjára, ahol egy (médiium által) megelevenedő halott mondja el halála történetét, de íme, még neki sem tudunk hinni. Sosem tudhatjuk meg immár, a vallomások számassága ellenére, mi is történt akkor alkonyatkor a bozótmélyen. Ha valaki, hát a halott az, aki „odaát” már biztosan tud mindent; túl mindenben, ami emberi és múltó – mi érdeke fűződne ahhoz, hogy valótlan állítson. Mégsem hihetünk neki: amit átélt, még élőként élte át, s ez az utolsó emlék rögzült benne – a valóságban/életben pedig, úgy tűnik, az igazság megragadhatatlan. („/.../ az IGAZSÁG nem egyéb, mint egy negációval körülírt fogalom, az IGAZSÁG egy mindenfajta színű gyorsan forgó kerék, amely mindenfajta IGAZSÁGOT tartalmaz”¹⁶⁹). A kocsis vagy meghalt a két pisztolylövéstől, vagy nem: íme, itt mosakszik előttünk, sebét kötözi, kavicsot dobál az elúszott ágdarabra...

(A motívumok, visszatérő képek új és új jelentésmezőbe kerülve átszövik, behálózják a Hajnóczy-életművet. A kavics például egyike az író gyakorta felbukkanó képeinek. A *Ló a keramiton* című forgatókönyv 13. epizódjában (*A padlás*) a fiú és a lány – ez egyszer, kivételesen – édeni kettősét látjuk: „Mikor abbahagyják a »lakomát«, lassan egymásra néznek, a fiú szárazat nyel, elfordítja a fejét, aztán ismét a lány szemébe néz, a lány tekintete rezzenéstelen és rendíthetetlen, mintha rászánta volna az életét, hogy egy szomorú, fájó, éles kavicsot vigasztaljon, a homlokát simogassa, szeresse minden időközön át.”¹⁷⁰ Az 1970 táján keletkezett, általam „hosszúsözegeknek” nevezett írások közt pedig van egy különös szertartásleírás, mely *A kavics* címet viseli.)

A szekér, mely kigördült a kép nézői elé a földútra, talán Faulkner *Megszületik augusztusban* című regénye kezdőlapjairól kerül Hajnóczy Péter novellájába. És nemcsak ebbe az egybe. „A szekér most kapaszkodik fel a dombra, és Lena felé közeledik. Az imént, úgy egy mérföldnyire innen, Lena már elhaladt mellette. Akkor a szekér már az út mentén állt: az öszvérek amúgy hámba fogva szunyókáltak, fejjel arrafelé fordulva, amerre ő ment.”¹⁷¹ Faulkner is ott van Hajnóczy „könyvespolcán”, és szellemhatását sokhelyütt érezzük az életműben. Ahogy Lena, a regény egyik főszereplője az út szélén ülve figyel a dombra kapaszkodó és felé tartó szekeret, már ez a rész is, önmagában, a Hajnóczy-féle szituációt juttatja eszünkbe a *Pókfonál*-ból. De aztán, ahogy a Faulkner-regény a szekér közeledését még más és más nézőpontba is helyezi, visszatér hozzá, megállítja a szerény járművet, előre- és hátratulja az időt, s dőltbetűs betétekkel tűzdelve a narrációt is tördeli, a nézőpontokat változtatja –, ez, akárcsak az Akutaga-

va-áthallás: előolvasmány (*hypotext*) jelenlétére utal. Faulkner szekere éppúgy „lebeg”/döcög/nyikorog a Hajnóczy-szöveg tükrén, mint Akutagava cserjése, kelése és – pókfonala! Az intertextualitásnak egészen sajátos változata jön így létre, s e módszert (ha „módszer” egyáltalán; inkább szuggesztív olvasmányélmények belső parancsra történő beszűrődése) aztán más szöveghelyeken is azonosítjuk. A *Perzsia* sárga, halott városa Szadek Hedajáttól, de Cholnoky Viktortól is jöhet. A Kohlhaas-példázat Kleisttől át- meg átszövi a Hajnóczy-életművet, Kafkáról, Poe-ról nem is beszélve.

A szekérről még. A *Pókfonál* című novella után a kötetben *A szekér* című, filmnovellának készült írás áll; s egy másik, nagyobb, kidolgozottabb s címalírásában is a „filmforgatókönyv” megnevezést viselő 1973-as szöveg, a *Ló a keramiton* tartalmaz egy epizódot, mely *A kocsis* (!) címet viseli: ebben a részletben ugyancsak ott gördül Faulkner/Hajnóczy szekere. Idézzünk e két Hajnóczy-műből néhány sort!

„Két lassan felénk közeledő tömeg a betonúton: nem tudhatjuk, mik azok, csak annyit látni, az egyik parányi valami jóval nagyobb a másiknál. Lassan közelít a »kép«. Apró, fekete kendős, töpörödött öregasszony húz egy szekeret, a szekérrudat a hóna alá fogva; régi parasztszekér, amelyek elé ökröt vagy nagy, fekete bivalyokat képzelünk. Az öregasszony iszonyú erőfeszítéssel, de lassan, egyenletes tempóban húzza a szekeret, amelyet szinte elképzelhetetlenül túlterheltek mindenféle tárgyakkal.”(103.)

„Parasztasszony ballag a földúton, messzebb, mögötte a fiút látni.

A fiú és az asszony előtt egy másik földút keresztezi emezt: éles, nyikorgó szekérrögrést hallunk; lópaták könnyed dobaját: nyilván nincs megterhelve, üres a szekér.

Aztán meglátjuk a szekeret, a két jól táplált, nehéz testű lovat, s a kocsiat a bakon: nehéz, súlyos, nagy testű ember, akár a lovai.”¹⁷²

A novella (egyre bizonytalanabbak vagyunk, hogy e műfaji meghatározás képes-e lefedni az általunk vizsgált szöveget!) utolsó epizódja az *Éjszaka* címet viseli. Az, hogy a cím időpontot jelöl, máris szembeállítja a jelzett részt az előzőekkel. (Ezek az alcímek – dőlt betűs feliratok, transzparenszek inkább – a némafilm alegységeit elválasztó szöveges részekre emlékeztetnek. Ilyen feliratok olvashatók az ugyancsak filmes vonásokat magán viselő *A kék ólomkatona* című kisprózában, de *A fűtő* egyes epizódjai élén is. És ilyenek címkézik a *Ló a keramiton* számozott képsorait is.) Az előző „fejezet” címe a szereplők közül emeltek ki egyet-egyet (végül rendre valamennyit), illetve egy központi motívumot (*A szekér*) állítottak be címül. Most lezárul a cselekmény, és *A szekér* párdarabjaként, keretbe zárva az eseménykort egy egészen más cím alatt (*Éjszaka* – jóval líraibb, tágabb horizontú, sugalmazóbb erejű, hangalakja

169 HAJNÓCZY Péter, *Hová lettem* = H. P., *A fűtő: M: A halál kilovagolt Perzsiából: Jézus menyasszonya: Hátrahagyott írások*, szerk. MÁTIS Lívია, Bp., Szépirodalmi, 1982 (Hajnóczy Péter művei), 662.

170 HAJNÓCZY Péter, *Ló a keramiton* = H. P. *összegyűjtött munkái: Kisregények és más írások*, szerk. MÁTIS Lívია, REMÉNYI József Tamás, Bp., Századvég, 1993, 192.

171 William FAULKNER, *Megszületik augusztusban*, ford. DÉRI György, Bp., Európa, 1961, 8.

172 Vö. Hajnóczy Péter *összegyűjtött munkái: Kisregények és más írások*, szerk. MÁTIS Lívია, REMÉNYI József Tamás, Bp., Századvég, 1993, 177.

is szép, jelentése is gazdag, konvencionálisan tartalmas, sokat sejtető) látjuk viszont a szöveg ötödik szereplőjét, a festőt: „*A festő előrehajol, arcával csaknem megérinti a képet.*” (102.)

Ilyen közletről nem láthatni már, mi van a vásznon. Az első epizód azzal kezdődött, hogy „*a festő mozdulatlanul nézi a képet*”. Aztán a kép lassan megelevenedett, történetté vált. Most fokozatosan ismét elhalnak a mozdulatok: visszaáll a csend, a mozgás visszadermed, visszasimul, visszarendeződik a kétdimenziós képbe. A festő mintha egy résen át figyelne be saját művébe: oly közletről néz, hogy a formák már nem láthatóak. Nem rá-, hanem belenézi a képbe, megnyitja a síkját, bele- vagy a benne ábrázolt dolgok mögé néz. Ezáltal kitarja a kép világát, hogy, miután belépett vásznába, be is zárja maga mögött. Mi, nézők (olvasók) nem követhetjük tovább; vagy ha mégis, annak túl nagy a kockázata.

Az utolsó részben a festő a főszereplő. A belső történet alakjai, akik a korábbi epizódokban a szerző intésére (a szerző pillantására?) megelevenedtek, most lassan lezárják cselekvéseiket; megpihennek és elalszanak itt, a cserjésben. Az ő akciójuk, drámájuk lezajlott, elmondódott, teremtett világuk lassan bezárul. A szerepet visszaveszi a festő, a nagy koordinátor, a teremtő és megelevenítő (már majdnem a Nagy Fazekas a *Dinamit* című kései drámakíséreltetből?). „*Arcával csaknem megérinti a képet*” – lehet, nem is nézi, hanem érinteni akarja, érintkezési kontaktusból álló rítust hajt végre rajta? (Akár *A szertartás* című, *minimal artos* technikával készült későbbi szöveg *képmágiája*. /Nem biztos, hogy későbbi. Tudjuk, hogy Hajnóczy nagyjából már kész volt az *M* anyagával *A fűtő* idején is./ „*A nől táskájába nyúl, fényképet húz elő. Nézi a képet, ajkát beharapja, fejét oldalt biccenti. Arcához emeli a képet, ide-oda forgatja az arca előtt, megszagolja képet. Tászájába nyúl, tükröt húz elő. Felemeli a tükröt, nézi az arcát.*”/212./)

Nagyon is személyes kontaktus jön így létre művész és műalkotása közt. A történet odabent elcsitulni látszik; elpihennek a cselekvők. A bűnösök gyanútlanul, ártatlan gyermekként, állatként elalszanak a cserjésben. Csak két élő van ébren: a festő, aki életre kelt művét szemléli feszült figyelemmel – készül valamire. És az apró pók, mely a levélen ül. Mozdulatlan, de éber; csakhamar kiereszti vékony, csillogó fonalát. Ezt a fonalat követi tekintetével a festő is. A pókfonal a hold ezüstös fényében az alvók fölé ereszkedik. Ez a fonál ugyancsak Akutagavától átöröklött motívum.

A japán szerzőnek, számunkra bizonyítékértékű módon, van egy, *A pókfonal* címet viselő novellája is (a határozott névelőt Gergely Ágnesnek, a fordítónak köszönheti a történet). Ebben a mesében a Paradicsom lótusztavához kalauzol bennünket az író. Kora reggel van, és Buddhát látjuk, amint elgondolkodva végzi megszokott sétáját, és a szépséges vízvirágokat nézi. De a szirmok közé pillantva lelátni a Pokolba, látni a

Hari no Jama halálos túfokát. Ott bűnhődik a hajdani gyilkos és rabló, Kandata is. Buddha látja Kandatát, és úgy dönt, ad neki még egy esélyt, hisz egyszer az életben jót is cselekedett: megkímélte egy pók életét. Kandata, szemfülesen, azonnal él a föléje ereszkedő pókfonal felkínálta menekülési lehetőséggel. De a kiutat csak saját magának akarja: az utána kapaszkodó többi bűnöstől legszívesebben megszabadulna. Így újra, immár végérvényesen visszahull a Vértócsa feneketlen mélységeibe. A tanmesének vége. Alig múlt el néhány óra, és Buddha szeme előtt lezajlott egy visszafordíthatatlan dráma.¹⁷³

„(...) *Buddha továbbsetált a parton, és elszomorodott.*

Mert az, hogy Kandata a maga hideg szívével csak a saját életét mentette volna meg a Pokolból, s hogy ezért elnyerte méltó büntetését és visszahullott a Pokolba, Buddhában mélységes szájalmat ébresztett. De a Paradicsom tavának lótusztaváinak virágai nem törődtek az efféle dolgokkal.

A gyöngyfehér virágok Buddha lába előtt himbálóztak. S ahogy himbálták magukat, a széttárt szirmok közt az arany bibék mondhatatlan illattal töltötték meg a levegőt.

*Dél volt a Paradicsomban.*¹⁷⁴

„(./.../ *odafent semmi sem rándul össze, hogy legközelebbi jövőjét hírül adja; marad minden a maga értelmetlen, kideríthetetlen helyén*”¹⁷⁵ – tehetnénk hozzá Kafka kommentárját a „testvérgyilkosság”-hoz.)

A japán történet hősei elevenednének hát meg más környezetben, más összefüggésben Hajnóczynál? Az ő pokluk fölé is odakúszik a menekülést felkínáló fonál, de ezek a bűnösök álomba merültek, nem veszik észre az önmentés útját, nem próbálnak élni a lehetőséggel. Az őket teremtő, őket mozgató festő pedig a japáni szöveg Buddhájának lenne a megfelelője? Óvakodnunk kell a párhuzam túlerőltetésétől: láttuk, mi módon valósulnak meg Hajnóczy intertextjei: „a motívum lebegtetése a szöveg tükrén...” A Hajnóczy-olvasmányok prizmaként török, színezik az alapszövegek értelmét, annak számára, aki ezeket az olvasmányokat ismeri/felismeri, s így kontextusba léphet az előszöveggel. Motívumok áttűnése: „rá-olvasás”. Hány ilyen, eddig észre-

173 F. M. Dosztojevszkij *A Karamazov testvérek* című regényében olvasható Akutagava *Pókfonalának* tükörmása (II. kötet 3. fejezet, *Egy szál hagyma*, 28–48. ford. Makai Imre). Grusenyka, a regény női főszereplője jellemzi önmagát Aljosa Karamazov előtt a hagymaszál példameséjével. A hagymaszálon felkapaszkodó, majd a Pokol tüzes távába visszahulló asszony története azonos a Kandatáról szóló japán mesével. Dosztojevszkij –, mint a fordító megjegyzi, büszke volt rá, hogy először jegyezhetette ezt az egyszerű parasztasszonytól hallott történetet.

174 AKUTAGAVA, *i. m.*, 38–39.

175 FRANZ KAFKA, *Testvérgyilkosság* = KAFKA, *i. m.* 208.

vétlen szövegkapcsolat létezhet még írónknál! A „könyvespolc” valamennyi íróját töviről hegyére végigolvasva – biztosra vehetjük – sok új felfedezést tehetünk. Hajnóczy rengeteget olvasott, olvasmányai nem tipikusak, nem a bölcsészei, így egészen ritka, extrém dolgok is belékerülhettek. Ezeknek az olvasmányoknak a feltárása még messze nincs lezárva.

A festő, áthágva valóság és teremtett világ határát, a szemünk láttára belép saját műalkotásába, és lassú léptekkel eltűnik a fikcióban: Akutagava cserjésében.

Forgatókönyv vagy partitúra? Hajnóczy Péter: *A szertartás*; szövegelemzés kontra Samuel Beckett: *Film*

A szertartás, melynek szövegét most figyelmesen el szeretnénk olvasni, az *M* című 1977-es kötetben található. Dolgozatomban megkísérlem összevetni a Hajnóczy-szöveget Samuel Beckett *Film* címet viselő filmforgatókönyvével. A Beckett-forgatókönyv adatainak, gondolatmenetének ismertetése a dolgozat utolsó harmadában, a Hajnóczy-szöveg figyelmes végigolvasása után történik meg. A tanulmány első, *A szertartást* elemző részében csak előre utalok, gyakran zárójeliesen, Beckett írására.

A szertartás az utána következő *A kék ólomkatona* című írással együtt sajátos filmes-repetitív, vágásos montázstechnikával készült. E megoldás Hajnóczy korai formai kísérleteinek egyike. Repetitív darabjai, melyekben az automatikus írásra emlékeztető módon rögzíti a folyamatos jelent – az 1970-es évek első felében születhettek. (Az automatikus vagy önműködő írásnak egy olyan fajtájára gondolok itt, amely éppen nem a szabad asszociációk korlátlan áradására épít, hanem szinte monomániás aprólékosággal – „automatikusan” – akarja a látott/perciált, de végső törvényszerűségeiben megragadhatatlan valóságot rögzíteni.) A gesztusok mechanikus ismétlését, szertartásos dramaturgiáját látjuk ezekben a kínzó és önkínzó írásokban: ahogy kimervedik a jelen, és ahogy összeolvad realitás és álom, vízió. Feszültség teremődik itt azáltal, hogy lehetetlen elkülöníteni a két szférát, s a kíméletlen, mániákus pontosság ellenére kicsúszik kezünk közül a szöveg, nem válik történetté.

A hátrahagyott írások közt olvasható még hét darab, melyek ilyen technikával készültek (*A kavics*; *Keringő*; *A kút*; *A sas*; *A tűz*; *Gyűrűk*; *A kéz*). Ezek valószínűleg korábbiak *A szertartás*nál és *A kék ólomkatona*nál. Közülük *A kéz* és a *Gyűrűk* hamarabb is megjelent már: 1980-ban a *Mozgó Világ* 11. számát letiltották Hajnóczy *Ősztönző elem* című írása miatt, mely – állítólag – a nyomdában dolgozó kollektíva érzékenységet sértette. Hajnóczy ekkoriban kapta meg a Füst Milán-díjat, így szokatlanul engedékeny volt. Elfogadta, hogy az eredeti novella helyébe *A kéz* című írás kerüljön, feltűnően más betűkkel szedve, hogy mindenki láthassa: belenyúlt a „Kéz”¹⁷⁶. A *Gyűrűket* az *Új Írás* publikálta 1981-ben. (Hajnóczy nem datálta pontosan szövegeit. Megjelent írásai közül a *Ki a macska?* című novellát keltezte legkorábbra, 1962-re. A 60-as évekből nem maradtak fenn kéziratok, bár több forrás utal arra, hogy Hajnóczy

176 Veress Miklós, a *Mozgó Világ* akkori szerkesztője idézi fel az emléket Szerdahelyi Zoltán interjúkötetében. L. SZERDAHELYI Zoltán, *Beszélgések Hajnóczy Péterről*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995, 45–46.

folyamatosan írt, kísérletezett már ebben az időben is. Első publikációinak szövegei [1970 – *A pipacs – Élet és Irodalom*; 1971 – *Tréfa; Szenesek – Mozgó Világ*] jóval hamarabb keletkezettek megjelenésüknél.) A filmes-repetitív technika jellemzi még a *Pókfonalat* és *A szekeret*, illetve mintegy részmegoldásként találkozhatunk a módszerrel *Az unokaöcs* és *A fűtő* című elbeszélések lapjain. Mind a négy szöveg *A fűtő* 1975-ös első kötetéből való: e formai kísérletek tehát Hajnóczy első korszakához, a '70-es évek első feléhez kötődnek. Az egyetlen elkészült forgatókönyv, a *Ló a keramiton* is 1973-ban jött létre.

A fent megnevezett Hajnóczy-szövegekben a filmes nyelvezetnek legalábbis két fajtáját látjuk elkülönülni. Vannak egyszer a repetitív technikával készült monoton, kataton jelenbe zárt szövegek, lecsupaszított, kegyetlenül ismétlődő, apró változásokban előrehaladó valóság-fényképek, melyeknek legelviselhetlenebb, legszélsőségebb darabjai a hagyatékban maradt hosszúszövegek (melyek türelmesen várnak egy nagy teherbírású és szintúgy türelmes elemzőre). A másik filmes módszer szintén a jelenről ad számot annak snittekre bontott, vágásokkal elkülönített látványában. E forma legteljesebb kidolgozást a *Ló a keramiton* című tényleges forgatókönyvben kap. Ez a szöveg azonban ugyancsak rendkívül nehéz, az értelmezhetetlenség határáig széttartó, már-már szürreális. Jóval egységesebb – és sokkal rövidebb – *A szekér* című kispóza vagy *A kéz* című írás. A *Pókfonal* a két filmes technikát ötvözi.

Csalog Zsolt tesz említést a *Beszélgésekben*¹⁷⁷, hogyan vélekedett Hajnóczy egy adott pillanatban repetitív kísérleteiről. (Ugyanazokról az írásokról lehet szó, melyeket Hajnóczy 1971 körül vitt el Domokos Mátyásnak 60-80 gépelt oldal formájában, és amelyeket Domokos az *Emlékezések*-beli nyilatkozata szerint *A szertartással* rokonított; számára ezek a szövegek a nouveau roman világát idézték. Domokos úgy vélekedett, hogy ezeknek a munkáknak a kiadása az adott viszonyok közt reménytelen volt.¹⁷⁸) Csalog Zsolt valamikor Hajnóczy második kötetének megjelenése után találkozott az íróval, és épp *A szertartás* című szövegre kérdezett rá, mert azt tartotta „esszenciálisan gyönyörűnek”, olyannak, melyben a forma „a belső műszerűség, egyfajta mesebeli artisztikum felé mozdul el”. Hajnóczy az érdeklődésre a maga keresetlenségével ezt válaszolta: „Ugyan! Te szereted ezt a szart?! Na várjál, hát akkor adok még belőle, van itt egy bálával – én úgyis utálom őket!... Maradjon csak nálad, őrizd meg őket, majd ha meghalok, csinálj vele, amit akarsz!” És Csalog Zsolt szerint is járt el: a szerző kívánságához híven megőrizte az írásokat, majd átadta őket Mátyás Líviának, aki valamennyit beszerkesztette a posztumusz kötetbe. (Úgy gondoljuk, Hajnóczy túlzott, mikor ilyen félvállról minősítette formai kísérleteit, hisz az általa jóváhagyott kötetekben is fellelhetők az ilyen típusú szövegek. Szkárosi Endrének is

177 Uo., 104–105.

178 Uo., 10.

van egy emléke *A szertartás* hatásáról: „Ahogy olvastam, hirtelen megérezttem, hogy a szöveg állandó, hajszálpontosan felépített ismétléseiben elementáris erő, érzékiség rejlik: ugyanaz, ami a repetíciós zenében. Némán figyeltem, s meghallottam benne a zenét, ami megdöbentett. Ismét valami olyannal talákoztam, amit még senkinél sem tapasztaltam korábban: megszólaló irodalommal...”¹⁷⁹)

E sajátos technikával az 1982-es *Összegyűjtött műveket* forgató olvasó *A fűtő* kötet *Az unokaöcs* című darabjában találkozik először. Ez az írás is a korábbi, kísérletező években keletkezhetett, de, mintegy a technika fogyatékoságait belátva, Hajnóczy e kötetbe-emelt novellában csak részmegoldásként használja a repetitív-filmes módszert. A fordulat a szövegmondásban váratlanul, minden előkészítés- és tipográfiai elkülönítés nélkül következik be a történet 5. oldalán. A hagyományos narráció – egy különös fiatalember kényszeres önvallomása a beszélőnek – itt vált át „valami furcsa pantomimba”: „(az unokaöcs) lassan leül a földre, keze fejét végighúzza borostás állán, ásít, nyújtózkodik, /// ébresztőóra csörög a kis szobában, a férfi ott fekszik az ágyban a vastag dunyha alatt, keze vaktában tapogat az óra felé, az óra a széken csörög egy pohár víz mellett, a szék támláján gondosan élre hajtott szürke, kopott szövetnadrág, fölötte ott a kabát, ujjai mereven elállnak, mint két kályhacső, a szék alatt félretaposott, tömpe orrú bakancs, a férfi keze kitapogatja az órát, hirtelen csönd, a meztelen drót végén villanykörte, egy légy dönög a villanykörte körül, a férfi ledobja magáról a dunyhát, a légy ott ül a villanykörtén, csak az ébresztőóra ütemes ketyegését hallani, tiktak, /// zakatol, dübörög, a gép mellett két olajmocskos faláda...”¹⁸⁰ (Tagolás jelzése tőlem, a továbbiakban is.) Látjuk, hogy a pont nélküli mondat hömpölygése akkor sem szakad meg, amikor a kép a férfi monoton hétköznapijainak egy másik színterére vált.

Legközelebb *A fűtő* című kötet címadó elbeszélésének harmadik alfejezetében (*Családom van!*) találunk hasonló meghökkentő szövegfordulatot. Kolhászné, férje váratlan, obszcén megnyilvánulása után mintha egy látomás részesévé válna: a szöveg hirtelen kilép a realitásból, és nyugtalanító irányt vesz. Az olvasó megáll, visszakanyarodik a csaknem három lapnyi mondat elejére, keresi a fordulat pontos helyét, próbálja tetten érni a váltás okát:

Kolhász Mihály arca hirtelen megfeszült és kivörösödött, szájába harapott, kissé felemelkedett a székén és: «tru-uuu! tru-uuu!», kétszer, hosszú recsegéssel szellentett.

Az asszony a váratlan hangra önkéntelenül hátrakapta a fejét; «milyen meleg van», hallotta a férjét, /// tűz lobbant a szobában, az asszony nézte a tüzet, de tudta, hogy sem

179 Uo., 137.

180 HAJNÓCZY Péter, *A fűtő: M: A halál kilovagolt Perzsiából: Jézus menyasszonya: Hátrahagyott írások*, szerk. MÁTYÁS Lívia, Bp., Szépirodalmi, 1982 (Hajnóczy Péter művei), 66. A primer szövegeket a továbbiakban ebből a kiadásból idézem (HPÖM), ill. *Hajnóczy Péter összegyűjtött munkái: Kisregények és más írások*, szerk. MÁTYÁS Lívia, REMÉNYI József Tamás, Bp., Századvég, 1993 (HPÖMu).

a kisbaba, sem ő nincs a szobában, a tűzben fehér papírlapok lebegtek, mint mikor hó esik a tenger alatt, lángnyelvek ringatták a hófehér papírlapokat, a férje eltökélt hangját hallotta, lassan, nyugodtan ejtette a szavakat, mint aki elszánta magát, aztán a saját sírós, hüppögő hangja; a sírás visitásba, aztán ordításba csapott, majd eltörött a hang; / lassan kigombolja az ingét, a mellét nyújtja a kisbabának, hiszen el kell menniük ebből az égő szobából, aztán visszajönnek majd – de ezt most nem tudja még –, meleg kendővel csavarja át a pólyát, hideg van kinn, muszáj elmenni innen, ott áll az ajtónál, keze a kilincsen, melléhez szorítja a bebugyolált kisbabát, a lángnyelveken ott táncolnak a fehér papírlapok, lenyomja a kilincset, lassan lépkedni kezd az utcán, a férfi ott megy előtte... behúzott nyakkal, szuszogva lépked tovább, kissé hátrabillenti a fejét, az asszony tudja, hogy mosolyog, a pólyát a melléhez szorítja, halkán felsikolt, mint aki látta ezt a mosolyt, / ez nem az ő férje, akitől elment, és akihez vissza kell mennie majd...¹⁸¹ A szöveg mélyén, az őrlő mondattörések hordalékában felsejlik valami rettenetes, valami nem evilági. Talán a Kleist-eredetire utal vissza itt Hajnóczy szövege: a német Kohlhaas fokozatosan felveszi a büntető Mihály arkangyal szerepét¹⁸², felesége, Lisbeth pedig halála után egy öreg jósnő alakjába inkarnálódik, hogy tovább védelmezhesse férjét, a behúzott nyak felett eltűnő fej Kohlhaas lefejeztetésére utalhat¹⁸³. Az értelmet és érzékeket megzavaró vízió Hajnóczynál is mintha egy átlényegülés lenyomata lenne...?

Kétségtelen, hogy ez a folyamatos jelent közvetítő, egyrészt apró mozzanatokban, másrészt éles vágásokban előrehaladó, monotóniájában is sokoldalú technika közel áll a filmes nyelvezethez. A 70-es évek elején Hajnóczy a Balázs Béla Filmstúdióval dolgozott. A filmkészítés egész életét át foglalkoztatta. Úgy véljük, ebben a kifejezőmódban jobban megtalálta volna önmagát, mint a drámában, holott pályája második felében ez utóbbi irányt jelölte ki magának. Malcolm Lowrynak, az 1975-ben a *Vulkán alatt* című regényéből megismert nagy elődnek és alteregónak is volt filmes múltja, de a filmes érdeklődést Dobai Péter barátja is erősíthette Hajnóczyban, az ő példájára kezdett filmvázlatokat írni (*Partizánok; A bajnok*). A tervek és próbálkozások közt, mint írtam, egy elkészült forgatókönyv akad: a *Ló a keramiton* (1973). E cím eleinte csak a forgatókönyv első képéhez szolgált, de aztán az idézett motívum visszatért az utolsó képben is, és a műegész meghatározójává vált. A *Ló a keramiton* némafilm, „zeneiségét” a vágások és a képek ritmusa adja. Hangok, beszédfoszlányok csak a dramatikusan igen fontos helyeken hangoznak fel, például a forgatókönyv 16.

181 HPÖM 81–82.

182 NÉMETH Marcell is utal a magyar Kolhász lehetséges átlényegülésére monográfiájában: NÉMETH Marcell, *Hajnóczy Péter*, Pozsony, Kalligram, 1999. (46., 47., 62. jegyz.)

183 DIÓSZEGI Olga utal erre az értelmezési lehetőségre. L. DIÓSZEGI Olga, *Közös vonások Malcolm Lowry és Hajnóczy Péter műveiben*, *Életünk*, 1993/3–4, 233.

képében, a sokkoló erejű próbaívás-jelenetnél mondja egy „reszelős, elcsukló hang”: *Isten az csak egy keresztnev!*¹⁸⁴

Hajnóczyt éveken át foglalkoztatták a szentgotthárdi elmeszociális intézetben tapasztaltak, mely élményekből aztán 1973–75 közt megszületett *Az elkülönítő* című szociográfia. Az elkészült riportok nyomán Hajnóczy filmforgatókönyvet szeretett volna írni a Balázs Béla Stúdió számára, és ezért újra elment az intézetbe. A filmből végül nem lett semmi, de *Az elkülönítő* végleges változata kialakult, s ezzel együtt egy új cím is: *A szenvedés díszletei*. A film bizonyára egy általános magyar közérzet háttereként használta volna fel az összegyűlt anyagot, az „extrém” konkrétumokon túl.¹⁸⁵

Visszatérve a repetitív-filmes formanyelv megjelenéseire Hajnóczy prózájában, újra *A fűtő* című kötethez kell fordulnunk. Itt található a *Pókfonal* címet viselő darab, mely egy festmény leírásából – és megelevenedéséből – indul ki, hogy elemeiben tárjon fel egy brutális gyilkosságot, s pillanatképeket villantson fel a szereplőkről. A külön címmel ellátott epizódok éles vágásokkal követik egymást, ígéretek, de csalókák: az olvasónak nem sikerülhet megnyugtató rendbe fűznie az elemeiben egymásra utaló, mégis széttartó mozzanatok. „A férfi” és „a fiú” epizódja pedig a mozzanatos-ismétléses módszerrel hozza a dermedt jelent.

A *Pókfonalat A szekér* című írás követi, mely talán szintén forgatókönyvnek készülhetett, oly erősen viseli magán a filmes technika nyomait. Egy a nagyváros kockasivatagába került öreg parasztasszony utolsó cselekvéssorait láthatjuk. Életét: tárgyait, emlékeit – sorsát – szánja szemünk láttára a murvával felszórt betonjátsszótéren, néhány élesen megvilágított filmkockában. Írott szövegnek is izgalmas, filmként döbbenetes lehetne egy jó rendező és egy operatőr munkája által. (A *Hátrahagyott írásokban* található *A kéz* című kispróza felépítése ilyen még, mint *A szekéré*: rövid, tömör, koherens és abszolút filmre kívánczik, miközben benne van az írott szöveg mély líraisága is. A „szerzői utasítások” is az olvasói élmény részévé válnak, akár Beckett drámáiban.)

A fűtő című kötetben található végül egy sajátos „mese”: az *Egerek* című, mely kiválik a körülötte álló kissé túl didaktikus parabolák, „modern állatmesék” sorából: erre a szövegre is a filmes technika nyomja rá a bélyegét. Olyan ez a kis írás, mint egy pár perces némafilm vagy videoklip forgatókönyve: visolyogtat, szájalmat kelt, többször is élesen vált, amint leperget az olvasó / szemlélő előtt rövid snittjeiben.

184 HPÖMu 196.

185 REMÉNYI József Tamás, *Egy szerep keres egy szerzőt = Hajnóczy Péter összegyűjtött munkái: Kisregények és más írások*, szerk. MÁTIS Livia, REMÉNYI József Tamás, Bp., Századvég, 1993, 341.

Visszajutottunk elemzendő olvasmányunkhoz, *A szertartáshoz*:

Időt visszapergető, múltat megidéző rítust láthatunk a novella színpadán. Mintha ősi hiedelemvilágunk kultikus rendje támadna fel: a varázsénekek, ráolvasások, bájoló imádságok¹⁸⁶ – a mítosz világa, ahol az elmondás közös ismertetőjegye a szó szerinti-, illetve az apró variációkban előrehaladó ismétlés – a gondolatritmus. Ugyanakkor nagyon modern is ez a szövegmondás: a zenei minimal art repetitív technikájával rokon. Ezért is komponálhatott rá Melis László 12 perces zeneművet, mely a kétszer 8 (7+a keret) részben ismétlődő novellaszerkezetet „emelkedő verzióban”, az utolsó képben felröppenő sirály mozgását követve jeleníti meg.¹⁸⁷

Mielőtt a Hajnóczy-szöveg „szoros olvasásához” kezdenénk, talán nem haszontalan Grabócz Mária okfejtéséből kiindulva egy pillantást vetni a zenei minimal art-ra, melynek építkezési törvényei oly rokonnak tűnnek Hajnóczy bizonyos szövegeinek – így *A szertartásnak* – szerkezetével is. A cikkíró szerint a zenei minimal-nak három alapszabálya van. Először is: a minimal art szerzői nagy tudatossággal nyúlnak a szükséges legkisebb számú elemhez mind motívumban, mind hangszerelésben, dinamikában, tempóban és szerkezetben. Ebből hozzák ki aztán a maximumot az elemek variálása, sajátos arányrendszere, elrendezése révén. Grabócz Mária Tom Johnsonnak, a minimal opera-komponistának egy cikkére hivatkozik a második alapszabály megfogalmazásánál: íratlan követelmény, hogy a minimal art-művész valamiképp újító legyen. Stílust teremtő új, eredeti ötlet kell a technika igényes továbbviteléhez. Végül a harmadik alapkövetelmény: „...a legnagyobb minimal-művek már nem minimalok. A minimal-művészethez való tartozásukat csak a kiindulásuk jelzi, de a korlátok közé zárt alapanyaggal az igazi művész... »teljes zenei világot« épít...” Alkalmazzuk a fent leírtakat Hajnóczy *Szertartására* (nyugodtan megtehetjük)! Ez az ötoldalas szöveg is teljes világot épít.

Az, hogy a zene az aleatorika, a kombinatorika, a szerialitás felé indul el, kapcsolatban áll a neoavantgárd 60-as évekbeli megjelenésével. Steve Reichet hallgatva egyrészt azt érezzük, hogy a zene szabadon- vagy mesterséges szabályok szerint variálható elemek halmazává vált; másrészt egy misztikus, csaknem irracionális elem jelenlétét is észleljük, mely a zene szövetében örökké ott lévő, változatlan erőket tételez fel. Akár Hajnóczynál. Elengedhetetlen hát még egy kitekintés a hagyományra: a 60-as évek neoavantgárdjára.

Történelemszűnet – Rózsa Endre *Önarckép* című költeményének utolsó sorából lett már-már szállóigévé ez a találó szóösszetétel. Azt a korszakot jellemzi, melyben Haj-

186 SZERDAHELYI Zoltán doktori értekezése. Szeged, 1988, (Témavezető: Ilia Mihály) 39.

187 GRABÓCZ Mária, *A szertartás: Zenemű egy Hajnóczy-novellára*, Mozgó Világ, 1983/2, 38–39.

nóczy is indult, s mely, témáit tekintve a 60-as évek végén a *Naponta más*¹⁸⁸ című antológiában jelentkező fiatal prózaíró nemzedéket indította útjára. Köztes lét, valami-után-lét, súlyos, nemzetrendítő történelmi kataklizmák után, már éppen békében, viszonylagos konszolidációban, de hogy még mi – mi minden előtt – nem átlátható... Hajnóczy nemzedékére két szöveggyűjtemény volt nagy hatással: a Konrád György-válogatta *nouveau roman*-kötet¹⁸⁹, illetve a Sükösd Mihály által kiadott *Üvöltés*-antológia¹⁹⁰, mely a beat-nemzedék írásából válogatott. Az európai neoavantgárd ideje ez, mely korszakot Szabolcsi Miklós árnyaltan jellemez tanulmányaiban.^{191 192} A 60-as években kibontakozó irányzat hatással van Hajnóczyra is, aki a művelődési intézményeket mintegy megkerülve, magánolvasó- és tájékozódóként jut el a legjobb irodalmakhoz.

A neoavantgárd – mint Szabolcsi Miklós írja – a kétségbeesés és a magány jegyében születik. Háború Algéria ellen, amerikai megszállás San Domingóban, majd még nyilvánvalóbban a vietnami háború, Kuba példája, a „harmadik világ” problémája, észak-amerikai négerlázadások, az amerikai diákmozgalmak, 1956 nálunk, majd az 1968-as események: ebből a történelmi talajból nő ki az egészen új utakra lépő neoavantgárd.

A művész egyre kevésbé lát határt valóság és művészet közt. (Az arisztoteleszi tükrözéseméletet a modernizmus rég maga mögött hagyta. Csontvárynak a maga Demiurgosza azt parancsolta már a századelőn: „Eredj, fiam, csináld utánam!” *A Nagy Tarpatak* több centi festékréteggel felvitt sziklacsúcsai nem a természeti látvány tükröképei többé, hanem azoknak egyenrangú párjai. Teremtő munka eredményei: valóságtárgyak.)

Szabolcsi, a neoavantgárdot analizálva, több áramlatot különböztet meg. A Hajnóczyra való vonatkoztatás szempontjából az első két típusnak van jelentősége. A „jel”-típusú neoavantgárd a mű alapanyagát elemeire bontja, ezeket az elemeket izolálja, majd modellszerűen újra összerakja. A mű alapvetően nyelvi szöveggé válik. A hős helyére az „új regényben” a passzív szemtanú lép. Elvész a történelem, a mű tere a végsőkig korlátozódik, akár egyetlen szobába szorul vissza. Felbomlik a kronológia, a szöveg az örök jelenbe záródik. A tárgyi világ egyre intenzívebben van jelen: leírások monotóniája, köznapi tárgyak kinagyított képei, akár a tárgyak árnyéka, az elmozdított dolgok portól kijelölt üres helyének rögzítése veszi át a cselekmény szerepét (Robbe-Grillet: *A féltékenység; Radírok*). „Hideg és kiszámított neoszürrealizmus ez”,

188 *Naponta más (Fiatal prózaírók antológiája)*, szerk. Gáll István, Bp., Magvető, 1968.

189 *A francia „új regény”*, vál., jegyz. KONRÁD György, Bp., Európa, 1967, I–II.

190 *Üvöltés: Vallomások a beat-nemzedékről*, vál., bev. SÜKÖSD Mihály, Bp., Európa, 1967.

191 SZABOLCSI Miklós, *A neoavantgárd*, Bp., Gondolat, 1981.

192 SZABOLCSI Miklós, *Jel és kiáltás: Az avantgárd és a neoavantgárd kérdéseiről*, Bp., Gondolat, 1971.

ahol egymásnak ellentmondó nézőpontok ütköznek, eltűnik a fikció, és semmifajta logikával nem fejthetjük meg az előttünk pergő képek értelmét. Az irányzat alapfilmje Allain Resnais *Tavalý Marienbadban* című alkotása, melynek forgatókönyvét Robbe-Grillet írta. Béjart új balettje a mozgást szedi azelemeire s rakja össze a tánc új modelljévé. Arno Schmidt megírja a *Zettel's Traum*-ot, a közel 5000 oldalas tudatfolyam-regényt, a „hiper-Ulysses”. „Beszéljen a világ, szóljon a tárgy!” A mű elemei szabad kombinálásából jön létre, a struktúra fölényre jut a kifejezés felett.

Az irányzat második vonulataként Szabolcsi a „kiáltás”-típusú neoavantgárdot nevezi meg. Az első csoport is – erős megszorításokkal bár, de tagadhatatlanul – rajta hagyta nyomát Hajnóczy prózáján. Ugyanezt mondhatjuk el a „kiáltás”-ról is. Az expresszionizmust és a dadát őseinek vallva, anarchista indulattal tör fel az „üvöltés”, a tiltakozás a művészből.

A mű létrehozója sokszor már nem is akar alkotóként megjelenni, csak jelenlétét igyekszik dokumentálni. Az egyik leglényegesebb elem itt a „spectacle” (ceremónia!); gondoljunk Ginsberg *How to make a March Spectacle* című versére! A realizmus legtávolabbi pólusa, végpontja jön így létre, mely akartan csak a felszín ragadja meg, lenyomatokat rögzít, észlel. E felületi jeleket avatja aztán mágikussá a sajátos rend és a rituális ismétlés által. Olyan jelölők jöhetnek így létre, melyeket később lehet és kell csak jelentéssel felruházni.

Megkíséreltük felvázolni a választott szöveg életműbeli környezetét és hagyományba ágyazottságát; lássunk most már a „szoros olvasás”-hoz!

*A szertartás*¹⁹³

A „gyanakvó” olvasó először is a szöveg létmódja felől szeretne tájékozódni: novella? forgatókönyv? partitúra? munkavázlat...?

Van egyszer a „kint” és van egyszer a „bent” világa. Odakint, ebben a háttérinformációk nélküli, emberek és épületek ismertsége híján létesülő városban – melyben mintha csak ez a templom, az előtte elfutó utca s az esőverte kockakövek lennének: hely a banyának s a fiúnak, nem-hely az asszonynak – most esik az eső, „kopog, suhog”. Az első mondatból ennyit tudunk meg; az utolsó bekezdés ide tér vissza.

Ebből az első mondatból még nem gondolhatjuk biztosan, hogy forgatókönyvről lesz szó (arról lesz szó?); csak a történetmondásnál kevésbé tipikus jelen időt érzékeljük. A két igei állítmány, mely a mondat alanyához fűződik, túl színes, érzékeltető, hangutánzó és hangulatfestő egy „werk-szöveghez” képest. A filmforgatókönyv csak jelez, nem fest. „Festeni” majd a film operatőr-megformálta képei fognak. Gyanakod-

ni kezdünk, hogy köztes szövegről lesz szó, valami olyasmiről, mint Beckett színpadi művei egy részénél, amiket ha kötetben olvasunk, azt érezzük, a szerzői utasítások is beletartoznak az „olvasandó”-ba: kiegészítik, aláfestik vagy éppen negálják a primer szövegben mondottakat.

Valami afféle lesz tehát *A szertartás* szövege, ami forgatókönyv is, meg nem is; lírai novella is, ugyanakkor elidegenítő cselekvésvázlat. Erre a kettősségre az első mondatból egyrészt a két jelző, másrészt a jelen idő utal. Mi mindent fejez ki a jelen idő a prózában? Aktualitást, személyes ott-létet – s ezáltal feszültséget, drámaiságot, mivel az epika ideje hagyományosan a múlt, de a drámáé és a líráé a jelen. A szöveg első mondatában ott vagyunk már mi magunk is.

A „kopogás” és „suhogás” egyébként érdekes, szűkszavú, de frappáns jellemzése az erősen, folyamatosan verő, aszfalra zuhogó esőnek; annak, amelyik pillanatok alatt csurom vízre áztat, nem lehet védekezni ellene. Talán, ha behúzódnunk valahová... A keret következő mondatával már bent is vagyunk a történet második helyszínén, a templomban. Előbb egy kimerevített állókép a rézkorsót tartó szolgáról, majd a kép megmozdul, s a férfi *óvatosan a kőlapra helyezi a korsót*. Az előbbi suhogó esőt hát kívülről hallottuk, a vastag templomfalakon át (lehetséges ez?). Forgatókönyv, mely a legelső filmes képet egy hanginformációval egészíti ki, a megvalósítást a rendező-operátorra bízta: lesz-e esős kép az utcáról, vagy csak a templombelső s odakintről a zuhogó eső hangja? Az olvasó tudatában nem kell hogy mindez elemeire bomoljon, egy képen belül is átfut agyunkon a két mondat. Vagy csak oly gyorsan követik egymást a sebesen dolgozó tudat képei és asszociációs mezői, hogy egybemosódik a két helyszín? Kint szakad a tartós, vad eső – bent csend, félhomály, a templomszolga egyelőre áll, kezében a vízzel teli korsó.

Látványokkal teli ez a bekezdés, meglevenítésre váró képekkel. Anyagában is jelenítsük meg, tapintsuk az oltár nyerskő lapját; nézzünk bele a korsó átlátszó, friss vízébe; érzékeljük az edény üvegnél, porcelánnál stb. szokatlanabb anyagát, a vörösre; lássuk, hogy virágból három szál is van benne! Érdekes, hogy a virágnak egyelőre nincs színe. *Heinrich von Ofterdingen* virágjának kékjét majd csak két jelenettel később kapja meg. (Kék-e mindhárom virág? Vagy csak az kék, amelyik „megremeg”?) Az oltár – mert amellet állunk – a templom hátsó traktusában van, az apszisban, ahol a hajó mély homályát a magas ablakon beszűrődő fény oldja. De odakint most „kopog, suhog az eső” – a templomban árnyék, mint mély kútban. A szolga örömet leli templomdíszítő feladatában: nyelvét kinyújtva igyekszik jól elrendezni a virágokat, előbb figyelmesen, majd bizonyára elégedetten nézi munkája eredményét. Gyors, nesztelen léptekkel tűnik el egy oldalhajóban. Arc, életkor, jellem, kedély nem adatott neki ebben a történetben, tiszte az, hogy elhelyezze a kibontakozó esemény sor néma, de érzékeny tanúját, a virágcsokrot.

193 HPÖM 212–218.

A templom ajtaja nyitva lehet (ezért hallhatjuk az eső suhogását?), legalábbis nincs szó róla, hogy az asszony nyitná ki. Mivel a novella végén, az eseményeket és a színhelyet lezárandó, a szolgál becsukja az ajtót, itt az elején egy előzetes, el nem mondott, de tudottnak vélt eseménysort: az ajtó kinyitását feltételezzük. Eddig két film-képet tartunk lehetségesnek: egyet a zuhogó kinti esőről, amint veri a templom falait, tetőit (mekkora templom lehet? nem kicsiny, falusi plébániatemplomot képzelünk! többhajos, magas belső terű, vastag falú, masszív építményt inkább); a második kép a szolgál rendezkedését mutatja.

Most az asszony következik. Névtelen, arctalan, koráról nem esik szó. De mivel vele egy mondatban a „vénesszony” kifejezés áll, őt fiatalabbnak, valahogy szépnek, ifjúnak, magányosnak és meghajszoltnak képzeljük. Ez túlzás! Itt még nem képzelhetjük ennyi mindennek! (Érdekes volna egy kísérlet, mely a szöveget sorról sorra, az elkövetkező részeket egyletőre letakarva olvastatja. Hogy ne rohanassunk végig a történeten, hogy bontakozó élményünkről pontról pontra kényszerüljünk számot adni.) Ha ezt a kísérletet modellezzük most is, nem tudhatjuk, az öregasszony és a fiú, akiket az asszony néz – a templomban vagy odakint állnak-e. Hogy esik, amellel szól, hogy behúzódtak a megázás elől; a szituációegész – az előbb üres templombelsőt érzékeltünk – a kinti tér mellett. Állókép – a mondatban. A film – s a képzelet – számára viszont már meg is mozdult a látvány: a két alak a fal mellett lépked, elől a vénség („vénesszony”; később megkapja a „banya” minősítést is), mögötte lépdél a fiú. Őt mennyi idősnek gondolja az olvasó? (A potenciális nézőnek nem kell semmit gondolnia: a megvalósuló képen adva lesz.) Kamasznak véljük, nem kisfiúnak; ha az lenne, biztos úgy is írná a szerző: „kisfiú”. Egy öregasszony, botjára nehezdedve, mögötte leszegett fejű fiú, külön-külön, de súlyos egymásrautaltságban. Igazán külön a nő van, aki feszülten előredőlve figyelő őket.

A két alak közeledik, az asszony várja őket (*várja* őket? *őket* várja?). A bekezdés első mondata csak azt tudatja, hogy az asszony a templomajtóban áll, és „nézi őket”. Most látjuk, hogy előtte fognak elhaladni, tehát akár várhatja – bevárhatja őket, kapcsolat létesülhet az egymáshoz közeledők közt. Atomizált, világukba zárt szövegegyedek készülnek a kommunikációra? Aligha. Érezzük: szó itt nem fog elhangozni, emberi érintés nem történik. Kifosztottságunkat, redukáltságunkat érzékeljük, a szövegnek kiszolgáltatva. Valóban, a két alak kontaktus nélkül halad el a kapuban várakozó asszony előtt. Mintha a két esőben bandukoló (nem illik ide ez a játszi szó! ez a két ember vonszolja magát, a banya legalábbis: botjára támaszkodva halad előre, a fiú pedig helyzetéből fakadó tehetetlenséggel követi) nem látná az őket figyelő nőt. Ez aligha lehetséges, hacsak az nem rejtőzik előlünk, de erre a szöveg nem utal. „Kopog, suhog az eső”, az asszony haja ehhez mérten csurom víz – mióta lehet idekint? A két

közeledő nem látszik ügyet vetni az esőre. Az értelmet, összefüggést kereső tudat történetet próbál (re)konstruálni a szöveg jelei mögé.

A második bekezdés végén azt hisszük, találtunk valamit: „Az asszony hátrasimítja vizes haját, nézi a sántikáló banyát, a mögötte lépkedő fiút, míg csak az esőverte kockaköveken *láttni vél valamit* (kiemelés tőlem Cs. K.)”. A feszült várakozással teli olvasó „rémát”, új szövegtani elemet, a szöveg továbbvívójét, esetleges kulcsát véli felsejleni a határozatlan névmás mögött. Az asszony addig követi szemével a két távolodó alakot, míg meg nem pillant valami *mást*. E várakozásunkat azonban nem igazolja, nem bontja ki a szöveg. Az asszony addig nézi a távolodókat, míg csak lát *belőlük* valamit. Egy beváltatlan szövegtani ígéret, mely ott hagyja lenyomatát az olvasói tudatban, növelve a várakozást, feszültséget és homályt. (Egy jel árnyéka az esőverte templomfalon.)

A történet az asszonnyal folytatódik. A templomba lépő nő mintha rejtőzködni, félne; homályban akar maradni. Meggyőződik róla, hogy egyedül van-e. Biztos nem egyszerűen az eső elől húzódtott be ide: készül valamire. Megpillantja a virágot, amit épp az imént hagyott itt a templomszolgá. A tekintet, mely észrevétlen – viszonzatlan maradt az öregasszony és a fiú részéről, most visszhangra talál a kék virágnál. Az első képben három virágról esett szó, mostantól csak egy kék (*a kék?*) említődik: emberi rezdülés fut át a kék növényen az asszony pillantásának hatására. Ez a jelenet a filmnek szól: az asszony lelke rezdülését a szöveg átírja a virág mozdulatába, s ez végig így marad.

Új bekezdés nélkül kezdünk hirtelen a cselekménybe. Az asszony *táskájába nyúl, fényképet húz elő. Nézi a képet, ajkát beharapja, fejét oldalt biccenti. Arcához emeli a képet, ide-oda forgatja az arca előtt, megszagolja a képet. Táskájába nyúl, tükröt húz elő. Felemeli a tükröt, nézi az arcát. Fiatal lány nevet a képen, az asszony nevetni kezd, kezében remeg a tükör. Abbahagyja a nevetést, nézi a tükörben az arcát és a fényképet. Leengedi a tükröt, a fényképet az oszlop kőszegélyére helyezi. A korsóra pillant a kölapon – a kék virág kicsit megremeg –, lesüti a szemét. Ettől kezdve ez a mechanizmus-sor hétszer fog megisméltódni, pontosan ugyanígy, a legkisebb változtatás nélkül, míg végül elfogynak a képek a táskában, valamennyi az oszlop kőszegélyére kerül, s majd, pillanatnyi szünet érzékeltetése nélkül, ugyanilyen gépies mechanizmussal megkezdődik a fényképek újra-szemlélése, hogy a fotók aztán ugyanazokkal a tiszteltkörökkel kerüljenek vissza helyükre, a kézitáska mélyére. Ilyen kimért, visszafojtott alapossággal és egyformasággal rítust hajt végre az ember. Egy *szertartás* szemtanúi vagyunk. (Képek kerülnek elő a herceg levéltárcájából Hajnóczy (mono)drámájában is: a példatörténet Ábrahámját, Izsákját látjuk a képeken, majd „égi lakosztályukat”, kiegészítve a Színművész „égi lakhelyével” és a herceg „égi palotájával”; a képbemutató funkciója itt egészen más.)*

Kegyetlen szöveg *A szertartás*, mint Hajnóczy írásainak legtöbbje: kegyetlen olvasójához, de írójához is. Nagyfokú önkorlátozás, aszkézis kell ahhoz, hogy a teremtő képzeletet, a „gyönyörködtető változatosságot” ennyire lefokozzuk, a „sok” helyett monomániás következetességgel, őrlítő pontossággal csak az „egy” ismétljük! (Talán ezt érezhette Piet Mondrian és Kazimir Malevics is, mikor a figurálisból az aszkézis „sivár csúcsai”-ra juttatta művészetét: *Fekete négyzet fehér alapon*, 1913; és: *Fehér négyzet fehér! alapon*, 1919) A szöveg fúgaszerűen szívja magába tehetetlen olvasóját, aki – bár számolja a sorokat, nézi a tipográfiát, hogy előreláthatólag hány egyforma blokk lesz még, bekezdésekkel sem megszakítva –, de azért olvas, és várja az újabb képeket, mert érdekli a szöveg s benne a nő története. Ám itt is csalódik, illetve kicsorbul várakozása. Ahhoz képest, amit ezek a fényképek produkálnak, a Beckett-szöveg „sztereotip”-nak tűnik (nevezhetjük-e „sztereotipnak a történelem okozta sorstragédiát? mert Beckett-nél az elevenedik meg a fotókon); Hajnóczynál viszont széthullani látszanak a képek, nem rajzolódik ki belőlük egyértelmű sors-kép.

Előbb vizsgáljuk meg a mechanizmust, mely a fényképek megszemlélését keretezi, s utána térünk át a képek értékelésére. (Beckett is így jár el forgatókönyvében, ezzel feszültséget keltve a szöveg olvasójában.) Az asszony a táskájából kivett képet előbb figyelmesen megnézi, feszült figyelmét a beharapott ajak, az oldalra biccentett fej jelzi. (Csaknem ugyanígy szemléli „művét” a novella elején a templomszolga is: kidugott nyelvvel, oldalt biccent fejjel.) Ám ez a – bizonyára hosszú másodpercekig tartó – figyelmes vizsgálódás nem elég. Másfajta, sajátosabb kontaktusra is szükség van a képekkel. Az asszony arcához (nem a szeméhez) emeli a fotókat, ide-oda forgatja, végül megszagolja őket. Érinteni kell, érzékszervi közelségbe hozni a halott papírt: a fotokópiát, mely másolat, lenyomat; steril módon őriz egy örökre múlttá lett, érzékeny valóságos pillanatot. A holt anyagból kellene előcsalogatni az ízt, meleget, hangot és az illatot, hogy megelevenedjék a múltbeli jelenet. A képet kipótoló képzelet nem elég. A jelet hordozó fénykép halott papír, egyfajta kitartó és kínzó mechanizmussal kellene belőle előhívni a vérző és egyszerű életet. Rítus ez is: érintés, tánc a kép – az ikon, az idol – körül. Mikor az első három fázis lezajlott (a kép elővézése; figyelmes megszemlélés; tapintás és szaglás: a fétis birtokba vevésének és feltámasztásának kísérlete), újabb stáció következik (stáció, mert érezhető szenvedéssel jár): a táskából egy tükör kerül elő. Az asszony szembesíti a képen látottakat a valósággal: önnön hiteles, jelenkori arcával. Egyik kezében egy valaha-volt pillanatot megörögzítő fénykép maga változhatatlan dermedtségében. Másik kezében egy más módon rögzített – nem! felvillantott – futó pillanat: a jelené. Fénykép és tükörkép, rögzítettség és múltékonyság, múlt és jelen ütközik. A múlt mozdulatlan, elérhetetlen és sérthetetlen. A jelen megragadhatatlan, „tükör által homályosan” látszik, és gyötrelmet okoz mindkettő, szembesítésükben pedig még inkább. Az asszony nemcsak bepillant a

tükörbe, mintegy ellenőrizve az arc jelenbeli állapotát, hanem imitációs mozgássort is végez: ugyanazt próbálja, amit a fényképen lát – nevet, sír, hajtincset igazít homlokába... Parancsszóra, illetve elhatározásból nem lehet sírni, nevetni. (Színészi játék!) Arcmozdulatokat lehet *imitálni*. Itt is ez történik, ám lehetséges: az érzelmi telítettség hőfoka akkora, hogy valóban létrejöhet a sírás mechanizmusa. És figyeljük meg: bár a hideg regisztrálást nem töri meg, Hajnóczy ügyel a hihetőségre. Nevetést jóval inkább lehet széthúzott ajakkal utánozni, mint könnyeket produkálni. Így az 1. kép kommentálásánál csak egy jelzés van. A (2.) síró képnél előbb csak sírásra görbül (görbíti) az asszony a száját, előkészíti arcvonásait, s a kép hatására feltámadó érzés és a beállított vonások hamarosan megszülik a könnyeket is. Mi marad még a kényszeresen ismételt, belső parancsnak engedelmessé eseményorból? Az imitációs rítus végrehajtása közben a tükör megremeg az asszony kezében, jelezve a feldúltságot a mechanikus mozdulatok mögött. Az arc visszaváltozik, a nő ismét megszokott önmagával pillanthat szembe. Tekintete a tükörképről a fényképre vált, oda-vissza, hogy mennyi ideig, azt majd a filmből tudhatjuk meg, a rendező beleérző döntése által. (Hajnóczy nem rendel időtartamot az egyes cselekvéssorokhoz, ellentétben Beckettal, aki alig valamit – semmit! – nem bíz a véletlenre. És mégis olvasható „novellaként” a Beckett-szöveg is!) Az asszony leengedi a tükört, a képet pedig nem a táskájába rakja vissza, hanem a kóoszlop peremére helyezi. Ha visszatenné, összekeveredne a többi képpel. Mert már a legelső, részletesen kidolgozott képsor után érezzük: hosszabb folyamatba léptünk be, melynek csak a táskában lévő képek száma – a szerző önkénye – szab majd határt. Vagy az, ha nem hagyom gyötörni magam, és becsukom a könyvet.

Az újabb kép elővétélét egy ismételt pillantás előzi meg: az asszony tekintete a kék virágot, érzékeny társát keresi. Jelet vár, helyeslést, együttérzést talán? Megkapja: a virág újjól megremeg, ám hogy ez milyen irányú reakció, azt aligha dönthetjük el (mi nem; az asszony igen?), hiszen a „remegés” különböző okból, irányból induló feldúltságot jelezhet. Erkölcsei ítélet egy növény útján? Inkább jelentőségátalajdonítás egy magányos szenvedő (az asszony) részéről. Mindenesetre az asszony szemérmesen? szégyenkezve? zavartan? lesüti szemét, majd újra táskájába nyúl. Környezetéből próbál erőt meríteni a szertartás folytatásához. (Hasonló értelemben van jelen a sárga virágcsozor a *Keringő* című hosszúszóvegben, és ugyancsak egy asszony szenvedéséhez rendelődik hozzá. A *Pókfonal* asszonya kis kék szirmú virágot tűz a hajába vándorútja közben.)

A fent leírt mechanizmusban nézi végig a nő a 7 képet, s helyezi őket a kőlapra. Különbözni csak két dolog különbözhet: a képek tartalma, s mivel a látvány más és más – különbözik a cselekvés is, amit az asszony imitációként a képekhez fűz. A nő tehát először megnézi a képet, koncentrálni, figyelmesen szemléli; utána arcához emeli, megszagolja a papirost, forgatja. Harmadszor a tükört emeli fel, arcát nézi benne. A

fénykép bemutatása az olvasó (néző) számára kétféle kameraállással történik. Először látjuk, ahogy az asszony nézi a képet; majd látjuk – az asszony szemével – magát a fényképet. (Beckett-nél is két nézőpont van: SZ-é [a figyelő szem] és T-é [a test, amit a szem követ, de ami maga is érzel].) Ezután a fénykép és a tükörkép összehasonlítása következik, végül a tükör leengedése, a kép lehelyezése. A fotót tehát a kínosan pontos processzusnak nem az elején, csak – retardációval – a közepén pillantjuk meg.

Idegtepő olvasni a mechanikus mikrocsелеkmények e láncolatát. (Dobai Péter felhívja figyelmünket a „szófukar” szöveg igéire: „Ha kiemeljük a szöveg nehéz, kötött, ismétlődésekből szervezett ritmusából az igéket, akkor megint a már ismerős érzélem-szomj, együttlét-honvágy szavait szótárazhatjuk Hajnóczy mondataiból: »...mögé húzódik«, »megremeg«, »lesüti a szemét«, »kezében remeg a tükör«, »leengedi a tükröt«, »abbahagyja a sírást«, »kagylóhéjat tart az ujjai között«, »szemét az ujjaira szögezi«, »A korsóra pillant a kőlapon«, »ajkát beharapja«, »fejét oldalt biccenti«, »abbahagyja a nevetést«, »a fényképet a táskájába löki«, »szája sírásra görbül«, »Megremeg a válla, lesüti a szemét«, »lehajtott fejjel lépked a betonon.«¹⁹⁴ Önkínzó fegyelemmel kényszeríti magát a szerző, hogy ne térjen el, egy kötőszó erejéig sem, a panelektől. A minimal art lényegéhez viszont az is hozzátartozik, hogy előbb-utóbb, a szöveg mélyén elrejtve, de megjelenjék egy változás is. Ez fogja előrevinni a monoton gördülő eseményeket, erre vár lélegzet-visszafojtva az olvasó, hogy el ne vesse, ha majd elkövetkezik.

Miután meggyőződünk róla, hogy a fényképekhez láncolódó cselekménysor teljesen egyforma – 9 nyomdai sort tölt ki – a képek különbözőségén lélegezhetünk csak fel. Úgy hisszük, egy élet fog a 7-es (Beckett-nél is 7!) képsorozatból kirajzolódni, és bizonyára nem is tévedünk. Csak épp a megpillantott képek *nem* alkotnak világos történetet, szaggatottak, esetlegesek és legtöbbszörön nincs esemény. Szereplő is kevés akad. Némelyik kép impresszionisztikusan indokolatlannak tűnik. Másikuk szíven üt metaforikusságával. Mit tegyünk? Nincs narrátor, nincs 8. kép; ennyi adatott az olvasónak.

Fiatal lány nevet az első képen. Biztosra vesszük, hogy a nő saját ifjúkori képmását nézi, pedig lehetne a képen más: az anyja, a lánya stb. is. Ha az anyja – igen régi kép lehet; ha a lánya – jelenkori. Mivel a nő leutánozza, amit a képen lát, a mosolyt, még inkább saját fiatalkori arcképére gondolunk. Fiatal és nevet – nem túl eredeti ötlet: egy elrontott élet mögött nosztalgikus múltat támasztunk általa. Akkor biztos a többi képen is az asszony történetét fogjuk látni; talán őt magát, későbbi időpontokban, egyre romló állapotban. (Most milyen lehet?) De miért hordja valaki *saját* korábbi fotóit a kézításkájában? Ez nem nevezhető megszokottnak. Szeretteink képét szoktuk magunkkal hordani (banális? képmágia?), a magunkét aligha. Minek? Saját régi arcképeink odahaza pihennek egy dobozban, s csak ünnepeken, egy-egy vendég vagy

gyermekünk kedvéért kerülnek elő, esetleg a ránk törő magány perceiben, de leginkább estlegesen, a véletlen hozta alkalommal szemléljük újra őket (hogy aztán, ha elkezdtek, abba se bírjuk hagyni, közben pedig a szívszorító fájdalom...). Csakhogy itt nem hétköznapi a helyzet: egy rítust látunk végbemenni, s az asszony táskájában sem véletlenszerűen vannak épp e képek – gondoljuk. Életének egy döntő helyzetében, határhelyzetben, összeroppantó terhek alatt húzódott ide, hogy múltjával szembesüljön. De mennyire lehet épp ezek által a speciálisan válogatott képek által egy múlttal szembesülni? *Saját* múltunkkal *egy* képből is lehet; az asszonynak nyilván sikerülni fog. És nekünk, olvasóknak (nézőknek) mi jut? Forgácsok és cserepek egy ismeretlen életből.

A második képen a lány (ugyanaz; a névelő határozott) „lehajtja fejét, ajka sírásra görbül”. Érzelmi pillanatképek, egy emlék, egy múltbéli esemény lenyomata, amit csak a hős ismerhet. Miért fényképez valaki síró lányt, minden más motívum nélkül? Művészi fotó? Olyannak készül, aki egy életen át tudni fogja, miért hullottak azok a könnyek?

A harmadik képen végre új motívum tűnik fel a már ismert lányarcon kívül. A kagylóhéj a tengert idézi. Változatlanul cselekmény után kutató elménk egy régi vakáció emlékét vetíti a papírosra egy lányról, aki csinos, fiatal, boldog, haja vidáman, rendetlenül hull a homlokába. („*Álmodtam valaha egy leányról, ki boldog lett. és megérdemelte a boldogságot!*”¹⁹⁵) Az asszony a maga ázott hajtincset úgy kell hogy odaigazítsa a homlokára. Másrészt, a lány nemcsak tartja a kagylóhéjat: a kép azt mutatja, hogy ujját is végighúzza rajta. A kagylóhéj pedig éles, sebet tud ejteni. Erre azonban már nem történik utalás, és az olvasó megint magát, hogy megszorult helyzetében ne keressen mindenütt baljós jeleket.

A negyedik kép még nehezebb eset. A világ leghétköznapibb epizódja leütni, elheszteni egy legyet: meg sem éri a rá pazarolt film árát. Minek ilyen lefényképezni? Hacsak nem a lány csinoska arca, a karakteres arckifejezés miatt. *A lány kidugja nyelvét a fogai közül.* (A figyelemnek és készülődésnek ugyanazzal a jelzésével él, mint a templomszolga a virágok rendezgetése közben. Egy mozdulatsor átlépett a keretből a belső történetbe.) Furcsa képek ezek. Talán nem is az asszonyéi, hanem a szöveget író szerzőéi, s a *mi számunkra* készítették ide?! Egy illanó, könnyű felhők futtatta eseménytelen és derűs ifjúkor lenyomata – ha mégis mondani akarunk valamit. Annyi viszont bizonyosnak látszik, hogy a fényképeken látszó könnyed mozdulatok, impressziók imitációja jóval nehezebb, tudatos, erőltetett és szenvedést okozó cselekvés a nő számára. Az asszonynak erőnek erejével sírnia *kell*; a hajtincset a homlokába *kell* igazítania; a kabátujját fel *kell* húzkodnia... stb. A nagykabát alól bizonyára védtele-

194 DOBAI Péter, *Honvágy a bátorságra, az odaadásra és az igazságra*, Valóság, 1977/11, 89–90.

195 HPÖM 658.

nül és fázva tűnik elő mezítelen karja a templom homályában. A fénykép készültekor nyár volt és meleg...

Az ötödik kép következik, amin először jelenik meg más személy a lányon kívül. Ha meggondoljuk (és van még erőnk figyelni a sztereotip sorozatok által megviselten), most egy tükör-jelenetet láthatunk. Az ötödik kép egy percipiáló, a szemlézés állapotában lévő alakot mutat: (az asszony) *felemeli a tüköröt, nézi az arcát. A lány nézi a férfi arcát, a férfi szemét az abroszra szögezi, ujjai dobolnak az asztalon.* A mi tekintetünk a nőre, az övé a képre, a képen lévő lányé a képen lévő férfiera szegeződik, aki pedig me-reven nézi az asztalt. Körkörös, tükröszerű a szerkezet: a képek labirintusában egyre beljebb haladunk a szereplők tekintetét követve, az ingerült passzivitásig, a dermedt magányig. A férfi nem a lányt nézi és nem is bennünket (azaz ki a képből); ehelyett saját gyötrelmes bensejébe mered, öntudatlanul. Ha ehhez még hozzávesszük, hogy a rítusszerűen ismételt mozdulatsor második felében az asszony újra belenéz a tükörbe, de ott már nemcsak az arcát, hanem azzal együtt a fényképet *is* nézi – olyan „kép a képben”-t, olyan áttét-sort kapunk, amely mind a gondolat, mind a látvány szintjén megdöbbentő. (Michael Snow *Autorizáció* című műve jut eszünkbe: öt darab, tükrö-re ragasztott fotó, melyekről leolvasható a képek elkészültének folyamata. A művész szembeáll a tükörrel, lefényképezi magát, aztán az elkészült fotót a tükör közepén lévő keret sarkába ragasztja, és így tovább, míg a „kép a képben” meg nem telik. Hajnóczy egyik visszatérő technikája ez a körkörös- vagy tükröfelépítés. Megfigyelhető ez az írásmód *A fűtőben* és a hozzá kapcsolódó *Da capo al fine* című szövegben; *Az elkülönítő* témáját variáló *Karosszék kék virággal* című írásban; a *Pókfonalban*, de magában *A halál kilovagolt Perzsiából* című nagyszövegben stb. is. A végtelen sorozatok, áttételek, a mese megragadhatatlansága, az újabb és újabb keretezettségek Hajnóczy egy nemrég felfedezett előszövegét, Akutagava Ryunoszuke prózáját [*Őszi hegyoldal; A cserjésben* stb.] is eszünkbe juttatják.) A percipiálás láncolata *A szertartás* képsorát ismét Beckett *Filmjé*hez köti.

A történet szintjén (melyet nagy valószínűséggel csak a sóvár olvasó fest a fukarul adagolt látványok mögé) is fontos az ötödik kép: a gondtalan fiatal lány életébe belépett valaki – apja? fivére? kedvese? férje? – akivel, ha hihetünk a képnek, kapcsolata nem felhőtlen, feszült, egyoldalú. Ő figyel, míg amaz ingerülten magába mélyed, terhére van a lány figyelme. De miért fényképez le valaki egy ilyen pillanatot? (Beckett képei jól generáltak, kis számuk ellenére határozott életutat, sorsot képesek felvillantani. Hajnóczynál ez aligha mondható el. Másrészt Beckett-nél ugyancsak található egy kép, ahol egy harmadik, nem szükségszerűen az ábrázolni akartakhoz tartozó alak is megjelenik: az 5.! képen a fotót készítő férfi is rajta van. Az ott-lét oka más lehet, de az eredmény: a tekintetek keretébe zártság mégis hasonló.)

A hatodik képen tovább nő a bennünk lévő feszültség: a kerettörténet, azaz a jelen alakjai tűnnek fel a kópián, sajátos összefüggésben: *A vénasszony az alvó fiú fölé hajol, megcsókolja az arcát.* Őket láttuk az imént a templom előtt ellépkedni, őket leste az asszony. Akkor egymástól elkülönülve, egymás mögött vonultak. Most a szeretet és pihenés megnyugtató gesztusai kapcsolják össze őket. Az asszony kirekesztett; néző, mint mi. Ennél a képnél (és majd a hetediknél) az asszony *nem imitálja* a fényképen létesülő szituációt. Nem remeg meg kezében a tükör, hanem rögtön leengedi azt. Amúgy minden változatlanul történik, a kék virág most is megrebbe...

A hetedik képen viszont már egyáltalán nincs ember. Lezáró darab mindenképpen: szépségében, ember-nélküliségében, metaforikusságában. Rejtelmességén és kapcsolhatatlanságán már nem csodálkozunk. Lassan elengedjük a még ki sem bontakozott történetet. Az elénk tárt hetedik képen gondolkodunk inkább. A távoli hegyek *felé* sikló hullámok. (*A sas* című szövegben érzékelünk efféle képet: „kék, sima, csillogó víz”, távol, a túlparton hegycsúcs.) Folyó? tó? tenger? nem tudjuk meg. A kép kiváltotta érzeteink nagyobb, tágabb síkú állóvíz mellett szólnak, de például a tengernek a másik partja túl messze van. A hullámok a part felé – felénk – szoktak siklani, nem el tőlünk, a másik part felé. Ennek tudatosulása furcsává, megfoghatatlanná teszi a képet. Hátról fújó szél esetén mindez lehetséges, de mégis... A kép csendesen kisiklik látóterünkéből, a folyton percipiáló ember szüntelen, könyörtelen világából. Hajnóczy nem engedi, hogy történet rekonstruálódjék a szöveg mélyén. Az utolsó mozzanat, amivel a képek búcsúznak: *A víz fölött sirály köröz.* Az asszony érzései, gondolatai megfejteltenek maradnak, lassan elkezd visszarakni táskájába a képeket.

Az elővevések és eltevések láncolata közt nincs semmiféle szakadás vagy átmenet. Folyamatos, bekezdések nélküli szöveget olvastunk eddig is, amit fáradt szemünk számára csak a mondatkezdések ismétlődő monotóniája tagolt. Az új elem mindig a *Táskájába nyúl, fényképet húz elő* – mondategységgel kezdődött. Ennek a sorozatnak van most minden átmenet nélkül vége, s kezdődik az új széria – *da capo al fine* – a fényképek visszahelyezése. Az asszony ugyanolyan mozdulatokkal, ugyanolyan figyelmesen vizsgálja végig a fotókat visszaútban is, az első sorozattal megegyező sorrendben. (Beckett-nél is kétszer nézzük végig a fotókat, de ott az ellenkező irányban: előbb 1-től 7-ig, aztán 7-től 1-ig.) Most már, a szöveg végéhez közeledve, a Hajnóczy-képek is végső helyükre kerülnek. Minden ugyanúgy történik tehát, ahogy az első menetben, azzal az érzékelhető különbséggel, hogy a *Táskájába nyúl, fényképet húz elő* mozdulatsora semleges volt, érzelmi töltet, minősítés híján való; most viszont ez áll a mozdulatlánc végén: *Leengedi a tüköröt, a képet a táskájába löki* (kiemelés tőlem Cs. K.). Zaklatottan, ingerülten, mintegy szabadulni akarva tőle. A hetedik kép után aztán az asszony rákattintja a képekre táskája zárját. Vége a szertartásnak.

Miféle rítus volt ez, volt-e befolyásoló célja, funkciója, vagy csak felidézés volt, áldozás? Átviteli mágia volt, az asszony el akart érní valamit általa? Beszélni nem beszél tevékenysége közben, kínosan ügyel (ő vagy a szöveg), hogy a mozdulatsor teljesen egyforma legyen. Ha ez nem lenne, rítusnak sem nevezhetnénk a látottakat, csak arról beszélhetnénk, hogy egy asszony az eső elől s egy látvány foglyaként behúzódtott a templomba, s itt kétszer végignézte a kézitáskájában magánál hordott képeket. A mechanizmus kínosan pontos, lassú, kimerevített ismétlése avatja a cselekvéssort rituálissá. Szívesen gondolnánk, hogy átviteli mágiáról van szó, s hogy a nő a vénasszonnyal, de főként a fiúval kapcsolatban szeretne elérni valamit: ők szerepelnek ugyanis a kerettörténetben. De ha a többi képnél nem, hát ennél végképp nem tesz semmit a nő, még csak nem is imitál semmit a fotón látottakból, mint tette azt a többi esetben. Másrészt tehát – épp e hiány által – mégiscsak ki van emelve ez a kép, nem is szólva az alakok keretbeli szerepléséről. Egy asszony, aki eljátszotta, elhagyta, elvesztegette fiát, akit a nagymama (a férfi, az apa anyja?) nevelt fel, a gyerek talán nem is tud az anyjáról (Hajnóczy is csak 33! évesen ismerte meg az édesanyját – jut eszünkbe), fel sem ismerné, ő is csak titkon meri meglesni, az ismeretlenség homályába húzódván, az öregasszonytól is fél... De akkor hogy kerülhetett hozzá az intim kép a vénasszonyról és a fiúról? Talán az elválás nem olyan rég következett be; de akkor az ismeretlenséget ki kell zárni. A szöveg kegyetlenül cserbenhagy, alig hatalmaz fel valamire.

A nő, befejezve tevékenységét, a kólaphoz lépked, ahol a templomszolga a virágot hagyta. Ez a virág az asszony egyetlen cinkosa a templom magányában. A nő tekintetére – akár a képek vizsgálata során – most is reagál: *kicsit megremeg*. (A „boldogságkeresés kék virága” szolidáris a sorsába zárt asszonnyal – fogalmazzuk a kézenfekvő magyarázatot, csak hogy a szöveg aszketikussága kizár minden banalitást. Aszketikus és szűkszavú, de mélyen lírai is a szöveg. (Hajnóczy a virágszimbolikát másutt is használja: *Karosszék kék virággal*; *Da capo al fine*; *A pipacs*; *A parancs* [„Dimorphotheca”/ „Viharvirág”]; sőt, az egyik „legelviselhetlenebb” monotóniájú, mégis szuggesztív és felejthetetlen repetitív szövegben, a *Keringőben* is fontos szerepet kap egy sárga szirmú virágszokor. Embólia kisasszony pedig „az, aki elkísér utolsó utadra. Borraivalót oszt a sírásók közt, és sírodra szeme színéhez hasonló, soh’sem volt virágot helyez.”¹⁹⁶ A végsőkig kegyetlen *Jézus menyasszonya* II. melléklete ugyancsak virág-képpel ér véget: *Azt álmodtam, hogy egy virág megfogta a kezem, és úgy hervadt el.*¹⁹⁷ Kegyetlenség és líraiság együtt-létezésére is számos példát látunk az életműben.)

A *szertartás* szövege főhősével látszik együttérezni. A táská megmarkolása a magán való erőtt vevés mozdulata. A váll még megremeg, az asszony lesüti a szemét: talán sírással küszködik? (Most igazival, nem imitálta, mint a második képnél.)

196 HPÖM 417.

197 HPÖM 528.

Aztán elmúlik a gyengeség, és a nő, most először, testi kontaktust létesít környezetével: megérinti a rézkorsóba öntött friss vizet, majd a virágot is, lehunyja a szemét, és csendesen elmosolyodik. Valami elrendeződik, lezárul, elhalkul, jóvá tevődik, bevégződik – valami, aminek rituális felidézése a szemünk előtt zajlott, de értelméhez nem férhettünk hozzá, mert az az asszony bensejében folyt. *A kék virág megremeg* (ezt tette eddig is, mikor csak a nő pillantása érte), (most) *fölragyog a kólapon* (az érintés hatására) (betoldás tőlem Cs. K.). Úgy pótoljuk ki a szöveget, ahogy tudjuk, mint egy balladát, de míg ott az eseménymozzanatok hiányoznak, addig itt a hozzájuk fűzött értelmi-érzelmi viszonylatok, megértő kommentárok is. Hiányzik a múlt; a szöveg a jelenbe záródik.

A nő teremtő-varázsoló (elvarázsoló?) pillantása és érintése hatására megelevenedik a templombelső: az utolsó fotón köröző sirály ott terem a kólapon. Az asszony varázserőt nyert a képek szemléletéből, s most ide jeleníti a fotó szárnyaló, szabad madarát. A sirály e hozzá nem illő, idegen, homályos helyen nem érzi rosszul magát. Megteremtődött, gondolat által itt teremt, és átveszi a nő szerepét, mozdulatait. (A gyötrelmeszülte *abjectio* életre kelt. Julia KRISTEVA) Most ő biccenti oldalra a fejét, figyelmesen nézi a nővel korábban oly szolidáris virágot. Nemcsak Novalis kék virága – Csehov Sirálya is feltámasztódott volna? A szöveg nem erősít meg ebbéli feltételezésünkben, de nem is cáfol, olvasmányaink pedig irodalmi előképet keresnek. Akárhogy van is, a templomjelenet szárnyaló képpel zárul: *A kék virág mozdulatlanul ragyog a kólapon. A sirály felröppen*. A meg-megremegő élő virág teljes magabiztossággal lép át a statikus bizonyosságba; a vizek madara felröppen a templomi homályban.

Kopog, suhog az eső. A jelenébe zárt, múltjától megfosztott történet a végéhez közeledik. A kezdő körhöz térünk vissza. Mennyi idő telhetett el? Az asszony haja még meg sem száradt, az eső ugyanúgy zuhog. A változás – ha volt egyáltalán – elsimult, visszafodrozódott a hétköznapi. Mikor a templomszolga hamarosan becsukja majd a templomajtót, se odabent, se a kinti világban nem marad nyoma a rituálénak. Biztosra vesszük, hogy a kék virág rezzenetlen növényéletét éli tovább, s hiába keresnénk, a sirályt nem találunk a templomhajójában. A történetek lenyomata az asszonyban – s bennünk – van. Ám a lezáró keretbekezdésben ismét találunk valami furcsát. ... *míg csak az esőverte kockaköveken látni vél valamit* – olvastuk a novella elején, s indítottuk el gondolatunkat két irányba: egy triviálisba, hogy a nő a lehető legtávolabbi pontig követi szemével a két alakot; és egy sejtető, rejtelmes irányba: talán ez a „valami” egy előreutaló szövegtani elem, s később majd magyarázatot kapunk rá. Nem ez történt. Most újra előttünk egy mondat: *A nedves köfalon fekete, mozdulatlan árnyék*. Az asszonyé nem lehet, hisz ő *lassan lépked az utcán*. A banya azonban, és a fiú, akiket a nő most ismét megpillant – a zuhogó eső ellenére mozdulatlanok. A rituális cselekmény megkezdése előtt ezek az alakok a követhetetlenbe távolodtak, elhagyták a

novella színterét. Mostanra visszajöttek volna? Az előbb sem létesítettek kontaktust a főszereplővel, rá sem néztek, tudomást sem vettek róla, holott előtte elhaladtukban észre kellett volna venniük. Ekkora esőben üres lehet az utca. A novella elején még abban sem lehettünk bizonyosak, hogy a nő ismeri őket. Esetleg a határozott névelő utalt erre (az asszony nem „egy vénasszonyt” és „egy fiút” néz). A hatodik képen viszont újra feltűnik a két alak mint a nő múltjának a része. A kerettörténetbe való mozdulatlan visszaérkezésük mégis furcsa. *Innen* már elmentek. Lehet, nincsenek is itt újól: fekete, mozdulatlan árnyékká váltak, dermedt állóképpé – az asszony víziójává. Az asszony számára most már örökké ott lesznek a külvilágban is: a maguk egyetlen lehetséges, mozdíthatatlan helyén. (Részben a neoavantgárd öröksége lehet Hajnóczynál a tárgyak mániákus – rituális – helyére rakása: ... *izlelgette szájában a bort, végül kurtán biccentett, és lenyelte a kortyot. A poharat aztán lassan visszatette a ballusztrád párkányára, pontosan arra a helyre, ahol az imént a pohár alja nedves karikát rajzolt a homokkörre*¹⁹⁸ – olvashatjuk az *M*-ben.) Az állóképbe/filmkockába dermedtség különösen a fiúnál érezhető. A vénasszony ugyanis már eleve áll, botjárja nehezdedve, lehajtott fejjel, „szemét a szakadt cipőből kibukkanó lábujjaira szögezve” (még ez a „szögez” szó használata is!). De a fiú egy mozdulat közepén van: *hátat fordít a banyának, lábát ugrásra lendíti, haja lobog a vállá fölött.* A bevezető képben megadóan lépkedett a banya mögött, a fényképen aludt, míg az öregasszony óvón fölé hajolt. Most épp ellenkező irányba, a banyától el (az asszony felé?) rugaszkodik. Eredményes volt a varázslat? De a kimerevített kép – kép marad, a fiú futása itt, e „filmen” sosem ér ismeretlen céljához. Az asszony sem rá, hanem az „árnyék”-ra pillant, melynek eredete végeredményben tisztázatlan marad. És az asszony elengedi ezt a képet is, ahogy a korábbiakkal (életben látott dolgokkal és fényképekkel) tette. Elmegy, úgy húzódik a fal mellé, ahogy a szöveg elején a banya és a fiú tette elmenőben. Most ő lépked el lehajtott fejjel a betonon. Ránk csak a recehártványjáról leváló utolsó képet: a mozdulatlanba dermedt vénasszonyt és fiút hagyva.

Érthető, hogy a szolga becsukja a templomajtót (ha más megfontolásokból is, mint Kafka öre a Törvény kapuját).

A Samuel Beckett drámáit tartalmazó vékony kötet 1970-ben jelent meg az Európa Könyvkiadó gondozásában, többek közt Kolozsvári Grandpierre Emil, Mihályi Gábor, Tandori Dezső fordításában, Almási Miklós utószavával (*Tragédiák a szemétkosárban*). A *Film* című forgatókönyv a kötet utolsó darabja, Bart István fordításában olvashatjuk.

Hajnóczy Péter tehát olvashatta – és mint hasonló beállítottságú nemzedéktársai valamennyien: bizonyára olvasta is ezt a kötetet. Szegedy-Maszák Mihály írja Ottlik-

monográfiájában a Musil-Ottlik kapcsolatról gondolkozva: „Szokás emlegetni, hogy az *Iskola a határon* a nevelődési regény évszázados hagyományán belül különösen a *Törless iskolaéveivel* hozható összefüggésbe. Talán nem is az a lényeg, olvasta-e Ottlik Musil korai kisregényét, vagy nem. Inkább arról érdemes gondolkozni: van-e rokonság a két mű között.”¹⁹⁹ E sorokat vonatkoztathatjuk most a Hajnóczy-Beckett párhuzamra.

Beckett *Filmjének* cselekménye röviden: 1929 táján egy kora nyári reggelen, külvárosi gyárnegyedben egy feketébe öltözött férfi (T) menekül a kamera megtestesítette fürkésző-üldöző tekintet (SZ) elől. Valószínűleg anyja üresen maradt lakásába igyekszik, hogy ott, végleg megszabadulván üldözőjétől, nyugodtan átgondolhassa fényképekben megtestesült múltját, s leszámolhasson azzal. Ennek a futásnak és célbaérésnek a történetét láthatjuk, és a kudarcét, hiszen ha más tekintetek elől sikerülhet is elrejtőzni, az önszemlélet elől soha. A képre rögzített tudathasadás szemlélőivé válnak.

Ami miatt *A szertartás* című Hajnóczy-szöveg elemzőjének eszébe jut Beckett *Filmje*, az egyrészt a Hajnóczy-mű forgatókönyv-jellege, de még inkább a fényképek átnézésének kulcsfontosságú szerepe mindkét írásban. E két vonás összeköti a befogadóban a két művet, holott a különbségek legalább ilyen nyilvánvalóak. A kapcsolódási pontok tehát: a két történet főhőse fényképek (?! mind a két helyen) kétszeri (mindkét helyen) átnézése során szembesül múltjával, és ez a „story” a filmszerűség folyamatos jelenébe zárva közvetítődik.

Beckett *Filmje* valódi forgatókönyv, efelől nem marad kétségünk. Hajnóczy *Szertartását* is meg lehetne filmesíteni, ez bizonyos, bár ez eddig nem történt meg. Talán 10–12 perces lírai klip lehetne belőle. Beckett munkája a vázlat szerint összesen 40 perces (8+15+17). A Beckett-szöveg mely vonásai értetik meg, hogy forgatókönyvről van szó (holott a műszó nincs a cím alá írva)? A 14 oldalas szövegben a „werk-jelleg” dominál, nem olvasható úgymond folyamatos novellaként, mert például a fényképek témáját csak utólag, mintegy a függelékben ismerjük meg. (Ettől aztán, olvasmányként – mert mégiscsak olvassuk – a retardáció okozta ismerős izgalmat érezzük.) A Beckett-szövegben a technikai rész, a „megcsinálás”-ra vonatkozó gyakorlati elemek uralkodnak. Az író az operatőrnek és a rendezőnek igyekszik elmagyarázni a maga pontos szándékait, kétélyeit a kivitelezhetőség felől. Beismeri filmszakmabeli ismereteinek hiányosságait, e helyeken az operatőr szakértelmére bízta magát. A szöveg első bekezdéséből pedig mintha az derülne ki, hogy Beckett akkor adja közre a *Film* eredeti vázlatát, mikor a film Buster Keatonnal már elkészült (és sok vonásban egészen más lett, mint a forgatókönyv).

198 HPÖM 252.

199 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Pozsony, Kalligram, 1994, 93.

Hangulatkeltő vagy -érzékeltető, irodalmias mozzanatok nem találhatók a *Film* vázlatában. (Bár a „férfi testét zihálás rázza” és az „Isten képének elpusztítása” mondatokat nehéz pusztán „werk-szöveggként” olvasni.) Beállításokról, szögekről, kamera-mozgásokról olvashatunk: SZ és T elkülönítését, mozgásait, egymáshoz való helyzetét nagy igyekezettel, fáradságos munkával kell követnünk. (Ettől aztán ez a szöveg is gyötrelmessé válik, tartalmán túl is, akár a Hajnóczyé.) Belső címek tagolják a szöveget, számozás, vázlatolás, pontokba foglalás, nyilvánvaló szerzői utasítások („T a kikötés szerint nem érzi a tekintetet.”) figyelmeztetnek a forgatókönyv-jellegre. A megrázó erejű filozofikus mondatokat technikai fogássá téve negálja a szerző az olvasás szintjén:

Amikor minden külső érzékelés – állati, emberi, isteni – megszűnik, az önérzékelés továbbra is fennmarad.

A nemlét keresése a külső érzékelés előli menekülés révén meghiúsul, mert az önérzékelés elkerülhetetlen.

A fentieknek igazságértéke nincsen, mindössze szerkezeti és dramaturgiai fogásnak tekintendő.

A szöveg végén pedig, a jegyzetek 11. pontjánál olvasható *bolondos javaslatok*nál végképp elvesztjük a szövegfolytonosságot. Beckett írása forgatókönyv tehát, mi azonban – a 70-es évek Hajnóczyjával együtt – mégiscsak írott szöveggként szembesülünk vele. (És mikor aztán megnézzük Buster Keaton filmjét – az valami más.) Mitől lesz a *Film* mint olvasmány is hatásos? Egyrészt, mert jó „werk”-ként lehetővé teszi (és arra is készíti), hogy pontosan elképzeljük, látványra tegyük át a leírtakat. Másrészt, főleg az azóta kialakult (Hajnóczy számára pedig tehetsége okán korán megérezett) posztmodern olvasási szokások miatt – nem idegen tőlünk az efféle bonyolult és szikár, erősen megvágott szövegvilág sem. Olvastunk mi már azóta ennél cudarabbat is! Vagyis: értő és beleélő olvasójává válhatunk a *Film*nek mint írott szövegnek is.

Állítsuk hát párhuzamba a két szöveget! *A szertartás* „szoros olvasását” korábban elvégeztük; olvasatunkban már elhelyeztünk Beckett-szövegvonatkozásokat. Most, a drámaíró forgatókönyvét olvasva, részletesebben eredünk a párhuzamok nyomába.

A légkör mindkét olvasmány esetében valószínűtlen és szorongató. „A film légköre komikus és valószínűtlen” – írja Beckett jegyzeteiben, majd hozzáteszi: „Mozgásával T minduntalan nevetésre ingereljen.” Ha ez is Beckett szándéka, és a filmen ez a groteskség is valósul majd meg Buster Keaton rezzenéstelen, fa-arcú (*cölöparcú* – a jelző ismét csak Hajnóczytól való²⁰⁰) előadásában – az olvasó aligha tud derülni. Ahol a fent idézett mondatok elhangozhatnak az *Esse est percipi* alcím alatt, és ahol T-vel együtt mi is üldözöttnek érezhetjük magunkat – aligha támad komikum-érzetünk.

200 HPÖMu 175.

Az öreg házaspár és a virágárusnő jelenete, elképzelt leírhatatlan arckifejezésük a szorongás múlhatatlan érzését varázsolja Beckett színpadára: *A férfi lecsapva csiptetőjét, ismét megfordul, hogy utána nézzen T-nek. Felesége megéri SZ tekintetét, és szemébe emelve lornyonyját, megfordul, hogy megnézze. Könyökével megböki férjét, aki feléje fordul, visszahelyezve csiptetőjét, tekintetével követi felesége pillantását, aztán leveszi csiptetőjét, és SZ-re néz. Miközben mindketten SZ-re bámulnak, arcukat fokozatosan betölti ugyanaz a kifejezés, mely majd a lépcsőjelenetben a virágárusnő, a film végén pedig T arckifejezése lesz, és amely csakis a fürkésző tekintet okozta gyötrelmem kifejezéseként írható le. A majom közönyösen bámul úrnője arcába.* A sarokbaszorítási jelenet s a beálló halál végül aligha túri meg képzeletünkben a komikum levegőjét. Minek tudjuk be hát a szerzői instrukciót? Talán ott keressük a magyarázatot, amit Kafka század eleji novellafelolvasásairól hallottunk: bizalmas baráti köre, akiknek bemutatta munkáit, kacagott a hallottakon. Csehov pedig, pár évvel korábban, komédiának szánta fájdalmas-bús, töprengő színműveit. Minden az intenciótól függ? Ez esetben a filmes-filmszínészi megvalósítástól? Hajnóczy *Szertartásának* világa úgy valószínűtlen, hogy mágikus és szimbolikus egyszersmind. Szürreális, ha tetszik, templomban felröppenő sirályával; szorongató a vén banyával, az állóképbe dermedt futó fiúval és a megmagyarázhatatlan árnyékkal.

Mindkét „film”: néma. Emberi beszéd nem hangzik fel, az egy „Psszt!” felkiáltást leszámítva a Beckett-forgatókönyvben sem. Hogy aztán a háttérbe a) teljes némaságot; b) a cselekményből következő reális hangokat; c) valamifajta aláfestő zenét képzeljünk el – az ránk van bízva.

Beckett-nél az időpont és a hely jóval konkrétan adott. 1929 körül járunk, a fényképek közül a 6. és a 7. egyértelműen utal a világháborúra mint a hős sorsának beteljesítőjére. (Ugyanakkor nagyban leegyszerűsítünk a Beckett-szöveg jelentéstartományát, ha „csak” a háborús sorstragédiát olvasnánk ki belőle. Épp filozófiai tartalmaitól fosztanánk meg ezáltal a szöveget.) A helyszín Beckett-nél egy nagyváros gyárnegyede, kora reggel van, az utca tele munkába sietőkkel. Mégsem tudjuk ezt a nyüzsgő jelenetet valószínűtlennek elképzelni: kimerevített, szürreális montázs inkább az állandó *percipi és percipere* állapotába illeszkedő figuráival. A főhős ezen a mozgalmas háttéren tűnik fel: külsejéről, ruhájáról, mozgásáról, tartásáról stb. folyamatos jelzéseket kapunk. (Az egy arcot kivéve, melyet a legutolsó drámai jelenetig nem láthatunk. Hogy a férfi szemén fekete kötés van, arról is csak a szoba-jelenet végén értesülünk, mikor a karosszékből leveszi kalapját, s hátulról láthatjuk gyér hajú koponyáját.) Mindez nincs meg Hajnóczynál. A templomszolgának és az asszonynak csak a cselekvéseit látjuk, a vénasszonyt és a fiút is csak 1-1 képsorban. Külső leírás, kommentár nincs. A nő arctalan marad, holott több fényképen nézi régebbi énjét, tükörben pedig – 14-szer is! – saját mostani arcát.

Beckett-nél teljes történetet, pontosabban egy emberi út utolsó stációit követhetjük nyomon több képen, miközben a fényképeken egy sors tragédiája körvonalazódik előttünk. Események lenyomataival, emlékekkel szembesülünk, lélektani, gondolati következmények részeseivé válunk. Hajnóczynál minden sokkal homályosabb, ha tetszik, líraibb, költőibb. A fényképek által megelevenedő sors sokkal kevésbé konkretizálható/állítható össze.

Hajnóczy *Szertartásában* a főszereplő nőn kívül még négy szereplőről olvashatunk. A templomszolga arctalan, figyelmes munkálkodás közben a novella kerettörténetében jelenik meg: nyitja és lezárja a történetet. Az öregasszony és a fiú háromízben tűnnek fel: kétszer a kerettörténetben, egyszer a 6. képen látjuk őket meghitt helyzetben. Ők a nő múltjának és jelenének is részesei. De még ez sem biztos: kontaktus nem jön létre a főhős és a pár között. Egy férfi szerepel még Hajnóczy elbeszélésében: az 5. képen látjuk, amint együtt mutatja őt a fotó a lánnyal. Beckett szövege tele van élőlényekkel. Emberek, állatok sokasodnak a képsorokon, valamennyinek arcát, tekintetét is hangsúlyozottan látjuk, kivéve az egy főszereplőt. Először is a munkába sietők mozgalmas sokasága az utcán, néhány kiemelt epizodistával (*két kerékpározó férfi lányokkal; konflis, vágatózó lovacska, kocsis állva suhogtatja az ostort*). A következőkben az idős házaspárral és a nő karján a kismajommal találkozunk. Arckifejezésük SZ (a kamera; a Szem) fürkésző pillantása hatására eltorzul. Ugyanez történik a törékeny öregasszonnyal is, aki virágait tálcan nyakába függesztve hozza lefelé az ominózus lépcsőházban, ahová T hazatalálni vél.

Az anya lakása (ez is kérdőjeles, ez is csak „munkahipotézis”; a jegyzetek 9. pontjában hallunk róla, de Beckett egy megjegyzéssel mintegy semmissé is teszi az információt: *Ez nyilvánvalóan nem lehet T szobája. Feltehető, hogy édesanyja szobája, ahol már hosszú évek óta nem járt, és most ideiglenesen beköltözik, hogy gondoskodjék az állatokról, amíg anyja kijön a kórházból. Ennek nincs jelentősége a film szempontjából, és nem szükséges tisztázni.*) tele van állatokkal. Egy nagy macska, bizarrul kicsi kutya, papagáj kalitkában, aranyhal üveggömbben. Percipiáló tekintetek. Isten figyelő képmása a falon egy igénytelen olajnyomaton. Utolsóként pedig a végre szemből is megpillantott férfi tekintete, illetve ugyanő – SZ-ként, vizsgáló, üldöző Szemként, T szemszögéből láttatva. Ugyanez az arc két arckifejezéssel. (Megjegyzés: *öregasszony*, láttuk, Hajnóczynál is szerepel; *Isten* helyett pedig *Isten háza*, de mindkettő egészen más előjellel, asszociációs körrel.)

Beckett-nél több helyszínt látunk, három képsorban kapjuk az eseményeket. Az első 8 perc az utcán játszódik; utána egy hosszabb, 15 perces egység a lépcsőn; végül a leghosszabb – 17 perces – rész a szobában zajlik. Ha fontolóra vesszük a megadott időegységeket, valószínűleg sokallani fogjuk őket. Erősen retardált, kényszeresen és kíméletlenül megnyújtott jeleneteket kell elképzelnünk, *a látvány elviselhetőségének*

határáig (hogy Hajnóczy *A kéz* című, szintén valószínűleg forgatókönyvnek készült szövegében lévő „szerzői utasítást” idézzem). A fényképek aztán természetesen újabb helyszíneket idéznek fel.

Hajnóczynál egy *kint* és egy *bent* van: az utca a templomkapu előtt és odabent a templom homálya, az oltár, az oszlop kőlapja; plusz itt is a képek felidézte helyszínek. Szűkebb is, a 7. kép szélfúttá vize, hegyei, a novellakeretbe átröppenő sirálya által tágabb is Hajnóczy téri világa. Szobabelső/templombelső: a két legfontosabb téregység zárt, hermetikusan rejtett terület. De ez is csak látszat. SZ végül is bejut T után a biztonságosnak hitt szobába. Az asszony pedig, a szertartást elvégezve, elhagyja a templomot; a kaput a szolga Kafka őrére emlékeztető módon csukja be.

Rokonítja a két szöveget az elalvás/álmomotívumának megjelenése is. T végül, kínzó emlékeit – múltját – megsemmisíteni vélvén, elalszik, hogy aztán SZ tekintete áttörje az álmom szövetét és végezzen vele. Hajnóczy *Szertartásában* a (keretbeli vonatkozásai miatt) talán legfontosabb 6. képen (öregasszony, fiú) kap szerepet az álmom: a vénasszony az alvó fiú fölé hajol.

Van aztán még mindkét szövegben egy-egy (vagy: kettő-egy) motívum/momentum, ami párhuzamosnak tűnik. Itt azonban el tudom képzelni, hogy csak a lélektanilag felspannolt befogadó fantáziája működik, s talál analógiát. *A szertartás* elején lévő ...*míg csak az esőverte kockaköveken látni vél* valamit (kiemelés tőlem) mondattördelkre, illetve a szöveg végén olvasható mondatra gondolok (*A nedves házfalon fekete, mozdulatlan árnyék*). Mindkét szövegmegnyilatkozás sajátos, érthetetlen, sugalmazó erejű és kétséges. Korábbi elemzésemben szoltam róluk. Beckett-nél a hasonló momentum a legutolsó jelenetsorban található: *SZ megteszi az utolsó néhány métert is a hámló fal mentén, és megáll pontosan T előtt. Hosszú kép T-ről szemből, háttérben fejtámasz, alszik. SZ tekintete áthatol az álmon, T felrebben, Sz-re mered. T bal szemén a fekete kötés most látszik először. A rezzenéstől szék ringása megélnkül, amit nyomban megállít a földre helyezett láb. Kéz megmarkolja a karfát. T félig felemelkedik a székből, felnéz SZ-re, megdermed. Fokozatosan az a pillantás. Vágás SZ-re, akiről ez az első kép (csak arc, a hámló fal háttere előtt). Azonos T arcával (fekete kötés is), de arckifejezése egészen más, leírhatatlan, sem szigor, sem jóindulat, hanem leginkább feszült figyelem. Bal halántéka mellett (a kötés oldalán) hosszú szög (kiemelés tőlem Cs. K.) látszik. Hosszú képsor rezzenéstelen tekintetéről. A szög minden kommentár nélküli említése, a férfivel való korrelációja, Isten képének korábbi említésével együtt – áttételesen Jézust juttatja eszünkbe, de a szöveg semmi egyéb módon nem támogatja asszociációnkat. (Jézust idézte a minden kommentár és ikonográfiai környezet nélküli *szeg* Pilinszky *Négysorosában* is.)*

Mindkét szöveg – mint írtam – kegyetlen olvasójával, de bizonyára írójával szemben is. Ám ez a kegyetlenség más-más töről fakad. Hajnóczy Péternél a képsorozat

kétszeri felmondása és az ehhez fűződő 2 × 7-szer kb. 9 sornyi szöveg monoton mechanizmusa juttatta az írást az *elviselhetőség határára*. Beckett-nél ez a tárgyilagosság és szenvtelen pontosság a forgatókönyv-jellegből fakad, de ettől még nem lesz könnyebb az olvasónak. A szöveg száraz és szikár, de megintjük magunkat: nem szabad csak végiggyúrni tekintetünket a mondatokon – el is kell képzelnünk, ami azokban leírva áll. Az olvasó filmrendezővé és operatőrré kényszerül válni, hogy értő olvasó maradjon. Mindeközben ellentétet tapasztalunk az elidegenítően tárgyilagos leírás és a megrázó emberi tartalom közt. Nem beszélve a kiderülés – a forgatókönyv-jellegből fakadó, szükségszerű – retardációjáról, hogy tehát a fényképek témáját csak a jegyzetkből tudjuk meg, holott kathartikus hatásukat egy korábbi képsorban tapasztalunk kellett. Beckettnek – a műfajból adódóan – le kell írnia, hogy *újra a hámló tapéta képe; ezzel az újrával segít elviselni a mechanizmust*. Így figyelmeztet, hogy „csak” munka-szöveget olvasunk, szükségszerű az ismétlés. Hajnóczy nem tesz – nem tehet – görcsösen ismétlődő mondatai közé efféle beszúrást. Nála csak következnek a mondatok monoton, őrlő egyhangúságban, hogy fúgaszerűen, körkörösén jussunk vissza a szekvencia újra-első mondatához.

Nyílt érzelmi reakció mindkét szövegben csekély számban, de kiemelt helyzetben található. Hajnóczynál az asszony imitációs játéka, ha tetszik: képmágiája minősülhet ilyennek, illetve a kék virág áttételes reakciója: a növény mintegy médiumként éli át és tükrözteti a hősnő reakcióit. (*A kék virág kicsit megremeg* – hangzik fel a szövegben 14!-szer. Először, még a fényképek elővétele előtt, talán biztatásként. Lehet, hogy az asszony a részvevő virágtól merít erőt. Majd 13 ízben a fényképek szemlélése közben látjuk a virág apró moccanását. A 14. esetben (utolsó kép másodszori megnézése) a mozdulat elmarad: *a kék virág mozdulatlanul ragyog a kölapon*. Nem egyszerűen *mozdulatlan* vagy *mozdulatlanul* van odaírva, hanem: *mozdulatlanul* ragyog; épp csak nem *győztesen* vagy *diadalmasan!*) Beckett-nél a szereplők arcán akkor jelenik meg érzelmi reakció, amikor SZ kegyetlenül figyelő tekintetével szembesülnek. Előbb az öreg házaspár, majd a virágárusnő, végül maga T, a zaklatott tudat sarokba szorított fele mutatja fel arcán a „fűrésző tekintet okozta gyötrelmet”. A másik érzelemnyilvánítás a 6. kép megnézésekor jelentkezik; a fénykép tartalma a következő: *Ugyanaz (az arc). 25 éves. Újonc. Hajadonfőtt. Egyenruha. Nagyobb bajusz. Kislányt tart a karján. A kislány az arcába néz, ujjával tapogatja*. A férfi e képet, az előtte lévő 5-össel együtt (menyasszonyával láthatjuk a kb. 21 éves fiatalembert) hosszabb ideig szemléli (a többi 6–6, e kettőt kb. 12–12 másodpercig). Keze reszket (Hajnóczynál a kék virág remeg meg; de a tükrő is mindvégig remeg a nő kezében), megérinti a mutatóujjával a kislány arcát. Érdekes párhuzam még, hogy e – kiemelt – 6. képen tükrő-jelenet látható: a kislány a fényképen a férfi arcába néz, ujjával tapogatja az apja arcát; és megfordítva: a képet szemlélő férfi megérinti a gyermek arcát. Hajnóczynál minden egyes

kép esetén imitáció történik: a nő eljátssza, rituálisan utánozza s ezzel életre kelti a fényképen látottakat. További megfigyelés: az 5-ös képen nemcsak a fiatalember és menyasszonya látható, hanem még valaki, aki fényképet készít róluk: a kép rögzítésének képe a képen. (Egy hiteles tanú a képen, akár Ian van Eyck *Arnolfini házaspár* című festményén, a falon látható domború tükrőben a festő és egy társának jelenléte az eljegyzési szertartás! tanújaként.) Kicsit hasonló ehhez az áttételes, többszörös percepció miatt Hajnóczynál a (szintén) 5. kép: a férfit néző lány is a képen van.

Mindkét szerzőnél mindenki folyamatosan a szemlélő percepció állapotában van. (Ez korántsem szükségszerű! Gondoljunk Hajnóczy *Parancsára* vagy Beckett *Szöveg és zenéjére*, a *Minden elesendőkre* stb., ahol az olvasás/leolvasás/szövegértés/memoriter-felmondás; a beszéd/fecsegés – és nem a nézés – áll a középpontban.) Az állatok szerepe ebből a szempontból más a két szerzőnél. Hajnóczynál a légy egy kép elenyésző epizodistája. Annál fontosabb a sirály, mely mágikus megelevenedésével és a keretbe való átkerülésével végül röptével zárja le a *Szertartást*. *Percepcióról* nála nincs szó, *kommunikációja* metaforikus, kívül esik a jelenségvilágon. Beckett állatai, melyek betöltik a lakóitól elhagyott lakást, nagyon is érzékelnek: ezért is érez T kényszert, hogy szabaduljon figyelő pillantásaiktól. Ők tehát érzékelik T-t; T-t igen, de SZ-t nem. Mint ahogy a majom tekintete is üres, kifejezéstelen maradt az utcai jelenetben. Az öntudatlan állat percepciója felületi síkon marad. (Velázquez *Las Meninas* is *érzék* csaknem minden szereplő, kivéve az egészen kicsiny gyermeket [apród], aki öntudatlanul hancúrozik; és az összehunyorított szemmel bóbiskoló kuttyát.)

Többször érintettük már a fényképeket a Beckett-szövegben is. Magától értetődően ezek azok, melyek mindenekelőtt felhívják a figyelmet a két szöveg párhuzamára. Hajnóczy *Szertartásának* képeit végiggondoltuk már a dolgozat első részében. Azok jóval áttételesebben, metaforikusabban követnek végig egy életsorsot. Beckett-nél előbb a képek végignézésének és megsemmisítésének folyamatát látja az olvasó, és csak később, immár felajzott kíváncsisággal, a jegyzetekben ismerheti majd meg a fotók tartalmát. E 7 képből fő momentumait, csomópontjait illetően világosan kirajzolódik egy háborúviselt s ott poklokat átélte férfi sorsa, aki a harcok során megrokkant, elvesztette fél szemét, tíz évet látszott öregedni, nyilván családjától is jóvátehetetlenül elszakadt (ha élnek még egyáltalán), és személyisége, idegrendszere gyógyíthatatlan károkat szenvedett. Valószínűleg olyan dolgokat volt kénytelen parancsra vagy önvédelemből elkövetni, amik miatt nem tud többé szembenézni önmagával. Régi énjét elvesztette; egy élő halotton teljesedik be végzete a szemünk láttára. (Zárójelben még egy Hajnóczy-párhuzam. A *Da capo al fine* című szövegben is egy múltjától megfosztott, mániákus embert láthatunk erősen megvágott képekben, időbeli ugrásokkal.)

Másként bánnak a szövegek hősei a maguk képeivel. Hajnóczy asszonya kétszer nézi meg őket, előbb, amikor egyenként kipakolja valamennyit a kezításkájából,

és megszemlélés után a kőoszlop szegélyére helyezi őket. Majd másodsor, amikor minden köztes átmenet, várakozás nélkül elkezd visszasedni a képeket a kőlapról. Ugyanabban a sorrendben (1–7-ig) szedi fel, nézi meg és teszi el a fényképeket, így a 7. fotó megint az utolsó lesz. Ezzel mód nyílik a poentírozásra: a kerettörténetbe átkerülő sűrű felröppenésének hangulati előkészítésére. Beckett hőséneke fényképei egy aktatáskában lévő dossziéból kerülnek elő. A férfi, minden figyelő tekintetet megszüntetni vélvén (teljes magányban tehát, ami Hajnóczy *Szertartását* is uralja), leül a karosszékre, ölébe teszi a dossziét, és egyenként (1–7-ig) végignézi a képeket. Amivel végzett, a térdére teszi, leszámítva a 7-t, ami a kezében marad. A 6 kép immár fordított sorrendben fekszik az ölében. Oda- és visszafelé is a szerző által pontosan meghatározott ideig szemléli a képeket, majd a másodszori megnézés után összetépi valamennyit. Fontos lehet még, hogy *az 1-es kartonja valószínűleg erősebb, mert csak nehezen tudja elszakítani*. Emlékezzünk, mit ábrázolt az 1. kép (*Fiú csecsemő. 6 hónapos. Anyja karjában. A csecsemő szembenéz, mosolyog. Az anya nagy keze. Szigorú szemével szinte elnyeli a csecsemőt. Az anya nagy, régi divatú virágdíszes kalapja.*), és értelmezze a leírakat mindenki kedve szerint! A 7. kép az utolsó; ezt nem teszi le a férfi, és ezt szakítja majd el először. Az 5–6. képet szemléli legtovább. A 6. képet érinti meg kezével. De az 1. képet nem tudja elszakítani...

És végül: mennyire értelmezi a két szöveg önmagát, mennyire *beszél ki* a narrátor az adott szövegből? Hajnóczynál aligha: az ő szokása amúgy is, hogy magára hagyja olvasóját, nem ad kalauzt, *lélekvezetőt* cudar írásaihoz. Beckett műve filmforgatókönyv, és mint ilyen – természetesen – „eligazít”. Mint írtuk, Beckett története jóval érthetőbb; egyáltalán: *van* történet, kialakul egy sors a képek háttérében. Hajnóczynál a hézagok csak nagy erőfeszítéssel és erős olvasói beavatkozással pótolhatók ki. Beckett írásműve filozófiai alapvetéssel indít: *Esse est percipi*, ami annyit tesz: *Létezni anynyi, mint érzékelni*. És bár a szöveg harmadik mondata mintegy technikai utasítássá degradálja, s ezzel megszüntetni látszik a filozofikumot, a *Film* egésze mégis a tudat megkettőződésének kínzó problémájáról, az önmagára irányuló rettenetes, csillapíthatatlan figyelemről szól. Egy *egyes labirintusról*, melyből nincs menekvés.

A Beckett-szöveg végére csapdába kerülünk a hőssel együtt; Hajnóczy asszonya talán feloldozást talált a maga *szertartásában*.

A csoda Tihanyban történt

Zirc helyett Tihany; Hajnóczy a Balatonnál

Nem tudom, hányszor járt Hajnóczy Péter a Balatonnál, de szerette; szerette gyakorlatban és elméletben egyaránt. Mint nagy vizet, úsztatót és elringatót, szép természeti tájat; és szerette mint Pannónia szelíd dombjainak ékét.

Hajnóczy nem volt nagy utazó, s ez akkor is kimondható, ha tudjuk: anyagi eszközei semmiképp sem tettek volna lehetővé távoli kirándulásokat. Dobai Péter barátja, aki maga 1963 és '65 közt matrózként, majd kormányosként dolgozott tengerjáró hajókon, ráadásul 1973-74-ben kubai ösztöndíjra tett szert, s majd az Old Firenze környékén bérelt lakást többedmagával a Várban (írónk is gyakori vendég volt itt) – a Szerdahelyi Zoltánnak tett interjúban elmeséli, hogy Hajnóczyt a tengerészet nagyon érdekelte. Nem annyira a kikötői városok kalandos romantikája, hanem a hajózás és a tenger. „Úgy gondolom, ha ő hajós lett volna, talán el sem hagyja a hajóját. A harmadik kikötő után biztosan nem.” Az utazás illetéknéppén való felfogása a Baudelaire-ére emlékeztet. A fiatal Baudelaire verseket akart írni, nem utazni. Éppen ezért terhére volt mostohaapja és anyja javító-nevelő, élményszerző ötlete, a távol-tengeri út. (*A Déltengerek hajója* 1841. június 9-én futott ki a bordeaux-i kikötőből, Calcutta felé; a tervek szerint az út 18 hónapig tartott volna.) Az ifjú Baudelaire lent ült kabinjában még a kikötőkben is, és verset írt. Aztán az első adandó alkalommal felült egy hajóra Mauritison, és visszatért Párizsba. Más kérdés, hogy e kényserű út minden mégis-émléke ott munkál költészetében egy élethosszon át (lásd *Albatrosz; Az utazás*).

Hajnóczy Péternek is sokat jelent a kilenc napos angol út, amire nagy várakozással készült. Tudomására jutott, hogy az angolok egy kelet-európai novella-antológia előkészítésén dolgoznak – s ettől remélt valamifajta kiugrási lehetőséget. Az út aztán kiábrándulással végződött, és Hajnóczy szinte menekült haza Londonból, honvágya volt, utálta a dölyfös Nyugatot, a szállodában csak írekkal érintkezett... és így tovább. A kisesszék, amik az angol útról szólnak (*Hotel Hobbes; Egy pár cipő; A térkép*) mégis arról tanúskodnak: nagy hatású volt az a pár nap a csatorna túloldalán.

A tengeret sosem látta Hajnóczy Péter, hacsak felülről nem, átrepültében a La Manche-csatornán. De a tenger (a nagy víz) is meghatározó élménye:

„Vagy egy szírtén nyugszol, mely az üvegesé dermedt tenger fölé nyúlik, álmodozol, és azt véled, hogy e víz maga is szunnyad: s akkor egyszerre hirtelen színváltozás suban át egyetlen rövidke pillanatra az opálos tengeren, és máris minden eltűnik.”

E sorokat Hajnóczy 1981. június 26-án veti papírra valószínűleg Balatonfüreden, utolsó drámatöredékében, mely a *Last train* címet viselte volna. Sóvárgóan szép képek – olyan ember sorai, aki jól ismerte a tengert, mert sokat töprengett rajta. Kérdés, ismeretlen *intertext*ről van-e szó, esetleg egy szövegdarab szabad fordításáról, vagy egy idegen írás szabad átköltéséről: oldalunkról nézve immár csaknem mindegy – Hajnóczy Péter sorait olvassuk.

Még a halál is a Balatonhoz köti. A *Last train* című töredék olyan világban játszódik, ahol a szereplők „mindannyian halottak”. Június 30-án, „egy héttel a cím lejegyzése után, a kézirat félbeszakad”. Augusztus 7-én pedig „az influenzás láz s a rengeteg gyógyszer sokszoros szorítását nem bírta az elhasználdott szív” – írja Reményi József Tamás az 1993-as *Ősszegyűjtött művek* utószavában.

Dobai Péter megemlíti még a Szerdahelyi Zoltánnak adott interjúban egy kirándulást, mely a Balatonra vezetett:

„Az utazás (...) távol állt az ő alkotatótól. Még amikor, a korábbi években, jó passzban volt, akkor se nagyon szeretett kimozdulni. Mindössze egyszer támadt olyan ötlete (1978 táján), hogy feleségével s még egy hölgygel négyesben tegyünk egy autóstúrát a Balaton körül. Az idő nem sok jóval kecsegtetett, Péter azonban, szokás szerint, türelmetlen volt: ő már beleélte magát, hogy menjünk. A Balatont ugyanis szerette. Jellemző, hogy – a rossz idő miatt – ez egy meglehetősen depressziós túra volt: hideggel, esővel. Először Zircen²⁰¹ mászkáltunk, ahonnan, a partról, ő egymaga, gyalog felment az apátságba (nem kellett neki a kocsis). Majd délről megkerültük a Balatont, s akkor Balatonmária környékén úszott egy nagyot. Végül aztán, idő előtt, még aznap este vissza kellett fordulnunk a mostoha viszonyok miatt.”

De ne az életrajzot! Nézzük a hátrahagyott írásokat!

Hajnóczy Péter 1973-as filmforgatókönyvében (*Ló a keramiton*) a 7. kép címe: *A csoda Tihanyban*. A kortárs próza ekkoriban fordul a filmes műfajok felé. A filmkészítés Hajnóczyt is érdekelte egész életében, részben épp barátja, Dobai Péter példájára kezdett filmvázlatokat írni. (A hagyatékban maradtak a *Partizánok*, illetve *A bajnok* címet viselő forgatókönyv-vázlatok; e töredékes próbálkozásokat talán örökre örzi már a legendás és soha fel nem lelt sportszatyor, a Márai-novellák elmaradhatatlan kísérője²⁰².) De a film felé fordította Hajnóczy érdeklődését Malcolm Lowry példája is,

201 Dobai rosszul emlékszik, nem Zircről – Tihanyról van szó.

202 Elmondhatom, hogy azóta ezek az írások, hagyatékgyógyító munkánk révén, előkerültek, sőt nyilvánosságot is kaptak.

akire 1975-ben talál rá, mikor Göncz Árpád fordításában elolvassa a *Vulkán alattot*, mely a reveláció erejével hat rá. Lowrynak is volt filmes múltja: 1936-ban Hollywoodban dolgozott, forgatókönyveket írt, és második feleségét, a regényben Yvonne-nak nevezett Margerie Bonnert is itt ismerte meg.

A filmes tájékozódás több módon is megtermékenyíti Hajnóczy prózáját. A narratív logikát vizuális effektusokkal váltja fel ismétlődő szerkezeteket mozgató úgynevezett „hosszúsövegeiben”, ezekben az olvasót próbáló repetitív darabokban (a hagyatékban maradt *Keringő*, *A kavics*, *A kút*, *A sas* stb. című szövegekre gondolok). Másrészt használja az erős vágásokkal dolgozó montázs-, illetve kollázs technikát.

Egyetlen befejezett forgatókönyve a *Ló a keramiton* címet viseli; egyelőre a kötetben várja türelmesen egy tehetséges, invenciózus és elszánt rendező/operatőr jelentkezését.

Nehéz megtalálni az összetartó folytonosságot a forgatókönyv 17 képe közt. Talán: akár a kubisták szimultán költészete – egy ember élete szeletekre szabdalva, összekeverve, egymás mellé ollózva? A *Ló a keramiton* némafilmnek készült; az egyes képek élén, a számozás után alcím áll. Úgy képzelem, ha megvalósul, a filmen e címek feliratként jelentkeznek majd. Zörejek, zajok, láрма és rezzenéstelen csönd, dobogás, lépések nesze, lábak nyugtalan csoszogása, egy bot pufogása, viharzúgás, lezúduló eső: ezek azok a hangok, melyek a forgatókönyv háttérét adják. A valóság dinamikus hangjelein kívül a forgatókönyv szövegét időről időre meleg vérrel árasztja el a *IX. szimfónia* muzsikája, és keretbe foglalja a történelmüket egy különös effektus: „HANG! Ütés; mint amikor egy fakalapács egy végtelen bádoglapra sújt.”

Emberi hangot értelmes szóval kiválni csak a 16. képben (*Elvonókúra*) hallunk, a próbaívás jelenetében. Elmebeteg zárt osztályán vagyunk; itt kezelik az alkoholistákat is. Most épp bemutató van: *theatrum mortis*, szimulált halál – két betegen (köztük a főszereplő fiún) demonstrálja az orvos az Antaethyl hatását. Mi történik, ha a páciens ráiszik erre a gyógyszerre:

„»Az arc és a nyak kivörösödése, a szem kötőhártyájának belövelltsége, fulladás, szorongás, halálfelelem, majd: vérnyomásesés, ájulás, HALÁL.«”

A betegek körülállják a kísérleti alanyokat, ellenségesen dobognak a szimulált agónia háttérében. S itt hangzik el a forgatókönyv két (emberi hangzós) mondata: *Isten az csak egy keresztnév! és: Ma is van Isten!*

A fiú alakja mindenképpen összeköti a montázsszerű képeket. Kisfiúként bukkan fel először a hős, hogy szembesüljön élete első kitörölhetetlen képével: 1945-öt írunk, egy vad pesti bérház keramitos udvarán halott, vérző ló fekszik. Ez az *öskép* dermed

A bajnok is előkerült. Nagy méretű, kiadásra előkészített szövege komoly hagyatékgyógyító munka után ugyancsak publikálendő.

a fiú agyába egy élethosszra. Az e kép hordozta komplex jelentéstartalmakkal kell megbirkóznia egy életen át. Ez a ló támad fel lobogó sörényű ménként a legutolsó jelenetben, mintegy látomásban.

Ám ne reméljük, hogy beteljesülést hozó megváltástörténet kerekedne ki előttünk! Inkább: beavatástörténet; egy negatív beavatás története.

Egyetlen epizódban nem szerepel a fiú, viszont itt látszik kulminálódni a másik fő motívum (ha a fiú sors-epizódjait tekintjük az első szálnak): az igazság kiderítésének vad vágya, ugyanakkor lehetetlensége.

Hajnóczy Péterre hatott Akutagava Rjúnoszuke kisprózája, megragadta a század eleji japán szerző talányos világa. *A cserjésben* című (sic! legalábbis Lomb Kató fordításában; azóta: *A bozótmélyben* – fordította Gergely Ágnes és Vihar Judit, 1992-ben; a tanulmányíró szívéhez az első változat áll közelebb) Akutagava-novella (mely Akira Kurosava *A vihar kapujában* című filmjének lett forgatókönyvi alapja) is hathatott arra a gondolatmenetre, mely a 4. epizódot (*A pohár*) tartja fogva. Durva kocsmai jelenet, hangoskodó szóváltás. A vitatkozóknak mindennél fontosabb, hogy egy emlékképet a lehető legpontosabban újrátesszanak, s ezáltal kiderítsék, mi is történt ott, a falusi ünnepen, mitől dőlt ki az a vérhez hasonló, sűrű vörösbor az udvar döngölt földjére.

A harmadik, ami összekötheti a laza fűzésű kép-epizódokat: a *másmilyenség* viszatérő motívuma. Ez a szál bűvópatakként futja be, színezi át a szöveget, új és új jelentést adva a *másság* kifejezésnek.

E motívum árnyalja, forgatja maga körül *A csoda Tihanyban* című epizódot is (melynek képei feltűnnek aztán még a *Macskák* /11./ és az *Almavodka* /15./ címet viselő jelenetekben is).

Nem közönséges helységnév a „Tihany” egy magyar számára. Jelenti mindenekelőtt a Balatont, a tó királynőjét, az északi part őret, csúcsán az 1700-as évekbeli barokk apátsági épülettel (s odalent a románkori sötét és hűvös, 11. századi altemplommal). Jelenti a *kecskekörmöt* s a *visszhangot*, mely nem hallatszik ugyan már, de Csokonai *Ekhójában* még ott szól. Jelenti az *Alapítólevelet*, 1055-ben fogalmazott első szórvány-nyelvemlékünket, melyet I. András készíttetett a bencés apátság számára (s melynek okos, komoly sorait vendégszöveggként Hajnóczy *A parancs* című kollázsába is beidézi, hogy figyelmeztessen az írásbeliség, az írás, a múlt rögzítésének fontosságára). Jelenti a bencések meghonosította nyugati kereszténységet, s jelenti Pannonhalmát is, ahol az apátság *Alapítólevelét* őrzik. Jelenti Pannóniát, a Dunántúlt, s Janus Pannoniusszal szólva: egész Magyarországot. Ezt – ezeket – jelenti Tihany egy magyarnak. S egy magánembernek, egy fiatalnak a nagy vizet, a nyarakat, a szerelmet, kalandot, az emlékek idejét, a visszahozhatatlant.

Aki a „Tihany” szót leírja, számolnia kell azzal, hogy olvasója mindezeket a jelenségeket beleérti, ösztönösen, gondolkodás nélkül – már eleve. Hát még, ha a címben a „Tihany”-hoz a „csoda” szó párosul! *Mirákulum*, mely kíváncsivá tesz.

7. kép

A CSODA TIHANYBAN

Tihany. A fiú kezében nejlonháló, az Apátság felé lépked, szemközt a kelő Nappal. Visszafelé öreg parasztasszony dőcög, kezében plébkanna, a kannán keskeny tejsík. A szemközti járdaszegíten fiatal lány és fiú; a fiú a lány vállára teszi a kezét.

A fiú az eget nézi, mélyen beszívja a friss, tiszta levegőt.

Aztán

olyannak látjuk az öregasszonyt és a fiatal párt, mint a fiú: az öregasszony arcán, akár a párkákén, lassan csorog az Idő, a fiatal pár valamiképp mintha sem a boldogságban, sem a boldogtalanságban nem tartozna egymáshoz, nem lenne egymáshoz igazán közük; látjuk az Apátság sárga falait, de valahogy esetleges a fal és a színe is; ahogy esetlegesnek látjuk a járdaszegély mentén a házakat védelmező kőkerítések súlyos terméskövekből épített falait; a fűszálakat és a kökénybokrokat.

Aztán

mindezt másképp látja a fiú:

a változás lényege az a csoda, hogy jól van ez így; mindez csak így létezhetik és mindez jól van és szép.

A fiú megáll.

Nézi a karján tejeskannát cipelő öregasszonyt, a szemközti járdán a fiatal párt, a templom falát és a fal sárga színét: ez a sárga csak most és ezen a falon lehet igaz! És ugyanígy az öregasszony és a fiatal pár: összetartoznak; ahogy az öregasszony a plébkannájával és az arcán szelíden végigcsorgó emlékeivel, ugyanígy a fiatal pár is összetartozik ebben a percben. Így van jól, mert másként nem lehetne; mert így igaz.

A fiú nézi a kőkerítések súlyos termésköveit, a kerítések mentén az útra hajló fűszálakat és magányos kökénybokrokat.

Néhány pillanatig tart ez a másság, amelyet a kamera szigorúan, keményen és szelíden varázsol elénk; szemben az előző képsor kissé szórt, „zilált” és „esetleges” képeivel.

A fiú csöndesen áll még egy darabig, aztán indul tovább vásárolni a bolt felé.

Felejthetetlen, ugyanakkor érzelmeket-értelmet megzavaró jelenet. A filmes vonások sajátosan ötvöződnek az epika elemeivel. Kétségtelenül forgatókönyv, még csak nem is filmnovella, de primer szöveggként is olvasható. Nemcsak *werk*, nemcsak filmvázsonra áttéve hat majd. (Mint annyi más helyén a Hajnóczy-életműnek, itt is Beckett

jut eszünkbe. Az ő abszurdjai erős hatást tesznek olvasva is: folyamatos szöveggé válnak értjük beléjük a cselekvéseket negáló szerzői utasításokat is. *Film* című forgatókönyve is ilyen Ez utóbbi egyébként Hajnóczy *Szertartásával* volna összevethető.)

Az egész kis szöveg jelen időben fogalmazott, s ez ott-létünket, szemtanú- és szereplő-érzetünket erősíti, a T/1 többszöri használata miatt is. Egy film nézői vagyunk, egy mozdulat, egy lépés – s mi is ott haladunk az apátság napsárga falai alatt.

A rövid mondatok, a szöveg éles, dinamikus tipográfiai tagolása is a filmes érzetet erősíti. Dőlt betűs „*Aztán*”-ok adnak zenei ritmust a szövegnek. Filmre áttéve ezek hirtelen váltások lesznek; a technikát felismerjük; ismerjük a filmekről.

Csakhogynem egészen ugyanarról van szó. A vágások nem új képet, új jelenetet indukálnak, hanem ugyanazt (még egyszer vagy folyamatosan), csak: *másképp*. És ez adja a jelenet specialitását, zavarba ejtő kuriózum-jellegét. Babona és varázslás is mindez. Elmondás-felidézés által valami mód belenyúlni a valóságba, megváltoztatni azt a látás képessége által. Kétségbeesett vágy és törekvés az események megragadására, remélt hatalom a történetek s a még történendők felett. Szuggesztív nézés által – nem teremteni, de elrendezni, átrendezni, jóvátenni, elhelyezni, lecsillapítani a tényeket, azaz: belenyúlni a valóság közönyös folyamatába. Mert amúgy mi több ez az egész, mint hajnali *anzix* Tihanyról, egy utcafényképről, a kelő Napról... Kicsit még banális is. Allegorikus. Didaktikus.

A szereplők: a fiú; az öreg parasztszony; a fiatal pár. A szituáció: hajnal Tihanyban, kel a nap, napsárgák az apátság falai. Az öregasszony tejet hoz kannában, lassan dőcög szemközt a fiúval. A pár a járdaszigeten áll; igen, az az érzésünk, hogy nem mozdulnak, bár ez nem mondatik ki (hogy Hajnóczy kedves szenvedő szerkezetével éljünk). A fiú pedig nejlónhálójával siet a bolt felé. Próza történések a szépséges, gazdag jelentésmezőjű apátság tövében. Próza Tihanyban; kisvilág a természéskö kerítések és kőkénybokok közt. Tihany nemcsak Balaton- és magyarság-szimbólum, hanem kis dunántúli község is a maga hétköznapi életével. Van, aki a Naphegyen vagy a Rózsadombon lakik, s ott megy le a szomszédos vegyesboltba kenyérért; van, aki ugyanezt Lausanne-ban teszi, magasan a Genfi-tó fölött, szemben a Francia Alpokkal... A szöveg egyszerre patetikus, banális és profán. Nem biztos, hogy ez Hajnóczy legjobb írása. A csoda mégis megtörténik Tihanyban, és nem külső segítséggel. A fiú tekintete színezi-varázsolja át a látott dolgokat néhány pillanat erejéig, s teszi őket elviselhetővé. A hétköznapi, esetleges és gyarló lényegül át „kimondhatatlanul jó”-ba. Olyan helyé válik a hajnali Tihany, ahol *minden tetőről látni a napot* (Pilinszky János: *Aranykori töredék*).

Nejlónháló, pléhkanna, szerelmespár és templomfal. Ennyi, útban a hajnalban nyitó közértbe. Miért épp ez a mikrohelyzet szolgáltatt ürügyet Hajnóczynak, hogy a világ elfogadhatóságáról elmélkedjék? Nem ritka ez a választás írónk szövegeiben. A

fűtő Kolhász Mihály a fél liter tejért (a kazánfűtők napi védőitaláért) száll harcba; *A véradó* mészáros a saját, csillapíthatatlanul áradó vérét ajánlja az emberiség megmentésére; s e mostani forgatókönyv 4. epizódjában is (*A pohár*) jelentéktelennek tűnő apróságban robban ki az igazság felderíthetőségéről folyó szenvedélyes vita. Azt mondjuk, hogy – többszöri olvasás után – érteni véljük, miről van szó a *Ló a keramiton* című forgatókönyvben s benne *A pohár* című igazságkereső epizódban; azt viszont nem értjük, s nem tudjuk tetten érni, miért így, miért ilyen logikával, sőt! *milyen* logikával működik ez a bakugrásokban előrerontó, majd megtorpanó szöveg. Miért így, és miért nem amúgy? Miért csak fél liter tej; miért egy plakátlányért *A véradóban* – s miért egy feldőlő vörösboros pohár váltja ki a csillapíthatatlan igazságkeresési vágyat? A válasz Hajnóczy Péter írói titka – s az emberi pszichikum rejtélye – marad.

Ugyanezt a látványt háromszor látjuk *A csoda Tihanyban* epizódjában: kétszer esetlegesnek, irrelevánsnak, hibásnak, vagylagosnak. E két csökkent értékű, ám, mi tagadás, valóságközeli látás közé ékelődik a „csoda”, „*hogy jól van ez így; mindez csak így létezhetik és minden jól van és szép*”. „*Így van jól, mert másként nem lehetne; mert így igaz.*” Akkor hát ez a csodaszerű *másként* látás képes a valóság méltóbb megragadására. Az igazság, ha volna is véletlenül, megragadhatatlan. Örökké változó kaleidoszkópjáték („*illúzió anyja – Prókriti vagy Máya – szemfényvesztése...*” – ahogy a *Last train* című drámaszletben mondja az író, ott a Halált jellemzendő)...

Miért ne vezethetnének az alábbi sorok az IGAZSÁGRA vezető úton, amelyen diszlepisben lépked kizárólag önmagát fürkésző suicid hajlamú lelked?

»Hull a hó, fű a szél,
Dmitrij Lénáról mesél.«

oldja keserű viccebe a gyötrő problémát a *Hoválettem* című kispróza vége.

Novellánkban viszont mintha arról esne szó, hogy e riadalmasan prózai, még Tihany napfestette falai közt is férceltnek, hevenyészettnek tűnő valóság – a gondolat által elfogadhatóvá tehető. Így sem jó. *Nem tehető* elfogadhatóvá; a „csoda” által, kegyelemszerűen *tevődik* azzá. És csak rövid időre; átmenetileg.

Érdekes kérdés, hogy ez a *másként látás* a majdani filmszalagon, a *Ló a keramiton* című némafilmben hogyan valósul majd meg.

„*Néhány pillanatig tart ez a másság, amelyet a kamera szigorúan, keményen és szelíden varázsol elénk, szemben az előző képsor kissé szórt, »zilált« és »esetleges« képeivel.*”

A forgatókönyv úgy viszonyul a majdan megvalósuló filmhez, mint a *koncept art* bekeretezett szövege ahhoz az értehez, melyet befogadója fantáziájában kelt. Egy forgatókönyvben megértető/érzékelhető szerzői utasítás lehet, amit például a 4. epizódban olvasunk: „*A kép valamiképp »valószínűtlen«, mintha ezt a jelenetet rólunk álmodná valaki...*”. Mondhatja azt a szerző, hogy „valamiképp” és hogy „álomszerű” – a majdani operatőr majd kezd valamit ezzel az állítással, s kezdünk mi is, fantáziánkra hagyatkozva. A szó és a kép különbségéről, az átjárás lehetetlenségéről hallgassuk meg Michel Foucault-t (Velázquez *Las Meninas*-áról ír, de gondolatmenetének egy része ide is illhet): „Ám a nyelv viszonya a festményhez (itt: képhez) végtelen viszony. Nem mintha a beszéd tökéletlen lenne, és valami hiány volna benne a láthatóhoz képest, amelyet hasztalan igyekszik pótolni. A nyelv és a festmény (itt: kép) egyszerűen nem redukálható egymásra: hiába mondjuk, amit látunk, amit látunk, az soha sincs abban, amit mondunk, és hiába mutatjuk képekkel, metaforákkal, hasonlatokkal, amit mondunk, a helyet, ahol e szóképek megcsillannak, nem a szem bontakoztatja ki, hanem a szintaxis egymásutánja határozza meg.” És ne feledkezzünk meg beszédes szavunk, az *elképzelni* jelentéséről, a szótőre figyelve. Akkor képzelünk el valamit, ha valóban képre váltjuk; szóból, nyelvből látványra fordítjuk belső tekintetünkkel. Ezt kell tennünk Hajnóczy szerzői utasításait követve nekünk is.

Színek és fények, mozgások, csend és hangok Hajnóczy forgatókönyvében. Ahol nincs a történetdők alatt természetes zaj, zöreij vagy a szerzői utasítás megjelölte szimbolikus hangzat – oda mit képzeljünk? A némafilmeknél megismert nagyzenekart talán, mely egy potenciális moziban ott muzsikál karmestere vezényletével a vászon alatt a nézőtérben, játékaival húzva tust az események alá? Vagy csendet, fokozhatatlan csendet ...?

S a visszatérő motívumok, melyek belső intertextualitással hálózák be a Hajnóczy-prózát: a Nap, a tej, a kökénybokor, az áthághatatlan fal, a nejlönháló, az éles sárga, ez a külön-tárgyiasuló szín, a némaságot felszabó szimbólumértékű hangok. Mintha ősképekkel dolgozna a szerző itt és más szövegeiben is: a ló, a Nap, az ünnepi asztal, az öreg Párka-asszony, a szerelmespár, a Duna és Tihany – ilyen helyei a *Ló a keramiton*nak. Németh Marcell monográfiászerző beszél arról, hogy a *Ló a keramiton* két szövegvonal jellemzi: a halál (ivás, alkoholos agónia) képeit a szerelem nap-színezte látványai egyensúlyozzák ki. E képletnél a *Ló a keramiton* jóval bonyolultabb, montázszerűbb, váratlanabb. Mégis: e két vonulat tagadhatatlanul ott-létezik a forgatókönyv lapjain. A *csoda Tihanyban* a feloldó erejű epizódok közé tartozik, s mint ilyen, utalás szintjén visszatér más részekben is. A forgatókönyv egyik legfélelmetesebb részlete a 15., *Almavodka* címet viselő kép. Az önkéntes elvonókúrára siető fiú szorongásaival birkózik: az elferdült égbolttal, megváltozott színekkel – a kibillent, *másmilyen* valósággal.

A házak.

Minduntalan változtatják színüket és alakjukat is. Az érthetetlen változások – a fiú szemével – csupán árnyalatnyiak, de éppen ezek az árnyalatok azok, amelyek révén megnyilatkozik, megmutatkozik az a másság, amelynek a magját nem képes megtalálni a fiú: mintha ennek a másságnak a magját keresné, makacsul, rendíthetetlen kitartással.

Az ég, az utca, a házak.

Az összepréselt szájjal siető fiú.

Mintha a végtelenbe veszett volna az úti cél: a sarki közért.

Az ég, a házak, az utca

mássága.

Nem Pest utcáit, nem Tihany köveit járjuk többé: utunk a fiú agyába vezet, látószögünk az ő recehártványáról veszi startját. Nem a motívum, nem maga a látvány nyugtalanító; az események triviálisak. A *hogyan* az, a kedély, ami elviselhetetlenné teszi ezeket a látványokat. A fiú meztelen lelkének szövetén járunk. (Szkárosi Endre nyilatkozik arról a Szerdahelyi Zoltánnak adott interjúbán, hogy miért szerepeltetett Hajnóczy-idézetet 1986-ban induló revüje, az *Új Hölgyfutár* első száma címeként. A *Jézus menyasszonya* emberpreparálási szakleírásánál szerepel a címként kiválasztott mondat-darab: „*a bőrt leveszem róla*”. „Szerintem – mondja Szkárosi – a legnagyobb művészetnek elengedhetetlen alapja – és következménye –, hogy egy radikális gesztussal levegye a bőrt mindenről, így saját magáról is. Maradnak a hús, a vér, az idegek ...”)

E 15. képben *A Csoda Tihanyban* tekintet általi varázslása pár pillanatra enyhülést hoz, holott a végjelenetet a legelső filmkocka baljós hangja intonálja:

Tompa hang dördül, mint amikor fakalapáccsal sújtunk egy bádoglemezre.

A *Macskák* című 11. képben tél van és sötét este, de egy pillanatra feltűnik a *Tihanyi csoda* öregasszonyának alteregója s a fiatal pár is. „Létmódjuk” most az esetlegesség; a *másmilyenség* szorongató oldala. A vénséges, mindentudó asszony tekintete fürkésző, kiismerhetetlen. *Jó* vagy *rossz*: nem olyan kategóriák, melyek alkalmazhatók volnának rá. Hajnóczy öregasszonyai! A *szekér*, a *Tengerésztszít hófehér díszegyenruhában*, az *Egyszerű történet*, *A szertartás* öregasszonyaival rokon ez a koldushoz hasonló, de súlyos tekintetű, gazdag belső életet és múltat sejtető nő. A néma tekintetváltás, mely létrejön közte és a fiú közt, távoli, de találónak hitt asszociációval Petőfi *Itt állok a rónaközépen* című *Felbő*-darabkájának bergsoni szituációját idézi. A tekintetek révén, azok metszéspontjában, ha nem mondatik is ki – *csoda* megy végbe ebben

az epizódban is; hogy szorongató, avagy harmóniára váltó itt a csoda természete – mindenki maga döntse el. A fiatal párra sem a boldogság vagy a boldogtalanság szavai alkalmazhatók. E fogalmak kimeríthetlenségéről és kiismerhetetlenségéről kell meggyőződnünk Hajnóczy Péter lapjain.

A kép lezárul. Nem tudjuk meg, mit keresett a fiú Tihanyban, s mennyit időzött a tónál. „A világ mindaz, aminek esete fennáll.” Mint minden irodalmi fikcióban, de hisz a valóságban is: csak *képkivágatokat* kapunk; szeleteket, rostokat az Egészből (ha van olyan). Itt most, ezen a nyári kora reggelen, épp Tihanyban, épp ezen a járdaszíjgeten – a véletlen törvényeinek engedelmességgel – *épp ezek* az emberek verődtek össze a fiú recehártáján, mert az ő tekintetén és majd ezen a fehér papíron kívül semmi sem hozza – hozhatja – őket együvé. A fiú figyelmes, szikár, élesen részletező tekintete leltároz mindent, s látta ezt a mindent illúziótlanul.

A szöveg magára zárul, kérdéseinkkel magunkra hagyatva igyekszünk kiverekedni a Hajnóczy-spirálból, ahol *da capo al fine* (ez is egy Hajnóczy-szöveg címe, újra s újra-hasznosítom gondolkodásom közben) ismétlődik s tér vissza ugyanaz vagy annak variánsa örökké. Akár az életben.

Jézus elhajította a véres kést

(*A blaszfémia látszata mögött egy konferencia sajátos iránya*)

Engedtessek meg nekem ez egyszer *konjunkció* szerint címet adni tanulmányomnak. (Úgy vélem, Hajnóczytól sem teljesen idegen ez a módszer, lásd 2008-as konferencia-előadásomat, *A szakács* címe ürügyén.²⁰³) A mostani kiselőadás, a hagyatékból elsőként publikált szöveghez fűzve, a *Tányéraknáról* szól, Jézushoz aligha van köze. De az *elhajított véres késnek* mennyi köze lehet Jézushoz? Holott Hajnóczy e mondata brutális helyzetben ott áll a második publikációul választott, *Partizánok* címet viselő filmvázlat utolsó soraiban.

Parti Nagy Lajos: *Rókatárgy alkonyatkor*. „*A róka az róka, az róka, az róka.*”²⁰⁴ Borbély Szilárd írja, Parti Nagy poétikai eszközeit jellemezve: „Konjunkció: az összekapcsolás, nem (jelentés)azonosítás (vagyis metafora), hanem csak egymás mellé helyezés, vagyis nem líra, hanem logika.”²⁰⁵ A „konjunkció” fogalmának bevezetését érdekesnek találom irodalmi szövegek működésének vizsgálatok (a „logikával” vitakoznék), s engem is ez az *együttállás, összekapcsolás* szabadít fel most, hogy, másról írván (*Tányéraknák*), mégis vakmerően válasszak címet, radikális ugrással el a terítéken lévő szövegtől egy másik, nem kevésbé kérdéses, agresszív írás felé, melyben Jézus – akár két egymást követő konferenciánk során – legalábbis problematikus szerepben van jelen. Ki Jézus, és hányféle természete van? Hajnóczy szövegeiben, és azon kívül is? Szegedi tudós együttléteink erőteljesen vetették fel ezt a kérdést, holott a 2008-as első konferencián mindössze egyetlen dolgot foglalkozott, bátortalanul s a naivitást sem nélkülözve, a témával.

A fenti címet a konferenciakötetnek adni nem merészkedtem. De meg szeretném őrizni mint *talált tárgyat*, és pedig kiemelt helyzetben. *Konjunkció* által itt, a másnemű *Tányéraknák* kisprózája felett.

203 CSERJÉS Katalin, *A szakács, aki soha nem főzött* (Hajnóczy Péter szövegeinek „referencia nélküli” címeiről), Tiszatáj, 2009/9, 66–77.

204 PARTI NAGY Lajos, *Rókatárgy alkonyatkor* = P. N. L., *Esti Kréta*, Pécs, Jelenkor, 1995, 372–375.

205 BORBÉLY Szilárd, *Kádáriában éltem én is!*, Élet és Irodalom, 2003/25, 25.

TÁNYÉRAKNÁK

Mint az érverés, mint amikor la Dobozban/ rádmosolyog az érgörcs, az embólia; az infarktus; nehéz vagy vérnek: sok és kevés. Szikla robog az érben: /megállni akarsz!! az emberség úgy szakad le rólad, mint gombokról a koldus.

Dobai Péternek, 1973. június 16-án 8h 27'.

Hajnóczy Péter

A Hajnóczy-hagyatékból első publikációul választott szöveget a levelezéseket tartalmazó nagydobozban leltem, Szörényi László Firenzében kelt 1980. karácsonyi képeslapja szomszédságában („*Kedves Bátyuska! ...*”) és egy Paál István fogalmazta levél társaságában, mely bizonyos Fábián Lászlónénak („Csöpike”, a gépíró és minden) szóló válasz Hajnóczy „postumus monodramájának” színpadra állíthatóságáról. Díszes társaság e (véletlen) dokumentum-együttes, külön kommentárokat igényelnek elemei; most csak a *Tányéraknak* „egyperceséről”, e vérbeli Hajnóczy-szkázzról. Jutalom a hagyatéknak széljegyzetelőjének! S mindez, mint írtam, a 02 jelzetű *dobozban*: egy dobozba zárt Doboz, s a „szöveg-doboz” még bezáratva a maga két zárójele közé is. Vérrög az érben: szabadulni vágyik, vagy robbanni. A *tányérakna* a biztos, de az ellépésig szabad akarattal prolongálható halál: szétszaggatás, szétrobbanás – nincs ennél szörnyűbb határhelyzet, benne látszólag az *aleatorikusság*: lépsz vagy állva maradsz; észreveszed, vagy sem... a *taposóaknával* tévesztem össze? Következzék róla egy szkaleírás, (akár a FÉG BOCK puskacsalád 12-es sörétes versenypuskájáról a DELTA 1973/5. számából [sic!], a *Perzsia* ötödik rémképébe ágyazva [azóta megtaláltuk kivágott eredetijét a hagyatékból]):

Az aknatest és az aknafedél acélból, a gyújtó sárgarézéből készült. Az aknafedél három, sasszeggel biztosított tüskével csatlakozik az aknatest oldalára erősített fülekhöz, minden tüskén két-két furat található. Szállítási helyzetben, amikor a gyújtó nyílását a szájbetét zárja le, a fedelet a felső furatokba illesztett sasszegek tartják a helyükön. A beállított gyújtó becsavarása után az óvatosan visszahelyezett fedelet már az alsó furatokon átdugott sasszegek rögzítik. A gyújtó nyomógombjára támaszkodó domború aknafedél bármely pontjára ható nyomás működésbe hozza az aknát, még akkor is, ha az csak a szélét éri.

Az alábbiakban bemutatom a szöveg legfőbb sajátosságait, árulkodó nyomait, így adva át az olvasóknak a Reményi József Tamástól kapott és Véghe Ágnes által ez átvételt jóváhagyott hagyatéknak-teszt első darabját.

A szöveg sárgult A4-es levélpapíron olvasható gépírásban, címmel és címmel (ajánlással) a végén, dátum, aláírás (csak gépelve, kézzel nem). El sosem küldték. Miért nem? Miért írták, miért címezték, ha nem küldték el? Nem küldték el, de *oda* szánták. A cím nagybetűkkel szedve, kezdve bekezdéssel, mindössze négy sor az egész: benne két zárójeles közlés és a mérethez képest sok, dinamikus vagy épp szét-szaggató írásjel.

Mint annyi másszor, most is azt látni, hogy Hajnóczy vissza-visszatér legfontosabb témáihoz: ott köröz felettük *da capo al fine*, illetve ott köröznek azok az életmű bugyraiban szavak, szintagmák, mondat-tömbök vagy kisszövegek méretében, számosan.

Nem gondolom most feladatommak e pengeéles, kalandos rövidpróza (*szkáz?*) értelmezési kísérletét; csupán prezentálni szeretném, ajándékként és *talált tárgy*ként Hajnóczy híveinek, szegedi kutatóműhelyem tagjainak.

A címszót Hajnóczy Péter tudomásom szerint sehoh másutt nem írta le. Mátis Lilla *In memoriam Hajnóczy Péter* című filmjének²⁰⁶ lakójától elhagyott szobafalán háborús képek sokaságát látjuk: lövészárkot, kínzást és kínoztatást, frontot, kivégzést egyaránt. Talán *tányéraknak* borította mező is van köztük; de bizonyosan van Hajnóczy kép-kivágatai közt, melyekből óriási halmot őriz az egyik hagyatéknak-doboz. A címszó nem nyer magyarázatot, és explicit kapcsolatba sem lép a szöveggel: ez ismerős Hajnóczy-vonás. A mosoly, a görcs, az embólia, az infarktus, az ér s – a vér: felismertetik, attribuíják a szerzőt. Erős szavak, majdnem csak mag-szavakból, sarokpontokból áll össze a pársoros szöveg. Kicsiny méretbe roppant szorítatit itt, s a *Teként* történő odafordulás ugyancsak ismerős, jóllehet önmagához beszél, ki itt megszólal. A beszélő magát jeleníti meg életében és halálában: ő az, aki menekül, s ő, aki saját ereiben robbogva, embóliaként robban. „Bennem-történik, s kínja keresztre feszít.” A gyilkos és az áldozat; a *bíró* és a *hóhér* – ugyanegy ő:

(Ne feledjük Embólia kisasszony titkát. Ő gyilkol, de a gyilkos mindig az áldozat; ő az, aki egyedül lépked tányér alakú, szénfekete koporsód után, ő az, aki elkísér utolsó utadra.

206 1981, 1985. BBS, 15 perc, fekete-fehér. MELIS László zenéjével.

Borravalót oszt a sírásók közt, és sírodra szemed színéhez hasonló, soh'sem volt virágot helyez.)²⁰⁷

Az utolsó mondatban József Attila-allúziót érzek („*A kultúra úgy hull le rólam, mint ruha másról a boldog szerelemben*” [Nagyon fáj]). De olyan kínos érzésem is van, hogy e frappáns (a „*Sötét volt, mint egy fasírtban*” – *A parancs-kezdőmondatának pendant-ja*), a pesti tréfamondás határát súroló hasonlatot hallottam már valahol. Valaki másnál, netán magánál Hajnóczynál, nem jut eszembe.²⁰⁸

A *tányérakna* szó többes számban áll, a veszély elkerülhetetlen.

A hasonlítás *mint* szócskája három ízben szerepel a levél szövegében. De mi a hasonlat tárgya, s e mosolygó, mozgó, tudattal bíró testdarabok pulzálása értelmezhetetlen helyen zajlik. Egyszerre dübörögnek bent, az érfalak közt, a szív tájékain, s odakint, a takaróbőrön kívüli világban, de fenyegető közelségben.

A *Doboz* pedig a Szív. A Doboz a Koporsó. Tányérakna és Koporsószív.

*Hogy megint csak bevégezni koponya egymaga a sötétben az üres térben nincs nyak nincs arc csak a doboz utolsó hely mind közül a sötétben az üres térben. Maradványok helye ahol valaha ragyogni szokott olykor fel szokott ragyogni egy maradvány. Nappalok maradványai napfényé soha olyan alig-fényt mint az övék olyan halványat.*²⁰⁹

207 HAJNÓCZY Péter, *Embólia kisasszony* = HAJNÓCZY Péter *összegyűjtött írásai*, kiad. MÁTIS Lívía, REMÉNYI József Tamás, Bp., Osiris, 2007, 267–268.

208 Azóta eszembe jutott, és eszembe is juttatták (Huszár Tamara műhelytagunk); a vonatkozó helyet idézem a *Temetés*ből: „De ez a különös időpontban rátört kötelességérzet éppoly gyorsan elmúlt – «szinte leszakadt róla, mint gombokról a koldus» –, amilyen hirtelen rátört.” HAJNÓCZY Péter, *Temetés* = HAJNÓCZY, *i. m.* 233–242.

209 SAMUEL BECKETT, *Hogy megint csak bevégezni* = B. S., *Előre vaknyugatnak. Válogatott kispróza*, kiad. Bp., Európa, 1989, 266–270. (Kiemelés tőlem. Cs. K.)

Walesiek, lengyelek, koptok és szárdok... nehéz sorsú kis népek-népcsoportok Hajnóczy Péter prózalapjain

Aszketikusan tárgyilagos, nyers, kemény világ a Hajnóczy Péteré; szociológiai látélet – ugyanakkor mélyen lírai is, olyan, ahol a próza költeménnyé válik. („Az elbeszélés hatását a különféle ismétlések alkalmazásával olyan költemény hatásához teszi hasonlatossá – írja Diószegi Olga *A fűtőről* –, amely a formai jegyek uralmával való-sítja meg a tartalom expresszivitását: felbontja a prózai műfajok hagyományos formai struktúráját, s ezzel itt az eposzhoz közelít.”²¹⁰) Heroikus és küldetéses vonásokat visel ez a próza, a kísérletező avantgárd romantikus fajtájából.

Ebből a sokrétegű szövegből választom most az idegen népek, a kisebbségek, kisebb nemzetek, sokat szenvedett, elnyomott népcsoportok problémáját – már ahogy Hajnóczy Péter megközelítésében olvashatjuk kötete lapjain: mindig a legszorosabb összefüggésben a magyar vonatkozásokkal.

*Igen. Igen. Ismerem, beszélem ezt a furcsa nyelvet is. De hol, merrefelé élnek azok, akik ismerik és beszélik ezt a nyelvet? Van-e hazájuk egyáltalán? És élnek-e még? (437)*²¹¹

E szívszorító sorok *A parancs* című kisregény lapjain hangzanak fel egy latin anekdota és egy furcsa, dallamos nyelvű, talán dél-itáliai vagy szicíliai nyelvjárásban íródott szerelmes vers között. E költemény tele van hangutánzó és hangulatfestő szavakkal, és árad belőle a nyelv zamata és az érzés mélysége.

Narancsvirág, ha nem látlak, sír a szívem – ezt a pár sort fordítja le szerzőnk a dalból, s ezt ismétli-memorizálja magában a százados, miközben a Sötétség Városában bolyong, hiábavalóan várakozva egy parancsra, mely – mint Beckett Godot-jának léte – a megismerhetetlenbe tágul. A százados, kényszerű tétlenségében, tudata mélyrétegeit meríti ki, emlékeit olvassa le, miközben látja a sötétségben felvillanó neonfényben a vad város utcai feliratait is. Írások a múltból (Ország Lili festészete kísért), írások a jelenből – két külön világ; gyűjtőhelyük a százados elgyötört, feladatra éhező tudata. Ha a Sötétség Városa ellen-utópikus vagy mítoszi hely is – a történelmi Magyarország

210 DIÓSZEGI Olga, *Közös vonások Malcolm Lowry és Hajnóczy Péter műveiben*, *Életünk*, 1993/3–4, 229–234.

211 A Hajnóczytól vett idézetek a Szépirodalmi Könyvkiadó 1982-es kiadásából valók. HAJNÓCZY Péter, *A fűtő: M: A halál kilovagolt Perzsiából: Jézus menyasszonya: Hátrahagyott írások*, szerk. MÁTIS Lívía, Bp., Szépirodalmi, 1982 (Hajnóczy Péter művei).

romjain épült, ahogy Budapesten rendezkednek be a *Jézus menyasszonya* világvégi fehér vadászai is. Akárhová vigye Hajnóczyt keserű képzelete – a magyar *elkülönítőitől* (hogy 1975-ben, a *Valóság* lapjain megjelent szociográfiája címét idézzem) elszakadni „nem tud, nem akar”.

Mikor a kuriózumos hangzású nyelvet s a rajta megszólaló szépséges versikét idézi, mintha a magyarokat keresné, az Idő s a Történelem vándorait és veszteseit. A százados vajon milyen nemzetiségű? Magyar, biztosan. S hogy a birodalom, ahol az utakat rója, a mi országunk nyomain épült, bizonyíték rá P. Szathmáry Károly szobra, mely útjába akad.

Van-e hazájuk egyáltalán? És élnek-e még?

A fájdalmas sorok egyként idézik, visszafelé tekintve, talán legtragikusabb magyarságversünk, a *Zrínyi második éneke* sorait („És más hon áll a négy folyam partjára...”), előrepillantva pedig Krasznahorkai László 1999-es nagyregényének, a *Háború és háborúnak* végső gondolatfűzését a magyarság sorsáról. Krasznahorkai prózája sok tekintetben Hajnóczy-nyomokon indult, indokolt hát, hogy tőle most hosszabban idézzek:

... magyarok?, kérdezte Korim, s a nő bólintott, igen, igen, mire ő kijelentette, hogy magyarok nincsenek, hungarian no exist, már kihaltak, they died out, körülbelül úgy száz-százötven évvel ezelőtt kezdődött, és valami hibetetlen módon, tudniük teljesen észrevétlenül, hungarian?, no exist?, csóválta meg fejét hitetlenkedve a nő, yes, they died out, erősítette meg határozottan Korim, valamikor a múlt századtól fogva, mivel volt itt egy nagyon nagy keveredés, amiben a végére nem maradt egyetlen magyar sem, csak egy keverék, meg néhány sváb, cigány, szlovák meg osztrák meg zsidó meg román meg horvát meg szerb és így tovább, és főleg ezeknek a keveréke, de a magyarok eltűntek közben, győzködte a nőt Korim, csak Magyarország van még meg a magyarok helyén, Hungary yes, hungarian not, de már egyetlen, ép emlék se arról, micsoda különös, nagyszerű, büszke, fékezhetetlen népség volt ez itt, mert az volt, nagyon vad és nagyon tiszta törvények között, akiket kizárólag a nagy tettek örökös véghezvitele tartott ébren, barbárok, akik aztán lassan elvesztették az érdeklődésüket a kis tettek berendezkedett világ iránt, és elvesztek, degenerálódtak, kipusztultak és elkeveredtek, és nem maradt belőlük más, csak a nyelvük, a költészetük és valami apró, hogyan?, jelezte akkor a nő a homlokát ráncolva, hogy nem érti, de így történt, és az a legérdekesebb, bár őt már nem érdekli egyáltalán, hogy degenerálódásukról és kihalásukról nem beszél senki, az egész ügyről nincs más, csak

hazugság, tévedés, félreértés és hülyeség, sajnos, intett a nő kedvesen, ez már abszolúte nem világos neki, úgyhogy Korim abba is hagyta...²¹²

S most vissza Hajnóczy *Parancsának* szövegéhez, a furcsa nyelvjárásban írott töredékhez! Első olvasásakor az is felvetődött bennem, hogy a szöveg *friúli* vagy *szárd* nyelven íródott. Hajnóczyt többek közt a szárdok sorsa is érdekelte. Grazia Deledda²¹³ szárd írónőtől kétszer is idézi ugyanazt a lírai prózarészletet *Hair* című 1980-as novellájában. (Hajnóczy olvasmányai nem tipikusan egy bölcsészéi. Mikor 1958 körül megismerkedett első feleségével, még csak 17 éves volt, és egyre romló tanulmányi eredményei nem tették lehetővé a továbbtanulást. /A Vörösmarty Gimnáziumból második osztályban, az első félévi bukást követően maradt ki, átment a másik angalföldi gimnáziumba, a Bolyaiba, de ott újabb bukás következett; a harmadik osztályt magánvizsgával tette le, a negyediket levelező tagozaton az Eötvös József Gimnáziumban.²¹⁴/ Az olvasással azonban nem hagyott fel – s itt hallgassuk meg a *Perzsia* vonatkozó önéletrajzi részét: *Neki [a fiúnak] viszont semmiféle kapcsolata nem volt senkivel. Az egykori játszótársak közül a legtöbb egyetemre járt, és nem barátkozott volna egy albérletben lakó segédmunkással, aki csapnivaló irodalmi kísérleteit leszámítva, semmit sem tett, hogy legyen belőle valaki; esti tagozaton megkezdett gimnáziumi tanulmányait nem folytatta. Viszont sokat olvasott, kényes ízléssel, jó irodalmat. Nem volt kívül beszélnie; nem társaloghatott Kleistről vagy Martinovocsról az ácsokkal, köművesekkel, vízvezeték-szerelőkkel, burkolókkal. Amazok persze őt tartották ügyefogyottnak és kétbalkeszesnek; igaz, csakugyan nem volt jó munkás. Nem fogadták maguk közé, éppen csak eltűrték a kocsmában »fájront« után vagy bérfizetésekor. (266)*

A *Perzsia* egy későbbi szöveghelyén pedig – Szörényi László szellemes szavaival élve²¹⁵ – Hajnóczy készségesen leolvassa könyvespolcának tartalmát (holott látszólag csak a narkotikumokat élvező írókat sorolja): *Elvégre az iszákosság az ő esetében mun-*

212 KRASZNAHORKAI László, *Háború és háború*, Bp., Magvető, 1999.

213 Grazia Deledda Szardínia szigetén született 1871-ben, és Rómában halt meg 1936 augusztusában; 65 évet élt szárd író, 16 éves korától publikált. Családja körében élt Rómában csendesen, visszavonultan haláláig. 1926-ban Nobel-díjat kapott. Műveinek színhelye rendszerint szülőföldje, Szardínia. Kevés szereplő, koncentrált pszichológiai elemzés jellemzi írásait. „Hőseit forró szenvedély hajtja, zaklatottan, gyöttrődvé keresik a megnyugvást, de magányosságuk és fájdalomuk szétzúzóhatatlan börtönbe zárja őket” – írja a *Világirodalmi lexikon* 2. kötete. Verista vonások, pszichologizmus, dekadencia, miszticizmus egyként jellemzik írásait. Magyarul számos novellája, folytatásos regénye jelent meg az 1910-es évek elején különböző lapok, például *A Hét*, az *Új Idők* hasábjain. Hajnóczy Péter leginkább a *Mai olasz elbeszélők* 1942-es antológiájából, illetve az 1959-es *Modern olasz novellák* című válogatásból tájékozódhatott (mindkét kötet egy-egy novellát közöl a szárd írónőtől), de valamelyik kölcsönkönyvtárból kivehette Csüllög Mária 1944-es Deledda-kismonográfiáját is.

214 Az életrajzi adatokat REMÉNYI József Tamás *Utószavából* vettem. Vö. *Hajnóczy Péter összegyűjtött munkái: Kisregények és más írások*, szerk. MÁTIS Lívia, REMÉNYI József Tamás, Bp., Századvég, 1993.

215 SZÖRÉNYI László, *Élőképek és víziók*, Mózgó Világ, 1980/12, 103–105.

kaártalom: minden valamirevaló író részeges volt, és ha éppen nem írt, ivott, mint a gödény, csak kapásból, a példa s önigazolás végett felemlítve néhány nevet: Vörösmarty, Ady, Krúdy, a morfinista Csáth Géza és a legkedvesebb magyar írója: Cholnoky László. Aztán Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffmann, Ambrose Bierce, Malcolm Lowry, Dylan Thomas, Faulkner, F. S. Fitzgerald, O'Neill, Jack London (A Sárga Sátán szerzője), Ken Kesey és A vak bagoly perzsa írója: Szadek Hedaját; mindkettő kábítószeres, és folytathatná a sort, folytathatná a szomorú névsort, de mi értelme volna... (357.)

E könyvespolcon ott lehetett (volna! inkább kölcsönkönyvtárban böngészhetette Hajnóczy) Grazia Deledda is, a sokat szenvedett szárd nép írója. A szárdok is magyarok talán? Mintha Kormos István *Katalánok* című versét hallanánk:

Alávaló? alávalóbb?
Ki? kinél? Ki döntheti el?
Muhi pusztáján az eltemetett
Mohács köporondjába temetett
Don sárga iszapjába temetett
Döbling falába élve temetett
Szárszó, Abda gödrébe temetett
a Seholsírba el-nem-temetett
senkinek nem felel
mert a csont hallgat nem felel.²¹⁶

S a walesieket, íreket, skótokat, lengyeleket ugyanezért szerette Hajnóczy? „Meglehet: pl. lengyel is vagyok?” – mondja a százados egy helyütt *A parancsban*, miután Moissi²¹⁷ Hamlet-alkításáról elmélkedett.

Nem ve-szett el Len-gyel-or-szág,
Nem, a-míg mi é-lünk! Hogyha földünk
El-ra-bol-ták, kard-dal visz-sza vesz-szük.

A magyar helyett a lengyel himnusz jut eszébe a szerzőnek Ferihegyen, Londonba utaztában. Egy „másik elnyomott ország számlájára” vigasztalja magát. Mint annyi más, a hazafiságot 19. századi-hagyományosan felfogó magyar patriótában, Hajnóczyban is összerosódik magyar és lengyel, a két sokat (és jobbadán ugyanazoktól

az elnyomóktól) szenvedett, véres történelmü nép, él a „Lengyel-magyar egy barát!” legendás-romantikus szállóigéje. Magyar és lengyel a repülőterei szorongó-kiszolgáltatott szövegrészben egymásba olvasódik.

(Egy érzékeny pont: a zsidók és a cigányok említése, kár volna tagadni, mind a *Perzsiában*, mind *A parancsban* negatív szimbólum formáját ölti. A Krisztina-történet derűsen felejtő, lét-felejtő családja szemben áll a főszereplő fiú erkölcsével. *A parancsban* a százados előtt kétszer is átsétál egy villogó szemű „zsidó macska” – így a furcsa kijelentés. „A zsidóság negatív színben való feltüntetése mellé a cigányoké is csatlakozik” – hívja fel a figyelmet Szerdahelyi Zoltán doktori értekezésében, a *Jézus menyasszonyáról* írva. „A kisregényben a cigányság a gyilkolás afféle „segéderőjeként” – a vadászat mindenre kapható, zsákmányleső hiénájaként – ábrázolódik. A korábbiakkal ellentétben azonban ennek itt – lévén már a világ is totálisan elembertelenedett – különösebben elmarasztaló jelentése nincs: a kiemelés csupán a (negatív) hierarchián belüli differenciákat jelzi.”²¹⁸ Furcsa, groteszk, már-már cinikus mellékizt kap a szöveg, amikor a félrészegen mulató fiú mögött feltűnnek a *Marseillaise*-t borraivalóért húzó cigányok. *A parancs*ról írva, Szerdahelyi is utal rá, hogy a zsidókkal és a cigányokkal ellentétben a magyaroknak történelmi idők óta barátjául tudott lengyelekkel azonosul a százados. A korábbi kényes kérdéstről pedig hallgassuk meg Csalog Zsoltot a Szerdahelyi Zoltánnal folytatott *Beszélgések*ből: „Én ebben a dologban nem ismerem a tréfát, ezért is gondolom, hogy részéről [ti. Hajnóczy részéről] durva vétésgről nemigen volt szó: nem hiszem, hogy súlyos indulatokat táplált volna magában e kérdésben. Legfeljebb azt lehet mondani, hogy az egész világ elleni általános rossz érzésének egyik megnevezhető – de nem különösebben hangsúlyozott – célpontja lehetett.”²¹⁹ *Az elkülönítő* című, nagy vihart kavart szociográfiában és a hozzá kapcsolódó dokumentációban Hajnóczy többször kitér egy méltatlanul megkülönböztetett és bántalmazott zsidó származású ápolat, bizonyos Dávid tragédiájára.²²⁰ Reményi József Tamás hivatkozik *Utószavában* egy eddig nem publikált 1969-70-es változatra, mely *A zsidó* címet viselte (egy dickensi fejlődésregény foglalkoztatta ekkoriban az író). „(A)z ötlet hívoríme [...] az az önkínzó elképzelés, miszerint a nevelőszülőknél felnőtt főhős édesapját háborús bűnösökként felakasztották 1946-ban, s a fiú kompenzáci-

216 KORMOS István, *Katalánok = K. I. művei*, Bp., Osiris – Századvég, 1995, 119.

217 Alexander Moissi német színész, Max Reinhardt társulatának tagja. 1907-től Reinhardt a berlini Deutsches Theater élén érkezett Budapestre, ahol állandó vendég lett. Az együttes „modern” fiatal hőse A. Moissi volt, akinek magával ragadó játékaról Kosztolányi Dezső szinte minden alkalommal kiesszét rögtönöz.

218 SZERDAHELYI Zoltán, *Hajnóczy Péter, Műértelmezés és fejlődésrajz*. Doktori értekezés. Szeged, 1988, 184. (95. jegyzet)

219 SZERDAHELYI Zoltán, *Beszélgések Hajnóczy Péterrel*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995, 108.

220 HAJNÓCZY Péter, *Az elkülönítő = H. P. összegyűjtött munkái: Kisregények és más írások*, szerk. MÁTIS Lívia, REMÉNYI József Tamás, Bp., Századvég, 1993, 263–264. és *Hajnóczy P. levele Kardos Györgynek* (1980. július 16.) = *A véradó. Hajnóczy Péter emlékezete*, szerk. REMÉNYI József Tamás, Bp., Nap, 2003, 62.

óként veszi magára gúnynevét. Kompenzációja persze paradox: részvétet és elismerő megbecsülést érez az áldozatok iránt, ugyanakkor gyűlöli apja hóhérait.²²¹)

Tallózzunk tovább a népek-etnikumok-kisközösségek sorában, melyek feltűnnek a Hajnóczy-próza lapjain! Foglalkoztatják őt a távoli, egzotikus, rég-letűnt, mítosszal átszótt civilizációk, a földrajzilag csaknem megközelíthetetlen vidékek. Utánaolvas mindennek, kiállításokat néz, de a maga fantáziájából is sokat hozzáteremt az e népekről alkotott képzeteknek. A szabadság kezdettől fogva Hajnóczy egyik alaptémája volt. Idézzük fel például *A kopt nők* című írást a *Jézus menyasszonya* kötetéből! Ez a szöveg, más társaival együtt, a Reményi József Tamás által ötletesen *Hajnóczy-szkáznak* nevezett műfajba tartozik. A koptokról – mint erre a figyelmet Szigeti Csaba felhívja²²² – Hajnóczy láthatott 1980-ban egy igen gazdag kiállítást a Szépművészeti Múzeumban. A Berlini Állami Múzeum kopt anyagáról készült füzet bevezető tanulmányából /Anne Effenberger kitűnő európai koptológus tollából/ is tájékozódhatott. (A koptok neve a görög „aigüptosz” /egyiptomi/ szóból ered, amit az arabok „gipt”-re torzítottak, s ez az alak kerül majd át az európai nyelvekbe „kopt”-ként.)

A szövegben, melyen Szigeti Csaba a találós kérdés szerkezetét azonosítja, Hajnóczy többféle vélekedést ütköztet a koptokról. Az értelmező kéziszótár adatait a maga látomásával, intuíciójával, álmával helyettesíti. Álom a szabadságról és kegyetlenségről, melyet a kopt nők testesítenek meg. Murad Kamil tanulmánya, melyből Szigeti tájékozódik, igazolja ezt a vélekedést: „Üldözések eljövételével a keresztény egyiptomi nők keltették fel a bátorságot a férfiakban: a legrosszabb kegyetlenségek hősi elviselésére buzdították őket, és arra, hogy rendíthetetlen derűvel viseljék el azokat. Előfordult, hogy amikor a férfi a veszélyben gyengének bizonyult, egy szent nő mutatta meg számára a bátorságot...”

Hajnóczy módszere máskor is ez: ha foglalkoztatja valami, „utánajár a dolgoknak”. Rátalál a kopt nőkre, s mindjárt mítoszt is teremt legendás erkölcsiségükből (ahogy kisregényében a perzsa romvárost is mitizálta). Nem halálszimbólumok e keresztény nők, mint *Embólia kisasszony*, hanem „(f)érfias etikájukkal a szabadság mitizált megtestesítői a szívben. Félig pogány, félig keresztény, félig barbár, félig civilizált mítosz hordozói ők, vérük színe a boréhoz hasonlít...”²²³ Ők azok, akik *nem kegyelmeznek, és kegyelmet sem kérnek soha. Szabadok..., mert azok óhajtottak lenni, szemben a kopt férfiak obligát csúrhéjével, akik csak a menekülést ismerték. S ahogy néhány sorral később jelzi is Hajnóczy, itt a napi politika szerint nemcsak a koptokról s köztük a kopt*

221 REMÉNYI József Tamás, *Utószó = H. P. összegyűjtött munkái: Kisregények és más írások*, szerk. MÁTIS Lívia, REMÉNYI József Tamás, Bp., Századvég, 1993, 336.

222 SZIGETI Csaba, *Hajnóczy Péter találós kérdése: Hol léteznek a kopt nők? = Az egyszerű formák szemiotikája*, szerk. BERNÁTH Árpád, CSÚRI Károly, Szeged, 1985 (Studia Poetica, 7), 119–127.

223 SZIGETI, i. m., 125.

nőkről esik szó (413). Valami általánosabb, kitörölhetetlen, kiirthatatlan, vad szabadságvágyról. A „shitaság” ellentétéről.

A shiták a Hátrahagyott írások közt olvasható. 1979-ben íródott, és *A kopt nők* áltörténeti fikciójának párdarabja, bár nyilvánvaló, hogy Hajnóczy a shitákra vonatkozó lexikontényekkel éppúgy tisztában volt, mint a koptok esetében. A shiták (sííták) nem nép, hanem vallási csoport: az iszlám egyik irányzatának követői. Ők a hívei annak az Ali kalifának, akit 661-ben meggyilkoltak, egyedül őt tekintik Mohamed törvényes utódának. A „shitoizmus” Hajnóczynál fogalomná válik, és jelentésmódosuláson megy át. Egy önazonosságát elvesztett népet/népcsoportot kellene rajta érteni, mely vallásos fanatizmussal szolgálja a fehér embert. Míg a kopt nők – Németh Marcell szerint – a totális szabadságot, addig a shiták a totális rabszolgaságot testesítik meg. Egy kis nép sorsának két lehetséges (vagy álmodott) szélsősége.

A shita az ideális szolga. (Csingiz Ajtmatov az *Egy évszázadnál hosszabb ez a nap*²²⁴ című regényének parabolájában *man-kurtnak* nevezi a múltját, nevét felejtett, félelmei irányította, a tökéletességig kifejlesztett szolgát. Vajon Hajnóczy olvasott-e Ajtmatovtól? A „könyvespolchoz” visszatérve: az az érzésünk, a felsoroltakon és idézettekén kívül jóval több megkapó olvasmányélmény kísért vissza Hajnóczy lapjain.) A shitákról való leírást olvasva, önkénytelenül kínálkozik a „shita” szó behelyettesítése bármelyik évezredes történelmi szolgaságban élt nép nevével: „*A shitákról talán elég annyit tudni, hogy személyiségüket ezredévekkel ezelőtt feladták, és magától a fehérembertől függ hitvány életük, amelyiket bármelyiknek bármely pillanatban alázatosan odaadnak, mint egy kiflit.*” (648) Ezt a bármire felhasználható, programozható automatát vezetőjének rettegése, az abból áradó átható szag irányítja. Ezen felül a vallás: a túlvilági bűnhődéstől való rettenet. A „shitoizmus” nagyon emlékeztet a keresztény büntudat-vallásra. A gondolkodásra nem, csak automatikus parancsteljesítésre képes shiták mögött pedig egy történelmi traumák által szolgává nevelt nép sejlik fel. A shita sorsa aztán, ura kényét-kedvét betöltvén, a jeltelen tucathalál.

Hajnóczy legnépszerűbb – s talán valóban a legkiérleltebb – műve *A halál kilovagolt Perzsiából* című kisregény. Címe izgalmas ígéret; az olvasó türelmetlenül várja a Magyarországon játszódó történetben a perzsák/Perzsia megjelenését. A címben feltűnő rejtelmes, sokat sejtető szimbólumra, a halott perzsa városnak a képére azonban a mű végéig kell várunk (a talán Dürer-reminiszcenciákat hordozó halál-lovással viszont sehol sem találkozunk a szövegben a címen kívül). Ott aztán, a szöveg legutolsó oldalain kétszer is feltűnik a sárga város. Először mintegy „belesimulva” a rémképek lidérces sorába, 17.-ként, a rémlátomások utolsójaként. Majd másodszer, a kisregény záró soraiban, a címmel együtt keretbe zárva a művet. Aki nem olvasta Szádeq Hedáját

224 CSINGIZ AJTMATOV, *Egy évszázadnál hosszabb ez a nap*, ford. Rab Zsuzsa, Bp., Európa, 1982, 151–169.

A *vak bagoly* című elbeszélését, mert nem vette komolyan a „könyvespolc” intését, és még nem került a kezébe Szörényi László előbb említett tanulmánya sem, azaz nem tudja, hogy a század eleji perzsa szerzőnél szerepel egy furcsa, geometrikus városlabirintus, melyet lakói régen elhagytak; tehát aki ezt nem tudja is – pontosan érzi, hogy ez a vízió egészen más, mint a kisregény megelőző rémképei. A korábbi látomások a nagyvárosi élet és a tömegkommunikáció, a pornográfia és az erőszak világából táplálkoztak (*pszichédélikus képek* – ahogy Diószegi Olga nevezi őket²²⁵), míg ez az utolsó kép jóval egyszerűbb, eszköztelenebb, ugyanakkor költőibb, sugalmazóbb erejű és – félelmesebb. Megkockáztatom, hogy a figyelmes olvasó azt is megérezheti: „vendégszövegről” van szó, emblematikus átvételről, mely sugárzásával új összefüggésbe helyezheti az olvasottakat. Keresni kezdi tehát a halott perzsa várost...

Az égető nap magasra került az égbolton. Elhagyatott utcákba vetődtem, utam mentén furcsábbnál furcsább mértani alakzatokban épült szürke házak sorakoztak: kocka, kúp és prizma alakúak, kis, sötét szellőzőablakkal. Ezeket az ablaknyílásokat nem lehetett becsukni, ideigleneseknek látszottak, és mintha senkié sem lett volna az egész. Mintha soha, egyetlen emberi lény sem lakott volna ezekben a házakban.

*A tűző napfény mint valami aranypenge, élével levagdosta a falak árnyékát. Az utcák az ócska, meszelt falak között szélesebbé váltak. Mindenre nyugalom és némaság telepedett, mintha csak mind a négy őselem tiszteletben tartotta volna a tikkasztó levegő nyugalomát s a csend törvényét. Mintha minden zug titkokat rejtgetett volna, olyannyira, hogy még lélegzetet is alig mertem venni.*²²⁶

Íme, Hedáját halott városa, rátaláltunk. Ám mennyire más a Hajnóczyé! Az, és mégsem az! (Diószegi Olga fenti cikkében tudni vél egy másik forrásról is, ahonnan Hajnóczy a romváros képét meríthette: egy újságból kivágott fotó valamelyik örökre eltűnt jegyzetfüzetben. Talán ez a kép ragasztódik be *A herceg* kéziratába *ónixből épült lakatlan erőd* néven? S mi hozzátennénk még egy forrást: Cholnoky Viktor *Tammúzának* is van egy furcsa kővárosa, mely lidérces képeivel Hajnóczy romvárosának előképe lehet.) Szörényi László említett cikkében felsorolja a perzsa író „mintáit” és „analogonjait” (Kafka, Meyrink, Mabuse, Bulgakov), s azt mondja, hogy Hedáját újít elődeihez képest. „Bravúros technikával egybeötvözte a lehetséges szinteket, és így látszólag időfölötti cselekményt hozott létre, amely azonban épp ezen a módon válhatott Irán baljós történelmének alapszimbólumává. Hiszen a festő, a feleséggyilkos és az apa-nagybácsi története olyan kibogozhatatlanul egymásba szövéődött, hogy Nagy Sándor kora az elbeszélés tegnapijává vált, Reza sah diktatúrája a maga csend-

őrjáróireivel pedig a mesés múltba került.”²²⁷ Ez mintegy azt sugalmazza a magyar olvasónak, hogy Hajnóczy időtlen, halott városában is Magyarország-jelképet lehet sejtenünk.

A Pokol-ország orwelli hangszóróján kaotikus, egymásnak ellentmondó, obszcén és brutális, hamis ukázok hangzanak fel *A parancs* lapjain. Egy részük a vallásos hitéletre, a kereszténységre, Jézusra vonatkozik. Ezek itt nem tárgyalandók. Más részük viszont az államra, sőt a hazára vonatkozik, mert látnunk kell, hogy a kisregény – furcsa jelzései ellenére – a jelenben, sőt, a látszat ellenére Magyarországon játszódik. A látszat ellenére! *A parancs*, meghökkentő módon, a Dél-Amerikai Kontinens földrajzi leírásával kezdődik, s tart ez a leírás teljes négy oldalon keresztül. Olyannyira, hogy az olvasó kezdi elveszíteni a bizalmát, lehet-e még itt szó továbblépésről, fikcionált szövegről. (A geográfia már csak a Cholnokyak miatt is foglalkoztatta Hajnóczyt. (Sükösd Mihály úgy emlékszik, az utolsó éveiben főként lexikonokat, földrajzi, növénytanú kézikönyveket olvasott.²²⁸) Cholnoky Jenő, a középső fiú hírneves földrajztudós volt. *Afrika* című könyve sarkalatos helyen szerepel a *Jézus menyasszonyában*.) A Dél- és Közép-Amerika iránti érdeklődést bizonyára a Lowry iránti tisztelet is erősíti. *A Vulkan alatt* helyszíne Mexikó, és ez jelenik meg kiemelt szerepben az *M* című, pályairány-fordító elbeszélésben. *Malom szinte betű szerint tudta a főként Mexikóban játszódo, de mindig változatlan izgalommal újraolvasott és hősenek megrendítő halálával befejező történetet...* (243) Ahogy *Az unokaöcs* se hús se hal figuráját Che Guevara legendája, ahogy a *Freedom* című Márai-novella főhősét Miguel Ríos és dalának címe, idegen-varázsos hangzása – az énekes latin, a cím angol volta s a szójelentés sugalmazó ereje – úgy vonzza Hajnóczyt magát is ez a távoli, szabadnak és izgalmasnak tűnő, egzotikus földrész: „Csoda volt ez, kétségtelenül, akár egy kissé furcsán és idegenesen csengő pontos név csodája: Mexikó.” (251) A montázsokból összeálló, igen bonyolult szövegvilágú elbeszélés végén pedig mintha ide-varázsolódna Mexikó, szabadságvágyó, hősieen harcoló indiánjaival, akik a tankokkal szemben utcai harcba kényszerülnek. A tankok és a fegyvert fogni kénytelen fiatal fiúk ’56-os emlékeket idéznek, olyanokat, melyeket a ’80-ban papírra vetett íráskor is megörökítenek. *A Dinamit* című drámakísérlet ugyancsak egy ilyen gyötrelmes emlékre utalhat vissza²²⁹, és a *Dinamit*ban is szerepel egy Lowry által csakúgy felidézett dél-amerikai vonatkozás: az ecuadori Halottak Napja. Kísérlet a halál bensőségessé tételére. A családok, gyerekestül, a temetőben ülik az ünnepet, a kicsik nádcukorból készült csontvázakat majszolnak...

227 SZÖRÉNYI, *i. m.*, 102.

228 SÜKÖSD Mihály, *Hajnóczy Péter második élete*, Mózgó Világ, 1995/11, 114.

229 SZÖRÉNYI László a 2011-es emlékidéző Hajnóczy-konferencián másként emlékszik a vízió forrására. *Énekelt, és táncolt, mint egy szatír: Nem szűnő párbeszédben*, szerk. CSERJÉS Katalin, NAGY Tamás, Szeged, Lectum, 2012 (Hajnóczy-tanulmányok, 4), 13.

225 DIÓSZEGI Olga, *M*, 2000, 1991/2, 49–55.

226 SZADEQ HEDAJÁT, *A vak bagoly = Modern perzsa elbeszélők*, szerk. SIMON Róbert, Bp., Európa, 1973.

Theatrum mortis, játék, megbékélni igyekvés a halállal – ezt a kegyetlenül fontos kérdést is szeretett Dél-Amerikájához köti Hajnóczy.

1979-ben, eddigi legnagyobb sikerét hozó kisregényének megjelenése után Hajnóczy néhány hetet (mások szerint csak kilenc napot) Londonban töltött. Ez volt élete egyetlen külföldi útja. Már régóta tanult angolul, fordítani is próbált (Dylan Thomast, O’Neillt, talán Shakespeare-t is). Mostani útjához valami homályos illúziót fűzött: esetleges világirodalmi érvényesülését; talán disszidálni szeretett volna. „Valahogy mindig úgy érezte, hogy őt nem értik meg nálunk eléggé, őbenne több van az itt befogható szempontoknál. Tudomására juthatott, hogy az angoloknál éppen egy kelet-európai novellaantológia előkészítése folyik, s ez felcsigázta a képzeletét”²³⁰ – meséli Dobai Péter Szerdahelyi Zoltánnak a *Beszélgések*ben. Ha a *Temetés*ben felidézett oxfordi tanulás végleg elmaradt is (az abesszíniai! oroszlánvadászattal együtt; ezek voltak az *Óreg* tervei fiával kapcsolatban), Hajnóczy mindig vonzódva-taszítva érdeklődött a Nyugat- és kifejezetten Anglia iránt. Elutasítás, ellenszenv, kíváncsiság, illúziók és illúziókritika kapcsolták a meglátogatandó országhoz. (Göncz Árpád, Lowry *Vulkán alattjának* fordítója, akit Hajnóczy a fordítás kapcsán levélben megkeresett, úgy tudja, az író tervei közt szerepelt még egy japán út is, de ebből nem lett semmi.) A londoni néhány nap pedig fájdalmas felismerésekkel teli kudarc lett. Czigány Lóránt számol be a kinti találkozásról a súlyosan beteg, megviselt, agyongyógyszerezett Hajnóczyval *Nézz vissza haraggal!* című tanulmánykötetében. A *Perzsiát* a kinti magyarok közül ekkorra már mindenki olvasta, Hajnóczyt ettől kezdve odakint is jegyezték. Czigány megítélése szerint Hajnóczy valószínűleg kint szeretett volna maradni Londonban, egyéves ösztöndíjat akart kijárni a hollandiai Szepsi Csombor Körtől, regénye lefordítására pedig Cs. Szabó Lászlót tartotta volna legalkalmasabbnak. Illúziói napok alatt elpárologtak, megzavarodott, honvágy fogta el. Berkovits Györgynek azt mesélte, hogy „szinte egész napját a szálloda bárjában, jó ír sör és whisky társaságában töltötte. No és írekkel, természetesen! Büszkén számolt be róla, hogy nagyon jól elbeszélgetett velük angolul, s végig olyan érzése volt: nincsenek is angolok arrafelé, csak írek. «És miután rájöttem arra» – mondta –, «hogy angolok márpedig nincsenek, elhatároztam, hogy hazautazom. Akkor ugyanis Írországba kell mennem, nem Angliába!» Emögött persze az állt, hogy ő az íreket mindig is nagyra becsülte, kiválasztott népnek tekintette: a szegénységük, kisemmizettségük miatt, s azért is, mert ebbe soha nem nyugodtak bele: mert forradalmárok, terroristák voltak...”²³¹

Három írás születik a londoni élményekből (*Egy pár cipő; Hotel Hobbs; A térkép*), amelyeknek kiadására aktuálisan persze nem gondolhatott. „Benyomásai nem any-

230 SZERDAHELYI, *Beszélgések...*, i. m., 94.

231 *Uo.*, 60.

nyira a kint tapasztaltakhoz kötődtek, mint inkább magához az utazáshoz: ahhoz a groteszk feszültséghez, amelyet a kelet-európai gettóba szorított szellem Ferihegy és London között átélt. Még repülőre sem kellett ülnie hozzá, gondolatban is eljászhatta az öngúnnal fölmért magyar kisebbségi érzés és a brit felsőbbrendűség összecsapását, képzeletben is megélhette egy szégyellni való állam autonóm polgárának viszonyát egy szabad, büszke állam bornírt nagyképűségéhez”²³² – írja Reményi József Tamás az *Összegyűjtött munkák* (1993) utószavában.

Hajnóczy nézi a forgatagot, az ismeretlen, ám az ottaniak számára könnyedén megvásárolható dolgok halmait, a „szabad Nyugatot”, és saját bilincseire gondol. A Ferihegyi repülőtéren a géppisztolyos katonákat látva, a magyar *Himnusz* helyett – hallottuk – szeretett lengyeljeinek nemzeti dala jut eszébe. A két nép történelme, szenvedésének mértéke hasonló, akár az íreké, walesieké, mexikóiaké... – Hajnóczy történelmi szimpátiái. Már a repülőn gyűlöli Angliát önhittege, gyarmatai, az elnyomott írek, skótok miatt. Előre érzi az előítéleteket: „Angliából Budapest és Bukarest között nemigen van különbség.” Egy percre sem tud felszabadulni, felengedni: az itthoni görcsök odakint is működnek. Eszébe jutnak Arany walesi bárdjainak szavai, majd egy walesi lemez, melyet sokszor, szívesen hallgatott. „*MY FREEDOM COUNTRY (Az én szabad hazám). És nekem ugyan van-e? A reptéri géppisztolyosok csak felszíne, bőre valaminek. Nem valószínű, hogy büszkén énekelnek: MY FREEDOM COUNTRY [...]*

De hol vagyunk mi a skótok, a walesiek és írek szabadságeszményeitől, melyek igazságosak, és ezért a szabadságért kitartóan küzdenek minden módon. Mi 1956 néhány, szalmalángnak bizonyuló napját mondhatjuk magunkénak, semmi többet.

*Ami a walesi kórus énekét illeti: énekelhettek volna akár piszkos angol nyelven, vagy bármely nyelvén a világnak, ők mégis walesiül énekelnek, mert az ének lelke számít, úgy vélem. Az pedig nem angol: walesi. Ez az ének belém vésődött örökre, tán előrebozsátva azt, hogy soha nem tudnék úgy énekelni, mint ők*²³³ – gondolja aztán. Ady Párizsba ment, s onnan kiáltotta Magyarországot. Kétszeres, kifordított honvágy keríti hatalmába az írot a Londonban töltött utolsó napokon. Eszeveszetten repülne haza már a kilencedik napon. „*Keletről jött gyanús idegen vagy, akitől egy sajátos munkakört betöltő reptéri alkalmazott azonnal a visszafelé szóló repülőjegyet követeli. Még azt is megtudakolja, melyik szállóban óhajtasz londoni tartózkodásod alatt hálni?*

*Pedig neked sok pénzedbe, s még több illúziód elpusztulásába kerül az, amit személyes, közvetlen tapasztalatnak nevezünk.*²³⁴

232 REMÉNYI, *Utószó*, i. m., 338–339.

233 HAJNÓCZY P, *Egy pár cipő = H. P. összegyűjtött munkái: Kisregények és más írások*, szerk. MÁTIS LÍVIA, REMÉNYI JÓZSEF TAMÁS, Bp., Századvég, 1993, 244.

234 HAJNÓCZY P, *A térkép = H. P. összegyűjtött munkái: Kisregények és más írások*, szerk. MÁTIS LÍVIA, REMÉNYI JÓZSEF TAMÁS, Bp., Századvég, 1993, 248.

Ám idehaza géppisztolyos pribékek fogadtak, sunyi egyenarcok, amelyek nemrég útnak indítottak. Honvágyad elmúlt, s csak egyvalamivel foghatsz ki őrzőiden: te tudtad, és most mélyebb tapasztalások árán tudod: chain láncot, bilincset jelent. De legalább angolul gondolsz rá.²³⁵ Ott is – itt is: hontalanul. Aki járt az 1956-ot követő évtizedekben Nyugaton – ugyanezt érezte.

Nem jutottunk a végére a népek, népcsoportok, elnyomottak és kiszolgáltatottak képeinek Hajnóczy Péter lapjain. Ott vannak a rémképek fejezetei, ahol újságkivágáson látjuk a fejedelmeket Malaysiában (a *Jézus menyasszonya* vadászainak hívó-képe lehet), magát felgyújtó buddhista szerzetest – emlékeztetőül gyűjti – vágja ki és teszi el a fiú e képeket a *Perzsiában*, hogy ily módon szabaduljon félelmeitől, emlékeztetve magát, hogy ilyesmik minden pillanatban megtörténnek a világon²³⁶. A tényleges víziókban pedig ott sorjáznak a bangkoki nők, a koreai férfiak, Bokassa, Közép-Afrika császára és a négerék: az erőszak és a kiszolgáltatottság váltott mezében.

A *parancs*ban japán epizódok vannak; a *Meghalt a trikóm* a kínai agyagkatona-hadsereggel kezdődik. S hogy ismét visszatérjünk Európába: a görögök Georges Mustaki nevével és dalaival képviseltetik magukat a *Három* című novella motívumaként; másutt Kavafisz provokáló-politikai versét olvashatjuk; és van egy *Görögország* címet viselő írás is 1980-ból. Vagy a finnek: egy – sajnos – negatív epizódban a *Jézus menyasszonyában*, ahol a közömbös finn fiatalember a Nyugat hidegen elutasító magatartását hivatott megjeleníteni; és megint a finnek, egy kedves, változatos étlappal a *parancs* vendégszövegeként...

Hajnóczy keveset, szinte semmit sem utazott, annál többet olvasott. Érdekelte a földrajz, a népek karaktere, a távoli, különös, az elnyomott, kicsiny népek világa. Mindőjükben Magyarország sorsára keresett párhuzamot.

235 *Uo.*, 249.

236 Lásd azóta NÉMETH Gábor fejezetindítóját (*A józanság révülete*) az V. Hajnóczy-tanulmánykötetünkben. *Hajnóczy a könyvtárban: Vége/láthatatlan párbeszédben*, szerk. CSERJÉS Katalin, NAGY Tamás, HOVÁNYI Márton, Tótkomlós, Yes-Press, 2016 (Hajnóczy-tanulmányok, 5), 153–163.

„... a kékből kell kiindulni...” Hajnóczy a könyvtárban –

(Szimpózium-előadás írásos változatáról, azaz „alkalmi írásmű” átfordításáról lévén szó, hadd’ maradjon legelől a fonalvég, mely a rendezvény megnyitójához kötötte előadásomat!)

A szimpózium szálláscsinálója
– előzetes (felolvasva a megnyitó alkalmával is) –

Tavaszi Fesztivál, Szeged, 2015. május 7–8.

Az SZTE BTK Magyar Irodalmi Tanszékén működő Hajnóczy Péter Hagyatékgondozó Műhely szimpóziuma a szegedi Grand Caféban

A *Hajnóczy Péter Hagyatékgondozó Műhely* folytatja munkáját.

Témaként a szerző olvasmányaihoz fűző sokszerű viszonyát kínáljuk fel: mindazt, ami a tágan értelmezett címbe belefér:

Hajnóczy olvasmányai. A feltárt és feltáratlan, kikutatatlan, lappangó intertextek. A vendégszövegek elhelyezésének sajátos, Hajnóczy-specifikus módjai.

A *Perzsiában* „könyvespolca”.

A naptárak hétfői bejegyzései a könyvkölcsönzésekről.

A megmaradt könyvek doboza a hagyatékban –

azaz a Hajnóczy-korpusz megnyitása az olvasmányok, képi inzertek felé; egy hypertextuális és multimediális gondolkodásmód és szövegepitkezés tanulmányozása néhány órával a posztmodern hazai indulása előttől.

Mindez pedig olyan látószögből, mely kihajtogatja a korpuszt a kép-szöveg elméleti vizsgálódások, összefüggések felé. Kutatásaink hozadéka így túlmutathat a megannyira fontosnak tartott, őrzött és gondozott *egyetlen* szerzői művön.

Az olvasmányait szövegeibe építő Hajnóczyt kívül megújuló vizsgálódásaink másik iránya a hagyaték mint az emlékezet tere²³⁷: a hagyatékklapok megoldozott, telített vizuális mezői.

A hagyatékfeltárás mint hallucinogén, mint a titokba pillantás; a függöny félrehozása.

237 E ponton mint ötletadóra, Nagy Fruzsina műhelytagunkra (Komparatistika Tanszék, PhD) s az ő kutatásaira, széljegyzeteire kell hivatkozzom.

Mivel konferenciadolgozatomból szövegvariánsokról, autotextualitásról fog szólni, még itt, a bevezetőben ejtek szót röviden tudományos találkozásról *másik* tárgyról, a hagyaték vizuális tereiről. E gondolatkörhöz (hagyaték-gondozás) a második nap délutánján kerekasztal-beszélgetést rendeltünk (résztevők: Szilágyi Zsófia, Buda Attila, Reichert Gábor, Jánossy Lajos mint moderátor).

Az intertexteken, olvasmányokon, rejtett vagy világosan felfénylő szövegátvételek felkeresésén túl szimpóziumunk a hagyatékra mint térformációra tekint: az emlékezet és keletkezés terének, képi megtestesülésének látja azt – cizellált és esztétikus ábragyűttesnek. A spirálfüzetek, a fóliába zárt gépelt vagy kézzel írott, erősen javított, megdolgozott, személyes kézjegyek sorával ellátott lapok intenzív vizuális tapasztalattal nyújtanak. Kezelhetők akár képként, montázs-együttesként, melynek leghitelesebb létmódja a *facsimile* lehetne. Az emlékezet és invenció tere: azt látom, azt olvasom, amit hajdan – a szerző...

A hagyatéki dobozok mint az emlékezet tárolásának (van ilyen?) esetlegessége, aleatorikussága: művi és utólagos rejtés. Rejtés, mely nem a szerző intenciója, hanem külső gondoskodás és kanonizáció eredménye – igazságértéke, relevanciája így legalábbis kétes, viszonylagos.

Rejtés, hogy majdan kitakartathassék. Egymásmellettiség a hierarchia helyett: radikális mellérendelés, hozzá még: szómágia. A dobozokon s a füzeteken lévő, sietősen odakerült címkék pogány varázsereje: hiszek nekik, ha a dobozban nem azt találok is. A rend itt utólagos, s dobozokba záratik: fénytelen, geometrikus labirintus – ki kellene mindent venni, óriáslepedőre („csomagolópapírra”, mint kisdíák a projektjét) kiteríteni, végtelen figyelemmel és türelemmel átnézni és újrastrukturálni. Különbem én magam, a hagyaték gondozója fogom meghamisítani a rám bízott anyagot. S érzi is az ember a kísértést a belenyúlásra, javításra, rendezésre, átszerelésre. Türelmetlenséget érez, hogy miért is nem bírja kiolvasni, ugyan, mi állhat ott, biztosan az, *legyen az, s menjünk tovább...* S ha egyszer enged a kísértésnek, co-auctorrá válik, holott ez *így*: tiltott zóna, a *Stalker* sem léphet be az (immár) senkiföldjére²³⁸.

A hagyaték mint áteresztő közeg: rácsok és zsilipek, víztározó medencék, csatornák rendszere/rendszertelensége, s a fragmentális írás tapasztalatával gazdagítja a fölé hajló kutatót. Közben vizuális képekkel és léleknevelő élményekkel is megajándékozza: impulzusokat adnak ezek a háttérablók, meghitt kéznymommal teli idegen-émlékű

238 NÉMETH Lászlót idézem s applikálom mondandómhoz. Németh a bölcsélet mint tantárgy tanítási lehetőségeiről és szabadságának korlátairól értekezik az *Óraadók királysága* című esszéjében: „Kétségtelen, hogy a filozófusok nagy része a filozófia szellemétől elborítva követte el a hibát, melyet én a legnagyobbak tartok: agya természetét vetítette a valóságra, s ahelyett, hogy a gondolkodás eszközeit alázatosan a szükség szerint cserélte volna: ezeket az eszközöket merevítette és istenítette.” NÉMETH László, *A kísértelő ember; A Medve utcai polgári; Óraadók királysága; Gályapadból laboratórium; Levelek a hipertóniáról* = N. L., *A kísértelő ember*, Bp., Magvető, 1963.

rejtjelek. Radikálisan más tapasztalatokkal szolgálnak, mint a régóta ismert, feldolgozott, publikált anyag, ha tudom is, hogy abban húzódik a főtörténet szerzői szála.

Miközben ezeket írom, azzal is tisztában vagyok, hiszen tapasztalom, hogy más tekintetben óvatosan és megfontoltan (nem szertelenül) kell bánni a hagyaték ránk bízott anyagával: helyén kell kezelni (mi a helye?); túlértékelése, minden apró nóvum eufórikus dicsérete: hiba. Kétséges, hogy lesz-e, akad-e a Hajnóczy-hagyatékban még egy *Tányéraknak*, még egy *Jelentés*...

Megkerül-e, sőt létezett-e egyáltalán a Hajnóczy-oeuvre *Robert Guiskardja* (Kleist hosszan dolgozik rajta, majd 1803-ban váratlanul elégeti; ez lett volna a főműve, mondják; s ahogy Dobai Péter is felvetette egy szíves beszélgetésben...)

Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy a kutató, *im-ígyen* feltöltkezvén a szerzői háttérvilággal, jóval árnyaltabb megközelítésekre lehet képes, érzi késznek magát.

És még ez sem biztos.

...talán a háló...

– *ólomkatonák* az intertextus természetrajzának szolgálatában –

„A szuronyomat akarom...!”

(Hagyatéki füzetek, 4.4. 1-37.)

Indoklása annak, hogy miért mondom el újra. Itt, Szegeden még nem mondtam el. Pécs, 2014. október 10., az egyik habilitációs előadás részleteinek felhasználása – Szegeden, 2015. május 7.

Hajnóczy olvasmányai disszeminálódásának módozatairól: az intertextus egy sajátos – vagy épp: a legtipikusabb neméről essék szó;

ismétlés és dublett, a *Kék ólomkatona* dublettjei a hagyatékban,

-hiszen: „a kékből kell kiindulni”- mérettelen.

Hallgassuk megerősítésként a szerző hagyatékából előkerült szövegét:

(...)

Úgy hétfőn reggel felé, biztos volt benne, hogy a k é k b ő l kell kiindulnia. A k é k a fix pont. Az írógép elé ült.

(...)

Érezte: nem a tehetségével van baj – egyszerűen arról van szó, hogy képtelen részvétet és szeretetet érezni a rendgottvárdi boldogtalanok iránt, s képtelen gyűlölni a gondnokot; de arra is képtelen, hogy a gondnok iránt érezzen részvétet és szeretetet, és az öreg, eszelős betegeket gyűlölje. A k é k b ő l kell kiindulni. Megpróbálta magában a riporter helyett felpiszkálni a költőt. Dörgölni kezdte a halántékát, finom, fehér kéziratpapírt csavart az írógépbe. A billentyűkre csapott.

Új szerelem, el ne felejtöd, ilyenkor tél van a tanyákon és a kék erdészházban. A tanya-udvart a fehér szegfű lassan körbejárja, a gyertyánerdőben a vadász bokáig gyémántban áll.

Leengedte a kezét, nézte a szöveget. Atyaisten... ez a kék erdészház a rendgöthárdi intézet! A fehér szegfű a l e l k i i s m e r e t. A bokáig gyémántban álló vadász pedig – a g o n d n o k.
Szárazat nyelt, kigyúlt a szeme. Megnyomkodta a tarkóját. Kattogott az írógép, mint a gépfegyver.
(...)

(Most 40 percet fogok beszélni, mert az előző szimpóziumon, idő híját látván, visszavontam az előadásomat; „Akkor visszamentem a házba és leírtam: *Éjfél. Az eső veri az ablakot. Nem volt éjfél. Nem esett.*” Nem beszéllek 40 percig.)

Előadásomat néhány „talált tárggyal” szeretném kezdeni:

1. „*Akit ismerünk, akit sohasem láttunk*” – olvasom Bombitz Attilánál²³⁹, s mikor felidézem, vállalnom kell a másra-értés ódiámát (volt opponensemnél e mondat egy Esterházy-tanulmányban értendő a *Harmonia Caelestis* rejtőzködő én-jére); magam akár előadásom mottójául is választhattam volna: e mondat megérezkíti mondandóm tárgyához és a korpusz megalkotójához fűző viszonyomat.

Hajnóczy megidézése most kezdődő szimpóziumunkra; három éve, 2012-ben voltunk így együtt utoljára! *A párbeszéd most folytatódik.*

2. A második *objekt* e formában le sem íródott; magam sarkítottam ki Szkárosi Endre 2. Hajnóczy-tanulmánykötetünkhöz írott előszavából²⁴⁰:

Hajnóczy Péter nemcsak a Perzsiát írta.

Az előző szerzője felhívja a figyelmet az immár kultusz tárgygyá vált főmű mögött pulzáló, mind újabb experimentumokban előrerúgató további szövegekre. Az organikus megőrzése mellett mutatkozó agresszív (a szó eredeti értelmében: támadás; arra motivál, hogy megsértse vagy megsebesítse a frusztrációt okozó akadályt) áthágásokra, kísérletekre. Melyek „az újítás és folytonosság dinamikus kettősségében” dekonstruálják mindenekelőtt a nyelvet és a szerkezeteket, hogy végül a narratív struktúrákat a költői logika rendezze át. Ilyen szöveg a mára kiválasztott *Ólomkatona* is.

A 3. „*objet trouvé*” Földényi F. László egyik, kortárs magyar festészetet körbevesző esszéjéből való²⁴¹. A szerző Barabás Márton legújabb munkáiról értekezik:

A szabadság érzetét keltették bennem ezek az alkotások: olyasmi jött létre, ami nem volt megjósolható. Vagyis a művész olyasfajta készletnek engedett, ami az előzményekhez képest törést és szakítást jelent. Márpedig az esztétikai hatásnak a kiszámíthatatlanság, a megtervezhetetlenség érzete az egyik legfontosabb eredője.

Elegendőnek látszik a szerző nevének kicserélése, s a mondottakat Hajnóczy Péterre applikálnám! (Hogy itt a hajdani disszertációm címében álló kifejezésre is reflektáljak: sem nem a pályázó folyamodás, megszólítás vagy *adverzió*; de nem is *egészen* a gadameri alkalmazás, valamiféle fordítás, az elméletnek a gyakorlatra történő átültetése, mely a megértés és magyarázat után a klasszikus hermeneutikai hármas utolsó tagja. Ellenben a hímezés, ráillesztés, ráöltés vagy be-mélyítés, mintázat szöveg-szöveget érintő jelentésében – ilyen értelemtartományú lesz egyébként a Hajnóczy-féle, most megnevezni kívánt intertextus is.)

Váratlanság és kiszámíthatatlanság egy hasonlíthatatlanul eredetinek megismert korpuszban – ez indított hajdan e korpusz mozgástörvényeinek megismerésére.

Állni, s *kérdezni térdig ezüstben; akár a vadász, ki a gyertyánerdőben bokáig gyémántban áll.*

– *mérettelen* –

4. S az applikáltsághoz, a szöveg-arabeszkhez, össze-szövöttséghez még, mely Hajnóczy-dolgozataim elsődleges tárgya, egy keresett tárgy (célzottan választott, bár a kötetet bárhol felütve, *talált* is lehetne), az egyik legnehezebben befogható Hajnóczy-szövegből, az *M*-ből²⁴²:

(...) *A szavak! Mexikó. Cuernacava (indián nevén Quauhnahuac) és Yvonne, aki talán fejteni való borsóért áll sort a piacon: Margerie. Mindenesetre: Ágnes ellökte a kezét, amikor megsimogatta az éjjel a vállát. A részvét hideg vágását érezte volna meg, azt, hogy mentegetőzik a keze? – A söröskorsóra nézett: a vörösarany gyűrű ott remegett az alján. Lassan felemelte a fejét, és kinézett az ablakon mintegy a számlappal megfordított óra válla fölött a szemközti ablakokra, de nem látott lángokat, nem látott semmit. Csakugyan égett a ház? Csönd lett hirtelen; nem hallotta az óraketyegést.*

„Megállt volna az óram?”

Számlappal maga felé fordította az órát: egy percet mutatott hét előtt. (Osiris²⁴³, 164-165)

239 BOMBITZ Attila, *Akit ismerünk, akit sohasem láttunk: Magyar prózaseminárium*, Pozsony, Kalligram, 2006.

240 *Da capo al fine: Folytatódó párbeszédben...*, szerk. CSERJÉS Katalin, GYURIS Gergely, Szeged, Lectum, 2008 (Hajnóczy-tanulmányok, 2).

241 Földényi F. László, *A testet öltött festmény: Látogatások műtermekben*, Pécs, Jelenkor, 1998, 18.

242 Mint kitűnt, a szimpóziumon feltűnően sok szó esett az *M* című, Lowry művével feltöltkezett elbeszélésről.

243 *Hajnóczy Péter összegyűjtött írásai*, szerk. Reményi József Tamás, Bp., Osiris, 2007. A Hajnóczy-szövegekből e kötet alapján idézek; a továbbiakban: O.

Jól látszanak a mintázatok az első, egyelőre lineáris olvasásra is; mely sürgősen követeli az újraolvasást, a pontszerű, „nyomjelről nyomjelre haladó” birtokba vételt: még nem látom át, de érzékelem a *rétegeket és réseket*, az idegen testeket és ácskapcsokat a szövegben: inter-, intra- és autotextusokat.

A textus enigmaként néz vissza olvasójára. Ez ösztönöz; ezért olvasom; ezért igyekszem lassúolvasással birtokba venni.

Elemző dolgozataim céljának tekintem, hogy közelebb kerüljek Hajnóczy Péter experimentális prózájának néhány sajátosságához: montázs-, sőt: kollázs-strukturált-ságához, betét-alkalmazó technikájához, mely építkezés bizonyos pontokon kategorikusan távolítja a szöveget az írásosságtól, sőt az irodalmiságtól is; térbeli formák, tárgyasulások felé lépteti a szövegvilágot. Szeretném kitapintani a szövegbelső és szövegszűz utalások rendszerét, melyek nélkül, úgy vélem, a szerző narratív kezdeményezése válasz nélkül marad. Ettől az együttműködéstől egyszersmind a szövegek jelentéstelődését is remélem. A megértés-történés dialógikus szerkezetébe ágyazva, a Hajnóczy-szövegtest rá-szövődései érdekelnek, a narratív szinteződések előidézte lépcsőzetesség, építészeti- vagy geometriai szerkezetek létrejötte. (No meg a líra, a romantika s a látomásosság szerzőm prózájában: a két szélsőség. Holott nemcsak két szélsőség, nemcsak egy oppozíció, nemcsak egy alternatíva van.)

S örömmel észlelem a szövegtől a mű fogalmáig *visszavezető* út szakirodalmi igenlő megjelenését. A mű-fogalom revidálását: *a szöveg behatárolt – a mű végtelen*. Valaha „mű”-ként fogadtam be a Hajnóczy-korpuszt, majd, második disszertációm munkálatai során – interpretátorként – „szövegek”-hez közeledtem, hogy végre ismét „mű”-vé álljon össze a minden ízében, minden jegyzetével, para- és architextusával, inter- és intratextusával, tervével és szövegváltozatával együtt befogadott korpusz, melyhez azóta erős kísérőként járultak a hagyatéki dobozok tartalmai. Egy korpusz, mely végtelen és nyitott, akár egy „világregény”, s játékba hív végesen, illetve végtelenül nyitott művilágával; véglegesítés nélküli szerkezeteivel: a „többes szöveg” esélyeivel. *A szövegek töredékességükben, hiányaikban is egy teljes (teremtett) világ romjaira emlékeztetnek.*

Mostani munkám tárgya ismét, hangsúlyozottan Hajnóczy Péter 1. radikális eklektikája és az a 2. transzgresszió, melyet csillapíthatatlan következetességgel valósít meg publikált életműve és hagyatéka feltárt és még feltáratlan minden pontján. (Sokan torzónak nevezik a Hajnóczy-korpuszt; magam keserűen hamar lezáruló teljességnek.) Az íróat szüntelen kísérletezőnek ismertem meg, e próbák nyomait őrizi az 1. műfaji és stilisztikai/stílusbeli sokféleség. De nemcsak a hagyományos műfajokat problematizálja, stílus-standardokat feszíti Hajnóczy (e kétfajta kalandról és expanzióról szóló beszámoló is munkáim vállalásához tartozik: explozív megújulás s az ezáltal generált terminológiai többszólamúság), ellenben szabadon kalandozik a 2. műnemek közt is, határterületeket keres és tapos ki magának. Az alap-nemet, az epi-

kát tűneti át a legváratlanabb pillanatokban a lírába, s vált később lírai drámára. Miközben epikája maga is drámái az állandóan jelen lévő dialógusok és a függő beszéd által, de a korpuszt feszítő konfliktusok miatt is. Az életmű alaphangja mindez alatt a tragédia tónusában marad (nem egyszer érezni a szövegekben *az idegen borzongató, kísérteties jelenlétét*). 3. További radikális lépése, amint áthágja az irodalom mezsgyéit, a) az írásbeliség más területei s b) más művészeti ágak felé veszi az útját. Így jut el, így érinti vagy hatol is be oly területekre, mint a természettudományos próza; a publicisztika; a kritika, esszé, recenzió, tanulmány; a film; a színpadra adaptált, megrendezett dráma, színmű; a zene; nem utolsó sorban a képzőművészet annak konvergáló territóriumával: Hajnóczy „festményeire”, „szobraira”, „épületeire” gondolok. Hogy végül a transzavantgárd érzékenységet és „kulturális nomadizmust” se felejtsem ki. Kilép tehát ez az életmű az irodalomból, az írásbeliség rácsait feszegetve 4. a szóbeliség felé s tovább, 5. ki magából a művészetből is, melyet végül is nem tudott organikusként, primerként, abszolút relevánsként megtapasztalni. S e teremtett világ megképzése időnként oly összetett, hogy a befogadótól valósággal „intringvális fordítást” igényel.

A bevezető egy egész vállalkozásnak (most: egy kétnapos szimpóziumnak) szólt, de indokoljuk, motiváljuk egy kihívó, baljós szöveg olvasásával! Téma: három plusz egy, emberre emlékeztető báb, teremtett alak drámája és kálváriája valahol Andersen meséje és a *Város Nagypokla* közt, piacon és kórházban – a *kék ólomkatoná* tudatában. Továbbá ennek az ólomkatonának néhány másik, tovább-teremtett életében.

A szövegtestek megoldozottsága, idegen rostjai, talált és keresett tárgyai kötik le a figyelmet. A prózaformálási módok közül korábbi dolgozataimban²⁴⁴ a (szöveg)betéteket vizsgáltam, és e jelenségeket közösen *zárványoknak* neveztem, majd csoportosítani igyekeztem őket.

Hajnóczy betétszövegeit *zárványnak* nevezni leghitelesebben a szó biológiai értelmében lehet. Benne lévő, de belé nem tartozó, anyagában idegen és ellenálló elemek. Természetük esetenként más és más, önállóságuk kifürkészhetetlen és befolyásolhatatlan.

Gérard Genette tanulmányának (*Transztextualitás*²⁴⁵) felosztásai azok, melyek a korábbi írásaim vizsgálta tárgyat legproduktívabban közelítik meg és csoportosítják. E rendszerhez kell a magam kialakította „Hajnóczy-specifikus”, megnevezéssel eddig el nem látott intertext-típuso(ka)t hozzákapcsolnom.

244 CSERJÉS Katalin, „A lebegő orgonagyökér”: Egy Hajnóczy-prózakalauz első fejezetei, Tótkomlós, Yes-Press Nyomda, 2009.

245 GÉRARD GENETTE, *Transztextualitás*, Helikon, 1996/1–2, 82–90.

Talán a *háló*; a szöveg tükrén lebegő, majd alámerülő háló metaforája lesz az, mely „kifogja” e Hajnóczy-intertextus természetrajzát. Vagy: a *vírus, irritáció és fertőzés*; kiismerhetetlen utakon, búvópatakként fel- feltörő jelenlét és terjedés. A „háló”; és: „a motívum lebegtetése a szöveg tükrén” vagy a mélystruktúrába applikálva. És: „nyomozás és felfedezés”²⁴⁶ mint módszer, mellyel a fenti metaforák által lefedni remélt szövegjelenségek, szövegközi vonások felbukkanhatnak a homályból a Hajnóczy-korpusz szövegeiben.

*

A kék ólomkatona című kispróza az *M* című 1977-es kötetben volt olvasható először, majd az 1982-es, Mátis Lívია és Reményi József Tamás által szerkesztett *Hajnóczy-összesben*: ezt az írást tehát régóta ismerhetjük. A másik *Ólomkatona*t ide fogom másolni *A nagy jógi légzésből (Omega hattyúk)*. És van még egy vékony, kislakú (kék!) spirálfüzet, egy meggyötört, valamilyen folyadékkal félig átitatott, csaknem olvashatatlan lap-együttes, ahol *A szuronyomat akarom!* mottó vagy emlékeztető fejléc alatt végig az *Ólomkatona* járja kísértetútját²⁴⁷.

de melyik szövegváltozat keletkezett először?

A kék ólomkatona létrejöttének ideje a hagyatékban talált szöveg jegyzéke szerint 1976. 02. 27., megjelent az Új Írásban 1976/12. Megjelent még az 1977-es *M* című kötetben.

A Hull a hó... kezdetű *Ólomkatona*-betét *Az elkülönítő* doboz-paksamétájában volt található, *Az eperszínű spirálban szálló ómega hattyúk vastüdejének páncéllétkútja* („futurista”) megnevezésű, 32 oldalas gépirat első lapján, lehúzva (Nagy Tamás e hosszúsövegnek *A nagy jógi légzés* keresztnevet adta). *Az elkülönítő* maga 1972. 04. 06-án lett kész, de Hajnóczy 1980-ig nem hagyott fel a vele való foglalkozással. *A nagy jógi légzés* 1972.06.23-25. keletkezett, *Az eperszínű spirál...* blokkján külön dátum nincsen, de, mint mondtuk, benne volt *Az elkülönítő* paksamétájában.

Csak találgathatunk. Jógázni élete vége felé kezdett Hajnóczy, s *Az eperszínű spirál...* joggyakorlatokkal kezdődik.

Én magam mindenesetre jóval *később* olvastam a kihúzott hagyatéki verziót, s talán nem ártok nagyot, ha így *utólag* mérem hozzá a töredéket a már ismert Hajnóczy-szövegekhez. Autotextualitás, de hypo- vagy hypertext tartalmú a szövegvariáns?

246 HALÁSZ László, *Az olvasás: nyomozás és felfedezés*, Bp., Gondolat, 1983.

247 A felfedezés azóta ért: gondolkodásom egy másik sarokcsillaga, Vajda Lajos festő és grafikus mély szegénységben töltött élete egy pontján, Párizsban, majdnem négy éven át *ólomkatona*k festéséből tartotta fenn magát. (Bálint Endréné olvasom, a *Vajda Lajos emlékkönyvben*, Bp., Magvető, 1972.) Mi több: El Kazovszkijnak is van egy *Ólomkatona* címet viselő költeménye (E. K., *Homokszőkökút*, vál., szerk. MARGÓCSY István, Bp., Magvető, 2011. A verset fordította: Rakovszky Zsuzsa.)

Summázva a sorrendet: előbb *Az eperszínű spirál...*, benne az *ólomkatona*-betét, s évekkel később történik a visszatérés, és íródik meg az alapötletből *A kék ólomkatona*, mely alig valamit őriz a hívószón kívül az első, megsemmisítésre szánt verzióból. Mi azonban *látjuk* e változatot is. S legkésőbbben ismertem meg a valószínűleg legkorábban keletkezett szövegvariáns, a 4.4 spirálfüzetben olvasható etűdöket. Mindent éppen fordítva tehát.

Hallgassunk meg most egy válogatást azokból a szövegekből, melyek az *ólomkatona*-történetet helyezik középpontjukba – a magam befogadási sorrendjében! Ízelítőül:

1. *A kék ólomkatona*, -az üreg- utolsó epizód (részlet)

Fénycsik hasít az üregbe. Az *ólomkatona* hunyorog, karját az arca elé kapja. Botladozva lépkedni kezd a nyílás felé.

Megmarkolja a puszkáját, kinéz a nyíláson. Leveszi a válláról a puskát, előreszegezi a szuronyt, kilép az üregből.

Vastag, tömpe ujjú kéz markolja meg a katonát. Az ujjon megvillan a karikagyűrű. Az ujjak kicsavarják az *ólomkatona* kezéből a fegyvert, kettétörrik a puskacsövet. Kettétörrik az acélszuronyt. Eltűnik a kéz.

Narancsszínű puszka hever a kövön. (...)

2. [Hull a hó. A fiú ott térdel az udvaron a kék oroszlán mellett, kezében törtszuronyú *ólomkatona*. Nézi a sebesült katonákat, amelyek a hóból épített mellvéd mögött sorakoznak, fegyverüket előreszegezik. Csonkalábú, csonkakarú *ólomkatona*k. Odább, a mellvéd mögött egy szelvédett mélyedésben sértetlen, celofánba burkolt katoná áll a lóva mellett, keze a kardmarkolaton. A fiú a mellvéd mögé állítja a törtszuronyú katonát. Lassan megfordul: tenyerébe veszi a celofánba csomagolt lovast, megigazgatja a celofánt, óvatosan a hóba vájt gödörbe helyezi a katonát. Átlép a mellvéden, zsebéből szürke forgópisztolyt húz elő, féltérdre ereszkedik, egyik szemét behunyja. Száraz dörrenés. A törtszuronyú katoná megpördül a mellvéden, a hóba zuhan. A kék oroszlán mozdulatlanul áll a mellvéd mögött, nézi a fiút. Lerázza a havat a sörényéről, meghemperedik a hóban, bojtos farka megérinti a mellvédre zuhant katonát. A katoná feláll – jobb karja helyén szürke *ólomcsonk* – bal kezében kék *ólomzászló*, a magasba emeli az *ólomzászlót*. Mozdulatlanul áll a mellvéden, szemben a fiúval.]

3. I.

A SZÜLÉS. AKI NEM AKAR MEGSZÜLETNI.

(A szuronyomat!) A MŰTŐ

Aki nem akar megszületni – az anyaméhben – nem akar kijönni az anyaméhből – a Szülés visszatérő képsorai – a műtő – a műtét RÉSZLETEI – A SZURONYOMAT! – végig kell csinálni, hogy oda visszamehessen – a kék papírszurony –

II.

A szuronyomat!

AZ ÁLOM

– a lefekvés – az ágy – az álom – AZ ÓLOMKATONÁK félnek az éjszakától – mikor lesz este, amikor már aludni lehet – a hajnal – a HÍD? – (a festő ott ül az asztalnál –?) – lovakat lát – futnak a lovak – a kicsikó – az ÜREGRŐL álmodik –

III.

A szuronyát akarja –
A FILMHÍRADÓ

AZ ÉJSZAKA

– fennmaradni, KITARTANI egész éjszaka, nézni a csillagokat – fákat, árnyékokot – elaludni – fázik – egyhelyben topog – fut, hogy felmelegedjen – a csillagokat nézi – egy fát, egy bokrot néz – a séta – a várakozás – a zene – az árnyékokat (nézi) – bogarat, egy alvó madarat – valami zörren a bokorban – fél – egy emberre odafigyelni egyszer egyetlen éjszaka – a tisztáson a holdfényben eltáncolja az életét – megpróbálni megérteni az idegent – kitartani egy éjszaka –

S most – mielőtt a három szöveg széljegyzeteléséhez fognánk – következék egy személyes közjáték, mely a Riffaterre-féle *intertextuális nyom*hoz kapcsolódik. Az ekként megnevezett elméleti fogalom pedig láthatóvá teszi a Hajnóczy-szöveg eddig elfedett vonatkozásait²⁴⁸.

248 Laurent Jenny felhívja a figyelmet az *intertextuális* létrehozta anyagformálás és az *emlék megjelenítés* kapcsolatos *álommunka* hasonlóságára. Jenny is ad meghatározást az intertextuálisra, nem kevésbé frappánsat és operatívát, mint kollégái: „Az intertextuális sajátja, hogy bevezet egy új olvasási módot, amely szétfeszíti a szöveg linearitását. Minden egyes intertextuális utalás tartalmaz egy alternatívát: vagy folytatjuk az olvasást, mintha csak egy olyan részletet látnánk, amely a szöveg szintagmatikus szerveződésének bármely más eleme is lehetne – vagy visszatérünk az eredeti szöveghez egyfajta intellektuális anamnézis segítségével...” Az intertextuális nyelve a meglévő összes valaha-írt szöveg nyelve. Amiből származik, az a textus ott él, ott mozog a beidézett szövegdarab mögött, hozva auráját, jelentésmezőit. Egyfajta virtuális jelenlét ez. Másrészt, mondja Jenny, „az »idézett« szövegnek bizonyos értelemben le kell mondania a tranzitivitását: többé már nem beszél, hanem beszél. Már nem denotál, csak konnotál. A saját szakállára már nem jelent semmit, átlép a nyersanyag állapotába (...)” Laurent JENNY, *A forma stratégiája*, Helikon, 1996/1–2, 23–50.

Az *intertextuális nyom* fogalma Michael Riffaterre-nél (*Az intertextus nyoma*, Helikon, 1996/1–2, 67–81.): Az intertextuális Genette-felfogta világszletében (Gérard GENETTE, *Transztextuális*, Helikon, 1996/1–2, 82–90.) a legkevésbé kifejtett és korántsem kötelezően szó szerinti típus a célzás, s ez „olyan közlés, amelynek teljes megértése feltételezi azon kapcsolat ismeretét, mely közte és egy másik közlés között áll fenn”, és melyre bizonyos „hangsúlyok” által utal. *Implicit intertext* ez mindig, *gyakorta hipotetikus*, nem egyszer bizonyíthatatlan is. Riffaterre, aki e terület kutatásának mestere (mágusai), mikroelemzések sorával nyugtázza le olvasóját, mikor a célzásokban megnyilatkozó „intertextuális nyomot” keresi. A „célzás” szójelentése a maga mindennapos regiszterében nem, de a genette-i meghatározás figyelembe vételével szinte szó szerinti pontossággal idézi fel azt a viszonyt, mely az *M* és Lowry *Vulkán alatt*ja közt áll fenn (a „reminiscencia” túl enyhe kifejezés volna ehhez az expresszív

A Hajnóczy Péterrel történő újra-ismerkedéssel és első Hajnóczy-szemináriumaim megtartásával egy időben, kb. tíz esztendővel ezelőtt találkoztam *A két ólomkatona* szövegével (egy *nyelvi mozdulatsorként* érzékeltem, s hökkentem meg rajta, a Barthes-féle terminológiával élve nyitott, *scriptible* szövegnek tartottam, nem leíró-reprezentációs viselkedésűnek, néhol mintha a Kristeva-féle *brutális nyelvi ügyetlenséget* is tetten érni véltem volna rajta²⁴⁹). Ugyanekkoriban vettem észre igazán *A fűtő* minden előkészítés nélkül elszabaduló tűzvész-látomását²⁵⁰, mely minden bizonnyal a kleisti *hypotext* Lisbeth-boszorkány-jósnő/cigányasszony-epizódjára asszociál, kifejezetten a beavatottak számára. Ekkortájt észleltem *Az unokaöcs transzavantgárd* kisajátító gesztusát, ahogy *expanszió*, *appropriation* tárgyává teszi Che Guevara alakját (mint kb. ugyanebben az időben Kelemen Károly festőművész is, 44 ezüst-zselatin manipulált fotóján). Diderot *Rameau unokaöccsét* is ugyanekkor azonosítottam végleg e novellában; továbbá a minden előkészítés nélkül *pantomim*-leírásra, lejegyzett *performanszra* váltó szövegdarabot ugyanitt, a repetíció szellemében rögzítve – azaz egy a Márai-novellák *salaktalan realizmusától* radikálisan különböző, *másik* Hajnóczy Pétert. Egyszerre figyeltem így föl a realizmus ellenében munkáló prózátényezőkre és az intertextusok eddig sosem észlelt használati módjára szerzőm prózájában. Fenti szövegek ráirányították figyelmemet a Hajnóczy-féle intertextus máshoz nem hasonlítható jellegére. Megmerítkezés és feltöltődés kedvenc olvasmányaival, majd az átvett, más kontextusba helyezett motívumok vakmerő, olykor arrogáns, önkényes disszeminálása a saját szövegek terében.

viszonyhoz képest). E Hajnóczy-szöveg (többször leírom még) gyakorlatilag értelmezhetetlen a *Vulkán* és a Douglas Day-tanulmány nélkül, de explicit formában ezekre rámutatólag nem utal. Genette a célzás mint módszer bemutatásakor Riffaterre érzékeny líraelemzéseit hozza fel: ez elbizonytalanít saját példaállításom helyességét illetően, mert az *M* a Riffaterre-vizsgálta szöveg-exemplumokhoz nem hasonlít (Derrida: *Glas* /a prózavers háromszáz oldalon át ad körkörös szerkezetű meditációt Genet-ről és Hegelről, kommentálva, parafrázálva mindkettőjüket/; Mallarmé – Baudelaire-en át szemlélve / *Charles Baudelaire síremléke*/; egy Nerval-intertextus / *Delfica*: a cím leírásának „botrányától” Goethe *Mignon daláig*). Ha viszont nem ragaszkodom a riffaterre-i fonetikai/fonémikus elemzéshez (s bizonyos „grammatikai árvák” feltáráshoz) mint kötelező és egyetlen üdvözítő nyomkereső módszerhez, úgy „intertextuális nyomot” (célzást) fedezek fel a *Perzsia* halott város-látomásában, mely mint érzékeny hiány vezet vissza bennünket a Hajnóczy „könyvespolcán” (Szörényi L.) feltűnő Szádeq Hedájathoz.

249 A saját *elbeszélésmodor keresésének zörejeire* gondolok; felteszem, hogy fenti két fogalom lefedettségé más; poétikai ereje azonban mindkettőnek van.

250 Az önkéntelenül, ösztönösen ráérezett, nem tudott, de tett, követett transzavantgárd érzékenység ez, melyre másutt a repetíciónál utaltunk. Éppen hogy a koncepcuális művészettel és a minimal arttal áll szemben: a személyes élmény, a szubjektív létállapot megfogalmazása mellett szavaz. S e létállapotot a múlttal folytatott dialóguson keresztül fogalmazza meg: „kulturális nomadizmus” ez mindenképpen. Különböző kultúra-felfogások, kultúrák – új eklektika. Hangsúlyozza a műalkotás egyediségét, érzéki-anyagi vonásait. Az egyenes vonalúság, szükségszerűen egymásra következés elutasítása, plusz individuális hitelesség adja meg karakterét.

Kezdjük a szövegvariánsok megbeszélését az ismertnek gondoltól, s így haladjunk az ismeretlenek felé; ez egyszerismind a magam szöveg-megismerési útjának *kronotoposza* is.

1.A *kék ólomkatoná* című, az *M*-ben (1977) megjelent kispórához fűzöm kommentárjaimat

a híd

Az ágy, az asztal, három szék. A székeken ágynemű.

A férfi az ágyra teríti a lepedőt, föl húzkodja a pizsamanadrágját. Kisimítja az ágyon a lepedőt.

Sikoltva, csörögve villamos halad el. Megremeg a ház.

A férfi az ablakhoz lép, az utcát nézi. A lámpák fénykörei remegnek a betonon. Fúj a szél.

A férfi pohár vizet, cigarettát, gyufát, hamutartót rak az ágy mellé a padlóra.

Az ablakhoz lép, az eget nézi. (...)

Következzenek *A kék ólomkatonához* fűzött (fűzendő) széljegyzetek (szívesebben hívom így, mint tanulmánynak), melyek egybe-ölelik a sokféleségnek azt a tartományát, melyben leghosszasabban s legszívesebben időzöm:

A kék ólomkatoná kiismerhetetlen, kalandos felépítésű, ellentmondást nem tűrő („felforgató” erejű) kortárs (félmúlt-béli) rövidpróza az 1. *arisztokratikus regiszterből*²⁵¹, 2. melynek méghozzá erős vizuális, képi vonatkozásai is vannak, lényegében

251 Hajnóczy nem akarja, hogy megértsék. Nem akarja, hogy akárki megérthesse. Mintha Derrida tézisének igazolná: *a szöveg csak akkor minősülhet autentikusnak, ha első pillantásra, „az első arra járónak” nem adja meg magát, nem fedi fel építkezésének szabályait.* Ez az „arisztokratikus regiszter”.

Szigeti Csaba jellemzi így *A kopt nőket*, miközben a találós kérdés szerkezet-típusát azonosítja a szövegen. „Ha Jolles hármass megközelítésében gondolkodunk, amely különválaszt forme simple-t, forme simple actualisé-t és forme savante-t, akkor Hajnóczy szövege *tudós forma* a javából. (...) A. Jolles egy helyütt utal az egyszerű és a tudós formák közötti viszonyra: »A Tudós forma sajátos törvényei révén lerombolja azt az Egyszerű formát, amelyből megszületett. *«Azt mondhatjuk tehát, hogy az irodalom arisztokratikus regiszteréből vett művek esetében az egyszerű forma mint műfaj eltüntetett, szétrombolt karaktere, jó esetben a szétrombolás folyamata vizsgálható csak, ekkor azonban bizonytalan területekre tévedünk.»* SZIGETI Csaba, *Hajnóczy Péter találós kérdése: Hol léteznek a kopt nők? = Az egyszerű formák szemiotikája*, szerk. BERNÁTH Árpád, CSÚRI Károly, Szeged, 1985 (Studia Poetica, 7), 119–127.

A szkázok viszont abba a szövegtartományba tartoznak, amely mindig a legjobban vonzott – ahol “térdig ezüstben” járkálsz. Ahol az írás elszabadul a közlés és a megszólítás hagyományától, és egészen arrogáns módon azonosul önmagával, nem hasznos, noha elég sok mindenre lehet használni, ha nagyon forszírozza valaki. (Hajnóczy háta? (Rövid interjúk Hajnóczy Péter utóéletéről) Aki kérdez: Gaborják Ádám. És aki válaszol: Németh Gábor = Énekelt, és táncolt, mint egy szatír: Nem szünő párbeszédben, szerk. CSERJÉS Katalin, NAGY Tamás, Szeged, Lectum, 2012 (Hajnóczy-tanulmányok, 4), 174.)

az *ekphraszisz* egy neme, s 3. a két entitás (szó és kép; *a szavak és a dolgok*²⁵²) közt *transzgressziót*, radikális határátlépést követ el, *médiumok térközeire* jutva, 4. de a narratív szintek közti *metalepszist* is létrehoz, mert az alkotó pozíciójával azonosulva, mi magunk ugyancsak bevonódunk a történetbe a) beléphetünk a szó által teremtett világba, s megindulhatunk az üregeken át a fehérre meszelt falak közt haldokló nő felé, hogy közeli szemléltői, netán b) résztvevői lehessünk a brutális történetnek s még történendőknek. Miközben 5. olvasók és értelmezők is maradhatunk, s mint ilyenek, érzékelhetjük a próza legváltozatosabb szövegközi műveleteit, manővereit: egy *intertextuális nyom* segítségével, majd a *paratextus* (cím) igazolásával rálehetünk a szöveg *hypotextjére*, s az életműbe magát régóta beleolvasott kutató észleli a szöveg *autotextuális* vonatkozásait is (amennyiben sikerül előbb pontosítania e fogalmat, elválasztva egymástól s külön névvel illetve a *saját szövegek körén belüli*, illetve az *egy adott textuson belől megjelenő* szövegbelső ismétlődéseket, /szabad/ idézeteket, variációkat stb.), többek közt például az *archiexutualitás*on át, a műfaji emlékezetet feltámasztva²⁵³ (egy forgatókönyv? egy filmnovella?). Miközben tetten érem mostani bevezetőmön is a *metalepszist*: a kutató személyes ízléséről folyó beszéd észrevétlenül átlépett egy szinttel lejjebb (feljebb?), ahol már nem az olvasói ízlést, hanem a most bemutatásra váró novellát elemzi. S akkor most ez utóbbit fejezem be, vallomás helyett szinopszist készítve: a felsorolt szövegközi észrevételek lehetővé teszik, hogy a vezér-hypotext (Andersen *A rendíthetetlen ólomkatonája*) jelenlétét és meghaladottságát egyszerre vegyük tudomásul.

Mind égetőbb szükségét érezve immár, hogy a legjellemzőbb szövegközi műveletre, ami az 1970-es években egy még alig ismert vagy csaknem ismeretlen fiatalember kezétől származott, még (jóval) a hazai posztmodern és intertextualitás-kaland előtt – saját nevet, megjelölést, elnevező fogalmat, leírást és meghatározást adjunk.

Miközben fenti megfigyelések és gondolati műveletek során láthatóvá válik a kiépülő, átjárókkal, hidakkal, alagutakkal, kötélhágcsókkal telt szöveg-épitmény, szö-

252 Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok: A társadalomtudományok archeológiája*, Bp., Osiris, 2000. Benne közelebről a *Las Meninas*-tanulmány (*Az udvarhölgyek*) gondolatmenete.

253 Northrop Frye ugyancsak az archetípus fogalmát használja, mikor azokat az utalásokat és visszatéréseket igyekszik megnevezni, melyek „*építészeti tömbök* módjára alakítják az irodalom rejtett belső járatait”. (Thomka Beáta idézi fel N. Frye szavait: *Narratív formatervezés*. Vö. T. B., *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*, Bp., Kijárat, 2001, 41.) Szerkezetek ismétlődése, eljárások, figurák és formák ezek. Belső hálózatokat, szövegálati tereket, csatornarendszereket hoznak létre: szervessé építik a műfaji tradíciót. *Ha nem is epika vagy líra, de valami, ami “epikus”, ami “lirizál” létrejöhet a klasszikus műnemek problematizálódása után is.*

„Még ha egy mű úgy határozza is meg magát, mint aminek nincs semmi közös vonása a létező műfajokkal, nemhogy tagadná a kulturális kontextus iránti érzékenységét, hanem éppen a tagadással bizonyítja. *Rendszeren kívül a mű tehát elgondolhatatlan.*” (Laurent JENNY, *A forma stratégiája*, Helikon, 1996/1–2, 23–50.)

vegmű, melynek pásztázása és kibetűzése önmagával rokon módszereket (és kvalitásokat is) kíván(na) (mint amikor a *Háború és háború* Albergueria-fogadó leírásában meglehetősen ismerjük fel a regény-egész fokozhatatlan bonyolultságú struktúráját²⁵⁴). Ez lesz *A két ólomkatona* megismerésének „hermeneutikai köre”.

... ez, bolygott a férfi, hát ez az... – idézem elsőtől fogva örök Hajnóczy-szövegemből, a *Gyűrűkből* –

– ezzel szeretnénk most foglalkozni –

A két ólomkatona az *M* 1977-es kötetében *A szertartás* és a *Mandragóra* közt áll, oda van beszerkesztve. A három novella után már csak a kötetet lezáró, annak címet adó *M* következik: mind a négy rendhagyó, kísérletező, a Márai-novelláktól, de egymástól is radikálisan különböző írás. Vizsgálódó szövegünket a (csaknem) repetitív technika, a minimalizmus és a forgatókönyvszerűség egyéb Hajnóczy-írások sorához köti, más- és más szempontokból.

A szertartás; A két ólomkatona. A hátrahagyott írásokból *A kavics; Keringő; A kút; A sas; A tűz; Gyűrűk; A kéz.* E szövegek vágott montázstechnikával, repetitív építkezéssel készültek. Ez a formamegoldás zenei alakzatokkal, dallammal és ritmussal hasonlít a Hajnóczy-prózát. Mint termékeny részmelegedéssel találkozunk e technikával a *Pókfonal* és *A szekér* lapjain, *Az unokaöcs, A fűtő* látomás-betéteiben.

A mondatstruktúrák, a szövegegységek zenei lüktetésben követik egymást. Az írások (egyik, radikálisabb része) a józan ész, a tudatos értelmi vizsgálódás szintjén már-már elviselhetetlenek, míg, ha átadom magam a szövegritmusnak, sajátos élményben van részem. Erre a zeneiségre és erre az élményre figyelmeztet Szkárosi Endre, mikor a Szerdahelyi Zoltánnak adott interjújában *A szertartásról* vall²⁵⁵; vagy Csalog Zsolt, mikor ugyanebben a kötetben a neki átadott, kidobásra ítélt hosszúszövegekről szól²⁵⁶.

254 Továbbá felismerni véljük id. Pieter Bruegel *Babel I.* című képének torony-szerkezetében a *Wlassich-kézirat* „tebolyult” részét kb. a Vallumtól az Albergueria-át a kiürült Rómáig.

255 „Máig emlékszem, hogy ezt a művet borongós időben s viszonylag levert hangulatban – tehát jó »befogadói kondíciók« között (amihez a fekvő testhelyzet is hozzájárult) – olvastam. Ahogy olvastam, hirtelen megéreztem, hogy a szöveg állandó, hajszálpontosan felépített ismétlődéseiben elementáris erő, érzékiség rejlik: ugyanaz, ami a repetíciós zenében. Némán figyeltem, s meghallottam benne a zenét, ami megdöbbenett. Ismét valami olyannal találkoztam, amit még senkinél sem tapasztaltam korábban: megszólaló irodalommal, vagyis költészettel, egyszóval – eredeti, elementáris művészettel.” Szkárosi Endre visszaemlékezése [SZERDAHELYI Zoltán, *Beszélgések Hajnóczy Péterről*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995, 137.] kötetéből. A zeneiség és repetíció kérdéséhez még: GRABÓCZ Márta, *A szertartás: Zenemű egy Hajnóczy novellára*, *Mozgó Világ*, 1983/2, 38–39.

256 „Egyszer, valamikor a második kötetének a megjelenése után, találkoztunk, és én említettem neki, hogy mennyire tetszik *A szertartás* és kérdeztem, hogy lesz-e még ennek folytatása, mert ez tényleg esszenciálisan gyönyörű. Látszott ugyanis, hogy a Péternek van egy ilyen vénája is, amikor teljesen a belső műszerűség, egyfajta mesebeli artiztikum irányába mozdul el – egy pompás formaművészetbe, aminek nem is nagyon találok párját a magyar prózában. (...) Én azt hittem, hogy csak megátássa

Hajnóczy művei nem ritkán érintik a példázat határait. *A fűtő* végén kis blokkban hét mese függeszkedik; nem mondható egyéni s abszolút újszerű leleménynek, mégis a próbálkozó szándékot, a tágitó-kísérletező munkát mutatja. A legtöbb szakíró szerint nem tekinthető sikeresnek e kísérlet: talán egyetlen próbálkozása sem kap Hajnóczynak ilyen negatív kritikát, s e ponton én sem tudok szerzőm védelmére kelni. „Végül az elvonatkoztatás kétségkívül legsutább, művészileg legeredménytelenebb kísérletei az életműben a mesék, állatmesék. Bennük a fantasztikumot nem gondosan redukált tárgyi világ hordozza, hanem a La Fontaine-i és anderseni karakterek didaktikus mozgatása, illetve az irodalomban már jócskán kiszarolt szimbólumok megszemélyesítése. Kivált *A kiáltás* kudarca tanulságos, hiszen ebben Hajnóczy alapkérdésének, az önmegváltódásnak a témavázlatát kapjuk”²⁵⁷ – így Reményi József Tamás. „A modern élet tárgyi elemeit allegorizáló meseszöveg minduntalan egyértelmű megfeleléseket hoz létre a gondolati és az érzéki-konkrét szint között. Egyébként is a formahagyomány jellege felerősíti az ironikus, szatirikus példázatokban Hajnóczy moralizáló hajlamát, végletes emberi tulajdonságokat, értékeket kizáró ellentétben szembeállító látásmódját. A túlátlalánosítás és az összetett valóságviszonyokat leegyszerűsítő modellteremtés csökkenti az esztétikai hatást, a társadalomkritika elvont marad, az erkölcsi tudat absztrakciói szabadon érvényesülhetnek. Kétségtelen eredmény viszont ezeknek az írásoknak a szatírba hajló hangvétel természetessége, a fekete humor számos telitalálata, egy-egy magatartástípus leleplező jellemzése (...) Ám maga a fabula zártsága és a történetmondás lehetősége vált problematikussá az író számára”²⁵⁸ – nyhít valamennyit Reményi József ítéletén Mészáros Sándor. A magam részéről egy briliáns felkiáltást tűzök ide, a mesék apológiájaként²⁵⁹: „*Akinek nincs,*

magát, hogy úgysem fog tudni előszedni még egy ilyen zsánerű kéziratot, hisz ha tehetne volna, azokat berakta volna a kötetbe. De nem, kiderült, hogy van még neki egy egész sorozatra való, amit a kezembe is nyomott azzal, hogy »Itt van, olvasd, egyed, ha kell!« Na most, ezek az isteni szép írások évekig itt voltak nálam, s többször is kísérletet tettem a visszaadásukra, de hiába. Látni se akarta őket, azt mondta: »Maradjon csak nálad, őrizd meg őket, majd ha meghalok, csinálj velük, amit akarsz!« Mit tehettem, őriztem becsülettel és tényleg az lett a sorsuk, hogy amikor Péter meghalt, én odaadtam őket Mátis Líviának és ő beszerkesztette valamennyit annak a posztumusz kötetnek a hátrahagyott írásai közé.” Csalog Zsolt visszaemlékezése [SZERDAHELYI Zoltán, *Beszélgések Hajnóczy Péterről*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995, 104–105.] kötetéből.

257 REMÉNYI József Tamás, *Egy szerep keres egy szerzőt = Hajnóczy Péter összegyűjtött munkái: Kisregények és más írások*, szerk. MÁTIS Lívia, REMÉNYI József Tamás, Bp., Századvég, 1993, 348.

258 Mészáros Sándor, *A szenvedés formái: Hajnóczy Péter prózája*, Alföld, 1988/10, 54–61.

259 Vadai István *Ki az egér?* című tanulmánya új, fontos aspektusba helyezi a meséket. Vö. *Da capo al fine: Folytatódó párbeszédben...*, szerk. CSERJÉS Katalin, GYURIS Gergely, Szeged, Lectum, 2008 (Hajnóczy-tanulmányok, 2). Említem itt továbbá Horváth Györgyi kiváló írását. L. HORVÁTH Györgyi, *Hajnóczy Péter állatmeséi = Tudom. De: tudom-e? A párbeszéd kiterjesztése: Az újraválasztás lehetőségei*, szerk. CSERJÉS Katalin, Szeged, Lectum, 2009 (Hajnóczy-tanulmányok, 3).

annak nem is lesz!” – rikolt a bagoly, s e tárgya nélküli, üres, de jól hangzó csatakiáltás a farkas torkán az erdőgyűlés szlogenjévé válik.

A meséket Thomka Beáta jóváhagyó szavaival zárom: „Hajnóczy gesztusa is emlékeztet, amikor La Fontaine-t iktatta szövegébe, és *A tücsök és a hangya* meseparafrázissal a hetvenes évek legmesteribb poén-destrukcióját írta meg: a tücsök a tél beálltával a párizsi Conservatoire vendégművészként vesz búcsút a tévé előtt kötögető, elképedt hangyaházaspártól.”²⁶⁰

Hajnóczyt mindig is foglalkoztatták a mesék, bizonyára a parabola iránti általános érdeklődése nyomán. Hogy Andersenből miért épp a rendíthetetlen ólomkatona: most szeretnénk kideríteni. Ha ki *lehet* deríteni; ha ki *érdemes* deríteni. Ha nem elég-szünk meg a képzőművészetből vett fogalommal mint megközelítésmóddal a szövegek esetén is: *preikonografikus stádium*, azaz gyönyörködő, belefeledkező, egyszerűsmind figyelmes szemlélet a *hermeneutika tébolyának*²⁶¹ kibomlása előtt. Mondhatjuk másként is; közelíthetünk másfelől is: nem tudjuk megmondani, *miért*, de szemlélni s leírni tudjuk: *hogyan*. A *deskripció* mint ősi, az analízist megelőző módszer, a mindenáron való jelentés-találás elutasítása, viszont a *Látni tanulok*²⁶² megőrzése. Igaz állítások fogalmazása egy szövegről, mely itt terül szét előttem, engedelmesen, jóllehet titokzatosan és kalandosan.

Andersentől *A kis hableány* a *Nórának* válik kicsinyítő tükrévé (a tündérek – s a *Hókirálynő* leginkább az ő csoportjukba tartozik – szereleméhesek, nem akarják elengedni a férfit, és megbosszulják az elutasítást.) Thomas Mannra szintén nagy hatással volt Andersen művészete. A *Varázshegy* című regényben a rendíthetetlen ólomkatona hús-vér alakban is megjelenik: ő Joachim Ziemßen, Castorp unokatestvére.²⁶³

Mondhatjuk-e, hogy Hajnóczy *életrajza* a Kék Ólomkatona? Hiszen nem csupán egy, de legalább három szöveghelyen találunk rá. Hogy *appropriation*²⁶⁴ áldozata

260 THOMKA Beáta, *Narratív formatervezés* = T. B., *Beszél egy hang: Elbeszélők, poétikák*, Bp., Kijárat, 2001, 12.

261 RÉNYI András tanulmánykötetének címét használom: *Az értelmezés tébolya: Hermeneutikai tanulmányok*, Bp., Kijárat, 2008.

262 Rilke *Malte Laurids Brigge*jéből veszem a híressé vált kijelentést: *Látni tanulok. Nem tudom, miért, de bennem most minden mélyebbre hatol, és nem marad ott, ahol eddig leülepedett. Erről a belső tájról nem tudtam eddig. Most minden odakerül. Hogy mi történik ott, nem tudom.* Rainer Maria RILKE, *Malte Laurids Brigge feljegyzései*, Bp., Fekete Sas, 1996, 7.

263 (Michael Maar: *Neuigkeiten vom "Zauberberg"*, Tages-Anzeiger, 1999, szept. 25. – egy svájci napilap cikke) Létezik olyan értelmezés is, mely szerint a szanatórium tulajdonképpen a Hókirálynő jégpalotája, maga a királynő pedig Madame Chauchat. (Jutta Colschen: *Eisiges Vergnügen wärmt die Herzen*, Lübecker Nachrichten, 2000, márc. 18. – beszámoló egy mesefelolvasásról). Thomas Mann: „Mindig szerettem Andersen meséjét a rendíthetetlen ólomkatonáról. Voltaképpen életem szimbóluma ez.” Pók Lajos, 197, p. (Dóka Pétertől származó közlések).

264 A szó jelentései: „kisajátítás”; „eltulajdonítás”; „felhasználás”. A pop arttal és a koncept arttal tart rokonságot. A művészeti tevékenység anyaga és célja művészeti és művelődéstörténeti analógiák

lenne az Andersen-szöveg; hogy Hajnóczy „lerohanná”²⁶⁵ a dán mesét, kisajátítaná, és megrohamozva birtokba venné, maga alá gyűrné, akár El Kazovszkij Csajkovszkij hatyúit, Vajda Lajos szentendrei ház-csendéletét? – talán igen, de jóval finomabban. Az Andersen-mese *eltüntetett karaktere* ott lélegzik *A kék ólomkatona*-betétekben, ha radikálisan megmásítva, *máscelemeknyüvé* téve is. *Új szenzibilitás* ez, transzavantgárd érzékenység, mely csupán a '80-as évek elejétől lesz tisztán azonosítható a magyarországi művészetek történetében. Mikor Hajnóczy Péter már nem él.

Miért az ólomkatona, s még inkább: miért a *kék*? Nem kék-piros, ami a napóleoni szövetségesek egyenruháját mintázza minden illusztráción, hanem *csak* kék. Sokféle kéket ismerünk, csupán az én választottam világszeletből is: Giotto ég-háttérének bizáncias lap-kéjke; az Yves Klein-kék; Picasso kék korszakának fátyolos, túlvilági kéjke; Chagall élénk mélykéjke, mely inkább meleg színre hajaz; Van Gogh komplementer-kéjke a ciprusokon (a sárga rozsmezőn a zöld ciprus kékké lesz) vagy Tolnai Ottó mindent átlelkésítő *azúrja*; sorolhatnám. A *kék*, a *kékség* (a *nagy kékség*) minden lehetséges jelentésmezőivel. A nagy, nyomtatott, kék zírkrétával felvett *M*-ek a spirálfüzetek kék borítóján... (és a felszámolásra ítélt sírokon a temetőben, Hajnóczy búcsúztatásakor). *A kékből kell kiindulni... A májusi ég kéjke... A Hajnóczy-kék.*

Megnézzük, mik hiányoznak Hajnóczynál Andersen történetéből.

A katona nem féllábú, hibátlanul lépcsőzik, kíséri gazdáját, szabályosan menetel szuronyával a vállán. Nem féllábú, viszont megmarad rendíthetetlennek. Tán sorolni sem érdemes, mert mielőtt belekezdenénk a „nincs”-ek listájába, látjuk, hogy lényegében *minden hiányzik* Hajnóczynál az ólomkatona történetéből, mindenekelőtt a jól ismert szituáció és a mellékszereplők, de még a balerina is. Csupán a funkció, a karakter lényege: ama rendíthetetlen hűség, kicsiny termete, kiszolgáltatottsága, némasága ellenére működő bátorsága, megingathatatlansága, nos, az konstans Hajnóczynál is. Nincsen polgári lakás, melybe egyikként kerül, sérült kis bábu, ólom-társaival egy dobozban, és nincsenek a gyerekek sem, nincs a félelmes játékdöög, a patkány, a csatorna, a hal, de nincs a nagy visszakerülés sem, s nem csap ki a pusztító tűz a kályhából, hogy balerináját egy halálos ölelésben egyetlen egyszer felkaphassa a katona. Nincsen a megszokott (melodramatikus bár, de szeretett, mert ismert) cselekmény sem... *Máscelemeknyüvé* vált az történet, s vajon így, az Andersen-eredeti olvasói

keresése, meg- és beidézése, felhasználása, kisajátítása, átírása stb. Sajátosságai: hommage vagy épp „rituális apagyilkosság”; másodlagosság, de nem utánzás; radikális eklektika. Gyakran él elidegenítő effektussal: megváltoztatja a beemelt idézet kontextusát, ironikus gesztussal kérdőjelezve meg annak örökérvényűségét. Úgy viszonyul korábbi korok és a félmúlt műalkotásaihoz, mint használati tárgyakhoz. Megkérdőjelezi a „kivételes kéjkegy” kultuszát. A művészet és a művészen kívüli valóság viszonyának elemzésére tesz kísérletet, ezzel a tisztán intellektuális koncept arthoz közelítve. Ilyenfajta viszonyt azonosítottam korábban *Az unokaöcs* című kisprózán Diderot *Rameau unokaöccse* nyomán.

265 Rényi András kifejezését használom El Kazovszkij *Vajda-lapjainak* alap-anyag felhasználását illetően.

emlékképébe helyezve, nevezné-e Kálmán C. György *mise en abyme*-nek a Hajnóczy-katona megváltozott, de jellemében konstans történetét²⁶⁶? Vagy ott van minden kellék az eredetiből, csak a maga átlényegültségében, mint amivé Kleist Lisbethje/cigányasszonya, vagy akár a főhős lefejeztetése vált Hajnóczy tollán *A fűtőben*; ahogyan az *Hus*-családnév módosult *Az unokaöcsbe* kerülén, Diderot *Rameau*-jából? Hiszen van kit szolgálni, van kinek segíteni, van kit szeretni egy ólomkatona számára Hajnóczy meséjében is.

S a katona kicsinysége, játék-mérete is megmarad, holott nem játék, s ha néma is, de él, mozog, cselekszik... De valóban néma-e? És valóban él-e? Hogy a szövegvilágban nem szólal meg, még nem jelenti azt, hogy beszédképtelen. Jelenléte, szerepe annál beszédesebb, és jól körülírható²⁶⁷.

Gulliver kicsiny az óriások birodalmában, de hatalmas Lilliputban és így tovább: mekkora is egy ember? Mekkora az ólomkatona? Környezetéhez képest kicsiny (törpe; játék-méretű), és egy hosszabb elemzésnek minden bizonnyal számba kéne vennie ennek következményeit. Esendőségét, látászögét, esélytelenségét, alig-észrevehetőségét, veszélyeztetettségét és szilárd elhatározásait, melyekkel a jó oldalon áll; melyekkel barátai mellett tart szolgálatot, holott bármely pillanatban eltaposhatják. De törpe-e? Olyan éppen, mint akiről József Attila mint önmagáról beszél versében:

*Én, akit föltszít a ló,
s a porból éppen hogy kilátszom...* (Bukj föl az árból)

Hajnóczy szereti a kicsinyítéseket („vitrinbe helyezés”, ha más előjellel is, mint ugyancsak József Attilánál (*Téli éjszaka*); vitrin szerepel az *Ólomkatona*-szövegben is, sajátos *szubtextusként*), a küldetéssel bíró, látszólag gyengéket: a néma őrzőket, *strázsán vigyázókat*, *sentineleket*, reménytelen helyzetben kilátástalan, de rezzenetlen helytállókat (*A parancs* századosa; a magára maradt fiatal indián az *M-ből*; a *fiú* a *férfival* szemben; a *fiú* a *kőművesek* közt). Hatalom és esendőség, a senki másnak, csakis önmagának s a becsület íratlan törvényeinek szóló helytállás gyengén is erős hősei. Nekik, róluk, általuk mondhatja azt is, hogy „*A siker: bűn*” (a *Jézus menyasszonya* talányos mondata). Így, efféle magatartásban lép emelt fővel a verpadra Hajnóczy József. (Így távozna ebből a világból a Krasznahorkai-próza egyik legutóbbi beszélője, ki azzal fejezi be monológját, hogy „*mert nem kell innen semmi*”²⁶⁸.)

266 KÁLMÁN C. György, *Mise en abyme, példázat, metafora*. Online: <http://www.geocities.us/gckalmanhu/centi/KCGYSZIL.html>

267 Vájon a fikcionális szövegek valóban olyan fiktívek-e, s azok, amelyeket nem neveznek ilyeneknek, valóban mentesek-e minden fikciótól? És (de): (...) hogyan létezhet olyasmí, amely jelen van ugyan, mégsem rendelkezik a valóság jellegével. (Wolfgang ISEB, *A fikcionális aktsuai = Az irodalom elméletei IV.*, Pécs, Jelenkor, 1997, 51–52.)

268 KRASZNAHORKAI László, *Nem kell innen semmi* = K. L., *Megy a világ*, Bp., Magvető, 2013, 293.

Árnyalt, szokatlanabb észrevételek, bemélyítések kínálkoznak (és várnak) feldolgozásra a Hajnóczy-prózában: a csökkentés, picinnyé, esendővé változás szerepei például a *fiú* alakmintaiban az életművön keresztül, vagy egyetlen szövegben, mint pl. a *Ló a keramitonban*. Merevség, bénultság, fémszerűség, eltörhetetlenség és törékenység; pusztuló és pusztulékony (minden élő) és elpusztíthatatlan (ami élettelen). Tovább a világban-lét szerepein, mezőségein: hatalom és esendőség; hatalom, erőszak és rendíthetetlen hűség; értelmetlennek, esélytelennek, kilátástalannak, ugyanakkor megkerülhetetlennek tűnő önfeláldozás, véráldozat, küldetésesség (kiválasztottság) szerzőnk szövegüniverzumában: *a sors által kiszemeltettség*²⁶⁹ mint létállapot, kegyetlen kegyelem, saját keresztfa. Mágikus tettek, mikro-cselekvések, ismétlődések (*ismétléssalakzatok*²⁷⁰) a szövegek vízszínein és mélystruktúrájában. Statikusság, apró állóképek repetitív szét-dolgozottsága, motorikus filmszerűség, lassú kamera követérthetetlen, tartós mozgássorokat. Egy a narrativitást sok foghíjjal adó, a hiányokat a befogadó kipótló értelmére bízó írásmód, *állapotkommunikáció*²⁷¹. Mert a történet

269 KÖRMENDY Zsuzsanna, „... a sors által kiszemeltetett”: Hajnóczy Péter életművéről, Új Forrás, 1991/2, 16–22.

270 FARAGÓ Kornélia, *Ismétléssalakzatok Hajnóczy Péter prózájában*, Új Symposion, 1978, 156. sz., 170–172.

271 Olvassuk ezt a terjedelmes, zavarba ejtően kiszámíthatatlan és sokrétű szöveget oktan (megjegyezhetetlen, de felejtethetetlen), *avantgárd* címe alatt (*Az eperszínű spirálban szálló...* kezdetű „címmel” ellátott szövegzetre gondolok *Az elkülönítő* blokkjában), s a befogadó a teremtő művész helyzetébe látszik kerülni, azéba, aki a műalkotást mint ürességet interaktív módon megtölti jelentéssel, akár totális félreértések árán is. E félreértésektől félünk; e félreértések kockázatát érezzük; e félreértések termékeny esélye felcsigáz. A befogadó feltölti a jelentést, miközben nem jut szóhoz, mert inkább egyfajta revelatív és ebben a minőségében csöndre kárhóztató *más-állapot*tól beszélhetünk, semmint fogalmivá tehető gondolatról. Kritikus helyzet: inspirál, hív és von, de a jelentést odább tolja vizslató szemünk elől. *Állapotkommunikáció* – (Erdély Miklós által létrehozott fogalom; most fogalmazott, komplex hagyatékfeltáró munkám során másutt is felhasználtam már e lenyűgöző gondolkodó elméleti, egyszersmind gyakorlati-praktikus meglátásait). Izgatón jelentésszerű, de magyarázatra szoruló, szófejtését hermeneutikai kalandként realizáló fogalom, mely, mint Müllner András doktori disszertációjában (*Erdély Miklós és a neoavantgárd*) olvashatjuk, a jelentéseit vesztett, tkp. *üresként* érzékelt mű mint létmód ellenére biztosítja a szerző és befogadó kommunikációját. S ez a szerző és az olvasó-néző-hallgató közti „kongenialitás”.

A montázszerűen építkező műben nincs jelentés, ugyanis a műben a jelentések egymás ellen hatnak, egymásnak feszülnek és kioltják egymást. A befogadó ezzel az „üres” művel találkozik, és ez az üresség teszi lehetővé, hogy ő maga jelentést adjon. A szerző „helyzetbe hozza” a mindenkor olvasót, mert úgy kommunikál az üres műalkotáson keresztül, hogy ugyanaz az állapot jöjjön létre a befogadói oldalon: azaz a szerző ihletett pillanatának mása.

Ha valamely művet „gondolatébresztőnek” neveznek, helyesen mutatnak rá, hogy a mű nem közölte a gondolatot, hanem olyan állapotba hozta a közönséget, melyben megszülethet az a gondolat, amii az alkotó sugalmazni kívánt. Nem felismerését kívánta közölni, hanem azt az állapotot, melyben az a bizonyos felismerés vagy felismerések létrejöhetnek. Másképpen a mű „jelentése” sohasem megfjéjtésében, hanem hatásában jut érvényre. A „van benne gondolat” szintén közkeletű dicsérete a műre vonatkoztatva azért hibás, mert nem benne van, hanem általa. A befogadó a társ-alkotó (co-auctor) státuszába kerül; a jelentéskioltás gondolata ideológiai alapul szolgál a radikális félreértés-elmélethez.

csírja legalábbis mindig jelen van minden szórtság és *rés* (Mészöly Miklós egyik kulcsszava) ellenére, minden időben, minden prózavilágokban, s a narrativitást hordozó (szimuláló) egységek egyben temporálisak is, az olvasó igyekszik metonimikus, kapcsolatteremtő viszonyokra lelteni. Az idővel való alakításra vezethető aztán vissza a ritmus, a gyorsítás és lassítás, arányosság, fokozás, retardáció. Mindezen vonások jelen vannak *A kék ólomkatona* szövegterében is.

A főcím és alcímek összefüggése jelentésadás munkája nélkül nem látszódik, az egyes részletek közt az időrend realizálhatatlan, a perspektívák pluralitása felold minden valóság-vonatkozást, és a rekonstruálhatatlan történet végül a „hamisítvány sorára jut”.

A keret *ekphrasziszt* (szoba-leírás), majd csaknem azonnal filmforgatókönyvet ígér, az utolsó epizód (*az üreg*) visszafelé haladva nyitja meg a szövegvilágot, hogy a beszélővel, képből filmmé (mozgóképpé) vált történetünk megalkotójával együtt belépés történjék a keretek közti világba²⁷², mozdulatlanul nézzük „a képet”; úgy véljük, a *már elkészült* alkotást/lezárult történetet nézzük rezzenéstelen, feszült figyelemmel.

Vagy: az ajtó felé lépkedő ólomkatona alakját távolodni látva (egy *repoussoir*-figura saját történetében?) hiessük azt: a transzgresszió legalább *neki* sikerült... az első epizód tartalmazta *ös-elbeszélés*hez a rákövetkező fejezetek mást-mást adnak hozzá: hálószerűen egymásba kapcsolódó vizuális vektorok, fonalak csupán ezek a figyelem- és türelem-próbáló *minimal art*-os²⁷³ *repetitív* szövegek, s a perspektívák szimbolikus

Ambiguitás, paradoxikus gondolkodás, ellentmondásosság; jelentéskioltság, állapotkommunikáció, montázsgeisztus, holisztikus szerkezet, kategorikus költészet/oximoronként ismétlik magukban az ellentmondásokat. Katakrezis (képzavar) mint alap-alkotóelem. Katakretikus állapot. A szövegekben lévő anyagok önmaguk emblémái, nem allegóriák: nincs jelentésük, csak asszociációs körük, lehetőségeik, taszításuk és vonzásuk. Művész és befogadó, illetve műalkotás és befogadója viszonyának újrafogalmazásáról van szó. Kísérreljünk meg a továbbiakban Erdély fenti, Müllner András tolmácsolta kívánalmainak és intencióinak megfelelő értelmező keresgélésünk közben! Apóriáink közben hátha olyan *feleslegre* bukkanunk, amely nem gondolható el a logika szabályai szerint, viszont a gondolkodás szempontjából megingásunk termékenynek számít majd... Ami az embert ebben az eddig ismeretlen, valóságos *kíncként* feltűnő szövegben többek közt megragadja, az a *banalitásból hirtelen föltáruló, szakadékszerűen megnyíló kijelentések, szövegdarabok egymáshoz feszülése, törése – a távolság* mint poétikai erő (egy Németh Gáborral folytatott magánbeszélgetés nyomán).

272 *A külső keretek közé, melyek mintegy befelé, a narratíva felé omlanak.* Szabadon idézve a *Narratív beágyazás és reflexivitás* Előszavából. *Narratív beágyazás és reflexivitás*, szerk. BENE ADRIÁN, JABLONCZAY TÍMEA, Bp., Kijárat, 2007 (Narratívák, 6).

273 *A minimal art*, Hegyi Lóránd fogalom-gyűjteménye nyomán (*Utak az avantgárdból*, Pécs, Jelenkor, 195–197.):

A konceptuális művészettel rokon reduktivista, analitikus, szisztematikus irányzat. Modellszerűen tiszta, steril, mindenfajta személyes kézjegytől ment’ demonstrálás. Plasztikus alapösszefüggések. Felszámol minden esetleges nyomot. Mechanikusan építkező, primér struktúrákat mutat be. Gépies; sorozatokban és ellentéppárokból gondolkozik. A növekedés és csökkenés szeriális sorainak bemutatása folytatódik; ismétlésen alapuló mellérendeléses sorozatok. A rendszerszerveződés

középpontja, úgy tűnik, az ólomkatona titokzatos vonulása. Ez a középpont azonban csakis egy álomfunkcióban (*egy álom mérgezésében*/Mészöly Miklós: *Szárnyas lovak*) tudja működtetni a reális *kronotoposz*ba rendeződni képtelen, radikális mellérendelések montázsából szerkesztődő, abszurd, értelmet és érzéseket megzavaró epizódokat. A kronológiai rend hiánya (lehetetlensége) helyébe egy láthatatlan kronológia lép: az Idő megalkotása az olvasóra vár, mert különböző idősíkok együttese került nagy feszültségben (*tension*) egymás mellé. Egyetlen perspektívából a történet egyszerűen nem látható; a szöveg jóvátehetetlen *defabulizációja* megindult: a keretek – ismétlünk – befelé, a narratíva felé omlanak...²⁷⁴ Egy keret-építményétől fosztott, egyszerre vonzó és riasztó *rom*.

Forgatókönyvet olvasnánk?

(Mind a *Pókfonal*, mely párhuzamként ide idéződik), mind *A kék ólomkatona* létmódjára s az őket olvasó befogadó magatartására is jellemző, hogy a szövegértésre törés folyamatának első mozzanata az a kínos igyekezet lesz, mellyel szövegvilágot próbálunk rendelni az olvasottakhoz (mindkettő enigmaként, feloldhatatlan rejtélyként pillant ránk). Első, második olvasásra nem értjük, miért így épül fel a szövegvilág, s ezt az önkényességet, magyarázat-nélküliséget az értelmezés következő mozzanatában úgy próbáljuk megszüntetni, hogy létrehozunk az adott paraméterekből egy *lehetséges világot*, ezzel megszüntetendő bizonytalanságunkat. Az új világ létrehozásához meg kell teremtenünk egy *magyarázó szabályrendszert*, mely azután magához édesgeti, vagy éppen regulálja a széttartó szálakat. Első körben (mindkét) kisszövegben: a felfoghatatlan törvényeknek engedelmességet és összefüggést az egyes némafilmes epizódok között. Mert a logika, az időrend, a szereplők viszonylatai, a történet etc. nem alkalmasak e rendezési szabályzat fellelésére. Éppen ellenkezőleg! Máris érezzük: olvasatunk *csak félreértés, félreolvasás* lehet, de félreértelmezésünk egy újabb, termékeny szövegállapotot eredményezhet, mert *nem olvasható*, ellenben *írható* szöveggel állunk szemben (mindkét) novellánk esetében.

Míg például a *Pókfonal*ban hitelesítés nélküli narratív világok állnak egymással szemközt, s az asszony világa nem feltételezi a férfit s a fiút, sőt az egyes epizódok beszédpozíciói egymás ellen dolgoznak, már-már megsemmisítik egymást; addig *A*

legalapvetőbb elemei alkotják. Közömbös az anyag szenzibilis jellege iránt, sőt elanyagtalánít.

„Antiesztétikus”, kirekeszteni látszik (igyekszük) a véletlent. E szélsőségesen purista, s e nemből egyedül a konceptuális művészettel rokonítható irány Hajnóczyt hosszan, valóságrogzító prózakísérleteit követően, aligha köthette le. Valószínűleg ezért is szánja őket halálra, sterilitásuk miatt; de kísérletei hozadékait egy életen át alkalmazta mint a film felé vivő, arra asszociáló eszközt. Technikai segédeszköz a jeges valóságpontosság felé, de érik a fordulat (helyesebben: mindig is ott van, együtt-létezik) a transzavantgárd érzékenység iránt.

274 Ilyen szerkezetnek látjuk a *Pókfonal* című írást, de a más okokból részre tagolt *Ló a keramiton* című forgatókönyvet is.

kék ólomkatonában beszédpozíciók sincsenek, csak egyetlen anonim elbeszélővel számolhatunk, aki viszont, ha omnipotens volna is, nekünk nem árul el semmit mindentudásából. Így itt is eljutunk abba a *nyelvi pillanatba*, amikor az olvasott műalkotás saját médiumát, hitelesíthetőségét kérdőjelezi meg. Jó volna azt feltételezni, hogy a széttartó elbeszélésdarabokból valamelyik a főtörténet *mise en abyme*-je, de az ólomkatona mint közös szereplő jelenléte ezt lehetetlenné teszi.

Érdekes és szükséges volna itt megvizsgálni a minimalistának, egyszersmind esetlegesnek tűnő fejezetcímek anya-részükhöz való viszonyát *A kék ólomkatonában*.

a híd – az üvegszekrény – a piac – a szoba – az üreg. Hol találhatik két befogadó, ki ezekből a fejezetcímekből mint intencióból, eligazító információból egymáshoz hasonló történetiszálat épít? S e szál esélye – hogy hasonlóvá váljék a Hajnóczy által megírttohoz? Lehetetlen, kilátástalan; annál kalandosabb, kihívóbb vállalkozás. A *szabadság érzetét* engedi az olvasónak. *Érzetét. De csak az érzetét!*

Nem sorrendben haladok:

a piac helyszíne kezdetben valóban az, ami a címben megnevezett, de majd a történet továbblép, s a férfi sivár szobája ugyanannyira lehetne címként megjelölve, mint a fejezetkezdő helyszín: nem fontos, nem érdekes, mindegy. De mindegy-e? Aligha, hisz leírt szó által rögzítettett, emeltetett ki fenti szövegtitulus. Mostantól *ez van adva* M. Duchamp híres munkájára utalok: *Fekvő akt. Adva van...*²⁷⁵). Ez fontos.

a híd cím meg éppen félrevezető: a szövegrész érthetetlen, előkészítetlen helyszínváltását, e szürreális ugrást emeli ki mint címbe illő legfontosabbat: holott a *híd* betét csupán az alfejezet szövegtésztén (*kicsinyítő tükör?* bár annak hihetnénk...). De párbeszédet folytathat *A híd* című, titulusában értelmezhetetlen 1980-as szöveggel, s akkor megértető erejű *autotextuális nyom* lehet, mely, megítélésem szerint, mindkét felé nem, csak *A híd* szövege irányába hat.

az üvegszekrény cím meglepetés, ahogyan kezdő helyszíne, *az üreg* is (mely végül külön cím lesz, másutt, kiemelt helyen, az utolsó epizódban). Igazolódni látszik a *deskripció* mint (a megszorított értelmező iránt egyedül készséges) elemzési módszer. Nem módszer: szemléletmód, közlésmód, hozzáállás, szenttelen (ha van ilyen) számba vétel mint hozzáfordulás a mindenkor szöveghez. Regisztrálok a szövegtényeket, melyek végbemennek, de nem törekszem, mert szubjektivitásom túlmagyarázó hozzáadása nélkül úgysem menne, a *jelentés* megcélzására. Egy figyelő, mindent észre-vevő szem, mely „látni tanul” a szöveglabirintusban és -által. (Egy baj van ezzel a szemlélettel, de az kardinális: hasonlít e módszer mai világunk magasan kvalifikált orvosára: vizsgál, megállapít, lokalizál, leír, feltár – de diagnosztizálni, s majd gyógyítani nem biztos, hogy képes.)

275 1. *A Vizesés* 2. *A Világítógáz*. 1946–1966. Vegyes technika, 242,5 × 177,8 × 124,5 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

az üreg baljós képzeteket mozdít meg, aki idáig jutott az olvasásban, jelentéstani szövegkapcsoló elemként érzékeli *az üvegszekrény* nyitó helyszínéhez. Mágikus terek, kiszámíthatatlan helyszínváltások, ahol az idő s a valóságreferencia is bakugrásokra vált: nagy és kicsiny, egészség, betegség, profán és végtelen kitalálhatatlan, fantázia-mozgató kombinációkban tűnik elénk. Lenyűgöz egy alkotói képzelőerő, a vágások, a világ-teremtés invenciója, ereje. Holott nem értem, nem érthetem. Szeletek, körcikkek egy középpontot nélkülöző világból.

Az ólomkatona vezet bennünket epizódról epizódra: ő mindenütt jelen van. A férfi három, a beteg asszony két szövegrészletben szerepel. Kettejük története közt létesít kapcsolatot a katona, e térben és térközökben teljesít szolgálatot. E csendes, jeltelen, de rokonszenvet ébresztő, méltósággal bíró vándorlás fűzi fel a novella szerkezeti láncszemeit. (*A Ló a keramiton* forgatókönyvének széttartó epizódjait is a főszereplő köti össze: a fiú jelenléte. *A kék ólomkatona* filmes indítása kétségtelen; linearitása csekélyebb a „készebe formált” *Ló a keramiton*nál.)

Megtörténhet velünk, s nem minden alap nélkül való volna, hogy erős kapcsolatot találunk az egymásra következő, vagy épp a páros-páratlan jelenetek közt, s képezzék ezek a szerkezetet, alakítsanak ki, ha linearitást nem is, de megszakított, ám átugrással, toldással, pótlással éppé tett szövegépítményt. És/de megtehetjük, hogy rámutatunk a legerősebb áthágásokra, hiányokra és láncszem-szakadásokra, s ezekre *kérdezzünk*. Mindig is termékeny szempontnak tekinthető a *legnehezebb részlet*, legghomályosabb szövegpont érzékeny kiválasztása, s az erre történő rákérdezés.

1. Az első ilyen szöveg hely a *híd* című, élen álló epizódban meg is jelenik.

A férfi nézi a füstgomoly mögött izzó narancsvörös korongot.

Ott áll a hídon, a korlátnak dől, nézi a vizet. Vékony ágdarab lebeg, bukdácsol a vízben. A férfi nézi az ágdarabot. Az ágdarab lassan lebeg, bukdácsol a pillér felé. A férfi a korlátra kapaszkodik, mély lélegzetet vesz, behunyja a szemét, a víz fölé lép. Száraz csattanás. A férfi öklendezik, víz csap a szájába. Nézi a vízben bukdácsoló ágdarabot. Néhány méter, és eléri a pillért! A férfi előrelendíti a karját, úszik az ágdarab felé.

A kék ólomkatona ott ül az ablakpárkányon, lábával a levegőben harangoz, nézi a férfit. Vállán narancsszínű puská, a puskacsövön kék szurony.(219)

A férfi és az ólomkatona (amúgy sem szokványos) közös történetébe váratlan, tér-és időváltó elem hatol be, ékként megvágva a minimalista (talán Hemingway korai szövegformálás-módját követő) szövegtestet. A férfi sivár szobájába, monoton hétköznapijaiba, ingerszegény mikrovilágába (ismerjük e képeket *A kézből*, *Az unokaöcséből*) szürreális, hirtelensége, belső fordulatái miatt betagozhatatlan elem szűrődik be egy hídról, mely minden átmenet nélkül nyílik a sivár szobából; egy hídról, mely mintha öngyilkossági kísérlet helyszínének szánatott volna... (*Incisum?* Közbeszúrt

szövegelemek? Balladai vágás és homályossá tévő ugrás?) Utaltunk már rá: *A híd* egy 1980-as Hajnóczy-írás címe (az írás kifutása ott egészen más, saját címével való kapcsolata is nyomozást igényel). Továbbá, az ágdarab lebegése, bukdácsolása a *Pókfonál* *A kocsis* epizódját idézi, illetve *A kút* címet viselő repetitív szöveg visszatérő képsorát. *Autotextualitás*sok kísérik Hajnóczy prózáját; szerényebben szólva: visszatérő képi ötleteket próbál, forgat a szerző a kidolgozottság, kontextualizálás különböző fokán és környezetében. A várt, baljós ígéretként fellebegő öngyilkosság elmaradása *A fűtőt* citálja (de a gép okozta kegyetlen baleset/megcsonkulás elmaradását is eszünkbe juttatja *Az unokaöcsből*, *A kéz*ből): valóságos korpusz-belső szöttes jön létre az életműben jártas olvasó előtt. A látszólagos, álságos realizmus színét váratlanul felhorzsoló, áttörő irracionális (fiktív vagy imaginárius?), hihetetlen, értelmet és érzékeket megzavaró *mátság* ugyancsak szívesen használt eszköze szerzőnknek (*Az unokaöcs*, *A fűtő*, *A véradó* szövegtárgulást előidéző látomásos epizódjai).

Miközben *a híd* magyarázatra szoruló betétét szemléljük, ne feledjük, hogy az ólomkatona csak ez után a szövegelem után kerül a történetbe. Mintha a híd-epizód a maga meghökkentő váratlanságával megnyitná a szöveg csatornáit, kitérna egy ajtót, melyen át most már áradhat az irracionális. De nem áradni fog, hanem finom fonálban szivárog, ismétlésekben adagolódik. S akkor az ólomkatona a maga néma jelenlétével, vándorlásával – ő lesz az a mesebeli, szolidáris, de korlátozott hatókörű segítő, kit a férfi tudata/tudatmélve harcba küldhet, tűzvonalba indíthat varázsolni. Ő lesz jelen az asszony mellett is a kórházban.

A textus nincsen az igazság birtokában, nincsen egységes magja. Nincs elmondható történet, s a szöveg semmiféle kérdést nem válaszol meg, ellenben maga szenved el az átváltozást műfajok közein, intertextek játékaként (Németh Marcell). A részletek mániákusan pontos megrajzolása, kínos felügyelet az aprólékos rajz felett, végletekig élezett figyelem: ez Hajnóczy egyik legjellemzőbb munkamódszere, így *A kék ólomkatonában* is használatos. Az egész képtelen összeállni, de a részletek új s új körökben ismételt, nagyító alá vett képekben állítódnak be: *Az ágy, az asztal, három szék*. (O,141) A világosan tagolt szerkezet és szövegtükör olyant ígér, amit megadni képtelen, s nem is áll szándékában. A vágásokban Hajnóczy az ismétléstechnika lehetőségeit találja meg. Mindez az elbeszélés linearitását megkérdőjelező ritmikus szerkezetű prózát eredményez.²⁷⁶

Minden ismétlődik, a motívumok rendre visszatérnek. A szöveg dinamikája részben épp fentiek által valósul meg: tervszerű, kérelhetetlen újramondás és felfokozott, zihálásra emlékeztetően változó ritmus; a kettő közti feszültség²⁷⁷. Bizonyos részletek

276 FARAGÓ Kornélia, *Ismétléssalakatok Hajnóczy Péter prózájában*, Új Symposion, 1978, 156. sz., 170–172.

277 MÉSZÁROS Sándor, *A szenvedés formái: Hajnóczy Péter prózája*, Alföld, 1988/10, 54–61.

szinte mániákusan írónak újra és újra, mind aprólékosabban, rögzítődnek bevésés, rajzos pontosság által.

Hogy ne feledkezzünk meg a Hajnóczy-szövegeket átjáró, csipkézetté, szöveg-szöttevé autotextualitásról sem! Egy példa a sok közül: a káposztafejből sárga rózsza nő ki, de ott *A pipacs* a maga térdből előszökő, szürreális fekete rózsájával, s a *Da capo al fine* virága.... *Tébolyultan pontos* szöveg, ha másként is, mint a Krasznahorkaié a *Háború és háború* utolsó beágyazott epizódjaiban, vagy maga a Korim által olvasott s begépelt Wlassich-kézirat.

Az első szövegváltozat sok eddig próbált kísérleti eszközt összegez (repetitív-ritmikus szövegépítő technika; mozgás-érzékelés /futurista/ elemeire bontása; a lineáris idő megtörése ismétlések révén; némafilm feliratok; snittekre bontás a kisbekezdésekben – éles szituációváltások; a narratív logikát statikus vizualitás váltja fel: a történetmondást háttérbe szorító képesség; látószög-váltás; játék a nagy s kicsiny méretek gulliveri egymás mellé rendelésével; pluriszcénikus megoldások stb.), és azokat az irracionális szolgálatába állítja. A szerialitássá montírozott epikus nyomok erős értelmezői beavatkozás nélkül nem olvashatók történetté. „Felcsigázott és kielégületlenül hagyott érdeklődést” érez a szöveg olvasója, s ha ezek a szavak egy (magát meg nem nevező) kritikus részéről a *Fűtő*-novellákra vonatkozóan hangzottak is el, és *félre*-értékek következményei voltak, most valóban nyugtalanító hiányba fut értelmezői vágyunk. A férfi, a kórházi ágyon haldokló asszony és a kék ólomkatona sehol másutt, *csupán e szöveg terében* találkozhatnak. Vagy egy álom alakzatában. Saját imagináció(m)ban.

Ezzel a szoroson olvasott összefoglalóval zárnám (hagynám abba) *A kék ólomkatona* címet viselő alapszövegről írott feljegyzéseimet, s adnám át a szót *A nagy jógi légzés (Omega hattyúk)* betétjének, végül az *Ólomkatona* és *A fűtő dublettjének*.

Jelmondatom az elmondandókhoz e legutóbbi szövegből választott: *A szuronyomat akarom!*

2. szövegváltozat, 2. közelítés: *Hull a hó...Az elkülönítő* paksamétájából

Behunyta a szemét. Az írógép mögé nyúlt, kitapogatta a vodkásüveget, kidugaszolta, szájához emelte az üveget. Utálkozó fintorral ivott. Kinyitotta a szemét, az asztal alá dugta a háromnegyedig telt üveget. Rámeredt a gumihengerre csavart üres, fehér papírlapra.

Hull a hó. A fiú ott térdel az udvaron, a kék oroszlán mellett, kezében törtszuronyú ólomkatona. Nézi a sebesült katonákat, amelyek a hóból épített mellvéd mögött sora-

kozna, fegyverüket előreszőgezik. Csonkalábú, csonkakarú ólomkatonák. Odább, a mellvéd mögött egy szélvédett mélyedésben sértetlen, celofánba burkolt katona áll a lova mellett, keze a kardmarkolaton. A fiú a mellvéd mögé állítja a törtszuronyú katonát. Lassan megfordul: tenyerébe veszi a celofánba csomagolt lovas, megigazgatja a celofánt, óvatosan a hóba vájt gödörbe helyezi a katonát. Átlép a mellvéden, zsebéből szürke forgópisztolyt húz elő, féltérde ereszkedik, egyik szemét behunyja. Száraz dörrenés. A törtszuronyú katona megpördül a mellvéden, a hóba zuhan. A kék oroslán mozdulatlanul áll a mellvéd mögött, nézi a fiút. Lerázza a havat a sörényéről, meg-hemperedik a hóban, bojtos farka megérinti a mellvédre zuhant katonát. A katona feláll – jobb karja helyén szürke ólomcsonk – bal kezében kék ólomzászló, a magasba emeli az ólomzászlót. Mozdulatlanul áll a mellvéden, szemben a fiúval.

Az eperszínű spirálban szálló omega hattyúk vastüdejének páncélkútja címet, inkább nyomtatott betűs, aláhúzott feliratot viselő 32 oldalas nagyszöveg első lapján olvashatjuk a fenti részletet.

Am fent beidézett, izgalmas képi világú talált szövegünk (mely a perújrafelvételt Andersen és kék ólomkatona ügyben aktuálissá tette) a gépiratban le van húzva, fekete filctollal szánták megsemmisítésre. Szerencsére, nem satírozás által, s *radírképet* (Kelen Károly munkáira gondolok) sem csináltak belőle: olvasható.

Olvassuk is, el nem törölnénk! *A kékből kell kiindulni!*

Az eperszínű spirál... avagy A nagy jogi légzés (avagy A gondnok) Elkülönítőbe injek-tált, ám onnan azonnal (végül?) kitörölt, nekem, a hagyaték bepillantójának ugyan-akkor rendelkezésre álló, törlésjeleivel együtt szemléltető szövegváltozata, biztosra vehetjük, tovább árnyalja az *Ólomkatona* kérdését.

Mi kerül az *irtózat, fehér és üres papírlapra*? Itt: egy ólomkatona-epizód, rendha-gyóra formálva, végül megsemmisítve.

Aszerint vizsgálhatom például a kitörölt, de szuggesztívnek, szépnek és ösztönző-nek, így foglalkozásra érdemesnek tartott epizódot, hogy

– mi az, ami ismerős belőle;

– mi az, ami *sehol*, soha eddig nem volt látható tudomásom szerint;

– mit *tesz hozzá, mit vesz el* A kék ólomkatona készbe formált szövegéhez e mostani betét;

– mennyiben használja fel, illetve *formálja át* a kis történet-kezdemény, állapotrajz Andersen meséjét;

– mit *végez el (végzett volna el)* a hosszúbekezdésnyi történet a 32 oldalas elbeszélésben; tekinthető-e *kicsinyítő tükröknek*, s ha nem, akkor minek nevezhetjük; használjuk csupán mint kibúvót a *kollázs* kifejezést a teljes szöveg létmódjára?

– milyen *autotextuális*, netán intertextuális kapcsolatok figyelhetők meg a kis szöveg testében? Ő maga efféle szerepben mennyire tűnik fel az életmű egészében?

Előbb azonban, nem tudván ellenállni a kísértésnek, *ekphrasziszban* le szeretném írni a szavak által felfeslő képet (mert *minden kép és költemény*), mentségül és inkább sorolva, hogy a művészettörténeti képelemzések kötelező sorrendje is ez: előbb a pontos *leírás*, utána a kísérlet az *analízisre*. Ez itt most szöveg- és nem képelemzés, *tudom. De tudom-e?* Képleírásom során egy olyan dilemmára is keresem a választ, hogy meddig tart a szöveg/kép-értés, és hol kezdődik az *értelmezés*. A határ a kettő között borotvaélnyi, keskeny – vagy éppen ingoványos, mindkét metafora a helyzet nehézségét hivatott kifejezni.

Hull a hó. A fiú (aki a főtörténetből mint alany, hiányzik; vagy egy másik fiú, egy emlék-fiú, szövegbelső fiú, a *Perzsia* férfi-fiú párosának fiúja) a havas udvaron térdel. Az udvar tárgyi körülményeiből csak annyit tudunk meg, hogy van ott egy mellvéd (mérete, mint látjuk majd, legalábbis kétséges), a mellvéd mögött hóba vájt mélyedés vagy gödör. Ami a szereplőket illeti: az udvaron teljes magától értetődéssel tartózkodik a hőésésben egy kék (!) oroslán, azonfelül egy csomó sebesült, csonka ólomkatona. A sérült katonák a mellvéd mögött állnak (nem fekszenek, még tudnak állni, harcképesnek nyilvánítottak, vagy valóban élők maguk is, talán kiderül), sőt, fegyverüket előreszőgezve, felsorakoztak. Egy másik, törtszuronyú ólomkatona a fiú kezében van. A szélvédett mélyedésben végül egy celofánba csomagolt, kibontatlan lovas, kardos katona áll. A fiún kívül a katonák e három csoportja lesz a szereplőgárda a kis jelenetben, de szót is kap az oroslán is, a katonák szerepei pedig erősen különböznek egymástól: az értelmezés nyilván mindezen erőviszonyok és mozgások átgondolásában rejlik. A tört szuronyú katona a fiú kezéből a mellvéd mögé kerül. A be-csomagolt, vadonatúj katona csak fölvetetik, burkolatát megigazítják, visszahelyezik addigi (kivételezett?) pozíciójába. Eddig tartott az alig-mozduló állókép, alaphelyzet, s ha most a továbbiakra kérdeznénk, szakaszos olvasással folytatva, aligha tudnánk kitalálni az elkövetkezendőket. Annyi bizonyosnak látszik, hogy a fiú viszonya a háromféle katonához más és más, bánásmódja mutatja.

A fiú eddig a mellvéd mögött lehetett (térdelt; hogy honnan érkezett ide, nem látuk), mert most átlép rajta, szembekerül vele. Térde ereszkedik, a zsebéből előhúzott forgópisztollyal agyonlövi, kilövi a mellvéden (már nem a mellvéd mögött, tehát vagy írói figyelmetlenség, vagy elmozdult) álló, addig a kezében tartott, ide hozott kiskatonát. A hóba zuhanó katonát az akcióba lépő, megmozduló oroslán fark-legyintése feléleszti, s a megcsonkult katona (kezdetben csak szuronya volt törött, most karja helyén is csonk mered) él, feláll, mint *véresen e vérző latin betűk*, sőt kék (!) ólomzász-

lót kezd lengetni, miközben mozdulatlanul állva néz szembe barrikádharcosként a fiúval.

Eszerint meg lehet semmisíteni a tárgyakat is (hydrogénbombával Brasch Izidor cipőkanalát); érdemes és elfogadott ólomkatonákra forgópisztollyal löni. És mégsem lehet e tárgyakat végképp elpusztítani! De *tárgyak*-e valójában?

Lépjünk tovább az ismerős és ismeretlen elemek felé!

Hulló hó, havas táj, hó, tél – természetesen jelen van nem egy szövegben, össze- gyűjtésük most szükségtelen és erős felülértelmezés volna. Leginkább az *Egyszerű történet* és *A ló a keramiton* vonatkozó jelenetei játszanak be, de ez asszociatív, így szubjektív textuális viszony, csaknem magánügy (Vadai István véleményére utalok szabadon); hó *van* Hajnóczynál. Ólomkatona pedig lesz, egy egész szövegnyi, s ott már kidolgozott, gazdagabb jelenetezésű, és: kék! A kék áttevődik rá mint egészre, elveszi az oroszlán és az ólomzászló kékségét, melyek a későbbi, némafilmes szerkeze- tű írásban nem is szerepelnek. A fiú – a Hajnóczy-szövegek állandó szereplője. Fiú és férfi, talán többször: fiú. Kérdés, hogy jelen írásban a „fiú” milyen életkort fed (gon- dolunk Szerdahelyi Zoltán tanulmányára²⁷⁸ is, mely alaposan kitolja a gyermekkor határait). Ólomkatonával és bojtos farkú kék oroszlánal játszik a havas udvaron, de ezek a játékszerek élni látszanak, méreteik értelmet és érzékeket megzavaróak, elmoz- dulnak, fellázadnak, meghalnak, felélednek. A gyermeki fantázia termékei, nyug- tatjuk magunkat, de Hajnóczy szövegeiben a fantasztikus, a képzelődés, ha van is, mindig bevezetetlen, jelöletlen, látszólag előkészítetlenül bukkan fel; az áthágás észre- vétlenül indul meg (vagy nagyon is észrevehetően, de magyarázat nélkül hagyottan), *hasítás és szaggatás* útján történik, a realitással való viszonya igencsak problematikus (gondoljunk *Az unokaöcs*, *A véradó* látomás-jeleneteire, *A fűtő* asszonyának vízióira és így tovább: a *metalepszis* sajátos nemével van dolgunk valamennyi példában). Ha a fiú még gyermek, kiskamasz, aki még játszik kiskatonákkal frontháborút, úgy kérdés, hogy a zsebében lapuló forgópisztoly valódi-e, mekkora, meg van-e töltve valóban, s hogyan hozzuk egy szintre, egy világba ezt a sok, sokféle tartó elemet? (Ezt érezzük a történet iránti vágy generálta időrend-kutatás során a *Pókfónál*ban is.) Katona, harc, harcos, háború, fegyver úgyszintén jellegzetes szereplői a Hajnóczy-szövegvilágnak (*A parancs*; *Kétezer*; *Rakaszolás* stb.).²⁷⁹

278 SZERDAHELYI Zoltán, „Született egy virág – megöljük a gyerekünket...” (Gyermekbűnök Hajnóczy Péter műveiben), Tiszatáj, 1992/7, 59–70.

279 Fegyverek Hajnóczynál. Írónk kegyetlen világában a fegyver legkülönbözőbb nevei otthonosak. Ha csoportosítani akarnám a szövegekben feltűnő fegyvereket (az önkényesség vadját el nem kerülhetve) a) szűrő-vágó eszközökről beszélnek hétköznapi használatban (a *Mosószappan* „hatalmas, széles pengéjű vadásztörmek beálló csontnyelű bicskája” a „dugóarcú” kezében; *A kavics* baljós borotvája; *A sas* homokba vágott kése stb.); b) ugyanezekről orvosi tekintetben (*A kék ólomkatona* műtője); c) az öngyilkosság eszközeiről (*A tűz* „nehéz, szürke revolvere”); d) háborús fegyverekről; e) a terrorizmus

Mégis: a felrajzolt szituáció, a felkavaró jelenet, ahol a szerepek igencsak furcsán lettek leosztva – nem ismétlődik másik szövegben. (A meghalás, meggyilkoltatás, majd váratlan, mégis magától értetődő feltámadás ott *A latin betűk*ben. Mindenképp érezzük a kihúzott kisszöveg életműbe írottágát, csakhogy *másként, más utakon* lép- nek működésbe a motívumok, és ez üdítő.)

Gyermeki, játékból, játékokkal induló, hamarosan azonban érthetetlenre, baljósra váltó világ ez, akár a – hibásan – ifjúsági regényként olvasott *Gulliver* epizódjaiban.

Hány ólomkatona van tehát, milyen felszereltségben, milyen szereposztásban, s miféle sors szánatik nekik? Ki volna a legközelebb a fiúhoz? És a narrátorhoz? Hol a fókusz, ha van; kinek a sorsával ki azonosul e nyitott végű, nyugtalanító világban? Vagy alig leplezett szimbolikájú szöveget olvasunk, allegóriát, jelképes alakokkal? Ez sem volna idegen Hajnóczytól!

(Könnyebb ezzel a kicsiny előszöveggel dolgozni, mint *A kék ólomkatonával* lahol a kékséget a katona magán hordozza/, mert rövidebb, áttekinthetőbb, talányossága jobban kézre áll, átláthatóbbak a gondolati alternatívák, melyek mentén felfűzhető értetlenségünk.)

A szöveg, még ha bőbeszédű is, sok mindent elhallgat, mindent nem mondhat el, ez képtelenség. Még Balzac vagy Jókai sem mondhat el mindent, az igazi mélyrealista Németh László vagy Thomas Mann sem. Hajnóczy pedig minimalista, alig beszél, kevés szót használ, a kauzalitás kifejtése nem jellemzi – kiönti elénk mondat-kavicsait. Játszani megy a fiú az udvarra, így tudja, hogy odakint már vannak katonák, netán ő maga játszotta le az előző ostromot, s most kedvenc új harcosát hozza be a játékba? Ahogy a mondat a sebesült katonák megsemmisítéséről fogalmaztatik, nem a fentieket sugallja. (*A close reading* végtelen munkaterepére lépünk; nem lesz szórakoztató olvas- mány.) Nincsen itt szó játékról! – hökkennünk meg az imént leírtaktól.

Végül: mi köze mindennek Andersenhez, s mi a későbbi *Kék ólomkatona* szövegé- hez?

Valószínűleg mindkét kérdés esetén erőltetett lehet csak a válasz. Sajátos módon bánik Hajnóczy előszövegeivel, intertextjeivel, autotextjeivel, nem is következetes (szerencsére; miért lenne az?), de az sem mondható, hogy minden szövegeirntkezési

(és a legalizált politikai terror) eszköztáráról (a *Szolgálati járat* géppisztolyosai; a *Dinamit* robbanószert szállító katonai teherautóinak detonációja; *Az unokaöcs* géppisztolysorozata; *A rakaszolás* kézelőből kilőtt acélpengéje; lánc, bilincs, gumibot az 1980 körül írt politikai természetű helyzetjelentésekben) f) a kivégzés, gyilkolás kellékeiről, melyekhez például a *Jézus menyasszonyában* a vadászfegyverek is odatársulnak (a *Pókfónál* revolveres gyilkossága; puskával öli meg az ember a leopárdot s a görényt *A parancs* betéttörténetében; „kezükben kibiztosított géppisztollyal” jelennek meg a katonák *A latin betűk*ben; Ábrahám kése *A herceg* példázatában); g) de ott van a fegyver az apa patinás tárgyai közt is (a *Temetés*ben: borotva helyett a kés; a tisztí díszkard); h) végül a rémlátásokban előforduló fegyverek (*A parancs* egyik falragaszán a borotvaeslre köszörült hullaboncoló szike; a *Perzsia* 12. rémképében a „kopottas bőrtokban negyedik kihúzott, hosszú, kétélű rohamkés, középiirt a vércsatornával).

ponttal másként jár el. Bár kísérletező, nem mindenáron és nem öncélúan keresi az újat, különbözőt és különlegeset. Ugyanakkor magától értetődően, neki is megvan a maga sajátos gondolkodásmódja, írási szokásai, s az egyszer felfedezett, felhasznált ötletek, szövegrostok vissza-visszatérnek a szövegállományban, kis variációval, motívumként, zenei futamként, akkordként – amiként erre dolgozatunk elején utaltunk, a Hajnóczy-féle szövegközöttiség megragadására tett kísérletet fogalmazva.

Az ólomkatoná-betétiszöveg is ilyen: sok eleme ismerős más írásokból szó szerint, motívum szerint, gondolkodásmód szerint, de ne tulajdonítsunk Andersen jelenlétének túlzott szerepet az új kontextusban! Annyit semmiképp se, mint Csáthnál. *Felveszi és elereszti szerzőnk kedvenc olvasmányai szövegszállait*. Kimeríti, felhasználja elméje asszociatív szövegbázisát, a valaha hallott, olvasott mondatokat, képeket. Beírja a keletkező új szövegbe, hogy aztán, önkényúrként vagy diktátorként eleressze, netán átgyúrja őket. Ezt teszi Akutagava, Lowry, Kleist és Hedájat, Bulgakov szövegeivel, s még annyi másikkal, egyelőre földérintetlenül. Nem tudatos – nem céltudatos – szöveg munka ez, még messze nem a posztmodern elmés játék, a transzavantgárd *appropriation artja* jóval közelebb áll *új szenzibilitásához*.

A kékből kell kiindulni. Témám az ólomkatonával s azon is túl gyűrűzik *Az elkülönítő*, a *Fűtő* tereire, szét nem választhatva e kettőt: mintha egy életen át ezt, s még a *Perzsiát* írta Hajnóczy, monomániásan. Koncentrikus körökben fejlődnek a Hajnóczy-témák, s e köröknek közös szeletei, átfedései vannak: *minden mindennel* összefügg ebben a korpuszban, szétválaszthatatlanul,

így beszélünk kell majd még a *Karosszék kék virággal* című írásról, meg a *Da capo al fine* szövegéről!

*

3. találkozás. Végül itt van „*A kék ólomkatoná*” és „*A fűtő*” furcsa duettje.

A hagyatékban letem, igénytelen, meghajszolt, félig üres füzetkében (4.4.).

Az irkát valami jóvátehetetlenül eláztatta, a lapok jobb felső harmada fentről lefelé az olvashatóságot is lehetetlenné téve elfolyt, átnedvesedett, elmázolódott, talán nem víz által. A címben szereplő titulusok ismét Reményi József Tamás szíves vignetta-címkei.

Előrebocsátom, hogy ez egy gyönyörű füzet, és talán példátlan és páratlan is, örömemet kell kifejeznem, hogy éppen szeretett *Ólomkatonám* címét viseli, méltán vagy sem: elvállik.

Annyi bizonyos, hogy a sokszorosan kitépelt, megtépett, eláztatott füzet 29. lapjáig minden jobboldal tetején ott az emlékeztető *paratextus*, mely az *Ólomkatonát*

idézi: „*A szuronyát akarja!*” később E/1-ben: „*A szuronyomat!*” Mintha a szöveg írója mantraszerűen figyelmeztetné magát lapról lapra felróva a parancsot és emlékeztetőt: amit most létrehoz, az *Ólomkatonához* lesz tartozandó.

Az első lap *AZ ÉJSZAKA* címet viseli, s a továbbiakban hasonló apró képek, leírások, meditációk, gondolat- és kép-futamok töltik meg a füzetet, szép kicsiny szövegrajzok, ábrázolatok, ötletek, melyek köré később kafkai kisprózák épülhetnek.

fennmaradni, KITARTANI egész éjszaka, nézni a csillagokat, fákat, árnyékot – aludni – fázik – egyhelyben topog – fut, hogy felmelegedjen – a csillagokat nézi – egy fát, egy bokrot néz – a séta – a várakozás – a zene – az árnyékokat nézi – bogarat, egy alvó madarat – valami zörren a bokorban – fél – egy emberre odafigyelni egyszer egyetlen éjszaka – a tisztáson a holdfényben eltáncolja az életét – megpróbálni megérteni az idegent – kitartani egy éjszaka

Mint a *Gyűrűk*, az *Egerek*, *A jelentés*, a *Fűga*. Ugyanaz a szaggatott, filmes képekre, totálókra, illetve mikro-látványokra, snittekre vágott, a kameraállást érzékeltető, drámai jelenné tett szöveg, mint amazok, melyek valamennyien a repetícióból mint iskolából hoznak, őriznek valamit. Kafka lírai kisprózája kísért a háttérben, versszerűség, gondolatritmus hímezi a gondolatjelekkel tagolt, erősen zenei szöveget.

További szövegkapcsolat lehet például az éjszakai kitarítás többszöri emlegetése által a *Perzsiá* 12 órás zuhanása. Az E/3 belső monológja tudattörténésre, álomelbeszélésre utal, ahol a visszatérő motívumok a Hajnóczy-korpusz teljes mezőit tagolják: *éjszaka, bokor, bogár, madár, árnyék, fák, csillagok*: sok szép Hajnóczy-próza részesei. Töredék, kiszakított részlet ez is, magában lírai etűd, nem értelmezhető, hacsak nem grammatikailag, holott a *máscelemekénységre*, rejtett, felbukó, folytatást ígérő történetmozzanatra is több példa látszik, melyek továbbmesélést igényelnek, annak hívószavai. Ilyenek: *nóvumok, kivezető, cselekményszál-képző szerkezetek a tisztáson a holdfényben eltáncolom az életem* (akár egy balladát); és a *megpróbálni megérteni az idegent*. A helyszín esetleg a *Pókfonal cserjése*: a „félelem tere”, szép és baljós vidék, a magányos hős egzisztál csak benne.

E lapok, e füzetoldalak vizuális ábrája átrajzolhatatlan, leírhatatlan: ismét a *facsimile* szükségessége vetődik fel. Átírhatatlanság, az írás mint kép, kép-írás, az írás látványa, elrendezés és kalligráfia, élet- és test-nyomok a hagyatéki lapokon. A szerző eleve kékekkel és feketével felváltva ír, plusz a felázás bíbor-opálos, antikizáló beszűrődése: szép. Nem mondhatom, hogy nem az. Nemcsak írás, vizuális élmény is, a múlt emléke, az emlékezés helye. Hozzávéve a sok lehúzás vizuális ábráit: a töprengés, kétely,

indulat, már-már agresszió vonásait, melyekkel egy teremtő, elégedetlen, forrongó ember dolgozik és pusztít, megsemmisít, létrehoz, de elégedetlenül meg is válik attól, amit papírra vetett (az írás gyötrelme nemcsak a kezdetekkor, az üres papír előtt, de közben, később is: *igent* és *nemet* mondani; lásd *A szakács* mottói, kitöröltettek, de a hagyatéki lapokon mégis látszanak, s a dokumentumok kurátorának memóriájából többé nem törölhetőnek, intertextusok nyomait hordozva magukban).

AZ UDVAR

alkonyat - egy perc múlva este – kigyúlnak a lámpák – az udvar – fű, juharfák – odakint nem érezni a szelet – kőmedence – a szökőkút, a szökőkút – (...) Istent úgy szeretni, hogy azt kívántuk, hogy Isten viszontszeressen minket. De elképzelhetjük, hogy mások is úgy szeretik Istent, hogy nem várják azt, hogy Isten viszontszeresse őket – (...) – a madarak a fák – várják a villamost –

A grammatikai hibák, az oda nem figyelés, sietésből adódó gyermeki elvétések *diszkrét bája*; lehetne javítani, lehetne jobb; de jobb lenne-e? A véletlen vagy szándékos hiba mint poétikai eszköz.

A SZÜLÉS. AKI NEM AKAR MEGSZÜLETNI. A MŰTŐ

Aki nem akar megszületni – az anyaméhben – nem akar kijönni az anyaméhből – a SZÜLÉS vissza – visszatérő képsorai – a műtő – a műtét RÉSZLETEI – A SZURO- NYOMAT! – végig kell csinálni, hogy oda visszamehessen – a kék papír – szurony

Ez már a *Kék Ólomkatona!* Ide menetel hát alap-szövegében: be, a műtőbe, a szenvedő fiatal nő testébe, a szülőcsatornába... üregbe. Vissza.

SZÉKSOROK

– a mozivásznon a gyertyánfa padok előtt – a padok – a nézők a padokba süllyednek – az üres padosorok – macska megy végig a padosorok között – a néző leül a padba tolódik (?) – (lassan a padra bukik, eggyé válik a pad szálkás fájával (gyertyánfa padok) – a macska lassan végigmegy a padosorok között –

KARDOK (– a szuronyomat!!)

– a levegőbe dobják a kardjukat – vívnak – a kezüket - lábukat – kar(d)jukat – egy-egy vércsepp –

A LABDÁZÓK (A szuronyomat!!)

az eltűnő játékok – a víz – a fák – a hegyek – halat simogat – a macska – a hársfa illata –

Furcsa, misztikusnak vagy transzcendensnek, legalábbis borzongatónak mondható érzés fogja el a kisszövegek (e füzet egészének) olvasóját. *Mintha volna még itt valaki*, egy E/3, aki „halat simogat”, aki „a padra bukik” etc. Egy ember, de aki mintha elvegyülne a tájban, környezetében, állati-növényi-ásványi, öntudatlan lény is lenne, akivel történnék a dolgok, nincs neve, nincs személyisége, nincs hangja, de végig jelen van a töredékeken át. *A sas* című repetitív szöveg alapképlete rémlik fel az olvasónak. Miért csak *ekkorák* ezek az írott részecskék? Utánuk mindig nagy, üres, betöltetlen oldal, talán a folytatásnak? Miért nem dolgozódnak ki ezek az etűdök? Miért nem válnak igazi festménnyé, *pókfonalá?*

Helyzetgyakorlatok, pici lírák, forgatókönyv- és video-ötletek, krokik, ujjgyakorlatok, vázlatok és kezdemények, futamok; homunculus a papíron, nem kap valódi életre, de egzisztál, kitörölhetetlenül. Alap-kép, mely kibomolhat, kidolgozatlan, betöltetlen *grafikon*, *rácsozat* és *képlet*.

Egy, noha nem létező, ám megelevenedő festmény ekphraszisztát adják a próza-darabkáik. Roppantul elevenek, bár irracionálisak a történet-kezdemények. Akutagava talán legizgalmasabb, a művészet létmódjáról érkező rövidprózája, az *Őszi hegyoldal* megtanít bennünket, hogy ne szomorkodjunk akkor sem, ha egyik ólomkatona-epizód sem létezett soha: se filmen, se novellában, sem a hagyatékbán, sem a valóságban, hiszen: *vannak*. Most is róluk beszélünk...

Minden mindennel összefügg: az inter- és autotextusok hálója, *pókfonalból* szőtt *pókhálója* egybefogja az életművet. Maradjunk egyelőre ennél a terminusnál: fonál és háló, fonálból szőtt háló, motívum-labirintus, Ariadné fonala.

Kerestünk egy meghatározást; kerestünk egy megnevezést...

Most hirtelen úgy tűnik, egy ős-eredeti meghatározás, egy, a fogalom létrejöttékor, „feltalálásakor” kibontott tág, megengedő, még nem determinisztikus, ellenben életszerű definíció lesz, lehet az, ami legjobban megközelíti, amit keresünk: annak természetrajzát, amiként Hajnóczy használja vendégszövegeit.

Hallgassuk Julia Kristevát, a „bizáncit”:

Minden szöveg idézetekből álló mozaik, s ehhez képest az intertextualitás kifejezésének bevezetése mint módszertani eszköz válik szükségessé.

„Minden szöveg több szöveg kereszteződése, amelyek eltérő szinteken, eltérő módon jelennek meg az adott pillanatban elsődlegesnek tekintett textus terében.”

A szöveg tehát produktív. Jelentő-praxis és jelentő-folyamat („jelentésség”/ *signifiacé*; a jelentők végtelen, egymásba kapcsolódó mozgása, mely a horizont-lezárással áll szemben).

Az intertextualitás mintegy tudattalan, szinte automatikus, idézőjelek nélkül alkalmazott idézetek általános mezeje;

nem feltárható leszármazás vagy tudatos imitáció, hanem egyfajta disszemináció, szétszóródás útján,

nem a reprodukció, hanem a produktív stáuszában,

akár *A két ólomkatona* inter- és autotextuális változataiban...

„... a gyertyánerdőben a vadász bokáig gyémántban áll...”

(három kiegészítő tanulmány, a hagyatéki tanulságait is figyelembe véve)

1. Jegyzetek a *Nóra* és *A szakács* című

(*voltaképpen*) hagyatéki szövegek egybevetéséhez

Miért éri a Hajnóczy-kutató oly nagymértékben rokonnak e két szöveget, gyakorra egészen az összetéveszhetőségig, átfedésekig (melyek az újraolvasás után világosan igazolódnak, mégis követhetetlenül szövevényesek, annál is inkább, hogy további művek és szövegek lépnek közbe, tartalmazva fentiekkel közös részelemeket)? Miért tehát? Mindkét írás a *Perzsia* közvetlen előképe és előzménye, erős ujjgyakorlata, melyet aztán kiolt az elkészült nagy mű, maga a *Perzsia*, s azóta most már e két, a szerző életében meg nem jelentetett, viszonylag hosszabb szöveg, melyek amúgy önnön becsükkért is helyt tudnának állni (számomra különösen, mert épp az efféle „kompoziták” és „vegyesek” érdekelnek), de áldozatul esnek a végleges, ám belőlük sokat öröklő s átvevő nagy műnek.

A szakács 1976 ősze és 1977 ősze közt született. Hallgassuk Reményi József Tamást a 2007-es Osiris-kiadás jegyzeteiből²⁸⁰, melyekben az összegyűjtött kötet összeállítója elhelyezi az eddig napvilágot még nem látott, „kisregény-kísérletként” jellemzett *A szakácsot*:

Az író legnagyobb sikerű munkájának, A halál kilovagolt Perzsiából című kisregénynek úgyszólván az első próbálkozásokig visszanyúló előélete van. Az „Isten-kereső alkoholizmus” – mindvégig keserves, tragikus öngúnnal kísért – alapmotívuma markánsan először egy Alkohol munkacímmel írt vázlatban jelent meg (egy eredetileg szociográfiának szánt feldolgozásban), a legközvetlenebb előzmény pedig előbb Csütörtök, majd A szakács címmel 1976 ősze és 1977 ősze között született. A kéziratot Hajnóczy – kiadásra előkészítendő – legéltette, ekkor (1977. november 22. és december 1. között) a mű egy betétnovellával (Az Úr a honvéd utcában) együtt 18 fejezetből állt. Decemberben még Hajnóczy belekezdett ugyan egy újabb fejezetbe, amely átvált a gyermekkori berúgások fel-

280 Hajnóczy Péter összegyűjtött írásai, szerk. REMÉNYI József Tamás, Bp., Osiris, 2007. A Hajnóczy-szövegekből e kötet alapján idézek; a továbbiakban: O.

idézésére, ám ezt december 13-án félbehagyta, hiszen az elkészült utolsó fejezet, A szakács írni próbál megadta a végső forma ötletét: az írás mint napi munka és megváltáskeresés. 1977. december 17-én leírja A halál kilovagolt Perzsiából első sorát: *Íme, a rettenetes üres, fehér papír, amire írnom kell...*

A szakács néhány részletét az író változatlan fogalmazásban A halál kilovagolt Perzsiából mellett elsősorban a Nóra és az Alkalmi munka című elbeszélésekbe „mentette át”.

A hagyatékot azóta meglehetősen alaposan kivallatva, fenti komplex elhelyezéshez több megjegyzést, korrekciót, legalábbis vitára ösztönző kérdést tudnék illeszteni. 1. A *Csütörtök* című szöveg a hagyatékban egyszerűen nem fellelhető, olyan, mint egy kísértet, egy árny, melynek híre és neve van ugyan, de teste nincsen. *Szerda* – van; *Péntek* is (más-más módokon, egy másik helyen folytatom majd ennek magyarázatát), *Csütörtök* című szöveg azonban nem fellelhető. A csütörtöki nap fontossága viszont több szövegben megjelenik (*A szakács*; *Péntek* című dokumentum 3. elemének *álmodó*-fejezete): Á. másmilyenné válása egy csütörtöki napon történik. 2. Az *Úr a Honvéd utcában* megítélésem szerint nem betétnovella, hanem egy külön fejezet, akár a többi előző s a majd öt követő utolsó (*A szakács írni próbál*). 3. Az „átmentés” kérdése: mi volt meg előbb: az *Alkalmi munka* (megjelent a *Jézus menyasszonya* 1981-es kötetében) és a *Nóra*-e (a kötetbe nem került és hátrahagyott írások közt), vagy *A szakács*, avagy párhuzamos írásra, folyamatos, paralel zajló változatok keletkezésére kell-e gondolni. Mennyire lehetséges a datálás ezeknél az egymáshoz időben oly közel álló, átfedésben lévő szövegeknél? De itt már elérkeztünk jelen tanulmány témájához.

A *Nóra* 1977-re valószínűsíthető, valamivel későbbi lehet *A szakács*nál, s a *Perzsia* a maga fenti kezdő-időpontjával akkor a két érintett szöveg közé ékelődik, legalábbis az írás megkezdését illetően. A *Nóra* feldolgozta viharos szerelem életrajzi tény, a *Perzsiában* rá már csak utalást találunk az első lapon, mely egyébként éppen időugrásaival, idő-számlálásával, áthágásaival és tömörítéseivel képesíti el olvasóját (míg a hasonló című szöveg róla, Nóráról szól, és *A szakács* is erős részeket hoz ebből a kapcsolatból).

A *Perzsiát* idézem:

Július közepétől november végéig rövidebb megszakításokkal részeg volt, nem írt egy sort sem. Ezt megelőzően valami furcsa, felemás kapcsolatba keveredett egy tizenkilenc éves lánnyal, amelyet egy kívülálló joggal ítélhetett volna eszelősnek, és ráadásul vérre ment a dolog; főként a felesége és az ő vérére; a lány viszonylag sértetlenül került ki ebből a zűrzavarból.

A *Perzsiába* már nem írja bele Hajnóczy a Nóra-szerelmet; a *Nóra* arról szól; *A szakács*nak ez csak mellék-motívuma, de át van itatva vele mégis, összefüggő részeket által.

Felvetődik a kérdés, hogy Hajnóczy dolgozott-e párhuzamosan több szövegen is. Erre most nem mernék határozottan válaszolni. Kisszövegeket, pár oldalasakon talán igen, írta őket egyszerre, egy időben (kísérletezett, próbálkozott), de ez is inkább/ legfeljebb gyors egymásutániságot jelenthet: megír egyet, s megy tovább. De mintha *A szakács* utolsó fejezetét abbahagyná a rég keresett hívószónál, és attól kezdve már csak a *Perzsiát* írná. Nehéz elképzelni, hogy a *Nórá*n, *A szakács*on és a *Perzsián* párhuzamosan dolgozna, mikor oly erősek az átfedések, határsértések a szövegek közt. Minek írná háromszorozva? De a *Nóra* önállósága igen nagy! *A Perzsia*, ez a remekmű, minden egyebet kizáró koncentrációt igényel... A legszórtaabb, legszertelenebb, kaotikusabb *A szakács*, de sok minden van benne, ami a másik kettőben nem lelhető fel: nem nevezhető így csupán werk-műnek, alárendelt gyakorlatnak. Érdemes-e most már a datáláson elmélkedni, kísérteni a lehetetlent, nem helyesebb-e szöveg-bokrokban, blokkokban, családokban gondolkodni a hamarabb-később kérdéseinek meddő nekiveselkedése helyett? Annyi bizonyos, hogy mindhárom szöveg betétekkel teljes, keretkezésekkel, szinteltolásokkal, belső történetzálak és rétegek együvé épülésével, egymásra másolódása által halad előre: struktúrájuk hasonlít (de különbözik is jócskán). Az elmeséltség foka mind beljebb-beljebb halad, történet a történetben, emlékidézés nyit új szálakat, időszférák csúsznak hártavékony, transzparens rétegekben egymásra.

A *Nórá*ról s *A szakács*ról sem írt érdemben még senki, és igen: ezek is „hagyatéki szövegek”...

Nézzük először a *Nórá*t! igyekezve jegyzeteink során a másik két szöveg párhuzamaira, különbözőségeire is utalni.

Három nő mozog a szövegben: Ildi, a „kis fodrászlány”, akit a férfi azért tart, hogy legyen kinek beszélnie a Nóra-szerelemről, annak elmúltáról, értelmeznie, öngazolást keresnie etc., egyszóval: hangosan töprengenie rajta egy türelmes fül hallatára, miközben legszemélyesebb, fájó emlékeit nem osztja meg senkivel. Az elbeszélő osztja meg ezeket velünk: igen hétköznapi, banális epizódok, sivárságuk, ötletszegénységük jellemzi nemcsak e viszonyt, hanem mindhárom (s a többi próza) nő-kapcsolatainak oly kevésbé emelkedett vagy érdekes voltát. Milyen ember lehet e konstans, szövegekben megképződő örök-azonos férfi, hogy jók, hogy megfelelnek neki e nők. De hát nem is jók neki! Csak Á., az ápoló és elfogadó angyal, aki azonban rettentő sokat

tud késni, és kemény is tud lenni az italmegvonással kapcsolatban, a férfi viszont minden prózaszöveg cselekményében folyamatosan, gond nélkül megcsalja. Olyan nőkkel csalsa meg, akik 1. vagy nem érdeklik (Ildi, a „kis fodrászlány”, *A szakács* Máriája, a *Péntek/2. I-je*), vagy 2. kegyetlenek, szeretetlenek hozzá (Nóra). A *Péntek/2. „vörös hajú Marija”* (lásd még: a *Temetésben* mint „gyűrűs menyasszony” van jelen, de epizodista a *Nórában* is) megint más. A férfi egyszerre több nővel *bajoskodik*, mint többször mondja. Miért is kell ezt? Erre nézve legkifejezőbb a *Nóra* részlete lehetne:

Rendesen apró, jelentéktelen dolgok miatt vesztek össze – például a Lukács uszodában azért, mert Nóra fenn maradt a napozóban és nem ment le úszni vele –, s ilyenkor a férfi órákra, sőt napokra eltűnt, visszament a feleségéhez, míg ismét nem érezte a szinte kibírhatatlannak tűnő vágyat, hogy lássa Nórárt, hogy mellette legyen. Ez a vágy azonban egyáltalán nem bizonyult tartósnak. Egyszer hajnalban taxival ment a lányhoz, aki még aludt, illetve félálomban vette tudomásul a férfi megérkezését, „most jöttél?”, mondta, és aludt tovább. A férfi Sylvia Plath Üvegburáját emelte le a könyvespolcra, és megpróbált olvasni, míg Nóra felébred, de hirtelen ugyanolyan erős vágyat érzett, hogy elmeneküljön innét, mint ami idehozta. Visszatette a könyvet a helyére, és csendesen kilopódzott a szobából. (Osiris, 514.)

Nyilván e férfit csillapíthatatlan nyugtalanság űzi, mely nem szerelemvágyból fakad, hanem mástermészetű, de elfed valamit, egy mélyebb nyugtalanságot, melynek megfogalmazása sosem történik meg, csak olyan percekben vélhetjük megérteni, mint mikor a szakács *jelenti szenvedéseit*, és e szenvedéseit az *Ács fiának* szándékszik felajánlani, rettenetes, a halál partjaiig menő ivás formájában.

A *Nórában* csak a 3. oldalon tudjuk meg magától értetődő természetességgel, hogy akit itt egy kalandba látunk bocsátkozni, igazából nem is szívesen, mert nyilván még Nórárt szereti – nő. Az *Ott lesz-e a banánszoknyás lány...* kezdetű hagyatéki szöveg, a *Kommuna* bejelentése etc. sorolhatnánk, ugyanígy teszi természetessé, hogy a hős egyfelől házas, másfelől folyamatosan párhuzamos kapcsolatban él, csal, hazudik, nem zavarja, zavarja, nincs pszichológiai indoklás, el kell fogadnunk, nem ember, báb, sodródó kreatúra... nem a megfelelő szavakat használom, nem találok rá szavakat. A sokszorozódó számú nők tán nem önmagukat jelentik, típusok, viselkedésminták, ahogy a férfival közös cselekményeik is (*irgalmatlanul megkezdődő nyaralás* Máriával; jegygyűrű-tervezgetés, *kék* dobókocka vásárlása, játszótéri jelenet Nórával stb.) is sztereotípek, üres banalitás és giccs, mélység és értelem nélkül, méghozzá hazugságon, főként ön-hazugságon alapozódnak.

A *Nórában* nincsenek fejezetek, mindössze 13 oldalas, de amit hordoz, többnek tűnik: sűrített, többszöröse önmagának, s ha nem annyira is, mint a *Perzsia* vagy a *Temetés*, de megcsinált, végiggondolt, végigvitt, tudatos darab, már nem kísérlet, de valamiért mégsem nevezné az ember novellának vagy elbeszélésnek. Talán, mert túl sok időt fog át, és cikázik is az időben: egy egész, viharos kapcsolat története, méghozzá betétekkel és más nőkkel bekeretezve, betétezve. A hagyományos (és nem hagyományos) novella meghatározásának és kritériumainak nem tesz eleget, *valahogy*. Valóban, főként az időkezelésről lehet szó, illetve a élet-dokumentum jellegéről, defabulációról.

Talán a szerkezeti séma (nem séma, mert kétszer nem egyforma) az, ami összeköti a *Nórát* és *A szakácsot*, de még sok más írás építkezését is, ez a határozottan elutasított vágy a szerkezet dramatizálására, poentírozására: a többszöri kezdés, több történetszál együtt futtatása, kicsinyke, jelentéktelen, hétköznapi epizódok, látszólag érdektelen, alig-történeteszerű események beemelése, precíz leírása vagy csak leltárba vétele; részletezettség és szikárság kiszámíthatatlan arányai. Esetlegesség, műfaji meghatározhatatlanság, egyenetlenség, az olvasó többszörös cserbenhagyása, ami a beleélés lehetőségét illeti. Ilyen a *Nóra*; ilyen *A szakács*; ilyen *A nagy jógi légzés*; ilyen a *Karosszék két virággal* – ingyecneknek való, az *arisztokratikus regiszterből*²⁸¹, „elefántolvasóknak”²⁸². Az elbeszélő minduntalan állít valamit, de utána rögtön az ellenkezőjét, majd megint mindjárt ez utóbbi állítás ellenkezőjét: tökéletes elbizonytalanítás a szöveg minden szintjén. Mindig a szerelem és szeretők, és az is lehet, hogy a szerző kulcsot ad a *Nórában* szerelmei furcsa természetrajzához:

Mert voltak ilyen pillanatok: néha úgy érezte, egyetlen óráig se tudna együtt maradni Nórával, s még az a néhány perc is kibírhatatlanul hosszúnak tűnt, amíg valamilyen ürügyet talált, hogy elmeheessen. A lányban vagy benne önmagában rejlett az, ami menekülésre készítette, nem tudta eldönteni... Vagy talán titkon arra törekedett, hogy Nóra minél előbb emlékké váljon? Máiig esem tudott erről semmi bizonyosat, de emlékezett rá, hogy a vörös hajú Marinak – első szerelmének – minden érthető ok nélkül szakítólevelet írt, mégpedig az első, a legszebb hetekben. (O, 514.)

Érdekes, hogy fenti szövegek egyikét sem publikálta Hajnóczy! Ezek, megítélésem szerint, továbbdolgozásra, alakításra szánt „mániákus” kísérletek voltak egy téma, egy szerkezet körül: még nem kiforrottnak ítélték; még nem készek. Mára annál izgalmasabbak.

281 SZIGETI Csaba, *Hajnóczy Péter találós kérdése: Hol léteznek a kopt nők? = Az egyszerű formák szemiotikája*, szerk. BERNÁTH Árpád, CSÚRI Károly, Szeged, 1985 (Studia Poetica, 7), 119–127.

282 Boccaccio *Dante-életrajzából* idéztem szabadon egy szerkezetet.

A *szakács* mérete jóval meghaladja a *Nórát*: 45 oldal, s ez már az elbeszélés modernkori méreteit is túllépi: kisregénynek indul inkább. *Indul*, mert bármilyen hosszú is viszonylag *A szakács*, a *Nóránál* is sokkal kevésbé végleges szöveg. Hasonlítsuk össze a két írásmű végét!

A férfi ezután jó ideig semmit sem hallott Nóráról, és nem is látogatta meg. Aztán egy közös ismerősük elbeszéléséből tudta meg, hogy O. nem maradt kint, de igenis hazajött, és együtt él Nórával, „és az ügy most csakugyan komolynak látszik”. Öregszik vagy nem öregszik, de jól kereső mérnök, és önálló lakása van Budán; de azért gondolatban kicsit elhúzta a száját a férfi, nem elítélőleg, csak a történet szürke és banális alakulása miatt. (...) A férfi fejében megfordult a gondolat, hogy talán a szerelmük is ilyen szürke, hisztérikus és mindennapi volt, de ez a gondolat már nem okozott igazi fájdalmat.

Ezt követően még egyszer hírt kapott Nóráról. A hír szerint albrépletet keres, mivel nem tudja elviselni az életet O.-val. Egyébként – bár elég jól szerepelt az Állatorvosi Egyetem felvételi vizsgáján – a felvételhez szükséges pontszámot nem szerezte meg, egyelőre nem tudja, mihez kezdjen. (O, 519.)

Másutt, például a *Perzsia* Krisztina-története végén is látunk hasonló lezárást: a mese előreszalad, hihetetlen mód meghaladja a jelent, grammatikai jelenre váltanak az igék, lezáratlanul ér véget egy jövőbe futó story. Sőt, a Krisztina-kapcsolat jövőbeni útjának átfutása után azt is összefoglalja „szinopszisszerűen”, ami vele magával mint szénlefordaló történik, s egy egészen jelentéktelen és kiábrándító lopási ügyel elválik a beszélő (mert ez itt végig szabad függő beszéd) saját, a Krisztina-ügyhöz képest eljövendő, de a most elmondottakhoz viszonyítva nyilvánvalóan a múlt egy intervallumának tekinthető dolgok elbeszélésétől (O, 228-229). S ilyen mód, efféle modusban ér véget a *Balaton nyár* „szinopszisa” is; Klári életben marad az öngyilkossági kísérlet után, idegosztályon van, három hónapos terhes, mondja korábban a szöveg, most mégis így zárul a róla szóló híradás, s vele a *Balaton nyár* szövege is, méghozzá a mindezt dokumentumértékűvé varázsolni igyekvő, Hajnóczy által gyakorta használt, pontoskodó idézőjelre végződve:

Ami magát Klárit illeti, egyik nővérének már régen megírta, hogy Pestre akar költözni, segítsenek számára „fodrászüzletben manikűrös állást és albrépletet szerezni, mert otthon semmiképp sem tud boldogulni”.

Örkény-egypercesek groteszkje, abszurdba hajló végfordulata jelenik meg e helyeken, kevésbé tréfásan, inkább talányosan: honnan lehet ennyire tudni, ismerni az áthághatatlan időt?

Felgyorsul és vázlatossá válik a kezdetben mégiscsak fontosnak tűnő történet, s hirtelen végbe megy, végéhez érkezik kurtán-furcsán és kiábrándítóan: a metalepszis egy neme ez is: kijózanító határátlépés az elmesélt történet idejéből, elhagyva és bevégezve azt. Ahogyan a valóságban is, lásd például Örkény István *Havas tájban két hagymakupola* című egypercesének végét.

A szakács végét nem másolom ide: világos, hogy az a szöveg egyszerűen abbamarad, abbahagyódik. A szerző itt leteszi (félregurítja, leejti) a tollat, hogy valami mással, máson folytassa: egy másik szöveggel, s hihetünk Reményi József Tamásnak, hogy ez a másik szöveg a hirtelen megtalált alapötletű (*A szakács írni próbál*) *Perzsia* lesz. De ez sem ilyen egyszerű, mert a *Perzsia* (mely egyébként jóval hosszabb *A szakács*-nál is: 66 oldal) szerkesztői és tematikus tudatossága messze meghaladja előképeit, s csakis a remekművek keletkezésének csodaszerűségével magyarázható.

A szakács terjedelme és befogadóképessége szélesebb a *Nóránál*, mely utóbbi „csak” egy viharos szerelem története. *A szakács* a halálos ivásról, s a halál ellenében megkísérelt egyetlen útról: az írásról szól. Arról a képtelen ötletéről, mely az alkoholbeteg, elvonókúrákkal küszködő hősből fogant meg, hogy azért kell újra innia, mert ez az egyetlen hiteles szenvedés, melyet Jézusnak ajánlhat fel: ez a küldetése és keresztje. Tele van *A szakács* a *Nóra* részleteivel, de szerepel benne a *Perzsia* majdani zuhanás-betéte és az *Alkalmi munka* szövege is. Látjuk *Tányértalpu Mackóbácsi* levelezését (ez a *l’zenei*! téma is fel-felbukkan a különböző hagyatéki dokumentumokban, jó volna eredetére rájönni, talán egy gyermekkori, tréfás apa-fiú belső levelezés?), Á. *másmilyenné* válásának jeremiáját, és érzékelnünk kell a nagyfokú megvágottságot, montázs-jelleget, a betétek, rátétek, bevágások nagy számát, legfőképpen pedig a látomások, rémképek megjelenését.

Akár *Az elkülönítő* paksamétáját és komplexumát, úgy lehetne kiadni a *Perzsia* előszövegeit is, az életmű egyéb területei futó és vezető kacsáival együtt. S a *Fűtő*-komplexumot is!! Minden mindennel összefügg ebben az életműben.

2. – az eperszínű spirálban szálló omega hattyúk vastüdejének páncélkútja –

A nagy jógi légzés
(szóródó gondolatok)

– előbb maga a hagyatéki szöveg –

„Itt nincs sem vallás, sem filozófia, sem ateizmus, sem materializmus, sem spiritualizmus. Ez a tények, s csakis a tények kérdése.”

PASTEUR

Felkelt, kinyitotta az ablakot, *a szőnyegre ült*, lótuszülésbe rakta a lábait, behunyta a szemét, orrán át lassan kifújta tüdejéből a levegőt. Három hasi légzés, három közeplégzés, három felsőlégzés, három teljes, „nagy” jógi légzés, majd néhány könnyebb ászana: ekeállás, kobraállás, gyertya, fejjállás (három perc), végül hullapóz. *Savászana*. Hideg vízzel lezuhanyozott, evett három kanál paradicsompürét, leült az asztalhoz az írógép elé. Cigaretára gyújtott, nézte a gumihengerre csavart üres papírt.

Behunyta a szemét. Az írógép mögé nyúlt, kitapogatta a vodkásüveget, kidugaszolta, szájához emelte az üveget. Utálkozó fintorral ivott. Kinyitotta a szemét, az asztal alá dugta az üveget. Rámeredt a gumihengerre csavart üres, fehér papírlapra.

[Hull a hó. A fiú ott térdel az udvaron a kék oroszlán mellett, kezében törtszuronyú ólomkatona. Nézi a sebesült katonákat, amelyek a hóból épített mellvéd mögött sorakoznak, fegyverüket előreszögeznek. Csonkalábú, csonkakarú ólomkatonák. Odább, a mellvéd mögött egy szélvédett mélyedésben sértetlen, celofánba burkolt katona áll a lova mellett, keze a kardmarkolaton. A fiú a mellvéd mögé állítja a törtszuronyú katonát. Lassan megfordul: tenyerébe veszi a celofánba csomagolt lovast, megigazgatja a celofánt, óvatosan a hóba vájt gödörbe helyezi a katonát. Átlép a mellvéden, zsebéből szürke forgópisztolyt húz elő, féltérdre ereszkedik, egyik szemét behunyja. Száraz dörrenés. A törtszuronyú katona megpördül a mellvéden, a hóba zuhan. A kék oroszlán mozdulatlanul áll a mellvéd mögött, nézi a fiút. Lerázza a havat a sörényéről, meghemperedik a hóban, bojtos farka megérinti a mellvédre zuhant katonát. A katona feláll – jobb karja helyén szürke ólomcsonk – bal kezében kék ólomzászló, a magasba emeli az ólomzászlót. Mozdulatlanul áll a mellvéden, szemben a fiúval.]

Elnyomta a csikket a hamutartóban. Vaskos spirálfüzetet emelt föl az asztalról, lassan lapozta a füzetet. Az írógép fölé hajolt, lekattogta a címet:

A GONDOK

Szájába harapott, visszacsavarta a hengert, és a cím fölé írta:

„Az igazság – a tenger; a tenger kék lélegzetvételeit, a lassan süllyedő és emelkedő hullámokat már megdöfte a sirályok orgonailatú páncélkútja! Mérettelen. A szárnya leválik. Lent, él egy fiú, orgonailatú verset ír. Buddha szétroncsolhatatlan sötétkérek ereibe mártja a tollát. Eperszínű spirál vezet a molekulák vastüdejébe és omega hattyúk szállnak! Aztán koromcsuhát vett fel és elment. Element, mert az omega töviskoszorújában van az álom! A kék hal uszonyaitól nyomok vezetnek. Megköszönte. A tenger haja színarany.”

Cigaretára gyújtott, visszacsavarta a hengert. Felütötte a vaskos spirálfüzetet, közelebb húzta a székét az írógéphez.

„Kiss-Hámosi dr. másfél évig dolgozott Rendgotthárdon. A rendgotthárdi Elmeszociális Otthon 'gazdasági szervezésű' intézet; felügyeleti szerve a Fővárosi Tanács V. B. Szociálpolitikai osztálya. Redi Ferenc gondnok az 540 ágygal rendelkező intézet vezetője: beosztottja az intézet elmeorvos főorvosa és a mellékállásban alkalmazott tüdőszakorvos. Dr. Kiss-Hámosi kinevezése előtt – az 540 ágyas intézetnek nem volt szakorvosa! – a gondnok vizsgálta a betegeket, 'nagyvizitet' tartott, gyógyszert rendelt, injekciót adott, stb. A fegyelmi jogkör – 'kimenő' megvonás, 'cellába' zárás (betonpadozatú helyiség, 'hálós' ágygal: a hálót kívülről nyitható csappantyúval rögzítik az 'ágyon' fekvő elítélt fölött) – a gondnok kezében volt és van ma is. Engedélye nélkül az intézetből beteget elbocsátani nem lehet. 16 rokonát alkalmazta az intézetben különböző munkakörökben. Az intézetben megengedett és mindennapos az alkoholfogyasztás (Kaba Elekné párttitkár mosodavezetőnek alkalmazott férje krónikus alkoholista). A gondnok dr. Kiss-Hámosi intézeti főorvosi kinevezése után is akadályozta (s végül lehetetlenné tette) az orvosi munkát. Megtehetette: a 'gazdasági szervezésű' intézet hierarchiája szerint a kinevezett főorvos a gondnok alárendelt beosztottja. Az intézet betegeinek átlagéletkora 69 év. A döbbenetes halálozási arányszám (évente 70-90 halott) dr. Kiss-Hámosi kinevezése után kb. a felére csökkent. Az intézeti ágyra várakozó rászorultak száma hatalmas: a hullák üres ágyai 'a fluktuáció gyorsulását eredményezték' s közvetve 'jópontot' az intézményvezetőnek. A betegek fizikai bántalmazása megtört és mindennapos. (Dr. Kiss-Hámosi tanúja volt, mikor részeg 'alkoholista betegek' zsidó származású betegtársaikat szidalmazták és ütlegelték.) A koncentrációs táborok hangulatát idéző állapotokról a betegek levelekben tudósították a lapokat, a rádiót, stb. A leveleket a címzetten mint az illetékes felügyeleti szervnek a Fővárosi Tanács V. B. Szociálpolitikai Osztályának továbbították, a Szociálpolitikai Osztály pedig a rendgotthárdi gondnoknak. Dr. Kiss-Hámosi jelentést küldött a rendgotthárdi állapotokról a felügyeleti szervnek, valamint az Egészségügyi Minisztérium illetékes osztályának. Jelentésére sem intézkedés nem történt, sem válasz nem érkezett. Bírószelemle, amelyet minden

elmeogyintézetben háromhavonként megtartani törvényerejű rendelet értelmében kötelező, nincs és nem is volt soha Rendgotthárdon. A Fővárosi Tanács V. B. Szociálpolitikai Osztálya 'ellenőrző' a fővárostól kb. 250 km-re épült Elmeszociális Otthont."

Még két oldalt írt. Elmúlt dél, mikor befejezte a munkát. Remegett a térde, hányingere volt a cigarettától. Meghúzta a vodkásüveget, meztelenre vetkőzött, kinyitotta az ablakot, a szőnyegre ült, lótszülésbe rakta a lábait, behunyta a szemét, orrán át lassan kifújta a tüdejéből a levegőt. Megborotválkozott, lezuhanyozott hideg vízzel, *evett három kanál paradicsompürét.* Darabig töprengett, hogy fekete bőrzakójához fehér inget vegyen nyakkendővel, vagy világoskék inget válasszon, nyakkendő nélkül. Végül a kék ing mellett döntött. Sárga kordbársony nadrágot húzott, sötétkék pamutzoknit és barna antilopcipőt. Új dossziéba rakta a kéziratot. Elindult a Mi Hatalmunk szerkesztőségébe.

A Mi Hatalmunk riportrovat-vezetője, nagydarab, ötven év körüli nő: uborka nagyságú, belapult, bokszoló orral. Kb. öt perc alatt olvasta el a kéziratot. *A falon a Renoir-kép reпрója.*

– Kérem kedves Pista, közölje velem: ez itt mi c s o d a? Ujjai patogtak a kiterített kéziratlapokon.

A férfi gyomra görcsösen megrándult, vizes lett a tenyere. Kissé kihúzta magát a széken, orrán át lassan kifújta a levegőt. Szemét az íróasztalra szögezte, óvatosan végrehajtott egy hasi légzést. A belégzés után légzésvisszatartást, k u m b h a k á t tartott. Aztán lassan kifújta a visszatartott levegőt. Rámosolygott a rovatvezetőre.

– Bocsásson meg... mi micsoda? Dr. Kiss-Hámosi a velem közölt információkért minden felelősséget vállal...

– Ez itt nem elmeogyintézet, kedves Pista, itt ez a maga doktora nem vállalhat semmiféle felelősséget; a Mi Hatalmunkban közölt írásokért a főszerkesztő a felelős, a riportrovat munkájáért pedig én vagyok a felelős. – A kéziratlapok fölé hajolt. – „Eperszínű spirál vezet a molekulák vastüdejébe és omega hattyuk szállnak!”

Hátrádólt a székén.

– Omega hattyuk... miért nem viszi *ezeket* a hattyukat a versrovatba? Ha nem tudják lerázni, előbb-utóbb...

A férfi óvatosan a székhez tartotta vizes tenyerét, cigarettára gyújtott.

Elmosolyodott, nézte a nagydarab asszonyt; az asszony is elmosolyodott, *mozdulatlanul* nézte a férfit. A férfi ott ült a székén: lassan, hideg szenttelen alapossággal vetkőztetni kezdte a riportrovat vezetőjét. Leráncigálta róla a szűk, fekete pulóvert, letépte a *citromsárga* melltartót. A nagy, lötytyedt mellek az asztalra lógtak, az asszony a mellei elé kapta a kezét, és a padlóra söpört egy kéziratlapot. A férfi most a cipőket húzta le, megszagolta az asszony lábát, elfintorodott, a sarokba hajította a cipőket. Aztán a szoknyát rángatta le. Az asszony fekete selyembuagyit viselt vörös csipkesze-

géllyel. Az asszony fölmászott az asztalra, karjait megfeszítette, ujjával megmarkolta az asztal szélét. A férfi a csipkebugyiban feszülő-lötyögő fenékhez lépett, felemelt az asztalról egy hosszú műanyagvonalzót, megsuhogtatta a vonalzót, aztán ráhúzott egyet az asszony fenekére. Az asszony halkán vinnyogott, és kissé előbbre dőlt, lejjebb engedte a fenekét. A férfi az asztalra dobta a vonalzót, az asszony mögé lépett, kigombolta a nadrágját. Az asszony hörgött, lihegett, végül sikítani kezdett. A férfi felemelte a vonalzót – most az asszony hátát és oldalát csépelte. A sárgás, ráncos zsírpárnákon lassan végigfutott egy kárminvörös csík.

A férfi az asztalra hajította a vonalzót, begombolta a nadrágját. Csípőre tette a kezét.

– Én Kovács László költő vagyok! A Mi Hatalmunk már közölte a verseimet... két versemet... és nemcsak a Mi Hatalmunk; Az Én Vagyok Az Út és a Képes Világ is közölte tőlem verseket... Máskor majd vigyázol a nyelvedre, ha egy költővel beszélsz! Rovatvezető! Büdös a lába és szőrös a melle! Az ajtóból még visszánézett, és felemelt ujjal megfenyegette az asszonyt. A rovatvezető ott térdelt az asztalon, tenyerét az arcára szorította, vállá remegett, vinnyogva, hüppögve sírt. Arcán szürke csikban végigcsorgott a szemfesték. Megdörrent az ajtó. Porzott a vakolat, a Renoir *Jeanne Samary színművésznő képmása* c. kép táncolni kezdett a falon. A költő elhagyta a helyiséget.

– Drága Faragó úr! A rovatvezető előrehajolt a székén, tenyerével a kéziratra csapott. – Maga kapott egy megbízást – írásban, s ezt a megbízást én írtam alá. Elmondott egy é r d e k e s n e k l á t s z ó sztorit valami művezetőről, aki...

– Az az ember most Rendgotthárdon van – mondta a férfi. – Családjáról, munkahelyéről nem tudnak semmit; több mint három éve van elmeogyintézetben. A k i n t i élete követhetetlen; így hát azt gondoltam...

[– Faragó úr! Én magától fejjörcsöt kapok! Nekünk minden riportot, amely az egészségüggyel foglalkozik, megjelenés előtt be kell mutatnunk az Egészségügyi Minisztérium Sajtóosztályának – most azt akarja, hogy ezt a maga rendgotthárdi gondnokát mutassam be az Egészségügyi Minisztérium Sajtóosztályán, és fejjörcsöt kapjak?]

A férfi elnyomta a cigarettáját. Kihúzta magát a székén, szemét a hamutartóra szögezte: óvatosan végrehajtott egy hasi légzést. Aztán rövid k u m b h a k á t tartott. Megpróbált az egyhegyűség, az é k a g r a állapotába jutni. „Igazam van. Az én igazam az i g a z s á g. Az igazság porba dönti a falakat. Az igazság megvalósul, mert szükséges, hogy megvalósuljon.” De érezte: nem sikerült az é k a g r a állapotába jutnia, mint ahogy nem sikerült máskor sem. Apró kék pontokat és karikákat látott; a kék pontok és karikák játékosan ugráltak, ide-oda szökkentek kimeredt, mozdulatlan szemgolyói előtt, mintha gúnyolnák hiábavaló erőfeszítését. Kifújta a visszatartott

levegőt. Cigarettrára gyújtott, hátradólt a széken. A „hányvetettség”, a k s i p t a állapotába került.

Az asszony felemelte az asztalról a műanyagvonalzót, megsuhogtatta a levegőben, aztán a tenyerébe csapott vele.

– Maga nem arról írt, amit megbeszéltünk.

– És ha megváltoztatnánk vagy kihúznánk a neveket? Ami pedig Rendgotthárdot illeti: „gyógyintézet valahol egy határszéli kisközség mellett”? A férfi nagyot szipantott a cigarettából, lassan, az orrán fújta ki a füstöt.

Zömök, kopaszodó férfi nyitott be az ajtón, hóna alatt rongyos, fekete aktatáska. Az asztal előtt megállt, kihalászott a táskából egy rongyos, piszkos csikos dossziét és az asztalra dobta. Mozdulatlanul állt a rovatvezető előtt. Aztán lassan felhúzta a szemöldökét.

A férfi felállt, elnyomta a cigarettáját. Megköszörülte a torkát.

– Nézzen be kedden, tizenegy után – mondta a rovatvezető. Összesöpörte az asztalon heverő kéziratlapokat, a dossziét. Az íróasztal lapjához ütögette a papírlapokat, aztán odanyújtotta a férfinak.

X

Eleredt az eső. A férfi a legközelebbi kocsmában megivott egy fél rumot, és elszívott egy cigarettát. Blokkot váltott még egy rumra, és megpróbálta a kocsmából felhívni Arlest. A telefon foglaltat jelzett. A férfi egy söröshordóra állította a félig kiivott poharat, aztán a dossziéba csúsztatta a kéziratlapokat. Ismét megpróbálkozott a telefontal, de a szám mással beszélt. Kiitta a rumot, és kilépett a csöndesen szemetelő esőbe. Arles itt lakott a közelben. Gyalog ment, a dossziét a bőrzakója alá dugta.

[Arlest kb. két évvel ezelőtt dobta neki egy barátja. Arles [[jó harmincas volt; és]] mindenáron férjhez akart menni. [[A férfi barátjának állandó szeretője volt; Arles megpróbálta kitúrni az állandó szeretőt.]] Az volt a trükkje, hogy új férfival első, vagy második alkalommal lefeküdt, és mindent bedobott az ágyban, aztán a kezét sem engedte megfogni. A férfi *viszont* anyáskodó ösztönöket piszkált fel az asszonyban. Kiállításokra hurcolta, festőkkel, szobrászokkal, fényképészekkel, filmírókkal hozta össze. Így lett a férfi Arles férje helyett a gyereke, Arles pedig új férfiakkal ismerkedett meg, első, vagy második találkozáskor lefeküdt velük, és mindent bedobott az ágyban, aztán a kezét sem engedte megfogni. Azok aztán egy darabig csörgő nyállal futkostak utána, de Arles másodszor egyikkel sem feküdt le. Aztán elmaradoztak a férfiak.]

Arles társbérletben lakott a Kiskörúton.

A férfi belépett, stb.

[A konyhából nyílt a szobája, a fehérre meszelt falakat bikaviadal-plakát, Bob Dylan-nak a Life-ból kivágott fényképe és egy Prágát ábrázoló penészfoltos acélmeteszettel díszítette. Arles az ágyon feküdt, körülötte angol szótár, nyelvkönyv, jegyzetek. Arles a holnapi órájára készült – angolt [[és történelmet]] tanított egy középiskolában. A sarokban álló lemezjátszón Donovan-lemez forgott. „Szecessziós beat.” – jelentette ki Arles, ha a Donovan-lemez került sorra. Arles imádta a szecessziót.]

– Lehozzák. – A férfi kihúzta a zakója alól a dossziét, és az ágyra dobta. – Kedden kell leadnom. Ott állt az ágy előtt, hajáról víz csöppent a parkettára.

– De hát ez n a g y s z e r ű !

Arles csillogó szemmel nézte a férfit, aztán gyanakodva kérdezte:

– Ha leközlik, miért nálad van a kézirat?

– Egy-két javítás. Jelentéktelen. – A férfi rámosolygott Arlesra.

– Ez egy s z e n z á c i ó s riport – állapította meg Arles. – Ha ezt a riportot a Mi Hatalmunk leközi, b e f u t t á l !

Arles nyüzsögni kezdett. Megfordította a Donovan-lemezt, aztán kiment a konyhába kávé főzni. Úgy döntött, meg kell ünnepelniük a jó hírt. A férfi lement a közértbe, parizert, sajtot, majonézes krumplit és egy üveg vodkát hozott. Arles szendvicseket készített, a férfi kihúzta a dugót a vodkásüvegből. Koccintottak. Arles levette a Donovan-lemezt és feltette a Hair-t. Leeresztette a redőnyt, végigdőltek az ágyon. Arles felkattintotta a kislámpát. Csókolózni kezdtek.

Arlest nem lehetett egykönnyen megkapni. Hagyta, hogy a férfi a pulóvere és a szoknyája alatt simogassa, de sem a pulóvert, sem a szoknyát nem hagyta lehúzni. Szárazon kattant, megállt a lemez. Arles felkelt és megfordította a Hair-t. A férfi vodkát töltött a poharakba, cigarettrára gyújtott. Felhajtotta az italt, aztán ismét töltött, és azt is felhajtotta. Arles végigdőlt az ágyon, ujjait összefonta a tarkója alatt. Várta az újabb rohamot.

A férfi nagyot szívott a cigarettájából, megpróbált a rendgotthárdi szerencsétlen, öreg, nyálcsorgós, a gondnok kénye-kedvére kiszolgáltatót, elaggott eszelősökre gondolni. Megpróbálta maga elé képzelni a „kívülről csappantyúval rögzíthető h á l ó s á g y a t”, amelybe taknyos, önsanyargató kényszerképzetektől üzelve [néhány percre] maga is belefeküdt. Megkérte a tagbaszakadt, mészárosképzű ápolót, hogy rögzítse a hálón a csappantyút. Az ápoló alázatos *sakál*mosollyal teljesítette a kérését. Húgyszagú volt az ágy. Darabig mozdulatlanul feküdt, visszatartotta a lélegzetét, aztán öklendezni kezdett. Az ápoló azonnal kinyitotta a csappantyút, kitámogatta a „cellából”. Aztán hatalmas pohár alig vizezett tisztaszest itatott vele. Végül sikerült leráznia az ápolót, kibotorkált a vécébe, és alaposan kiokádta magát. A köpcös, bajuszos doktor kávé főzetett neki, aztán lefektette a vizsgálószobában. Lehunyta a szemét, mozdulatlanul feküdt az ágyon. Ez az ágy is húgyszagú volt, akár az egész épület. Ugráló

szívvel cigarettára gyújtott, hogy ne érezze a húgszagot. [Krisztus Jézus, a kiküldött tudósító, összehugyozta magát a kereszten.]

Elnyomta a cigarettáját, óvatosan Arles mellé feküdt. Gyöngéden, lassan csókolgatni kezdte az asszony száját. Kissé szédült, kezdett berúgni. Kínzó kényszer gondolat hasított az agyába: ha most nem sikerül Arlest megkefélnie, a gondnok az idők végezetéig uralkodni fog orvosok, ápolók és eszelősök fölött, és a riportja nem fog megjelenni Magyarországon soha, sem valódi, sem költött nevekkal. Lassan, kitartóan csókolta Arles szép, vörös száját, aztán a pulóvere alá nyúlt, és az asszony melleit kezdte simogatni. Lejjebb nyúlt a keze, és lehúzta a cipzárt Arles szoknyáján. Aztán orvul kigombolta a sliccét.

Arles abbahagyta a védekezést. A férfi lassan meztelenre vetkőztette, aztán ő is levetkőzött, csak a sötétkék pamutzoknit felejtette el lehúzni. Arles szétvetette a lábait, mutatoujjával izgatni kezdte a klitoriszát. Hangos, trágár utasításokat adott és követelt. A férfi a combjai közé térdelt, lassan beléhatolt. Aztán vadul mozogni kezdett benne, az asszony felhúzta a combjait, ujjá ütemesen mozgott a lába között.

A férfi előredőlt, hideg dühvel Arles vállába harapott. „Istenem, élvezzen el, élvezzen el, ha élélvez, elfogadják a riportomat, ha nem élvez el, nem fogadják el a riportomat.” Beleharapott az asszony mellébe. Arles felsikoltott, bal kezét a mellére szorította, ujjai egyre gyorsabban, erősebben simogatták a klitoriszát. A férfi Arles szájába harapott. Keskeny vércsík futott végig az asszony állán. A Hair-lemez már régen lejárt. Arles trágár félszavakat kiáltott. A férfi megpróbált még gyorsabban, keményebben mozogni. Szája körül meg-megrándult egy izom. Érezte: Arles már hosszú percek óta az orgazmus határán van, s ha nem sikerül elérnie, akkor ebben egyedül ő a [hibás, sőt] bűnös; akkor hiába feküdt a csappantyús „hálós ágyban”, a mocskos, húgszagú matracon. Ha Arles nem tud élélvezni, akkor soha nem tudja rávenni a Mi Hatalmunk rovatvezetőjét, hogy közlésre javasolja a riportot. És ellenkezőleg: a napnál világosabb volt, ha Arles élélvez, sikerül meggyőzni a rovatvezetőt, s a harmincezer példányban megjelenő hetilap közli a riportot. Ömlött róla a verejték; lassabban mozgott s hirtelen érezte, nagyobb, keményebb lett az asszonyban. Arles felnyögött. A férfi lassan, egyenletesen, kemény lökésekkel mozgott. Gondolatban széttárta a karját, mintha egy kopasz, gyanakvó, félhülye bírónak próbálta volna megmagyarázni nyilvánvaló igazát. Nézte a bíró mögött a nagy, légszarus ablaktáblákat. Mikor elhallgatott, a bíró csak egyetlen kérdést tett fel. Ő már várta a kérdést. A bíró előtt koszos iratcsomó feküdt egy rongyos, fekete aktatáska mellett. A férfi tudta, hogy a piszokcsíkos papírlapokon már ott áll az ő válasza is a bíró kérdésére, de ott áll a megfellebbezhetetlen ítélet is. Fényes nappal, pont déli tizenkettőkor fogják felakasztani a Nyugati pályaudvar előtt egy ostorlámpára, ha Arles el nem élvez.

Arles most felkiáltott; körmei a férfi vállába, derekába mélyedtek. A férfi érezte, ahogy lassan, görcsösen összezárul, majd elernyed, majd összezárul ismét. Arca megfeszült, Arles könyörögve, tiltakozva felkiáltott. A férfi dörömbölő mellkassal hosszan Arlesba lövellt.

A kopasz bíró eltűnt. Valami megvillant a *férfi* remegő szemhéja előtt: egy acélpenge kéken cikázó hegye apró kék karikákat és pontokat rajzolt a levegőbe; a kék pontok és karikák játékosan ugráltak, ide-oda szökkentek kimeredt, mozdulatlan szemgolyói előtt.

X

Későn vetődött haza, meglehetősen részegen. Lezuhanyozott, tánczenét keresett a rádióban, és töltött magának egy pohár vodkát. Meghúzta a poharat, leült az ágyra, és nyomogatni kezdte a tarkóját. Mikor föl nézett, és nyúlt volna a pohara felé, a nagydarab, lapított-uborka orrú rovatvezető asszony ott ült mellette az ágyon, és zavartan rámosolygott. A férfi zavartan visszamosolygott az asszonyra.

A F É R F I : (az asztalhoz lép, vodkát tölt egy pohárba, odaviszi a poharat az asszonynak) [Te zsidó vagy, ugye?] Szódát nem kérsz? Behozhatom a konyhából a szifont.

A Z A S S Z O N Y : (csendesen kuncog, elveszi a poharat) [Üldözött voltam.] (csendesen nevet, megrázza a fejét) Nem kérek szódát, tisztán iszom.

A F É R F I : (felemeli a poharát) Egészségedre. (iszik)

A Z A S S Z O N Y : Egészségedre. (iszik) [Régen volt már az... amikor engem...] (szünet) [...üldöztek.]

A F É R F I : (a vodkásüveget megmarkolja, leül az asszony mellé az ágyra, a padlóra teszi az üveget, fogja a poharát. Csöndesen, csaknem vidáman.) [Látod: most Rendgotthárdon verik a szegény, öreg, beteg zsidócskákat... és nemcsak a zsidócskákat; mindenkit, aki szegény, öreg és beteg. (halkan, mentegetőzve) Auschwitzban, gondolom, reménykedtek.]

A Z A S S Z O N Y : (csöndesen) Reménykedtünk.

A F É R F I : Mikor visszafelé jöttem... nagyon éhes voltam a vonaton... Este szálltam fel a vonatra... tudod, személyvonat volt, amely megáll minden villanypózna előtt... jó öt és fél órás út. (fejét rázza, mosolyog) Nagyon éhes voltam... és (nevetgél) nem kerestem meg a büfékocsit... cigarettáztam. Egyik cigarettát szívtam a másik után. Túlságosan a hatása alatt voltam a (keresi a szót) ...légkörnek. Arra gondoltam, hogy amit ezekkel az emberekkel csinálnak, az égre kiált, és most várják, hogy segítsek rajtuk... az összekuporgatott filléreiből – mert Rendgotthárdon is dolgozni kell annak, aki mozogni tud – megveszik majd a Mi Hatalmunkat... és

keresik benne a riportomat... sok olyan „beteget” tartanak ott, akiknek semmi bajuk, csak éppen nincs hová menniük, és nincs aki szót emelne az ügyükben... ezek mind keresni fogják a lapban a riportomat...

A Z ASSZONY: (szárazon, tárgyilagosan) Rendben van, mondjuk, közlésre javaslom a riportot. De a riportot elolvassa a főszerkesztő is; vagy ő, vagy a helyettese. Elolvassák, és visszadobják nekem. Nem kockáztatják az állásukat.

A FÉRFI: Az állásukat kockáztatják?

A Z ASSZONY: Botrány lenne. Nem kockáztatnak.

A FÉRFI: (csöndesen) Tulajdonképp... az ő helyzetük sem... irigylésre méltó... (iszik) Nem kerestem meg a büfékocsit...

A Z ASSZONY: Én sem kockáztatnék a helyükben. Gyerekeim vannak.

A FÉRFI: Mikor aztán hazaértem, kimentem a konyhába, rántottát csináltam nyolc tojásból... a hányásig telezabáltam magam.

A Z ASSZONY: (tárgyilagosan) Lefekvés előtt [nem szabad sokat enni;] elég lett volna három tojás is.

[A FÉRFI: (mosolyogva) Mondd, ugye nevetséges, hogy nem ettem a vonaton?

A Z ASSZONY: (végigméri) Szenzibilis, introvertált alkat. Félel...]

A FÉRFI: Aztán jött a büfés... karján a kosárral járta a kocsikat, szendvicset, kávé, csokoládét, narancsot árult... és én nem vettem se szendvicset, se csokoládét... Nevetséges, nem?

A Z ASSZONY: (csöndesen) Nem... nem nevetséges.

A FÉRFI: Plakátokat fogok írni... fekete tussal.

A Z ASSZONY: (kuncog) Plakátokat?

A FÉRFI: Fekete tussal. (egymásra néznek, kuncognak mind a ketten)

A Z ASSZONY: Plakátok... fekete tussal... (iszik a poharából, csöndesen nevet) Aztán éjfélkor fogod a csirizes vödört... hónod alatt plakátok... (egész testében rázza a csöndes nevetés) fekete tussal... körülkémlelsz az utcán... belemártod a pemzlit a csirizes vödörbe...

A FÉRFI: (belemegy a játékba) ...léptek koppannak a járdán... felkapom a vödört, futni kezdek...

A Z ASSZONY: ...pedig csak [vaklárma volt:] egy részeg botorkál hazafelé...

A FÉRFI: ...félek [...] a rendőröktől...

A Z ASSZONY: (felhajtja az italt, a poharat a padlóra teszi, megjárta a pátoszszal a magasba emeli ökölbe szorított kezét) ...de reggelre... mikor munkába mennek az emberek... a főváros falait plakátok borítják... fekete tussal...

A FÉRFI: ...és az emberek megállnak a plakátok előtt... olvassák a fekete tussal írt szöveget...

A Z ASSZONY: ...elolvassák az első szótól az utolsóig... van, aki hangosan olvas, hogy a mögötte állók is hallják...

A FÉRFI: ...a fegyelmi jogkör a gondnok kezében volt és van ma is...

A Z ASSZONY: ...az intézet kinevezett főorvosa és a félállásban alkalmazott tüdőszakorvos a gondnok alárendelt beosztottja...

A FÉRFI: ...a hálót csappantyúval rögzítik az ágyon fekvő elítélt fölött...

A Z ASSZONY: ...a gondnok 16 rokonát alkalmazta az intézetben különböző munkakörökben, engedélye nélkül az intézetből beteg elbocsátani nem lehet...

A FÉRFI: ...az intézetben megengedett és mindennapos az alkoholfogyasztás... a párttitkár mosodavezetőnek alkalmazott férje krónikus alkoholista...

A Z ASSZONY: ...a gondnok vizsgálta a betegeket, nagyvizitet tartott, gyógyszerrel rendelt, injekciót adott...

A FÉRFI: ...az 540 ágygal rendelkező intézetben évente 70-90 halott...

A Z ASSZONY: ...üres ágyak szabadultak fel a... várakozóknak...

A FÉRFI: ...a főorvos tanúja volt, mikor „alkoholista betegek” zsidó származású betegtársaikat szidalmazták és ütlegettek...

A Z ASSZONY: ...bírói szemle, amelyet minden elmeegógyintézetben háromhavonként megtartani törvényerejű rendelet értelmében kötelező, nincs és nem is volt soha Rendgöthárdon...

A FÉRFI: ...a Fővárosi Tanács V. B. Szociálpolitikai Osztálya „ellenőrizi” a fővárostól kb. 250 km-re épült „Elmeszociális Otthont”...

A Z ASSZONY: ...az emberek elolvassák az első szótól az utolsóig...

A FÉRFI: ...van, aki hangosan olvas, hogy hallják a hátul állók is...

A Z ASSZONY: ...az emberek fölvonulnak az utcán, nem mennek be a munkahelyükre...

A FÉRFI: ...megállnak az autók, a villamosok...

A Z ASSZONY: ...a tömeg lassan vonul, hömpölyögve elárasztja a főútvonalakat...

A FÉRFI: ...szirénázó rendőrautók hajtanak a tömegbe...

A Z ASSZONY: ...a rendőrök leugrálják a kocsikról, kezükben géppisztoly, de nem lőnek...

A FÉRFI: ...senkit sem bántanak...

A Z ASSZONY: ...jól tudják, hogy ezek ártatlan, megtévesztett emberek...

A FÉRFI: ...a felbújtót keresik...

A Z ASSZONY: ...aki a plakátokat írta... fekete tussal...

A FÉRFI: ...egyedül a felbújtót viszik el a rendőrök...

A Z ASSZONY: ...szétoszlik a tömeg, az emberek sietnek a munkahelyükre...

A FÉRFI: ...kivizsgálják a felbújtó ügyét...

A Z ASSZONY: ...hamarosan elejtik a vádat, mert kiderül...

A FÉRFI: ...hogymondhatóan...

A Z ASSZONY: ...gyógykezelésre szorul...

A FÉRFI: ...szkizofrénia...

A Z ASSZONY: ...nem gyógyíthatatlan...

A FÉRFI: ...gyógyintézetben kell elhelyezni...

A Z ASSZONY: ...Rendgotthárdon...

A FÉRFI: ...oda csak akkor kerül, ha megöregedett...

A Z ASSZONY: ...de erre szerencsére nem kerül sor: betegünk fiatal, erős... az életosztón valóságos csodákra képes...

A FÉRFI: (abbahagyja a játékot, kiissza a poharát, majd mindkettőjüknek tölt az üvegből) Gondolod, hogy végül is helyrebiccen az esze?

A Z ASSZONY: (iszik) Előbb-utóbb.

A FÉRFI: (iszik) Megveszik az újságot, és keresik a riportot... egyedül a riport miatt veszik meg az újságot.

A Z ASSZONY: (tárgyilagosan) Eltelik egy hónap, és nem veszik meg az új-ságot.

A FÉRFI: (kuncog) Savanyúcukrot vesznek a pénzen... vagy nápolyit.

A Z ASSZONY: (mosolyogva) Várják a vasárnapot... az ünnepi rántottszelet körül forog az eszük.

A FÉRFI: Alighanem... akörül.

A Z ASSZONY: (élesen) Van ott azoknak... futball labdájuk?

A FÉRFI: (zavartan) Nem tudom... azt hiszem, van futball labdájuk...

A Z ASSZONY: (élesen) Megengedik, hogy a terápiás munka után futballo-zanak?

A FÉRFI: (zavartan) Azt hiszem, nem tilos futballozni...

A Z ASSZONY: (élesen) A férfiak és a nők, ha éppen kedvük támad, elvonul-hatnak a bokrok közé?

A FÉRFI: (zavartan) A legtöbben túl öregek... úgyhogy ez a probléma... Egyéb-ként nem tilos...

A Z ASSZONY: (élesen) Fogadhatnak látogatót? Küldhetnek-kaphatnak le-velet?

A FÉRFI: (zavartan) Ki látogatná meg őket? Se családjuk, se rokonuk... Ami a leveleket illeti: kinek írnának és kitől kapnának leveleket?

A Z ASSZONY: (élesen) Éheznek? Fáznak? Nincs hová húzódnuk az eső elől? Mezítláb járnak? A pusztá földön fekszenek?

A FÉRFI: (zavartan) Ezt... nem állíthatom.

A Z ASSZONY: (élesen) Főznek mosószappant a tetemekből?

A FÉRFI: (zavartan) Nem főznek szappant a tetemekből.

A Z ASSZONY: (élesen) Ezt a gyógyintézetet hasonlítja maga Auschwitzhoz?

A FÉRFI: (zavartan) A csappantyúval rögzíthető hálós ágy...

A Z ASSZONY: (élesen) Végül is gyógyintézetéről van szó; a nyugtalan betege-ket el kell különíteni, nehogy magukban, vagy másban kárt tegyenek.

A FÉRFI: (zavartan) Legalább a matracot cserélnék ki! [Az a hűgyszag...]

A Z ASSZONY: (szelíd, dorgáló hangon) Ami a matracot illeti: igaza lehet. (iszik) Maga riporter akar lenni. Maga írásos megbízást kapott. Én írtam alá a megbí-zását. Erre maga ír egy riportot, amit előzőleg meg sem beszélt velem. Ráadásul nem is az igazat írja meg, kizárólag a mocskokban turkál, személyeskedik... Arról, hogy a betegek futballozhatnak a kertben, a látogatókról, a levelekről, az ünnepi ebédekről egy szót sem szól... (iszik) Mi nem korlátozzuk magát a munkájában: végezze leg-jobb belátása és lelkiismerete szerint. [De gondolkodjék el: t ü k r e - e az igazságnak a maga riportja?]

A férfi ugráló szívvel riadt fel az ágyban. Lassan felült, nyomogatni kezdte a tar-kóját.

X

Ászanák, hideg zuhany, paradicsompép. Semmi vodka. A férfi vasárnap reggel kezdte sanyargatni magát, és kedd délig még cigarettára sem gyűjtött. Ami az alvást illeti, annyit sem engedélyezett magának, hogy az ágyra terített szűrős pokrócra le-üljön. Úgy hétfőn reggel felé, biztos volt benne, hogy a k é k b ő l kell kiindulnia. A k é k a fix pont. Az írógép elé ült.

Lassan lapozgatta a visszadobott riportot. Aztán sóhajtva az asztalra dobta a kézira-tot. „A k é k b ő l kell kiindulni – hajtogatta magában. – Az igazság kék.” Megpróbál-ta maga elé képzelni a csappantyúval rögzíthető hálós ágyat, a mocskos, hűgyszagú matracot. Elhatározta, hogy átfofossa a riportot, valahogy bonbonpapírba csavarja a hálós ágyat, a gondnok 16 rokonát, a zsidóverést, az évi 70–90 hullát. Kiment a konyhába, lenyelt három kanál paradicsompépet, visszaült az írógéphez.

Hangosan, hosszan korogni kezdett a gyomra. Cigaretta után tapogatott az asz-talon. Aztán eszébe jutott, hogy megtiltotta magának a cigarettát. A hamutartókat a szekrénybe zárta. A szájába harapott. „A k é k az egy fix pont.

Érezte: nem a tehetségével van baj – egyszerűen arról van szó, hogy képtelen rész-vétet és szeretetet érezni a rendgotthárdi boldogtalanok iránt, s képtelen gyűlölni a gondnokot; de arra is képtelen, hogy a gondnok iránt érezzen részvétet és szeretetet, és az öreg, eszelős betegeket gyűlölje. A k é k b ő l kell kiindulni. Megpróbálta magában

a riportert helyett felpiszkalni a költőt. Dörgölni kezdte a halántékát, finom, fehér kéziratpapírt csavart az írógéphe. A billentyűkre csapott.

„Új szerelem, el ne felejtöd, ilyenkor tél van a tanyákon és a kék erdészházban. A tanyaudvart a fehér szegfű lassan körbejárja, a gyertyánerdőben a vadász bokáig gyémántban áll.”

Leengedte a kezét, nézte a szöveget. „Atyaisten... ez a kék erdészház a rendgöthárdi intézet! A fehér szegfű a l e l k i i s m e r e t . A bokáig gyémántban álló vadász pedig – a g o n d n o k .”

Szárazat nyelt, kigyúlt a szeme. Megnyomkodta a tarkóját. Kattogott az írógép, mint a gépfegyver.

„Ilyenkor a tiszta vérfüveken állva, megfejthető lesz a s z i m b ó l u m , és a távoli bolygókon is vörös foltok gyulladnak, mint kecses lámpionok, késő van. A hideg por és hamu felszakítja a kézzel kinyithatatlan ajtót, Buddha moraja száll, ki hallgatja? Az ősz hullaszínű benzinnel locsolja a múltat, – a hálós ágy az összehugyozott matraccal! – erősen világít, pontosan ég. A világűr, mint egy peronoszpórás szőlőlevél, kéken megrothad, behorpad. És látni végre Buddhát. Egy felszántatlan búzatábla előtt ül, felborzolódott hajában megolvadt harangok, és látni: a búzatábla szélein fogcsikorgó magvetőket – az öreg eszelősök – kezükben a keményre duzzadt zsákok helyett, szorosan, színes üvegtáblák fekszenek, éles hegyük a csuklójukat átmetszette. 'Kurva gondnok!'

Irányítja a bitófát ácsolókat? Halál nincs többé! Csak a munka nagy iszonyata van. 'Még o t t is dolgozni kell! Rothadékok!' A gög nem érintheti meg az asszony szűz derékövét. Buddha ül a tábortűz mellett, és várja, hogy a szél szilánkjaitól a tűz elaludjon, nem köp rá tályogot. 'Az e g y e t l e n , amit a javára lehet írni. Alkoholista férjét bezzeg kinevezette mosodavezetőnek!'

Vár. Távol méreg sziszeg. Még egy fenyőgally elég. Fázik. Egyedül van. Hívó a szava. Aztán lefekszik a különös, piros selyemre, – legalább a matracot cserélnék ki; nekik is szagolniuk kell! – lánkol ez a piros selyemgyolcs. Körülötte senki. Aztán a selyem a köldökével, a csúcsával besiklik, eltűnik, aztán a homlokánál, mint a vér, kibuggyan. – Csak hidegen, pontosan, intette magát a férfi. Mint a mérnök.

Kibomlik, megnyúlik, a földet, a glóbuszt ez a véres selyemgyolcs beborítja, aztán táncol, táncol, táncol a Mars felé, megáll. Ekkor a vörös folt távolodik, azüros lesz, kéklik, kékleni kezd a folt, és hihetetlen sebességgel közeledni kezd ez a vörös-kék folt, mint egy csészealj. És ekkor a vérpiros selyemgyolcs összezsugorodik, száll vissza, és Buddha köldökénél újra besiklik, eltűnik, és pokoli kék fény verődik szét, áldásos, de pokoli fény. 'B í r ó i s z e m l e nincs, és nem is volt soha Rendgöthárdon.' B U D D H A M E G H A L T . És fejkendős, sápadt nékikék tipegve megjelennek, kis ajkaikat szétnyitva jönnek, suttogva: 'Buddha meghalt, Buddha

meghalt, Buddha meghalt.' És letérdelnek a hűvös oltár elé, mert ez a test, ez a templom gyönyörű. Ők a kék üvegoltár új teste. Kint pedig háború van. Ez a kehely teli van Buddha irgalmával, Buddha bőségével, Buddha régi, nagyon régi meteorszilánkaival. És a végtelen hőmérsékletű csészealjak, az ibolyacsokrok, a gyöngyvirágok, a templomban dolgozó nékikék. Igen, a test kicserélődött, ők is papok. Igen, Buddha sarjai. Öreg nékikék? A távolból nemsokára megjelennek a fiaik is, a kénköves bűzből, megjelennek, látomásuk volt. 'Türelem' – szólnak a nékikék. 'Többet nem találkozhatunk' – szólnak a katonafiúk. Táplálékért jöttek? Madarak? Ki fejt meg ezt az óriás víziót?

Ilyenkor Buddha behunyt szemmel ül, egy üres iskolapadban ül. Nem tudja a vad leckét elmondani, a gyermekek, a gyermekei pedig összetett kézzel benne sírnak. A földön a hang, a beszéd, a mozdulat talán ennek lesz ünnepélyes ábrája. A megnyílt elzárja roppant távolság, a megnyílhatatlan, az örület érintőjén: ez a tiszta, üde törvény. Honnét esik az eső? Kire? Éj van! A faágak beleordítanak a füledbe: 'Az agarakra vigyázz!' Fejtsd meg? Nem tudod, de hallatszik, egészen tisztán hallható. Aztán a rózsafagyókérbe kapaszkodik, visznek egy sírt, üres, nem tudják. Felemelik a magasba. A sírból ezüstpor zuhog, eső. Az Élő máshol van? Nem itt? Hazudik, gonosz a halál. Koporsókat épít. Buddha nem készít koporsókat. Buddha csak álommal köszönt. A halál felébred, lefekszik, alszik, a halál nem tudja, hogy Ő a halál, de halál akar lenni, ezért öli meg magát, a szörnyű kígyószereg ezért roppantja össze a hóhér testét.

A H A L Á L H A L Á L A L E S Z E Z A N A P ! És olyan jóillatú az ácsok bőre, a virágbimbókat nem lehet eltemetni, nem is ácsok ők, hanem matrózok. A mennybolt a vért fölszívja, fehér a forgácsok szíve a földön. Jó jel! A zenészek hiába jönnek, a márványfej házban nem fogható, súlytalan, megfoghatatlan. Erdei vadembert nem nevelhet. Csak becézhet. Szerethet. Buddhában mi lett a katonákkal? Mosolya húzza őket a dérepte utakon, a fehér szán felé, ahol magasak a hegyek, csikorog a csizmák alatt a fény, mert halhatatlan: megcsókolta, mert a hősök a vérük zászlójába vannak csavarva, ez az első bölcső. Ott, a fekhelyen megvillan az áruló bélyege!

Vissza nem jöhetnek, elindultak. Előre nem mehetnek, mögöttük a pokol bezárult. A vérük nem buggyanhat ki, de kegyelem nekik is, utoljára! Ez a kis ház ház, valamikor a szarvasok itt hullatták el agancsaikat. Sok emberi kézzel készített csipke közeledne hozzá, de nem tud. Galambhoz: galamb bűg! Minden halott élni szeretne, idejön, a levegő-víz-föld sebességén át, látja a drótot. 'Télen terem gyümölcsöt az ág.' És megnyugszik az ismerős, a hangtól, amely az ikonok arany szemű vadkacsái alatt született.

Katonák fekszenek fejfel a középpont felé, mert elmondhatatlan, paradicsomi volt a kísértés. Csecsemő sír a kő-árokban, hollófekete a haja. Van, aki élve jön ide. Aztán

meghal és újra él, jár, beszél, lát. Űzők. Fertelmes nemesség; csak egy út van és lehet millió.

Új szerelem, vállald most a testet, a matrózok vitorlaváson tenyerén illatozik a megszegetlen r o z s k e n y é r !”

A férfi hideg zuhanyt vett, végrehajtott egy sorozat légzőgyakorlatot, lassan átolvasta a kéziratot. Imitt-amott javítania kell... de ami az egészséget illeti... nem rossz... Határozottan é r d e k e s . Nagyot kordult a gyomra. Kiment a konyhába, gyorsan lenyelt öt-hat kanál paradicsompürét. Fintorogva szopogatta a kanalat. És ha enne valamit? Inna egy pohárkával, elszívna egy cigarettát, és aludna egyet? Aztán frissen, kipihenten kijavítja a kéziratot. Hatalmasat ásított, a konyhaasztalra dobta a kanalat. Megcsörrent a kanál. A férfi meredten nézte a kanalat, és furcsa, ködös félelmek hasítottak belé. Érezte, ha most megszegi a fogadalmát, a misztikus hatalmak csúnyán a pofájára másznak. Szemét nem tudta eltépni a kanáltól, gerincén végigfutott a jeges iszonyat. Reszketve végrehajtott egy közlépléghézt, aztán k u m b h a k á t tartott. [A kanál átmenet nélkül elvesztette borzalmas m á s s á g á t .] Egy alumíniumkanál a konyhaasztalon. A férfi az asztalhoz lépett, óvatosan felemelte a kanalat. Ide-oda forgatta az ujjai között, megszagolta a kanalat. Pillantása megakadt a szemetesvödron, aztán az ablakra siklott. Lassan az asztalra tette a kanalat a paradicsompürés-üveg mellé. Egy félcentivel közelebb tolta a kanalat a pürés-üveg felé. De a kanalat pontosan a h e l y é r e kellett tennie. Csendesesen rázta a hideg, hangosan összekoccantak a fogai. Megpróbált arra gondolni, hogy e z csupán az éhségtől, nemalvástól, riporttal való bajmoldástól van. Ki van merülve, aludnia kéne; de aludnia nem szabad. Remegő ujjakkal ide-oda piszkálta a kanalat az asztalon. Hívjon orvost? Hívja fel Arlest? Kiáltson segítségért?

Aztán átmenet nélkül elengedte a kanál. A férfi betámolygott a fürdőszobába, hideg zuhanyt vett. Elzárta a csapot, kilépett a kádból, egy érdesszövetű törölközővel dörgölni kezdte hátát, nyakát. Belenézett a tükörbe. A szeme karikás volt, *de az* arcába már visszatért az élet színe. Szeme fáradtan, hidegen csillogott. Beleköppött a mosdókagylóba.

Az asztalhoz ült, javítani kezdte a kéziratot. Később végrehajtott egy fejállást, majd a szőnyegre ült, lábait lótoszülésbe rakta, karját hátrafonta, lassan előrehajolt, míg homloka a padlót nem érintette. J ó g a m u d r á t hajtott végre. Egy sorozat légzőgyakorlat, aztán hullapóz. Önlazítás: s a v á s z a n a . Végül kiment a konyhába, evett két kanál paradicsompürét. Az asztalra dobta, kihívóan végigmérte a kanalat, kilépett a konyhából.

– s most: a szóródó gondolatok –

Az eperszínű spirálban szálló omega hattyuk vastüdejének páncélkútja 32 oldalas hagyatéki szöveg nyomtatott kézírású címét rövidíteni fog kellene („*Omega hattyuk*”; „*Hattyuk*” (van ilyen „hiba”! – lásd: *Fuvarosok*). Nagy Tamás szerint ez az írás nem más, mint *A nagy jögi léghés*, melyre Reményi József Tamás az ősforrás-értékű *Utószó*-ban utal, de eddig ez írás sehol nem volt fellelhető. Ez a nagyszöveg, mely befejezett, bár javítatlan írásnak tűnik, ugyancsak *Az elkülönítő* hagyatéki blokkjában volt található. Csak remélni tudjuk, hogy mind a *Kondor-töredék*, mind a *Hattyuk* nem Mátis Livia vagy Reményi József Tamás keze által került hajdan együvé, hanem Hajnóczy szándéka szerint. A szövegeket olvasva másfelől, az összetartozás nyilvánvaló volta miatt, fenti dilemma mára irrelevánsnak tetszik.

(Jelen tanulmány szerzőjét arra, hogy ismét elővegye régi tervét, a feldolgozatlan, feltáratlan *Kék ólomkatona* című talányos írást, épp az *Omega hattyuk* most feltalált szövegének első oldalán álló, de lehúzott, megsemmisített *Ólomkatona-betét* indította. A téma így most már *autotextualitásként* is vizsgálható. Egyelőre a *kék ólomkatona* érdekel legjobban, de a *Hattyuk* nagyszövege egy későbbi, kétségbeesett helyén amúgy is bejelenti, hogy a *kékből kell kiindulni*. Mely mondat, főként mely *szín* aztán láthatólag kísérelje a Hajnóczy-szövegeknek²⁸³.

283 Színek Hajnóczy-nál. A rémképek színeire gondolok: mindenekelőtt ezekben dominál a látvány, burjánzanak a színek. (Bár e szövegbetét-típusnak külön fejezetet szenteltek a *Betét-történetek* blokkban, a Diószegi-idézetet fontosnak tartom ide is applikálni.) Ha vannak a káosz színei, ezek azok. A pszichedelikus látomások és a színes magazinok, reklámok, expresszionista festmények koloritja uralja a víziók világát. „(...) a képek statikus kompozícióban, már nem montázsszerűen bevágva, hanem az író látomásainak leírásaiként is megjelennek, s mintha egy-egy pszichedelikus poszter leírásai lennének. Hasonlítsuk össze például Hajnóczy valamelyik imaginációját a tudatmódosító szer kiváltotta látomást rögzítő poszter következő (Alan Aldridge általi) leírásával: »A pszichedelikus poszter number 1« sztárja az erotikus rockzenét játszó, csodálatos virágokkal, indákkal, csillagokkal hímzett és festett ruhás, felékszerezett, lapított orrú, vastag ajkú, vékony bajszos, extázist és halált tükröző szemű, afrofrizurás félvér gitáros, Jimi Hendrix. Hol vörös-kék fényekben, hol földöntúli sugárnyaláboktól körülveve kerül élénk; máskor lángnyelvek közt méregzöld arccal, lila hajkoronával, vagy elektronikus Gorgó-fejként, a koponyájából kígyózó színes műanyag csövekkel.» DIÓSZEGI Olga, *M = A v é r a d ó : H a j n ó c z y P é t e r e m l é k e z e t e*, szerk. REMÉNYI József Tamás, Bp., Nap, 2003 (Emlékezet), 52–53. vagy 88–103.

S egy látomás leírása Hajnóczytól; a *Perzsia* 15. rémképéből idézek: »A motorkerékpáros néger következett. Közvetlenül a tengerpart mellett állt a motorkerékpár, amelyet elől, hátul és oldalt karabélygolyó alakú villanykörtek borítottak. Maga a néger vörös-fehér sávok bukósisakot, fekete szemüveget, kék inget, széles, fonott bőrvet, fekete nadrágot és fekete cipőt viselt. Két, fekete kesztyűs kezével a kormányt fogta. Háttérnek a kék tenger szolgált, amelyet két tarajos hullám tört meg. A karabélygolyó alakú lámpák kék-narancs, bordó-kék, citromsárga-kék színekben villogtak, és elől három ellipszist formáztak (...)» (O, 352.)

Fent beidézett, izgalmas képi világú, talányos talált szövegünk (ismét egy *kompromisszumot nem ismerő próza* /Németh Gábor/), mint mondtam, a gépiratban le van húzva, fekete filctollal szánták szöveghalálra. Eldönthetetlenség jön így létre, s feszültség aközött, amit a szöveg látszólag, vaskos lehúzásaival mondani *szándékszik*, és aközött, amit mondani *kényszerül*, hiszen a tört szuronyú ólomkatonát megidéző részlet tökéletes megsemmisítése nem valósult meg. Csak *valami hasonló*²⁸⁴! Szerencsére, nem besatírozás által lett eltüntetendő, s *radírképet*²⁸⁵ sem csináltak belőle: olvasható.)

Olvassuk is, el nem törölnénk! *A kékből kell kiindulni!*

Nem láthatunk azonban az *Ólomkatonához* a *Hattyuk* nélkül! De még ez előtt szükségesnek látszik néhány elméleti megfontolás, gondolati mozdulat.

*Hozzátétel és elméleti kiindulás egy nehéz szöveghez:

Olvassuk ezt a terjedelmes, zavarba ejtően kiszámíthatatlan és sokrétű szöveget oktalan (megjegyezhetetlen, de felejthetetlen), *avantgárd* címe alatt, s a befogadó a teremtő művész helyzetébe látszik kerülni, azéba, aki a műalkotást mint ürességet interaktív módon megtölti jelentéssel, akár totális félreértések árán is. E félreértésektől félünk; e félreértések kockázatát érezzük; e félreértések termékeny esélye felcsigáz. A befogadó feltölti a jelentést, miközben nem jut szóhoz, mert inkább egyfajta revelatív és ebben a minőségében csöndre kárhóztató *más-állapotról* beszélhetünk, semmint fogalmivá tehető gondolatról. Kritikus helyzet: inspirál, hív és von, de a jelentést odább tolja vizslató szemünk elől.

Állapotkommunikáció – (Erdély Miklós által létrehozott fogalom; most fogalmazott, komplex hagyatékfeltáró munkám során másutt is felhasználtam már e lenyűgöző gondolkodó elméleti, egyszersmind gyakorlati-praktikus meglátásait). Izgatón jelentéses, de magyarázatra szoruló, szófejtését hermeneutikai kalandként realizáló fogalom, mely, mint Müllner András doktori disszertációjában (*Erdély Miklós és a*

De a most, ide releváns kékek inkább *A szertartás* kék virága színei, a spirálfüzetek feliratának kék M-je, a *májusi ég kékje* oly sok szövegben felbukkanva...

284 *A vese-szörpből* mint alapszövegből citálok: *Itt az öröklégtig a vese-szörp az úr. Füleid a vese-szörp újratermeléséhez gyakorlatilag nem adnak semmit. De majd, amikor hullád bomlani kezd, szükségszerűen vízhez hasonló lé keletkezik. (De csak hasonló, de csak hasonló.)*

285 Kelemen Károly transzavantgárd radírképeire gondolok, melyeken az elmúlt századelő, az avantgárd ikonikus figuráit igyekszik először kisajátítani, majd megsemmisíteni. De nem egészen. De nem egészen! Kassák és Duchamp a törlésfolyamat végén is látszanak, a megsemmisítés jeleivel együtt. Vannak és nincsenek, akár az *Ólomkatona*-szövegzárvány *A nagy jógi légzés* első oldalán...

neoavantgárd) olvashatjuk, a jelentéseit vesztett, tkp. *üresként* érzékelt mű ellenére biztosítja a szerző és befogadó kommunikációját. S ez a szerző és az olvasó-néző-hallgató közti „kongenialitás”.

„A montázszerűen építkező műben nincs jelentés, ugyanis a műben a jelentések egymás ellen hatnak, egymásnak feszülnek és kioltják egymást. A befogadó ezzel az „üres” művel találkozik, és ez az üresség teszi lehetővé, hogy ő maga *jelentést adjon*.”²⁸⁶

A szerző így „helyzetbe hozza” a mindenkori olvasót, mert úgy kommunikál az *üres* műalkotáson keresztül, hogy ugyanaz az állapot jöjjön létre a befogadói oldalon: azaz a szerző *ihletett pillanatának* mása.

*Ha valamely művet 'gondolatébresztőnek' neveznek, helyesen mutatnak rá, hogy a mű nem közölte a gondolatot, hanem olyan állapotba hozta a közönséget, melyben megszülethet az a gondolat, amit az alkotó sugalmazni kívánt. Nem felismerését kívánta közölni, hanem azt az állapotot, melyben az a bizonyos felismerés vagy felismerések létrejöhetnek. Másképpen a mű 'jelentése' sohasem megfejtésében, hanem hatásában jut érvényre. A „van benne gondolat” szintén közkeletű dicsérete a műre vonatkoztatva azért hibás, mert nem benne van, hanem általa.*²⁸⁷

A befogadó a társ-alkotó (*co-auctor*) státuszába kerül.

A *jelentéskioltás* gondolata ideológiai alapul szolgál a *radikális félreértés-elmélet*hez

Kulcs-szavak, melyek jól hasznosíthatók mint gondolkodási módszerek és megközelítések jelen *deskriptív* tárgyunk esetén is: *ambiguitás*, *paradoxikus* gondolkodás, ellentmondásosság; *jelentéskioltás*, *állapotkommunikáció*, *montázsgesztus*, *holisztikus* szerkezet, kategorikus költészet/*oximoron*ként ismétlik magukban az ellentmondásokat. *Kataktrizis* (képzavar) mint alap-alkotóelem. *Katakretikus állapot*. A szövegekben lévő anyagok *önmaguk emblémái*, *nem allegóriák: nincs jelentésük, csak asszociációs körrük*, lehetőségeik, taszításuk és vonzásuk.

Művész és befogadó, illetve műalkotás és befogadója viszonyának újrafogalmazásáról van szó. Kíséréljünk meg a továbbiakban Erdély fenti, Müllner András tolmácsolta kívánalmainak és intencióinak megfelelni értelmező keresgélésünk közben! Apóriáink közben hátha olyan *feleslegre* bukkanunk, amely nem gondolható el a logika szabályai szerint, viszont a gondolkodás szempontjából megingásunk termékenynek számít majd...

286 TAKÁCS József, *Jentéskioltás*, Pompeji, 1992/2, 18.

287 ERDÉLY Miklós, *Mozgó jelentés* = E. M., *A filmről (Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák)*, Bp., Balassi, 1995, 122.

Ami az embert ebben az eleddig ismeretlen, valóságos kincsként feltűnő szövegben többek közt megragadja, az a *banalitásból hirtelen föltáruló, szakadékszerűen megnyíló kijelentések, szövegdarabok egymáshoz feszülése, törése – a távolság mint poétikai erő* (egy Németh Gáborral folytatott magánbeszélgetés nyomán).

... omega hattyúk...

A gépiratot *Az elkülönítő* dobozában leltem fel Szekeres Szabolcs színháztörténész, műhelytagunk, s adta át a doboz tartalmai közül elsőnek nekem mint szépirodalmi-, s nem szociográfiai szövegdarabot: vendéget és rokont a paksaméta mászműfajú lapjai között. Illetve, Reményi József Tamás csoportosítását, valószínűleg a sietségből fakadó véletlen egybe-fogását egy másik, a *Fűtő*hoz kapcsolódó előszöveg/szövegvariáns első 8 oldalával, az *Omega hattyúk* szövegét így megnövelve, kiegészítve juttatta s sugalmazta nekem Szekeres. A *Kondor-töredék* (a különálló 8 oldal: *A Cimborában felhajtott fél deci cseresznyepálinkát...*) az első olvasásnál feltűnt már különbözőségével, de a sok együvé csak lazán és dekonstrukciós eldönthetlenségek révén tartozó szövegrészek miatt hosszabb ideig a főszöveggel együttlévőnek, együtt-lehetőnek tekintettem. Jó ideje felismertem önállóságát, *Fűtő*-variáns voltát, így e szövegről külön blokkban ejtek szót.

Azóta Nagy Tamás dolgozott a dobozzal, benne *Az elkülönítő* paksamétájával, s adta ki végül a hiánypótló, több mint harminc esztendeje esedékes munkát épp a Magvetőnél, mely régóta adós volt vele. Kollégámra a szociográfia s a jogszociológiai vonatkozások és dokumentumok tartoznak; rám azonban az *Omega Hattyúk... s A jelentés*: rendkívülien szép és izgalmas, a doboz tárgyához illeszkedő, de kifejezetten szépirodalmira, költőire és felejthetetlenre formált darabok a *Szenvedés díszleteiből*. Kollégám nem fogadta el, hogy a 32 oldalas dokumentumnak ez az avantgárd szeretelenségű, kék tollal, nagy nyomtatott betűkkel följegyzett dupla sor volna, lehetne a címe, s a sokszor emlegetett, a maga teljességében fel mégsem bukkant *A nagy jögi légzéssel* vélte s szándékozta azonosítani a talált szöveget, melynek bennfoglalóját, *Az elkülönítő* dokumentumainak egészét pedig *Jelentések a süllyesztöbblként* aposztrofálta, a műfaji-hovatartozásbéli megjelölés pedig: *Az elkülönítő és más írások*. E megnevezéseket és címadásokat nem vitatom, kiváló leleménynek tartom, engedtessek meg azonban nekem, hogy a fellelt nagyszövegnek az első pillantásra megcsodált és megragadott „eredeti” címét is visszaállítsam, s *hangulat és érzet szerint* felváltva használjam a két titulust! Végül úgy gondolom, Hajnóczy maga nem adott címet e félkész szövegének.

A *facsimile*ként megtapasztalt, géppel írott kezdőlap szabadkézi *paratextusai* a következők:

*az eperszínű spirálban szálló omega hattyúk vastüdejének páncélkútja – azaz az általam címként elfogadott, önkényesen akként azonosított újavantgárd lendületű és iróniájú mondat, nem, kijelentés, verssor, szövegkezdés vagy miként is aposztrofálja a kutató értelem: nevet, de komolyan veszi az öniróniával telt invenciózus beszédettett. Csupa nyomtatott nagybetű, a hattyú röviddel írva, s még alá is van húzva az egész, így van jól, másként nem lehet. Mit értsünk alatta, kell-e érteni, értelmezni, analizálni vagy grammatizálni, hozzá kell-e láncolni az alatta következő szöveg-együtteshez, vagy fogadjuk el zárványként, melyet mint fent Erdély Miklós enged: a szerző és az olvasó-néző-hallgató közötti „kongenialitás” tesz azzá, amivé – íme – lenni szándékszik. A sor otthonos közegben lenne Kassák *A ló meghaljának* szinte bármely részében; az alatta álló, mozgó, nehezen bontakozó, de bontakozni akaró elbeszélés élén érthetetlen provokáció vagy dilettáns *gag* érzetét kelti, megmosolyogtató kizökkentésben. Mégis szeretnivaló: gyerekes, pökhendi, játékos, röhejes, brutális... Regisztereit össze nem illő, összehordott eresztékei adják. Legszébb szélsőségei a *hattyúk s a spirálban szállás*. Az *omega hattyúk* jelzős szerkezethez valamivel több *con-genialitás* kellene, ahogy a *páncélkút* és a *vastüdő* találkozásához is (egy boncaszalon?). Hamarosan mindez kontextusba kerül a szöveg fontos pontján, méghozzá úgy, hogy zárvány-voltát is meg képes őrizni az értelemnyerés közben, mely nem véti el a *jelentéskiolttást* sem.*

Organikusság vagy *konstrukció*: melyiket tekintjük a szöveg szervezőjének? Mintha az organikusságot oly gyakran hangsúlyozó (de azt egyszersmind mindig problematizáló) Hajnóczy²⁸⁸ itt a *konstrukció*, a *bricolage* elkötelezettjeként jelentkezne, átállva Adorno gondolata mellé, mely a szervezést mint az illúzió forrását jelöli meg²⁸⁹. A szövegteret itt mind több (látszólag?) idegen, a főszálhoz nem kapcsolódó (van-e *főszál* a sok *rost* közt?) anyag tölti ki, s e szálak összeférhetetlennek tűnnek. A szöveg mégis azt ígéri, hogy e szálak párbeszédéből egy magasabb szinten jelentés sűrűsödik ki, s a *szálak összeférhetlenségét a regény/kisregény/elbeszélés formagondolata szünteti meg, a szeretlen felületi szövést a szerkezet egésze arányosítja majd. A rizómaszerűen elrendeződő narratív tér oldalirányú, laterális kapcsolatokat rendel egymás mellé a beágyazottságokon kívül*. Létrejön tehát egy a geometria természete szerint működő narratív viszonyrendszer, ahol a szöveg mint *doboz* (kínai doboz, benne narratívákkal) vagy mint *piramis* gondolható el. A szövegépítmény elbeszélő-szintjeit

288 *Az ember a műüvészetben vagy bármely alkotó tevékenységben – a mű kár ötezer éves, akár öt – a Nagy Fazekas munkáját utánozta, amely mindig élő, organikus, ellentétben az ember munkájával, amely – mit tegyünk! Mindig csupán kreatív lehet.* Dinamit, O, 386.

289 THOMKA Beáta, *A regény öntudata: Tézisek az új magyar regényről* = T. B., *Esszéterek, regényterek*, Újvidék, Forum, 1988, 132–143.

küszöbök választják el – ilyen küszöbök, áteresztők vagy ugratók lehetnek a máster-mészetű *paratextusok* is.

Közvetlenül az előbb aposztrófált cím vagy felirat alatt, egészen más, zaklatottabb, írott, kapkodó betűkkel, ugyancsak bekeretezve a következő áll: *valami emberit keres bennük*. Mintha szerzői instrukció lenne, emlékeztető; olyan nagy fontosságú, saját magának mondott, kijegyzett megállapítás, ami *majd* feltétlenül benne *kell* legyen a szövegben, netán vezesse, instruálja azt. S benne lesz-e vajon? Rá lehet-e ilyesmire jönni a térben és időben?

Aztán van még egy harmadik, immár az oldalsó margóra, függőlegesen felírt háromsoros *paratextus*, félig nyomtatott betűkkel (olvasható: A KANALAT – HANG-SÚLYOSSÁ: ") sic! Pontosan így az első sor, vagyis ami alatta látható írott szöveg, az ebből látszik következni, csak hogy mindez alig olvasható, talányos, pedig fontos lenne! Mert miért épp a kanál, ez a csakugyan jelentéktelen *szubtextus*, mely strukturalja, színezi, tagolja mint apró, de annál fontosabb segédeszköz a szöveget. A paradicsompürét adagoló kiskanálról van szó, mellyel majd a szó szoros értelmében meg kell küzdenie a szereplőnek. A *másmilyenné váló*, szerepéből indokolatlan erővel kilépő és életre kapó pürés kanálra gondolok, mely szembezáll felhasználójával, ellenségekké válnak, végül csaknem legyőzi őt. Akár egy baljós tükör. Hogy aztán végül mégis legyőzessék... A férfi triumfálva hagyja el a szöveg téreit a 32. oldalon...

Az utolsó *paratextushoz* nem kell facsimile, mert ez *igazi*, gépelt mottó (mi az *igazi* az irodalomban? És az „életben”?)

„Itt nincs sem vallás, sem filozófia, sem ateizmus, sem materializmus, sem spiritu-alizmus. Ez a tények, s csakis a tények kérdése.”

Pasteur

De itt sincsen kapcsolódási pont a szöveggel, csak erős *jelentésadás* révén, s jól tudjuk: ez a sugalmazásosság nem tesz jót az értelmezésnek – erőltetés, beleavatkozás, rá-olvasás. Ha egyelőre nem futja többre e ponton, hallgasson itt el az értelmező kedvező időnkig.

Szerkezet és jelentés egymásrautaltsága ezen az első lapon – e szövegben – egészen rendkívüli.

A nagyméretű szövegdarab fontos lelet, benne nem egy olyan szövegténnyel, melyre több példát a Hajnóczy-korpuszban eddig nem találtunk. Az első lap máris gaz-

dag szöveges anyagú, *megdolgozott eklektika*, munka-anyag: kiadásként a facsimiléért kiált: kép maga is! És annyi szálát, elemet, követni érdemes, ígéretes leágazást tartalmaz, mint ami valóban ínyecnek íródott. A továbbiakban mindössze egyetlen lapot tekintek át, szövegolvasó „szakértelmemre” hagyatkozva, olvasóimnak szabad ellentmondani, mást gondolni!

Gépelt cím nincsen,

s amit egyvégtében, egy lélegzetvétellel próbál itt az olvasó A GONDNOK feliratig áttekinteni, tudomásul véve a szöveg cizellált, árnyaltan tagolt, változatos, talányos, elliptikus (soroljam még?) indítását, sok mindent tartalmaz, más-más regiszterből, anélkül, hogy a keresettség a legkisebb mértékig jellemző volna reá. Nem a kedvün-kért csinálja mindezt, aki ír. És teljességgel kitalálhatatlanul, tkp. alogikusan csinálja: sosem, még most sem tudom tetten érni Hajnóczyt.

A *Pasteur-mottó*, ami lényegében érdektelen, szövegösszefüggéseiből kiszakítva keveset mondó, illetve triviális, bizonyosan vonatkozik valamire, s *azzal együtt* lehetne érdekes, lesz *majd* érdekes. Utána pedig az alany, azaz a szöveg főszereplője megnevezése nélkül, E/3 rejtett alannal már kezdődik is az elbeszélés: *Felkelt, kinyitotta az ablakot, a szőnyegre ült, lőtuszülésbe rakta a lábait ...* Tehát egy olyan alapszituáció megteremtésével, mely miatt Nagy Tamás joggal dönthetett úgy, hogy *Omega hatyuk* helyett legyen e szöveg címe *A nagy jögi légzés*, benne is van a kifejezés már a második hosszúmondatban: *Három hasi légzés, három középlégzés, három felsőlégzés, három teljes, „nagy” jögi légzés, majd néhány könnyebb ászana: ekeállás, kobraállás, gyertya, fejjállás (három perc), végül hullapóz.* A három *kanál* paradicsompüré ezután következik mint a szöveget ritmizáló, mágikus *szubtextus* (akár a *párna* a *Jadvigában?* a *kavics* egy sor Hajnóczy-szövegben?) Végül az egész mozgalom célja: odaülni a gép elé, s „a szakács írni próbál”... – minden erről szól Hajnóczynál.

(Pasteur)-idézet mint mottó, a főszereplő férfi megteremtése, elénk állítása és szituációba helyezése, cigaretta, írógépbe fűzött üres lap, előkészített (vagy épp eldugott) vodkásüveg: megannyi Hajnóczy-szöveg indító kellékei. Ehhez most a *jóga* és a *paradicsompüré* társul.

Az *üres, fehér papírlapra* pedig valami nagyon különleges ujjgyakorlat kerül:

[Hull a hó. A fiú ott térdel az udvaron a kék oroszlán mellett, kezében törtszuronyú ólomkatona. Nézi a sebesült katonákat, amelyek a hóból épített mellvéd mögött sorakoznak, fegyverüket előreszögezik. Csonkalábú, csonkakarú ólomkatonák. Odább,

a mellvéd mögött egy szélvédett mélyedésben sértetlen, celofánba burkolt katona áll a lova mellett, keze a kardmarkolaton. A fiú a mellvéd mögé állítja a törtszuronyú katonát. Lassan megfordul: tenyerébe veszi a celofánba csomagolt lovast, megigazgatja a celofánt, óvatosan a hóba vájt gödörbe helyezi a katonát. Átlép a mellvéden, zsebéből szürke forgópisztolyt húz elő, féltérdre ereszkedik, egyik szemét behunyja. Száraz dörrenés. A törtszuronyú katona megpördül a mellvéden, a hóba zuhan. A kék oroszlán mozdulatlanul áll a mellvéd mögött, nézi a fiút. Lerázza a havat a sörényéről, meghemperedik a hóban, bojtos farka megérinti a mellvédre zuhant katonát. A katona feláll – jobb karja helyén szürke ólomcsont – bal kezében kék ólomzászló, a magasba emeli az ólomzászlót. Mozdulatlanul áll a mellvéden, szemben a fiúval.]

Erről a betétről²⁹⁰ külön szeretnék szólni, egy másik tanulmányban, összekapcsolandó a nagybekezdést mint téma-kínálatot és szövegzárványt *A kék ólomkatona* című, a kanonizált korpuszból ismert „mesével” és Andersennel, miközben látom, látni vélem Hajnóczynál mindenütt a kéket: például *A szertartás* megremegő kék virágjában, s ahogy másutt is (*Karosszék kék virággal*), itt is annyiszor mondja: *A kékből kell kiindulni*. A vaskos zsírkréta a spirálfüzetek tetején kékekkel rója fel az *M* betűt (akkor is, ha a füzet maga e tárgyú, e szereplőjű szöveget nem tartalmaz; *védjegy* ez már Hajnóczy számára, az írásos megnyilatkozás kötelező kezdő-hieroglifája).

A kisméretű betétről most annyit, hogy fordulatokban bővelkedő szövege nem dönti el, melyik oldalon áll az igazság, s a fiú pozícióját sem határozza meg világosan. Az oroszlán talán megmentő és igazságmondó lehet itt, de a fiú viselkedése, szándékai legalábbis ellentmondásosak, mind a törtszuronyú, mind a sebesült, megcsontult katonákkal szemben, de sőt a vadonatúj, celofánba csomagolt ólomharcost illetően is. Az oroszlán tud varázsolni is, teremteni, gyógyítani. A fiú csak ölni és töprengeni tud, benuit tehetetlenségben, kalandos átgondolatlansággal. Ki melyik oldalon áll? Ki az ellenség, ki a vezér, ki élő és holt – *nem ilyen helyekre való*, bár jogos kérdések.²⁹¹ *A siker: bűn* – jut eszünkbe a *Jézus menyasszonya* szövegkövető, talányos mondata, s a betét fiúja is a magának Coltot vásároló s azzal alvó fiút juttatja eszünkbe: egy ártatlanszemű, megtévedt, veszélyes gyilkost. Etika nélküli, amorális figura, kiből végül

290 A Hajnóczy-írásművek betétei szövegen belüli univerzumokat képesek kiépíteni, s vagy valós, jelölt, autotextuális; vagy csupán a befogadó tudatában létrejövő kapcsolatokat tartanak fenn egymással. A beágyazó és a beágyazott narratíva közt változó viszonyok jönnek létre, esetenként kell őket megvizsgálni. Azt a kérdést is fel kell vetnünk minden esetben, hogy feltételezzünk-e hierarchiát a narratív szintek közt, vagy rizómaszerű narratív térben gondoljuk el a szöveget, ahol oldalirányú, laterális kapcsolatok vannak. Benn-lét vagy mellett-lét: minden esetben külön felvetendő kérdések.

291 Franz Kafkától idéztem, *A vonat utasai* című kispróza végéről. L. Franz KAFKA, *A vonat utasai*, ford. TANDORI Dezső = F. K., *Elbeszélések*, Bp., Európa, 1973, 406.

áldozat lesz. *Vészjós áldozat*²⁹². Az ólomkatona-betétet itt olyan zárványnak²⁹³ tekintem, melynek elemei az életmű egyéb pontjain, de a jelesül vizsgált anya-szövegben is megjelennek, *mise en abyme*-nak azonban nem nevezhetők, nem kicsinyítő tükröi a főszövegnek, legfeljebb mi kísérrelhetjük meg az *enigmatikus* főszöveg értelmezőjeként olvasni az ugyancsak *enigmatikus* betétszöveget. Talányt a talányra: mi az értelmező esélye a gondolat kalandján kívül?

Annyit mindenesetre jelentsünk ki, a „realitások talajára visszatérve” (e kifejezés a ’70-es éveké s a hétköznapok közhelyeié; akár Hajnóczy is leírhatta volna, szokott fanyarságával idézve a lapok szavajárását), hogy jelen, épp csak hogy elkezdődött szövegünkbe a betét mint egy eltervezett, vágyott, ugyanakkor penzumként megkezdett írás bevezetője kerül be, s hogy valamivel később e betét teljes terjedelmében lehúzzatik, kiiktatódik *A nagy jogi légzés* korpuszából, hogy mással töltsék be, más próbálkozás lépjen a helyére. Mert próbálkozás volt csupán („*A szakács írni próbál*”), s látnivaló, hogy a szöveg elsődleges szerzője elégedetlenül kiiktatja (ha a belső szerző, a férfi bent hagyta volna is, bár látnunk kell: ő sem, végképp nem erről, holmi ólomkatonáról készült szöveget fogalmazni). *Helyettes megírás; helyettes megváltás*. Olyan *ambiguitások* vannak itt jelen, melyek nyitottá teszik a szöveget a legeltérőbb értelmezésekre is. A pontatlanság hibája helyett állítsuk az *ambiguitást* mint a poétikai gazdagság forrását.

Thomka Beátát hívom segítségül: *...a megszámlálhatatlanul sok vágás, ugrás, ellipsis, idősikváltás, nem homogén elbeszélés-szegmentum arra ösztönzi a befogadót, hogy maga töltsé ki az üroket.*²⁹⁴

292 El Kazovszkij egyik képének címét használom fel.

293 A zárvány kifejezés munka-meghatározása: A zárvány metafora és gyűjtőnév, jelenti 1. az ásványtanban az ásványba bezáródott idegen (például növényi) anyagot; 2. a kohászatban az öntvényben lévő apró, nem fémreszecskéket; 3. növénytanban a sejtben levő, de sem a sejtfalhoz, sem a sejtnedv oldott anyagaihoz nem tartozó anyagot.

Sajátos módon tudom használni e magam-találta megnevezést (a szó mint talált tárgy; „vese-szörp”), át kell fordítanom az *Értelmező szótár* meghatározását: ásványba (főszöveg) ágyazódik az idegen anyag („zárvány”: szövegbetét), s ez az idegen test általában növény, halott növény; egy növény emléke. Szervetlenbe szerves. Sosem-élt, szilárd, romlásnak, rombolásnak ellenállóba épül a volt-élő, valaha még növekvő, fotoszintetizáló, szaporodó. E metafora így inkább a betétek esztétikuma, izgalma mellett szavaz.

A 2. jelentés is, a zárvány apró voltának hangsúlyozásával, nem-fémreszecsévével őt hozza ki rokonszenvesebbnek: mint kagylóhéjban keletkező kristály. A *mise en abyme*, ha „zárvány”, az ásványtani és kohászati értelemben ez.

Hajnóczy szövegbetéteit zárványnak nevezni leghitelesebben (3.) biológiai értelemben lehet. Benne lévő, de bele nem tartozó, anyagában idegen és ellenálló, természetrajza esetenként más és más, önállósága kifürkészhetetlen és befolyásolhatatlan.

294 THOMKA Beáta, *Prózaelméleti dilemmák* = T. B., *Áttetsző könyvtár*, Pécs, Jelenkor, 1993, 155–165.

A szöveg-egymásutánok közt nincsenek szövegtani kapcsolóelemek, nincs kommentár, értelmezés, átvétel vagy magyarázat: ezekkel Hajnóczy lényegében mindig adós marad. Ettől lesz nyers, darabos, a megvágottság, egybe-dobáltság érzetét keltő sietős, türelmetlen sok Hajnóczy-szöveg. Az íráshoz kezdés több akcióban történik, menetek, csörték követik egymást, míg megszületik a szöveg (*abjekció*: kivetés; vonzás és taszítás feszültségéből töltekező mozgás; sem nem objektum, sem nem szubjektum – felfogásom szerint maga a létrejött műalkotás). De ez a szöveg akart-e megszületni, mely tkp. nem is áll meg a lábán: *Az elkülönítő* (és a *Karosszék kék virággal*) nélkül nem értelmes, annak elő- vagy közbe-munkálata, kiegészítője, elszabadult variánsa csupán, mely mostani olvasóját-jegyzetelőjét oly igen megragadta...

A (végül lehúzott, megsemmisülésre ítélt) *Ólomkatona-betét* után a férfi elmosolyodik (később e szó szerkezet is lehúzatik: *ólomkatona* is, *mosoly* is), mintha elégedett volna kreatúrájával, mintha pont ezt akarta volna papírra vetni. Most ellenben egy bizonyára színültig írt spirálfüzetet lapoz fel, s lekattog belőle egy címet: A GOND-NOK. És most veszi észre a jegyzetek készítője, most tudatosul benne, hogy nem, az ólomkatona-szövegdarab nem betét volt, legalábbis nem a férfi szövegében állt, a gép-írópapírra legalábbis nem került rá, csak most, A GONDNOK cím alatt keletkező szövegrész íratik ide, elsőként az üres lapra. De akkor hol van, hová való, hol s miként létezik az ólomkatona törtszuronyú története, ha nincs a papíron és nincsen a valóságban sem, de nincsen *A nagy jógi légzés* szövegében sem, mivel megsemmisítették még átmásolás előtt, nem, ebből nem lesz végleges változat, lehúzva jól láthatóan, de akkor HOL van ez a szöveg? nincsen is a papíron? az írógéppapíron nincsen,

de éppen ez az, hogy mégis ott van, és jól láthatóan van törölve, így tekintetem, memóriám máris rögzítette a furcsa háborút, s ha a szövegbelső írógéppapírra nem is, erre a *Hattyu-vázlatra* mégiscsak rá van írva, csaknem egy lap terjedelemben.

A GONDNOK valósra tervezett, lap-teteji címe alá pedig ismét csak nem kerül semmi. *Alá nem*, ellenben *főle* igen: a férfi visszacsavarja a hengert, s amit ír, A GONDNOK *főle* kattogja. Itt egy idézőjeles rész következik: a szöveg idézi föl, amit a férfi az üres lapra ír, vagy a férfi teszi idézőjelbe már eleve, ami a lapra kerül... ördögi kérdés, de a rajta való merengés *metatextuális hozadékokkal* szolgálhat.

Az igazság – a tenger; a tenger kék lélegzetvételeit, a lassan süllyedő és emelkedő hullámokat már megdöfte a sirályok orgonaillatú páncélkútja! Mérettelen. A szárnya leválik. Lent, él egy fiú, orgonaillatú verset ír. Buddha széttroncsolhatatlan sötétkékre ereibe mártja a tollát. Eperszínű spirál vezet a molekulák vastüdejébe és omega hattyuk szállnak! Aztán koromsuhát vett fel és elment. E l m e n t , m e r t a z o m e g a t ö v i s k o s z o r ú j á b a n v a n a z á l o m ! A kék hal uszonyaitól nyomok vezetnek. Megköszönte. A tenger haja színarany.

Ez a férfi előbb írt egy ólomkatona betétet; most ír egy kék tengert és egy *mérettelen Buddhát*, miközben beidézi az első, tintával felkörtölt *paratextust* is, eperszínű spirálostul: ezzel választ ad egy-két dologra, ám nyitva hagy még többet. Minden csupa *kék*, teljességgel érthetetlen, következtelen és: gyönyörű – a férfi az elkövetkezőkben tovább másol (mert másol!) a spirálfüzetből (*hol van ez a spirálfüzet?*). És ez már *Az elkülönítő* világa: itt talál céljára a sok szálon induló szöveg. Olyan textusról van tehát itt szó, mely önmagában teljességgel (vagy egyáltalán) nem érthető meg; olyan, mint az *M Lowry* nélkül: féllábú, falnak támasztott asztal ama másik, ama *másikok* alapszövege, az azokra való ráhagyatkozás nélkül. Mégsem mondhatjuk nyugodt lélekkel, hogy kezdemény, előzmény, variáns, és hogy majd pl. a *Karosszék kék virággal* lezárja, befejezi a folyamatot: készbe írja, s akkor az előzmény-változatokat el lehet hajtani. Így dobhatnánk el ugyanezzel a mozdulattal *A szakácsot* is..., lehet, a *Nórát* ugyancsak. Keletkezések, nekiindulások, félbehagyások, kitűnő részletek utáni elfogyások és felépülések töltik meg a hagyatékok dossziéit.

A GONDNOK cím fölül visszatekert üres géppapírra indulatos vagy bolondos, avantgárd túlzású sorok róvatnak; egy szándékosan elmebetegnek szánt szöveg-kitűremkedés, vagy mintha egy újdondász titán zsengeje volna: mindent akar, mindent bezsúfol – egy rossz költő, *vagy valaki, aki egy rossz költőt utánoz*: nincs sem jelentés-tani, sem grammatikai kohézió, helyette ügyetlen delírium. Megmarkolja az olvasót, akár lapokkal később a Buddha-szöveg hosszúmonológia. *A másik* Hajnóczy...

A spirálfüzet felütése után a *Karosszék kék virággal*ból ismert, csak egy cseppet eltorzított nevekkel (Kiss-Hámosi dr., Rendgotthárd, Redi Ferenc, Kaba Elekné etc.) dolgozó részlet következik a szentgotthárdi elmeszociális otthon (nekünk már ismert) viszonyairól. A továbbiakban ilyen hosszú részlet nem íratik többször le sem a *Karosszék*-ből, sem *Az elkülönítő*ből, azaz bár a jelzés megtörténik, hogy a írni próbáló, cikkét megfogalmazni/átfogalmazni törekvő férfi tovább dolgozik az eltervezett, előkészített dokumentumanyagban, a menet mégsem az lesz, hogy 1. a férfi küzdelmes jelene, melyben írni próbál 2. a megírandó-átalakítandó anyag a maga metamorfózisaival, ellenben 3. egy sokkal változatosabb, kiszámíthatatlanabb szövegépítmény jön létre, ahol 1. a keretező, primer fikcionált világ is tartogat jó néhány történetmesélési meglepetést, váratlan epizódot vagy létmódjában eldönthetetlen képzelgést, 2. a lényegét képviselő belső történet, melyért a harc folyik, melynek prezentálása a nagyszöveg tétje – porózusan, hiányosan, balkézről, csaknem kivehetetlen megvágottságban kerül olvasója elé. Így kettős hiány, kettős feszültség szervezi a szöveget: sem a férfi története, azaz a megírás és megjelentetés története, sem a szociográfiai dokumentum felmutatása nem teljes, nem követhető. Termékeny hiány: *nyomozás és felfedezés*. És nem csak két emelet az, amiben regényszerű (legalábbis kisregényszerű) szövegünk gondolkodik, ennél tágabb épületszerkezet kezd itt kiképződni: a

bináris oppozíció kiépülését újabb szövegszál-keletkezések zavarják meg. A nagy jógi légzés szinte kiált a háromdimenziós modellezésért, szobrászi-építészeti makett készítéséért, mely terepasztal létrejöttében a szövegstruktúra megjelenítése által egyfajta értelmezés is lehetne.

Foucault-t idézem Jablonczay Tímea tanulmányának okfejtésén belül²⁹⁵:

„Ahogy »a zárt és körülkerített, egyszerű alaprajzot felváltja a nyílások, a kitöltött és kitöltetlen terek, az átjárók és az áttekinthetőség kiszámított kombinációja«, úgy a posztmodernitásban a régi geometria beomlása vagy legalább megkérdőjelezése vált lehetségessé.»

A férfi *Még két oldalt írt* – lehet, hogy *hetet*, a mondat kézzel íratik be a gépelt szöveg új bekezdése elé, mindenesetre akkor ennyi az a szöveg A GONDNOK cím alatt, amivel a ruhájára, öltözékére meggondoltan sokat adó szerző a *Mi Hatalmunk* szerkesztőségéhez be akar állítani. *Érezzük*: nem először. Más szövegekből (*Karosszékék kék virággal*) tudjuk, hogy itt egy el nem fogadott riport átírási kísérletén folyik a vajúadás. *Tudjuk. De tudjuk-e?* Nehezen sikerül önmagában olvasni *A nagy jógi légzést*, ismerős szövegcsaládja nélkül. Meg kell próbálnunk, sőt ismeretlen olvasókkal is érdemes szövegtértési próbát tennünk.

Megborotválkozott, lezuhanyozott hideg vízzel, evett három kanál paradicsompürét. Darabig töprengett, hogy fekete bőrzakójához fehér inget vegyen nyakkendővel, vagy világoskék inget válasszon, nyakkendő nélkül. Végül a kék ing mellett döntött. Sárga kordbársony nadrágot húzott, sötétkék pamutzoknit és barna antilopcipőt. Új dossziéba rakta a kéziratot. Elindult a *Mi Hatalmunk* szerkesztőségébe.

Ami az öltözék elemeinek kínosan pontos megválogatását illeti, a *Tréfán* kívül *Az unokaöcsöt* vagy a hagyatékban lelt *Árulás*-, esetleg a *Partizánok* című szövegeket is felidézi. Továbbgondolást igényel a *mimikri*, rejtőzés, jelmez, álruha, maszk, össze nem illő ruhadarabok zavarba ejtő válogatása, a nem-önazonos lény, *kreatúra* szándékos létrehozásának kérdése a Hajnóczy-szövegekben. (Rimbaud-tól idézi valamelyik hagyatéki lapon, kiemelt helyzetben: *Az én, az valaki más.*²⁹⁶ *Az unokaöcs hyopotextije*

295 Jablonczay Tímea: *Önreflexív alakzatok a narratív diszkurzusban*. Benne az idézet M. Foucault-tól: *Felügyelet és büntetés*, ford. Fázsy Anikó, Bp., Gondolat, 1990, 234–242.

296 Ha Rimbaud elhíresült sora – „Én – az mindig valaki más” – a modernizmus előfutárává és mottójává válhatott, amennyiben a szubjektum változékonyságát és felszabadítását hirdette, akkor, per analogiam, elmondhatjuk, hogy a posztmodern (egyik) szlogenje ennek inverze lehetne: „más – az mindig valaki én.”

Diderot *Rameau unokaöccse*; mindkét műben elhangzik a megzavaró jellemzés: *különös alak, aki egyedül önmagára hasonlít*²⁹⁷.) Bábu, *Doppelgänger*, gép, *gólem*: már nem ember. A ruhadarabok kiválasztásánál a szín, az anyag fajtája egyaránt meghatározó, mindez az öltözet stílusát, a kialakítani vágyott ellentmondásos, az azonosítás elől kitérő megjelenés vágyát érzékelteti. Mindehhez járul több helyütt, így a hagyatéki *Jézus-töredékben*²⁹⁸ is a *tükörbe nézés* motívuma.

A következő helyszínen a szerkesztőség (az *Ott lesz-e a banánszoknyás lány*... kezdetű hagyatéki, *Fűtő*-kapcsolatú szövegtörténet második fele egy irodában zajlik, a *Hány óra?* egy rendőrségi szobában, hogy *A fűtő* és a hagyatéki *Fűtő*-kezdemények/ hivatali légköréről ne beszéljünk. Mindenütt irodisták, idősödő, de magukat még nőnek tudó, zavarba ejtően *mosolygó* nők: a Hajnóczy-világ egy karéjának díszletei).

Az önazonosság keresése (miért ne hinnénk, hogy önéletrajzi elem?), elvesztése, a névcseré, álnév, helyettes megnevezés, szándékos átnevezés vagy a fel nem ismerésből fakadó tévesztés széles témaköréhez kapcsolódik itt, hogy a belapult, bokszoló orrú olvasószekesztőnő rendesen Pistának szólítja a magát több ízben Fazekas (Faragó) Lászlóként bemutató, sőt erre mindegyre emlékeztető férfit. *Attila* helyett *Pista*, jut az olvasó eszébe.

Van viszont az irodai jelenetben egy olyan elem, amelyen eddig sosem volt látható a Hajnóczy-szövegekben. Melyek képesek ugyan, kép-szöveg viszonyokkal és vizualitással, intermedialitással telítettek, de konkrét képzőművészeti alkotást, annak leírását nem tartalmazzák, nincsen ilyen jellegű betétük. A *Mi Hatalmunk* szerkeszt-

297 ... ennek az országnak egyik legfurább figurája fordult hozzám, amifélekből itt, hál' Istennek, nincs hiány. A felsőbbrendű és az aljas, a józanság és az esztelenség összetétele ez az ember. (...) Semmi sem hasonlít kevésbé öhozzá, mint önnön személye. Denis DIDEROT, *Rameau unokaöccse*, ford. Szívós Mihály, Bp., PannonKlett, 1997, 45. Itt, ebben a csendes budai parkban akadtam össze ezzel a különös alakkal, aki egyedül önmagára hasonlít. (O, 41.)

298 *Sovány, remegő teste lassan felemelkedett a padlóról és Jézus pillantása a szoba egyetlén a meszelt falon lógó tükörre esett: öreg, csomós szakállú majomarc vigyorogott kacsintott rá. Jézus elfordult a tükörtől és, bizonytalan, határozatlan, tétova és remegő keze az ágya mellé a sarokba nyúlt és biztosan és határozottan megmarkolta a félig telt konyakos üveget. (...) Nyakig a vízben, tükör nélkül biztos kézzel borotválkozott, aztán durva kefével egész testét végigdörzsölte. Fél óra múlva leengedte a piszkos vizet és meztelenül a tükör elé állt. A majom képű szörnyeteg helyén maga Adonisz állt: a sovány, remegő test és a nyomorúságot arcán hordozó lélek eltűnt a Fenyőgyöngye fürdőszóval illatosított vízben, Isten csodát tett; meleg tenyere cirógatóan, megbocsátón végigsimított [-:] egyetlén fián. A haldokló testen a nyirkos, szürke bőr, most finoman ívelt rózsaszínű [...], nyúlánk és izmos férfitermeten feszült a piros Csodával elnémított, kutyaszemű, idegek fölött. És az arc, ez a jóságért kiáltó jóság iránti kielégíthetetlen vágyban égő gyerek vagy kölyökarc gyermek-arc, a nagy megtört fényű sárgászöld tigrisszemekkel, amelyek most bárány szemként szürke pillantottak vissza a tükörből viselőjükre!*

tőségének faláról azonban egy Renoir-kép reprodukciója pillant le: *Jeanne Samary művésznő képmása*²⁹⁹. Kétszer szerepel a kép egy-egy mondat erejéig, keretezve a kézirat-olvasás, majd az azt követő szexuális megalázás jelenetét. Mindkét esetben kézzel írott betoldásban van jelen a kép címe, előbb csak a falon függni látjuk (mit keres ott épp ez a reprodukció? otléte mindenesetre, minden interferenciájával, vegyértékével együtt speciális, nem kevésbé ironikus helyzetet teremt: egyetlen igénytelen repró a szerkesztőség falán, kincstári tárgy, bekeretezve /ismét *Az átváltozás*, Gregor Samsa falra akasztott, maga-barkácsolta magazinképe/, funkciótlanul, egy hajdani, ismeretlen szeszély lehet az oka itt-létének); második ízben a dörrenve becsapódó ajtó után porzik a vakolat, s a francia festmény vad tánca kezd a falon. Miért fontos épp ez a kép Hajnóczy számára, hogy kézzel betoldja a már kész szövegbe? Ki tudja meg valaha is, mondom; s gondolom, hogy e pontokon a szerzői tudat működésébe próbálunk – vakon – bepillantani. Azt azonban körül lehet járni (le lehet írni; jelentéskeresés helyett *deskripció*), hogy a kép otléte milyen változásokat idéz elő a szövegben, s nekünk ez a fontosabb. Az irónia, az ellenpontosító hangulatba hozás tájain járunk.

Vízió és valóság ismét összekeveredni látszik, jelzés és megkülönböztetés nélkül követik egymást, észrevétlen átmenettel. Az uborkaorrú szerkesztőnő szerepváltásaira (legalább háromszor! abból kettő biztosan látomás, vagy az implicit szerző szándékos szövegalkotása) gondolok, beleértve az Arles-epizód utáni otthoni jelenetet a nagy „performanszal”.

Közben egyet-mást ismét megtudunk, mintegy véletlenül, a rendgotthárdi alapsztoriból, ami pedig a szerkesztőségi abszurdot illeti: érdekes volna összevetni a többi Hajnóczy-szöveg iroda-jeleneteit ezzel a mostanival! Valamint a leleplező riport megírásáról, meg nem írásáról, újraírásáról fogalmazott szövegvariánsokat az egyes novellákban, elbeszélésekben vagy hagyatéki lapokon.

A joga-részletek megszorodnak ez időben a Hajnóczy-írásokban (Mátis Lilla *In memoriam Hajnóczy Péter* című filmetűdje³⁰⁰ a lakoszoba könyvespolcain is megmutatja a jogával foglalkozó köteteket), s bár a szerző feltételezésem szerint komolyan vette e távolkeleti gyökerű gyakorlatokat, a sivár, nagyon is kelet-európai, *sátántangós* viszonyok közt bizarr, némileg mulatságos a *khumbaka*, az *ékagra* említése. Az *aksipta* (hányvetettség állapota) viszont megrendítő, egyedül ez tűnik autentikusnak e helyen, e viszonyok közt. E szövegepizódok újólag felvetik az önéletrajziség kérdését a Hajnóczy-szövegekkel kapcsolatban, sőt az *önéletrajzi paktum* megkötöttségét is. *Visszatekintő prózai elbeszélésekről* van-e szó, *melyet valódi személy ad elő saját életéről*³⁰¹,

299 Pierre-Auguste RENOIR, *Jeanne Samary kisasszony képmása*, 1877, olaj, vászon, 46x56 cm, Moszkva, Puskin Múzeum

300 Fekete-fehér filmetűd, 1985, Melis László zenéjével; készült 1981-ben, az író Zsámbéki úti lakásán, halála után néhány nappal.

301 Philippe LEJEUNE, *Az önéletrajzi paktum* = P. L., *Önéletírás, élettörténet, napló*, Bp., L'Harmattan,

vagy a fikcionalitásba beszűrődő önkéntelen, a saját tapasztalatból óhatatlanul is táplálkozó szórványos momentumokról beszélhetünk csupán? A definíció adásának problémájával mindenkor kényszerűen szembesülünk: a tárgy tanulmányozása korrekt meghatározás nélkül lehetetlennek tűnik; maga a körülhatárolás azonban nem látszik lehetségesnek a tárgy tanulmányozása nélkül. A probléma *nem is annyira a határvonalak felvázolása, mint a centrum kijelölése, ezért állandóan észben kell tartani, hogy új szempont választásával a határok is elmozdulnak*³⁰².

A terminológiai bizonytalanságokról tovább idézem Lejeune-t:

A bizonytalanság hiba a tudományos vitában, elengedhetetlen viszont a műfajra vonatkozó szóhasználat megfelelő működéséhez. Az irodalom terminusai (...) rugalmasságuknak, alakíthatóságuknak, sokféle jelentőségüknek köszönhetően a párbeszédet szolgálják, és biztosítják a nyelv folytonosságát.³⁰³

Így kellene lennie, kapaszkodom Lejeune második mondatának végébe: *rugalmas és alakítható*. És: nem kellene mértéken felül „lovagolni a szavakon”, mert egyfelől ugyan félre lehet vezetni szavak által, s ezért igen fontos az egzakt szóhasználat; másfelől azonban, kellő empátiával, nagyvonalúsággal igenis *meg lehet érteni* bizonyos legelvontabb problematikát is, tudva s figyelembe véve a kifejezések jelentésárnyalatait. Például a *motívum* fogalma. A kifejezés agyonhasználtága miatt valószínűleg ki kellene iktatni az úzusból, mert megkopott, elveszítette jelentését. S ha mégsem, úgy, mielőtt használatba vonnám, meg kell határoznom aktuális jelentését, azt, ahogyan *én most* értem. Harmadikként merészkedem tanácsolni, hogy se szó, se beszéd: használható bizonyos helyzetekben, elfogadható a *motívum* is /miért diszkrimináljunk egy tapasztalt, sokattúrt kifejezést?! – meg fogja érteni olvasónk, mire gondolunk, s nem kell tovább gyötörni elménket és szavainkat, rábizzuk magunkat olvasónk *szabad elméjére*³⁰⁴... Így, fentiek paraleljeként értem most az önéletrajziség kérdését is Hajnóczynál. Amit ír, természetesen nem önéletírás, nem önéletrajz, napló vagy emlékirat. Viszont vitathatatlan, hogy prózája át- meg át van szöve életrajza elemeivel: emlékeivel, ismerőseivel, családtagjainak képmás-töredékeivel, kedves tárgyaival, helyszíneivel. Kinek nem? – kérdezheti valaki. De Hajnóczynál kiemelkedő gyakorisággal, véresen erős tétellel. Kár ezen vitázni, s felemlgetni az ugyancsak rég közhelye

2003, 17–46. Philippe LEJEUNE, *Még egyszer az önéletrajzi paktumról* = P. L., *Önéletírás, élettörténet, napló*, Bp., L'Harmattan, 2003.

302 *Uo.*, 227.

303 *Uo.*, 228–229.

304 Bornemisza Péter írja: „Az elme szabad állat, ötet sem láncsal, sem kötéllel meg nem köthető. Hanem mindenkor éjjel és nappal, és mikor alszunk, álmukban csak elforog.”

vált dilemmát a Hajnóczy-mítosz továbbépítéséről. A szegedi Hajnóczy-műhely olyan sok komoly szövegelemzést tudhat már magáénak, hogy e vádakot visszafelé, de előre is kivédte.

Mi minden tünik önéletrajzi elemnek eddig a vizsgált szövegben? S mi nem, mi képzelhető el inkább fikciónak, a fantázia vagy az életsorsról leváló tapasztalat játékanak?

Sorolom:

Önéletrajzi elem mindenekelőtt a *kamaszkori úszások* emléke, az uszoda, a versenyek, a kis közösség, melyhez a fiatal Hajnóczy tartozott, s melyről pl. az *M* című elbeszélés is szól, de számolatlan helyen jelen van az életműben rövidbekezdésben, egy-egy mondatban, nyomaiban, például a *Perzsiában* is. Ami a tényszerű adatokat illeti, hallgassuk Reményi József Tamást: *Béla sportolni kezdett, 1955-től versenyszerűen úszott az Óbudai Hajógyár egyesületében, 1957-ig mellúszóként serdülőversenyeken rendszeresen dobogós helyezéseket ért el. 56-57 után következik be a törés, amely a fiút eltéríti nemzedéktársai pályájának „helyénvaló menetrendjétől”. A klubtársak, edzők közül sokan disszidáltak, az uszodai közösség (Hajnóczy maga használja fenntartás nélkül ezt a kifejezést) elenyészik, s marad a nyomában az a nehezen körvonalazható veszteségérzet, amelynek talán a legesszenciálisabb megfogalmazása lesz majd egy 1980-as rövidnovella, A farmer.³⁰⁵*

További autobiografikus elem maga *Az elkülönítő*, az elkészült szociográfia s annak minden kálváriája. Ez a nyilvános áttörés évében történik, 1975-ben: ekkor jelent meg Hajnóczy első kötete a Szépirodalmi Kiadónál, *A fűtő* címmel, és ugyanebben az évben közölte a *Valóság* a szociográfiát is, mely *az idős elmebetegek „gondozásának” abszurd, antihumánus megoldatlanságáról adott hírt.* (HPÖMu 337³⁰⁶)

A *jóga*, a keleti tanokhoz való próbálkozó közeledés, a Buddhával való ismerkedés, maguk a meditációs gyakorlatok mint életmentő kísérletek ugyancsak jelen vannak a kései Hajnóczy életében és prózájában.

Az ivás kísértése és keserű valósága, a vele való, egy életen át tartó tragikus birkózás; a cigaretta és kávé önmentő, de szenvedéllyé is vált rítusai az egész életművet átritmi-zálják, s ez is saját tapasztalat, saját kereszt, *saját halál*.

305 REMÉNYI József Tamás, *Egy szerep keres egy szerzőt = Hajnóczy Péter összegyűjtött munkái: Kisregények és más írások*, szerk. MÁTIS Lívia, REMÉNYI József Tamás, Bp., Századvég, 1993, 334.

306 *Hajnóczy Péter összegyűjtött munkái: Kisregények és más írások*, szerk. MÁTIS Lívia, REMÉNYI József Tamás, Bp., Századvég, 1993.

A nők, a szeretők, a szerelem nélküli, már-már kényszerű, bizonyítás-értékű szerettek, gyöngédség és értelem hiánya e kapcsolatokban, e kapcsolatok nyomán: alig hihető, hogy az Arles-epizódban ne kísértene a saját múlt, saját élet.

Ahogy az *írás* mint életmentő, mint egyetlen és legfontosabb, kereszt és passió ez is, egy életen át vitt sors: öröm és bánat enyhe kifejezések erre. *Az üres, fehér papír, amire írnom kell* gyötrelmei; *abjekció*.

Marad-e olyas' az elbeszélésben most már, ami ne volna autobiográfia – kérdezzük most már, s keresni kezdünk.

Inkább a forma, s nem a motívum maga, nem a téma, hanem a megoldásmód, a kidolgozás mikéntje: efféléből látni jó néhányat *A nagy jógi légzésben*. Szokatlan kísérletnek, mintegy brechti elidegenítő elemnek tetszik a *17. oldalon kezdődő, dráma-formát vagy forgatókönyv-színezetet felvevő párbeszéd* a hazatérő férfi, s a látomás formájában előkerülő szerkesztő között, mely szó-váltás egy adott ponttól, kuncogó cinkossággal performanszra, inkább szavalókórusra vált, ahogy, valószínűleg mind hangosabban, végül kiáltva modellezik ők ketten az elképzelt hősi éjszakán történendőket: a rendgöthárdi cikk győztes emanációját. Efféle formátumú és funkciójú szövegrész *A bajnok* szövegébe is be van ágyazva („*Van barátom!*” utcai jelenet, azaz „*Utcára a mondanivalóddal!*”³⁰⁷ ez az epizód is, és mivel a már publikált szövegek közt effélet nem találunk, talán a hagyatékban maradt (hagyott) szövegek specialitása lenne e szerkezet, s nem megfelelőnek, nem kidolgozottak találtatván, nem vivődött át a közlésre szánt szövegekbe felhasználásra...

A csak e szövegben felbukkanó (*nem diakron szempontból*, azaz nem a korpusz időrendjében haladva közelíték a kérdéshez, hanem az ismert prózák valamennyijét *szinkron* tekintve, s abból válogatva az egyszeri előfordulást) vonásokat és attitűdöket vallatva látom meg hirtelen a *paradicsompüré*, s *főként a kanál szubtextusát*; a kiskanalat, mely varázsolni tud, mely önnön körein túlnövő életre kap a szövegben, válik ellenfélle, vetélytárrá, fenyegető ellenséggé, végül legyőzötté.

Újszerűnek, meglepőnek és magával ragadónak tünik a szövegben *több ízben lábra kapó, végül fékezhetetlenül elharapózó látomás*, mely ugyan ismerős *Az unokaöcsből, A fűtőből, A véradóból, a Perzsia* és a *Jézus menyasszonya* rémlátásaiból és folytathatnánk a sort, de *A nagy jógi légzésben* feltűnő szürreális látomáselem beépültsége fentiekhez képest egészen más, ahogyan önállósodási foka is. Korrigálnom kell magamat: a lá-

307 Hajas Tibor egyik korai performanszának címét, jeleneteit idézem. *Utcára a mondanivalóddal I. (Levél barátomnak Párizsba)* (1975). Fehér kréta, zselatinos ezüst fotópapíron, fotókarton, karton, 100,3 x 70,2 cm

tomás mint szövegtérben felbukkanó váratlan elem szövegépítő kísérletnek tűnik, és két ízben sem egyforma. Képlékenysége és lassú szilárdulása, sűrűsége, kérges volta esetenként más és más. Ehhez megint katalógust kellene rendelni, mint a *Perzsia* rémképeihez vagy narratívaszint-váltásaihoz, és ez a látszólag alázatos irodai munka komoly eredményekkel kecsegtetne. Nem besorolás, hanem primer vizsgálat céljából következnek tehát az *Omega hattyúkban* fel-felburjánzó látomások vizsgálata!

Önkényesen kijelentem, hogy *A nagy jógi légzésként* elkeresztelt, általam mégis *Omega hattyúkként* aposztrofált szövegműben, e szertelen, talán befejezetlen, mindenestre nyugodt lélekkel tovább folytatható nagyelbeszélésben fellelhető nem kis számú látomásos betét három csoportba sorolható, s a főcsoportok aleletekre bontatók.

1.

Első csoportként a legkiterjedtebb és legfeledhetetlenebb, egyszersmind legnagyobb számú képsort nevezem meg, melyek fel- felbukkanó folyamként, patakként, szökökútként vagy felbuzgó forrásként (hogy a képek bőséges, csillapíthatatlan, fékezhetetlen áradása miatt maradjak a víz metaforájánál) tagolják, árnyalják a főszöveget. Olyan bőségben, mely, megkockáztatom, egyetlen eddig ismert Hajnóczy-prózátnak nem jellemez. Ezek a szövegbetétek teljesen elkülönülnek *témájukban* (ha van nekik ilyen; nehezen megfogható, lírai képsorok ezek, de valójában a narratívát sem nélkülözik) a főszövegtől, kontextusuk is változó, jelentésadásra készlettel jelentés-találás, megfajítás helyett, s ha nem dadaista, ellenben szuggesztív szürreális ötletek is, meghökkentő *másmilyenségük*, zárvány-létük felkavarja a befogadót. Közülük az első a *Hull a hó* mondatával kezdődő ólomkatona-mese, melyről már ejtettünk szót (nem eleget, de e hiány be kell hogy pótlódjék egy készülő könyvben, sic!).

[Hull a hó. A fiú ott térdel az udvaron a kék oroszán mellett, kezében törtszuronyú ólomkatona. Nézi a sebesült katonákat, amelyek a hóból épített mellvéd mögött sorakoznak, fegyverüket előreszögezik. Csonkalábú, csonkakarú ólomkatonák. Odább, a mellvéd mögött egy szélvédett mélyedésben sértetlen, celofánba burkolt katona áll a ló mellett, keze a kardmarkolaton. A fiú a mellvéd mögé állítja a törtszuronyú katonát. Lassan megfordul: tenyerébe veszi a celofánba csomagolt lovast, megigazgatja a celofánt, óvatosan a hóba vájt gödörbe helyezi a katonát. Átlép a mellvéden, zsebéből szürke forgópisztolyt húz elő, féltérdre ereszkedik, egyik szemét behunyja. Száraz dörrenés. A törtszuronyú katona megpördül a mellvéden, a hóba zuhan. A kék oroszán mozdulatlanul áll a mellvéd mögött, nézi a fiút. Lerázza a havat a sörénnyéről, meghemperedik a hóban, bojtos farka megérinti a mellvédre zuhant katonát.

A katona feláll – jobb karja helyén szürke ólomcsonk – bal kezében kék ólomzászló, a magasba emeli az ólomzászlót. Mozdulatlanul áll a mellvéden, szemben a fiúval.]

A következő képies és elképesztő betét nem sokkal később következik be (s ezt már nem törli ki, nem ítéli halálra szerzőnk):

Az igazság – a tenger; a tenger kék lélegzetvételeit, a lassan süllyedő és emelkedő hullámokat már megdöfte a sirályok orgonaillatú páncélkútja! Mérettelen. A szárnya leválik. Lent, él egy fiú, orgonaillatú verset ír. Buddha szétroncsolhatatlan sötétkérek ereibe mártja a tollát. Eperszínű spirál vezet a molekulák vastüdejébe és omega hattyuk szállnak! Aztán koromcsuhát vett fel és elment. E l m e n t , m e r t a z o m e g a t ö v i s k o s z o r ú j á b a n v a n a z á l o m ! A kék hal uszonyaitól nyomok vezetnek. Megköszönte. A tenger haja színarany.

A kékbe' játszó kis szövegdarab szépsége meghökkentő, s a *kékről*, a korpusz talányos „*Hajnóczy-kék*”-jéről ejtettünk már szót³⁰⁸. Olyan e hat sor, amilyen talán egy LSD-s álom átélése, majd leírása lehet, s ez az ostobácska hasonlat, mely valóságta-pasztalat híján aligha igazolható szerző részéről, eszembe juttatja Hieronymus Bosch elképesztő, sokak szerint csak *afrodiziákumok* használata, tudatmódosító szerek alkalmazása által létrejehető vízióinak képsorait a ki tudja, kinek, kiknek készült apró szárnyasoltárokról... Rossz volt a hasonlat, s rossz a párhuzam is, mindössze a szövegek képsorának magyarázhatatlan cikázására, váltásaira asszociál. Itt a kontextus jelentkezni látszik: a *sirályok orgonaillatú páncélkútja* mégis megjelenik, s véle az *eperszínű spirál*, végül az *omega hattyúk* is. Az pedig, *hogy az igazság – a tenger*: kétségtelennek tűnik, ahogy a szöveg egy későbbi pontján azt is gondolkodás nélkül elfogadjuk, hogy a *kékből kell kiindulni*; mert az *igazság*: *kék*. Milyen más színű, álagú is lehetne?

Amikor a 25. oldalon fentiekben elmélkedik, már jócskán benne járunk a szövegben, s mintha a kékben fix pontra találna a riport kétségbeesett átírója, most a *költőt próbálja magában felpiszkálni*, helyettes-megírásra ösztönözní:

Új szerelem, el ne felejtst, ilyenkor tél van a tanyákon és a kék erdészházban. A tanyaudvart a fehér szegfű lassan körbejárja, a gyertyánerdőben a vadász bokáig gyémántban áll.

Nem *térdig ezüstben*, mint *A kopt nőkben*, hanem *bokáig gyémántban*. A költő „erőszakos” felébresztése sikeres volt.

308 Akadnak más híres kékek is: gondolok a *Yves Klein-kékre* vagy Picasso „kék” képeire expresszionista korszakából.

A „nagymonológ” (16–30) mintegy tudati ellenőrzés nélkül, hihetetlen sebességgel, *gondolkodást nem tűrő önkívületi állapotban*³⁰⁹ kerül elő, spontaneitása, tudatmélyi, álommunkára emlékeztető fogantatása nem kétséges, ehhez járul fentieket erősítendő az a szerkezet, mely a legvadabbul fantasztikus képek áradatába szövi belé az elmeszociális intézet borzalmait mint *hálós ágy, a kurva gondnok s a bírói szemle, mely soha nem volt Rendgotthárdon...* Bizonyosan így, *im-ígyen* keletkeznek, kombinálódnak az ember lidérces álmái, mikor konkrétumok nyomasztják, de e konkrétumok vad *látományok* közé ékelődnek foszlányokként. E hosszúalom visszamondására, eligazgatására, szétszalazására másik dolgozat, s új, addig még feltalálendő módszer szükségeltetik...

E csoportozaton belől álljon végül a *kanál átváltozása*. Závada Pál *Jadviga párnája* című nagyregényében azonosítottam korábban a sajátlagos és megújított értelemben vett *szubtextus* fogalmát s e fogalom szöveges megtestesülését a regényt szervező, ritmizáló *párna* motívumában. „*A szubtextusok olyan látszólag csekély jelentőségű, a narratívában elszórtan ismétlődő egységek, melyek jelentősége a narratíva előrehaladtával folyamatosan változik, és melyek azt folyamatosan értelmezik, mintegy második vagy metanyelvi olvasatát kínálva a fő narratív struktúrának.*” Stemler Miklós értelmezi a riffaterre-i szubtextus („alszöveg”) fogalmat *Prae*-beli cikkében (*Japán Sárszegen: Az ironia problematikája és jelentősége a Pacsirtában*; 2001, 3–4.) Egy viszonylag jelentéktelen tárgy és egy széles körű hermeneutikai funkció poláris ellentéte, mondja Riffaterre a szubtextusról.

Tovább idézek korábbi tanulmánykötetemből:

„Második nekifutásra is belekezdünk a kaktuszokba, és csüggedten csaknem elsiklunk a Viharvirág felett.

(a százados) hátradőlt a bársonyszéken, kiválasztott egy cigarettát, és kényelmesen rágyújtott, a gyufa lángja fekete volt.

– *Viharvirág Dimorphotheca* – gondolta gépiesen. (433)

Eddig a vendégszöveg uralta főszöveget, most fordul a kocka: a főszöveg semleges apróságai csaknem eltüntetnek a „fekete láng”-ot és a Viharvirágot. Ez utóbbi háromszor szerepel a kisregényben; kétszer a szöveg elején, egyszer a legvégén. Utóbb az olvasó is érdekeltté válik: neki is nyit e sejtelmes virág, néki emanál jelentésgazdagon,

309 Csontváry Kosztká Tivadar *Önéletrajzából* vettem a kifejezést (jegyz. Szigethy Gábor, Bp., Magvető, 1982.).

akár a borostyánkőbe fagyott fosszília. Mellékesnek tűnő, mintegy véletlen jelképül szolgáló elem. A szubtextus nem alcselekmény, és a témával sem azonos, ugyanakkor segíthet a hosszú elbeszélések dekódolásában.”

Esetünkben természetesen egy nemcsak terjedelmében, de kidolgozottsági fokában, jelentőségében is kisebb fajsúlyú, *mástermészetű* szövegről van szó, de Hajnóczynál is operatívva válhat, látjuk, a szubtextus fogalma. A *kanál* mint fontos momentum a *Hattyúk* első lapján már ott szerepel kézírással. A szövegben végig jelen van mint az obligát paradicsompüré (ostyaként történő? szenvedéssel, lemondással teli?) magához vételének eszköze. Komikus is lehetne mindez: a jóga, a kobraállás, a hullapóz, az önsanyargatás, s mindez miért: mert nem sikerül sehogyan sem elfogadtatni egy kritikus politikai tartalmú szociográfiát, riportot. S ebbe a bizarr képletbe varródik bele az étkezési kód mint az egészséges élet záloga: paradicsompüré, kanálszámra (elgondolni is rossz, cigarettával, vodkával, nemalvással kombinálva, de hát groteszk, morbid ez az egész történet, miként a mögötte felsejlő világ is). A *másmilyenné* válás, fenyegető másmilyenség (a kettő nem szükségszerűen azonos, különböző szövegekben külön vizsgálendő) viszont nem egy Hajnóczy-szöveg visszatérő, értelmezésért kiáltó momentum (Á. mássá válása *A szakácsban* és a *Péntekben*; a *Ló a keramiton* vonatkozó részletei, melyek bizonyos epizódokat l. *A pohár, A csoda Tihanyban, Macskák*, de különösen az *Almavodka* – teljesen kitöltene).

Íme, a *Hattyúkban*:

A férfi hideg zuhanyt vett, végrehajtott egy sorozat légzőgyakorlatot, lassan átolvasta a kéziratot. Imitt-amott javítania kell... de ami az egészséget illeti... nem rossz... Határozottan é r d e k e s. Nagyot kordult a gyomra. Kiment a konyhába, gyorsan lenyelt öt-hat kanál paradicsompürét. Fintorogva szopogatta a kanalat. És ha enne valamit? Inna egy pohárkával, elszívna egy cigarettát, és aludna egyet? Aztán frissen, kipihenten kijavítja a kéziratot. Hatalmasat ásított, a konyhaasztalra dobta a kanalat. Megcsörrent a kanál. A férfi meredten nézte a kanalat, és furcsa, ködös félelmek hasítottak belé. Érezte, ha most megszegi a fogadalmát, a misztikus hatalmak csúnyán a pofájára másznak. Szemét nem tudta eltérni a kanáltól, gerincén végigfutott a jeges iszonyat. Reszketve végrehajtott egy középlégzést, aztán k u m b h a k á t tartott. [A kanál átmenet nélkül elvesztette borzalmas m á s s á g á t.] Egy alumíniumkanál a konyhaasztalon. A férfi az asztalhoz lépett, óvatosan felemelte a kanalat. Ide-oda forgatta az ujjai között, megszagolta a kanalat. Pillantása megakadt a szemetesödrön, aztán az ablakra siklott. Lassan az asztalra tette a kanalat a paradicsompürés-üveg mellé. Egy félcentivel közelebb tolt a kanalat a pürés-üveg felé. De a kanalat pontosan a h e l y é r e kellett tennie. Csendesesen rázta a hideg, hangosan összekoccantak a fogai. Megpróbált arra gondolni, hogy e z csupán az éhségtől,

nemalvástól, riporttal való bajmólódástól van. Ki van merülve, aludnia kéne; de aludnia nem szabad. Remegő ujjakkal ide-oda piszkálta a kanalat az asztalon. Hívjon orvost? Hívja fel Arlest? Kiáltson segítségért?

Aztán átmenet nélkül elengedte a kanál. A férfi betámolygott a fürdőszobába, hideg zuhanyt vett. Elzárta a csapot, kilépett a kádból, egy érdesszövetű törölközővel dörgölni kezdte hátát, nyakát. Belenézett a tükörbe. A szeme karikás volt, de az arcába már viszatért az élet színe. Szeme fáradtan, hidegen csillogott. Beleköpött a mosdókagylóba.

Az asztalhoz ült, javítani kezdte a kéziratot. Később végrehajtott egy fejjállást, majd a szőnyegre ült, lábait lótoszülésbe rakta, karját hátrafonta, lassan előre hajolt, míg homloka a padlót nem érintette. *J ó g a m u d r á t* hajtott végre. Egy sorozat légzésgyakorlat, aztán hullapóz. Önlazítás: *s a v á s z a n a*. Végül kiment a konyhába, evett két kanál paradicsompürét. Az asztalra dobta, kihívóan végignézte a kanalat, kilépett a konyhából.

A fantasztikumba szabaduló látomásosság 2. szövegcsoportjába azokat a helyeket sorolom most, ahol egyfelől a részlet elején vagy végén jelzi a szerző, hogy álmot látunk, hogy hőse álmodik, s ahol a realitáson át nyílik meg váratlan kráterként, abba beleszövődve, azzal párbeszédet tartva, azt átluggatva ez a másik, értelmezhetetlen, tudat alatti világ. S a rétegek a látomásosnak nevezett részleten belől tovább mélyülnek, szaporodnak, átjárókkal vagy anélkül, ellenállva a csoportosításnak. A *Hattyúk* 16. oldalán a kétségbeesett, elszánt férfi végre hazaér, elalvás előtt ismét iszik (itt, sajátos módon, nincsen szó feleségről, holott ez a momentum: szeretők, alkalmi, olcsó kapcsolatok, de a nősség folyamatos említettsége – minden egyéb e típusú szöveg sajátja), mikor hirtelen, „a falon át”³¹⁰ megjelenik az uborkaorrú szerkesztőnő, s a vele való, mint utóbb *expressis verbis* megtudjuk, csupán álmódott (*A férfi ugráló szívvel riadt fel az ágyban. Lassan felült, nyomogatni kezdte a tarkóját*) fecsegés és tusa, egyetértés, majd vita és vereség – tovább rétegződik le- és befelé, még hozzá a nő auschwitz-i emlékeivel, a férfi rendgöthárdi vonatútjával, nem-vacsorázásával, a plakátírás és -ragasztgatás víziójával, végül a felbujtó és tettes Rendgöthárdra kerülésével ér véget a mese, zárul rá a történetre a *da capo al fine* szerkezet.

Vannak azonban *további betétek* is a szövegben, melyek természetrajza fenti két csoporttól nagyban eltér. Önálló életre látszanak kelni az idegen szakszavakkal tűzdelt *jóga-betétek* a realitás testén, a főtörténet linearitásában:

Felkelt, kinyitotta az ablakot, a szőnyegre ült, lótoszülésbe rakta a lábait, behunyta a szemét, orrán át lassan kifújta tüdejéből a levegőt. Három hasi légzés, három középlégzés, három felsőlégzés, három teljes, „nagy” jögi légzés, majd néhány könnyebb ászana: ekeál-

lás, kobraállás, gyertya, fejjállás (három perc), végül hullapóz. Savászana. Hideg vízzel lezuhanyozott, evett három kanál paradicsompürét, leült az asztalhoz az írógép elé.

másutt:

*A férfi gyomra görcsösen megrándult, vizes lett a tenyere. Kissé kihúzta magát a széken, orrán át lassan kifújta a levegőt. Szemét az íróasztalra szögezte, óvatosan végrehajtott egy hasi légzést. A belégzés után légzésvisszatartást, *k u m b h a k á t* tartott. Aztán lassan kifújta a visszatartott levegőt. Rámosolygott a rovatvezetőre.*

továbbá:

*A férfi elnyomta a cigarettáját. Kihúzta magát a széken, szemét a hamutartóra szögezte: óvatosan végrehajtott egy hasi légzést. Aztán rövid *k u m b h a k á t* tartott. Megpróbált az egyhegyűség, az *é k a g r a* állapotába jutni. „Igazam van. Az én igazam az *i g a z s á g*. Az igazság porba dönti a falakat. Az igazság megvalósul, mert *s z ü k s é g e s*, hogy megvalósuljon.” De érezte: nem sikerült az *é k a g r a* állapotába jutnia, mint ahogy nem sikerült máskor sem. Apró kék pontokat és karikákat látott; a kék pontok és karikák játékosan ugráltak, ide-oda szökkentek kimeredt, mozdulatlan szemgolyói előtt, mintha gúnyolnák hiábavaló erőfeszítését. Kifújta a visszatartott levegőt. Cigarettára gyűjtött, hátradőlt a széken. A „hánytvetettség”, a *k s i p t a* állapotába került.*

Ezek a leírások kinőnek, jelentésükön túli jelentőséggel bírnak kedvtelő részletezettségük által: betéteknek, önálló zárványoknak minősülnek. Sugárzó göcként hatnak ki a szöveg egészére, újra- és újra feltűnve bizonyos részleteikkel vagy egészében is, más-más fénytörésben. Kivette a szövegegészre azt az intertextuális hálót, melyről előző könyvemben hosszan értekeztem, s mely, megítélésem szerint, csakis Hajnóczy Péter sajátja, specialitása.

A *zömök, kopaszodó férfi epizódja*, hóna alatt a rongyos, fekete aktatáskával ugyan csak magán túlmutató jelentőséggel bír a 8. oldalon. Annál is inkább, mert a szöveg az epizódot nem magyarázza, nem folytatja, viszont a 16. oldalon, a szeretkezési jelenet közben beszövődő bírósági képben feltűnteti, felhasználja, bejátszatja a bíró előtt heverő koszos iratcsomót, mely korábban, a „valóság” szintjén a *Mi Hatalmunkhoz* betérő dossziés férfihoz tartozott, s most átprojektálódik a rémálomba... Nem ok, nem indok nélkül: rémes álmaink épp így építkeznek a nappal zavaró, nyugtalanító vagy épp ártatlan elemeiből. Ez a rossz külsejű, korántsem intellektuális, író-rivá-

310 Földényi F. László *Jegyzeteit* olvasom Heinrich von Kleist *Elbeszélései* végéről, a *Kohlhaas Mihályhoz*. Heinrich von Kleist, *Elbeszélések*, szerk. Csordás Gábor, Nagy Boglárka, Pécs, Jelenkor, 1995.

lisként aligha szóba jöhető férfi³¹¹ a *Mi Hatalmunknál* mégis határozott, parancsoló fellépésű a maga szennyos dossziéjával, s bizonyos erőteljesebben képviseli saját érdekeit, mint a főszereplő, s bizonyos célt is ér. Ezért szerepelhet a karkai bíróság-álomban rekvizítumaival.

A rútszerkesztő képzelgésésként leírt, de e szerzői szándékot szó által nem jelzett, hirtelen, előkészítetlen vágással előkerülő *szexuális megalázása* ugyancsak hosszú, s a „valóságba” tkp. hitelesen visszatérő betét (látunk efféle felépítést a *Hány órá?-ban* is).

A közösülés-jelenet belsejébe épített *bírói ítélethozatal, benne tovább a kivégzés a Nyugati előtt* (A pad fölakasztatott ülőalkalmatossága; Gulácsy Lajosnak a befogadó asszociációi révén ide-vonzott megtérbolyodási pillanatai Velencében, párhuzamként – részben már korábban felemlítették).

De betétként szembesülünk mint érzéki tapasztalattal a *hálósággyal* is, most látjuk először az *elkülönítőt* (holott ebben az elbeszélésben e jelentésben a szó nem hangzik el; más jelentésben sem; egyáltalán nem hangzik el, csak mi, tájékozott olvasók értjük ide egyéb olvasmányainkból).

Végül betét az is, amikor a szerkesztő a riport eredeti ötletét számonkérve, megemlíti a hajdan megígért, elmegyógyintézetbe zárt művezető történetét: épp csak felvillan az egész tovaggyűrűző, ígéretes, szemünk elől nyomban eltűnő, épp csak felvázolt téma hívríme.

Miután nagyjából összefoglaltam, mik az ismétlések/ismertek, s mik az újdonságok a *Hattyúk* szövegében, az *Arles-epizódhoz* kellene visszalépnünk, nem nagy kedvvel. Hajnóczy szerelmi jeleneteibe nem sok finomság, nem sok érzélem vagy érzéki

311 *Az Ott lesz-e a banánszoknyás lány...* kezdetű töredékben is feltűnik egy hasonlóan sötét, rossz külsejű, faragatlan alak az irodában, ott lefolyószereplő, itt nyilván alanyi költő. Egyre megy... Eközben a barátságosan mosolygó hölgy folytatta nyilvánvalóan hivatalos megbeszélését azzal a pufajkás és gumicsizmát viselő férfival, aki az íróasztala előtt állt, kopott báránnyőr kucsmáját a derekán összefont kezében erős szorítással markolva, mint valami gyanus, ezen a helyen egy csöppet sem kívánatos tárgyat. – Én kérem nem vagyok köteles... – hallotta M. akaratlanul a gumicsizma mély, rekedt és nyugtalan hangját – mért volnák köteles, amikor nem vagyok köteles... – Hangosan megszívta orrát, száját megtörölte a keze fejével, – Uj véccetartályokat kell venni, ezek elrohadtak... – Köhögni kezdett, és jobb kezével keményen megmarkolta gyanus kucsmáját. *A Hattyúk*
„kucsmása”: Zömök, kopaszodó férfi nyitott be az ajtón, hóna alatt rongyos, fekete aktatáska. Az asztal előtt megállt, kihalászott a táskából egy rongyos, piszokcsíkos dossziét és az asztalra dobta. Mozdulatlanul állt a rovatvezető előtt. Aztán lassan felhúzta a szemöldökét. Más. És mégsem az: ugyanaz a *másság*, ugyanaz a *mellőzöttség* a másik miatt, ugyanaz a kisebbségi érzés.

öröm szorult, s ezt is jól ismerjük sok más írás lapjairól. Talán még Á.; Á. a *Perzsia Á.*-ja, szemben a rettenetes Krisztinával, a 18. (sic!) rémálommal. De aztán, halljuk nem egy, már felidézett szövegben: a feleség is *más* lesz egy *csütörtöki* napon... Idegenek, érdektelenek, s egymástól alig különböznek e nők Hajnóczy prózájában, helyesebben: típusokat látunk: a szexualitásra orientált, csupán önnön vágyait kielégíteni akaró szeretőt (Arles); a hidegszívű, érzelmet adni-elfogadni képtelen, félig még gyermek, már romlott, sebzett lány (Nóra); a tökéletesen érdektelen, steril, tapasztalatok ellen beoltott gazdaglány (*A szakács* Mária; hányan s hányfélek kapják meg e varázslatos, láthatóan a szerző számára is sokat jelentő nevet...) és így tovább: milyen élettapasztalat munkál e nőalakok mögött, mi ez a megélt-megírt keserű sivárság, melyből azonban, ha pl. a *Péntek* hőstét tekintjük, a férfiak sem emelkednek ki. Vagy mégis? Mindez már pszichológia volna, de a Hajnóczy-hagyaték most vizsgált darabjai a pszichologizálásra aligha hatalmaznak fel. Az életmű több más szegmense igen, de inkább az apró, erős figyelmet tükrözőtető részletekkel. Nincs jó, nincsen szép, nincs nemes, nincs igaz a Hajnóczy-világban, üres emberi viszonyok és mély hidegség, magány és eltávolodás, mindez a számkivetett lény végtelen, kifejezhetetlen, viszonzhatatlan szeretethiányával párosul. Nem követem, nem idézem most fel a *Hattyúk Arles-epizódját*, javítsa tovább a tanárno a maga angoldolgozatait...

Szívesebben elmélnék a riport elolvashatatlanságán, sajátos jelenlétén vagy jelen nem létén az elbeszélés szövetében. Olyan volna, mint *az ellopott levél*, azaz, hogy minden ekörül forog, ez a szöveg egyetlen középpontja, ezért íratik az elbeszélés a szerző-, s ezért a dokumentumpróza a főszereplő által, ám a riport maga nem olvasható el a történet egyetlen pontján sem, töredékeiben, parafrázisaiban, tükröződéseiben, bennszakadó mondataiban létezik a számunkra, tükröcserepeiből állítja össze az, aki kíváncsi rá; aki észreveszi, hogy bár nincsen ott, mégis ez a fontos. S ott van mint *nyom* másutt – egy autotextusban, azaz *Az elkülönítőben* annak, aki ezt a szociográfiát ismeri, és kiegészítőjét, a *Karosszék két virággalt*... Krasznahorkai László sem írja meg a maga teljességében az angyali férfiúk történetét, azaz nem helyezi be szövegesen a *Wlassich-kéziratot* a *Háború és háború* szövegébe: a hős, Korim jól-rosszul elmondja, interpretálja csupán a magyarul nem tudó Puerto Rico-i nőnek a Nem York-i konyhában. S az *M* című szöveg bármennyire nem létezik, nem áll meg a lábán Lowry *Vulkánja* nélkül, az angol regényről sem lehet pontos fogalmat alkotni a magyar elbeszélés folyamatos ráutalásai alapján. Sánták, csonkák, féllábúak egymás nélkül az *M* terében, ahogy féllábú (tört szuronyú) az ólomkatona, s *A nagy jógi légzésben*, vele együtt, általa élő és nem élő rendgotthárdi riport, A GONDNOK.

Az elkülönítő, a Karosszék kék virággal, A fűtő és A gondnok, a Da capo al fine, A nagy jögi légzés... – szövegek, igazságkereső dilemmák és *auto-variánsok* egybeszövöttsége beborítja az életmű tetemes részét.

3. Két másik jögi légzés?

– tovább a hagyatékban –

Most, hogy lezártam (abbahagytam, megszakítottam) *Az eperszínű spirálban szálló omega hattyuk...* nagyszövegének vizsgálatát, lelem fel, találok rá (valószínűleg nem először, de feledetten) két hagyatéki dokumentumra, mintegy tromfra jövő véletlenként: a 4.5 és a 4.6 darabokra gondolok, két kis-, illetve középalakú füzetre a 4. dobozból, mindkettőn Reményi József Tamás gondos cédulája, ahogy az egész hagyatékvizsgálat alatt megszokhattuk: 4.5 – *A nagy jögi légzés*, 1972; 4.6 – *A nagy jögi légzés II.* 1972. VI. 22-24. Vajon miért gondolta Nagy Tamás, hogy e figyelemre méltó című dokumentumot másutt kell keresnie, mint ahová címe szólítja? (A füzetek megismertén úgy érzem, igaza volt!)

Lássuk a fellelt és fellapozott füzeteket!

I. A 4.5 füzetke előlről-hátulról csaknem teljesen tele van írva, rendezetlenül bár; a folyószövegek közt sok angol szótárzás, folyamatos fordítás-kísérletek, próbálkozások, szószerkezetek, mondatok. Hajnóczy korántsem (csak) nyelvkönyvből dolgozik, úgy tűnik, egy vagy több, számára fontos mondatot próbál átültetni, azon kísérletezik.

1. A füzet elején lévő nyomtatott vignettára írva: *Görögök*, s az első 9 oldal valóban másolás, ugyanazzal a töltőtollal, amivel a cím íratott, elsőként Euripidészről másolja ki Agamemnón és Meneláosz párbeszédét Iphigénia feláldozását illetően. Meneláosz egyet nem értését közvetíti testvére döntésével, hajthatatlanságával, „ötlettelenségével” (hogyan miként mentse meg lányát) szemben.

Majd Akhilleuszt halljuk két monológban, ugyancsak Iphigénia sorsáról. Ő is Agamemnónnal perel. Itt még röviden a Kar egy szólama idéződik be.

Végezetül Szophoklészről másolódnak le sorok: Kreón beszél önmagáról, s hogy érez-e magában hatalomvágyat. Majd Oidipusz és Kreón párbeszéde közvetítődik abból az *Oidipusz király*-beli részből, ahol a király megvádolja és halálra szánja sógorát.

Az idézetek itt véget érnek, holott mintha egy komoly munka kezdődött volna el, átgondolt érdeklődés, tervek. Ugyan mi foglalkoztatta szerzőnket, hogy épp e drámákból e részleteket választotta kijegyzésre ő, a nagy másoló, rögzítő, kisajátító és birtokba vevő. *Appropriation art.* Mert mindenképp szokatlan az, amire akár Euripidésznél, akár Szophoklésznel a Hajnóczy-gondolat törni látszik! Nem a megszokott utak a Kreón-Oidipusz konfliktusban; nem a jól ismert testvéri vita Meneláosz és Agamemnón között, s főként: az élők sorából egy apa közemberi kötelességadata

miatt végképpen eltűntetett fiatal lány, élő halott, ki egyébként Akhilleusz jegyese... Mindezt sosem tudjuk már meg, de az idézetek oly tartalmasak, hogy a gondolkodás irányát novellapályázatra lehetne bocsátani.

Látjuk, gondoljuk, hogy Hajnóczy Péter igen olvasott volt, és szeretett speciálisan választani, gondolkodni pedig nem is tudott másképpen: mindig kitalálhatatlan irány felé tör, akárhol kapjuk rajta töprengésein. Az is lehet, hogy nem olvasott oly igen sokat, de amit igen, azt sokszor, újra és újra. Azt és csak azt, ami megragadta, abból aztán bármikor kilátja, előbányássza a néki kellőt.

2. A füzet második eleméhez érkeztünk számbavételünk során. A 11. laptól a 33-ig elfogadhatóan olvasható kézírással egy elbeszélést-törédket találunk. Lehet, hogy éppen itt kezdődik, ahonnan olvashatjuk (Hajnóczy szereti a közepébe vágva kezdést), de lehet, mégiscsak hiányzik valahol a szöveg eleje, s azt már biztosan hiába keresnénk. Mindjárt az első lap többszörösen áthúzva, javítással tele. S ahogyan ez munkamódszerré vált Hajnóczynál: a következő oldalon kezd is ugyanazt, újra. Egy megdolgozott, de messze nem kész munka-anyag elejét látjuk a füzet lapjain, s ha korántsem rendkívülit is, de olyasmit, amilyent másutt nem olvasunk Hajnóczynál.

Viszolyogtatóan kopár, kisszerű falusi világ, józan nyomorúsághoz szokott, abba történelmileg beledolgozódott viszonyok, emberek, vélekedések. Egy hájas vénasszony (a nagymama, hajdani faluszépe) riasztó monológját halljuk egy ketreccé vált szobából, hová az öregasszony hús esztendeje beledagadt. Monológ és jóslat a kikerülhetetlen falusi végzetről. A szakmával rendelkező fiú házasságot tervez, nem akar itthon lakni, menekülne a faluról, az apja házából, de a nagymama, felmondva saját sorsát is, rögzíti, antik sorsistennőként, a végzetet. Kollektív múlt, jelen és jövő egy gölem, egy bálvány szájából, aki magánbeszéde közben groteszk játékot űz: minduntalan „pukkant az arcával” unokája megnevettetésére.

Néhány sort felidézek, ízelítőként a stílusra:

– Ennyi az egész? – tapogatta a vénasszony a papírzacskót – azt a pár szem kockacukrot is irigyelitek?

A fiú cseresznyét evett, és összehúzott szemmel nézte a nagyanyját, aki úgy dugta ki a fejét és kezeit a szűk ablakon, mint valami kéregető állat a ketrec rácsán. Több mint hús éve nem mozdult ki a szobájából, nem is mozdulhatott, mert betegségben kihízott teste nem fért volna ki az ajtón, amely nem sokkal volt nagyobb az ablaknál.

(...)

– Majd a lakodalomban teleeheti magát édessel is, köpött ki egy cseresznyemagot a fiú – Csak kibírja addig?

– Adjál cseresznyét – nyújtotta az öregasszony a kezét, és ujjait lassan előre-hátra görbítette. Adjál, kisunokám. Ferikém... (Az unokaöcs hőséről derül ki végül, hogy Feri a neve, nagy alakoskodó ő is.)

Nem szívesen olvassuk tovább e reményvesztett, nagyság nélküli reáliát, s bár nem olyan jó, erős és megdolgozott, mint az *Alkoholista-novellák*, a világ egy másik bírhatatlan szeletéről ad látletet. Hajnóczy nem kegyelmez, magának se.

A nagy jógi légzésről azonban mit se hallunk...

(A füzet másik feléről sem a *Jógi légzés* kezdődik, ellenben egy másfajta írással írt /Hajnóczynál korántsem meghökkentő, s még azt sem jelenti, hogy diktálta volna) újabb novella-kezdemény, de, bár szép az írás, alig olvasható, s többszöri kezdés után hamar véget ér:

Modelletem X-nek nevezem. Zsebében még meleg a diploma, a technikai oklevél, vagy a szakmunkásbizonyítvány. Az a terve, hogy a lehető leggyorsabban megnősül, vagy férjhez megy...

Érdekes. Egy alternatív nemű szereplő!

II. A 4.6 spirálfüzetet vesszük elő.

Az első sima lapon (és ez volt a megtévesztő) ékesen felírva nyomtatottal: A NAGY JÓGI LÉGZÉS, kétszer alá is húzzák. Majd a következő oldaltól megkezdődik egy 16 lapnyi, folyamatos írott szöveg, amelyen határozott megmunkálás látszik, a baloldalon pedig a megszokott kijegyzések, jegyzetek, kommentárok, segédanyagok. A későbbiekben a kézzel írt folyamatos szöveg helyét (szép gondosan kivágott) újságcikkberagasztások veszik át, köztük néha folytatódik az írott szöveg. Mintha elkezdte volna írni (az elbeszélést?) a szerző, aztán a folyamatos szövegalkotás helyét jegyzetek vagy tervek, további vázlatok helyett azok a cikkek veszik át, melyek a hátralévő szöveg (a szövegegész) inspirációját adják majd – mintha a szerző így cédulázna, hogy később ezekből, ezek alapján írja meg a mű-egészet.

Vagy így van, vagy sem.

Mindenesetre a kivágott újságcikkek alapos áttekintése fényt vet Hajnóczy gyűjtéseinek irányára, s ebből faladóan céljaira, felhasználásaira is.

Áttekintve nagy vonalakban a füzetbe ragasztott kivágatokat, s a hozzájuk fűzött jegyzeteket, kezdem azt gondolni, hogy egy MÁSÍK PARANCS lett volna itt keletkezésben, mivel a füzet kézzel írott (másolt) eleje is *szó szerint átvett* vendégszövegeket tartalmaz, melyek szünet és válogatás nélkül követik egymást, és van egy – mondjuk – *meta-lap* (a 18. a mi számozásunkban), amely talán rögzíti a leendő mű szerkezetét, menetét. Íme:

A 18. lapon, keresztvonallal (X) kétszeresen lehúзва ez áll:

„tépett” szöveg
kevert szöveg (két-három cikk)
számok
betűk stb.

És akkor ebből a „tépett” szöveg adná magát a műfajt, az *architextust*, nem, inkább a szöveg állagát, állapotát, montázs-, sőt kollázs-jellegét, s a gyűjteményből ítélve, a kivágott, preparált, aláhúzott újsághírekből állna össze a textus. De, *A parancs* analógiájára és logikájára hímezve, kellene ide egy főszöveg is (ott: a Százados útja a Fekete Városban), ám emitt ez (egyelőre?) határozottan hiányzik. Talán a még lappangó *A nagy jogi légzés III.*-ban lesz?

Nézzük a kézzel írott szöveget (meglehetősen jól olvasható írás)!

1972. VI. 22-23-24-25. (a dátum utólag kerül a szöveg fölé, a háromnapnyi munkát követően).

1. Lehúzott sorokkal kezdődik a lap, majd, idézőjel használata nélkül, bemásolás indul. A szerző szó szerint ír le egy több oldalas folyamatos szöveget egy szentmise-hallgatási kötelezettség-rendből, keresztény szabályzatból. Valamely történeti becsű munka lehet ez, mert a szöveg *szolgákról* beszél, *elöljárókról*, *gazdákról* – egy régi katekézis, templomi szabályzat?

A gyermekek és szolgák nem vétkesek, mikor szüleik vagy elöljáróik nem engedik őket misére; de a szülők és elöljárók súlyosan vétkeznek, ha elegendő ok nélkül tartják őket vissza.

(...)

A szentmise hallgatás és szolgai munkától való tartózkodás kötelező minden vasárnap, Kisasszony, Újesztendő, Vízkereszt, Áldozócsütörtök, Úrnapja, Péter és Pál, Nagyboldogasszony, Mindenszentek és a Szeplőtelen Fogantatás ünnepén.

Itt olvashatatlan lapalji rész következik, majd, megkockáztatom, a *Fogantatás* szó asszociációjára mintegy hívóírma következik

2. a „C”-film fogalmazásgátló precíz szakleírása és használati utasítása. (Ha ez így volna, akkor, *A parancs*sal ellentétben, e tervezett nagyszövegben esetleg hívószavak nyomán követnék egymást a vendég-textusok, bevágások, ragasztások és ábrák?

A „C”-film leírása és használati utasítása a 15. lapon egy sor közepén véget ér (*Száraz, hűvös helyen tárolandó.*), és már kezdődik is egy a füzetbe későbbben belé is applikált újságcikkecske bemásolása (komoly tervei lehettek e szövegdarabkával a szerzőnek; a sok-sok kivágat közül nagyon keveset épít be, másol le, használ fel végül):

Tisztelt doktor Úr!

Tessék Rajtunk segíteni Tisztelt doktor Úr. Az Uramról van szó, mert mindene az ital, annyit iszik, én meg vagyok piszok szemét és úgy beszél a Gyerekek előtt, hogy ócsmányság minden szava. Űt Ver ahol ér, és nekem csak kuss a nevem, megmondják a Szomszédok. Főleg az Eszti Néni, akihez szaladunk a Négy Gyermekemmel, úgy kerget a konyha Késsel és ordítóz, hogy megöllek a Rohatt fattyaiddal eggyütt. A fizetését mind elissza és azt kiabálja, hogy itt hagy, mert van neki különb Nője, aki Kalapba jár. A Lacikával küldöm ezt a Levelet, nehogy megtudja. Tessék elvitetni, orvosilag is lehet, mert már bolond az italoktól.

3. Majd elkezd bemásolni minden előkészítés nélkül az ugyancsak a füzetbe helyezett Henry Moore-hitvallást a teremtő munka fontosságáról (igen vonzó életelvek!)

A füzet további részében másolások már nincsenek, csak nagyszámú kivágat és beragasztás.

Sorolom:

- Habfürdő használata
- „Nincs semmi politikai háttere a kaunasi önégetésnek!” (Válasz a nyugati lapoknak Moszkvából)
- Antha ethyl tableta, használati utasítás

– Az APN kommentárja – három halálra szánt palesztin felrobbantja magát s egy iskolát; kiáltványuk népükért

- *Légi Madonna* kottája (előadja Paudits Béla)
- Ételreceptek
- Házassági hirdetések
- *Lenin-dal* kottája
- Fogadásból gyilkolt egy 17 éves lány
- Futballal, focimeccsekkel kapcsolatos hírek, jelentések
- *Te vagy az oda-ideálom* (Mary Zsuzsi előadásában)
- Pesti viccek
- Rádióműsor
- Apróhirdetések
- A SZOT felhívására beküldött képek tárlata a Galériában
- Baleseti krónika
- Cini ruhatára
- Lehet-e Önt hipnotizálni? Teszt.
- Lottónyeremények

Talán „kínjában”, magányában, tétlenségében, az íráskéesség kegyetlen szüneteiben olvas? – vetem fel közben, a felsorolást megszakítva. Vagy keres? Kifejezetten a keresés, felkutatás, gyűjtés céljából veszi kezébe a napilapokat?

- A Normandiai Partraszállás
- Enola Gay, 1945. augusztus 6. 8.15, Hiroshima (mellette duplán húzott szakaszjel, Hajnóczy jellegzetes kiemelő jele; mégsem használta fel e talált szöveget egyetlen ismert írásában sem!)
- Cassius Clay/Muhammed Ali visszas kARRIERJE
- „A Szabadság-híd tetejéről gyönyörködött a panorámában...” – egy pesti hír
- Nasszer elnök haláláról
- „Felszabadulásunk 25. és Lenin születésének 100. évfordulója”

– *Lelkitükör*
Isten hatodik és kilencedik parancsáról.
„Ne paráználkodjál!”

Foglalkoztam-e szemérmetlen gondolatokkal?
Örültem-e megfontolva ily gondolatoknak?

Beleegyeztem-e a szemérmetlen vágyakba, mikor azokat észrevettem? Mire vonatkoztak azok?

Ha támadtak bennem szemérmes sértő érzelmek, örültem-e ezeknek?

(„diszkrét bájuk” miatt e kivágtatból idéztem is; a rajzocska a *Lelkitükör* felett – akár a Herceg levéltárcájából előkerülő képek, például *Abrahám égi szobácskája*)

Egy magánlevél részlete (Krisztina leveles-csomagját gazdagíthatná, miközben írásmódjának bornírt naivitása, primer butasága borzongatóan idézi *A jelentés* feledhetetlen, jól megmunkált prózáját is; csak a tét más, elképesztően!):

Szerencsésen hazaérkeztünk, amit nem kaptam Pesten, azt Füreden megvettem, így aztán minden pénzem elment.

Most lenne egy nagy kérés. Igaz, hogy nem mutattam meg neked a táskát, amit vettem, de kellene egy ugyanolyan, a levél végén lerajzolom, hogy milyen.

A pénzt a csekken küldjük, nagyon sürgős lenne.

(...)

Mindösszesítve az első, tán felületes benyomás az, hogy a sok újságcikkben, amit Hajnóczy, ki tudja, mi módon, miként, mikor átolvas, 1. a hatalom, a politika és 2. a konzum, a kommersz szlogenjei ragadják meg, azokat gyűjti, ismétli, fokozza, halmozza, továbbá 3. a borzalmas történeteket, tragédiákat, illetve 4. a hétköznapi élet – Örkeny egyperceseihez illő – apró nevetségességeit, helyzeteit, visszas jeleneteit, az újságok kasztrált és átpolitizált nyelvén.

Végül van valami, ami megengedi, hogy búcsúzóul még a *jógi légzésre* gondoljunk... a legutolsó beragasztmány tornagyakorlatokat ajánl, légzési gyakorlatokat. Nem másolom ide a parányi cikket, nehogy az derüljön ki, nincsen is köze a jógához...

Bábel, az Albergeria, a tányéros csendélet és a bábu

Vegyes dolgozatok

„A deskripció nem megfutamodás”

Széljegyzetek és vázlat

Továbbá – összefüggések és példák a *kontextuális narratológia* tájairól. („A rózsás jövő útján.” Egy vizuális szeminárium 2007-ből. *Crossing Frontiers*, 10 évvel későbbi kontextusból),

illetve Thomka Beáta egy néhány éve (2004) Pécsen elmondott előadása (*Cultural Turn*. (I. Pictorial Turn, Mitchell, 1994; ikonische Wendung, Boehm, 1995) *A kultúratudomány esélyei Magyarországon*), *Kulturális és kontextuális narratológia*, mely tanulmányt is a szerző a tavalyi évben Szörényi professzor emlékkönyvébe ajánlotta; (valami új; valami régi-új; akár a *szövegtől ismét vissza a mű felé...*; akár a „*Szerző halála*” múltán – megéledése).

Jól látható az elbeszéléskutatás megváltozott iránya a néhány évtizeddel ezelőtthez képest: tágabb szociokulturális összefüggések; nem a *langue*, inkább a *parole* megnyilvánulások; az újabb narratológia a hálószerű kiterjedésekhez hasonlóan kezd funkcionálni: transzdiszciplináris és heterarchikus (sokközpontú).

Kontextuális narratológia: egy virtuális transzdiszciplináris projekthez hasonlóan, a legkülönbözőbb szövegfajták elemzésével kíván választ kapni a *Selbst (Self)*, az emlékezet és az életvilágok narratív működésmódjára, egymásba szövődésére; a figyelem mind több, nem nyelvi jelenség elemzésére is kiterjed – verbalitás és médiák határainak egymásba szövődése; a kulturális komponens fokozott figyelembe vétele – Mintha épp jelen tárgyunkat, a két bolgár művész „álomkutató” projektjét írná le e meghatározás!³¹²

Köszöntöm Önöket,

e mai estén néhány elgondolásomat, megfigyelésemet, az értelmezés kényszere és „tébolya” alól (átmenetileg, mert nem végleg) jótékonyan felmentő észrevételemet szeretném Önökkel megosztani.

Egyfajta racionalizálási kényszer száll meg ilyenkor (ismeretlen, kathartikus tapasztalat esetén), *valamiféle hermeneutikai téboly, hogy valamilyen zárt, koherens értelmezés keretébe fogjam a sok széttartó mozzanatot. Mint aki nem képes elviselni azt az állapotot,*

312 Szabad idézet THOMKA Beáta fent hivatkozott tanulmányából.

hogy valami megmaradjon a nyitottban, az értelemadó intellektus ráveti magát az anyagra (...) míg mindennek helyet nem talál maga alkotta univerzumában.³¹³

Mindannyiunknak van tapasztalatunk arról az érzésről, amikor minden igyekezetünk ellenére sem sikerül a megértés ösvényére terelni egy vagy több ismeretlen elemet a szövegben (képen), ami aztán a végleges birtokba vételben, értelmezésben is megakadályoz bennünket.

Hadd' idézzek fel néhány izgalmas esetet, közismert művekből – közös élményeink platformjáról! A felsorolás sorrendje esetleges:

– A *Klárások* című sokat elemzett József Attila-vers tetőtől talpig végigtekint egy szép leányt, először a nyakát, később a derekát, végül kétszeri ismétlésben finom mozgású, szoknya alól elővillanó lábát látjuk. Voltaképpen nem is e testrészeket – helyettük a rajtuk viselt ékítményeket, drágaságokat: „klárások a nyakadon”; „arany-öv derekadon”,

de ott van e sok, rideg szépség közt (rideg, mert e szép nőnek a költeményben nincsen arca, s mert az őt szemlélő, őt csodáló beszélőnek mindezen bőségek helyett egyetlen dolog jut: „kenderkötél nyakamon”) a „rózsa a holddudvaron” beszédes, festői metaforája, mely megfejthetetlen, több kísérlet történt rá, nekem is megvan a magam válasza, de ez aligha igazolható mint egyetlen; afféle, mint a Vadai István utalta „szubjektív intertextualitás”³¹⁴... Én a teliholdat körülvevő bodor, halovány testű, a Hold mentén körben felcsillanó, áttetsző, fodor fellegeket látom egy éjszakai kert vagy pusztta tájék felett; más a bájos női felsőtestet, ki tudja?

– Mészöly Miklós sokat, sokszor olvasott kispórája, a *Szárnyas lovak*, bárhonnan idézhetnék belőle... Mindjárt az első mondat:

Tikos Rákhel mondta egyszer a hajnalra, hogy „megjöttek a szárnyas lovak” – de lehet, hogy az egész csak egy álom mérgezése, a Bálint-híd csurgójánál már tegnap ott ült egy varjú.

Felkapja, majd elereszti szálait... – idézem Ottlik Géza *Rakparton* című elbeszélése kapcsán, *akárha*³¹⁵ annak felépítését mintázná e több elemből, a majdani elbeszélés fő szálaiból összeszótt kezdőmondat.

313 RÉNYI András, *Az értelmezés tébolya: Hermeneutikai tanulmányok*, Bp., Kijarat, 2008. Idézet a fűlészövegből.

314 Vadai „harmadlagos idézetnek” nevezi *Itthagynk csapat-papot!* című Esterházy/*Fuvarosok* esszéjében ezt a fajta idézetfelismerést: inkább ráhallás, beleértés, mintsem felfedezés. ...senki sem képes úgy olvasni, hogy függetlení magát saját korábbi olvasmányaitól, szófordulataitól, anyanyelvétől. Így kénytelen-kelletlen idézetté válik minden korábbi szöveg, amiből vagyok. L. VADAI István, *Itthagynk csapat-papot!* = *Fuvarosok: DEkonFERENCIA V*, szerk. MÜLLNER András, ODORICS Ferenc, Szege, Ictus, 1999 (Dekon-könyvek, 16), 78-91.

315 TOLNAI Ottó kedves köztöszavát használom.

– Orbán János Dénestől a következő költeményre, s annak főként kiemelt soraira utalok (A vers beilleszkedik abba az intertextuális szövedékbe, melyet a standard középiskolás tananyag nagy Berzsenyi-versei, mindenekelőtt az *Osztályrészem* és *A közelítő tél*, illetve *A magyarokhoz (I)* köré sző a kortárs költő; első darabja *A szárnyas idő árbocomra szállt* címet viselő kiemelkedően szép vita-vers.)

Az idő volt, akit megöltem

*A szárnyas idő volt, akit megöltem.
Tehettem volna másként? Árbocomra
szállt, és kegyetlen vijjogása kőként
zuhant az álom tiszta, kék vizébe.
Volt egy hajó. És jég és köd, s talán még
egy véres esküvő is. A körülmény
nem számít már. A tettem is homályos.
Miként ragadtam és minő nyilat, már
nem is tudom, A holttest büntetésként
nyakamba lóg, s a vijjogás kövénel
többet nyom súlya. A kínos szorongást
egy más nyomorra cseréltem, s maradtam
halottabb a halottnál: halhatatlan.*

– Ugyancsak József Attilánál gondolkodtam el nem egyszer az *Eszmélet 2.* villoni etűdjében az „egy szálló porszem el nem hobbant” soron – hová tartozik, mit jelent a két strofa-tag határán, s felfelé, avagy lefelé illesztendő, ám mindkét irányban sugárzó mondat...

– Sorolhatnék még más József Attila-i szöveghelyeket, melyek sokszori töprengéseim tárgyai voltak, álljon itt végül a *Kirakják a fát* utolsó két sora: „Most, mint lopott fát viszlek titeket ez otthontalan, csupa-csosz világban”!

(Saját gondolatmenetemet és premisszáimat e példa esetén valószínűleg helytelenül követtem. A *Kirakják a fát* utolsó sorainak esete más, mint a többi felidézett szöveghely volt. Itt nem egy csaknem *objektíve* /ha létezik ilyen költemények esetén; ha létezik ilyen bárhol/ magyarázhatatlan, feltárhatatlan mondatról, képről stb. van szó, hanem az értelmezés többféle lehetőségéről. *Szövegértés és szöveg-értelmezés* különbségeiről s a kettőt elválasztó pengeéles vonalról vagy éppen /gyakrabban/ ingoványos sávról gyakorta értekeztem már. A *Kirakják a fát*-ban e sávon lépdelünk³¹⁶; a *Rózsa a holddudvaron* esetén, bár ki-ki értheti, ahogyan szeretné, amiként látja – más a helyzet.)

316 Hasonlóe megértési-értelmezési helyzet, mint Ady *A Sion-hegyalatt*-jában: *Csakszentséges nevedet tudnám! Hasonló. De csak hasonló!* – skandálom Hajnóczy Pétert idézve.

E különbségtétel megértéséhez (*incisium*/betét, zárvány/konjunkció³¹⁷; szövegértés; szöveg-értelmezés; jelentéstalálás, -keresés, -adás) azonban fel kell idéznem egy évekkel ezelőtt fellelt szöveghelyet Thomka Beátától (kinek gondolatvilága régóta eligazító erejű számomra, „a magyar Julia Kristeva” – szeretem mondani /Kristeva *bizáncinak* vallja magát/):

Predrag Palavestra Ivo Andric elbeszéléseit kutatva egy szöveg alatti szemantikai réteg jelenlétére figyeltem föl, mely mintha abban a köztes zónában rejtőzne, mely az epikai és a lírai formák közt húzódik. Andric metarealizmusáról értekezve szükségesnek látta olyan új fogalmak bevezetését, melyek eltávolodva a klasszikus elbeszélés- vagy novella-fogalmaktól, árnyaltabban tükrözik az eleinte nehezen észlelhető, ám annál lényegesebb változásokat, melyek egy látszólag hagyományos (realista) elbeszélői gyakorlaton belül kibontakoztak.

(...)

Minthogy Andric prózairása látszólag kifejezetten hagyományos jellegű, a kritika sokáig állt értetlenül előtte. A fenti árnyalt észrevételek (és megnevezések/ Cs. K.) nélkül aligha észlelhetnénk, milyen jelentős elmozdulások játszódhatnak le az olyan epikai szerkezetek mélyrétegeiben, melyek felszíne semmiféle változást nem tükröz.

Néhány példa az ilyen végtelenül hasznos és operatív kategóriára (csakis funkcionálisan, és nem öncélúan használandó elméleti fogalomra!):

mise en abyme (a levél a *Pacsirtában*; a *Győzelem* meséje *A parancsban* etc.)

szubtextus (Závada Pál *párnája*; Hajnóczy Péter *kavicsai*, szekerei)

(esetleges), *spirális*(ként felfogott) szerkezet az *Eszméletben*

disznarráció (Bene Adrián hívja fel a figyelmet jelenlétére bizonyos Ady-novellákban); nem az a lényeg, amit előad a narrátor, hanem amit végül nem mond el

állapotkommunikáció (Erdély Miklós)

rés, zörej (Mészöly Miklós, főként a *Saulusban*)

sideshadowing (a jövő életszerű nyitottsága a zárt szerkezetek ellenében – másként is történhetett volna; a megtörtént – és az alternatívája)

és így tovább a *kronotoposz*ig, *metalepszis*ig, *stricture*-ig, rizómáig és szökésvonalakig...

– Folytassuk még a példasort a hajdani nagy – és számomra termékeny, mert elméleti hozadékokkal szolgáló – vitával (egy Mándy Stefánia tulajdonában lévő korrektúra-példány, 1990; eredeti kézirat nincs, a Szép Szó kiadásából ismerjük a költeményt):

317 Parti Nagy Lajos: *Rókatárgy alkonyatkor. A róka az róka, az róka, az róka*. Borbély Szilárd írja, Parti Nagy poétikai eszközeit jellemezve a következőket. „Konjunkció: az összekapcsolás, nem (jelentés) azonosítás (vagyis metafora), hanem csak egymás mellé helyezés, vagyis nem líra, hanem logika.” L. BORBÉLY Szilárd, *Kádáriában életem én is!*, Élet és Irodalom, 2003/25, 25.

a *Karóval jöttél...* kezdetű, cím nélküli „utolsó vers” első leírt szavában a kiolvashatatlanságból fakadó izgalmas kérdés: *karóval* vagy *kóróval*? Számomra (a *magam* számára) végül eldöntetett, de igazolni, ratifikálni sem én, sem más nem tudhatja már sosem. (Viszont vízvázlatónak tartom, mit válaszol e tárgyban feltett kérdésemre a megkérdezett.) A nagy mű szabálytalanságáról, kiszámíthatatlan, tervezhetetlen, spontaneitásában utolérhetetlen és kathartikus hatású voltáról gondolkodik, aki itt választ a két lehetséges verzió közül.

– Vagy ott a megfoghatatlan *Dalok Na'Conxypanból Weörestől*, 1-től a 22. versszakig, ahol sem a Gulácsy-konkrétot, előzetest, referenciát nem leljük; sem a szöveget nem értjük, holott képisége megragad, lenyűgöz (oly mód' nem értjük, mint József Artila *Medáliáit?*); sem az Illés Árpád-féle *Vigas* című képen nem tudjuk a Gulácsyvilágot vagy a Weöres-versszakot azonosítani. És mégis *arról* szól.



Weöres Sándor: *Dalok Na Conxy Pan-ból* (részlet)

*Ki sírva faggatsz, hű baráti lélek,
vigasztalásul ennyit mondhatok:
a víz alatti házban éldegelek
s fölfalnak tengermélyi csillagok.*

-És hol van az aranya a *Harc a Nagyúrral* című Ady-versben, mert hallgassuk csak az egymásnak ellentmondó sorokat:

*Megöl a disznófejű Nagyúr,
Éreztem, megöl, ha hagyom,
Vigyorgott rám és ült meredten:
Az aranyon ült, az aranyon,
Éreztem, megöl, ha hagyom.
(...)
És összecsaptunk. Rengett a part,
Husába vájtam kezemet,
Téptem, cibáltam. Mindhiába.
Aranya csörgött. Nevetett.
Nem mehetek, nem mehetek.*

– Amiként alapos *grammatikai aprómunkának* (Alexa Károly) kell alávetnünk *Az eltévedt lovas* 5. versszakát, hogy esélyünk legyen rekonstruálni az előttünk keletkező tájrészletet (kibomló képet):

*Erdővel, náddal pöre sík
Benőtteti hirtelen, újra
Novemberes, ködös magát
Mult századok ködébe bújva.*

Nem ritka, hogy az értelmezhetetlen szöveghely magyarázatát a szövegen kívül, pl. az életrajzban kell keresni (hiába mondja Riffaterre, hogy *menekülés a szövegen kívültre*, e „megfutamodás” gyakorta vezet célhoz).

-Pilinszky János: *Van Gogh*

*Alkonyodott.
A rozoga melegben*

*papírközélbe ért a nap.
Minden megállt.*

*Állt ott egy vasgolyó is.
(...)*

A kiemelt sor kizárólag az életrajzból magyarázható (büntetésből golyóhoz bilincsel gyönyörű, ifjúkorú bűnöző lányok a zárda-javítóban), s az életműben másutt is jelen van. Szerencsére, ha nem sikerülne a sor származását feltárni, akkor is sugároz, alanyi jogon és oda-nem-illő volta, kérdőjel-volta okán.

-Nagy László: *Kereszt az első szerelemre* (képvers)

*Ahogy a piros bőrnyerget
Hó-lepte téli meggyesbe
Elástam ezt a szerelmet
Nem hagytam néki jelet sem
Eljönni tőled így tudtam*

(...)

A kiemelt sorok itt is kizárólag az életrajzból magyarázhatóak (kisgyermekkor, megölt/elhullott lovacska fájdalmas emléke, nyereg szándékosan ismeretlen, jeltelen helyre ásása); vagy erős koncentrációval, az életrajz nagy vonalakbani ismertsége okán – nagyjából kitalálhatók.

– S hogy az *értelmezés tébolya* által hatalomba kerített, de hiábavalóan vallatott, mert biztos választ találni képtelen szövegek csapatába *Hamletet* is bevonjuk (nem a Tandori-féle *Töredéket*, ahol szinte minden nyelvi megnyilatkozás kifelé tart a versből, s a mag körül cirkulál, hogy csupán a *síp* maradjon, mely egymaga kénytelen a híres drámát s hőstét a kortárs magyar költő verséhez kötni –, hanem magát az Arany János fordította szöveget, gondoljunk pl. arra a színre s annak értésére, ahol Hamlet, az „egérfogó-jelenetet” követően, anyja hívására megjelenik annak szobájában, s az előtűnő Szellemet már csak ő látja, egyedül. Vagy arra az elbizonytalanodó válaszolni-próbálkozásra, hogy Hamlet *miért* hajlandó elmenni Angliába; s hogy, korábban, Claudius *miért nem* engedi vissza Hamletet Wittembergába...

– Vagy végül Pilinszky *Apokrifjének* kimondhatatlan értelmű, végletes sűrítettségű, hermetikus elzártságú és szépségű metaforája a *kutyaólak csöndjéről*...

Mert hiszen, a Végítélet szétválasztásai során mi marad meghatározandó, besorolandó eme harmadik világszeletként (s majd a negyedikként, ha a *madárhad* egy „negyedik” világ-metafora, s nem egy új szövegrész képi klímáját felrajzoló kezdet):

Mert elhagyatnak akkor mindenek.

*Külön kerül az egeké, s örökre
a világvégi esett földeké,
s megint külön a kutyaólak csöndje.
A levegőben menekvő madárhad.*

– De hogy kép is legyen: amikor látom egymás mellett El Kazovszkij két festményét: *Izsák feláldozása*, ill. *Vénusz születése*, és döbbenet érzélem, hogy a két fiatal fiútestre emlékeztető, fej (arc) nélküli androgün torzó – egyforma! Izsák – és Vénusz!

– Majd ugyanígy: a *Vénusz-ikrek* képek (mitől ikrek, miért azok? miért akad Venuszról – több?) és a kaszában végződő karú *Párka-képek* alakjai az összetéveszthetlenségig azonosak...

Hogy aztán egyfajta *fordítottságot*, szokatlan tükörpróbát is megemlítsünk: valamennyiünk által szeretett és tisztelt Tanszékvezetőnk, Szilasi László első regényében megdöbbenően hiteles leírását, pontosan kivésett ekphrasziszát találjuk egy festmény-családnak. Ennél jobban körbeírni a valóságot, jobban megközelíteni egy látványt szavak által – legfeljebb Krasznahorkai László számára nem lehetetlen. A lovas-bárányos (*Horse and Lamb*) képekre gondolok;

s hogy ez miért fordított előjelű? Mitől lett *fonák játék* (Antonio Tabucchi)? Aligha ne kísértene meg bennünket, Szilasi ekphrasziszát olvasva, hogy eme festő elveszett *Horse and Lamb* képeit ne véljük létezőnek; *létezhetetlen létezőnek!* Nem léteznek, de vannak: most már vannak, mert Szilasi László megírta őket. Akár Akutagava *Őszi hegyoldala!*

Festő-pályázatot kellene hirdetni e képek megalkotására: a halálos pontos realizmussal /a szürreálisig menő naturalizmussal/, szavak által körbevéssett valóság, s a realizálás teljes képtelensége... És ez (ismét csak) azért fordítottja előző példáinknak (egy dolognak több fordítottja/ellentéte lehet), mert itt szavak által egy mániákus pontossággal szuggerált és kínos finomsággal leírt (érthető) látvány fogalmazódik meg, mely azonban mint festmény – elképzelhetetlen és megoldhatatlan.

(Zárójelben jegyzem meg, hogy épp fenti kérőjelek, feloldhatatlan ellentmondásnak tűnő értetlenségek lehetnek az okai annak is, ha *nem „tetszik”* az adott mű első olvasásra. Tudjuk, hogy „jó”, mert hiteles prókátorai vannak, de nem értjük, s nem is ragad magával. (Akár *Motívumok vándorlása a szöveg tükrén és mélystruktúrájában* kurzuscímet viselő csoportom értetlensége Hajnóczy Péter *Az unokaöcs* című írása előtt, még a *Rameau unokaöccse* mint *hypotext* feltárása ellenére is!)

Ilyenkor kell újraolvasni a szöveget, nem is egy ízben. Az ismételt olvasás megszo- kást, majd lassú elfogadást eredményez, mely meghozhatja a készséget a megértésre,

s végül a „megszeretést” magát is. Sőt, végül a lenyűgözöttség érzését, a *katharsziszt*. Emlékeim Giotto művészetével kapcsolatban fentieket illusztrálják.)

Megtörténhet tehát velünk bármikor, s meg is történik – hogy a szöveg bizonyos elemei brutális, feloldhatatlan kérdőjelként³¹⁸ merednek ránk; vagy finoman állanak ellent, de meggátolnak a (vélt) teljes megértésben.

Ilyenkor szoktam halkán tanácslásba venni s jogokba helyezni a DESKRIPCIÓN fogalmát.

Deskripció, ekphraszisz, hypotiposzisz...

A leírás (*deskripció*) a valóság – mindenekelőtt természetesen a *külső valóság* – statikus elemeinek a nyelvi reprezentációja.

Van egy „*másik*” leírás is a prózaképzés eszközei közt, mely épp a jelenkori prózában megy át funkciómódosuláson. Hátha hasznunkra lehet e rokon bemutatása is: *Mióta a leírás kilépett abból a passzív helyzetből, melyet számára a klasszikus elbeszélés kijelölt, világtéremtő funkcióra tett szert, tehát szerepe az adott rendszeren belül kiegyenlítőddött a narrációval. A leírás többé nem az, ami lát, hanem ami láttat, ami látást eredményez, ami által a befogadóban mindazon képzetek látványszerű formát öltenek, melyekre a diszkurzus utal. A leírás mint a megismerési modell eleme, mely a megfigyelési folyamatban temporálissá válik, közvetlenül jelelvé teszi nemcsak a világot, melyben a történet folyik, hanem magát a történetet is.* (Thomka Beáta)

Az *ekphraszisz*: képleírás, amikor tehát a *Las Meninas* felépítését, történet-hipotéziseit mesélem el hallgatóimnak; amikor Homérosz leírja – elmeséli – Akhilleusz pajzsát.

A *hypotiposzisz* pedig olyan felfokozott elbeszélés, melyben a mozgalmas, izgalmas, intenzív valóságot, annak egy szeletét, történést igyekszem visszaadni. *A hipotiposzisz a dolgokat oly élőn és energikusan festi meg, hogy bizonyos értelemben a szemünk elé állítja őket, s az elbeszélésből, a leírásból képet, festményt, olykor élettel teli jelenetet formál.*

Ezek a fogalmak állnak rendelkezésemre, s ebből (önkényesen) a *deskripciót* választom, s alakítom át mint elméleti fogalmat céljaimhoz mérten – a feszült figyelem, a pontos fogalmazás, a *nyomozás és felfedezés* eszközévé!

318 Az *intertextuális nyom* kérdése is ide tartozik, erre azonban csak utalok, kifejtteni e helyt nincs mód, holott izgalmai és témánkba vágása rendkívüli. *Szarvasbogármennydörgés. Kakasmandinkó. Az intertextuális nyom* fogalma Michael RIFFATERRE-nél (Michael RIFFATERRE, *Az intertextus nyoma*, Helikon, 1996/1–2, 67–81.) Az intertextualitás Genette-felfogta világszletében (Gérard GENETTE, *Transztextualitás*, Helikon, 1996/1–2, 82–90.) a legkevésbé kifejtett és korántsem kötelezően szó szerinti típus a célzás, s ez „olyan közlés, amelynek teljes megértése feltételezi azon kapcsolat ismeretét, mely közte és egy másik közlés között áll fenn”, és melyre bizonyos „hangsúlyok” által utal. *Implicit intertext ez mindig, gyakorta hipotetikus, nem egyszer bizonyíthatatlan is.* Riffaterre, aki e terület kutatásának mestere (mágusa!), mikroelemzések sorával nyűgözi le olvasóját, mikor a célzásokban megnyilatkozó „intertextuális nyomot” keresi.

Deskripció: a kétségbeesett olvasó (Ötvös Péter kifejezése arra az olvasóra utalva valomiasan, aki minden új olvasmány előtt átérzi önnön kicsinységét s a végtelen aggodalmat, hogy fogja-e majd érteni, amit olvas) reménye, Ariadné-fonala.

(Egyelőre) nem tudjuk megmondani, *miért*, de szemlélni s leírni tudjuk: *hogyan*. A *deskripció* mint ősi, az analízist megelőző módszer, a mindenáron való jelentés-találás elutasítása, viszont a *Látni tanulok*³¹⁹ megőrzése. Igaz állítások fogalmazása egy szövegről, mely itt kerül szét előttem, engedetlenül, titokzatosan és kalandosan.

A deskripció talán nem módszer: szemléletmód inkább, közlésforma, hozzáállás, szenttelen (ha van ilyen) számba vétel mint hozzáfordulás a mindenkori szöveghez. Regisztrálom a szövegtényeket, melyek végbemennek (*így áll a szövegben, és nem másként; ha más állna ott, más lenne minden, változna a jelentés – a szöveg minden pontja arkhimédészi pont*), de nem törekszem, mert szubjektivitásom túlmagyarázó hozzáadása nélkül úgysem menne, a *jelentés* megcélzására. Egy figyelő, mindent észrevevő szem, mely *látni tanul* a szöveglabirintusban és -által. (Egy baj van ezzel a szemlélettel, de az kardinális: hasonlít e módszer mai világunk magasan kvalifikált orvosára: vizsgál, megállapít, lokalizál, leír, feltár – de diagnosztizálni, s majd gyógyítani nem biztos, hogy képes.) Bátorabb a hipotézisalkotás? Az ötletes, invenciózus *jelentésadás*, akár a *felülértelmezés* vádjától sem félve?

A deskripció olyanszerű – akár a *preikonografikus stádium* a festmények esetén, azaz gyönyörködő, belefeledkező, egyszersmind figyelmes szemlélet az értelmezés kényszerének kibomlása előtt. (Lásd German Kinga művészettörténész Németföldön tanult kép-feltáró módszere!) Próbaképpen három különösen fortélyos kép: Giovanni Bellini: *Szent allegória* (1490-1500); Csontváry Kosztká Tivadar *Panaszfala*, feliratos-tul (1904), vagy az áldozókó helye, helyzete a *Baalbek*-képen (1906).

Az ikonográfiai-ikonológiai módszer egy műalkotás egykori jelentésének keresése minden számunkra elérhető képi vagy írásos forrás segítségével. A cél: megértésünk folyamatának az *egykorit* tegyük meg kiindulópontjával („alá-állni”/under-stand a hagyománynak). De nem áll-e mindez túl közel a történész munkamódszeréhez, a segédtudományokhoz?

Alapja a Panofsky-féle háromfokozatú modell: ikonográfia előtti leírás (*Beschreibung*): tudatosítása annak, hogy mit látunk – ikonográfiai elemzés (*Analyse*) – ikonológiai értelmezés (*Interpretation*) – „annak tudása, hogy változó történelmi körülmények közt hogyan fejezik ki meghatározott témák az emberi szellemet”. Hé- rakleitosz (i. e. 550-480) szerint a delphoi orákulum ura nem nyilatkoztat ki, de nem

319 Rilke *Malte Laurids Brigge*jéből veszem a híressé vált kijelentést: *Látni tanulok. Nem tudom, miért, de bennem most minden mélyebbre hatol, és nem marad ott, ahol eddig leülepedett. Erről a belső tájról nem tudtam eddig. Most minden odakerül. Hogy mi történik ott, nem tudom.* Rainer Maria RILKE, *Malte Laurids Brigge feljegyzései*, ford. Görgey Gábor, Bp., Fekete Sas, 1996, 7.

is rejt el semmit, hanem felmutat, jelt ad: a *jelzés* beiktatása a kinyilatkoztatás és az elrejtés közé.) Akkor hát EZ volna a „kontextuális narratológia”?

Hogyan is lehetett akár egy percig is azt gondolni, hogy kizárható a kontextus? Éppen hogy azt látni: annyi a kontextus, hogy (szinte) lehetetlen feltérképezni, áttekinteni őket. Annyi a kontextus, hogy olykor alig látni tőle a szöveget! Így végül mégis visszajut (visszamenekül) az ember a „kontextusok” középpontjába, a „textushoz”. Egy nem szűnő inga-mozgás résztvevői vagyunk.

Szeletek, körcikkek egy *középpontot nélkülöző világból*; felfénylő középpontja csak is a műalkotásnak van (lehet), a valóságnak nincsen (nem lehet) (Flaubert).

S így álljon végül itt egy szövegszerkezetben, szövegkohézióban, illetve annak hiányában megnyilatkozó értelmezési nehézség kedves Hajnóczytól, mely példa egyben azt is mutatja, hogy a szöveg (a mű) bármely helyén rátalálhatunk a „koponyára” (íj. Hans Holbein: *Követek*, 1533 – a festmény alján feltűnő, anamorfotikus tükrözésben ábrázolt koponya mint „gondolkodás-módszertani centrum”).

Hajnóczy Péter *A két ólomkatona* vagy a *Pókfonal* belső egységei összefüggésének megállapítási kísérlete, a *kronotoposz* megtalálása, vagy létrehozása (ennek lehetetlensége) – a *legnehezebb szöveg* hely kijelölése:

Megtörténhet velünk – s nem minden alapot nélkülözve –, hogy erős kapcsolatot találunk az egymásra következő, vagy épp a páros-páratlan jelenetek közt, s képezzék ezek a szerkezetet, alakítsanak ki, ha linearitást nem is, de megszakított, ám átugrással, toldással, pótlással éppé tett szövegepítmenyt. És/de megtehetjük, hogy rámutatunk a legerősebb áthágásokra, hiányokra és láncszem-szakadásokra, *s ezekre kérdezzünk*. Mindig is termékeny szempontnak tekinthető a *legnehezebb részlet*, leghomályosabb szövegpont érzékeny kiválasztása, s az erre történő rákérdezés.

Hogy mit olvasok bele abba, amit H kiolvas B-ből, konkrétan az én tekintetemtől függ, tehát nem rögzíthetők megnyugtatóan az értelmezés keretei. (Németh Gábor írja a Hajnóczy-hagyatékban talált, agyon-jegyzetelt, rejtélyes Bulgakov-példány vizsgálatára.)

Mert hol létezik, hol egzisztál a műtárgy? Bebizonyosodott, hogy nem a bekötött könyvben, és nem is a bekeretezett képen.

Létrejöhet-e két ízben ugyanaz a műélmény? Megszülethet ugyanaz az értelmezés? Töprengéseinket folytatandó, abban állapodunk meg, hogy a műalkotás létmódját abban a kommunikációban jelöljük ki, mely a néző és az adott mű közt jön létre. A paraméterek adottak: a létrejötté óta jobbadán állandó (esetleg: állag-romlás, restaurálás, ráfestés, film kopása) műalkotás és a személyiségében adott, de kondícióiban dinamikusan változó néző, s harmadikként az aktuális befogadási folyamat. Ebből a hármasságból minden megvalósulásakor valami olyan mű-kép jön létre, mely azo-

nos is önmagával, de más és más arcot is ölt. Mozgásban van, nem konstans. Produktivitás tehát. (Olyannyira, hogy a koronként változó értékelés- és értelmezésmódok jelentősége oly mértékben megnövekedett, hogy egyes kutatók szerint a műbe beléptartoz(hat)nak különféle kardinális értelmezései is: Dosztojevskij *Félkegyelműjének* Ippolit-féle ekphraszisa ifj. Hans Holbein *Halott Krisztusáról*; Tandori Dezső „összefoglalója” F. Kafka *A kakasülön* című rövidprózájáról, mely minden bizonnyal Georges Seurat *Cirkuszára* íródott rá; a *Razglednicák* 4. többféle (3) értelmezése.

A kétértelmű, vagy éppenséggel többértelmű magyarázatok és megfejtések lehetséges halmaza ugyanis része a vers „üzenetének”, ha nem éppen maga a vers. (Domokos Mátyás: Az olvasó fényűzése)

A műalkotás – értelmező gyakorlat. A mű (kép vagy szöveg) – praxis, mely jelentést hoz létre. Munka, melyben benne foglaltatik a Szubjektum és a Másik vitája: diskurzus tehát. Az értelmező gyakorlat nem statikus, ellenben dialektikára épül. Mikor egy művet értelmezünk, egy differenciált jelentő rendszert olvasunk le, ahol a jelentő anyaga sokféleségben/többneműségben jelentkezik, s az olvasatok száma is megsokszorozódhat.

Nemcsak a műalkotás – az interpretáció is cselekvés. Az interpretáció tehát: jelentésképzés. Az intencionális maxima imperatívusza így szól: „*Mutasd meg magad az értelmezésben!*” De ne feledjük: az alapvető interpretációs maxima így hangzik: „*Értelmezésed ne legyen se túl közel a műalkotáshoz, se túl távol ne legyen tőle!*” Végül a konzekvens maxima: „*Értelmezésed tegyen eleget az ellentmondásmentesség elvének!*”

E maximák jegyében igyekszünk most gondolkodni. Abból indulunk ki, hogy a kép- és szövegvilág nyitott; nyitott és *poliszém*, azaz sokjelentésű. Nem késztermék, hanem alakulóban van. A festményt, szobrot, grafikát, videofilmet/*assamblage*-t, fény-árnyék etűdöt, *monitor-environment*et stb. „kérdő szöveggé” fogjuk fel, mely arra inspirálja értelmezőjét, hogy ellentmondások terepeként, átalakulásra/átalakításra hajlóként, állandó folyamatban lévőként olvassa az esetleg már rég kanonizált, véglegesített műalkotást, de a még ez előtt a folyamat előtt álló legújabbat is³²⁰.

A műtárgyhoz való közelítés, helyzetem a műtárggyal szemben: egy *merőleges viszony*, de *látáscsapda* is egyben... (El Kazovszkijtól választott több réteget magába foglaló kifejezések).

*

320 Forrásként ODORICS Ferenc egyetemi tanár gépiratban lévő irodalomelméleti terminus-kislexikonának bizonyos szócikkeit (azok adaptálását, széljegyzeteit, kommentárjait) használtam.

Az elméleti fejtegetések után lássuk a műtárgyat, melyhez az előzmények mint megokolás tartoztak.

Crossing Frontiers, Ludwig Múzeum, 2007. február 23–április 15.

Feladat: múzeumpedagógiai munka; tárlatvezetés, közelebbről egy központi műtárgy értelmezése és részletező bemutatása ismeretlen, vegyes közönség előtt

Igazgató – (az azóta elhunyt) Néray Katalin

Kurátorok – Tímár Katalin, Pável Liska (akitől a nagyszerű, megértető erejű *Environment/és vagy installáció* című tanulmányt azóta is egyik alapszövegemként használom).

A Pável Liska által gondozott *Határátlépők* kiállítás (*Művészi identitáskeresés Európában*), a Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg – Németország egyetlen kortárművészetre szakosodott múzeumával való kooperáció eredménye, vándorkiállítás.

Tizenkét, különböző generációhoz tartozó művész, a drámai átalakulásokon átment kelet-európai régióktól (Balkán) a rohamosan fejlődő (Baltikum, Oroszország), kelet-európai szomszédaink (Csehország, Szlovákia), továbbá Magyarország is olyan kristályosodási formákat mutatnak, melyeknek művészi stratégiájában az *identitás-keresés* központi szerepet kap – olvasom a katalógusszövegben.

Különösen a perifériákon élő művészek számára elengedhetetlen a határátlépés.

(*Ha a modernizmus egyénisége arra törekedett, hogy identitását megtalálja és stabilizálja, a posztmodern identitáskeresését nevezhetjük possibilizmusnak, olyan magatartásnak, mely különböző énképeket hoz létre, és azokat gyors egymásutánban közszemlére teszi.*) „Fater! Nincs stabilitás. Nincs megállapodás és biztos pont, nincs ’kézben tartott élet’. Menés van, *telos* nélkül.” Magánbeszélgetés telefonon, útban Singapur felé...)

Paul Feyerabendnek a dadaizmusból származtatott posztmodern filozófia álláspontja az *anything goes* tézisben jutott általános érvényre. A posztmodern művészek mindent szabad – s ha lassan véget is ér(t) a posztmodern, e megengedés nagy valószínűséggel fennmarad (akár az avantgárd vívmányai, *forever*.)

(Több kiállítás közül választhattam volna önálló vezetést, a *cím* miatt esett erre a tárlatra a választásom a sok ismeretlen bemutató közül; korábbi vezetéseim vidéki múzeumokhoz kötődtek:

1.Földényi F. László több helyütt beszél a *határátlépés szépségéről*, erejéről képzőművészeti alkotások kapcsán:

A határátlépés a legvonzóbb kaland, amiben embernek része lehet. A lélek kalandja ez, még akkor is, ha közben a test van próbára téve. Titkos célja pedig minden esetben a szabadság, amely, határokról lévén szó, a világi kötelekektől gúzsba kötött ember megmenekülését jelenti. (Démonok küzdelme. Kelemen Károly fényképsorozatairól, ill. a Hajas Tiborról frott tanulmányok)

2. Pavel Liska *Environment és/vagy installáció* című, fogalomtisztázó erejű tanulmánya; az elejéből idézek:

Az environment és az installáció történetileg nézve egyetlen nagy műfajcsalád tagjai, melynek a kubista kollázs rakta le az alapjait, és magában foglalja mind a ready-made-t és az asszemblázst, mind a happeninget, fluxust, eventet és performanszt. Mindeme művészeti formáknak közös jegye az a formai sokrétűség, mely a klasszikus műfaji felosztást figyelmen kívül hagyó határátlépésből ered.

3. F. M. Dosztojevszkij: *Presztuplényije* (a bűn mint áthágás) *i nakazányije*; Raszkol(nyikov) // 'szakadár'. Ez az ígésző könyv is ott mozog figyelmem mélyén beszédes cím-szavaival.

4. Hajnóczy Péter radikális eklektikája, sorozatos határsértései, egészen az irodalomból való kihátrálásig sok év óta gondolati-eszmélkedési kísérőim.

5. Saját kép-szöveg *intermediális* témáim, kurzusaim ugyane töről fakadnak tárgyakat illetően.)

Elő megközelítés: legelső séta a kiállítótérben. Séta? Nem, kétségbeesett vágta és/vagy bénult állás: hogy lesz ebből megértés, sőt értelmezés? Hogy lesz ebből tárlatvezetés?

Műfajok: video, videó-installáció, environment, mail-art, performansz video-dokumentációja, fény-árnyék szobor, életképszerű assemblage, a véletlen elvén alapuló „vizsgálat”, projekt-dokumentáció, koncept-art, meditációs objekt stb.; bekeretezett táblakép a falon – lényegében elképzelhetetlen.

A Ludwig hófehér-árnyékos, Duna-visszfényes termeiben, melyek most, ideiglenesen, paravánok által labirintussá változtattak, ha belépés után jobb felé tájékozodom, apró képecskék, bélyegek, írásos, igénytelen adminisztratív dokumentumok sorát látom – visszadöbbenek: németül van minden, legalább egy óra, míg kibogoznám, mi lehet az – *mail art*.

Jobb felé nem indulok – visszahőkölök a *koncept art* elméletből ismert, kiállításon valószínűleg először látott ilyen fokú szélsőségtől: több óra volna kibetűzni, áttekinteni a projektet, művészethez tartozó voltának felismerése pillanatnyilag elképzelhetetlennek tűnik.

Utólag tudom meg, hogy a Sanja Ivekovic (Zágráb, 1949) által létrehozott projekt öt műből állt volna, maguk a *konceptek* el is készültek, azonban, mint Pavel Liska katalógusba helyezett levele bizonyítja, a regensburgi BMW művek igazgatótanácsa végül nem engedélyezte a projekt megvalósítását, de a 4.000 Euro-t kifizette az alkotónak. Az általam feltételezett tiltó okok az ötből egy vagy két munkát érintettek, másolom:

Tudsz...-t mondani? (kb. 13 perces video)

A történelemre való emlékezés szerepe a mindennapi életben és az emlékművek jelentősége.

Sok más német vállalathoz hasonlóan, a 2. vh. során a BMW is profitált a kényszer munkából. A konzern utóbb elkötelezte magát, hogy a 2000-ben létrehozott kártérítési alaphoz hozzájáruljon: "Tartós jelet állítunk a történelmi és az erkölcsi felelősségnek." (G. Schröder)

A projekt egy videofilm, közeli képek a regensburgi BMW dolgozóiról. Őket kérték meg, hogy egy-egy szóval vagy egyszerű mondattal foglaljanak állást a kényszer munka kérdésében.

Ha a 10.000 munkás 1%-a is megteszi ezt az aprócska, de bátor gesztust – a film kivételes „élő emlékműv” válik, mely megmutatja az erőt, mellyel az intézmény saját traumatikus múltját kezelni tudja.

Riadtan fordulok tehát a másik irányba, hátha ott érthetőbbre, kedvemre valóbbra, ismerősebbre találok. (Aki ezt az irányt választja, aki erre indulva járja be a múzeum egymásra sorjázó óriásterreit – más élménnyel távozik a kiállításról. Minden *arkhimédészi pont* a mű környezetében – a megtekintés sorrendje is az. A kiállítás mint műalkotás. A kiállítás térben és időben történő birtokba vétele mint *co-auctor*rá válás.

Óriási, rideg, abszolút fényű terem és óriásképek a csillapíthatatlan, kikerülhetetlen villanyfényben, nem lehet a világos elől menekülni, nem lehet elrejtőzni, leülni, nincs meghittség, minden túl nagy, túl fehér és túl színes, túl világos, túl érthetetlen – semmi fogódzó. *Túl sok*, ami itt bent van és túl különböző – a fogást kereső értelem törpének, esélytelennek érzi magát.

Hatalmas fotók fogadnak a másik irányban, futószőnyegként, frízként borítják körben a falakat: színesek, cselekményesek, minden kétséget kizáróan fotók, *fotoprintek*, nem fotorealista festmények, nem fotóátfestések, nem fotóalapú festmények, mellettük aprócska kitűzőkön kisebb szövegek futnak, angolul. (Cím, alcím, ajánlás, mottó – a *paratextus* szerepének fontosságával tisztában vagyok – küzdöm a nyelvvel, a hanyag fogalmazással, kihagyásokkal.)

Mégsem ezeken a műtárgyakon állapodik meg a szemem először, ki tudja, miért. Felettük, szemben, magányosan egy jóval kisebb kép (fotó) ékeskedik, mutatom³²¹.

Ez lep meg, döbönt vissza először. Egy igénytelen giccs a Ludwig Kortárművészeti Múzeumban! Akkor még nem volt tudomásom az ún. „rossz művészet” helyteléséről a múzeumi térben, a giccs értékeinek faggatásáról, a temetői fotók baljós egzotikumáról, a kabala-boltok kirakatainak imitációjáról stb.

Aligha kell hozzá kommentár. Ha jól emlékszem, ferdén volt felhelyezve, mint egy címke- vagy bélyegként feltűzve a bejárattal szemközti óriásfal felső harmadában

321 Az előadás az SZTE BTK Egyetem u. 2. sz. 8. számú előadójában volt megtartva, pps kivetítésével. E képet, negatív véleményem miatt, semmiképp sem mellékelném, még ha lehetne sem.

(akárha egy felhőre vetítve), természetesen színes, színvilágát próbálják kitalálni – adekvát a most látott fekete-fehér kópia motívumkincséhez.

Ennek hermeneutikai megfjítéséhez még *deskripció* sem kell – elborzaszt, megdöbent, visszafordulásra kész. Csak később kapcsolom össze, mikor egyáltalán az információk eme patchworkjében, puzzle-jában rátalálok – a projekt címe: „*A rózsás jövő útján!*” *Ez, hát ez az...* (Azóta tudom, látom, hogy a hagyományosan igénytelennek, értéktelennek, kárhóztatandónak nevezett ún. giccs is bekerült rég – és vállaltan – a múzeumok világába. El Kazovszkij is szerette a vidékies, „rossz művészetet”, élvezettel szemeztetett belőle, színesnek, személyesnek, túlzó érzékiségében megkapónak ítélve. Érdekesebbnek, ha tetszik, szerveesebbnek, mint a trendeket követő intellektuális kortárs „nagy-művészetet”. Ámde e kép nem kalendáriumrajz egy falusi konyha falán, nem háborús sorozat-képeslap és nem naiv festő édes barkácsolása, hanem „mű-giccs” a legrosszabb fajtából, ironia nélkül. Nem tudtam nevetni rajta.)

Ezután fordultam a *printek*hez, melyek betöltötték a falakat az első óriásteremben. *Vetítem.*³²²

De nézzük a kiállítást, s benne a mostanra választott, értelmezésért, vagy, jobb híján, *deskripció*ért kiáltó műtárgyat, mely értelmező gyakorlat az (örökké változó) kontextuális megközelítés, *kontextuális narráció* megkerülhetetlen voltára is példát szolgált.

Legelőször *ekphraszisz*ban le szeretném írni a szavak által felfeslő képet (mert *minden kép és költemény*), mentségül és indokul sorolva, hogy a művészettörténeti képelemzések kötelező sorrendje is ez: előbb a pontos *leírás*, utána a kísérlet az *analízis*re. Ez itt most szöveg- és nem képelemzés, *tudom*. *De tudom-e?* Képleírásom során egy olyan dilemmára is keresem a választ, hogy meddig tart a szöveg/kép-értés, és hol kezdődik az *értelmezés*.

Körbejárok a teremben, nézem a képeket, próbálok értelmezni, mi is lehet ez, mi tartja össze e fotókat, s mi lehet ebben a szép színes sorozatban a „művészet”. Mind mellett kisméretű, gépelt, angol nyelvű levél, írásos megnyilatkozás, értem, amennyire értem – nyilatkozatok, vallomások, nyilván fiatalok írják, úgy fest, bolgárok, ott az életkoruk is megnyilatkozásaik alatt – 17-18 évesek. Talán önmagukról, vágyaikról vallanak.

Hogy lesz ebből tárlatvezetés?

Közben meg tkp. tetszenek a képek, és érdekel is, hogy mi lehet ez az egész, szeretném megfjíteni, kik ők, s miért kerültek e nem bizonyos, hogy számukra adekvát helyzetbe.

Végül a két „fiús” képet ítélem érdekesebbnek – itt mesterségebb, csináltabb, megmunkáltabb, művibb a helyzet, nagyobb a távolság realitás és szerep közt. Mert

322 L. a tanulmány végén található képek.

szerepjátéknak gondolom el e képeket, mai fiatalok szerepekbe bújva. Vagy életük másik oldala, szokatlanabbik, ismeretlen életüket mutatják meg? *Oda* pillantunk be? Vagy színészek volnának? Filmjelenetek? Bármilyen lehet fentiekén kívül is. Jobb híján, egyszersmind szívesen vetem alá a fotókat a deskriptív eljárásnak, majd, mi tagadás, megfedekezem kissé kényszerű, szorongató feladatokról, s a részletező megfigyelés (leírás) után mesét költök a képek mögé...

Azt mesélem például, hogy ez a fiú gazdag, párizsi nagypolgár család sarja, épp hogy kikerült az elit gimnáziumot követő magántanodából, ahol menedzsernek képezték. Rég saját kocsija, saját lakása van, íme, a luxus, ami körülveszi. A fotó a fiút két nappal azelőtt ábrázolja, hogy örökre elhagyja családját és Párizst. Most töpreng és búcsúzik, de holnapután hajóra száll, hogy *Bab el Mandeb-szorosban haladva, jobbra reggel óta lássa a Szomáli-félszigetet, s Arabia fokát, a Seikh Syde-ot* elhagyva, örökre elhajózzon *Szumátra* felé...

De az is lehet, hogy a fiú a perzsa sah európai anyától született törvénytelen gyermeke, aki Londonban lett üzletember, s elvette – korántsem szerelemből – egy bankár leányát... Akárhogyan is, a képet nem lehet elfelejteni, de azt sem lehet eldönteni, legfeljebb valószínűsíteni, hogy mikor a foto-print előtt állva *im-ígyen* töprengnek – vajon művészetben gondolkodom-e még?

Eltöltök ezzel az első kiállítás-étüddel egy órát, mind közelebb kerülök e ki tudja, miként együvé kerülő ismeretlenekkel, elképzelem életüket, közegüket, csodálom a bútorokat, eltöprengök, mit fognak csinálni, ha e fotó benuátlásából kimozdulnak... életre kelnek a képek, és nem-igen érdekel már, hogy nevezhető-e mindez „művészetnek” – jól szórakozom, beleélem magam,

- a narratíva ereje;
- a szépség (ha van olyan) ereje;
- a valóságosság ereje;
- a rejtély és a kíváncsiság ereje.

Töprengök, gyönyörködöm a fabútor aranybarnájában, a szobák fény-árnyékában. Mi kell még a műélvezetnek? A *deskripció* be-ragadott a mű világába, bent vagyok én is, ott, ahol ők. Mit akarok, mit akarhatok még?

Aztán pár óra múlva a kurátortól megkapom a nagy katalógus-kiadványt, s a kontextus pillanatok alatt megváltozik³²³. Idézem, olvasom:

Az objekt-együttes címe: *A rózsás jövő útján*, 2005 (fotók szöveggel)

323 *Crossing Frontiers. Határátlépések. Grenzgänger*. Kiadja a Kunstforum. Ostdeutsche Galerie Regensburg. Konceptió: Pavel Liška.

A nagy formátumú fotók egy Vizuális Szeminárium keretén belül készültek: Boris Missirkov (1971) és Georgi Bogdanov (1971) sorozatát láthatjuk, kb. hetven, felsőbb éves szófiai gimnazistával készített interjú az alapja e munkának: „*Hogyan látod a jövődet 20 év múlva?*”. Hét kiválasztott tanuló testesíti meg a fiatal bolgárok álmait. A fotók a megkérdészetek portréit ábrázolják háttér előtt; az ábrázoltak beállítása megfelel az interjúban elhangzott kijelentéseknek. Közük olyan tér, melyben a megkérdészetek jövőjüket álmodják.

Komolyság, pátosz és ironia – a jövőendő identitás keresésének útja *rózsás illúziók és szkeptikus várakozások közt kanyarog*... – így a falon felmagasló rózsás giccs-ábrára a *kontextus* megadta a választ; lássuk, a képeket milyen *kontextus*ba helyezi a katalógus-felirat!

Plusz – a végtelenül banális, igénytelen interjúrészletek, a diákok „álmai”... És ez is ellentmondásos, még ennek sem hihetek – más van a képeken, mint a szövegekben; más van a képeken, mint amit a projektleírás ígér...

-Van tehát egyszer a projekt elkészültekor érvényes bolgár *kontextus*. Már a magánélet dokumentumai is forrásnak tekinthetők/biofikcióik révén a közönséges személyek is a társadalmi világ cselekvőivé válnak, (Závada Pál a Tótkomlói Digitális Archívumtól kapott illusztrációkkal dolgozik *Kulákprés* és *Természetes fény* című regény-szociográfiáiban). S az önazonosságot a narratív identitás is létrehozhatja az elmondás által.

-Van ezen felül a hitelesnek és pontos leírásnak szánt, de a valósághoz képest mégis ártételes katalóguskötet generálta *kontextus*.

-Továbbá a művészi produktumként kiállított és szemlélt, magyarországi *kontextus* itt, 2007-ben, a Ludwigban.

-S van ez a mostani, 2016-ban, itt a félemelet 8-asban, az ismeretlen, és ismeretlen ismeretbázisú, osztatlan képzésű magyar szakos hallgatók között.

Szavak által-, *kontextus* által is homályosan...

*

S végül: a DUNA mint műalkotás, a Duna élő, valóságos, higanyszerűen mozgó, *ólmosságú táncba* rendeződő hullámaival – pár mozdulatlan pillanat erejéig azt hívén, videó-költeményt látok bekeretezve... a Duna mint enyhülés, a Duna mint narratíva, mint meditációs objekt – holott csak egy folyó, a mi folyónk...

Meddig tágulhatnak a műalkotás határai?^{324*} Hihetetlen számú példa volna sorolható vidéki és fővárosi tárlatokról a *küszöb-művészet*re, de a szerzői érzékenységeket

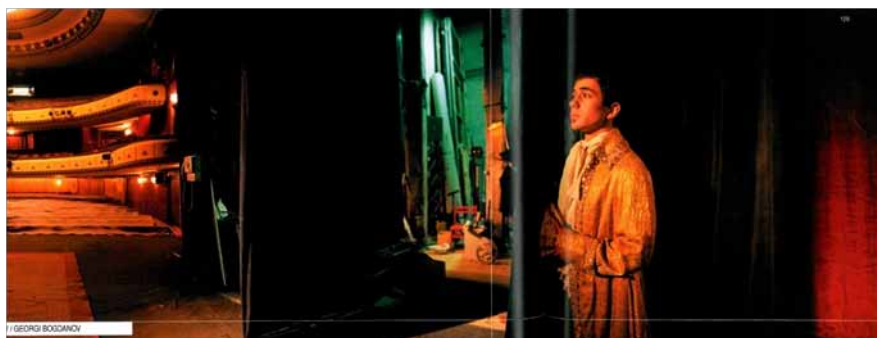
324 * A Duna mint műalkotás a Ludwig Múzeumban. Egy anekdotába illő befogadói élmény. A *Crossing Frontiers* című kiállításra (2007) készülvén történt, hogy a többórás kiállítótéri bolyongásban elfáradva, leültem egy bőrpamlagra valamelyik elrekesztett óriástérben. Szürkület volt már, gondolat nélkül révedeztem; egyedül voltam a Ludwig kiállítóterében. Fáradt tekintetem terébe hirtelen

tisztelve, nem sorolom őket (ha biztos lehetnék is benne, hogy el tudom ebbéli státuszukat dönteni). Nem kívánom *műtésznek* feltüntetni magam,³²⁵ ítélni nem akarok, s nem is tudok, mivel érzékelem, hogy mily mértékben nyitott a mű a befogadó, annak pillanatnyi s örökké változó kondíciói felé, azaz a „jó” és „rossz” mű problémája ismét előtérbe kerül; művészet-e minden, ami tehát az *akar* lenni, arra pretendál, oda szándékszik; ahol egy kiállítási, megmutatkozási vágy munkál technikai felkészültség, tehetség és invenció nélkül, némi széperzéssel és bátorsággal feltöltve. Ki gyomlálja most már a művészetek kertjét a benne tapodó dúvadak nyomán, mint tette hajdan Arany János az irodalmi étellel kérészeltű, s épp magas minőségük miatt eladhatatlan lapjaival a régi századutón? Ki meri vállalni a biztos szemű és tollú műtész szerepét?^{326*} Irodalomban mintha könnyebb lenne, mint képzőművészetben! A szavak szigorúbbak a képeknél.

eddig nem látott, finom mozgású műtárgy került, belesimulva a kinti szürke, gyöngyszín fényekbe. Felélénkület. Egy videolejátszás lehet, gondoltam: bekeretezett, csillapíthatatlan, higanyos, lassú hullámzás, szünni nem akaró hömpölygés és mozgás. Gyönyörű volt, *organikus és kreatív* egyszerre. Hálásan figyeltem a paravánok között élmény távoli keret, s benne a lassú mozgású vetített vizet. Nem videó volt: a *Dunát* láttam a Ludwig üvegablakán át, véletlen hozta, percnyi keretezettségben a múzeumi paravánok, elválasztófalak geometriájában. A látvány s a felfedezés magával ragadottságában éltem át a „*Minden művészet!*” katarziszt.)

325 Csáki Róbert kiállításán, mely, tanúsíthatom, a reveláció erejével hatott a szegedi közönségre 2010 őszén a REÖK Palotában, a „műtész” kegyetlen arcképet kap; óvakodom én is...

326 * E kérdést valaha egyik osztályom is feltette nekem. Egy vidéki gimnázium hajdanvolt osztályáról van szó, matematika tagozat. Nem szerették a művészeteket, az irodalmat kevésbé értelmes lányok impressziójának tartották, olyan dolognak, melyhez értelemre nincsen szükség, és melyről bármit lehet érezni és – mondani. Nekik ehhez nem volt kedvük, de az órákon luciferi módon figyeltek, s keresték a hibát a tanár gondolkodásában (ez esetben: az enyémben). Egy ízben azt találtam mondani közönyük felett érzett bosszúságomban, hogy hagyjuk is e szerző érintett versét, csak kinlódunk itt, holott a szöveg *nem is túl jó*. (Nem szeretném ideírni a költő nevét, valószínűleg nem volt igazam.) És ekkor lecsaptak rám: honnan tudom én megállapítani, hogy *jó* avagy *rossz* egy festmény, egy szöveg... mert oly gyakran hallják tőlem e minősítéseket... Megfogtak, nem tudtam, nem is akartam rögtön válaszolni, haladékot kértem a következő óráig. Egy avantgárd antológiából választottam egy kusza képrohamot, mellé Pilinszky János egy rövidversét. Fénymásolatban megkapva mindkettőt, szabadon fogalmazott gondolataikat vártam. Haragosan és értelem nélkül mondták, hogy egyikből sem értenek egy árva szót sem. Akkor aztán megkérdéstem ártatlanul, hogy melyik volna a kettő közül az a szöveg, melyről úgy vélik, némi foglalkozás után válaszokat generál, ahol gondolati műveleteink mégis utat találhatnak a jelentés felé stb. Taktikai mozdulataim sikerrel jártak: teljes egyértelműséggel jelölték ki valamennyien a Pilinszky-költeményt mint koherens, sűrű, enigmatikus, de felbontással, értelmezéssel kecsesgató sugárzó gócot. *Hát ez, bölintott a férfit, hát ez az...* – gondoltam (nem kajánul, nem malíciával, hanem a Pilinszky-vers ereje felett érzett örömmel) ismét Hajnóczy Péter szavaival. Diákjaim sem sérelmeztek a válaszadás effajta kísérletét, s erről nem esett szó közöttünk többet.



„... felkapja, majd elereszti szálait...” Egy korai Ottlik-szöveg szöttese (Szempontok *A rakparton* olvasásához)

Dolgozatom a pályakiírás három pontjához kíván kapcsolódni:

Az ismeretlen Ottlik: Ottlik Géza kevésbé elemzett művei

Ottlik és a város: Ottlik városszerűen építkező szövegei. Ottlik „térképei”

Ottlik festői: a szövegekben megjelenő képek

Ezenfelül kapcsolódni kíván még egyéb szempontokhoz is.

A szöveg, melyet vizsgálni szeretnék, *A rakparton* című írás, mely 1946-ban keletkezett, és a szerzőnek abba a pályakorszakába tartozik, mely ponton Ottlik átmenetileg reményteljesnek és lehetségesnek tartotta a Nyugat-hagyomány folytatását; 1945-ben a magyar PEN Klub titkára lesz, s aktivitása, műfajok sokaságában történő megmutatkozása mindenképp egy ígéretesnek hitt közeljövőt fest. Ez állapot 1948-ig tart. Ekkor szerepel utoljára Ottlik szépíróként az *Apagyival* a *Válaszban*.

Több dolog is foglalkoztat ebben a szövegben, melyet hosszabb keresgélés után választottam ki. Egyetértően elfogadtam Szegedy-Maszák Mihály monográfiaszerző értékítéletét, miszerint Ottlik, ha nem egykönyves szerző is, korai művei messze nem mindig nyugtözik le eredetiségükkel, összefogottságukkal olvasójukat; s nekem magamnak sem volt kedvem olyan szövegre applikálni agyonszabdalt időmet, mely bár elemzési érdekességekkel szolgál, esztétikumában semmiféle katharszisszal csábítani nem bír; röviden szólva: szerettem volna egy olyan korai kisszöveget találni, mely megragad, melyet jónak, izgalmasnak, kiemelkedőnek tartok, s lelek benne nem kevés vizsgálandó szempontot is. Így találtam olvasásaim során *A rakparton*-ra. E szöveget a monográfiaszerző is kiemeli, sőt, egy teljes oldalt szentel neki szűkre szabott keretei közt, szinte egyedülként a korai kísérletek közül³²⁷.

Érdekel ebben az elbeszélésben a kezdés és lezárás, amint a szöveg *felkapja s majd elereszti szálait*; ahogy meggondoltan, mégis a véletlen, a gondolkodás és emlékezés spontaneitását követni látszva adagolja, hordja fel történeteit, disszeminálja információit a szövegben, megképezve egy talányos ábrát, egy ember-építette, mégis organikus működő geopoetikai teret és világ-történet. Létrehoz egy tarka szálakból szőtt szöveg-festményt, egy gobelint, ha tetszik (egy Ottlik-gobelint, az Esterházyé előtt). Kíváncsivá tesz a folytatásra. Hogy tisztázódjék a mese; hogy a felvett szálak megtalálják kacsként hozzájuk indázó tartozékaikat. S csakígy foglalkoztat a történet

327 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Pozsony, Kalligram, 1994, 39.

végbevívése is. Az ismétlődő szövegrészek útvonalát a szövegkezdés felüti, de vajh' lezárja-e a novellavég?

Érdekel a *cyberspace* térformáját felvevő, egymásra rakódó rétegekből szerkesztődő szövegvilág. Az egymás fölé csúsztatott térképek és városképek „kétdimenziós vizualitása”³²⁸, mely a *kronotoposz* aspektusát adja Otlíknál is. Ha Mészölynél rések, itt: *rétegek*.

Foglalkoztat az arcnélküli ember, a keresztnevétől fosztott, gumiarcú alakváltó, ki, íme, személyiségében széttartó, megragadhatatlan: szirén, nem ember. Felesleges és későn érkezett jellem, kinek benső nézőpontja önnön megismerhetetlen tudatát rétegezi. A színész és polgár egyszerre-létének hiábavaló mann-i kísértése. A szövegben nem ritkán teljes bizonyosság fogalmazódik meg, melynek hiteléhez nem férhet kétség; kiszáradva ellenben másik bizonyosság körvonalazódik, melyet a korábbival nem lehet összeegyeztetni; s mindez par excellence a hőst érinti.

Izgalmas még a Duna s a híd³²⁹ sokszerű megjelenése *A rakparton* szövegében (a cím úgy utal a folyó ott-létére, hogy nem nevezi azt meg; a híd pedig a transzgresszió, a határátlépés képzetét generalja („veszélyes által-menet”), miközben ennek szelídebb paraleljét, áthágás helyett az összekötést és össze-köttetést, a diskurzust is ígéri). A folyó, mely a két városfelet egybekapcsoló emblémaként; ugyanakkor e háborús viszonyok közt az átkelést mégis meggátoló határ- és korlátként van jelen. Végighömpölyög, textusként egzisztál a textusban, egy „komp-ország” sebzett középpontjában. Emlékfelhordó munkát végez, akár József Attila Dunája, eszmélkedésre szít, köt és old. Látja hídjai pusztulását s majd újak emelkedését, melyek a szereplők sorsának új dimenziókat adnak. S a „rakpart” kifejezés eddig nem ismert modusait kell megértenünk a próza előrehaladtán.

328 TOLCSVAY GÁBOR, *Dolgok a szövegben: A reprezentáció egy példája Mészöly Miklós prózájában*, Alföld, 1996/9.

329 Ha Bahtyin és az orosz szemiotikusok az út, a kastély, a palota, a kisváros stb. térképeit elemzik; s ha ehhez Eco és Borges könyvtárai és labirintusa társulnak; Otlík e szövegében a sort a folyó s a híd, ráadásul a part (rakpart) vizualitást és narrativitást egyesítő elemeivel gazdagítja, *narratív kartográfíát* (Thomka Beáta) hozva létre.

*A rakparton*³³⁰. Elemző megjegyzések Otlík egyik korai szövegéhez

Teret s időt átalakító, felforgató, más törésszögbe emelő emlékezet a témája Otlík Géza egyik, a belső nézőpontot először hangsúlyozó írásának. *A rakparton* hőse Damjáninak nevezetlik, s Szegedy-Maszák Mihály felhívja a figyelmet, hogy a hagyatékban maradt kéziratok közül az író pályafutásáról kialakult képet egyedül módosítani tudó *Tovább élők* című próza hőse is Damjáni³³¹. A *Tovább élők* regénytöredék, s valószínűleg azonos lehet az *Iskola a határon* első változatával, figyelembe véve a szerző nyilatkozatait. Jó volna hinni, hogy e név-azonosság nem véletlen, s méltán ad súlyt most széljegyzetelendő szövegünknek.

I. S majd az váltódik-e be, amit a cím ígér? Gyakori az effajta címadás epikai (de akár lírai) szövegeknél, s nemcsak Otlíknál. a) Neutrális; semlegességet mímelve húzódik meg a tartalomjegyzékben, alig üzen valamit; mintha szerzője nem tulajdonítana jelentőséget a címadásnak. A *paratextus* nemtörődöm hanyagsággal vet oda egy szituáció-megjelölést (*Kirakják a fát*, József Attila), egy témát (*Fürdés*, Kosztolányi), egy helyszínt (mint itt), hogy aztán valami egészen másról, sokkalta súlyosabbról legyen szó. b) De teheti ezt címével a szerző félrevezetésből, a figyelem szándékos elterelése végett is, s ekkor már a semmitmondó (keveset mondó) cím a hatáskeltés eszközként válik a globális szövegkohézió zsoldosaként. c) Vagy, s talán épp itt érünk célt választott Otlík-kisprózánknál: nagyon is fontos a *rakpart* ebben a történetben. Metaforikus (az elbeszélve körülírt kép mint metafora), ha nem szimbolikus jelentőségre emelkedik a szövegtörténés során.

II. Mert mi is a *rakpart*? (A *rakodópartot* tudjuk; annak alsó kövén ülve töprengett József Attila a múltba futó, mindent beforgató s jelenné őrlő időről³³².) De a *rakpart* más. „Ama sáv” ez, mely járdájával, kőkorlátjával, part menti épületsorával mederbe

330 A szöveget a *Minden megvan* című kispróza-válogatásból olvasom és idézem, Bp., Magvető, 1969, 243–275.

331 SZEGEDY-MASZÁK, *i. m.*, 180–181.

332 S nemcsak József Attilát idézi nagy-szövegeink közül a Duna. Krasznahorkai László Vörösmarty-hommage-ában, *Az utolsó hajóban* (in: *Kegyelmi viszonyok: Halálnovellák*, Bp., Magvető, 1986; 2. kiadás: Q.E.D. 1997. Novellánk itt a kötet első helyéről az utolsóira kerül, biztosra vehetjük: nem véletlenül) az utolsóknak maradt magyarok a Dunán felfelé utazva hagyják el a földet, mely „bölcső s majdan sír” a 19. század hazafias reményei szerint. Hajnóczy Péter egyetlen befejezett forgatókönyvében, az 1973-as *Ló a keramitonban* külön számozott jelenetet (10.) szentel a barátságosból kegyetlenre váltó, antropomorf Dunának. De említhetem 1998-ból Forgács Péter *Dunai exodusát* (*A folyó beszédes áramlatai*, installáció), mely projekt ugyancsak a József Attila-i mederben gondolkodik tovább a vén Isterről és a közép-kelet-európai népekről.

öleli a folyót. Kétoldalt másik két, *szün-pathikus* (együtt-érző/szenvedő) folyamként haladva mellette: a folyótól függ, őt követi, őérette épült, de ím, nélküle pusztul el. A folyó túléli hűségese rakpartjait. Amint, állapítja meg Damjáni szégyenkezve, ő maga is hűtlenül túlélte elsüllyedt városát.

Túlélte, ám az „mégis fogva maradt *egyszer* a rakparton hirtelen összeszoruló szívében” (274). Fájdalmasan szép, halk szöveghelyet idézek, Ottlik egyik prózamélyet szövege rezdülését. Az *egyszer* szót én szedtem dőlttel, e rejtkehelyen vélvén a szövegben harmadszor felismerni az időstruktúra csaknem észrevétlen bonyolítását, mely meseteri kézre vall, már itt, 1946-ban is. Főként erről szeretnék beszélni.

III. Thomka Beáta 1993-ban másodízben tekinti át a prózaelméleti kutatásoknak azokat az eredményeit, melyek a használatban lévő kategóriák operativitását problematizálják³³³. Az ezredvégehez közeledő prózában, különös tekintettel applikálva cikke tanulságait a rövidprózára, a tanulmány szerző véleménye szerint egyetlen „jelölő gyakorlat” sem tudta megőrizni autonómiáját. Az irodalom, *architextusaival* együtt így alternatív formákban egzisztál.

Ottlik Géza *A rakparton* jóval a Thomka által vizsgált korszak előtt írta, és az sem bizonyos, hogy a szerzőt foglalkoztatták a műfajtagító kísérletek. Ennek ellenére használhatónak – és hasznosnak érzek vizsgált szövegünkre olvasni bizonyos tipológiai jegyeket azok közül, melyekkel a tanulmányíró a hagyományos terminusokat elbizonytalanító kortárs rövidprózát illeti.

A rakparton harminc oldalas szöveg, s mint ilyen, a klasszikus novella méreteit bizonyonnyal meghaladja. Helyette ilyenkor elbeszélést szoktunk volt említeni, míg el nem kezdett e fogalom még a novellánál is sebesebben kiürülni.³³⁴ Ha a méretei nem is vitathatatlanul, az Ottlik-szöveg egyéb specifikumai megengedik a fent hivatkozott jellemzők megfontolását.

1. A történetesség nem szorul ugyan háttérbe, ellenben elhalványul a reflexiók, kommentárok és megfigyelések szövegkitöltő tömbjei közt. 2. Időről időre az az érzésünk, hogy köznapi elbeszélést olvasunk, ahol az artisztikus megformáltság, a művészi szándék puritánul visszavéteik. 3. A nyomokban fellelhető elbeszélői főszál rostjai közé szubjektív jegyzetek, a narráló hang emlékidézése szövődik. 4. Így, ami közölni szándékozódott, nem egyszer benyomások szilánkjaira, érzetekre forgácsolódik, mintha csapdát ásna olvasójának a textus-építmény alkotója; ennek a labirintikus szerkezetnek cizelláltabb típusai Borgesnél, Ecónál, Esterházyánál és – az *Iskolában*

333 THOMKA Beáta, *Prózaelméleti dilemmák* = T. B., *Áttetsző könyvtár*, Pécs, Jelenkor, 1993, 155–167. Korábban 1986-ban: THOMKA Beáta, *A pillanat formái: A rövidtörténet szerkezete és műfajai*, Forum, Újvidék, 1986.

334 Szávai János a kérdést másként látja, és probléma nélkül használja az *elbeszélés* terminust, megítélésem szerint kétfajta jelentésben is. Vö. *Boccacciótól Salingerig: Novellaértelmezések*, szerk., bev. SZÁVAI János, Bp., Tankönyvkiadó Vállalat, 1983.

lelhetők majd fel. 5. Máshelyütt meg éppen közléssé szikárul a narráció polémia vagy drámai dialógus helyett; és közlés lesz a leírás is: funkciójuk, terjedelmük redukálódik. 6. Ki az elbeszélő; ki a hős, és hol helyezkedik el mindehhez képest a szerző: alig megállapítható többé. Szerző, narrátor, szereplő és olvasó virtuális közössége egy *metaleptikus felvonón* közlekedik egymásba fonódva, s mindezek következményeképpen 6. alig marad formai jegy, mely általánosíthatónak volna mondható, s így 7. a hagyományos műfajforma így fellazul. A leírás pedig 8. új értelemtartományokat nyer, funkciói módosulnak: a világ-megismerés lehetséges eleme lesz passzív festő-funkciójából kilépve, miközben a megfigyelési folyamat során temporálissá válik³³⁵.

IV. „A változás? – gondolta Damjáni. Mennyire kívánjuk, és mennyire tud fájni aztán. Milyen mohón sóvárgunk az új után, egy új világ, és benne egy új énünk után, és milyen sóvárogva vágyakozzuk vissza a régit, ez is kellene, meg az is; mennyi mohóság!” (246)

E töprengő, középbe vágó, mintegy a semmiből, felkészítetlenül előkerülő finom filozófikum már *A rakparton* első sorában kijelöli olvasóját. Van, aki itt mindjárt megvált a szövegtől, cselekményesebb indítást keresve, mert novellát várt a novelláskötettől. Korántsem egyedülálló e szövegkezdésmód, s végül az sem, ami a folytatásban áll: a beszélő marokba gyűjti szövegterve szálait, és egyenként bocsátja ki őket, a már kieresztettet az újjal meghálózva. Festői, *színes kép*, egy *patchwork* (újabb, „futurisztikus” zenei műszóval: egy *potpourri*) mintázata bomlik Ottlik olvasója elé. Közléseit, a novumot apródonként adagolja befogadója tudatának térképére e konfiguráció. A pusztá vezetéknévvel megnevezett Damjáni nincs egyedül. A negyedik mondat, mely akár új bekezdést is nyithatna, egy igeraggal (*végighaladtak*) tudósít erről. E másik személy neve (Lóna) majd csak jó egy oldal múltán bukkan elő (az ő vezetéknéve is problematizált lesz, végül kiderítetlen marad), s ha hinni akarunk e jelzéseknek, máris sejthetjük, hogy sokat sem róla, sem a férfiről nem fog elárulni a szöveg.

V. Mással vannak telítve a mondatok, kezdettől fogva.

A bekezdésektől fosztott hosszúszövegben záporoznak az időre és helyekre történő utalások. Az utcát, ahol végighaladnak, Damjáni *gyerekkorában* Átlós utcának nevezték; a tónál *harminc évvel ezelőtt* üres telkek voltak; s a bérházat *egykor* a lecsapolt nádas fölé emelték; de e házzal *néhány hete* egy légitámadás végzett... És így tovább: így feszül ki a szöveg mondatról mondatra a *kronotoposz* kettős keresztjén. Olyasfajta kétes figyelem fogja el a szöveg olvasóját, mint Ady *Eltévedt lovasának* egy szöveglocusánál („Erdővel, náddal póre sík/Benőtteni hirtelen, újra/Novemberes, ködös magát/Múlt századok kódéba bújva.” A nyelvtani specialitások miatt az is kérdésessé válik, mit kellene ennek az olvasónak imaginációjában látnia e tájon: van növény

335 THOMKA, *Prózaelméleti...*, i. m., 166.

vagy nincsen? Pöreség avagy telítettség jellemzi e vad tájékat? A -val-vel rag szokás szerint a *telí* melléknévhez tartozik, a *benőtteti hirtelen* azt mutatja, hogy hihetetlen sebességgel a szemünk láttára alakul ki a beteltség egy térben, mely korábban, valaha a múlt kútjában már növényekkel/Ottliknál: épületekkel elfedett volt.)

„Olvadozó havon villogott a februári napsütés” – s már az első lap közepén megjelenik Ottlik kedves hava, nagy művek színterének kísérője, melyhez érzékeny tanulmányt Balassa Péter fűz³³⁶.

Mégsem a hó az, ami *A rakparton* vidékét jegyzi, ha feltűnik is mint tájékozódási pont, mint az Ottlik-korpusz védjegye. A szöveg indulásakor februárt írnak, de „húsvéti hangulat volt a levegőben, legalábbis ünnepi” (246), a bombázások után az emberek kimerészkednek az utcákra. Átlós út, Fehérvári út, Kelenföld, Hűvösvölgy, Rózsadomb, Svábhegy, Városmajor... sorjáznak a pest-budai mitológia szép-kimondású helyszínei, melyeket jó kiejteni, átismételni. Múlt- és emlékhordozó valamennyi. A történet idején jobbára romokban állnak.

Változik minden e magasabb erőknél s időnek kiszolgáltatott téreken. A kelenföldi tónál harminc esztendeje pusztá telkek voltak, mögötte végtelen, kiégett térség, néhány éve azonban bérház sor épült rája, hogy ím, a bombázások e második (ki tudja, hányadik) térképet is átírják. „De hát itt mindenütt csak emberi kéz munkáját pusztította el emberi kéz – jóllehet, helyenként meghökkentő alapossággal –, s jóllehet helyenként ijedtséget érzett a rendtelenség méreteit látva, Damjáni nem rendült meg, nem is esett kétségbe. (...) Mindezt már kétszer is látta változni, tudta, hogy nem öröktőlvaló, és nem örökkévaló, hogy ezentúl is sokszor változik még majd a kép, itt-ott előnyére is (...)” (243-244)

Damjánt a lerombolt város képe majd csak a *rakpartra* érve rendíti meg. A kettészakított híd, a lövésektől csipkésre tépett kőkorlát s a halálfejként tátongó Pest-parti óriásbérház. Gyermekkora örökre recehárttyájára írott képe volt ez, nem *hely*, hanem *tájék* –, s e szót a szöveg itt használja először. Ez a pillanat az az *egyszer*, melyre korábban utaltam. E pusztulás-pontból visszafelé értelmeződik s rögzítődik a gyermekkori tájék. Heidegger írja *A művészet és a tér* című munkájában: „A hely nem a fizikai-technikai felfogás szerinti, előzetesen adott térben van. Épphogy egy tájék helyeinek működéséből bontakozik ki a tér.”³³⁷ „A hely és a tájék szembeállítás, valamint a

helyek működésének gondolata különösen hatékony a narratív művek interpretációjában.”³³⁸ Egy hagyományos helyszín akkor válhat *tájékká*, ha mint térforma működésbe hozható, ha kilép pusztá leíró, hangulatfestő szerepéből, s feladatot vállal a hősök tudatának (én-képének) alakításában. A munkálkodásban lévő, szerves életet élő *hellyel* a rétegzett, emlékek és tudattartamok révén betöltött újfajta *idő* lép dialógusba. Ilyenfajta mozgások csíráit érzékeljük *A rakparton* téridő váltásaiban, s ez teszi az opuszt kalandos olvasmányá.

„Ez már nem volt emberi kéz munkája Damjáni számára, mulandó vagy változható kép, nem; tájék volt, amelybe bele született, ősi-örök, múlhatatlannak vélt vízió, szülőföldje édes arcának egy ismerős pillanata (...)” (262) Mintha a régió ideje, az *elbeszélte identitás* (Thomka B.) a múltban rögzítődne.

„A fikció mint megjelenítés lényege szerint átfordulás az időérzékelés bensőségéből a térbeli vonatkozások kinti síkjába, tehát külsővé tétel, a belső szemléletforma testivé válása.” „A dolgokat összekapcsoló metafora princípiuma atemporális jellegű, nem kibontás- és nem történésszerű. Helyettesítő, azonosító szerkezete alkalmas a *kizökent idő* alapélményének megfelelő térkezelésre.”³³⁹

A múlt díszletei közt szeretett és élt jelenből az „emberi fajzat piszkos kis akaratoskodásai” a jövő esélyét fosztották ki. Damjáni vallomásértékű, elbeszélte monológban közvetített gondolatai e beállt változást elfogadhatatlannak, élehetetlennek tüntetik fel. Holott változik még a kép ezen egy szövegen belől is. Az elbeszélés utóján meglátjuk a „fullasztó romsivatagból nőtt levantei tengerkikötőt”, a történet legvége pedig, hitetlenkedve kell tudomásul vennünk, jóval túlszalad a megírás idején: „az ötvenedik előadás felé futó darab” s a visszatekintő beszédmód elégikussága idős embert s a '45 utáni Pestet mint távoli múltat evokálja ebben az 1946-ban írott szövegben.

VI. A narrációs viszonylatokat említve, meglepett elégedettséggel látjuk, hogy *A rakparton* e tekintetben is megelőzni látszik megírásának idejét a magyar próza áramában. A Dorrit Cohn-féle kategóriahármasból³⁴⁰ (idézett /belső/ monológ; pszichonarráció /mely lényegében a függő beszéd formájú közlésnek felel meg/; elbeszélte monológ) az Ottlik-szöveg, úgy tűnik, mindhárommal él; különböző súllyal és aránnyal, de mindőjüket felvonultatja. Sőt! e cohn-i kategóriák, ha jól értem Thomka Beáta kommentárjait³⁴¹, igazából nem három, hanem négy narrációtípust fednek le, s Ottliknál én még e negyedik közlésmódot is fellelni vélem.

336 BALASSA PÉTER, *Ottlik és a hó: Egy motívum története Ottlik Géza művészetében, hetvenedik születésnapjára* = B. P., *Észjárások és formák: Elemzések és kritikák újabb prózájáról 1978–1984*, Bp., Tankönyvkiadó Vállalat, 1985. Ottlik otthonossága, mondja Balassa, „nem a szobáé, nem a familiáris intériuré (...), hanem az elemeké, a tájé.” (25) „Az antik kozmológiák szerinti *elemek* irodalmáról beszél, Ottlikról szólván Tandori, amikor »sár-és-hó« közeget emleget” – idézi ugyancsak Balassa Péter Tandori Dezső affirmatív Ottlik-tanulmányát (*A kimondható érzés, hogy mégis minden... A zsalu sarokvasa* című kötetben) (23).

337 THOMKA BEÁTA idézi a filozófust. Vö. THOMKA BEÁTA, *A fiktív időtapasztalat* = T. B., *Beszél egy hang:*

Elbeszélők, poétikák, Bp., Kijarat, 2001, 76.

338 *Uo.*, 76.

339 *Uo.*, 71.

340 DORRIT COHN, *Áttetsző tudatok = Az irodalom elméletei*, szerk. THOMKA BEÁTA, II, Pécs, Jelenkor, 1996, 81–195.

341 THOMKA BEÁTA, *Az elbeszélte monológ* = T. B., *Esszétetek, regényterek*, Újvidék, Forum, 1988, 54–62.

E negyedik relációról. Az elbeszélő monológ, mely Thomka Beáta vizsgálódásának fenti tanulmány erejéig a középpontjába kerül, nem teljesen azonos a szabad függő beszéddel, lévén az a külvilág tényeinek belsővé tett elbeszélése, itt ellenben a lélekbenő tudattartalmak közvetítésére irányul a közlés. Így válik le hát a harmadik narrációtípusról a negyedik alakulat. Együtt-gondolkodás (*pensée avec*) az elbeszélő monológ, ahol az elbeszélő nyelve és a szereplő tudatának hangja egyszerre hangzik fel sűrű szövődéket alkotva a „harmadik személyű elbeszélés szövegfelületén belül”³⁴².

Ottlik így, ösztönösen tapogatózva vagy tudatosan kísérletezve több ízben izgalmasan csökkenti a távolságot, melyet egy megszokott, harmadik személyű narráció teremtett volt az elbeszélői és a szereplői szólam közt³⁴³. Eme rétegzett eszközhasználat nyomokban fellelhető jelentkezése ellenére sem mondhatjuk azonban, hogy *A rakparton* hőseinek jelleme árnyalttá válna a szövegben. Akár megközelítőleg annyira sem, mint Németh László vagy Füst Milán példaművei (*Gyász; A feleségem története*) esetében, melyeket Thomka Beáta választ ki, hogy a két háború közti hazai nagypróza egyszólamúságát szembesítse a kortárs világirodalom szövegmunkálási eredményeivel. Damjáni báb és maszk³⁴⁴ marad, s nem hisszük, hogy ezt színészi irányultsága argumentálná. Inkább az az álláspont, melyet Ottlik a világban működő (*nem működő*) kiszámíthatóság, rend, átláthatóság viszonylatában képvisel. Ahogyan nem hisz a súlyos döntések megokolhatóságában, az ember tudatos választásaiban, s helyette inkább a véletlen, az esetlegesség és szerencse az, amit világtörvényként ismer fel. (Ahogy Beckett fogalmaz egyhelyütt a körülvevő zűrzavarról, hol egzisztenciáról már nem, legfeljebb saját világ-vízióról igyekezhet számot adni, „aki nem tud, aki nem

342 Thomka Beáta itt D. Cohnt idézi. *Uo.*, 58.

343 „A hang az elbeszélőé, a közlemény látószöge azonban a hősé.” Egyik felfogás szerint e narrációtípusban a kimondott szó grammatikailag a szerzőhöz, a közlés értelme szerint a szereplő beszédéhez tartozik (Bally); egy másik látásmód (Bahtyin) szerint „nem a szó a belső személyiség kifejezője, hanem a belső személy a kifejezett és interiorizált szó”. *Uo.*, 55.

344 Báb, maszk, alakmá, megfoghatatlan, többszöröződó én: olyan szereplőkörök ezek, melyek át-meg átszövik a modern nagy-prózákat, s íme, e korai Ottlik-írásban is otthonra lelnek. Heinrich von Kleist más szempontokból is megkerülhetetlenül fontos *A marionettszínházról* (1810, ford. Petra-Szabó Gizella) szóló esszé-tanulmányát szeretném ide idézni. „(...) ugyanúgy visszatér a grácia ott, ahol az ismeret mintegy megjárta a végtelent, s így egyidőben abban az emberalkatban jelenik meg a legtisztábban, amelyben a tudat egyáltalán nincsen jelen, vagy pedig végtelen, azaz a bábuban vagy az istenben.” A bábú-léthez még, lásd A. Strindberg *Kísértetszónátját*; E. T. A. Hoffmann *Homokemberét*; Krasznahorkai L. *Háború és háborújának* bábuit stb. A festészet területéről James Ensor maszkjait vagy Fortunato Depero gépies balettjeit, marionettjeit az 1920-as évek futurista vázsnain. Szerteágazó téma, melynek külön dolgozat szentelődhet, benne a *Tragédia* báb-epizódjával. A „se hús, se hal figura”, ez alakváltó én Hajnóczy Péter *Tréfiájának*, *Unokaöccsének* férfifőszereplőit is idézi; utóbbi szöveg Diderot *Rameau-jára* utal vissza, ki maga is nagy alakoskodó, színész, pantomimes.

bír...” autentikusan vallani többet.) Ekként Damjáni is képlékeny, benseje sötéten hullámzó masszaként mozgatja cselekedeteit.

„A szereplő elméjében végbemenő folyamatok részletező elbeszélése után mindössze néhány szó tudósít a történet váratlan fordulatáról, mivel az teljesen megmagyarázhatatlan. A belső látószög kizárja a történet egyes részeinek ésszerű egymáshoz kapcsolódását, s a nyilvánvalót a rejtett indoklás váltja föl. Az eseményeknek nincs önértéke, csakis annak a nyomnak alapján lehet őket elbeszélni, amelyet a tudatban hagytak.”³⁴⁵ Ez a szemlélet indokolhatja a szövegben jelentkező hiányokat. Sokszor a legfontosabb dolgok, a leg-megokolásra váróbbak maradnak homályban, s az olvasóban keletkező kíváncsi kérdés bizonyosan megválaszolatlan marad (Lóna múltja, családja, terve, jövő-képe, érzelmei; a Damjániiban lejátszódó változás, mely elhagyatja véle szeretett feleségét, s helyette elvéteti ez ismeretlen leányt, kihez a véletlen sodorta, s még a nevét sem tudja megjegyezni; ennyire *bármi* megtörténhet mindannyiunkkal?³⁴⁶)

S épp ez a középpont-nélküliség, a tudatmely befolyásolhatatlan folyamatainak affirmációja; a világban mutatkozó válogatásnélküliség megérzékítése teszi e fél-ismertlenségben rejtőző Ottlik kisprózát is oly igen kortársá, haladottá.

VII. Ha nem remekmű is *A rakparton*, meghökkentően szövődnek a színterek és idők rétegei a darabban. A *gojzervarrások*³⁴⁷ pedig nem, vagy alig látszanak, és bizony e szöveget is, akár a legjobb fajtából valókat (az *arisztokratikus regiszterből származókat*³⁴⁸): legalábbis kétszer kell olvasnunk, hogy a mozaikdarabkák megfeleljék helyüket. A *cyberspace*ként egymásra csúszó térképzetek³⁴⁹ finom metszetekül úsznak a „múlt-nak árján”; s csak a figyelmes, örökké résen lévő olvasás véteti észre e halk, meditatív elégiában, e talányosan közönyös maszka, e színész történetében, hogy a szöveg két ízben is éles váltással hágja át az idő linearitását.

A hét oldalas első számozott rész jól poentírozva azon ér véget, hogy megtudjuk: a vezetéknevétől fosztott gyereklány, ez az ismeretlen múltú, -jellemű és -jövőjű igény-

345 SZEGEDY-MASZÁK, *i. m.*, 39.

346 Egy megjegyzés a nevek hatalmához, s e hatalom visszavételéhez: Damjáninak keresztnéve nincsen; a két nőnek viszont a vezetékneve hiányzik.

347 Mészöly Miklós szavait idéztem egy műhelytanulmányomnak is felfogható interjúból. Vö. SZERDAHELYI Zoltán, *Beszélgések Hajnóczy Péterrel*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995, 127–135.

348 Szigeti Csaba informatív tanulmánya használja e minősítést. SZIGETI Csaba, *Hajnóczy Péter találos kérdése: Hol léteznek a kopt nők? = Az egyszerű formák szemiotikája*, szerk. BERNÁTH Árpád, CSÚRI Károly, Szeged, 1985 (Studia Poetica, 7), 119–127.

349 Zsadányi Edit jellemzi így monográfiájában Krasznahorkai László *Háború és háború* című regényének térszerkezetét. „(a regényszöveg felveszi) a cyberspace térbeli létmódját. (...) Újabb és újabb beágyazott történet jelenik meg, és ezek között szabad átjárással mozog Korim mint másodlagos történetmondó. Ablakok nyílnak a regényben, az ablakokban újabb és újabb ablakok jelennek meg, akár egy számítógépes programban.” ZSADÁNYI Edit, *Krasznahorkai László*, Pozsony, Kalligram, 1999, 159.

telen szürke-lény két hete a főhős szeretője. A beszélő hang belső moraja olyannyira eluralja e lapokat, hogy a foszlánynyi cselekmény is tűnni látszik. Kiöntött vízként vissza-visszafut a gondolat a múlt egy szegmensébe, s nem vesszük észre, hogy a második rész a múlton, s nem a történetkezdés jelenén folytatódik (ha fölkapja is még a szinkron-szálat egy tűnődésnyi időre), s e kezdőállapotot csak a harmadik rész folytatja mindenestül, a szálak összekötésében pedig az olvasónak épp a *hid* (a kettébombázott, az átkelést amúgy többé nem biztosító híd) segít majd.

VIII. Így jutunk végül a szöveg-záráshoz, ahol, mint jeleztem, ismét ugrik az idő. Csaknem észrevétlen, eszköztelen és jelzésmentes ez a váltás, de annál izgalmasabb áttűnésekkel szolgál. Mert nézzük a történet utolsó oldalát, s zárjuk korreferátumunkat az e részlet szálaihoz fűzött széljegyzetekkel!

A *rakparton* utolsó (6.) fejezete nem egészen négy oldalas. A lezáró jelenetnél tartunk; idézek, némi súlyozással: „*Sok esztendő múlva, egy ötvenedik* előadás felé futó darab *második* felvonásában várakozott Damjáni a *jelenésére*.” Számlálás és többszörös időmeghatározás az egész közlés; és nem kevésnyi időről van szó! 1. (Egy ember életidején belül) távoli jövődőt kell magunk elé képzelni. 2. Sokáig ment már és megy még a darab. 3. Már nem is az első felvonás, benne vagyunk alaposan a színelőadásban. 4. Várakozás: ott vagyunk, mélyen rögzülve ebben a jövőben; ez a jövő jelenévé vált már; miközben az igeidők múltat közvetítenek. Meg kell értenünk: az összes eddig történt esemény múlt volt ehhez a mostani jelenléthez képest. A *múltat* olvastuk, holott úgy tűnt, Damjánival együtt *jelen* vagyunk benne. Nem; *most* vagyunk *jelen*. 5. Damjáni a jelenésére vár: *most* vár, hogy *majd* jelen legyen.

Itt következik az anekdotikusnak is tűnhető patkány-epizód, s nem az mégsem. Helyette tükrő-történet: Damjániék is patkányok voltak valamennyien a lebombázott Budapesten³⁵⁰.

A színész e ponton emlékezni kezd; Szegedy-Maszák szerint³⁵¹ mindarra, amiről mostig szó volt, az eddig elmondott történet teljességére, s ez érdekes *retrospekció* is volna. De nem, megítélésem szerint egy olyan dologra kezd itt emlékezni a főhős, aminek elmondására eleddig nem került sor: a Lónával kötött házasság epizódjaira. Megint egy épület kel színre, megint egy térkép az örökké változó Budapesten: egymás fölé csúszó metszetek, s a gondolkodás fonálát – fájó momentum – a patkány hirtelen felbukkanása s a hajdani lépcsőházban való jelenléte szövi egybe.

Hirtelen a gondolat, s véle a szöveg néhány sor erejéig még visszább megy a múltba (273), s most már valóban hozzányúl az elbeszélés korábban felidézett, így ismert történéseihez. Belőlük is kiváltképp a Ferenc József-híd hajdani deszkáihoz lép vissza:

350 Krasznahorkai László a fent hivatkozott *Kegyelmi viszonyok. Halálnovellák* című kötet első darabjában, *Az utolsó hajóban* olyan viszonyokat képez meg a végső háborújától kiűrt Budapestben, ahol a túlélők mintaállata ugyancsak a patkány.

351 SZEGEDY-MASZÁK, *i. m.*, 39.

a „romsivatagból lett levantei tengerkikötőhöz”. Damjánit az emlékektől fogja el a boldogság, s az olvasó ezt alig érti. De látja ez az olvasó, hogy a rációról e lélekbúvárlásban le kell mondania. *Minden megvan* (felejthetetlen, sokféle jelentésárnyú Ottlik-metaphora), de semmi sem magyarázható.

Damjáni e lépcsőzetes, apró *végekkel végbemenő* szövegben most *végül* megindul öltözőjéből a színpadra, s szembesülünk vele, ahogyan átéli e jelenet estéről estére történő abszolválását. A *bejövést*. Kis, rövid színpadra lépés, de mindig (ötvenedszer is) ugyanazzal az érzéssel töltekezve viszi végbe. S itt *végleg* összemosisodik minden, idő helyett *tartammá* válna: régi és új, félmúlt és régmúlt. Konstruált múltakkal, kikölkent, képlékennyé vált idővel van dolgunk, és sokat segítene, ha nyelvünk grammatikája néhány múlt idővel többet őrzött volna meg élte során. Thomka Beáta találó megnevezéseit véve kölcsön, itt jövő idejű múltakkal, *látzatmúltakkal*, a jövő múlt idejével és hasonló érzékeny idő-aspektusokkal kell számolnunk.

E *mostani* színpadi bejövettelkor Damjáni *hajdani* városából s emlékei közül, Marica mellől lép be. Onnan tér meg, egy budai kiskocsmából e színpadi ebédlő kései vendégeként. Elkésett, s mentekező szavai után kinéz a színpad közére; kinéz szerepéből jelenébe, s e jelenből vissza múltjába, személyiségének legbensőbb világába. A régi Budapest szívébe, az elsüllyedt városába,

mely akkor, a rakparton egyszer fogva maradt összeszoruló szívében,

s e lírai tirádával tér vissza aztán a színész végleg: szerepébe. Jómagam pedig dolgozatom keretéhez.

Marica és Lóna; múlt és jelen; élet és szerep: *minden megvan* e végpillanatokban, s mikor egy 20. századi, kevésbé ismert *Halotti beszéd*ben ezt olvassuk: „Csodálkoznom kell, mert a halál nem valami különös földi formában jelenik meg, mint például a születés, hanem egy nagyszerű lakoma előtti pillanatnyi éhség, biztos és jóleső, hiszen terített asztalt ígér. Én tudom, miféle étkek várnak rám – szólt az angyal, és elvesztette testét, és elvesztette lelkét is hálaadással. Visszatért a semmiségbe, ahol *minden megvan*”³⁵² –, nem hasonló gondolatokra lelünk-é?

Referátumom végére egy képzőművészeti alkotást: Romvári János *Buda (és Pest) halála* című bőr-installációját illesztettem a kivetítőn, mely munkára is figyelmemet Földényi F. László *A jó hír jegyében* (in: *A testet öltött festmény. Látogatások műtermekben*. Jelenkor, Pécs, 1998. 218-222.) című tanulmánya hívta fel. A finoman cserzett és mintázott bőr, s a két tér-felet agresszíven összemarkoló rozsdás ácskapcsok; a Buda testébe szúrt dárda... A Romvári-kép a véletlen aleatorikájával ragadott meg, s idézte bennem *A rakparton* világterét. Egy *térképet, repedésekkel*.

352 KONDOR Béla, *Angyal, ördög, költő* = K. B., *Angyal a város felett: Összegyűjtött versek Kondor-képekkel*, szerk Ács Margit, Bp., Szépirodalmi, 106.

Dobrudsában, Moldvában

Emlős-viselkedéstani jegyzetek (Várad B. László írásairól)
Csángó vagyok (néhány gondolat Gábor Felícia könyvéről)

Várad B. Lászlóról szólnék először, s hosszabban; álljon mondandóm előtt a kötetindító „jegyzet” az első oldalakról, maga is a *paratextualitás* birodalmába tartozó:

Utazások

Az ismeretlen földre való érkezés áhítata a törődöttségtől csendes készenlétté torzult. Színehagyott félhold fakul a fekete bivalyokként elfekvő dobrudzsai dombok felett. Fényünk még nincs, járművünk oldalához támaszkodva állunk, és a lassan előguruló napkorongot várjuk.

Az utazás a megszokottól, az otthonitól való távolodást jelenti. Az utazók vagy valami elől (például büntetés, bosszú, jóslat) menekülnek, vagy valami után indulnak (élet vize, a boldogság kék madara stb.). Az utazásmitoszok, a régebbiek és újak – Odüsszeusz, Marco Polo, Körösi Csoma vagy Kerouac – egymást bevárva, együttesen vigasztalják a botladozó emberiséget. Az archaikus utazásmitoszok ereje nem évül el. A nélkülözhetetlen mitikus hősök későbbi korokban újjászületnek. Ilyen reinkarnáció lehet például Joyce Ulyssese.

A rongyokba burkolt Odüsszeusszal egyszer magam is találkoztam a tengerparton. Alakját sirályglória övezte, vállán főkaborjat vitt.

Egy tatár faluban laktam akkortájt, Dobrudzsában.

*

Valószínűleg az utolsó mondatok győztek meg néhány hónapja, hogy olvasnom kell Várad B. Lászlót.

Mástermészetű feladat hozott korábban abba a helyzetbe, hogy szót ejtsek Beier László (írói nevén: Várad B. László) rövidprózáiról.

Mikor megkaptam a felkérést Hódmezővásárhelyen, Beier László családja részéről, hogy beszéljek egy helyi könyvbemutatón a *Sárga Jóska* című novelláról egy irodalmár megközelítésével – egy élő, lélegző, műtetre váró, sokat szenvedett, rettenetes terheket viselő, nagybeteg, de reménykedő, élni vágyó ember volt előttem. Őt festette le elem családja, kik nekem igen régi, a lehető legösszetettebb módon jó embereim és barátaim.

S előttem volt ez az ember magamtól, mintegy „alanyi jogon” is: egy erőteljes, már nem fiatal tudós ember, ki egy világot, szociális erőteret, múzeumi körzetet, antropológiát teremtett a Somogyban (mely Somogy, mintegy sorsszerűen, Dobai Péter életműve kapcsán legutóbbi hónapjainak amúgy is kísérője a *Vadon* című

klasszikus történelmi regényt és a *Se szó, se törvény* című, Szomjas Györggyel közösen írt forgatókönyvet olvasva, jegyzetelve). S aki pár esztendeje Somogyfajszon vezetett bennünket a maga teremtette Őskohászati Múzeumban *Art.Pagony Művészettörténeti Önképzőkör*ömmel együtt az ősfák ligetében... – azt a nagy hitelű előadót is eszembe juttatta...

Mire átadták nekem az elemző megbeszélésre kiválasztott novellát, Várad B. László, a *Sárga Jóska* szerzője egy hete nem volt már az élők sorában, holott én biztató üzenetnek szántam megírandó, elmondandó szövegelemző soraimat.

Az üzenetből emlékidézés lett; jelen fellépés pedig misszió és utólagos kötelezettség: kísérlet egy író fel- és megismertetése irányába – első lépések.

Így teljesítem be most már – posthumus feladatomat.

Mint utaltam rá, feltétel nélkül vállaltam pár hónapja a felkérést, nem olvastam korábban Várad B. László erdélyi medvevadász, antropológus és etológus írásait, s ilyen „meggondolatlanúságot” sosem szoktam elkövetni; most a nagyon közeli ismeretség és a tragikus léthelyzet sürgette, hogy így tegyek. Mondhatom, nem arra a szövegállapotra számítottam, amit kaptam; gyengébbre. Sokkal gyengébbre. Így viszont a magamra rótt kötelező feladatból váratlan ajándék lett.

A kötet, melyet a családtól kaptam, kicsiny, vékony testű munka, címe: *Emlős-viselkedéstani jegyzetek*, és a Mentor Kiadónál jelent meg Marosvásárhelyen, 2013-ban. A könyvbemutatón, hová a felkérés szólt, egy a *Sárga Jóska* című, a szerző által kérésként megnevezett novellát ugyancsak tartalmazó másik kiadvány szerepelt: *Borotva*, Pont Kiadó, Budapest. Szávai Géza, a kiadó vezetője mutatta be a kötetet, Várad B. László régi barátja, s tőle azt is megtudhattam, hogy az általam felfedezni vélt író bizonyos körökben egyáltalán nem ismeretlen már (ebben néhány nap múlva, tanszékiünkön, Ilia Mihály Professzor Úr is megerősített, majd további kutatás, további cikkek...). A szerző a kezdetektől komoly írói ambíciókat dédelgetett, olykor publikált is – csak mostanra, fájdalom, már későn értek be e tervek. A szerző 1972-ben elnyerte volt a Román Írószövetség díját a *Forrás* sorozatban megjelent *A kölyökharcsa* című elbeszéléskötetével. Az *Élet és Irodalom* pedig 2009. augusztus 14-i számában épp jelen vizsgált munka második, kötet cím-adó részét közölte (benne: *A kutyaszív* című írást).

Szávai Gézát, a hajdani barátot, mostani kiadót hallgatjuk Várad B. Lászlóról³⁵³. *A Ceausescu által „eladott erdélyi századok” exodusának idején emigrált Németországba, lett német nyelvű tudományos munkák jeles szerzője, és maradt jelentős magyar író, akinek többes identitású (milyen ismerős fogalom manapság Európában) otthonossága a világban: szokatlan, sokkoló műveket szült. Elbeszéléseinek hősei a Fekete-tengertől Németországig*

353 *Elhunyt Várad B. László (1946–2014)*. Irodalmi Jelen Online: <http://www.irodalmijelen.hu/hirek/elhunyt-varadi-b-laszlo-1946-2014>

hányódó magyarok, cigányok, románok és más nációjú „fura szerzetek”. Sorsukat olyan erővel jeleníti meg, amilyenre alig lehet példát találni a közép-kelet-európai irodalmakban.

Örülünk ennek az utolsó mondatnak, az első perctől így gondoljuk magunk is.

Várad B. László fiatal írónak az erdélyi magyar irodalom nagy reménysége volt, már legelső novelláskötete általános feltűnést keltett. A szerző a „civil” életben a vidrákkal és más, kiháló vagy veszélyeztetett emlősök tanulmányozásával és mentésével foglalkozott, kezdeményezéseivel, kísérleteivel, eredményeivel és német nyelvű szak-publikációival rangot és nevet szerzett magának a tudomány és a természetvédelem világában. Németországba távozása után Göttingenben a Georg Augusta egyetemen erdészeti és vadbiológiai tanulmányokat folytatott. Szakmai írásait, tanulmányait a Pirsch és a Wild und Hund című folyóiratok közölték.

Medvevadász és vidranevelő, s ahogy olvastam: az utolsó romániai magyar Hemingway (a párbeszéd és egyszavasok mesterére, a *Bérgyilkosok* írójára gondolunk).

Egy ember, aki teljességgel benne élt abban, ami ő maga, akár az indián (Kőrössi P. József³⁵⁴). Ezt a fajta hitelességet lehetetlen bármi mással pótolni, utolérni, megte-remteni, minden megnyilatkozáson átsugárzik: vagy van, vagy nincs; akarva csinálni nem lehet. Mindentől még nem lesz szükségszerűen jó író valaki, a hitelességtől. Ahhoz kiemelkedő prózaformálási készségek szükségeltetnek. Várad B. elemzői e készségek és megformálás-módok, e szemantikai rétegek, képiségek és narrációs technikák nyomába kell hogy szegődjenek majd.

Vegyük kezünkbe a kötetet, s nézzük előbb *paratextusait*, mely entitásokról tudjuk – az olvasó előzetes tájékoztatói (*pragmatikai dimenzió*: a befogadóra gyakorolt hatás terepe), s mint G. Genette mondja³⁵⁵: megválaszolatlan kérdések tárházai; ha más nem, gondoljunk könyv-vásárlásainkra, a pozitív és negatív csalódásokra, félreértésekre a kézbevett könyv s az elolvasott szöveg különbségeit, váratlanságait illetően ... Egy kevésbé explicit és távolságtartó kapcsolat ez, mely a szövegnek változható (kiadásonként) és változatos környezetet teremt.

A fülszöveg informatív, hangulatkeltő, de a magam részéről/a magam részére félrevezetőnek bizonyult: bár azon volt, hogy érzékeltesse azt, mégsem jött át belőle e próza ereje, brutális tartalmai, tényei, de nem jött ez át, enyhén szólva, a borítóból sem. A fülszövegnek van azonban egy mondata, s ezt idézem, mert konferenciánk irányához köt: *Az írások humánuma szűkszavú, férfias, mondhatni, realista.* A Várad B.-szöveg mástermészetűségére, írói megmunkáltságára, realizmust meghaladó, a lírai expresszió, látomásos képek, bölcséleti- és kontemplatív vonalak felé hajlására nincs utalása a fülszövegnek; nem kárhozzatjuk érte. A borító is félreérthető, mivel

354 KÖRÖSSI P. JÓZSEF, *Az éjszakai vadász*, Várad, 2014/6.

355 GÉRARD GENETTE, *Transztextualitás*, Helikon, 1996/1–2, 82–90.

inkább ifjúsági kiadványt sejtet, ezt már szinte szándékos megtévesztésnek érezzük, mely akkor akár poétikai eszköz is lehet... Ha ránézünk e kedves, álomszerű fotórafestett rajzra a vonító farkassal – egy ifjúsági regény, *Vuk* vagy az *Éneklő kutya* magyar kiadása... De a farkas nem farkas, s a háttér nem a vadon, hanem panel-dzsungel, a *Város* (román) *Nagypokla*... Hogy itt gazdától elrúgott, vadállattá vált, de emlékeit újrásíró kóbor kutyról van szó – a szövegekből értjük majd meg, s az *Un certain regard* (Egy bizonyos nézőpont) nevű szekció fődíját Cannes-ban elnyert Mudruczó Kornél *Fehér Istene* kísért. A borító rajzos finomságait érdemes tovább vizsgálni, ha tán nem kecsegtetnek is annyival, mint a *Háború és háború* alig kivethető fekete-fehérszürke könyvborítása a három angyali lény sziluettjével. Jack London? Fekete István? *Lassie hazatér?* Nincs feltüntetve, ki tervezte a borítót, gondolkodjunk most már a címen, s annak kontextusba rendeződésén borítóhoz, fülszöveghez, fényképhez: a *paratextusok* vizuális és textuális egészéhez.

Furcsa cím, sem a borítóhoz, sem a könyv vastagságához, alakjához, fogásához, de még a fülszöveghez sem passzol, nem is szépirodalmi cím ez, kíváncsivá tesz. Várad B. Lászlóhoz (Beier Lászlóhoz), a szerzőhöz „passzol”, hozzá illik, rá vall, őt jellemzi, s e talányos titulus sokszerű viszonyba kerül a kötet egészével: szövegdarabról szövegdarabra más-másban...

S ekkor már a szövegek, a kicsiny kötet mint egész *architextualitása* is szóba kerül. Thomka Beáta összetettnek látja, és árnyaltan kezeli a novellaműfaj elhajlásait, és az elnevezés nehézségeit is erőteljesen modulálja. Kérdés, milyen átmeneti és alternatív megnevezésmódok jöhetnek szóba a hagyományos műfaj-titulusok helyett. Thomka Beáta³⁵⁶ itt Michel Tournier műfaji jelzését idézi: 1986-os kötetének címében a francia szerző a *Petite proses* megnevezést használja. *Short story, Kurzgeschichte, récit court*: rövidtörténet. Vagy bővíteni kell a rövidtörténet tipológiáját a burjánzó új formák miatt (meddig lehet valamit büntetlenül, az alap-paraméterek sérülése nélkül „bővíteni”?); vagy be kell vezetni a *prózai szöveg* immár tovább aligha lazítható, csaknem mindent megengedő fogalmát mint poétikai kategóriát. *Prózai szöveg*: aki e terminust hallja, abban sem lehet bizonyos, hogy művészi szándékkal formált szépirodalmi szövegre kell gondolnia. „Emlős-viselkedéstani jegyzetek?” A szerves történetmag Várad B.-nél olykor elhanyagolódik, képek, észleletek, leírások, tudós megállapítások sorjázhatnak, szövik tovább, színezik az elbeszélést.

Thomka Beáta listát készít, gyűjtve a jellemzőket, melyek a hagyományos terminusok használhatóságát teszik kérdésessé, ebből válogatunk: a történetyszerűség háttérbe szorulása; reflexiósor tölti be a történet funkcióját; a szöveg fikciós jellege megszűnhet; művészi elbeszélés helyett köznapit történetet olvasunk; a metaforikusság, szim-

356 THOMKA BEÁTA, *Prózaelméleti dilemmák* = T. B., *Áttetsző könyvtár*, Pécs, Jelenkor, 1993, 155–167.

bolikusság – másfelől – fel is erősödhet. Mind e tulajdonságokhoz szerzőnk prózájából is válogathatunk példákat.

A fülszöveg ugyanakkor novelláskötetet említ, s a tartalomjegyzékben (mint ugyancsak a *paratextusok* egy tartományában) felkínálkozó fejezetcímek ezt akár igazolni is látszhatnak, az esetek többségében (*A sátorosok, A kutyaszív, Sárga Jóska*); másutt viszont – éppen hogy nem (*A kóbor kutyákról általában*). Ám ekkor már a könyv belső tovább-tagolódását is látjuk: a *Lássuk a medvét!* fejezethez kisebb egységek, alfejezetek tartoznak (novellának alfejezete? műfaj-idegen; inkább szövegcsoportokra tagolásról, apróbb füzerekről van szó). És szép számmal akadnak írások, melyek a főcímben foglaltakat tűnnek igazolni, sőt mint alfejezetet, a kötetcímadó írást is megtaláljuk a könyv vége felé – a tartalomjegyzék böngészése csak a kérdőjeleket növeli: tudós munka a javából szociográfiai- és dokumentum-jelleggel, avagy szépirodalom? Mindkettő egyszerre, sőt annál több is, s a *jegyzetek* megnevezés hiteles, bár a szövegek kerekbe formáltak, tartanak egy határozott (nem ritkán elrejtett) cél felé. Egy vadász naplója? Egy vándor vadbiológus visszaemlékezései? Nem fogjuk eltalálni, maradjunk a visszafogott cím sugárzó kérdőjelenél. Állat- és ember-történeteket olvasunk, a félmúlt történelmének kegyetlen bevésését, miközben lírát, „szerelmes földrajzot”, *geopoétikát* is. Egy önéletírás felejthetetlen epizódjai, vándorlás-történet. A vallomás megteremti az epikus és dokumentatív anyag hitelét, tétjét, értékét. A szépséges, vad tájak pedig szinte médiumává válnak a közlendőnek, elhatárolt, ugyanakkor kontúr-talan, álomi tereivel égen, földön és vízen, korlátokat nem ismerve.

A cím kegyetlen ironiáját, mely brutálisan írja felül az „édes” borítót, csak később értjük meg. Az ember is emlős, nemcsak a medve, a kutya és a farkas... Vajh' etikus lény-e egyszerűsmind...?

Igen, Váradi B. László számomra annak idején, Hódmezővásárhelyen a *Sárga Jóska*t jelölte ki széljegyzetelésre, és gyermekeitől is ennek felolvasását kérte a könyvbemutatón, de vannak itt tartalmaiknál fogva akár megrázóbbak, elborzasztóbbak is. Ahol a valóságanyag olvasmánná tenné a novellát akkor is, ha írói eszközök csak korlátozottan állnának rendelkezésre. *A kutyaszívre, A medveverőkre, A lepratelepre, A tusnádi bábura* és *A senki fia* című rövidtörténetekre gondolok például.

Kóbor kutyafalka az országúton, a kamion elején elvérző, elütött kutya; szíve távolabb, a poros országúton még egyre él, dobog... A vadász, aki az állatok oldalán áll, de kóbor kutya-hordákat kénytelen üldözni, ritkítani, ahány kutyát lelő, mind a maga kezével nyúzza meg őket. Meglehet, rituálisan – egyfajta jóvátétel, áldozat és bocsánatkérés, férfias, szavak nélküli, zord könyörgés: *átok és ima*.

A falusiak kikötik és borzalmasan megbüntetik a háziállataikra rájáró medvét: módszeresen, naponta fejére olvasva bűnlajstromát – nem gonoszságból, hanem tán mert emberi szót értő lénynek, fajtatársnak tekintik. Váradi B. másutt javasolja

az ember és a medve keresztezését a fennmaradhatóság, élhetőség nagyobb esélye okán (*Medvét szüljete, anyák, ne magyart!*) (Oleg Kulik mehökkentő kiállítása és performansa jut eszünkbe 2007-ből, a Ludwig Múzeumból³⁵⁷. Ott társ és genetikus felfrissítő volt a kutya.)

Titkos és tilos magzatelhajtás a témája *A senki fiának*: a vélt, ráruházott apaságát fájdalmas kötelességként beteljesítő (egyik lehetséges) apa a „szondával” elhajtott magzat tetemét múmiaként hordozza magával, temetőt keresve a soha-meg-nem-érett-, soha-meg-nem-ismertnek. Nyomában vad, kiéhezett kutyafalka. *Romániában a gyermekáldás istenverésé légiesedett*.

Az észak-dobrudzsi (Isaccea) lepratelepen pedig magyar beteggel is találkozhatna a filmesként érkező szerző:

– *Maga most akkor német? – kérdezi egy besszarábiai hangsúlyú, világtalan ember.*

– *Nem, én magyar vagyok, dar mercenar german*³⁵⁸ – *vagánykodok kelleltenül a halál közvetlen közelében. Nem érti, hogy is értené...*

– Egy magyar itt is van – mondja.

A csoda most történik. Hiába hallik a Fekete bojtár hangja a kiégett legelők felett: „Istenem magyar volt, szóljon, aki látta.” Én meg csak állok, nem lódulok szétszórt fajtám leprás tagjának érzékelésére. Ez lenne az ígéret földje?

Idézhetnék tovább. Ezért mondom, hogy bármilyen keskeny könyv is a Váradi B.-é, időről időre leteszi lélegzetelállított olvasója, s döbbenet magába néz.

(Jogosnak látom az író döntését, hogy a könyvbemutató közönsége a *Sárga Jóska*t hallgatta volt. A szándék nem a hideglelő döbbenet általi vonzás, holott ama novellák írói értékei ugyancsak kiemelkedőek: a valóság megformáltan, nem nyers tömbökben adatik elénk. Visszatérő ívekben vetődnek föl e próza alapkérdései. De mégis: a *Sárga Jóska* szövevényes történetében másra kell figyelniük.)

A felvezető *Utazások* utáni első írás, a *Sátorosok* olyan próza, melyet az ember (jómagam legalábbis), amint elkezd olvasni – akár például Mészöly Miklós vagy Bodor Ádám írásait –, amint beléízlél a szöveg-szövevénybe az első képek, megfigyelések, metaforák közé, ámulatában szinte azonnal abba is hagyja az olvasást, pontosabban nem továbbhalad, hanem újrakezdi az addig olvasottakat, próbál beléhatolni, mélyét kutatja. Olyan novellának tűnik rögtön ez az írás is, mely után az ember nem kezd másik szövegbe. Leteszi a könyvet, hallgat, kifejezetten nem kíván egyelőre másba fogni, ha mégoly ígéretes is a kötet-egész. Inkább ezt, még kétszer. Írásművészet az *arisztokratikus regiszterből*³⁵⁹.

357 A kiállítás címe: *Határátlépések*. Benne Oleg Kulik projektje: *A jövő családja, 2000–2006*.

358 De német zsoldos (rom.)

359 A kifejezés innen vettett: SZIGETI Csaba, *Hajnoczy Péter talalós kérdése: Hol léteznek a kopt nők? = Az egyszerű formák szemiotikája*, szerk. BERNÁTH Árpád, CSÚRI Károly, Szeged, 1985 (Studia Poetica, 7), 119–127.

Már itt megérezzük egy a felszín alatt megbúvó, ott húzódó másik szemantikai réteg jelenlétét, melynek a nyomába szegődni az elemző dolga lesz. Thomka *Beáta* tanulmányából meríték segítséget: új szakkifejezések létrehozásának szükségességéről értekeznek, Ivo Andrić regénye mélystruktúrájának vizsgálata kapcsán:

Predrag Palavestra Ivo Andrić elbeszéléseit kutatva egy szöveg alatti szemantikai réteg jelenlétére figyelte föl, mely mintha abban a közties zónában rejtőzne, mely az epikai és lírai formák között húzódik. Andrić metarealizmusáról értekezve szükségesnek látta olyan új fogalmak bevezetését, melyek eltávolodva a klasszikus elbeszélés- vagy novella-fogalmaktól, árnyaltabban tükrözik az eleinte nehezen észlelhető, ám annál lényegesebb változásokat, melyek egy látszólag hagyományos (realista) elbeszélői gyakorlaton belül kibontakoztak.

(átmeneti-, nyitott-, zárt alternatív formák)

A fenti árnyalt észrevételek nélkül aligha észlelhetnénk, milyen jelentős elmozdulások játszódhatnak le az olyan epikai szerkezetek mélyrétegeiben, melyek felszíne semmiféle változást nem tükröz.³⁶⁰

Mert minden metaforikussága, erős képiessége, sőt látomásossága, szélsőséges líraisága és regiszterváltásai ellenére *realizmus* a Váradi B.-é: egy szöveget átsugárzó szemantika van jelen, egy sűrítő, jelentéstöbbszöröző, eltoló és kiemelő, jósló, retardáló módszer nyoma, mely az erős tér- és időbeli vágások, ugrások (a kronológiai rend hiánya/lehetetlensége helyébe egy láthatatlan kronológia lép), szöveg-reflexiók, „brutális líra” ellenére a reális modusában képes tartani a szöveget, holott akár verssé is válhatna.

Mi lehet valójában ez a megérett, tapasztalt, de megnevezésre, meghatározásra váró *felszín alatti szemantikai réteg* például a *Sátorosok* szöveg tanulságait figyelembe véve? A reális vagy a szürreális tekinthető elsődlegesnek az adott pillanatban a textus terében? Váltják egymást? Ellenpontozza, dramatizálja egyik a másikat? Színezik egymás világát? Inkább egy olyan poétikai eszköz látszik azonosíthatónak, amint a szöveg váltogatja narratív szálait. Feltűnik egy elem, egy kép, egy szinesztézikus festői elem, mely első megjelenési helyén még neutrális természetként, hasonlatként, szépségként fonódott a szövegbe, hangulatkeltő elemnek látszott, hogy majd, pár bekezdéssel később szövegépítő-, narratívszál-képző helyét megtalálja. Megtalálja, hová is tartozik. S ezt az előlegző, szólam-felütő módszert a szerző igen poétikusan végzi el. Nem azt írja például, hogy messziről üllök hangja hallatszik, hanem áttételesen, ki- és megfordítva, finom elrejtettségben:

A száraz szél – mintha csak ezüstös fővényre kifutó áttetsző hullám lenne, mely üllök csengő hangját hozza a távolból – akárha gyöngyházfényű kagylószilánkokat lebegtetne.

360 THOMKA, *i. m.*, 163.

Sorokkal lejjebb értjük csak meg, mit fedett a hasonlat valójában: megpillantjuk a bográcskészítő, üllöket kalapáló sátoros cigányokat.

Továbbá folytatást és magyarázatot nem lelő mintegy belső hangok, felsőhajtások, mormolások, látszólag összefüggéstelen, mert kapcsolódásuk elhallgatott mondatfoslányok tűnnek fel váratlanul a szöveg tükrén – az utolsó, ígéretes, de talányos mondategységre gondolok (az olvasó ilyenkor *inspiráltnak, de beavatatlannak* érzi magát a hiányos közlés révén; Váradi B. jellegzetes írói eszköze – nem, inkább szokása; céltudatos eszközhasználaton, szerencsére, nem tudjuk őt tetten érni):

Borotválkozunk, hallgatunk. Forgószélnyáj a levegőben, a fülnek távoli üllőkoncert, mintha tiltott és titkos találkozó érdekébe vernék a vasat... ebből nagy lehorgonyzás aligha lesz... (kiemelés tőlem)

Ha most már a *Sárga Jóska* novellacímét veszem elő, azt akár Mikszáth, Móricz, Tömörkény, Kosztolányi, de még Csáth is leírhatta volna. Bodor Ádám jobbára nem, holott az ő világa áll (földrajzilag, történelmileg és antropológiailag) legközelebb a Váradi B.-éhez: végtelen, kiszámíthatatlan, abszurd variációk egy minden emberi logikának ellentmondóan működő világban. Ámde: „*az abszurd nem egy irodalmi irányzat, hanem Erdély történelmének utolsó évszázada*”³⁶¹. A valóságanyag csaknem azonos, némi időbeli eltéréssel – Váradi B. Dobrudzsája „mostabb” látszik lenni a Bodorénál: s a helyzet – átszínezett, de változatlan. Silistra (sic!) megye örök-egy a térben és sok nép lakta, politika és nyomor dúlta jelenében. Sorskiáltványokat olvasunk, áthangolva, de semmiképp sem elégikus panaszra. *(M)etsző élességgel érzékelhetővé és mélyreható megközelítés tárgyává (vállik) a kötelezően előírt identitások meg a tobzódó érdekövezetek körülfogta multiethnikus környezet és szituáció irgalmatlan árnyékvilága.*³⁶²

Dobrudzsa a bolgár-ukrán határon fekszik, e balkáni történelmi régió a Duna-deltában három országhoz tartozik. Aki először hall vagy olvas róla, archaikuma, kaotikus, karneváli specialitásai, kövület-volta, keserű romantikája világmodellként marad meg értelmében, szívében akár Bodornál, akár Váradi B.-nél talál rá. Az ókori Kis-Szkítiában vagyunk, a Fekete-tengerben, a parttól nem messze ott a Kígyó-sziget, ahol az i. e. 6. században a görögök Akhilleusznak emeltek templomot. Ma tán komor büntetőtelep, azt olvasni. Másutt viszont azt, hogy itt állomásozik egy ukrán légvédelmi alakulat és egy határőrőrs; a civil lakosság nagyrészt építőmunkásokból, geofizikusokból, szeizmológusokból áll. *Tom*i is itt van, Ovidius, a Száműzöttek Szám-

361 Ferenczes István beszélgetése Vári Attilával. Erdélyi magyar írók arcképcsarnoka. A beszélgetés címét/mottóját idézem.

362 Virág Zoltán mindezt Tolnai Ottó írásait jellemző mondja (*Az azúr enciklopédistája*), de esetünkben is érvényesnek érezzük. Vö. *Tolnai-Symposion: Tolnai Ottó műveiről*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijarat, 2004, 38–48.

űzöttje emlékeivel. Hogy küldhette a Nagy Császár *épp ide a költőt*?! Dobrudzsa mint száműzetésre predestinált hely. Dobrudzsa – mint a kietlenné vált haza metaforája.

A *Sárga Jóska*ban Dobrudzsa emlékmúlt és jövő; a novella a Partiumban, Biharban, a Fekete-Körös mentén Tamásdán, Mezőbajon, Bátorban, Talpason, Gyepesen forog, állapodik meg, mozdul el. Az *Emlős-viselkedéstani jegyzetek* mint utaztató novellaciklus?

A mezőbaji meg a tamásdai táltos megint ott veszekedhetett össze a ház fölött – kezdődik a novella, s a képek és helyek metaforákkal telt áradásában még jó ideig nem értjük pontosan, hol kötöttünk ki (álomban? mesében? misztikában? mágiában?), holott lesz történet (már van is), csak „nem adja könnyen magát minden arra járónak” (Derrida).

Egy magát vidra- és rókagereznek tiltott értékesítéséből fenntartani próbáló magyar vadász (külföldre készül, mindörökre) Sárga Jósánál, a román gátörnél húzza meg magát élelemért, szállásért, s egyfajta erős, csaknem néma barátság és szövetség kifejlődésének lehetünk szemtanúi, melybe a halgazdaság meglopása is belefér ebben a „tálhar világban”.

Ha kulcsszavakban próbálnék beszélni a novelláról, ilyeneket írnék le:

-erős önéletrajziség, középkelet-európai történelemben ágyazottság, multinacionalitás, kisebbségi lét mint veszély-, ugyanakkor gazdagság-forrás, szociologikum; *kronotoposz*, új típusú leírás, narratív vágások, *ellipszisek*, a linearitás megszakítottságokra vált, retardációkká tágul dinamikus szövegstruktúrát alkotva, meta-szöveggé válás, folyamatos értelmezői jelenlét; sajátos szó- és képalkotás, fakadva mindez a többnyelvűségből is, „ízese” nyelvi fordulatok, rátalálások; állattan/növénytan: tudós munka, mély szolidaritás és részvétel az állatok iránt, holott a beszélő maga – vadász, élete adott szakaszaiban gereznákat hajszol megélhetésből, *állattá válni az állatok között*, belesimulni a természetbe, eggyé válni, jellé lenni; út-utazás-vándorlás-otthonalanság-permanens egyedüllét, de szolidáris, szemérmes férfi-barátság; mindent átítató ironia, mely szarkazmusba, öngúnyba csaphat át, de nem érinti a szöveg lírai jegyeit, olykor – *horribile dictu* – romantikáját...-

Miközben, második olvasásra, azt is meglátjuk, hogy reális térben-időben kibomló, többfordulatos történet áll előttünk.

Ha értelmezni szeretném a szövegben kibontakozó összetett emberi sorsképleteket, Faragó Kornélia Végel László esszéihez fűzött kommentárjaihoz nyúlnék.

A két (több)nyelvű *kentaurról* van szó itt – és ott is.

Néhány éve Faragó Kornélia professzor az Újvidéki Egyetemről Szegeden adott elő, tanszékünk vendégeként. Fiam ez időben Ausztráliában dolgozott hydrogeológusként, tanulta a mesterséget az egyetem ajánlásával. Skype-on váltott szavainkra, hosszú, honvággyal telített, magyarság-kérdéseket, hazától elszakadást érintő fájdalmasan érzelmes gondolatainkra rímelt a professzornő előadása, mely Végel László esszéit járta be.

Hontalan esszék; Lemondás és megmaradás; Peremvidéki élet. Az átléphetetlen határvonal. Vágy és distancia; Az idegenség alakzatai; A viszonyosság alakzatai – az érintett Végel-esszék-, illetve Faragó Kornélia néhány nagy tanulmányának címe is beszédes mostani témánk szempontjából.

A kor olyan, hogy nincs benne megérkezés. Mert nem az a hely fogad be, amelyik elbocsátott.

A nyelv függöny, tér-elválasztó, csak mögé lesni lehet, leszakítani – aligha. A minorban, kisebbségben (szegénységben, megszorítottságban) több-kulturájúságban „trópusi eltávolítottságokra” lelünk. Csak az átvitt nyelv képes e tájakon a dolgok felszínre hozására. Minden metaforikus, és a mi vidékeinken több a fantázia, fantazmagória. Nem egyszer az abszurd, a fikció veszi át a valóság helyét. *A kisebbségi mindig fedetlen arccal küzd. Közöttiség; a távolság generálta közelség.*

Faragó Kornélia eszmefuttatásai a Váradi B.-prózát is értelmezik, ösvényre helyezik. 2010-ben, az éteren át folytatott beszélgetéseimben én határon belüli magyarságsorsunkra is értettem fentieket.

*

Gábor Felicia *Csángó vagyok* című szép könyvéhez más szókincs, más odafordulás, de aligha kevesebb megrendülés és bánat kapcsolódik, mint a Váradi B.-kötethez. Felicia könyvének elolvasását a konferencia szervezői ajánlották fel, nem bántam meg, hogy kézbe vettem a fiatal író nő lélekkel megírt, avatott munkáját: tartalmai, csodanyelve miatt nem lehet elfelejteni. Csángókról ír, önmagáról, de akár fenti okfejtésben, Váradi B. Lászlóról szólva – magyar sorskérdéseket érint a határokon belől is.

2005-ben a Hargita Kiadónál jelent meg a könyv először, 2008-ban ugyanitt, bővített kiadásban. 2012 januárjában Budapesten – a harmadik kiadás: a hányatott sorús moldvai csángók művelődéstörténetében fontos esemény ez. Duma-István András és Iancu Laura után új szépiróra leltünk a Magyarországra költözött fiatalasszony személyében. 1976. november 4-én született a mesebeli nevű *Lujzikalagorban*, Bákó-megyében, Romániában. Csángó magyarnak vallja magát. Saját emlékeit, népe életét írja felejtethetetlenül.

Iancu Laura káprázatosnak tartja ezt az önéletírást, de tudni véli, hogy Felicia nem kíván többet írni, a hatalmas siker ellenére sem. Mi, a könyv mostani olvasói ezt nem tudjuk elképzelni...

Gábor Felicia kis kötetének szintaxisát rövid állító és kérdő mondatok jellemzik. Grammatikailag és stilisztikailag korántsem oly érett, megdolgozott szöveg ez, mint a Várad B. Lászlóé, de hisz nem versenyen vagyunk, összehasonlításokat sem kell tennünk, fentiek önkéntelenül történtek. Felicia ír, folyamatos írásos jelenlét valósul meg, szinte mintha inkább beszélne, tollba mondana, diktafonba szánna dikcióját. Távirati stílusban közöl, összefoglal, rögzít, mégsem csak megrendítő tartalmait veszi le olvasója/hallgatója, de őt magát is: hűségét, figyelmét, emberségét. Megszereti őt, minden jókat kívánna néki, köztük azt is, hogy írjon még. Írjon még sokat, kísérletezzon, javítson, alakítson, dolgozza meg vonzó tartalmait...

Kíváncsivá tett, hogy nő-írókat olvasok. Legutóbb Szvoren Edinát vettem kézbe, valamivel korábban Marguerite Duras-t, előtte Flannery O'Connort. Négy író, négy égtáj, ne folytassuk, nem összevethető; nem összemérhető.

Várad B. László mellé olvastam Gábor Feliciát most, a kapcsolat lehetőségét a csaknem azonos vidék, a földrajzi, sorsbéli érintkezés adta: a tanulmányíró rokonszenve mindkettőjük iránt, s a nem szűnő vágy mindkét író honos vidékei, különös sorsai iránt.

A két olvasmány mint írásmű; a két szerző arculata, alkotói attitűdje nagy távolságra van egymástól – az általuk ábrázolt világok tragikumai jóval közelebb.

Gábor Felicia írásmódja, meglehet, jobban megfelel az újrealizmus, egyfajta megújuló népiesség kívánalmainak, jellemrajzának. De mi is az, hogy „realizmus”? A minap egy beszélgetés során olyan véleményt hallottam, hogy ma körbepillantva világszerte világunkon – Franz Kafka realistának tűnik...

Ami számomra Gábor Felicia olvasását megnehezíti, az a gondolati és esztétikai szférában bekövetkező alakulások más, csekélyebb megmunkáltsággal történő formszintre emelkedése. Ennek az „emelődésnek” megtörténtét, felerősödését várjuk, hisz a szerző maga mondja könyve készültéről: „... csak írtam, írtam, írtam...” Nagy érték viszont a csángó nyelv fonetikus leírás általi rögzítése, átírása, archiválása: nehézzé teszi olykor a megértést, mégis: a kötet fő értéke ez.

... Viszont még az is összeköti a két vizsgált könyvet, hogy mindkettő nagyon szomorú. Szomorúvá tesz, hogy a világok, melyeket ábrázolnak, léteztek/léteznek minden képtelen nehézségükkel együtt. És szomorúvá tesz az is, hogy már nem léteznek. *Úgy* nem, mint annak előtte. Vagy mégis, és mindkét esély végtelenül fájdalmas a maga módján.

Dolgozatom végén álljon egy hosszabb részlet Gábor Felicia ízes, szívmengető prózájából; a *csángó* szó eredetéről hallgatjuk az írónőt, engedjük át magunkat az archaikus nyelv hangzása okozta örömeknek, az elmondottak drámájának:

Először, amikor Székelyföldről hazautaztam, megkérdeztem nagyapámat:

Nagyatoka, minák hínnak nünköt, csángónak?

Álmásélem.

Az én nagytátámnak es a nagytátája máséltá, hogy réges-régen egyszer, úgy vot, hogy az ámberek ál térták z'Istántól, s pogányakat térgyülvál imádkoztak. S látta z'Istán, hogy jó népjá álfordult tollá, nagy szározzságot küdött riájuk, s hét ásztándóig nám vot ásö, s olyan innység vot, hogy a jó nép hasszu utnak kált. S házaikat, vagyonukat álárulták az idágenyeknák, kaptak értá lovakat, ünöket, kácskéket, hogy legyen tájük a gyármekeknák, s hogy húzzák a nagy kortos szákereket. S filjékbá az ágésziknák cságöket raktak, hogy ha ál másszebedná valaki, tugya, hogy márrá mennák a többiák, hogy örökki mág kapják egymást. Ha a bornyúcska vagy a kácská ál futkározznak, akkor tutták, hul kárássék öket a gazdája, mát annyiszar csánget a fül, hányszor mágmazdultak. Ottoti-es, örökké teszünk a filjékbá csángöt. Menták hasszú, hasszú utan, hályát találni magiknak a világba. S ahogy menták, úgy csöngátet, hogy csánglet tollük az út, ahul menták. S ha idágeny néppekvál találkoztak, azok montták, itt jönnák a cságösák, nincs hályük a világba suhult, ál hagyta az Istániük, mát annak hirá ment az idágenyák között es. S mikor mázön menták, mikor árdöbá. S imádkoztak az Istánhez, bocsássá meg vétküket. S ugy fogatkazttak, hogy többát soha-soha ál nám hagyák öt, hakármi es legyen. S ságécssá mág öket, hogy hályát találjanak a világba. S így imádkoztak:

*Mennyországnak asszonya
Irgalmasságnak szent Anya,
Élet, mézszáség, rámenység,
Áldott szép Szűz Mária,*

*Könyörűj Évá árva fiainak
Számkivetett maradékainak
Kik bünbe estek ismételten
S nem élnek isteni helyen.*

*Itt a siralom völgyében,
Menesztelünk nagy innységben,
Hozzád sóhajunk mennyekbe,*

Hol vagy örök dicsőségben.

*Azért szószólónk szemedet,
Fordisd hozzánk kegyelmedet,
És a te bűnös népedet
Isten előtt engeszteld.*

*Ó irgalmas Mária.
Jézuskának szent anya.*

S hul álfáradtak ott mág-mág álltak, s ásme álındultak. S votak bátágek, örágek, kik nám tuttak annyit menni étlán-szonnyan, s lá-lá maradtak. Eccer csak jötták árráfálé s mág látták a Hegyeskét, s a patakot, dá akkor nagyobb vót mind most. Látták Színyislot, Kálvárt, Bércet. Akkor tutták, hogy ázt Istán tárámteté náıkük. S akkor a lovakat ki kötték. Itt van víz, árdó s mázó es. Álljunk mág itt. Mondta egy ember, a vázátó, úgy hitták Gábor, s annak vot egy fia, az-es Gábor vot. A fia azt akarta, mennyánák még, dá az örág sajnálta a gyárekeket s a bátágeket, s az örágeket, s úgy gondolta, azét van ott a három domb, mát Istán jált adott, hogy itt ájjanak mág. Mát móntta vala az örág apja, ki utközbá mág hot. Addig menny, fiam, máddig három dombot nám látsz, oda hályázd népünket, s minden dombra épits e kápolnát, s minden ásztándóbá misézátek bánnük, s ámlékezzátek, hogy minák káltünk utnak. Z'örág úgy gondolta, itt marad. A fia akkor hátul ment a három dombon, s álvittá másik nép fálét. A gyengébbák ott maradtak, válá, az örágeskébb Gáborval. S akkor azok, kik itt marattak, ál osztatták közötik a földát, kinák mánnyi gyármeká vot, s akkar gazdálkodtak. Minden dombra csántok egy szent otárt, s egyátt a faluba es. Dá áröst nyomoruság vót, mát a papecskájuk ulyan bátág vót, s nám vót másik papjuk. Mikor mághot a pap, akkor áröst bögött mindenki, s a papnak a hót kázivál felkánték a gyiákot, hogy legyen papjuk, mát mást nám kaptak. S utána es sok, sok ásztándáig kérencselták a szent pápától magyar papecskát, nám küdött náıkik, mát ott, Magyarfödön is felettá kicsi vot bálölük. Küdött náıkük, áma ulyan idégeny papokat, dá áröst fájalta nép, mát nám értették őket.

Azét, építetták házakot körpicsbol, s ulyanak votak, mint egy nagy család. S ásténként esszá ülták s másélták, s énákeltek. Az örág vázátó minden ástá siratta fiát. S ulyan sira-tó énákeket énákelte, hogy a fák-es mág sajnálták, s álvitték a hangját oda másszáségba, hul a fia még kárástá hályét. S mikor hallta apja énákit, mágáset a szivá, s visszaindult embereivel a hegyen visszafálé. S úgy találtak vissza, hogy mássziról hallták az állatok csángöit. S mikor vissza érták, mondták az emberek: necsakk, vissza jötták, mág találtak nünköt. A csángöket. Akkor az apja oda adta náıkik a dombon túli hályát, hol az örág

sok-sok könnyáiból, patak fakadt a földből. S álnávázték Sospatakna azt a hályát. S így csángösáknák hittak akkor régen a szomszéd népák, mát a hírünk serényábbán futtat, mind a szél, s a csángöink áröst híressák votak. Itt a végá s fuss ál vála, lá Návérbá.

Olvassuk Váradi B. Lászlót; olvassuk Gábor Feliciát!

Médiumok térközein

Id. Pieter Bruegel *Babel-tornya* mint világ- és szövegszerkezeti modell.
A nagy *Babel* (1563), az *Albergueria* és a *Wlassich-kézirat*, sőt³⁶³

Egy fúgaszerűen gyorsuló, önmagába írt *betét-szövegét* az örületig forgató kortárs (*egyetlen* műre érvényes) *prózamodell* talál *pendant*-jára egy régi németalföldi *festmény* referenciáiról jószerével leváló (hiszen Babel tornya, ha létezett is, nem lehetett ilyen) óriásépítményének szerkezetében, mely struktúra egy más, rokon formációban is megjelenik a regényben egy elképzelt *épületlabirintus* folyosói, átjárói és lépcsői révén. *Intermediális* utazás angyalokkal és az ördöggel. Az *Albergueria* fogadója előbb a *Wlassich-kéziratnak* a végső fejezetét látszik modellezni, végül a regény-egészre (*Háború és háború*) is ráértődik. A fogadó leírása pedig Bruegel *Babelét* (a „Nagy”-ot? vagy mindkettőt?³⁶⁴) másolja (idézi meg).

„Médiumok térközein”³⁶⁵. Valóság és virtuális valóság, „teremtett világok” határmezsgyéjén³⁶⁶. Valódi (ha létezik ilyen) világ és fikció/szó által teremtett valóság (művészet, irodalom³⁶⁷) tereinek metszetében és közében a szó által megképzett univerzum képzelet révén történő vissza-generálódásáról ejt szót³⁶⁸, vesz példákat ez az írás, amikor id. Pieter Bruegel (két) *Babel-képét* világ- és szövegmodellként fogja fel a nagy Krasznahorkai-regény, a *Háború és háború* számára.

Olyan tárgyakról szeretnék ma, rövidebbre szabott időmben, értekezni, melyek egy része minden kétséget kizáróan létező dolog, tárgyasult formában mutatkozik meg, abban szemlélhető;

más részük azonban fikció, az elme, a képzelet vagy az emlékezet teremtménye, színes pillangója.

Fikció és valóság, kép és szöveg legválogatosabb átmeneti entitásában és transzparens együtteseiben mutatkoznak meg a dolgok, melyeket szóba’ szeretnék keríteni.

Id. Pieter Bruegel *Babel* címet viselő képei (mind a Bécsben található nagyobbik, mind a Rotterdamban szemlélhető kisebbik) minden kétséget kizáróan *léteznek*,

363 Elhangzott a Szegedi Akadémiai Bizottság Székházában 2014. november 18-án.

364 Mi módon lehetséges *egyszerre mindkettőt*? Holott a két kép *egészen más*?

365 Bruegel két képe és Krasznahorkai László *Háború és háború* című regénye.

366 Bruegel képei és a mezopotámiai zikkuratok.

367 Elmesélt valóság; a valóság *ekphrasis*ban.

368 Akár a fordítás-visszafordítás játéka.

mindkettő 1563-ban, (esetleg a kisebbik az azt követő 1564-es esztendőben³⁶⁹) született Brüsszelben, ahová a festő Antwerpenből költözött. Az egyiket nemrég volt alkalom megtekinteni, tanúsíthatom, hogy ott van Bécsben, a *Kunsthistorisches Museum* falán, a helyén³⁷⁰. (Nem úgy, mint Belliniano *Christo morto* című festménye, melyet a hasonló címet viselő Krasznahorkai-elbeszélés³⁷¹ nyomán vágytam megnézni a *Scuola di San Roccó*ban, Velencében, 2012-ben –, de éppen akkor NEM volt ott!)

A *Babel-képek* szerzője közel 500 esztendeje halott. Az általa teremtett képi világ messze túlélte őt mint tárgy –, és halhatatlanná teszi mint e magasrendű szellemi produktum létrehozóját. (*Brasch Izidor cipőkanala* és a *lebegő orgonagyökér* kéziratba ragasztási helye is túléli megálmodóját, Hajnóczy Pétert. Mindkét példa *más módon nincsen* mint valóság; és *más módon – van, él, létezik*.³⁷²)

Krasznahorkai László *Háború és háború* című 1999-es regénye ugyancsak minden kétséget kizáróan létezik, a Magvetőnél jelent meg, s megjelenését közvetlenül megelőzte egy levél (*Megjött Ézsaiás*, 1998) – melyet viszont különböző magyar folyóiratokban elhelyezett hosszúmondatok/mondat-versek előztek- és jelenítettek meg, áthágyva az adott mű borítólaptól borítólapig terjedő szövegterületét³⁷³. Hogy végül az

369 1566, azaz a „Csodák éve” (*Het Wonderjaar*) előtt két esztendővel, a „bozótprédikátorok” (*hagepreek*) működése idején, amikor a spanyol-katolikus tilalmak következtében a kálvinista, lutheránus és újrakeresztelő hívek kiszorultak a templomokból, de még a városokból is, és mezőkön, erdőkben, réteken gyűltek össze prédikációt hallgatni.

370 A múzeum mint az emberiség kiemelkedő artefaktumainak őrző-védő helye és – gettója. A szakrális funkciójuktól megfosztott értékes tárgyak kerülnek ide, lásd Colmarba, az *Unterlinden Múzeumba* Grünewald *Isenheimi szárnyasoltára*, mely az antonita rend bélpoklosokat ápoló kolostorának temploma volt, és ott, csakis ott és ekként töltötte be – korántsem esztétikai – funkcióját.

371 KRASZNAHORKAI László, *Sheiobo járt odalent*, Bp., Magvető, 2008, 90–124.

372 A *Megjött Ézsaiás* szövegében Brasch Izidor cipőkanalának példázata (hidrogénbombával löni a cipőkanálra) ismétlődik, amikor a szerző egy árnyékra történő lövés képtelenségére utal.

373 A *Thészeus-álbalános* után négy évig nem jelenik meg kötete Krasznahorkainak, s négy év múlva sem igazi kötet, hanem egy levél lát napvilágot az 1998-as könyvhéten, lezár, és a „helyben” lakó olvasónak címzett borítékban. Feladója Krasznahorkai László, aki postacímként a Magvető Kiadó Balassi úti szerkesztőségét adja meg. A cím: *Megjött Ézsaiás*. Nyílt levelet, körlevelet olvashatunk tehát, a borítékon konkrét címzés természetesen nincs, nem lehet. Ez a rubrika a megvásárlás és elolvasás pillanatában töltődik ki. A címzett az, aki várja és keresi ezt a levelet, végre ráél, és el is olvassa. (Kísért József Attila *Csak az olvassa* című költeménye, de Kierkegaard saját ideális olvasóját meghatározó példázata is eszünkbe jut a *Félelem és reszketés*ből: a dán filozófus Hamanntól vett idézetet választ mottóul művéhez: *Amit Tarquinius Superbus kertjében a mákféjek által üzent, azt értette a fia, de a követ nem*. Vö. SØREN KIERKEGAARD, *Félelem és reszketés*, ford. RÁCZ Péter, Bp., Európa, 1986, 6.) A borítékon az áll, hogy a levél tartalma egy bejelentés lesz, hír egy újabb regényről. Hír, azaz – Ézsaiás próféta nevét figyelembe véve – jóslat. Ez a jóslat és előrejelzés aztán egy év múlva be is váltódik, be is teljesedik: az 1999-es könyvhéten megjelenik a nagyregény, Krasznahorkai életművének eddigi csúcsa és foglalata, a *Háború és háború*. A levél, a *Megjött Ézsaiás* tehát nemcsak egy hír bejelentése, hanem prófécia maga is (mag-szavai: *hold, völgy, harmat, halál*), teljes terjedelmében, lassan hömpölygő, hatalmas mondataival, melyek a főszereplő, Korim György helytörténész szájából ugyancsak rendkívül

előre jelzett nagyregény utolsó sorai bejelentsék a főszereplő végső eltűnését, de a további történések ismeretében a regényvilág írott-nyomatott státuszából való kilépését is; a történet a „való világban” folytatódik:

(Korim³⁷⁴), akinek a vég Schaffhausenben volt,
... a vég,
a vég tényleg Schaffhausenben.

Mely zárómondat aztán egyszerre köti a Krasznahorkai-regényt Madách halhatatlan művéhez és Bukta Imre barátian elkészített felirata által a schaffhauseni *Hallen für Neue Kunst*hoz is.

Ámde, amit a Bruegel-kép ábrázol, maga a *Bábel-tornya*, ha létezett is valaha, létmódja, helye, azonosíthatósága, egy- és csak-egyetlen volta a térben és időben igen csak kérdéses, s ha volt is – régen nincsen már. Romok, archeológiai leletek, szöveges dokumentumok s a fentiekre való emlékezet tartja egyben.

És nem „létezik” a *Háború és háború* kerettörténetének narratívája sem, holott Gyula, Budapest és New York nagyon is valós helyszínek ez idő szerint is.

A Bruegel-képhez állított előképek és párhuzamok pedig a lét és nemlét legkülönbözőbb ontológiájában egzisztálnak (valós, fennmaradt festmény; fotó; művészettörténetes képleírás etc.): Hieronymus Bosch festményei kétségbevonhatatlanok, ám a rajtuk ábrázolt álombéli, kétes, egyszerre ősi, s egy *disztópia* jövőbeni városai, építményei, tornyai – aligha voltak valóságosak bárhol is a Föld kerekén, még ha a buddhista *sztúpákra*³⁷⁵ emlékeztetnek is olykor. Egy sci-fi űrvárosának félig természet-, félig

ember építette tornyai, oszlopai, labirintusai inkább. Jóslat és jövendölés az Éden és a világhatárzatrófa pólusai közt.

Nincsen/nem volt földi mása, földi megfelelője/előképe, „referenciája”/eredetije Bruegel *Bábelének*; azaz e „*pokoli Torony* nem létezik, de van”³⁷⁶, (akár – másként! – Gulácsy Lajos *Na'Conxypanja* vagy Akutagava Rjúnoszuke *Őszi hegyoldala*³⁷⁷...).

Amiként nincsen, nem is volt sosem az elmondhatatlan szépségű, megrendítő *Wlassich-kézirat*, írói fantázia teremtménye, de mily mértékben létezik mégis négy angyali férfiújával (*védelmi szakembereivel*) – az olvasói képzeletbe beleegő helyszíneivel, Krétával, Kölnnel, Hadrianus falával és az Albergueria fogadóval Herkules oszlopainál, Rómával, mely megfosztatott lakóitól, fénykorától.

(Márton László értekezése idéződik fel a történelem, a krónikák fikcionalitásáról: *Az „igazi” szereplő „igazi” története. Heinrich von Kleist Kohlhaas Mihály című elbeszélése egy régi krónika tükrében*; Hafftitius krónikájának egy fejezete Christian Schöttgen és George Christoph Kreysig kompendiumában³⁷⁸: *És vajon Kleist az igazi Kohlhaas igazi történetével ismerkedett-e meg, amikor fellapozta Christian Schöttgen és George Christoph Kreysig kompendiumát, amelyben Petrus Hafftitius írása megjelent, keletkezése után körülbelül százötven évvel?*)

A kéziratról tehát csak hallunk a regényben, elolvassunk akár mint betétet, fejezetekbe tördelt belső történetet – nincs módunk. Korim György mondja el, amit előzőleg beírt, bemásolt a kéziratból a számítógépbe – ő mondja el – magyarul, New Yorkban – a magyar származású tolmács Puerto Rico-i szeretőjének, aki egy szót sem ért magyarul; az egész szöveget, elmeséli, hogy mit másolt aznap szobájában a számítógépbe. Egy öt bizonyosan nem értő, a megalázottságtól és megfélemlítettségtől csaknem néma, Korim nyelvét nem beszélő (de még a közös megértés-alapot biztosító, akár „pidzsinizált” angolt sem bírja tisztességgel egyikük sem!) hallgató tudatába temeti belé az őt megigéző kéziratot, melyet aztán mi, megérintett olvasók hiába keresünk a neten (pedig a szöveg ígérte!): ott csak a Krasznahorkai-regény betétjét

lassan és tagoltan, *i-szony-ta-tó* körülményességgel hangzanak fel egy néma hallgatóhoz, talán az ótestamentumi nagy jövendölőhöz, Ézsaiáshoz intézve. De ezt a mostani hírt korábbiak előzték meg: 1996-ban és 1997-ben az *Alföldben* (1996/11, 3–4.; 1997/7, 40.); a *Holmiban* (1996/6, 892–893.); a *Jelenkorban* (1996/10, 872.), a 2000-ben (1996/12, 23.; 1997/6, 25.) és a *Magyar Narancsban Egy mondat* címmel rövid írások (versek? szabadversek?) jelentek meg, melyek aztán a *Megjött Ézsaiás*ban ismét felbukkannak. (A mondatok mottója Mészöly Miklóstól való: *Ha a virágoknak szárnyuk volna, az emberek közeledésére elrepülnének*. Olyan ez a szép és fájdalmas kis mondat *legy mondat ez is!*, mintha egy szomorú modern tündérmeséből, egy másik *Kís Hercegből* vététt volna ki.) Így jön és terjed a hír, így lép át könyvről könyvre, erősítve a Krasznahorkai-mű irodalmából való fokozatos kilépését, életté válását. Aki leteszi a *Háború és háború* című nagyregényt, készterést érez, hogy a számítógéphez lépjen, és megkeresse az interneten a *War and War* című begépelte kéziratot. S ha nem lépünk is a géphez, a remény és izgatott sejtélem ott él bennünk, hogy a Korim-találta csodálatos kézirat, immár halhatatlanná téve aranykori angyalaival és megfoghatatlanul szép helyszíneivel – ott él, elektronikus jelek formájában, letörölhetetlenül.

374 A tanulmány utolsó átnézése idején tudom meg, hogy a főszereplő neve az 1999-es kiadás óta mindenütt helytelenül, „Korim”-ként szerepel; korrigáljuk itt mi is a helyes változatra: Korin György!

375 Buddha ereklyéinek elhelyezésére épített kegyhely, kultikus építmény.

376 *Na'Conxypan nem létezik, de van* – olvassuk egy Gulácsy-tanulmányban.

377 AKUTAGAVA Rjúnoszuke, *Őszi hegyoldal*. = A. R., *A vihar kapujában*, szerk. BÁTHORI Csaba, Bp., Ulpius-ház, 1999, 85–99.

378 L. Márton László, *Az „igazi” szereplő „igazi” története (Heinrich von Kleist Kohlhaas Mihály című elbeszélése egy régi krónika tükrében) = Az ábrázolás iránytalansága: Négy példa*, Bp., Anonymus, 1992 (Elte Magyar Irodalomtörténeti Intézet füzetei, 4), 31–43. S ha tovább idézünk: *Kleist arcát, az értelmezések és félértelmezések üveglapján keresztül, még majdnem olyan világosan látjuk, mint kortársainkét... (...) Kleist mögött a feledésbe merült Christian Schöttgen árnya sejlik fel, százhatvan kötetes gigászi életművével. Róla most ne is beszéljünk; elég annyi, hogy Hafftitius szövegét óhatatlanul az ő szemszögéből nézzük és kezdjük értelmezni. De bármily homályosan látjuk is Christian Schöttgent, még mindig többet vehetünk észre belőle, mint Hafftitius alakjából, akinek életéről jóformán semmit se tudunk, s krónikája is, egészében véve, kézirat maradt. Az „igazi” Kohlhaséból pedig végképp nem vehetünk észre semmit, alakja szétfoszlott a róla szóló szövegekben.*

találjuk... Tehát nem valóság, hanem kitalált világ ez, de így sem érthetjük meg, mert töredékesen, angol szavaktól tarkítva mondják el a regényben: *olvasva halljuk*. Mintha egy dramatizált monológrol írt elbeszélés volna; a szóbeli monológot az író írott szöveggé stilizálná. A mű így élőbeszédszerű, s már maga az elbeszélés műfaja is háromdimenziós: az elbeszélés azt mondja el, hogy valaki hogyan mond el egy történetet³⁷⁹. S akkor e szét-százazhatatlanul bonyolult, virtuális és valót egymásra másoló világokról állítjuk azt, hogy bennük a Bruegel-Bábel kétszeresen is minta, metafora és önmagán túlmutatató képi megszólalás lesz. Krasznahorkai kétszer használja fel, kétféleképpen:

egyszer (másodszor) nyíltan, világmodellként; egyszer (korábban, hosszabban) rejtve, szövegmodellként. Mindkét ízben a „Nagy” Bábel-kép más és más vonását. És azt is állítjuk, hogy az így felépülő, igen bonyolult szerkezetű szövegmű önmagához adekvát, hasonló vizsgálati módszertant és gondolkodásmódot követel – itt, és másutt is.

Azaz Bruegel *Bábele* mint világ- és szövegmodell; mindkét hasonlítás más- s más vesz ki ugyanabból a képből. A Bruegel-kép motívuma mint megsokszorozódás New York utcáin: nem a triviális ötlet, hogy New York a modern kor Bábele (mint a pusztulásra megérett, gögös, magával már nem bíró világ), hanem hogy New York teli-detelis van Bábelekkel, Bábel-tornyokkal (irdatlan felhőkarcolókkal): Bábelek a Bábelben. De még egy áttétel iktatódik be: Korimban mindezen felfedezések nem rögtön a kirakatbéli, majd utcai látvány nyomán, hanem valamivel később, amikor a könyvárús ponyváján belelapoz egy albumba (Ely Jacques Kahn: *New York Architect*, Otto John Teegen 1931-es előszavával), s rohanni kezd, hogy a felismerteket szembesítse a valósággal, New York Bábeleivel. S e festményt a regény nem a „helyén”, egy múzeumban, albumban stb. láttatja, hanem silány, kirakatüveg mögötti tévé-képernyőn, akárhányszorosan többszörösíthetőben. Kicsinyíthető vagy nagyítható formában, részleteibe tördelve, lehalkítva vagy felerősítve a mögötte szóló zenét, mellé szánt kommentárt, fűszerezve egy rossz szájjú utcai intermezzóval: tehát használva és önkényesen felhasználva, idézőjelbe téve eredeti létmódját (mint a *pop art*-ban Warhol), végül akár, a készülék kikapcsolása által – megszüntetve a műtárgyat, elhallgattatva mormoló beszédét. Nem beszélve róla, hogy eleinte nem is a kép-egészt látjuk, hanem az előtér Nimród-király jelenetét, s majd csak ezután kezd tágulni a kamera, birtokba véve a teljes festményteret. (Minden egyes momentumnál, szempontnál, az olvasói szemlélet minden paraméterénél hosszan, kíméletlenül hosszan kellene elidőznünk. Mint maga a regény, oly körültekintő következtetéssel.)

Következzék a *Háború és háború* című regény velejének megragadása szövegidézetek által (ugyanígy, a további pontok esetén is)

379 DÍÓSZEGI Olga, *Közös vonások Malcolm Lowry és Hajnóczy Péter műveiben*, Életünk, 1993/3–4, 229–234.

-id. Pieter Bruegel „*Nagy Bábelének*” leírása és értelmezése:

... ez elképesztő, ez felülmúlhatatlan gondolat, a gyöngé és gyarló ember, aki önmagánál sokkalta, de sokkalta hatalmasabb univerzumot teremtett, hiszen végső soron ez a varázslatos, ez a nagyság, amit az ember önmaga fölé tornyozott, hogy lényegesen nagyobb teremtett annál, aki ő (...)de megrendítő is, poignant, mert aztán uralni ezt a nagyságot persze már nem tudja, mert kezelni ezt az óriásit már nem képes, és összeomlik, s az meg, amit így teremtett, ráborul, hogy aztán kezdődjék az egész előlről, s folytatódjék vég nélkül ... (124)

-A *Wlassich-kézirat* szintaxisának, beszédmódjának bemutatása (mely egyben a regény egészét is festi, arra is vonatkozik):

... szemre úgy százötven-százhatvan gépelt, de számozatlan kézirat (78)

(...) A két fejezet, mondta Korim, Kasser alakjának folyamatos kiemelése, az ismétlés és az elmélyítés eszközeinek túlhajtott, mértéktelen használata legalább itt, a negyedik és ötödik részben már az első olvasásnál el kellett volna igazítsák a szerző voltaképpeni szándéka s így a kézirat tulajdonképpeni mondanivalója felől (...) a szöveg megmagyarázhatatlan, homályos eredete, sugárzásának költői ereje, illetve az a tény, hogy az ilyen irodalmak esetén alkalmazott hagyományoknak a lehető leghatározottabban hátat fordít, megsüketítette és megvakított, sőt egész egyszerűen megsemmisítette őt (...) pedig hát, csóválta meg a fejét, mindvégig ott volt a szemei előtt a magyarázat, látnia kellett, és látta is, sőt: csodálta, csak nem értette, amit lát, és amit csodál, hogy, hogy ugyanis a kéziratot csupán egy dolog érdekli igazán: az örületig körbeírt valóság, a tébolyult részletezésekkel, mániákus ismétlésekkel megidézett helyzet belekarcolása a képzeletbe (...) számtalan részletezés és ismétlés és elmélyítés nehezíti az olvasást, miközben amit részletez, amit ismétél és amit elmélyít, az örökre odaég az agyba, brain, mindig ugyanazokat a mondatokat használja ezeken a helyeken, de mindig a módosítás és kiegészítés, a bővítés és a visszavonás, az egyszerűsítés és a sötétítés leheletfinom eszközeivel él, ám az embert, látszott tűnődni Korim, furcsa mód ez az ismétlődés és a többi, és a többi nem feszélyezi, nem idegesíti, nem untatja, hanem elbűjtatja, nézett föl a mennyezetre tűnődve Korim, belerejti, mondta, az idézett világba (160-161)

s tovább, az utolsó (hatodik) részről:

A mondatoknak van egy szerkezete, a szavak állnak, pont, pont, vesszőcske, mind-mind a helyén, mégis, (...) ami itt, az utolsó részben történik, az tényleg csak egyféleképpen jellemezhető, mégpedig úgy, hogy: összeomlás, összeomlás és összeomlás, collapse, collapse and collapse, mivel a mondatok, mintha megőrülnének, nem egyszerűen nekilódnak, hanem valami kétségbeesett sebességre kapcsolva belefognak egy eszeveszett rohanásba

(...)

hogy belőle voltaképpen már semmi nem érthető

(...)

olvashatatlan és közben példátlanul szép (179-180)

-Az Albergueria fogadó leírása; az Albergueria fogadó mint a Bruegel-Bábel szerkezeti pendant-ja:

Az Albergueria nem fogadó volt, mondta Korim a nőnek az ágyon, már a mérete elárulta, hogy nem az, ugyanis ekkorát, ilyen szokatlanul, ilyen hihetetlenül nagyot nem épít senki, az Albergueriát sem építették, ha az ember építés alatt valami tervszerűre gondol, ez csak úgy épült, épült éveken át, egyre bővült, magasodott, kiegészült, terjeszkedett, expansion, odafönt, mondta Korim, megszámlálhatatlan helyiség, több- és többféle lépcsőház, rengeteg emelet, zugok és beugrók, kiöblösödések és átjárók, egy folyosó itt, egy folyosó ott, teljességgel áttekinthetetlen szerkezetben (...) és lépcsők vezettek mindenféle helyiségek belsejéből is, ezért aztán különböző szintek álltak elő (...) olyan óriásinak, olyan zavarosnak és olyan bonyolultnak tűnt minden, hogy átlátni már senki nem látta át, mert nem egy tulajdonos volt itt, hanem számtalan, és mindegyik csak azt a területet tartotta szemmel, amelyik hozzá tartozott, a többivel nem törődött, így fogalma sem lehetett az egészről, meg nem is érdekelt senkit ez az egész (...) tudniillik a káosz és az áttekinthetetlen helyzet (...) uralkodott ... (163-164)

-A Bábel-kép mint a Wlassich-kézirat pendant-ja vagy megfordítva:

... a történetben megszűnt az előrehaladó idő, és ily módon megszűnt maga a történet is, bármi tűnt is fel az óriásivá nőtt mondatokban, bármilyen új elem jelent is meg ott, az nem vezetett sehová, nem készített elő semmit, nem bevezetés volt, vagy zárlat, nem ok vagy indítás, csupán eleme egy hihetetlen sebességgel odavillantott képnek, részlete, sejtje, darabja, alkatrésze egy hallatlanul komplikált egésznek, mely mozdulatlanul áll az óriási mondatok között (181)

(...)

hogy mi ez, ha nem irodalmi mű, mert nem az, ez nyilvánvaló (185)

és folytathatnánk az egymásba szövődéseket:

-Az Albergueria fogadó mint a *Wlassich-kézirat* (főként bizonyos részeinek) pendant-ja...

-A *Wlassich-kézirat* mint a *Háború és háború* pendant-ja...

-Az Albergueria fogadó mint a *Háború és háború* pendant-ja...

A *Wlassich-kézirat* mint a *Háború és háború* betéteje, *mise en abyme*-ja; (mely kézirat is kicsinyítő tükörként tartalmazza, gyűjti, sűríti a regény-egész építményét – mert magasrendű, szerveződésének titkait fel nem táró, magát „az első arra járónak” meg

nem mutató építmény Krasznahorkai 1999-es regénye, magába foglalva a megálmodott, nem létező és szándékosan fogyatkozottan leírt, *hordozott, médiumként belé szállott, belé költözött* szépséges, örült *Wlassich-kéziratot*.

A sok szó után nézzünk, olvassunk fent aposztrófáltakból valamit!

-itt az előadásban vetítés következett-

A képek oldotta szófolyam és bonyolultság után nézzünk néhány konkrét tudnivalót a Bábelről, a *Bábelségről*!

Babilon, a kifinomult ókori civilizáció székvárosa a *Biblia* komor színeivel írta bele magát a kereszténység emlékezetébe. *Bab-ilu* a maga nyelvén *Isten kapuját* jelenti, a héber szómagyarázat a *zavarral, keveredéssel* azonosítja.

A *Mózes I. könyve* 11. az 1–9. verseket szenteli csupán e nagy súlyú és maradandó beszéd tárgyát generáló történetnek. Egy *csontváz*at és *szupersűrítmenyt* (mint a *Biblia* homályos szűkszavúsága nem egyszer, gondoljunk a Babits által feltöltött, kiegészített, elképzelhetővé tett, kommentárokkal ellátott, önarcképként aposztrófált *Jónás könyvére*!) jelöl ki, pár sugalmazó erejű, vitatható jelentésű, hiátusokat hagyó mondattal festi fel a történetet. Előtte Sém, Khám és Jáfet nemzetségei sorolódnak az özönvizet követően, számlálván a kimérhetetlen, de kimérni kívánt időt; utána ismét Sém nemzetségábráját látjuk, most már *Ábrámig* – kezdődik (befolyunk, bele-szűkülünk) a zsidó történet medrébe az emberiség-történet után. A *Szövetség* hamaros megkötése a tét.

Előbb azonban a három nagy büntetés-történet utolsója, Bábel, ahol mindazonáltal nem kipusztítatják, „csupán” szétszóratik a Föld népessége. A nyelv mint elkülönítő, elválasztó, egységet bontó elem. A nyelv mint különbség. A harmonikus kommunikáció mint az egység záloga.

Mind az egész földnek pedig egy nyelve és egyféle beszéde vala.

És lőn mikor kelet felől elindultak vala, Sineár földjén egy síkságot találának és ott letelepedének.

És mondának egymásnak: Jertek, vessünk téglát és égessük ki jól; és lőn nekik a téglakő gyanánt, a szurok pedig ragasztó gyanánt.

És mondának: Jertek, építsünk magunknak várost és tornyot, melynek teteje az eget érje, és szerezzünk magunknak nevet, hogy el ne széledjünk az egész földnek színén.

Az Úr pedig leszálla, hogy lássa a várost és a tornyot, melyet építenek vala az emberek fiai.

És monda az Úr: Ímé e nép egy, s az egésznek egy a nyelve, és munkájának ez a kezdete; és bizony semmi sem gátolja, hogy véghez ne vigyenek mindent, a mit elgondolnak magukban.

Nosza szálljunk alá, és zavarjuk ott össze nyelvöket, hogy meg ne értsék egymás beszédét.

És elszéleszté őket onnan az Úr az egész földnek színére; és megszűnének építeni a várost.

Ezért nevezék annak nevét Babelnek; mert ott zavará össze az Úr az egész föld nyelvét, és onnan széleszté el őket az Úr az egész földnek színére.

Néhány hosszabb megfontolást igénylő pontra mutatok rá:

Noé még egységesnek mondható, egy tömbben élő leszármazottai kelet felől indulnak (*Édentől Keletre*), és Sineár földjén/síkságán (a babiloni síkságon) állapodnak meg. Ezt a Sineárt több helyütt Sumérral azonosítottam olvastam. Ne feledjük, Ábrám Ur városából hozatik ki új hazát keresni!

A torony égetett téglából épül³⁸⁰, szurok kötőanyaggal. Errefelé nincs kő, nincs építkezéshez alkalmas erős törzsű fa – gondoljunk Gilgames és Enkidu viaskodására a Cédruerdő fájáért!

Várost *is*, tornyot *is* akarnak építeni. Nemcsak tornyot!

-melynek teteje az eget érje³⁸¹

-... hogy magunknak nevet szerezzünk – ki előtt? vannak itt mások, többiek? vagy Isten előtt? vagy a majdan keletkezők előtt?³⁸²

-... hogy ne széledjünk szét a föld színén...³⁸³

Isten maga száll le, látni a várost – megjeleníti magát? láthatóvá teszi? vagy csak „leskelődik”? Egy leskelődő, alá-surranó Teremtő? De hisz láthatatlan... jöhet-mehet bátorsággal!

Megisméltődik, ami a Paradicsomban történt, a leskelődés, leleplezés, a második fáról történő szakítás megakadályozása, majd a kiűzetés? Most Isten nem pusztítja el a tornyot, s nem végzi ki az új emberiséget – megszelídült volna? De jobb-e, amit most cselekszik velük (*vélnük*)?

A Robert Graves-Patai Ráfael-féle *Héber mitológia*³⁸⁴ gazdagabb anyagot közvetít a *Bibliánál*. A mítosz, s az őt hitelesebben őrző, véle rokonabb apokrif iratok világa árnyaltabb, bőbeszédűbb (naivabb), brutálisabb a sterilizáltra kanonizált, mitikus ala-

380 A jahvista szerző ezt érdekesnek találja, e pontnál elidőz, mivel nem látott még ilyent.

381 Úgy tartották, hogy az ég hatalmas, egymásra rétegződő hártványból áll, és sátorponyva-kupolája elérhetőnek tűnik, például akár a madarak által is.

382 A félistenek (Dionüszosz, Akhilleusz, Thészeusz, Héraklész) mítoszai idéződnek fel a görögöktől – az ő sorsuk a legtragikusabb és leg-példaértékűbb, hiszen az ő számukra a halhatatlanság esélye egy pontig fennáll. A *Bibliában* nincsenek félistenek. Csupán *egyetlen* „félisten” van.

383 Holott az 1. *Teremtéstörténet* Istene szaporodást, sokasodást, a Föld színén való széledést parancsolt.

384 Robert Graves-Raphael Patai, *Héber mítoszok: A Genézis könyve*, ford. Terényi István, Bp., Gondolat, 1969.

pokat elfedni akaró, de a szöveget átvérző nyomaiban őrző (még mindig gyönyörű és sugalmazó erejű, rejtelmes, mert szűkszavú és megvágott) szent könyveknél.

Néhány dolog abból, ami hiányzik a *Bibliából*, de megőrződött a mítoszban:

a) Nimród, a városalapító nagy vadász extravagáns trónus-piramisa: alól a cédrus-trón, rajta a vas, a réz, majd az ezüst és arany trónus, végül az óriás drágakő, s ezen ül a felhők felett ő maga (ne feledkezzünk meg Nimród/Nebron/Ménrót³⁸⁵ magyar, illetve annak *vélt* kontextusairól, akár Magóg Anonymusnál, s nyomán Adynál...);

b) Nimród, a dölyfös, aki azért emeli Babelt, mert bosszút akar állani őseiért, akiket Isten vízbe fojtott;

c) s szándéka az, hogy az Ararátnál is magasabb toronyról megtámadja az eget, és elpusztítsa Istent, helyette bálványokat állítva; a prométheuszi *hübrisz* – Számael lázadása Él ellen³⁸⁶, akár egy régi támadás Zeusz Olymposza ellen³⁸⁷;

d) az összetört téglá mint jóvátehetetlen érték; szemben vele a lezuhant ember – jelentéktelen, *semmis*³⁸⁸ esemény, apró bosszúság, *niente*... A világ szerkezete mit sem változik egyetlen ember vesztésétől – Ikarosztól sem, nemhogy egy egyszerű kőművesétől. Ikarosz szárnyaszegett madárként zuhan az öböl vizébe, már csak kalimpáló lába látszik. Sem a pásztor, sem a földműves, sem a halász³⁸⁹ nem törődik vele, nem is

385 Távra vezet tárgyunktól, mégis említük ide Simon mester történelemtudat-meghatározó, mesés sorait: a Ménrót férfinév nyelvi eredete homályos, a középkori mondákban a magyarság ősapjaként emlegetett *Nimród* nevét helyettesítették vele. Kézai Simon krónikájában (*Gesta Hunnorum et Hungarorum*, 1282–83, ford. Szabó Károly) Ménrótot tette meg a magyarok ősenek a Nemrót névalakban, és az ő példáját követte több középkori krónika is. Mellőzve tehát az eseményeket, melyek kezdett tárgyunknak színt adnak, vissza kell térnünk Menróth óriásra, ki a nyelvek megkezdődött összezavarodása után Eviláth földre méne, melyet ez időben Persia tartományának neveznek, és ott nejétől Eneth-től két fiat nemze, Hunort tudniillik és Mogort, kiktől a húnok vagy magyarok származtak. De mivel Menróth óriásnak Enethen kívül mint tudjuk, több neje is volt, kiktől Hunoron és Mogoron kívül több fiakat és leányokat is nemzett; ezen fiai és maradékaik Persia tartományát lakják, termetre és színre hasonlítottak a húnokhoz, csak hogy kissé különböznek a beszédben, mint a szászok és thuringek. S minthogy Hunor és Mogor első szülöttek valának, atyjoktól megvalva külön sátrakba szállnak vala. Történt pedig, hogy a mint egyszer vadászni kimentek, a pusztán egy szarvas ünőre bukkanának, melytet, a mint előttök futott, a Meotis ingoványába kergetének. S midőn az ott szemök elől tökéletesen eltűnt, sokáig keresék, de semmi módon nem találhatták. Végre is az említett ingoványokat bejárván, azon földet baromtartásra alkalmasnak szemlélték.

386 Számael a Sötétség Fejedelme volt, aki ellene szegült Isten teremtő akaratának. Isten kiáltásával leigázta őt. Számael és angyalai börtönbe kerültek, és ott sínylődnek ma is. *Vigyázók* néven ismeretesek.

387 Egy görög mítosz arról szól, hogy az óriás Alóeidai az Ossa hegyre rakták fel a Pélion hegyet, s onnan akartak támadást intézni Zeusz Olymposza ellen.

388 Tolnai Ottó esszéinek kedvelt szavát veszem kölcsön.

389 Egy lábgyezet erejéig ejtsünk itt szót az *alkimista* Bruegelről! A festő barátja, a jeles kozmográfus, Abraham Ortelius azt írja egy helyütt, hogy Bruegel műveiben *mindig több a gondolat, mint a festészet*, továbbá hogy *sok olyasmint festett meg, amit nem lehet megfesteni*. E többjelentésű mondatok utalhatnak a festő munkáinak, érdeklődésének ezoterikus jellegére, a rajtuk azonosított alkimista motívumokra,

látja a felfelé vágyódás tragikus ifjú kudarcát. Nimród, Saul, Ikarosz – az emberi lény nem próbálhatja ki gögijében, ami csakis a természetnek Istentől eredő joga (Ikarosz a repülést a nagy Egek, Isten birodalma felé; Saul az öngyilkosságot hiúságában, gögijében; Nimród az esztelen, értelmetlen, befejezhetetlen magasba-építkezést). Ebből a világlátásból kristályosodik ki Bruegelnél az a képtípus, ahol a főtörténet az észrevehetetlenségig el van rejtve a képegész színes falikárpitján³⁹⁰.

Odafent semmi nem rándul össze, hogy legközelebbi jövőjét hírül adja... – mondhatnánk, folytathatnánk Bruegel mítoszi hőseinek sorsszimfóniáját Kafkával a *Testvérgyilkosság*ból³⁹¹.

e) Végül Nimród emberei nyilakat lödöznek az égbe, melyeket az angyalok, bevézve, visszahajigálnak. A bábeli önhittek azt hihetik: „Megöltük az ég lakóit mind!”

Mindez a *Biblia* világa volt, illetve az annak mélyrétegét képező héber mitológia. De mit mond Babelről a történelem s a régészet? Mezopotámia nagy folyók áradása mosta térein a sumérok i. e. 2200 és 2015 között királyi székhelyül Ur városát választották. Ur-Nammu zikkuratja 2100 körül keletkezett, háromszintes épület volt, 30 cm-es égetett téglák milliőiből hozták létre. Talán *Jakob létráját* is ennek a mintájára képzelték el a hajdaniak.

Az *Óbabiloni kor* többek közt Hammurápi törvénygyűjteményéről híres, mely egy oszlopszerű diorit tömbre vésvé maradt meg, s 1902-ben találták meg Szuzában.

pl. az *Ikarosz bukásán* a háttér tengerébe bukó, horizonton aranyként fénylő, ám Ikarosz szárnyának viasz-kötéseit megolvastani képtelen napra, de a fent utalt három foglalkozás jelképes jelentéseire is.

390 Tolnay Károlytól idézek fel két gondolatmenetet. A Bruegel halálának 400. évfordulóján a Tudományos Akadémián tartott emlékbeszédhez fordulok (elhangozott a budapesti XXII. nemzetközi művészettörténeti kongresszuson, 1973): Tolnay a korán elhunyt művészettörténész, Popper Leó gondolatait tolmácsolja: *Bruegel festményei térbeli eseményeket ábrázolnak, s ugyanakkor olyanok, mint a merev falikárpitok*. Dolgozata végén Tolnay Bruegel művészetét a modellálatlan, tiszta szín dekoratív ereje szempontjából Léger-hez, Matisse-hoz, Picassóhoz hasonlítja: *Függetlenül a feldolgozott témától, festményeit mint a volumenek és valörök közt szerves kapcsolatot teremtő faliszőnyegeket is megcsodálhatjuk*. TOLNAY Károly, *Teremtő géniuszok: Van Eycktól Cézanne-ig*, Bp., Gondolat, 1987. A főtörténet észrevehetlenségére, elrejtettségére pedig a következő képeket idézem fel Bruegeltől: *Saul öngyilkossága; Királyok imádása; Betlehemi gyermekgyilkosság; Betlehemi népszámlálás, Magvető; Keresztvitel; Szent Pál megtérése; Ikarosz bukása; Keresztelő Szent János prédikációja...* Krisztus (Nimród) a mindennapi emberek közé vegyül – figyeljük meg, hogy csaknem valamennyi Bruegel-képnek hiányzik vagy elrejtett mellékalak a főhőse!

391 *Wese épp a két utca metszéspontján áll meg, botjával támaszkodik már csak a túlparti utcán. Merő szeszély. Az éjszakai ég csábítja erre, sötétkéjje, aranya. Semmiről nem tud, ahogy felnéz, semmiről nem tud, így simítja hátra haját meglebbentett kalapja alatt; odafent semmi nem rándul össze, hogy legközelebbi jövőjét hírül adja; marad minden a maga értelmetlen, kideríthetetlen helyén. Önmagában véve igen logikus, hogy Wese továbbmegy, ám beleszalad Schmar kesébe – tehetnénk hozzá Kafka kommentárját, mely a szerző világmagyarázatát summázza. Franz KAFKA, *Testvérgyilkosság* = F. K., *Elbeszélések*, Bp., Európa, 1973, 207.*

De mindaz, amiről mi *most* beszélünk, az *Újbabiloni korszak*ból maradt fenn, az i. e. 7–6. századból.

Az előzmény az, hogy i. e. 612-ben a szövetséges babiloni és méd seregek elpusztították Ninivét, s az új birodalom fővárosa az a Babilon lett, melyet Szanherib egykor leromboltatott. (Egy felkelés megtorlásaként i. e. 689-ben az asszír uralkodó Babilon városát eltörölte a föld színéről, valamennyi lakosát kiirtotta, zikkuratjait lerombolta, az Eufrátesz vizét a romok felé vezettette, hogy Hammurapi Babilonja örökre eltűnjék (Koldewey csak Új-Babilon romjait ásta ki³⁹²). 88 év alatt hat király követte egymást, mielőtt Kürosz perzsái elfoglalták volna a várost. Nabukodonozor az ősi Babilon helyén új, ragyogó metropolist teremtett, melyet a német Koldewey 17 éven át tárt fel. Ő a Hérodotosz által látott és leírt városfalat szerette volna megtalálni (a „történetírás atyja” i. e. 456 körül látta a várost, a hatalmas védőfalat). Az egyik kapu (*Istar kapu*) melletti széles út (*Felvonulási út*) végén épült a palota, hátul, még messzebb a szent torony-óriás. A palota egy részét a híres függőkertek foglalták el: a távoli hazából ide-álmódott hegyek. A *látlat*³⁹³: vad pompa zöldben és kékben, a kerámiadíszítés összefüggő *falikárpit*ként borít mindent az izzó napsütésben. 125 oroslán, bikák és sárkányok közt vezet a „Hadak útja”, a hívek ámulatára, az ellenség megfélemlítésére.

A szent torony pedig nem más, mint az *Etemenanki* lépcsős torony („az Ég és a Föld alapjainak háza”, az „Ég és Föld találkozóhelye”): 7 szintes, tetején, 90 m magasban a templommal – mikrokozmosz, a világmindenség sarokköve: a *Bábel tornya*. Hét terasza a hét bolygót jelképezi, a hozzá tartozó templom pedig az *Észangila*, a „fej fel-emelésének háza”. Hérodotosz már megrongáltan látta a nagy tornyot, Nagy Sándor pedig, Indiából hazajövet, csupán a romjait találta...

Bruegel *Bábele* egészen más szerkezetű, alakú építmény lett, előképeit, ha vannak neki, máshonnan meríti.

Tolnay Károly azt írja, hogy a Guido Clovio halálakor készített leltár tanúsága szerint Bruegel készített miniatúrákat is. A *Bábel tornyának* is van egy, a festmények előtt tíz esztendővel készült miniatúra-változata Alessandro Farnese *Hóráskönyvéből* (1553): azaz Bruegel kedvelt, visszatérő témájáról van szó. Sőt Tolnaynál szó esik egy elefántcsontra festett variánsról is.

A flamand hagyomány a tornyot részben négyszögletes alaprajzúnak festi³⁹⁴, míg Bruegelnél lépcsőzetes piramis, ahol az emeletek nem ugranak ki, román stílusú kis ívekkel megtámasztott erkélyek módján. A torony dombos tájba illeszkedik: hatalmas öblöt gömbölyded hegyek vesznek körül, az öbölben égő hajó Bosch ihletésére vall.

392 Koldewey 1899. március 26-án kezdte meg a bábeli vár a „Kasr” keleti oldalán Bábel tornyának kiásását.

393 Csontváry kései *Önéletrajzá*nak kedvenc kifejezését használom.

394 Például Gerard Horenbout: Grimani Breviary, 1510 k. 280 x 215 mm, Biblioteca Nazionale Marciana, Venice; Hendrick Van Cleve: *The Construction of the Tower of Babel*, 1590–1595.

Az apró, finom alakok az itáliai és flamand manierizusból kerülnek ide. Úgy tűnhet a szemlélőnek, hogy a képet (s a többi Bruegel-festményt is) annyira ki lehet nagyítani, hogy azt az érzetet kelti: e lehetőség, e beléhatolás végtelen. Mind közelebb, mind beljebb léphetünk a képbe, s észrevétlenül *elindulhatunk az úton a cserjésbe*³⁹⁵. Nem kemény lapképről, ikonról van tehát szó, hanem teresült, saját világról.

A torony utópikus építészeti stílusa egyszersmind a *Colosseum* (az *amfiteatrum* áll mintaként) stílusa is. Hieronymus Cock rajzát a *Római romok 12 metszettel*-ből Bruegel nyomtatta még itáliai útja előtt.

A két Bruegel-*Bábel* közti közös vonás mindenekelőtt a képek vészjósló atmoszférája. A két festmény színhasználata más, és más a *Bibliából* vett jelenet is.

A *Nagy Bábel*en ott lappang a Végzet, még nem jutott el a bekövetkezésig, de régóta *meg nagyon írva*. A labirintusok a torony belsejéből indulnak, s mintha a torony közepében a *Keresztvitel* (1564, Bécs) lángoszlop- vagy ciprus-szerű homokkő-hegye állana (amelyen a bécsi váznon a szélmalom van). Maga a hegy volna az épület – mészkőből, homokkőből kifaragott szobor? Vagy: kibontják az épületet a hegyből, avagy rá-építik, rá-rakodják, de nem a tetejére, hanem köré, sőt mintha e bomlékony-omlékony, puha hegy *helyébe* építenék a szilárdnak tervezett „Pokoli tornyot”... Nincs benne üres tér, tömör mindenütt!

A *Kis Bábel*en a munka már megszakadt, a csaknem elkészült irtózatosszerű épület néma – közeleg a büntetés. Körötte – köröttük – hatalmas panorámák és körkompozíció: egy *kozmozográfus* látásmódja. A tárgyakat, a képtárgyat (a nagy Tornyot) harmatként rá telepedve borítja a levegő, pontosabban: a levegő, akár Cézanne-nál, nem oldja fel a tárgyakat, hanem éppen a tárgyak nyelik el a levegőt, úgyhogy mintegy a testet beborító bőrré válnak: egyetlen anyaggá, Popper Leó elnevezésével „egyetemes masszává” (*Allteig*) ötvöződnek³⁹⁶.

S most, miután, ha vázlatosan is, de megismerkedtünk id. Pieter Bruegel festő, alkimista, filozófus *Bábel*ével, lássuk Krasznahorkai László regényének szerkezetét, szövegépítményét – a hasonlat másik felét!

A nagyregény számlálhatatlan, kérdőjelet maga után hagyó specialitása közül csak a bennünket most legjobban érdeklőket vesszük számba:

a (látszólag) illogikus, magyaráz(hat)atlan, öntörvényű, önmagukból kinövő elemeket:

-hogy például nincsen időrend a belső epizódokban; s hogy egyáltalán: miért éppen ezekkel az epizódokkal vendégel meg bennünket a regény – miért éppen e helyszíneken, e történelmi pillanatokban készül a földi Éden? S miért éppen az időrendre

fittyet hányva, s ha így van is – miért pont ebben a sorrendben? Kérdésünk, később megértjük, irreleváns. A szerző a szöveg egy pontján felel rá: ... *elindul egy, minnek nevezze, egy történetféle, aztán úgy folytatódik, hogy újrakezdődik, érti, a névtelen szerző a Wlassich családból úgy határoz, hogy nekikezd egy ilyen történetfélének, és el is jut valameddig a hőseivel, de ott aztán nem megy tovább, hanem a legnagyobb természetességgel, a matter of course, kezdi az egészet előlről...*, 114

-hogy Kasser titokzatos betegségbe esik, mind rosszabbul lesz, s végül eltűnik a szövegből (miközben ő is ugyanúgy vár a szöveg-külső elhelyezésre, kivezető útra, biztonságban hagyásra!); s hogy egyáltalán – ha az angyalok, a béke követői négyen vannak (miért épp négyen /akár az evangélisták?!), miért nem ad nekik a szöveg megkülönböztethetően külön arculatot; egyedül Kassernek ad annyit, hogy ő megbetegszik, súlyos beteg lesz, majd csendben elmúlik a szövegből; vagy talán mégis ő a legfontosabb, a kimondatlan, hallgatóságos szószóló, vezér közöttük? Szabad-e itt következtetéseket levonni; ad-e erre a szöveg bármilyen rejtett javaslatot? A négy angyali lény nevéről egy közönségtalálkozón a szerző tájékoztat³⁹⁷ – e nevek speciális, tréfás (vagy nem tréfás) volta felhatalmaz a továbbgondolásra (vagy mégsem).

-hogy mégisincs módunk elolvasni az ígéretes *Wlassich-kéziratot* (kezdetben írott volt /egy kézirat/, írásként is rögzül /egy gépirat az internetbe/, mi azonban töredezett beszédként halljuk a nyelvi áthidalhatatlanságok miatt, néhol folyamatos magyarul-mondásban, angol szavak által létmódjára figyelmeztetőleg, másutt csak nagy vagy kis szeleteket belőle, roppant kihagyásokkal; holott nagyon keressük, s egy hosszú pillanatra elhisszük, hogy a *War and War* webhelyen az egész álomtörténetre folyamatos elmondásban lelünk rá... Miért „csap be” bennünket a szerző éppen e ponton? Gondolják csak meg: rákattintunk a gépen, s ott a teljes *Wlassich-kézirat*... Végül belátjuk: mindez lehetetlen. Krasznahorkai László, a regény szerzője *nem írhatja meg*, s teheti fel az internetre az „eredeti” – ... *szemre úgy százötven-százhatvan gépelt, de számozatlan kéziratot, 78 –*, hiszen itt egy *szent hír, egy szent kinyilatkoztatás* fellelése és örökkévalóságba rögzítése a tét, mely objektum csak *talált tárgy* lehet, ember nem vindikálhatja magának itt a szerzőséget (... *az ő szavaival az egész teljesen más volna, azokat a mondatokat, amelyekkel a kézirat kifejezi magát, lehetetlen visszaadni*, 127).

-hogy miért hagyja ott Korim a kéziratot, *hogyan képes* otthagyni ama lélekkel teljes föliánst abban az idegen, szörnyű, mind fizikailag, mind lelki értelemben szennyes helyen? Számára csupán a benne hordozott történet volt fontos, ezt pedig átmentette, s nem ismeri a tárgyfétis bűvöletét? Szívéhez szorítva kellene mindhalálíg magánál tartania! Úgylehet, épp e kézirat, e föliánst az igazi lakhelye a négy világarvájának!

395 Hajnóczy Péter *Pókfonalán*ak végét idézzük szabadon, Akutagava Rjúnoszuke nyomait követve.

396 Tolnay Károly tanulmányát követem ismét, Popper Leó úttörő gondolataira emlékezve. TOLNAY, *Teremtő géniuszok...*, i. m., 150–151.

397 Krasznahorkai szeretett filmjeit, színészeit, rendezőjét nevezi meg név-ihletőként: John Cassavetes (Kasser), Ben Gazzara (Bengazza), Peter Falk (Falke), s ami Tootot illeti – itt saját családi kapcsolatokra tett utalást, nem kívánva ezt tovább részletezni.

-s hogy ellenben miért kell még tovább vinnie, hordoznia, hurcolnia hőseit, miként hogy nem lelték meg békéjüket ama örökkévalóságban, melyet vagy a kézirat, vagy a világhálóba írotttság vagy az irántuk leghitelesebb Korim György elméje biztosít nekik? Vajon hol, s mi módon lelhetnének örök nyugalmat ők, a sosem éltek...? Gondolkodjunk el az iglu mibenlétén; gondolkodjunk el Mario Merz iglu-művészetén, műtárgyain! S töprengjünk el azon, hogy Korim nem egy igluban hagyja végül hőseit, hanem, amiként fotón (fotókon) pillantotta meg őket, úgy most is – egy műtárgyban, múzeumi kiállítótérbe állított szoboréptményben, environmentben etc. helyezné el őket személyes beülés és – minden bizonnyal – rá gondolás által. Ámde még ez a sokszoros áttét sem valósulhat meg: marad a mindezt papírra vető szerző adományozó gesztusa révén az utólag felhelyezett emléktábla. Melyről a valószínűsíthetőleg rég halott Korim mit sem tudhat. A négy angyali férfiú ily módon egy regénybe írott halott ember tudatában rekedt volna meg örök nyugalom helyett? Végtelen számú gondolati esélyt, választat kínál fel e talányos regény e tekintetben is.

-az ismeretlen, mindvégig ismeretlennek maradó (hisz még egy idézetet sem halottunk belőle!) *Wlassich-kézirat* haladásiránya, nyelve, szerkezete, „megörülése”, s mindeme szempontok a regény-egészre történő átvihetősége. A szempontcsoport teljes tanulmányt igényelne, saját álláspontok sorával, mindenekelőtt: szoros olvasással.

Olvassunk a regény keret- és betét-történetéből is!

Olyan ez a kézirat – mondja egy helyen Korim –, »*mintha az édenkertről szólna... mintha nem közölni szeretne valamit, hanem vissza akarná vezetni önmagát a paradicsomba, mivel nemcsak megemlíti, szóba hozza, kijelenti azt a szépséget, de hosszan el is időz benne, azaz meg is teremti a maga különleges módján...*« A szöveg teremtett világába való menekülésnek, rejtőzésnek vagyunk tanúi. Korim megállapítja, hogy »*a kéziratot csupán egy dolog érdekli igazán: az örületig körbeírt valóság, a tébolyult részletezésekkel, a mániákus ismétlésekkel megidézett helyzet belekarcolása a képzeletbe... mintha a szerző nem tollal és szavakkal írná, egyszerűen, hanem körömmel vájné bele abba a papírba és abba a képzeletbe a dolgot, számtalan részletezés és ismétlés és elmélyítés nehezíti az olvasót, miközben amit részletez, amit ismétlés és amit elmélyít, az örökre odaég az agyba... furcsa mód ez az ismétlődés és a többi, és a többi nem feszélyezi, nem idegesíti, nem untatja, hanem elbűjtatja...*«³⁹⁸

A kézirat olvastán, pontosabban: átírása közben ezredvégi összefüggéseket vél megérteni a másoló. (Szerepéhez jól illenének Pilinszky János *Intelem* című költeményének instrukciói:

398 Olasz Sándor idézi cikkében. Vö. OLASZ Sándor, *A kivezető út melankóliája*, Forrás, 2001/1, 95.

*Ne a lélekzetvételt. A zihálást.
Ne a nászasztalt. A lehellő
maradékot, hideget, árnyakat.
Ne a mozdulatot. A kapkodást.
A kampó csöndjét, azt jegyezd.*

*Arra figyelj, amire városod,
az örök város máig is figyel:
tornyaival, tetőivel,
élő és halott polgáraival.*

*Akkor talán még napjaidban
hírül adhatod azt, miről
hírt adnod itt egyedül érdemes.*

*Írnok,
akkor talán nem jártál itt hiába.*³⁹⁹)

Amit az írnok a *Háború és háborúban* megért: »*az isten nélküli út ide vezet, a csodálatos, a lenyűgöző, a káprázatos emberhez, aki már csupán egyetlen egy dologra nem képes és nem is lesz soha, hogy uralja, amit megteremtett.*« Az előrehaladó történet megszűnt e hat fejezetes kéziratban; csak a háború ismétlődik mint világtörvény, mint örök létmodell. A belső történet négy angyali főszereplője helyszínről helyszínre vándorol Európa legkülönbözőbb történelmi ideiben és terében: Kréta, Köln, Velence, a Vallum Hadrianum, Gibraltár és Róma útjuk állomásai. Hol itt, hol ott tűnnek fel (mint Darvasi László könnyemutatványosai) – mutat rá Olasz Sándor a *Forrásban* megjelent cikkében.

Amerre járnak e csendes figyelmesek, nyomukba szegődik a pusztulás; az idők végét jelző szomorú angyalok ők. Az ötödik alak, aki ugyancsak mindig, mindenütt ott van – Mastemann, aki a „halál ura”, maga a Sátán, ahogy az utolsó fejezetben végérvényesül róla.

Korim beleszeret ebbe a kéziratba és hőseibe – közvetítő és hírvivő itt is, akárcsak a *Megjött Ézsaiásban*. Egész útján véletlenek segítik, »*mintha valóban istenek küldötte lenne*« – elmélkedik Zsadányi Edit.⁴⁰⁰ A kézirat egyszer csak véget ér, s ezzel Korim kalandos amerikai útja is. Küldetését bevégezte, egyirányú monológjait a néma, beszédét nem- vagy alig értő hallgatóságnak elmondta; készülhet a halálra. A négy

399 PILINSZKY János, *Intelem = P. J. összes versei*, kiad. HAFNER Zoltán, Bp., Osiris, 1999, 100.

400 ZSADÁNYI Edit, *Krasznaborkai László*, Pozsony, Kalligram, 1999, 158.

angyalt mindegyre magával cipelve a kis magyar Schaffhausenbe igyekszik, hogy egy fotón látott műalkotásba, a Torinóban élő Mario Merz iglu-építményébe beüljön, s ott elhelyezkedve érje a halál. (Bényei Tamás utal tanulmányában⁴⁰¹ Arthur C. Danto Merzről írott kritikájára: „az igluforma egyrészt a menedék fogalmát idézi /nemcsak a lakozás helye... hanem mindig a védelemé is/, másrészt viszont magában rejti az úton levés képzetét is, hiszen az iglu /kivált Merz igluí/ az épp kéznél lévő anyagokat felhasználó nomád lakhely, amely a hajléktalanok »valószínűtlen és csak a pillanatnak szóló, kartonpapírból és műanyagból összetákolt hajlékaira« emlékeztet. Merz szobra tehát menedék, hajlék, lakozásra, megérkezésre alkalmas hely lellentéte mind a toronynak, mind a nyitójelenet helyszínéül szolgáló rendezőpályaudvarnak/, de kérdés, mégpedig a regény egészét tekintve fontos kérdés, hogy milyen minőségében alkalmas erre: mint hajlék vagy mint műalkotás? Merz igluja nem lakozásra szolgál, nem lakhely, hanem egy lakhely megjelenítése: kiállításra, megtekintésre, esztétikai szemlélődésre való – legalábbis a múzeum kontextusában mindenképpen. Korim nem nyert bebocsátást, épp azért, mert az iglu művészet, s így el van zárva; a lakhely egy másik, nagyobb házba van bezárva, amely a lakhely jelentését, olvashatóságát, használhatóságát is megszabja lesztétikaiként határozva azt meg!.”

Korim viszonylagos sikereit a regény során, azt, hogy végül is megvalósítja célját, történetmondói képességének, a mesélés magával ragadó erejének köszönheti. Szenvedélyes elbeszéléseivel híveket és segítőköt szerez magának. Alakja már a *Megjött Ézsaiás*ban is az ószövetségi próféta topozait idézi – hívja fel a figyelmet Szilágyi Márton.⁴⁰² Ilyen vonások a Korimot ért megaláztatások sorozata, beszédének hallgatókra gyakorolt problematikus, de kétségtelenül maradandó hatása. A betéttörténetekből négy van, akár az evangéliumokból. A *Megjött Ézsaiás*ban a címben próféta név idéződik fel, s a másik férfit a beszélő idegen angyalként, „Drágangyalként” nevezi meg. (Az „angyalságnak” óriási irodalma van a 20. században, hirtelen most csak Rilkére, a Brjusov *Tűzes angyalát* felidéző Bódy Gáborra, Babits, Dsida Jenő, Nemes Nagy Ágnes, Tandori angyalaira utalva... Mindez egy következő dolgozat tárgya lehetne.) Korim önmegsebzése a stigmatizációra emlékeztet, s a kézirat végeredményben az Édenkertről s annak elvesztéséről szól – valamennyi vonás bibliai párhuzamokat hordoz.

Ortelius, a geográfus barát mondja Bruegelről (utaltunk rá korábban is), hogy műveiben több a gondolat, mint a festészet, és hogy sok olyasmit festett meg, amit *nem lehet* megfesteni. Nem *lehet*, vagy nem *szabad*? Ortelius az alkímiára, annak beava-

401 BÉNYEI Tamás, *Honlap: Krasznahorkai László: Háború és háború*, Holmi, 1999/10, 1309.

402 SZILÁGYI Márton, *A vég, amelyet nem lehet feledni: Krasznahorkai László: Háború és háború*, Bárka, 2000/1, 92.

tás-történetére gondol? A horizonton lemenő napra az Ikarosz-képen, mely viasz-szárnyakat meglágyítani aligha képes, s mint ilyen, abszurd a mítoszban, de otthon van az alkímiában? Alkimista könyv, beavatástörténet volna a *Háború és háború* is? Nagy valószínűséggel, hisz belső történetében foglaltatik egy, résztvevőként le nem írt, csak többszörös áttétben elmesélt Mithrasz-szertartás is, melynek a négy angyal meghívott részese lesz.

Akár Leonardo – követjük Tolnay Károly előadása gondolatmenetét –, Bruegel is meghaladja az *antropocentrikus* világgépet, s ellép a *kozmozcentrikus* felé. Mindketten tagadni látszanak az isteni beavatkozást a természet rendjébe – s talán ez vezet Bábelhez; ez vezet a Bábel-képhez is.

Bruegel madártávlatból ábrázolt festményei az emberiség életét *megfordított világnak* láttatják. A természet (ahányféleképpen ezt érteni tudjuk) teljességgel uralkodik rajta. S ez a természet semmilyen transzcendens elvnek nincsen alárendelve.

A Torony úrrá lett építőjén.

Organikus képződményként a maga törvényei szerint épül tovább, s kicsúszik az emberi irányítás alól. De nem az isteni territóriumba jut, ott nem is egzisztált sosem, olyan a bruegeli világban nincsen is. Önnön törvényeire ismerve, immár annak engedelmeskedik – akár az Albergueria fogadó világa; akár a Krasznahorkai-regény, amint letehetetlen tollal „írja önmagát” (akár, mint hallottuk volt, a *Száz év magány* is, mely állítólag tervek és cédulák nélkül, egy belső, láthatatlan teremtő folyamat következményeként – intuitíve, egyfajta „diktálás” útján jött létre, haladt előre –

-végzetesen.

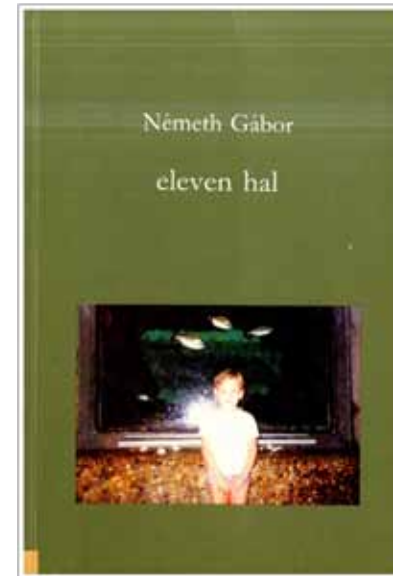


* Földényi F. László: *A gömb alakú torony*

(...) Távolságban hatóan cselekedni annyi, mint mindenütt önmagamot igazolva tudni. Egy tükörlabirintus van kialakulófélben. Vagy, egy másik metaforát hívva segítségül: kezdjük megvalósítani a bábeliek utópiáját, s épülőfélben van a torony – amely ez esetben gömb alakú, hiszen a földgolyóval azonos. Mindenki ugyanazt a nyelvet kezdi beszélni, s érzelmi világszerte feltűnően hasonló benyomásoknak vannak kitéve.

fejezet egy könyvből, belé-írott képpel

Szó és kép, mind újabb horizontokon



Megszűnik-e a *láttható szó retorikája*, elnémul-e a *narratív kép* a modernség utáni, s még azutáni időfázisokban? A jelentésre összpontosító szót felváltja-e a láthatóságra irányuló szó? Vagy egyenlő jogon megélhet-e mellette? A szöveg mellé illesztett vagy belé szó által applikált kép mi módon lesz *képes* helyét a könyvben megtalálhatni? *Ekphraszisz, hypotyposzisz, illusztráció és tükröződés, beékelés* hogyan lelik fel új s új helyüket a *ma* művészi szövegeiben? Elbeszélői és képkötő nézőpontok milyen speciális *komparatistikát, miféle korrespondanciákat kínálnak* az abszolút kortárs szövegekben?

KÉP nélkül olvasni mindazonáltal KÉPTELENSÉGnek tűnik, szögezzük le: most és ezután is mindig.

Szó és kép régóta tartó összesimulásához és vitájához szeretnék hozzászólni. A végtelen számú, a csoportosításoknak egy idő után látványosan ellenálló kép-szöveg viszonyok közül egy 1994-es könyvet javaslok példaként a „láttható szó retorikájára” talányos címével, keskeny gerincével, halpikkely színével, igénytelennek látszó, értelmezésre szoruló borító- és belső-fotóival, üresen hagyott lapjaival, a címre válaszoló, a kötetben erős retardációval megjelenő mondatával, mely *nem fejt meg mégsem* a könyvet, csak egy jó mondat. *Igen jó mondat!*

2.31 Írj le bármit, és tulajdoníts neki jelentőséget.

3. Az irodalom valami, amit alul kell múlni.

3.1 Ez többnyire sikerül.

4 A szöveg-író olyan, hogy a szövege olyan, hogy abban semmi nem megy valahonnan valahová.

4.1 A mondatok, akár a szálkák, egy elbeszélhetetlen gerincen.

5 A szöveg az, ami megy valahonnan valahová.

5.1 A szálkák az úszó halban. (Mozdulatlan a mozgóban.)

5.2 A regényben nincs Julien Sorel, naplemente, igazság: a regényben mondatok vannak.

5.21 Az előbb felsoroltak az olvasóban vannak.

5.22 Az 5.2 a Kukorellyben van.

6 A szöveg: eleven hal.

6.1 A legtöbb horgász utál halat enni.

6.2 Az irodalmár: horgász.

6.3 Az olvasó: halevő.

6.4 Van egy közös részhalmoz.

6.41 Pontosítás: azért van egy közös részhalmoz.

7 Az interpretáció: a hal karácsonya. (V.ö.: Irdalás.)

7.1 „A regény nem mondani akar valamit, hanem lenni akar valami.” (Ottlik)

8 Eredetileg elbeszélést készültem írni.

E gazdag könyvből is egy novellát, írást, karcot vagy rajzot választok, egy *metalepszis*-bombát a fanyar olvasónak: *Clockwork Orange*⁴⁰³ (helyett) *Időzített narancs*, benne egy *szó által kimunkált kép*, mely az érzékeny befogadó tudatában vált eleven képre, s ejti foglyul a bábut, *Olympiát* vagy *Coppéliát*. Talán *Galathea* volt? Talány, mely *rögtön megfejtetik*, de talány marad körülötte minden, annál is inkább, hogy nem erről szól a novella. A narratíva hiátusokkal, megszakításokkal bontakozik ki, s a repülőről, zuhanóban látott kép (*Rooftop Garden*) felvázoltatik, de okozati vagy elbeszélői láncba nem kapcsoltatik. Szóból szőtt látvány, szavak által, homályosan. Dühítő vágy a megértésre, egy hiányzó befejező bekezdésre, ahogyan a klasszikus novellák csinálták. Németh Gábor ismét *ellenáll a kísértésnek, hogy felgombolyítsa* a megkezdett történet szálaikat: *tessék, így is lehetne* – veti oda közben (mondja Tóth Krisztina). Igazi „Ostmodern”, mondom én, egy régi (1991) kiállítás címét idézve⁴⁰⁴.

403 A *Mechanikus narancs* (*A Clockwork Orange*) egy 1971-ben bemutatott szatirikus science-fiction filmadaptáció Anthony Burgess 1962-ben megjelent *Gépnarancs* című regényéből. Az adaptáció producere, társszerzője és rendezője Stanley Kubrick.

404 1991 tavaszán három fiatal magyar művész (Szegedy-Maszák Zoltán, El-Hassan Róza, Csörgő Attila) közös kiállítást rendezett Münchenben *Ostmodern* címmel: „honnan jövünk, kik vagyunk, hová megyünk?”



Németh Gábor *eleven hal* című kötete „valóságos” képet (fényképet) is szép számmal tartalmaz. Róluk is szót szeretnék ejteni.

Értelmező lépéseket igyekszem tenni e látszólag oly készséges, valójában csaknem hermetikusan magára záródó, számtalan kérdést feltévő, azokra kitérően válaszoló műalkotás: egy *erős gesztusszöveg* világában. (*Nincs esély, nincs történet, nincs személyek, nincs éledelem, nincs vigasz, nincs befejezve, nincs befejezés*⁴⁰⁵.)

Konferencia-előadásomban e nyomkereső és problémafeltáró munkából szeretnék egy részletet kiemelni, s e kiemelt rész által kép és szöveg („a szavak és a dolgok”⁴⁰⁶)

405 *Aegynapló* 41. A mondat felépítése, tagadás-sorozata eszünkbe juttat két másik híres mondatot. Az egyiket Beckett nyilatkozta 1949-ben, mikor azt firtatták, milyen az általa követendőnek tartott művészet: *Annak kifejezése, hogy nincs mit kifejezni, nincs mivel kifejezni, nincs miből kifejezni, nincs erő kifejezni, nincs vágy kifejezni, plusz a kifejezés feltétlen kötelessége*. Feljegyezte TAKÁCS Ferenc az *Előre vaknyugatnak* című kispróza-kötet *Utószavában*: Samuel BECKETT, *Előre vaknyugatnak*, szerk. BARKÓCZI András, Bp., Európa, 1989, 387. Továbbá a *Megnevezhetetlen* tompa zárszavát idézem a *Trilógia* végéről: *folytatni kell, nem tudom folytatni, folytatom*. Ezek a finoman átütő, áthallatszó allúziók, idézetek mindenütt jelen vannak Németh prózájában akkor is, ha fenti választásomban tévednék, túl sok helyt adva személyes kötődéseimnek. Nincs új! *Minden megvolt már*, vallja talán Németh Gábor is többek közt Borgesszel, mindazonáltal prózája összetéveszthetetlenül eredeti.

406 „Ám a nyelv viszonya a festményhez végtelen viszony. Nem mintha a beszéd tökéletlen lenne, és

áthághatatlan különbségeiről, de gondolkodási műveleteinkben való szétválaszthatatlanságáról megállapításokat tenni.

Képi narratívák (a képi időszerkezetek irodalmi közlésformákkal szembesített formái); kép-szerűségek, képek a szövegek világában (az irodalmi közlésformákba injektált képi megoldások). A szó-kép elméletek apóriáit megfontolva és egymással szembesítve lássuk, mihez is kezdhünk percepcióinkkal s – szavainkkal most nem egy képzőművészeti alkotás, ellenben egy szóból formált érzéki kép előtt. Mert az elemzőnek mégiscsak meg kell szólalnia!

Olyan „képleírásokról” szeretnék értekezni, melyek az *ekphraszisz* sajátos nemei, ha besorolhatók egyáltalán e több ezer éves fogalom jelentéskörébe, holott ez utóbbi módus legalábbis egyidős azzal, ha nem régebbi. A trópusokkal festés valószínűleg előbb megvolt, mint a valós vagy fiktív műalkotások leírása. Ez utóbbi a másikkal képest meta-működésnek, rafináltabbnak, finomítottabbnak – azaz későbbinek tűnik. Szó által hamarabb és magától értetődőbben festett az ember, mint hogy eszébe jusson leírni egy műtárgyat (mitől kezdve beszélhetünk *műtárgyról?*), még ha csak képzelete terméke is volt légyen az.

Amikor egy létező (vagy nem létező) festményt, szobrot, épületet, fotót írunk le szavaink segítségével, s minél részletesebben, hitelesebben (a hitelesség látszatát kelve) tesszük ezt –, ennek, mint fent jeleztem, hatalmas irodalma van. Ellenben most e folyamat fordítottját nézzük; vagy ha nem a fordítottját (mert látszik, nemcsak *egy* fordítottja van e szekvenciának; mert a legismertebb fordítottja az *ekphraszisz*nak az *illusztráció*: vizuális interpretáció; a vizuális jelrendszer egyik műfaja, némi rokonságban a műfordítással; az illusztrációnál a szöveg előzi meg a képet, a kép szegődik a szöveg nyomába: a verbális struktúra befejezhetetlensége áll szemben az illusztráció által véglegesített látvánnyal) – hát a másik oldalát, visszáját, tükröképét. A szó-kép viszony ellenkező aspektusát: *fonák játék*⁴⁰⁷ résztvevői vagyunk.

Mert bár szóban áll, általa megképzett *itt is* a kép; szó által teremt látványt *itt is* az író; s a metaforák meg a szintaxis *együtt* hoznak létre, illetve szándékoznak létrehozni egy más entitást: képet, látványt, ámde olyant, mely korábban abszolúte nem létezett, még a szerző sem állítja róla, hogy tárgyiasult valaha: *csak* e látvány elképzelése és le-

valami hiány volna benne a láthatóhoz képest, amelyet hasztalan igyekszik pótolni. A nyelv és a festmény egyszerűen nem redukálható egymásra: hiába mondjuk, amit látunk, az soha sincs abban, amit mondunk, és hiába mutatjuk képekkel, metaforákkal, hasonlatokkal, amit mondunk, a helyet, ahol e szóképek megcsillannak, nem a szem bontakoztatja ki, hanem a szintaxis egymásutánja határozza meg.” L. Michel Foucault, *A szavak és a dolgok: A társadalomtudományok archeológiája*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Osiris, 2000, 27.

407 A kifejezést Antonio Tabucchi novellája címéből kölcsönöztem. Antonio TABUCCHI, *Fonák játék*, ford. Lukácsi Margit, Bp., Noran, 2001. A gondolkodás itt is a *Las Meninas* ürügyén folyik, de Borgesra emlékeztem.

írása; *elképzelés*: egy táj, egy szobabelső, egy szívszorító naplemente, átsuhanó árnyék egy arcon, mely korábban csupán az alkotó képzeletében élt, ott teremtődött. ... *egy vércse átröppenő és visszatükröződő árnyéka egy sündisznó sötét szeméin.*⁴⁰⁸

Van egyszer a mondat a fehér papiroson: *abjekció*. S van, amit a nyomtatott papír fölé hajló olvasó figyelmes, élénk fantáziája megképez; és ez a létrejövő kép/képzlet elkülönböződik a leírttól – *kettőféle* lesz; pontosabban: a befogadók száma szerint sokszorozódik meg, s válik már-már megfoghatatlanná számtalanságában. Marad végül mégis, az azonosítás zálogaként, a betűkkel telített ékes papír.

Nemcsak az *eleven hal Időzített Narancsának* tetőteraszán kibontakoztatott látvány-képről beszélek. Fentiek az irodalom természetrajzát írják körül. S erről a működésmódról manapság jóval kevesebb szó esik a szó-kép elméletekhez képest (esett elegendő korábban, vélik bizonyonnyal, a retorika nem oly rég válságba került, majd e válságból napjainkban lassanként kilábaló tudományában). Talán a *tropológia*; a metafora-tan; a szóképek természetrajza a retorikán belül: ezek lennének azok a tudományterületek, melyek megközelítik, amiről értekezni szándéksom. De a nyelv általi kép-teremtést, a „semmitől (írva-festő) világokat teremtést” e szakágak sem képesek a maguk teljességében és komplexitásában hálójukba fogni. Az elméleti megalapozáshoz inkább a nyelvfilozófia és a befogadáslélektan felé kellene tájékozódni.

Végül egy utolsó eszme-futam, Foucault-t követve és tovább gondolva: Amit a papiros olvasunk, betűkből áll, látvány ugyan, de nem vonal vagy színfolt; mondat-szerkezet és nem alakzat, nem ábra. Tudjuk, *értjük*, hogy kép (szándékszik lenni); *értjük*, ami oda van írva, de ahhoz, hogy *lássuk* is, erőfeszítéseket kell tennünk. Át kell váltanunk gondolatban a szavakat képre. Aki e tevékenységet olvasóként nem végzi el, sosem fog „írás által láthatni”.

*eleven hal*⁴⁰⁹

szöveg-esendőség és „rejtőzködő pátosz”; „mondatokon keresztül üzenő történetek”

A *Baromi tökély. Pont.* című beszélgetésben mondja Németh Gábor: “Szeretem úgy használni a kockázat szót, mint egy esztétikai természetű imperatívusz elemét. Tehát a jó szöveg mindig kockázatos abban a tekintetben, hogy megkísérel elmenni a vég-sőkig. Az embernek el kell hagynia a rutinjait, és olyan területre kell merészkednie, ahol nem otthonos; ahol nincsenek meg a nagyon jól birtokolt technikák, ezért nem védi meg semmi.”⁴¹⁰ *Nincs fedél a feje fölött.* Bevallja, hogy jobban tudja szeretni az írói

408 Hajnóczy Péter hagyatékban talált *Jézus-töredékéből* idézek.

409 NÉMETH Gábor, *Eleven hal*, Bp., József Attila Kör, Pesti Szalon, 1994 (JAK-füzetek, 70).

410 Idézek a szerző egy nyilatkozatából, melyben Hajnóczy Péter prózáját jellemzi, hasonló értékek mentén: *minden jó írásnak van valamiféle racionalizálhatatlan, tervezhetetlen belső működése, amire rábízhatod magad, akkor is, ha gyakorlatilag ellene megy mindennek, az izléseknél, az írás témájának, a stíluseszményednek, az úgynevezett mondanivalónak, az elváráshorizontnak, nagyjából mindennek. Idegen szövegek beemelése, el- és kisajátítása, a vendég-szöveg brutális gyarmatosítása,*

alkat vagy a szöveg esendőségeit, sérülékenységét, mint “a baromi tökélyt”. (...) írásainak legjavában az esztétikai tét hiteles megformálásának komolysága, **rejtőzködő pátosza** nem számolja fel a szövegalkotás szabadságának örömét⁴¹¹.

„Szereti és kísérti a történet (...) megérinti egy történetet, mintha mondatokon keresztül üzennének a lehetséges történetek, és ellen akarna állni minden alkalommal a kísértésnek, hogy felgombolyítsa a szálát. Ezért valaminek az ellenében tesz oda egy másik történetet. (...) Nagyon szereti közben a felbukkanó történetmagvakat, a játékokat, hogy tessék, így is lehetne.”⁴¹²

A próza itt azzal fordul szembe a „hagyományos” írásmóddal (ha 1990-ben még volt olyan), hogy „a történetet elnyeleti a szöveget éppen létrehozó író diszkurzusában, beszéd folyamatában: nyelvi gesztussorában”⁴¹³. Foucault is beszélt korábban e folyamatról (az írás aktusához kötött beszéd folyamat); amiről ő értekezik, az egyidejű önmaga lefolyásával, és be van zárva abba. Némethnél a mozgás jóval nagyobb, gondoljunk a kötet címadó írásának frappáns kijelentés-soraira. Ezek a wittgensteini renddel polemizáló mondatok teli vannak gondolati, nyelvi, képi ötlettel; továbbá telítettek történet-csírakkal is, emlékekkel, talánnyal, olvasni-valóval! A próza újírása; küzdelem a formáért, de elegáns küzdelem. Észlelni, tapasztalni a formátlant, a kaotikusot, nem felvenni a kesztyűt a káosz ellen – contra – sisakrostélyát lehúzó lovagként küzdeni vele szemben, a harc reménytelensége tudatában.

*Írj le bármít, és tulajdoníts neki jelentőséget.*⁴¹⁴

*Ahogy ragyog bármilyen mondat. Csak le kell írni.*⁴¹⁵

a talált szöveg mint hallucinogén, az elliptikus asszociációk, a regiszterváltások, a banalitás és a metafizika egymásra csúsztatása... Vagy még, ugyanebből a beszélgetésből: *A Perzsia csodálatos szöveg, első olvasásra megvett. A szakzók viszont abba a szövegtartományba tartoznak, amely mindig a legjobban vonzott – ahol “rérdig ezüstben” járkálsz. Ahol az írás elszabadul a közlés és a megszólítás hagyományától, és egészen arrogáns módon azonosul önmagával, nem hasznos, noha elég sok mindenre lehet használni, ha nagyon forszírozza valaki. Tudod, mit? Forszírozza, aki buksi medve, láncon. Hajnóczy háta? Rövid interjúk Hajnóczy Péter utóéletéről* (Németh Gábor, Jánossy Lajos, Nemes Z. Mária, Bajtai András) = *Énekelt, és táncolt, és szatír: Nem szűnő párbeszédben*, szerk. Cserjés Katalin és Nagy Tamás, Szeged, Lectum, 2012 (Hajnóczy-tanulmányok, 4).

411 Ágoston Zoltán (*Elhangzott 2005. június 15-én a pécsi Művészetek Házában a Szinyeyi Júlia Emlékdíj átadásán.*) Idézet Scherter Judit interjújából.

412 Tóth Krisztina szavai az Abody Rita, Ágoston Zoltán, Jász Attila, Margócsy István, Molnár Gábor Tamás, Tóth Krisztina: *Elnézhető – elhibázható – megbocsátható szexzett Németh Gábor könyvéről* címet viselő beszélgetésből.

413 Németh Marcell, *Hajnóczy Péter*, Pozsony, Kalligram, 1999, 169. A monográfiaszerző megállapításait itt Hajnóczy korai, redukcionista írásaihoz fűzi. A rokonság az eszközválasztásban a posztmodern, legalábbis az előd és „startlyuk” (Mészöly Miklós kifejezése) Hajnóczyt is megmutatja. Azonos, de más.

414 NÉMETH, *i. m.*, 70.

415 *Aegynapló*, 45

*Ott tartunk, hogy szinte bármilyen mondat létrejöhet. A világ mint generátor*⁴¹⁶.

Fenti, egymástól külön álló, de külön s együtt is feledhetetlen mondatok a pimaszságig őszinték és leleplező erejűek. Vonatkoztatom e felismerés okán e mondatok póre igazságát az *eleven hal* című kötet fotó-illusztrációinak magyarázhatatlan magyarázatára is. Úgy vélem, Németh Gábor erre is felhatalmaz, s nem haragszik, ahogy én sem öreá, amiért nem tesz lehetővé ennél több megértést.

Ebből a prózából nem lehet egyszerre sokat olvasni. A szövegértelem követése ingamozgást igényel a lapok közt: előre- és visszalapozást, megállapodást egy-egy nagy súlyú vagy nagy szépségű helyen, újraolvasást, egybeolvasást. Telített szöveg, sok, erős, szép is, nehezen érthető, ugyanakkor sugalmazó erejű, mintha azért lenne így tagolva, szakaszolva, hogy módot adjon külön mondatok ízlelésére, kiválasztására, hogy *kiírjuk s megjegyezzük* ezeket a mondatokat⁴¹⁷.

(Jobb lenne-e, ha nem így írna Németh Gábor? Ha legalább egy-két történetet megközelítőleg végigírna, ahogy például a *Bolerót*? Fertőző és veszélyes ez az írásmód. Rá lehet szokni: bekebelez. Aki elkezd ilyeneket olvasni, kérdés, vissza tud-e térni a hagyományos történetvezetésű novellához. Afrodiziákum. Észrevétlen tudatmódosítás. Megrontás. Ahogyan Emil Nolde vásznai vagy Gáll Ádám absztraktjai után is nehéz visszatérni a vidéki múzeum harmatcsepptől csillogó krizantém-csendéletéhez.)

Próbálkozzunk értelmezés-módszertani mankóként a szerzői intencióval/*Másnapló* – 1991. május 29.:

Az „A” úgynevezett szabadasszociációs szöveg, ez azt jelenti, hogy már kész van, mielőtt elkezdeném leírni, valahol várakozik. Mint amikor kinyitod a gemkapcsos dobozt, hogy egyet kiemeljél, aztán kiderül, hogy valaki az összeset láncá fűzte.

*Aztán a „Z”-t előre dobtam, mint a Stalker⁴¹⁸ a felszalagozott csavart, hogy húzzon át a, hogy kényszerítsen át a lápon. Odáig majd el kell jutni betűről-betűre. Zsombék. Mostanában előfordul, hogy könyvlapokat álmodom, „egyszerre” olvasom az egészet, nem sorról-sorra, nagyon furcsa szövegmező, néha értelmessé, sőt, zseniálissá csomósodik, mást csak betűhalmazok egymásutánja. Reggelre nem marad belőle semmi.*⁴¹⁹

Talán ez jellemzi a Németh-próza törzsét, egészét, vénáját, de nekünk most egyetlen írással van dolgunk, melynek működéselvi csak részben a fentiek.

416 *Aegynapló*, 50

417 Nem ok nélkül kísért jelen tanulmányban Hajnóczy Péter szellemkeze. Most *A parancs* Nietzsche-szabadidézete kérekedik ide. *Kiírjuk és megjegyezzük* (szerző sorait, dönt a befogadó); Hajnóczy kívánalma e nyomon jár, de félelmesen tovább lép: *Ki vérel és mondásokban ír, az nem azt akarja, hogy elolvassák, hanem, hogy könyv nélkül betanulják.* (Hajnóczy Péter, *A fűtő: M: A halál kilovagolt Perzsiából: Jézus menyasszonya: Hátrahagyott írások*, szerk. MÁRTIS LÍVIA, Bp., Szépirodalmi, 1982 (Hajnóczy Péter művei), 470.) Németh Gábor jól ismeri Hajnóczy prózáját, és igenli poétikai kalandjait. Az előbbi idézet nyomdokain ugyanakkor aligha kíván, más alkat lévén, járni.

418 A *Stalker* említését külön köszönöm a Németh-kötetnek. Csak még ez hiányzott belőle.

419 *Aegynapló, Másnapló*, 48

Az egész kicsiny írás (*Időzített narancs*) képekből áll. Kérdés, nem így áll-e a dolog minden narratíva esetén? A mindenkori történet látványok sorából épül össze: helyszínek, jelenetek, szereplők, enteriőrök, csendéletek, leírások. Kép nélkül nincsen mese, ahogy tér sincsen idő nélkül, s megfordítva: az idő testetlen, mégis gyötrően valóságos instanciájáról csakis a tér képzetei segítenek beszélni. Nádas Péter *Mélabújában*, Tandori prózájában viszont (a példák folytathatók) sok ponton egyáltalán nincsen kép, helyét a fejtegető absztrakció, a szintakszisba zárt gondolat veszi át, a grammatika nem képet, de intellektust rögzít, s ha valami mégis képpé válik még ekkor is – a befogadó szubjektuma a felelős érte.

Sőt Németh Gábor *eleven halában*, jelesül *Az időzített narancsban* is kimondottan sok a kép nélküli, fogalmi mondat. E posztmodernnek mondható szöveg a maga folyamatos *metalepsziseivel*, az *arisztokratikus regiszterből*⁴²⁰ származik: hol ironikus, hol patetikus, változatos beszéd, cizellált, egy sebes elme mozgatta finom retorika. Kérdező, kihívó, provokáló, agresszív szöveg. (Jó lenne azt mondani, hogy *halálos méz*⁴²¹, ez áll is e prózára, de sokkal inkább az Empedoklész-könyvre⁴²². Melynek első fejezethez fűzött mottója Hekerle Lászlótól való: *A Semmi csordul, s édes, mint a méz*. Micsoda kép!! Önmagát tagadja, negálja.)

A kép, képek, ábrázolatok, rajzok, festmény, szín és ikon fenti absztrakciók cellatársai, nem mellőzhetők, annál is inkább, hogy a könyv (fotókkal) illusztrált.

Novellánk képsorral indul, mintegy filmjelenet: magához vonzza a tekintetet, kíváncsivá tesz, ahogyan a klasszikus kispróza tette. Érzékeliük a repülőt, elképzeljük a légzsákokat, a zuhanás okozta félelmet és a testi tüneteket, megismerjük és látjuk a hórihorgas, zsiráfra hajazó Baumeistert (egy „építőmester”? maga Solness? hadd’ el a kényszerfordítást! az *értelmezés tébolya*⁴²³...). Zuhanás közben jön a fordulatot beállító kép, sebesen közeledik, az ötlet figyelemre méltó, bőven elég egy novellára: emberéletünk kiszámíthatatlanságának, útjaink váratlanságának modellje⁴²⁴. Baumeister

sorsát e *látomány* pecsételi majd meg, de a hosszúbekezdésnek vége a tetőterasz és szépséges vendége felvillanása után.

Látjuk még a repülőteret, New York-térképet is terítenek elénk, s a *Clockwork Orange* szó szerkezet kedvesen polemizál a címmel. Az angolul kevésbé tudó, mozit nem kedvelő olvasó elfogadja a cím-szintagma eredetijének, de aki fentiekben jártas, már látja is, már fut is előtte egy újabb, szó által megidézett képsor: a *Mechanikus narancs* mozifilmje, emlékeinkből kielevenítve. Hívószóra indul a képözön, észrevétlenül, meggátolhatatlanul: *elnézhető látkép*⁴²⁵. Kicsiny, halott *latin betűk* varázsolnak látvány-együtteseket észrevétlen, most és mindig. Filmszerű kameramozgást észlelünk, a rövid képsorozatok egymástól elválasztva, szétvágvá követik egymást. A futó, majd hirtelen kimerevített képeket esszét, értekező prózát idéző mondatok szakítják meg, minduntalan megszólítva az olvasót, provokálva, táncba hívva. Ezek a kiszólások adhatnak értelmet annak, ami történik a szövegben. *És akkor visszajutunk az avantgárd paradoxonhoz, hogy jelentést ad annak, miért nem ad jelentést a saját szövegének*⁴²⁶.

Az igazság relevanciájával napozó fiatal hölgyről, akit a szöveg épp az imént képzett meg Baumeister, a teremtett alak és a mi, (másként-teremtett alakok) számára, a továbbiakban már nem esik szó. Esik szó róla, de nincs benne köszönet. A szöveg lerombolja, amit felépített, amit építeni kezdett: izgalmas önmagát. Lehetetlenné teszi a cselekmény végbevívését, az ötlet kifuttatását, a kép kidolgozását, ezáltal az olvasói beleélést, mert pár sorral lejjebb, az első lap alján szerző megmondja, hogy a szépek szépe ott fenn, az egyik *Rooftop Gardenben*: kaucsukbaba *volt*. (*Lesz*; mikor Baumeister végül, két lappal később, egy immár leleplezett csattanóhoz, de visszatér hozzá, a bábuhoz. *Angyalnak* tűnt, de csak *bábu* volt. A szerző elkötelezettsége a bábuk iránt: az irodalom híres bábui, akik bejelentkeznek szerző hívószavára.) Ki tette oda? Kié volt? Ki volt Pygmalionja? Miért fektették a tetőteraszra? Miért volt üres a lakás, poros a küszöb, ha frissen locsolt, burjánzó a fű... *Nem ilyen helyekre való kérdések*⁴²⁷. A történet szétforgácsoltott, útjai szabadon választhatók lettek. Az óramű lejárt, s nemcsak Baumeistertől vette el Németh Gábor önkényesen a szerelmet, de tőlünk is a jól előkészített cselekményt – s a képkidolgozást. Nem láthatjuk, csak szavak által halljuk, hogy voltak Baumeisternek *ígéretes és borzalmas álmái*. Akárcsak

420 SZIGETI Csabától veszem a kifejezést; szerző a fogalmat Hajnóczy Péter prózájára használja. SZIGETI Csaba, *Hajnóczy Péter találós kérdése: Hol léteznek a kopt nők? = Az egyszerű formák szemiotikája*, szerk. BERNÁTH Árpád, CSÚRI Károly, Szeged, 1985 (Studia Poetica, 7), 119–127.

421 Krasznahorkai László kifejezését veszem kölcsön.

422 NÉMETH Gábor, *Angyal és bábu*, Bp., Pannon, 1990.

423 RÉNYI András hermeneutikai tárgyú tanulmánykötetének címére utalok: R. A., *Az értelmezés tébolya*, Bp., Kijarat, 2008.

424 FRANZ KAFKA, *Testvérgyilkosság*, ford. TANDORI Dezső = F. K., *Elbeszélések*, Bp., Európa, 1973, 208. Wese épp a két utca metszsvonalán áll meg, botjával támaszkodik már csak a túlnani utcán. Merő szeszély. Az éjszakai ég csábítja erre, sötétkéjke, aranya. Semmiről nem tud, ahogy felnéz, semmiről nem tud, így simítja hátra haját meglíbbentett kalapja alatt; odafent semmi sem rándul össze, hogy legközelebbi jövőjét hírül adja; marad minden a maga értelmetlen, kideríthetetlen helyén. Önmagában véve igen logikus, hogy Wese továbbmegy, ám beleszalad Schmar késébe.

425 NÉMETH Gábor első három kötetének [*Angyal és bábu*, Bp., Pannon, 1990.; *A Semmi Könyvéből*, Bp., Holnap, 1992.; *Eleven hal*, Bp., József Attila Kör, Pesti Szalon, 1994 (JAK-füzetek, 70).] közös újrakiadása: *Elnézhető látkép*, Bp., Hanga, 2002. A közös kiadás címe előtagjának jelentésmezőin érdemes elmerengeni: hosszabb szemléletre méltó; megbocsátható etc.

426 Abody Rita, Ágoston Zoltán, Jász Attila, Margócsy István, Molnár Gábor Tamás, Tóth Krisztina, *Elnézhető - elhibázható - megbocsátható: Szexett Németh Gábor Elnézhető látkép c. gyűjteményes kötetéről*, Magyar Lettre Internationale, 2004, 52. sz.

427 KAFKA, i. m., 405. *Mit tegyek? Vagy: Miért tegyem? – nem ilyen helyekre való kérdések*.

nekünk; lehetséges, hogy Baumeister mellett mi is a *telosz* státuszába jutunk? Mi lettünk a célpont, a vég-cél a szerzői metalepszisben. Gondolkozhatunk most már bosszúsan a rossz, el-exponált, hevenyészve elkattintott fotón, mely mint illusztráció hever a túlsó lapon. Bosszantó. Meztelen királynak *éreznénk* magunkat, ha *nem éreznénk* Németh Gábor fölényes értelmét, a játékban is mély komolyságát.



Esetleg valami a kesztyűtartóban

Képek özöne, képtípusok, látvány-alternatívák, melyeket a szöveg generál számunkra, de *Coppélia* kaucsukteste közelébe már nem férközhetünk, az elbeszélés *lehetséges világok terepe* volt (Kundera⁴²⁸), de bezárult előttünk. Megteremtődött azonban egy futó kép a sosem létezett, kitalált, mélyen a szövegbe ágyazott objektről (*talált tárgyról*, dadaista darabról): szépséges nő helyett egy próbabáburól (a *Háború és háború*⁴²⁹ egyik epizódja kísért). *Eleven halként* látszik élni a repülő ablakán át a tetőterasz magas gyepén, holott az *eleven hal* csupán: a *szöveg*.

428 Milan KUNDERA, *A regény művészete*, ford. Réz Pál, Bp., Európa, 2008.

429 KRASZNAHORKAI László, *Háború és háború*, Bp., Magvető, 1999.

Az *iconic turn* és a *pictorial turn* felszabadított bennünket, hogy lássuk a mindenütt jelen lévő, *föľhabzó* képeket:

Látjuk a címben foglaltakat: a narancsot – az illatos, bordázott, keményen puha gömböt, tökéletes és időzített; s lássuk mellé/hozzá/ra (a csak filmekből ismert) bombát, mely korántsem olyan egyértelmű látvány, gömbölyű az is, mint az ágyúgolyó? hó-bomba... a *clockwork* szó a szöveg későbbi pontján kerek lapú, gömbölyű órát idéz. Asszociációink révén észrevétlenül nyílnak a látvány-világok, s nem tudunk nem képet látni. Ha csak e négyoldalas szöveg létrehozta vagy felidézte képeket vesszük számba, ezek száma húsz felett lenne:

A Neveléstudományi Kísérleti Telep (minő történeti asszociációk és félmúlt-érzetek!) gazzal benőtt játszótere épp ellentéte a tetőkert paradicsomának. Kizöckent idő és képlékennyé vált tér. A nem folyamatos, inkább szimultán egzisztáló idő és a téridővé változtatott, szubjektív, párhuzamos működésben lévő térképzetek. Térben nem érintkező, időben paravánszerűen egymás mögé rétegződő alakzatok a tudatban, mögöttség.

Még visszább menve a szövegben, ne analizáljuk, csak torpanjunk meg a *légzés* szuggesztív és szeszélyes kifejezése mellett!

A *Rooftop Garden* tetején a sötétzöld és rózsaszín: micsodás (kortárs ízlésű) színpár!

Miféle bálvány rakható össze kaucsuk, üvegyapot, festett üveg felhasználásával? Élőnek látszó, csalóka szépség, csábító aranyborjú, *Olympia*⁴³⁰, kinek szíve helyén óramű kattog... Bálvány születik, mely lelket kaphat, ám lassan elkopik, elroncsolódik, hogy aztán emlékmű állíttassék neki, mely maga is bálvány; az új bálvány. *Pygmalion Galatheája* a legoptimistább mítosz: az alkotója által tökéletessé formált tárgy eleven nővé melegedett át, s a tárgyból társ lett. Ön-idolok, felhúzott és gépiesen mozgó vagy kivágott, mozdulatukba dermedt bábok, papírmásé bábuk: mechanikus balett, lét lélek és érzés nélkül, a szépség fogságában. *Ólomsúlyú tánc*.

*Embernek emberhez való viszonyulásában az eltárgyasítás (a Másik tárggyá változtatása) elkerülhetetlen. Nem egyértelműen emberellenes tendencia ez, hanem az emberi kapcsolatoknak szükségszerű mozzanata. Ha szükségünk van valakire (mint valamire), akkor hozzá (mint tárggyhoz) saját szükségletünk szerint viszonyulunk. Akarásunk válik benne tárggyá. A 'szubjektum-objektum' klasszikus esete ez, természetesen úgy, hogy mindkét személy ugyanabban az időben többszörösen s váltva jelenik meg szubjektumként is, objektumként is.*⁴³¹

430 *Olympia* mint citátum Offenbach *Hoffmann meséből* lép a tanulmányíró elé. De ezen is túl: Katarzyna Kozyna lengyel performansz-művész nő egyik háborzongató akciójából (*In Art Dreams Come True*, videoperformansz, 2008). Engedtessek meg itt ez a szabad asszociáció, mintegy a képek meggátolhatatlan áradására példaként!

431 El Kazovszkij, *Néhány motívum a játékhoz*, Mozgó Világ, 1978/10, 42–43.

Rövid képsorozatok vannak itt egymástól elválasztva, szétvágva: kimerevített képek (*kivilágítva, elfeledve*) – nem valamiféle elbeszéltség valósul így meg –, a képszerűség dominál, ez volna az, amire a szöveg rámutat. *Elnézhető látkép*. De lehet, hogy fenti okfejtéssel csak kimenekül az értelmező a jelentéskeresés konzekvens munkájából. Jelentésalálás; jelentéskeresés; jelentésadás.

És még az *álbécsi kávézót* is látnunk kell,

hogy az *ígéretes és borzalmas álmokat* már, ismétlem, ne engedessék megtekinteniünk (Lucifer könyörületesebb volt a *Tragédiában*).

A bábu néma sziluettje Baumeister memóriájában, majd a hórihorgas árnyék a *camera obscura* hátsó falán. Egy kitágult pupilla *andalúz* totálképe,

s a mindehhez aposztrofált „illusztráció” pökhendisége vagy naiv dilettantizmusa (aligha). Konjunkció : kép a szóhoz, szabadon választással. Álljon egybe a befogadó tudatában, amiként tud. Egy túlexponált, célját tévesztett fotó, ahová becsillog, beremeg a napfény az üvegen. Talán a repülőn? Belóg szürkén a gépcsavar egyik eleme? Az effélét spontán dobja el a fotós, mint a spam-et a levelező, itt meg külön fehér lapot kap, ahogy a becsületes, szolgálatkész illusztrációknak jár.

Bármit lehet? Bármit, s attól kezdve, hogy ráégett a kép a recehártyára, feledni sem lehet többé, mert az illusztrációként beállított fotók lehetnek suták, szándékosan esetlenek és esetlegesek, a szöveg profizmusa, a folyamatos *transzgresszió* és a megszólitottság a novellában örökre fogságba ejt: ha férfi vagy; ha nő vagy...

Coppélia elszabadult: *lépcsőn lejövő akt*⁴³².

*Elpusztítjuk a lehetetlent azzal, hogy nem gondolunk rá elégszer. Térdig járunk a valóságosban, cuppog és fogva tart, mint a nehéz sár.*⁴³³

– akkor már inkább úgy, hogyan asszociációink működnek,

terít a kép,

nem lineáris, hanem *hypertextuális*, akár a gondolat (*az ember büszke legénye; az ember szabad állata*) által megképzett, képbe' testesülő lehetetlen felé –

432 Marcel Duchamp képe utalok: *Lépcsőn lemenő akt*, 1912, olaj, vászon.

433 *Angyal és bábu*, 45.

Keresd a *paratextust!* Nagy László egy kép-verséről

AHOGY A PIROS BŐRNYERGET
HÓ-LEPTE TÉLI MEGGYESBE
ELÁSTAM AZT A SZERELMET
NEM HAGYTAM NÉKI JELET SE
ELJÖNNI TŐLED ÍGY TUDTAM
CSÓKOLT A VILÁG ÖLBE VETT
S VALAKI EJTETT KÖNNYEKET
HEMPERGŐ ARANY-ZÖLDEKEI

KICSI-NOSÍ-TOM MAGAMAT A FE-JEMET JÓL FEL-TARTOM
BECSÍPTÉL VELEM GYÁSZ-BABA DALODAT MÁIG IS HALLOM
ÁLOM-KAPU NYÍLT NEKED IS: PEST BUDA ROBOT VÁROSA
JAJ NEKED GÖNDÖR FEJEDET NEM EMELED FÖL MÁR SOHA
CSAK A NAGYFIRMAMENTUMRA HULLÓ CSILLAGÚ ESTEKEN
LEGENDÁSAN.HA SZIVEDEN ÁTFUT A MEGHALT SZERELEM
KÉK BÓBITÁDDAL EGÉSZ NAP ORSÓKRA BÓKOLSZ KISMADÁR
SZEMEDNEK CSUPA JÉGVIRÁG AZ A MUZSIKÁS CSIPKEGYÁR

TŰNIK A TEST A HAJDANI
SZÉP CSÁSZÁRKÖRTE-ALAKÚ
NÉNIKÉS LESZ A MOSOLY IS
ÉRTÜK VAGYOK ÉN SZOMORÚ
SZÉDÍT ENGEM A NIKOTIN
LÁZZAL MEGÁLD A KOFFEIN
S MEGÖLT SZERELEM SÓHAJA
FUJKÁLJA KARVALYFÜRTJEIM
BURJÁNZIK RAJTAD ÉLETEM
SZERELEM: ELSŐ GYÖTRELEM
LÁZAM BÁRDJÁVAL FARAGOK
KERESZTET S FÖLÉD EMELEM

KERESZT AZ ELSŐ SZERELEMRE

Nem biztos, hogy aki rápillant erre a szorosan szedett, időzített bombának tetsző; erre a lélegzetvételt sem engedő kapitálisokból álló, írásjelek nélküli rideg (szögekkel kiveret?) rácsozatra, kedvet kap az elolvasásához. Ellenáll a belé-hatolásnak, a nagybetűk, az egymásra tolt sorok összezárnak, lakatot préselnek a szavakra, elénkbe tolvá a belőlük megképzett keresztet.

De aztán valahogy mégis: a kíváncsiság (a bosszúság és borzongás?) az erősebb...

Nincs könnyű dolgunk. Más ez a vers, mint a *Csontváry* vagy a *Seb a cédruson*. Amazokban áradtak a képek, kép-orgiát éltünk meg; itt valóságos történetet kéne balladisztikus vágásokban fölfognunk. Mert bár itt is megvannak a képek, előbb ki kell őket szabadítani a betűzet geometriájából. S bizonyos pontokon úgy érezzük, gondolkodási utunk, oknyomozásunk olyan grammatikai, majd' rejtvényfejtő szoros olvasást igényel, mint a korábbi tanulmány élére állított Tandori-vers (*Kiáltás Csontváryért s a világerért*: Nagy László két (el nem feledett) újra felfedezett költeményéről: *Csontváry; Seb a cédruson*). Más szöveghelyeken pedig legszívesebben kimenekülnénk segítségért az életrajz felé. Már azt is eredmény volna, ha hibátlanul végig tudna mondódni a történet. Magyarázatot szeretnénk találni a piros bőrnyerere, továbbá a kereszt vízszintes szára első sorában feltűnő kötőjellel írott sorokra. Nem szeretnénk most mindent kifejteni, mert nem is tartjuk szükségesnek. Csak néhány pont tisztázása, aztán a kötetlen, maga-átadó, áradó, sodró olvasás a keresztfa két ágán.

Nagy László első nagy szerelme Tomor Mária volt; hozzá – róla – írja 1945-ben az *Októberi naplót*, s majd 1973-ban most vizsgált képversünket.

A kalligrammáknak négy csoportját különböztetjük meg, írja Papp Tibor *Ige és kép* című eligazító tanulmányában⁴³⁴. Az első csoportba azok a művek tartoznak, amelyekben a nyelvi anyag lineáris, és megfelel a normatív szintaxisnak (legtöbbjük hagyományosra szétszedett sorokban is megállja a helyét). A szöveg grafikai adottságainak kihasználásával megformált kép ezekben a művekben a nyelvi anyag mondanóját illusztrálja vagy ismétli meg. Ilyenek például Horváth Elemér „XX. (*Ein Blick*)”, Illyés Gyula „*Álarc*”, „*Repülő*”, Juhász Ferenc „*Spirális vers-szív*”, Molnár Miklós „*Oszlop Marcuse tiszteletére*”, Nagy László „*Kereszt az első szerelemre*”, Tandori Dezső „*Herakleitosz emlékoszlop*”, Tőkés Zoltán „*Vonat az alagútban*”, Utassy József „*Írni*” és Weöres Sándor „*Kereszt-árnykép*” című munkái. Szívesen nézzük át valamennyit Papp Tibor intenciója nyomán.

Fenti megállapítások valóban igazak most vizsgált költeményünkre, de a tipologizálás nem ad feloldozást a *close reading* alól: *érteni* szeretnénk a verset, így oldva történetté, modern balladává a kereszt sorok szeges szorítását.

434 Papp Tibor: *Ige és kép. Előszó a magyar vizuális költemények huszadik századi antológiájához = Vizuális költészet Magyarországon: Válogatás a 20. századi vizuális költészetből*, Miskolc–Bp., Felsőmagyarország - Magyar Műhely, 1998, II, 7–14.

Volt egy megindítóan nagy, korai szerelem a szülőföldön, ami talán egy életre is kitarthatott volna. Csakhogy a szeretők közül az egyik, a fiatal férfi hűtlen lett, valaki elcsábította. Az új szerető maga világ-asszony volt, s mivel az a korábbi, szépséges első szerelem nem múlt még el, csakis fájdalom árán és egyszerre lehetett megszakítani, megölni, elásni, eltemetni. Egy véget nem ért, ki nem hült, még eleven, vérző, lélegző érzést hagyni el egy meghatározatlan, de csillapíthatatlanul kínzó, ösztökélő vágy nyomán. Élve eltemetni.

„*Akár a piros bőrnyerget...*” – a hasonlat (mint költői kép, poétikai eszköz) célzóvá a megértetést, hogy miként, hogy miért, s miért úgy; de a hasonlatot magát sem értjük, noha olyan plasztikus és érzékletes, hogy meggyőződésünk: valami egészen valóságossal, megtörtéttel állunk szemben. Amit azonban a költemény már nem szándékozik elmagyarázni, csak fölidézi. Képtelenek vagyunk továbblépni e hasonlatból, ismeretlen, sugárzó elemei, motívumai a költemény további részéből nem nyerhetők ki. Ki kell lépniük a szövegből a külső tények, az életrajztól remélt válasz felé.

(Kitérőt kell tennem. Visszakoznom kell, rosszul emlékeztem, nem találom valamit. A „*menekülés a szövegen kívülre*”⁴³⁵ szellemes és megkapó mondata sem tud tisztán megvalósulni, mert nem tudom felidézni, hol olvastam azt a gyermekkori epizódot Nagy László életéből, amikor szeretett és elhalt /megölt?/ kiscsikójának piros bőrnyerget dühös elkeseredésében a hóval borított meggyfaligetben ásta el örökre, hogy meg se találja soha többé, így felejtse, készakarva, tehetetlen dühvel. Tüskés Tibornál az epizódot nem találom, egyéb forrásra nem emlékszem. Így a menekülési útvonal /*szökésvonal és kihajtogatás*⁴³⁶/ lezáródik, saját gyávaságom csapdájába esem: vissza kell fordulnom az enigmatikus, a talányra csak nagy erővel rámutató, de azt nem magyarázó szöveghelyre. Nincs *menekvés*.)

És elmondja a szöveg magától is. Talán elég is annyi, amit maga el tud mondani, miért akarom a *holt* s a *mikort*, holott ott van három beszédes szöveg is: a *Kicsikó-sírató* a *Galambcsőrök* kötetből (1944-1945); a *Búcsúzik a lovacska* 1963-ból, végül a *Vértanú arab kanca az Isten lovaiból* (1967-1973)? Vajon ugyanarról a történetről van-e szó? Kétkedem: *hasonló, de csak hasonló...*⁴³⁷

A két hajdani szeretőnek útja, mindkettejüké, végül a *Város Nagypoklába* vezetett. *Pest-Buda robot városa* fogadta be előbb a férfit, majd a nőt, de úgy tűnik, ott többet nem találkoztak egymással. Tudtak egymásról, a férfi legalábbis tudta, hogy otthoni szeretője a városon álmai megvalósulása helyett egy csipkegyárba került, ahol hajnalról estig gépen kényszerül görnyedni. Ez lett az álomból, de a férfi sem boldog. Az

435 MICHÁEL RIFFATERRE, *Az intertextus nyoma*, Helikon, 1996/1–2, 80.

436 GYIMESI TIMEA *Szökésvonalak* című tanulmánykötetének legtöbbet használt szavait idézem, G. Deleuze nyomain. GYIMESI TIMEA, *Szökésvonalak: Diagrammatikus olvasatok Deleuze nyomán*, Bp., Kijárat, 2008.

437 Idézet Hajnóczy Péter *A vese-szörp-jéből*.

ő élete útját nem követjük, ő a beszélő, az ő elhívását, kísértő angyalát s a vele járó rontó lázakat a vers utalással és tudomásulvétellel nyugtázza, választott útjáról nem esik szó.

Hogy a kereszt fekvő szárán feltűnő, kötőjelekkel megszagott dalocska (mert igen, dal az, mulatóének, szinte halljuk mi is, látjuk a dalolókat, ütemre éneklő pohár-üritőket) hol s mikor hangzik fel e szerelem életrajzában, nem kap határozott választ. Lehet egy régmúlt emlék még a boldog időszakból, egy édes-víg görbe este, avagy az elválás előtti utolsó, keserű mulatás. Ahol a lány nem tudja még, hogy nem látja többé a fiút, s úgy hagyatik el másnap hajnalán, ahogy azt a bizonyos bőrnyerget ásta el a hajdani kisfiú...

De olyan is ez a vers, mintha a *Harminc év után* Vajda-emlékezésének *pendant*-ja volna: a hajdani szerelmesek találkoznak még egyszer, így kell hogy legyen, mert aki beszél, beszámol a fájó változásokról, melyeket az idő hagyott mindkettejükön. Kettő ugyanott a térben és időben, mégis külön, mindketten más-más módon boldogtalanul, csalódottan. Mindmegannyi felnőtt-mindnyájunk panasza, keresztje ez vers.

A vers, e költemény – *szöveg*: szavak és mondatok együttese, szintaxis, mely kibontakoztatja a jelentést. Foucault írja, másról, de ide is találóan:

*Am a nyelv viszonya a festményhez végtelen viszony. Nem mintha a beszéd tökéletlen lenne, és valami hiány volna benne a láthatóhoz képest, amelyet hasztalan igyekeznek pótolni. A nyelv és a festmény egyszerűen nem redukálható egymásra: hiába mondjuk, amit látunk, amit látunk, az soha sincs abban, amit mondunk, és hiába mutatjuk képekkel, metaforákkal, hasonlatokkal, amit mondunk, a helyet, ahol e szóképek megcsillannak, nem a szem bontakoztatja ki, hanem a szintaxis egymásutánja határozza meg.*⁴³⁸

A vers, e költemény – *kép*. Kétdimenziós lap, síkba simult látvány, síkgeometria, konstruktivista rajzlap. Lapkép, nem lehet beléhatolni, nincs térbeli mélysége. Akár az ikon – a felület lakkozott és kemény, nem enged beljebb önmagába.

*Fekete négyzet fehér alapon. Fekete kereszt fehér alapon. Fehér négyzet fehér alapon.*⁴³⁹ Utána pedig nincsen már semmi, nincs következő stáció.

A vers, e költemény – *tárggyá válik*, háromdimenziós létezővé. Lapként fekszik ugyan ki a verseskötetben, négyzetekből áll, de azt mondja magáról, hogy kereszt. A kereszt is lehet két- és háromdimenziós. Az hagyja két dimenzióban, amit látunk; az teszi háromdimenzióssá, amit a cím tudat velünk. Hogy felidézi a temetőt, s benne a sír elfedtségét.

A vers, e költemény – *forog, rotál egy számítógépes cybertérben.*

438 Michel FOUCAULT, *Az udvarhölgyek* = M. F., *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK GÁBOR, Bp., Osiris, 2000, 27.

439 Kazimir Malevics képeit idézem ide, 1913.

A vers, e költemény *a szöveg státuszából visszakapta mű voltát*; visszatért oda, kezdeti honába. S örömmel észlelem a szövegtől a mű fogalmáig visszavezető út szakirodalmi igenlő megjelenését. A mű-fogalom revidálását: a szöveg behatárolt – a mű végtelen. Valaha *műként* fogadtam be a költeményeket, majd, második disszertációm munkálatai során – interpretátorként – *szövegekhez* közeledtem, hogy végre ismét *művé* álljon össze a minden ízében, minden jegyzetével, para- és architextusával, inter- és intratextusával, tervével és szövegváltozatával együtt befogadott mindenkori korpusz, melyhez erős kísérőként járulnak a hagyatéki lapok, vázlatfüzetek, jegyzetek. Egy korpusz, mely végtelen és nyitott, akár egy „világeregény”, s játékba hív végesen, illetve végtelenül nyitott művilágával; véglegesítés nélküli szerkezeteivel: a „többes szöveg” esélyével. *A szövegek töredékességükben, hiányaikban is egy teljes (teremtett) világ romjaira emlékeztetnek.*

A vers, e költemény *még ennél is több: organikus létező, egy világ maga is*, élet-darab, sőt élet. Kilép szöveg-státuszából, és dologgá válik. Mostantól létezik: van.

Weöres Sándor figyelmeztet *A teljesség felé*-ben: Vigyázz, *mit mondasz*, mert az attól kezdve létezik! De, sőt: vigyázz, *mit gondolsz*, mert az (az is!) attól kezdve – létezik.

Nagy László a kép-vers aljára írja a címet, a keresztforma alá tehát. Le, a földre, a sírdombra, a hervadt és hervadhatatlan virágok közé, a nedves avarba, le, a földre. Pontosabban: a mi memóriánkba, mert *az a sír nem létezik, az a felirat nincsen is.*

Nem létezik, de van.

Kiáltás Csontváryért s a viláért

Nagy László két (el nem feledett) újra felfedezett költeményéről:
Csontváry; Seb a cédruson

(Nem tévedés, csak dialógusba hívás):

– ily egyetlené el-nem-gondolás
tehet csak. Minden megközelítés már
önmagától tünékeny: mérték,
melyet mindig saját
változása teremt meg; oly síp,
mely csak saját hangjára szól –

Ó, te állhatatlan odaadás,
te, kit már egy porszemnyi át-nem-szitált idő
megül halálosan –

Soha nem feledek, milyen hatással, milyen megzavaró, nyugtalanító erővel bírt rám Tandori Dezső e költeménye (nemcsak az első; az egész „trilógia”), mikor hajdan, az 1970-es évek elején elolvastam őket gimnáziumi tanulmányaim vége felé járva, de e tanulmányokon kívül. „A képviselőre, küldetésre beállított reprezentatív beszédhelyzet poétikai kellékeitől megfosztott” szöveg megborzongatott, zavarba ejtett. Azt gondoltam, sosem fogom érteni, szeretni: *kizökkent a világ. O. K.* – gondoltam.

De arra is emlékszem, mit jelentettek a gimnázium idején vagy közvetlenül azt követően Pilinszky János, Weöres Sándor és Nagy László költeményei, aktuálisan a *Föltámadt piros csizma*, a *Vértanú arabs kanca*, majd valamivel később a *Bagolyaszonyka* (a *minden idők legbonyolultabb népballedájából* írott még bonyolultabb csoda-költemény). Hármójuk költészete egyelőre otthonosabb volt a Tandoriénál, most azt gondolom, minden bizonnyal az iskolai stúdiumok miatt. Őfelőlük, úgy emlékszem, azt tanultuk volt, hogy mindhárman József Attilából erednek, és mindhárman hasonlíthatatlanul más-mások. Egymástól elkülönülő nagyságuk József Attila megtermékenyítő, sokszerű tehetségét volt hivatott bizonyítani számomra, kisdiaák számára. És ezt most sem gondolom másként.

Aztán évek jöttek, és igen-igen megszerettem Tandori *Hamletjét* s az effajta elmeacélozó közeledést, szikár, grammatikai gondolkodást, majd a rácsozatot átvérző vé-

res vért, ideget, húst, velőt, a *bört leveszem róla*⁴⁴⁰; *maradnak a hús, a vér az idegek*⁴⁴¹, szikrázó elme: ezt az új, kételkedő költészetet, gondolkodásmódot.

Megszerettem, magaménak éreztem a „posztmodern” minden intellektuális kalandjával együtt, s lassan elhagytam Nagy Lászlót, másokkal együtt. Nem volt róla szó éveig, és egyetemi tanítványaimat, ha két éve kérdeztem volna felőle, tán azt sem tudják, kit fed ez az oly egyszerű név.

Most pedig Nagy László Csontváry-verseiről igyekszem gondolatokat feljegyezni, és, hogy elmélkedésem végére érjek, kikössek végre valahol: örvendezem, hogy *nem kell* választanom, hogy *van* mindkettő. Hogy ismét igeneltetik Nagy, de megmaradt Tandori s a posztmodern csavar is, ami számomra oly fontos volt (van; - *eleven hal* -, ha értik, mire gondolok), de mellette a bőven áradó, magyarmúlt- és népköltészet-homályból fölhabzó metafora-áradat egy vulkán-embertől: nekem ez Nagy László, megrendülten gondolkodom újra róla.

Egy generáció felnőtt nélküle, s lám, a sors szeszélye vagy az igazságosság titokzatos működéstörvényei okán ismét helyére kerül, ismét eljött az ő ideje,

de sosem mások rovására; itt nincsen *vagy-vagy*.

Csakhogy Csontváryt még önála is jobban szeretem, régebben ismerem, mindig is ismertem, születésem előtt is ismertem, ha nem annyira is, mint Mednyánszky Lászlót, és most akkor a sok szuperlatívusz közt elvész a dolgozat tárgya. Hogy lesz ebből Nagy László- és Csontváry kisesszé?

De még feljegyzem azt is, hogy, ismeretlen vagy kevésbé ismert verseskötetekben lapozgatván, rendre elfog a nyugtalanító érzés, hogy nem lelek kedvemre valót, ez sem és amaz sem, s hol van már, ami megérint, lenyűgöz és meggyőz... mondom magamnak, hogy az ismeretlenség az ok, a megismerés és megszokás elfogadást, majd vonzódást eredményez, de tudom, hogy ez felemás válasz és vigasz, és hogy amikor egy esztendeje kezembe került a számomra teljesen ismeretlen Várad B. László-(Beier László)-próza, átégette a papírt a betű, letettem, abba kellett hagynom, úgy tört rám, a reveláció erejével. És ha mostanság Györffy Ákos *Havazás Amiensben* című kötetét olvasom is legszívesebben⁴⁴² – Nagy László gyűjteményes kötetét (*Seb a cédruson*) lapozva érzem: *csak* remekművekre bukkanok, nincs üresjárat, s itt is abba kell hagyni időről időre az olvasást, mert ilyenből ennyit nem lehet, nem szabad...

Ö: a bábeli magasba emelt fej, gigászi
vörös szemgolyó a kételyek fölött,

440 Idézet Hajnóczy Péter *Jézus menyasszonya* című kisregényéből, az „Egy ember preparálása” című II. Függelékéből. L. Hajnóczy Péter *összegyűjtött írásai*, szerk. MÁTIS LÍVIA, REMÉNYI JÓZSEF TAMÁS, Bp., Osiris, 2007, 332.

441 Szkárosi Endre reflexiói a fentiekre – az *Új Hölgyfutár* 'revue' 1986-os, 0/1-es szám címválasztására utalnak. L. SZERDAHELYI ZOLTÁN, *Beszélgések Hajnóczy Péterről*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995, 143.

442 Azóta már *A hegyi füzet* prózakönyvét is. GYÖRFFY ÁKOS, *A hegyi füzet*, Bp., Magvető, 2016.

*világnagy vásznon ecset- és üstökös-egység,
ágyúzzák letről a köznapi méretek,*

*kicsi királyok, erőtlenek és nevelésgegek,
mert ISTEN SZÖRNYETEGE, emberkéek végzete ő,*

*temérdek sugár-erő, transzformált örület,
kapcsolják rá uraim a várost: a lámpa mind kigyúl,*

*egyszeri csoda, a Nap fia ő, aki agyára
fölv teszi koronának a lángoló Kárpátokat!*⁴⁴³

Mikor a *Csontváry* című költeményhez érek, mégis úgy döntök, nem írnék az egész versről. Sok volna, újrafírás lenne belőle, metaforák kibontása, melyre tán szükség sincsen – átélésük fontosabb, erejük részletező megértetés nélkül is elsöprő. Talán csak pár sorhoz hajolnék közelebb, de nagyító alá venném a *Csontváry-kérdést*; az én *Csontvárymat*.

Legalább három kép játszik belé *Csontváry*-versébe Nagy Lászlónak: a *Magányos cédrus* és a hipnotizált tekintetű⁴⁴⁴ *Önarckép*, mely a gácsi patikában készülhetett, egy helyiségben, egy házban, mely már régóta nincsen e földi téreken. Továbbá *A Nagy Tarpatak a Tátrában* széles víziója, de már a *Marokkói tanítót* s a *Vihar a Hortobágyon* bikáit is látom... *Versben bujdosó haramia* ez a Nagy László, varázsol, igéz sorával, képeket terel verssorai közé, a *kobalttal*, *azúrral* még fent soroltaknál is többet (*Castellammare di Stabia*). Most egyszerre, egy hajtásra soknak tűnik mégis e vers, csupa laudáció és égbe-nagyítás. Ahogy egymásra másolódik a két nagy ember, a két sziklatörő egyéniség. (Kik mindketten művészetükben voltak azok. Magánéletükben másnak, más milyenségűnek tűnhettek: egyikük becsületes, szilaj, igazmondó férfúnak; amaz tán valóban „tébolyult patikusnak” – mindez azonban édes mindegy, és egyébként sem ránk tartozik.) Tanulságos fénytöréseket hoznak létre az efféle egymásra másolódások, paravánok, melyek mindazonáltal transzparensnek is. Legutóbb a Weöres-emlékév szolgálta számomra ilyen példával: az Országos Széchényi Könyvtár nagy tárlata⁴⁴⁵ egyszerre mutatta be Gulácsy Lajost, Weöres Sándort és Illés Árpádot, de a kiállítást s a rendezvényt sorozatot megnyitó Tolnai Ottót is. Egymásban

443 NAGY László, *Csontváry* = N. L., *Seb a cédruson: Összegyűjtött versek*, Bp., Magvető, 1995, 375–376.

444 Németh Lajos hívja fel a figyelmet nagymonográfiájában (*Csontváry Kosztká Tivadar*, 1964), hogy bár sokan hipnotikusnak, hipnotizálónak látják, akként érzékelik a művész tekintetét, amint kipillant a képből, éppen ellenkezőleg áll a dolog: ő maga van hipnózis alatt, hipnotizált állapotban – ama valaha-volt látomás és elhívás foglyaként.

445 A Weöres-év eseményeként megnyíló Gulácsy Lajos-Illés Árpád-Weöres Sándor bemutatót előlegezte (2013. szeptember 17-én) a tárlat és a Tolnai-megnyitó; *A teremtés dicsérete* – Kiállítás Weöres Sándor és Illés Árpád alkotói kapcsolatáról.

megmerítkezve mutatkoztak meg ők négyen – kik közül csupán egy volt már élő –, számomra jó időre, ha nem örökre elválaszthatatlanul.

Csontváry egyelőre elválasztható, s el is válik számomra Nagy László öt című kitéző költeményétől, ahogy elválasztható számomra Bertók László valaha sokat olvasott különös versétől⁴⁴⁶ is, ámde, az írások súlyát bíráló hang ellenére – Pilinszky János esszéjétől⁴⁴⁷ nem választható el:

Csontváry zseniális festő volt – de emberi egyénisége nem olyan mély, mint a hasonló megszállottsággal, s ugyancsak az elmebaj határán alkotó Van Goghé. Írásai sem érnek fel Van Gogh leveleivel.

(...)

Ki lehet zseniális ember az egyik (*bizarr tanulmány*) címe, mely már maga is elárulja a nagyzásba menekülő szenvedést. Néhány gyönyörű mondat azonban még ebben a tanulmányában is akad. Mindjárt az első. Ki lehet zseniális ember? S a válasz rá: 'Aki soron van?...'

Meglehet azonban, hogy mire befejezem ezt az esszét, egybenő a két mű *bőre* egyetlen takaróvá, és *Csontváry* meg Nagy László akkortól egy nyelven szól majd hozzám. A Nagy László-szöveg magasfeszültsége, izzása ezt engedi sejteni: képzuhatag, védőbeszéd és prófétálás, mára azonban *Csontváry*ért már nem kell harcolni⁴⁴⁸. Legfeljebb annyira, mint Nagy Lászlóért: egyszer (többször) már híresek, elfogadottak voltak. Később nem, vagy kevésbé, holott állócsillagként változatlanok mind jellemükben, mind művészetükben – *izmaikat csak oroszlánok* kezdetük ki. Amilyen intenzitással, keresetlen áradásban alkotja, teremti Nagy László képeit – s mily sokat! *szabadon árad s apad, mint a hullám*⁴⁴⁹ a vers: tíz költőnek is elég lenne! úgy jön létre nem szűnő izzásban, csaknem tombolva a *Csontváry*-mű is. És él mindkettő: a kép s a nyomán született költemény – szerves, organikus létező, nem világ-tükör, hanem *világ maga is*, teremtett – logos és géniuszt létrehozta – univerzum.

Már most úgy érezni, hogy a költő, a festőről írván, mellette kardos (Kondor Béla-i) angyalként síkra szállva, jobban izzik, mint tán modellje; jobban izzik Taorminánál, a „*lángoló Kárpátoknál*”, s a „*villanyvilágított fáknál Jajcében*”. Az a csoda, hogy szét nem robban a *Seb a cédruson* kötet táblája, hogy megfér benne a számtalan forrongó, felajzott idegű költemény és kép-vers (bajvivó, sisakos harcos menetel elszánt arcúval, oldalához szorított jaj-sebes kezével a *Seb a cédruson* betűlapján is, így fogadom el

446 BERTÓK László, *Villanyvilágított fák Jajcében: Csontváry képe* = B. L., *Emlékek választása*, szerk. Keszthelyi Rezső, Bp., Magvető, 1978.

447 PILINSZKY János, *Csontváry olvasásakor* = P. J., *Szög és olaj*, Bp., Vigília, 1982, 72–75.

448 Kemény Katalin, *A közösség képe a mítosz: Arany és Csontváry* = HAMVAS Béla, KEMÉNY Katalin, *Forradalom a művészetben*, Pécs, Pannónia Könyvek, 1989, 49–57. *Aki a nemrég rendezett Csontváry-kiállításon a közönséget figyelte, különösen a festők arcán kénytelen volt észrevenni a bizonytalanság rezdülését. A numen, a megborzongató szellem jelenlétét mindenki érezte...* *Csontváryt* az 1930-as Ernst Múzeum-beli, de még inkább az 1963-as székesfehérvári (Csók István Galéria) áttekintő kiállításon örökre befogadja a magyar közönség.

449 Baudelaire, *Egy dög*, ford. Szabó Lőrinc, 6. vsz.

öt, harcosként – képviseli az egész kötetet, képviseli a lángoló Csontváryt, *burning*). Csupán a címeket egybeolvasva is – egy mitikus táj bontakozik elénk *erdővel, náddal; háromlű kardok repülnek*⁴⁵⁰, izzó hegekkel...

Ritka az ilyen intenzitású, miközben nem parttalan, nem túlbeszélte költészet, mely bár rá-ír, újra-lényegíti, de nem söpri el, nem söpri félre kép-kiadásával választott modelljét:

*Atörökítve magát a világ velő-kötegébe,
lett magaslati hó, szűziség, lombzene, bilincstelen,*

*agyaras hegyi folyó, azúr vadkanok rohama,
új látomás a rónán, délibáb-rontó vihar,*

*tünődve is örlő jelenés, lidérc a tükörben,
fehéren rémlő bika, aki márvány és patyolat.*

Csontváry feljegyezi, hogy *Démiurgosza*, kivel mint *Pozitívummal* az iglói jelenést és elhívást követően is rendre konzultációban állt, egy ízben így szolt hozzá: „*Gyere, Fiam, csináld utánam!*” Ismét egy bizonyíték, hogy a pusztá visszatükrözés mint a művészet funkciója s célja – rég oda, Csontváry *Tarpatakján* a festék oly vastag, hogy geológiai terepalakzatot formáz, s ha az óriáskép bal oldalán a kis hegyi ösvényen tekintetünk elindul, behatolhatunk a képbe, akár a festő teszi Hajnóczy Péter *Pókfonalának Éjszaka* epizódjában, *lassan lépkedve az ösvényen a cserjés felé...*⁴⁵¹ (Módomban állt a korábban mondottakat személyesen ellenőrizni. Sok évvel ezelőtt egy *másik* Hajnóczyval, Gáborral, az építészettörténezzsel kirándultunk diákok társaságában a Felvidéken, amikor egy pihenőnél külön séták engedélyeztettek a csapatnak, s én némi kószálás után hirtelen ismerős tájrészletre bukkantam: ott álltam *A Nagy Tarpatak a Tátrában látlatánál* (Csontváry kifejezése), utóbb vezetőnk igazolta sejtésemet. Minden éppen olyan volt, tán még a száz évvel ezelőtti növényke sem hiányzott, tehát éppen a „tükrözésre” vélhettem volna példát találni. De mégsem, mert csak rokonok, közeli hozzátartozók voltak, s a Tátra valós hegyei a Csontváry geológiai erupcióinak kisöccsei...

Légyen elég most mindennek a bizonyítására, aláfestésére a Nagy László-költeményből csupán egy kétsoros részlet, mint cseppben a tenger, szemlélhető benne az egész. Amint telik az idő az ember felett, mind szívesebben időz el a részleteknél, a (látszólag) kevesebbnél. Az *azúr vadkanokat* szeretném érinteni...

(...) *bilincstelen,*

*agyaras hegyi folyó, azúr vadkanok rohama,
(...)*

450 Az idézetek forrását Adynál, Weöresnél keressék!

451 *Hajnóczy Péter összegyűjtött írásai*, szerk. MÁTIS Lívia, REMÉNYI József Tamás, Bp., Osiris, 2007, 66.

Vadkant leírni a magyar irodalom történetében Zrínyink nélkül aligha lehet, s ezzel számomra egy harmadik, heroikus kudarcokkal teli életű óriás társul a már meglévő kettőhöz. Voluntarista és fatalista egy szín alatt, jellemzi Szerb Antal a költő-politikust. De: „*azúr vadkan*”. Mily igen feltöltött szavak ezek, miközben össze-nem-illésük, együttesük látszólagos lehetetlensége szembeszökő, alig áthidalható. József Attila komplex képei kísértének, áthágásai, kötése oldásai, mint annyi más Nagy László-vers poétikai eszközei mélyén. Az *azúr* jelző viszont a nyugatos költőket hozza, rajtuk keresztül pedig a francia szimbolistákat. Hozza nékem Tolnai Ottót is, meghitt Adriájával. A vadkan lesz azúr, nem a hegyi folyó, mely viszont az agyaras jelzőt kapja meg; bilincselni pedig sem folyót, sem vadkant nem szoktak, csupán embert, a szabadot, szabadulni vágyót. A Tarpatak nem ismeri a bilincset, a vadkanok a megmozduló, rombolni induló hegyeket idézik le a képről, csoda-képek, varázs-vers, ráolvasás: komplex kép a javából, asszociatív, invenciózus áttételekkel, József Attila nyomán, de nála burjánzóbb, *fauve* színekben, eredeztetve mégis népköltészetünk mélystruktúráiból.

Végül egybefonnám a *Csontváry*-költeményt a *Seb a cédruson* felidézésével, a Vass László-tanulmány⁴⁵² tanulságait is felhasználva:

A két költemény egymásnak párja, testvére, öccse, avagy bátyja: a versolvasó emlékezetében egybenőnek, az absztrakció s a Csontváryból induló művészsors-általánosítás különböző fokain,

ám a *Seb a cédruson* mindenekelőtt képi formájában idéződik fel a befogadóban (bennem),

szinte késztetést érzek, hogy papírra vessem a képet alkotó sorokat, s lineáris olvasással vegyem birtokba: hogy *értsem*; ne csak lássam! holott együtt kell végbevinni most a kettőt, de valaha külön szocializálódtam rá. Így most is: a kép játék a szöveghez képest, és könnyebb lesz az elfogadás, amikor rátalálok Czine Mihály forrásértékű szavaira.

Vass László tanulmányát követve *kalligrammának* tekintem az opuszt, és egyszerre igyekszem kézírásban és nyomtatva olvasni.

Most csupán annyit belőle, ami a Csontváry-vershez kapcsolható. Különös útkanyar még a képvers befogadástörténetéhez és módjához az, amit Czine Mihály megjegyzéséből tudunk meg: Nagy Lászlónak valóban volt egy libanoni cédrusdarabja, s azon egy forradás, egy sebhely, mely emberalakra hasonlított. Nagy László a forradást kivágta a fából, mintegy a sebet vágta ki (sebet újabb sebbel helyettesített; sebre sebet másolt a már nem élő fába), de a helye ott maradt a negatívban. Mi, a költemény nézői-olvasói e furcsa, emberarcra, felsőtestre emlékeztető alakzatot látjuk a versben, melynek alakja a cédrus-sebet s a seb helyét egyaránt ábrázolja, hogy végül, szavak, nevek litániaszerű sorolása által a faragott kép a világ sebévé váljék. Egy mélyelemzés megszámlálhatja s értékelheti majd, hány (cédrus)réteg rakódik itt egymásra, micso-dás *transzparencia* és *paravánok* a meggyötört fa kérgéből indítva. Hozzátevé még a

452 VASS László, *A vizuális költemények csoportosítása Nagy László alkotásai alapján*, Iskolakultúra, 2006/1.

sokszorozódáshoz, hogy a kalligrammát magát is kétféleképpen tekinthetem: egyszer nyomtatva, egyszer kézzel írva, s ez utóbbi lesz a szebbik, poétikusabbik. Nagy László vázlatának többsége a *Kísérlet a bánat ellen* címet viselő 1981-es kötetben jelent meg, melyet Csoóri Sándor „gyönyörűséges Képes Krónikának” nevezett⁴⁵³. S ha mindezt a ránk maradt spirálfüzetben lapozhatnánk föl, méltán igazolnánk, hogy a mindenkori hagyaték egyetlen hiteles megjelenésmódja a *facsimile* volna: az emlékezet és tiszta érzet tere, időutazás.

Csontváry cédrusa is sebzett, egyik ága drámaian csonka – talán egy vihar bánt el vele a magas Libánuson, avagy két viaskodó madár? A mester mindenestre, tekintet a *látlatra*, majd a készülő képre vetve, azt mondja, hogy a hatezer éves cédrus, ím, kardot emel a világra: emlékeztet, int, fenyeget elégedetlenségében. Csontvárynak van másik cédrus-képe is, a *Zarándoklás a cédrusokhoz Libanonban*, mely az ünnepelt-ről, körültáncoltról, a nem magányosról, dicssel és étellel teljes hősről szól. Létezett-e valaha e világ, nemcsak Csontváry, de bárki más számára is? Létezett-e az Aranykor? Vagy a *Magányos cédrus* létállapotát éli át minden halandó? Létezik-e olyan, aki mindig és mindig *döggé tudja dalolni a varjakat*, s megépíti azt a katedrális? Vagy csak a prófétai megszállottság, az izzó szavak és képek...?

Nagy László intenciójára beszélünk a festő sebéről, a költők égető sebéről; a világ sebéről. *(A sebként szétnyíló én önmagát saját pusztuló állapotából értelmezi: ebben a rendszerben minden az irracionalitásba fut.⁴⁵⁴) Személyesség és egyetemesség, személyesség és a világ sebével való azonosulás e vers inventora* – írja Görömbei András⁴⁵⁵. Lassan le

kell tennem a tollat, „lapzárta után”, előbbi citátumnál jut eszembe egy számomra rendkívül fontos kiállítás 2007-ből, a Ludwig Múzeumból. Ott láttam először egy szerb művésznő döbbenetes video-performanszát, az *I am Milica Tomić*-ot⁴⁵⁶. Majd elolvastam a katalóguskönyvben a performanszhoz fűzött vallomást, benne a *seb pozíciójának vállalásáról* fűzött gondolatokat.

-seb pozíciójának vállalása-

453 CSOÓRI Sándor, *Nagy László képes krónikája* = NAGY László, *Kísérlet a bánat ellen*, Bp., Magvető, 5–6.

454 HEKERLE László, *Átokföld* = H. L., *A nincstelenség előtt*, Bp., Magvető, 1988 (JAK-füzetek, 32), 113. Szívesen idézném hosszabban Derrida leírását haldokló anyja testéről (... *a vér jelére... keresztül-kasul, felfekvés /escarré/ vörös és feketéllő vulkánok szigetei, begyulladt sebek, földkéreg és kráterek...*), nem teszem. L. Geoffrey Bennington/Jacques Derrida, *Jacques Derrida = Testes könyv*, szerk. Kis Attila Atilla, Kovács Sándor, Odorics Ferenc, II, Szeged, Ictus Könyvkiadó – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997, 202.

455 GÖRÖMBEI András, *Nagy László költészete*, Bp., Magvető, 1992, 308.

456 *Crossing Frontiers* (Határátlépések). Kelet-európai művészek kiállítása a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeumban. Megnyílt 2007. február 27-én. Benne mindenekelőtt az *I am Milica Tomić* (1999) című végtelenített szalag, ahol a befont hajú, fiatal Milicát látjuk, aki körül lassan forog a kamera, miközben ő maga folyamatosan beszél. Ugyanazt a mondatot mondja: hogy ő Milica Tomić, és hogy szerb, horvát, pakisztáni, német, albán, valamennyi nép sarjának vallja magát valamennyi nyelven. Ezalatt mindegyre lövések, korbácsütések érik, de sebekkel borítva, vérezve is büszkén mondja tovább tanúvallomását hazája s az emberiség gyermekeként. (A vallomásból: (...) *és én úgy döntöttem, privát használatra megtartom az ortodox szerb identitásomat, a nyilvánosság előtt azonban a sebhely pozíciójából fogok megszólalni.*)

„Nincs olyan nagyon sok változat, de azért van bőven”

El Kazovszkij Vajda-lapjairól (Második megközelítés⁴⁵⁷)

Most van, vagy nincs olyan sok változat? Melyik igaz? Melyik inkább?

Egyike a már-már bosszantóan többértelműen fogalmazott mondatoknak, melyekkel tele vannak El Kazovszkij interjúi, hosszabb megnyilatkozásai, ahol az elragadott és elragadtatott beszélő az absztrakció csúcsein nyilatkozik meg megkapóan beszédes, érzékletes, ámde többféleképpen magyarázható metaforákban; másfelől az élőbeszéd (nem egyszer pontatlan) lejegyzéséből adódó ellentmondásos alakzatokban is: most ezt, avagy a másikat állítja? És mégis találó ez a kifejezés! Találó saját kontextusában (mindjárt idézem); és találó abból kiemelve, jelen témánkra, a *Vajda-lapok* szövevényes világára nézve is.

Tényleg csomagokban, lókészrűen festek, ezek a képregénysorozatok tulajdonképpen két-három éves csomagok. Az „élmény” szerintem valami furcsa kifejezés. Merthogy maga a létezés elegendő élmény az emberi és nem emberi univerzumban. Ennél nagyobb élményt már nem lehet szerezni az élet során. A többi már csak részletkérdés. Vannak alapvető helyzetek, mint például az ember helyzete az univerzumban, vagy helyzetek ember és ember között, vagy helyzetek az ember és a többi létező között, ezek variálódhatnak. Nincs olyan nagyon sok változat, de azért van bőven. És ezeket sohasem lehet kimeríteni. Rövid az emberi élet. Természetesen sok ezer év alatt sem lehetne kimeríteni semmit sem. Sőt, az is ugyanolyan rövid lenne. Tehát az ilyen alaphelyzetek, alapkonfliktusok bizonyos képletként jelennek meg előttem. Sokszor verbálisan fogalmazom meg először ezeket a képleteket. Gyakran szóképletek, szóképek formájában. Néha rajzok születnek ebből. Nem olyan rajzok, amelyek önálló rajzokká válnak, hanem kis grafikonyszerű rajzok, amelyeket akkor is csinállok, ha utazom. De ezek a kis rajzok nem kapcsolódnak az utazásokhoz. Ezek nem a látott dolgokat fogalmazzák meg, hanem a befelé látott dolgokat. Ez a grafikonmennyiség adja az alapot egy ilyen új képcsomaghoz. Amikor elkezdődik egy festés-hullám, gyakorlatilag húst szereznek mint festmények. A festmény maga ennek a kis képlettrendszernek lesz a hús-csomagja. Sok mindent szív magába, vesz föl közben a környezetből. Azért mondom, hogy nem szabad azt vizsgálni, hogy én miből és honnan

457 Először 2009-ben fogalmaztam meg gondolataimat Kazovszkij Vajda-lapjairól. Az előadás elhangzott 2009-ben: „A szerelem sivataga.” Egy esztendő múltán. Emlékidezés és szembesülés. El Kazovszkij-szimpozium, Szeged, Grand Café, november 5–6. Nyomtatásban: CSERJÉS Katalin, „...csak a végtelenben elérhető...”. *El Kazovszkij „Vajda-lapjai”-ról* = Cs. K., *Kép-olvasás. Művészeti írások*, Szeged, JATEPress, 2012, 51–62.

indulok ki, mert a festmény rengeteg mindent tartalmaz a rajtam kívüli világból, anyagból is. Nem is beszélve a nézőről, aki szerintem maga képezi a nézett művet.

Néhány széljegyzet fenti idézethez, s a Vajda Lajos-grafikák generálta Kazovszkij-képekre tett vonatkoztatási kísérlet; alapvetően most is úgy gondolkodom efelől, mint a 2009-es szimpózium-előadásban, onnan idézek:

A szöveg legizgalmasabb része az, ahol munkamódszerébe avat be a művész. Itt sajátos jelentésmezejű terminusokat vezet be, mint *verbálisan megfogalmazott képlet, szóképlet, szókép, kis grafikonyszerű rajz*. Műhelytitokba, a legprivátabb szférába enged bepillantást a szerző. Magyaráz is, bőbeszédű, aligha akad azonban olyan, ki pontosan értené, miféleké lehetnek ez utazás közben papírra vetett *grafikonok*, melyekre aztán húst szereznek a festmények. Kis képletszisztémának képzeljük őket, saját, dekódolásra váró jelrendszernek, vagy gondoljuk azt, hogy konceptuális művészettel állunk itt szemben? Olyan műhelytitok ez is, mint az egyik interjúban mintegy önkéntelen utalásként felhangzó *oldalsókép-festés*: a félig öntudatlan oldalcsapások, ecsetfutamok, ahogyan a szemben álló főkép mellett kétfelől „csaknem önkívületi állapotban kerül elő” a kép (Csontváry *Önéletrajzából* idéztem szabadon)⁴⁵⁸. S e *grafikonmennyiség* nem a látottakhoz, nem az utazáshoz kapcsolódik tematikusan, holott általában (gyakorta) útközben születik. *A képletek a befelé látott dolgok* gyűjtőhelyei, jelei, kódjai (próbálom elképzelni e vázlatokat; még talányosabbak a *Vajda-lapoknál* is; *sosem* lesz mód megpillantathatni őket: szavak által közvetítve van róluk tudomásom. E *grafikonok* – a csontváz; a későbbi festői megvalósulás – a hús, zsigerek, a bőr, az idegek... (Szkárosi Endrét citálom szabadon Hajnóczy Péter *Jézus menyasszonyának* ember-preparálási diktafon-szövegét kommentálándó, illetve Ingmar Bergman instrukciói idéződnek fel, melyeket rendező a *Suttogások, sikolyok*⁴⁵⁹ forgatókönyvéhez fűz.)

Képcsomag és *festéshullám*: kiváló megnevezések lehetnek a most vizsgálandó *Vajda-lap(ok)*ra is.

Rényi András egy megjegyzésében arra utal, hogy Kazovszkij kombinatorikus munkamódszere nem ösztönzi a monografikus feldolgozást. Semmilyen műfaja sem értelmezhető önmagában, a panoptikumok ismétlődő ünnepi játéka nélkül. Bárhová nyúlunk az életműben, ugyanazon sorok, képzetek érnek, más kombinációkban: ös-képek, magyarázat szükségeslete nélkül. Veszélyes csillagzatok, organizmusok. Kísértés egy totalizáló olvasat megalkotására.

Én mégis szükségesnek tartom figyelmes kibetűzés tárgyává tenni a *Vajda-lapok* képkockáról képkockára megvalósuló világát, de az alapjukban fekvő vajdai mű tudatosan kiválasztott és ismételt jelsorát is. Szükségesnek tartom, hogy végül eldönthessem: Kazovszkij és Vajda a lapokon megvalósuló viszonya szimbiózis-e, demokrácia vagy okkupáció. Felmutatja vagy leigazza egyik művész a másik munkáját; használja, hogy beszélhessen általa mint *intertextus* által, hangszerként megszólaltatja a má-

458 Ez lehet az a diktálás, amiről Kazovszkij több interjúban beszél, elsősorban a költemények születése kapcsán. Mintha Rilke-t hallanánk a *Duinói elégia*k létrejöttét kommentáló levélből. Forgács Éva is beszél a művész felgyorsult, mintegy hadaró közlésmódjáról: „Kazovszkij siet.”

459 Svéd filmdráma, 1972, operatőr Sven Nykvist, Oscar-díj, 1974.

sik alkotó művét, de az új kontextus más szót, más nyelvet eredményez; avagy *appropriation* (kisajátítás) elszennvedőjévé teszi (s *sympathiából* együtt szenved vele)?

Sorozatokról, ismétlődő, de variálódó szerkezetekről, felülírásokról, *elkülönítések-ről, folytatlagosságról és kiteljesítésről*⁴⁶⁰ lévén szó, nem Kazovszkij, de a vele meghök-
kentő egyetértésben fogalmazó Francis Bacon szavai kívánkoznak még ide:

Az ember persze, furcsa módon, mindig arra törekszik, hogy megfesse azt az egyetlen képet, amely az összes többi megsemmisíti, hogy tehát mindent egyetlen képbe sűrítse. A sorozatokban azonban egyik kép a másik folyamatos reflexiója, és néha sorozatban jobbak a képek, mint külön-külön, mivel sajnos, még sohasem tudtam megfesteni azt az egyetlen képet, amely az összes többi summája volna.

Kazovszkij ismerte-e ezt a Bacon-nyilatkozatot? És vajon neki megvolt-e az *egyetlen képe*, mely summázza a többi? Megkerül-e, sőt létezett-e egyáltalán a Kazovszkij-oeuvre *Robert Guiskardja* – használom Hajnóczy Péter-kutatásaim párhuzamos gondolatmenetét (Heinrich von Kleist hosszan dolgozott rajta, majd 1803-ban váratlanul elégette e szöveget; ez lett volna a főműve: a „Regény”, mondják).

Talán az *Elszáll a lélek?* címet viselő vászon, a rajta lévő gazdag és összefoglaló jelcsoport lehetne az? De ebből a képből sem egy van! Legalább két komplex, s egymástól elkülönülő vásznat ismerek⁴⁶¹, s bár nem mindkettőnek ez a címe, a felejtetlent kérdést mindkettő tartalmazza.

Volnának érvek e két festmény mint summázat (*szupersűrítmény*⁴⁶²), az életműből mint *ars poetica* és koncentrált önvallomás, mint motívum-gyűjtemény tételezésére. Az első munkán Kazovszkij alapvető vizuális jelei sorolódnak: torzók, maradványok, androgün fiatal test-maradványok, bálványok, Vénuszok, ha tetszik, egymáshoz fűzve kötelékekkel. Köszemlére tétel, imádat, felsorolás, duplikálás és összehurkoltság

460 Varga Emőketől idézek szabadon.

461 *Elszáll a lélek? III.* 1992, olaj, farost, vegyes technika, 170x140 cm, Győr, Modern Képtár *Kék iker Vénusz*, magángyűjtemény – itt a képen található felirat idézi a híres cím-mondatot.

462 Kazovszkij vallja, hogy képei figuratív, egyszersmind absztrakt munkák, ezért úgy is leolvashatók, mint éles háromszögek, széles kontúrok, erős színkontrasztok, egyenetlen, helyenként fényes, másutt matt festékfelületek koncentrált egységei. Kazovszkij a kép, mint rendszer izgatja. A képet energetikai egységnek nevezi: szándékos és akaratlan ritmusok, arányok szövevényének. A festmény rétegekből áll; e rétegek Kazovszkijnál némileg írásszerű, hieroglifre emlékeztető jelrendszerek, vallja (talányosan). A befogadás során nem a jelentés felfejtése a fontos, hanem hogy a kép robbanásszerűen, energiásintjének elmozdításával hasson. A festményben rejlő történet-lehetőségek összesűrítve jelennek meg – olyan ez, mint egy kristályba bepréslt idő. Ebből a totális sűrítmenyből történetet csak a néző tud kibontani, de ezek mindig a néző saját történetei. A kép időn kívül helyezkedik el, idő nélküli. Egy pont az időben (nem térben egzisztáló tárgy, nem is tárgy tehát, mert benne csupán a közlés a fontos), melybe azonban belé van sűrítve az Idő, azaz a kép egy szupersűrítmény. Egy fekete lyuk, mely elnyeli az Időt. A sűrített időből a verbális elemek végtelenje bontható ki, így hát a néző dolga, hogy megtalálja egy fonálvetet vagy repedést a túlsűrített gömbön, s azon át kihúzza az idő fonálát. Sőt, megfordítva: e fonalat a kép húzza ki a nézőből, asszociációk révén. A művész sűrítmenynek nevezi még például a (vidéki) színházat, „cukros mocsárnak”, az élet kicsinyített koncentrátumának. Hasonlóképp a baletet – kikristályosított színház-sűrítmenynek.



passzív elszennvedői: a Vágy tárgyai. Egy valamivel kidolgozottabb, szárnyat (legalább *egy* szárnyat) kapó torzó felröppenni látszik ferdén, a kép középterét betöltve, teste közepén a beszédes felirat mint kérdés: *elszáll a lélek?* Ami számomra legérdekesebb, egyszersmind a hatalmas életmű általam látott nem kicsiny részéből teljességgel ismeretlen, másutt megjelenni nem látszó motívum: amiből a lélek-madár, a szárnyas, vörös kreatúra fellebben, útra kel – egy a kép alsó részét teljesen kitöltő, hanyatt döntött, *halott vándorállat* (szobra?), nyakánál megkötözött, arc nélküli, de szívögödrébe, tüdő-rekeszébe nyitott ajtó vagy ablak vezet (vezet onnan *ki*). Egy kicsiny szobára, öt felől lezárt színpadi térbe, studiolóba látni, ahol a rést félig elfedő kötés miatt nem tudni, mi táncol odabent: árnyék, hiány, a lakó hiánya, az eltávozott lélek üres helye, vagy ott maradt árnyéka tombol, kergetőzik, keresi a szabadulást faltól falig csapódva. *A túlélő árnyéka*, mert, igen, e kép tanúsága szerint: *elszáll a lélek. Van hová szállnia*⁴⁶³.

A második kép másként értelmezi, keretezi a feltett kérdést. Vándorállatból, annak sziluettjéből, álló, fejfelé függő (inkább kivágott dekorációként megtámasztott), pozitív és negatív formaként egyaránt jelen lévő kutyából több is van a képen, de a létösszegző felirat egy szokatlanul erős, masszív, lábainál vékony szalaggal megkötözött, de szárnyas, csillagos-villámló szájú, szem nélküli kutya tartozéka, az ő gondolat-buboréka, ha a képregény nyelvén fogalmazunk. Itt nincs nyitott lélek-kazetta, az állat masszívan áll, nagyon is él, de bordázott testéből mintha itt is elszállna valami: egy ugyancsak bordázott áttetsző lélek-pillangó (*Dzsuang Dszi álma?*). E kép összetettebb, több jeltől álló az előbbinél, már csak címe és cím-motívuma okán is: van

463 Ez az utolsó nyilvános beszélgetés a művésszel. RÁDAI Eszter, „*Arra vágytam, hogy 'normális' homoszexuális férfi legyek*”, Élet és Irodalom, 2008, június 6, 6–7.



ciprus, felhő, hegy, barlang, és van két teljesen egyforma iker-Vénusz is fent a hegyen, akik síkidomok, de kivágott installáció-tárgynak tűnnek, és árnyékot vetnek (az árnyék megléte vagy hiánya érzékeny kérdése a Kazovszkij-képeknek), peremüket hátulról jövő éles, vörös fény szegélyezi, süti át. Mindez felsorolásként, síkban, jeltelen, fekete éjszakai égbolt előtt. Mindezen zsúfoltabb együttállás ellenére is áttekinthető, szép és harmonikus ez a kép is, akár az első *Elszáll a lélek?*

Sorozatban tehát néha jobbak a képek, mint külön-külön, s a *Vajda-lapok* is számozott, bár követhetetlen, megtekinthetetlen, összegyűjthetetlen sorozatot képviselnek (így érzi a filológiai homályban tájékozódni próbáló elemző-befogadó-keresgélő). De ugyanez, vagy efféle mondható el magukról a Kazovszkij-mű alapját képező *Vajda Lajos-grafikákról* is: kapcsolódásuk, sorozat-jellegük kétségtelen!

Egy válogatás Kazovszkij *Vajda-lapjainak* címeiből (mert nemcsak a számozás tűnik aleatorikusnak, a címek szerint sem könnyű elkülöníteni, csoportosítani e lapképeket):

A sorozat darabjainak címeiből, feltalálási helyéből az „elszáll a lélek?” *El Kazovszkij és barátai*, Vasarely Múzeum, Pécs, 2008 kiállítás-katalógusa (bevezeti és szerkeszti Uhl Gabriella) nyomán sorolok:

El Kazovszkij – Vajda Lajos: „*Válogatott emlékművek III.*” 1982. Mezei Gábor tulajdona. „Részletek a *Torzított önéletrajzok* című képregényemből” XII. Tus, fotó, papír, kollázs. 70x50 cm

El Kazovszkij – Vajda Lajos: *Képek az utolsó állat és a Ruméliai csillag történetéből*, avagy *Torzított önéletrajz XIII/a, b, c (2/4)* 1982. Tus, fotó, papír, kollázs, 50x70 cm, Szombathelyi Képtár

El Kazovszkij – Vajda Lajos: „*További adalékok Az utolsó állat és a Ruméliai csillag történetéből*”, *A Győri Vénusz*, 1982. Tus, fotó, papír, kollázs, 89,5x114 cm, Szombathelyi Képtár

Állat a színházban, 1982. Tus, fotó, papír, kollázs, 70x50 cm, Kolozsváry gyűjtemény

A sivatagi balett csillagai I. 1982. Tus, fotó, papír, kollázs. 70x50 cm, Kolozsváry gyűjtemény

Talán jó volna, ha nem kellene elkülöníteni az „igazi” *Vajda-lapokat* a hozzájuk olyan igen hasonló szerkezetű *Állat a színházban-* és *Az utolsó állat és a Ruméliai csillag-lapoktól*, a *Torzított önéletrajzoktól* és így tovább, e végtelenül és nagy valószínűséggel következtelenül (vagy utolérhetetlen következetességgel), ellenőrizhetetlenül számozott montázsoktól, s akkor választhatnák analízisre emez utóbbiakból is. Csakhogy ezek háttérben *nem* Vajda Lajos-grafikák vannak, ha a formaelv ugyanaz is, ha a fenti katalógus egy csoportba sorolja is őket.

És én 2009-ben a *Vajda-lapokkal* köteleztem el magam...

Következzék most a *Vajda-lapok* háttérképeinek motívumait tartalmazó Vajda Lajos-grafikák és festmények felsorolása; köztük kiemelten az a két lap, mely konkrétan megjelenik a Kazovszkij-montázsok háttérben; a többi *Vajda-lap* szórványosan tartalmazza fenti kettő motívumkincsét:

Tányéros csendélet házak felett, 1936, tus, 23x31 cm

Ablakok madárral, 1936, ceruza, 31x23 cm

Rácsos ablak csendélettel, 1936, ceruza, 31,4x23,6 cm

Tányéros csendélet madárral, 1936, ceruza, 31x23 cm

Kapu tányéros csendélettel, 1936, ceruza, 23,7x31,4 cm

Szentendrei házfalak, 1936, ceruza, 23x31 cm

Torony tányéros csendélettel, 1936

Házak csendélettel és madárral, 1936

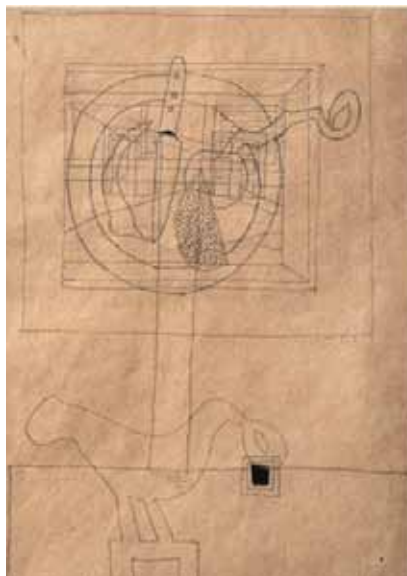
Önarckép ablakráccsal, 1936

Rajzmontázs önarcképpel, 1936-37

Kollázs a festő alakjával, 1937, tempera, karton. Vajda Lajos Múzeum, Szentendre, 65x53 cm

Legutóbb⁴⁶⁴ ahhoz a Kazovszkij-laphoz fűztem kommentárjaimat, melynek alapján e Vajda-ceruzarajz fekszik, íme a kontextusba kerülő két kép:

464 Vö. 457. lábjegyzet

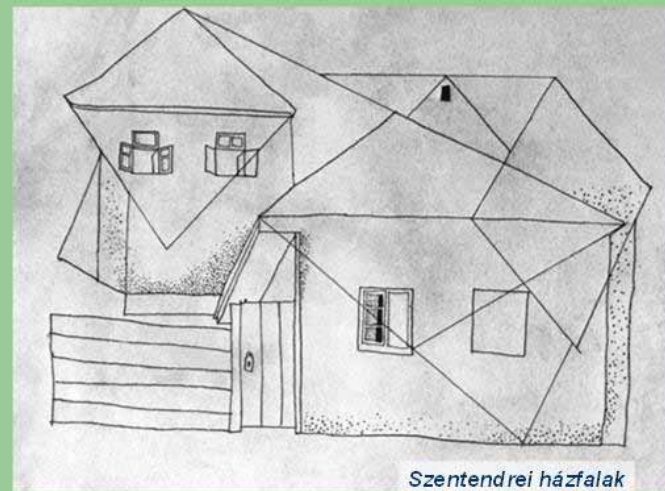


Tányéros csendélet madárral
1936
ceruza, 31 x 23 cm



El Kazovszkij – Vajda Lajos;
„Válogatott emlékművek III.” | 1982

Mostani írásomban egy másik párost veszek elő, s vizsgálom lehetséges összefüggéseit:



Szentendrei házfalak
1936
ceruza, 23 x 31 cm



Erről a lapról szeretnék írni, holott sem címét, sem keletkezési idejét nem tudom, és gyenge a netes reprodukció, úgyhogy nem is látom élesen; talán nem is tudok minden részletet azonosítani, nem lehetek biztos a színekben. A képregény vagy montázs lapjainak hátterében, minden egyes képkockán Vajda Lajos *Szentendrei házfalak* (1936, ceruza, 23x31 cm) című ceruzarajza fekszik, s e *psychogram*okat illetően van

mire támaszkodnom⁴⁶⁵. A *Vajda Lajos emlékkönyv*⁴⁶⁶ több kiváló tanulmányt tartalmaz Mátyás Stefániától, Kállai Ernőtől, Körner Évától, Passuth Krisztinától, Bálint Endrétől, tárgyunkat illetően pedig főként Mezei Árpádtól (a tőle megszokott különös, invenciózus megközelítésben). A háttérgrafika tehát nagyjából felderíthető, magának a Kazovszkij-lapnak azonban még a titulusát sem találom, készülése idejére is csak következtetek (1980-'82). Az internetről leszedett kép halvány, de a motívumok azonosíthatóak, s letem képemnek egy társát is, még halványabb, tele írással a képkockákon: ezt is ide másolom, de írni róla, a rájegyzett szövegek kiolvashatatlansága miatt, nem volna korrekt. Meg kell találnom az eredetijét, hogy elolvashassam a ráírt szöveget!



465 Vajda grafikáin a vonal érzékeny lelki szál, „psychogram”: nem sík-, hanem térvektor, mely a belső helyzet, mint harmadik dimenzió szerint is változik, kitér. Vajda szentendrei házkép-montázsain a „láthatatlant teszi láthatóvá”. A kép már nem ábrázolás, hanem diagnózis, azaz vizsgálat alapján kialakult ítélet. Mezei Árpádtól veszek át meghatározásokat. MEZEI ÁRPÁD, *Vajda Lajos = M. Á., Elméletek és művészek: Művészettörténelmi kísérletek*, Bp., Gondolat, 1984, 160–187.

466 *Vajda Lajos emlékkönyv*, szerk., bev. DÉVÉNYI Iván. Bp., Magvető, 1972.

Mostani írásom előkészület lehet csupán a két, egymáshoz illesztendő *Vajda-laphoz*. Egyelőre úgy készülök, hogy csupán az egyikről írok. (Könnyen el tudom képzelni, hogy további rokonokra lehetnek még. Esetleg éppen a nagy Galéria-retrospektíven⁴⁶⁷.)

Választott lapom 18 kockából (téglalapból) áll, melyek közül nem egy ámulatosan szép és finom; némelyek brutálisabbak; vannak látszólag kísérletnek, kezdeménynek tűnő események, és vannak érdekeltenebb, esetlegesebb elemek is. Szeretném és akarom feltételezni (feltételezem; biztosra veszem), hogy a lapocskák nem felcserélhetők, illetve felcserélés esetén más leolvasás lesz lehetséges.

Mindebből érezhető, hogy a *Vajda-lapokat* és szerkezeti montázs-rokonait (munkahipotézisként) egyfajta, dekódolást igénylő, arra váró jelrendszernek, mi több: *nyelvnek* hiszem. Akár, mint amikor a barlangi rajzok kapcsán érkezett a felismeréssel egyenértékű feltételezés, hogy szó sincs itt vadászmágiáról, ellenben beavatási szertartás részesei voltak a lascaux-i *Halott ember aknája* szűk nyílásán leugró fiatal fáklások: az ifjú résztvevők a törzs eredettörténetével szembesültek, mikor az egymást bizonyos rendben követő vagy kizáró növényevő patás sorozatokkal szembesültek⁴⁶⁸. Állandó és változó elemek soroltatnak, kombinálódnak⁴⁶⁹, változnak át és hasonulnak a szemünk láttára itt is: mintha beszélni kívánnának, megszólalni, szót kapni, elmondani a maguk (dosztojevszkiji?) szolamát. Építkezés folyik és nyelvi szimuláció, bővítés az elunásig, bosszantó érthetlenség, türelmet próbára tevő igénytelenség és apró („minimal”) váltás: kulcskeresés, a megtalálás reménye távolodóban. S mégsem lehet abbahagyni. A vizuális mező az *arisztokratikus regiszterből* való, és enigmaként mered „olvasójára”.

467 S ez így is történt. A nagy Kazovszkij-tárlat, s a benne látható sok-sok *Vajda-lap* okozta gondolati módosulatok egy következő tanulmányban kapnak majd helyet.

468 „Meghatározott állatok összekapcsolódása nem természeti jellegű, az állategyüttesek nem csordák, a képeken olyan fajok kerülnek egymás mellé, melyek a természetben nem tartoznak össze. Mit jelent két növényevő társítása, mint 'központi téma'; mit fejez ki a főalaknak és kísérőinek viszonya; miért kerülnek mindig egy párba bizonyos állatok, például a ló és a bölény, és mások miért nem férnek össze; miért mutatnak megközelítően azonos szerkezetet a nagy képcsoportok? SZIKLAI László, *Az esztétikai viszony és a művészet keletkezése = Marxista-leninista esztétika. A Marxizmus-Leninizmus Esti Egyetem tankönyve*, szerk. Kis Tamás, Bp., Kossuth, 1973, 134. (...) „Az állattársítások ismétlődéséből, tudatosan megkomponált menetéből, a témák elrendezéséből, az átmeneti lények ábrázolásából a művészettörténetek egy része arra a következtetésre jutott, hogy a barlangokban az emberiség legősibb mítoszának ábrázolása-elbeszélése valósul meg.” SZIKLAI László, *Az esztétikai viszony és a művészet keletkezése = Marxista-leninista esztétika. A Marxizmus-Leninizmus Esti Egyetem tankönyve*, szerk. Kis Tamás, Bp., Kossuth, 1973, 137. Talán efféle megközelítés, dekódolás, jel-olvasás szükségeltetik Vajda Lajos Szentendre-grafikáihoz és Kazovszkij *Vajdalap-sorozatához* is...

469 Varga Emőke tanulmányában duális világokat lát kiépülni a Kazovszkij-képeken: „Magától értetődőnek, majd szükségszerűnek vesszük, hogy a bal oldalon elhelyezett cédrus megköveteli a jobb oldalit, a behajlított jobb kar a bal, a sávokkal megsabdalt tv szimmetrikusan megismétlődik a vertikális tengely másik oldalán.” VARGA Emőke, *Szabadság és kényszer. Címek és festmények El Kazovszkij életművében*, Alföld, 2010/10., 91–99.

Mikor mindezt leírom, azt is tudom, hogy ez nincsen így. Nyelv ez valóban, de sem folyamatos szöveggé, sem történetté nem fordítható le. Önletrajzzá sem. Legfeljebb *torzított* önletrajzzá. Amint valószínűleg a barlangok mélye is másfajta, nem nyelvi leolvasást igényelt és igényelne ma is, ha még képesek lennének erre e mind távolabbi időpillanatban⁴⁷⁰. Ott, a lascaux-i barlang barmai közt helyesen látni esélytelenül kevés az ismeretem. Kazovszkijnál, az összes „*Vajda-lap*” tüzetes birtokában – több lehetőséget, jóval több szabadságot látok.

Közben azt is érzékelem, hogy lényegét tekintve a *Vajda Lajos-grafikák* is sorozatok⁴⁷¹. Sorozatok és variánsok, egymásra montírozott, egymással párbeszédbe kerülő transzparenciák. Rétegzés, újra-rajzolások, rá-rajzolások, ismétlés, kiterítés, montázs. Kifektetett síkidommá változtatott térformák, kihajtogatott épületek, szobák, bútorok, használati tárgyak a legkülönbözőbb nézetekben egymásra és egymás mellé másolva. A komoly játék síkban folyik, az elemek más és más kontextusba helyeződnek, nem egyszer önarcképpel kombinálódnak, bonyolult *grafikont* (Kazovszkij kifejezése), vonalhalót hozva létre. Végül minden repülni látszik, test és anyag nélkül, háttérétől és árnyékától fosztva. Oly mondatok íródnak le önkéntelenül, melyek, *mutatis mutandis*, Kazovszkij munkáiról is szólhatnának. S van mindezekon felül a Vajda-rajznak valami színpad-jellege is, ahol a síkká terített térben álló, inkább lebegő alakként elvonulnak, intellektuális balettbé kezdenek Szentendre s az ortodox szerb templomok, Szigetmonostor és a pravoszláv ikonok motívumai: a kikötő, a dunai árbocok, egy parasztkés, egy szelet kenyér, hagyma és felcsavarodó hámozott almahéj, templomtorony. Vonalzó nélküli biztos szabadkézi rajz, egy mérnöké, egy teoretikus Bauhaus-grafikusé; egy szenvedélyes, fojtott feszültségekkel teljes, indulatoktól fűtött művészé (aki öklöt mutat a világnak⁴⁷²). Aki olyan szegény volt, hogy leggyakrabban csak csomagolópapírra tudott festeni, s aki, ha együtt akarta szemlélni elkészült munkáit, a padlás földjére teríthette csupán ki őket, s egy ócska létrára mászva szemlélte a tető alól, kitergetett lepedők, idegen fehérenműk közül. Aki azonban mintha a szükségből önkéntességet és hitvallást formált volna: a szegénység emelt fejű vállalása ez, a minden földi javak elutasítása, csupán a szellemiek megtartása mellett. A *művész*

470 Annette LAMING asszony könyvét ajánlom alapvetésként: *Óskori barlangművészet. Lascaux*, ford. VAJDA Endre, Bp., Gondolat, 1969.

471 Olvassunk hosszabban Vajda egy 1936 szeptemberében készült leveléből, melyet Mándy Stefánia idéz: „Most azzal kísérletezem, hogy különböző tárgyak, más-más környezetből kiemelve, egy képsíkon összetérelve hogy hatnak (konstruktív szürrealista tematika). Ezenkívül próbálkozom azzal is, amivel eddig az orosz filmtéoretikusok foglalkoztak: hogy hogyan hat egy tárgy, ha behelyezzük egy más, „idegen” objektumba. Például van egy szomorúfüzfa motívumom..., és ezt vagy 12 különféle rajzon keresztül kopírozom, és az eredmény egészen érdekes, mert mindenütt más és mást fejez ki, mert mindig más tárgy mellé, másképpen van rárajzolva. Természetesen ezt csak tiszta kontúrrajzzal lehet elérni, és így egyetlen témából a rajzok végtelen sorozata vélik lehetségessé.” Vajda Lajos, 1959 = Vajda Lajos emlékkönyv, szerk. és előző DÉVÉNYI Iván. Bp., Magvető, 1972, 90. E levélrészlet sok szempontból Kazovszkij sorozataira, betétkötő technikájára is applikálható.

472 *Felemelt karú* (inkább: öklű / Éber Miklós javaslata) önarckép, 1925. József Attila *Nem én kiáltok* (1924) című költeményét ajánlanám mellé.

mintegy a *szegénység*, *anyagi szűkösség* szinonímája lesz, mely azonban nem csökkenti a *szóvá tétel* felelősségét. A beszélő lény azonban éppen alkotása révén lesz, lehet több *puszta túlélőnél*, *páriaként* vegetálónál, s ismerhet rá a szabadság lehetőségére. Az elkötelezettség formáinak felkutatására. (Kazovszkijnál utóbbiak nem értelmezhetőek, a szűkösség azonban, legalábbis pályája elején, igen. Részben a Vajdához hasonló okokból fest és installál kezdetben olcsó anyagokból: olasz műanyag, farostlemez, hullámpapír, rossz ecsetek és gyenge festékek, kötél és filléres szalag, gombostű, hulladék. Ő, a márvány szerelmese, aki márványból sosem készített szobrot. Kazovszkij *siet*; Kazovszkij *hadar* – a márvány drága, megmunkálása időigényes. Az olcsóság, az anyagban megnyilatkozó igénytelenség okai tehát hasonlóak és igen különbözőek egyszerre.)

Ha a történetyszerűséghez lépünk vissza, s ismét feltesszük, hogy amikor Kazovszkij a Vajda-grafikákhoz mint alaphoz nyúl, s a legkülönbözőbb módokon rongálja, termékenyíti azokat, és sorozatban közli őket – nos, hogy ekkor egy akár nyelvi formába önthető történet, epizódos etc. jönne létre: saját életéből, saját alakmásaiból és motívumaiból, saját festői kreatúráiból, korrelálva Vajda kreatúráival. S amikor egy már használt alakzat ismét feltűnik, ugyanakként olvasandó (mondatként, szóként, szóképként, netán betűként), mint korábban. Hogy így van-e – abszolutizálni nem lehet. Hipotézis azonban épülhetne rá, értelmező kísérlet volna előállítható. Elgondolom, s egy szabadon választott *Vajda-lap* jellel sűrűsödött sorozatképeim, „ikonosztázán” (szorosan egymás mellé sorakoztatott, szüntelen, falat beborító képvilágán) bizonyítom. Referencia nélkül, de leghetse hozok létre: virtuális, de egy logikához alkalmazkodó világot. *Tudom. De tudom-e?* Létrehozható volna-e a) egy verbálisan is megfogalmazható, a képi világ nyomán kibontakozó történet; b) egy verbálisan megfogalmazható történet, mely azonban a képi motívumokat nem primer alakjukban, hanem mint elvont nyelvi jelcsoportot fogja fel s beszélgeti. Talán az alternatíva felvetése önmagában, egyelőre bizonyítás nélkül sem haszon nélkül való...

Temporális szempontból több narratív képsort tudunk megkülönböztetni képzőművészeti alkotásokon. Most ennek természetrajzára kérdezzük mindkét művész esetén, s világosan látjuk, hogy nem fogunk ugyanegy eredményre jutni. *Pluriszcénikus* jelenetet látunk, mely egyetlen narratív táblába sűríti a jelenetek sorozatát? Többjelenetes, lineáris sorozatot, mely az egyetlen történetet több képbe sűríti? Képregényt rajzzal és szöveggel, időbeni és történet szerinti előrehaladással? Nehéz eldönteni, mindegyik kategória alól kibúvik a Vajda-grafika (mely aligha történet szerű, bár sorozat), de ellenáll a Kazovszkij-féle *Vajda-lap* is, s bizonyos új megnevezés válik szükségessé, a képsorozatok, a rajzos táblák természetrajzát leírandó. A sorozatokban a színvonal értelemegységeket, önálló képmezőket vagy táblákat olvassuk egybe s integráljuk folyamatba. Viszont az, hogy mindezt jelenetekre, elemekre tagolva látjuk, szekvencialitást idéz elő, ezzel együtt a szereplők ismétlődő megjelenését. *A kiteljesítés, elkülönítés, folytatolagosság más-más szerkezeteket és sajátos „olvasási” dinamikát*



eredményez⁴⁷³. Vajda minden munkáját sok töprengő kombináció, előkészítő mozdulat előzi meg – e ponton bizonyosan különbözik a „türelmetlen” Kazovszkijtől –, de létezik itt (is) egy kísérletező kedv, melyből rajzsorozatok összefüggő sorai születnek.

„Kezdjük az alapoknál” – a szó szoros értelmében kép-alapot képző *Szentendrei házfalak* című Vajda-ceruzarajznál! Mezei Árpád⁴⁷⁴, Mándy Stefánia⁴⁷⁵, Passuth Krisztina⁴⁷⁶ és Körner Éva⁴⁷⁷ gondolatmenetét igyekszem hasznosítani.

A tükör által történő sokszorosítás, színről és fonákról megmutatás, kiterítés, lapokká változtatás – Vajda művészete egyedülálló módon ad feleletet az elvonatkoztatásra. Mezei Árpád nárcisztikus személyiségről beszél Vajda esetében, s ezzel magyarázza a szokottnál is több önarcképét. Mándy Stefánia Vajda-monográfiájában⁴⁷⁸ 54 önarcképet sorol fel, ezekből 19 a korábbi, ifjúkori periódusban, a többi 35 később, a művész saját egyéni stílusa és nyelvezte kialakulása után készült. Mezei, aki komoly művészpszichológiai tanulmányokat végzett, Narcisszusban a festői pálya lehetőségét már eleve benne látja. Hát még, ha szigetre (Szentendre, Szigetmonostor) kerül a bontakozó tehetség! ahol a víztükröben ott a város is, valamennyi görögkeleti és nyugati-keresztény templomával – kiemelkedve s alámerülve mint tükröződés a vízben. A víztükrö nem mozdulatlan felszín, állandóan változik, inog, egymásba játszanak a képek: a körvonal torzul, a finoman felvázolt rajzok változnak. Korniss Dezsővel esténként Vajda óriási sétákat tett a kisvárosban, feltölteközött különös világával, s Szentendre naturális rajzát előbb-utóbb kiegészítette a város elvont eszmiségének a papírra vetése. Nyoma sincs nála a magyar tájfestés érzelmesen intim melegségének, a magyar piktúra szép tájképei, szobabelsői idegenek tőle. Helyette konstruktivista formaelemzésben van része a nézőnek, aki főként intellektuális képességeit működteti mint befogadó. Önarckép és város – egyre jobban felveszik egymás arcukat. Vajda vonalai érzékeny műszer gyanánt jegyzik le a város helyszíneit, apró történéseit és a fiziológiai változásokat. Említettük már: *psychoogram*ok jönnek itt létre: a ceruzát a szentendrei épületek vonalai mint realitás s az alkotó cizellált pszichikuma egyszerre vezeti. Mándy Stefánia felhívja a figyelmet Vajda verbális kommunikációjára, feljegyzéseire, írásaira, melyek többek közt az általa teoretikusan kialakított térfogalmat is rögzítik. A vajdai tér a *szuprematizmus* (Malevics) irracionális, repülésben levést imitáló- és a konstruktivizmus imaginárius térfogalmából alakítódik, elutasítva a síkmértan és a perspektíva-törvények uralta térszemléletet. Éber Miklós vitatja dolgozatában⁴⁷⁹ Vajda nárcisztikus személyiségalkatát (például: más művész is festett kiemelkedően sok önarcképet: Rembrandt, Van Gogh, Nagy István etc.), ugyanakkor

a tanulmányíró részletesen vizsgálja Vajda önarcképeit. Az önportré a város-grafikák háttérben is megjelenhet, de e képek közül Kazovszkij nem rabol- s igaz le egyet sem. A házak és házbelsőik azok, melyek rajzos képét előszeretettel választja Vajdától továbbépítendő háttérnek, síkból térré, sőt studiólóvá, kubussá, színpaddá változtatva azokat. Miközben Vajdánál sosincs háttér, még korai, realiztikusabb munkáiból is számúzi a lefedő, figyelem-elvonó háttér. A csomagolópapír (sárgás)fehér, semleges, homogén közegében bontakozik ki a soknézetű grafikus rajz, mely forgatható, mivel a fent és lent, a közeli és távoli elkülönítése egyre indifferensebb ebben a világban.

Vajda többször elismétli, hogy a művészetben jóval racionálisabb, mint az életben, s szívesen él egy El Liszickij-idézetel: „a művészet a szellem produktuma, olyan komplexus, amely a *racionálisat az imagináriussal* köti össze, a phüsziszt a matematikával...”

Képeit Vajda sosem írta alá (a legkezdeteket követően). Talán Kazovszkij sem.

Vajda tehát igen sok önarcképet készít. Kazovszkij egyet se. De a *Vajda-lapok* tele vannak fotomontázs-alakmásaival, és ott a kentaur, végül a kutya, a *brodjáscij zverj* (a vándorállat), nem ritkán lélek-szárnyakkal: ez a kreatúra is önarckép, „psychogram” a javából...

A két művész, a két egymásba épülő műalkotás előzetes összeolvasása után állítá-sokat szeretnék fogalmazni előbb a Vajda-rajzról, majd Kazovszkij lapjáról. E kijelentések egy része minden bizonnyal elhangzott már valamelyik tanulmányíró tollából, általam olvasottan, vagy olvasatlanul, közös rátalálásként. Szeretném remélni, hogy észrevételeim egy másik része nóvum, ötletet ad és előre visz.

1.A *Szentendrei házfalak* címet viselő grafika ceruzarajz, és igen kicsiny; tudatosítsuk: 23x31 cm-es. Finom, törekeny, lepkekönnyű lapocska, de vonalhálója révén stabilan jegyzi a látványt, ha, nem lévén háttér (de takarás annál inkább!) és termélység a vonalak mögött, a *szuprematizmus*ból ismert közegben (úrben) (*szupremáció*: fennhatóság; felsőbbrendűség; fensőbbtség; *szuprematizmus*: a tiszta érzékenység, mely mindenek felett áll) inkább lebegni látszik is minden. De nem Malevics ferde, átszelő repülése, hanem függőlegesek és vízszintesek, továbbá harmadikként a rombusz, a háromszögek: tükrözött síkidomok, lehajtások: konstruktív térszerkezet. Alapvetően síkgeometrikusak e formák, ahol hirtelen meghökkenünk egy-egy ház oldalfalának háromdimenzióst leképező erős rövidülésén. Megborítja a kép kelte- te érzeteket; megborítja a szimmetria-, a harmónia-érzést. Szinte észrevétlenül, termékeny nyomokat hagyva forog fel. Átmetszések jegyzik a képi világot, egymásba

473 Thomka Beáta gondolatmenetét követtem, benne Marosi Ernő képleírásával. THOMKA Beáta, *Szimulán kép* = T. B., *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*, Bp., Kijarat Kiadó, 2001, 89–94.

474 MEZEI ÁRPÁD, *Vajda Lajos = Vajda Lajos emlékkönyv*, Bp., Magvető, 1972, 112–121.

475 MÁNDY STEFÁNIA, *Vajda Lajos, Uo.*, 80–94.

476 PASSUTH KRISZTINA, *Vajda Lajos, Uo.*, 121–140.

477 KÖRNER ÉVA, *Vajda Lajos művészete, Uo.*, 98–112.

478 MÁNDY STEFÁNIA, *Vajda Lajos*, Bp., Corvina, 1983, Oeuvre-katalógus, 227–229.

479 ÉBER MIKLÓS, *Vajda Lajos önarcképei*, Különnyomat a *Balkon*, 2004/1–2. számából.

hatoló entitások: valóst metsz valótlan, létező, reális ablakot tetővonalból kiszerezett háromszög-szárak, ahol minden – valós és szerkesztett – egyenrangú önnön lét-súlyát illetően. Ékei, hegyei, szűrő vonalai, szögei Kazovszkijt idézik. Mi van elől, s mi hátul, miből hány van, mi minek a színe és visszája – *nem ilyen helyekre való kérdések*. A keletkezett kép nem más, mint vizsgálat, analízis, tanulmány – a házág körüljárása. Ezenközben lenyűgözően szép és törekeny is – idegszálakon kifeszített világtörvény. A gyerekrajzra is emlékeztető egyszerűség, (ál) naivitás, ami azonban az intellektus megfeszített munkájából jön létre⁴⁸⁰. Van, amit vonalzóval húz meg Vajda (elnéző pongyolással látunk feltűnni szögeken túlszaladt vonalvégeket), többnyire azonban szabadkézi, egy lendületből meghúzott, javítás nélküli a vonalrajz, steril, lendületes, értelemre és arányérzékre ható⁴⁸¹. Kezét sem emeli fel a papírról, aki így rajzol. Az intellektust hozza mozgásba nézőjében. Javítást, korrekció nyomát sosem látni – *psychogram*⁴⁸² ez valóban: felsejlik mögötte egy öntudatos, önmagához s a külvilághoz szigorúan forduló, hajlíthatatlan ember. Vajda kedveli rajzain a duplázást, az ismétlést, a kétszeresen meghúzott párhuzamos vonalat, valószínűsíthető, hogy esetenként ez tengelyes tükrözést jelent, így a duplikáció második tagja *nem-valóság*, de *más* létmódja a vonalzás milyenségében nem jelenik meg. Számos ellentétet is látunk: nagy, sima, üres felületek, két dimenzió, majd hirtelen a parányi, esendő, pislogni, nézni, tekinteni látszó aszimmetrikus ablakokcskák, kulcslyuk, tetőablak sötéte. Ajtó a házfalon soha, sehol. Kapu van, lehet, de a házfalon rést csak az ablak üt – a ház elfordul tőlünk, nem enged belépni, mint ahogy lakóit sem mutatja (ha vannak néki egyáltalán...). Az ablak-kísérletek, ablak-minták, típusok az üres „kerettől” (álló téglalap) a nyitott, félig nyitott, belső keretes etc. variációig kipróbálnak annyit, ahány két kis házfalon lehetséges. Az ablak díszítőmintává válik, stilizálódik – az *ablakság* végtelen lehetőségeit jelzi előre. És nincs mögötte szoba, nincs otthon, puha szőnyeg, nincs bútor, nincsenek emberek. Nincs gyermek, madár, virágcserep; nincsenek anekdotikus momentumok. Vajda maga mondja egyik, feleségének szóló levelében, hogy amit ketten Kornissal építenek, a szikár, szerkezetes világ – mindenképpen ellenére nincsen híján az érzelemnek. Hallgassuk a levelet:

Ezért mi inkább engedünk az érzésekből (ami nem jelenti azt, hogy mi száműzzük az emberi érzéseket a képből), és a fősúlyt inkább a konstruktivitásra, a kép térbeli alakítására fektetjük, ezért keressük az olyan témákat, amelyek szemléletünknek megfelelnek; tehát ami zárt – a formailag letisztult, kerek egységet. (Szentendre, 1936. szeptember 3.)

480 SPIRÓ György, *Vajda Lajos kiállítása elé*, Kritika, 2009/1, 826-827.

481 Miközben nem felejti el, mit mondott Leonardo a vonalról. A természet nélkülözi a vonalat, a tárgyak közé csupán szemünk látja-, majd rajzoló kezünk vonja oda e geometriai elemet. De Vajda képei absztrakta, még ha Szentendréből, Szigetmonostorból indulnak is. Nélkülözik a természetet. Vajda hagyományos tájképet vagy csendéletet sosem rajzol.

482 Értsük most a *psychogram* (többször használt fogalmunk) alatt a) a személyiség karakterének súlypontját, a személyiség struktúráját felrajzoló diagramot; b) azt az érzékeny rezonanciát, amiképp a művészi személyiség az ábrázolt tárgyhoz viszonyul.

A csomagolólapok, legalábbis a reprodukciókon, nem tűnnek teljesen fehérnek. Sokféle fehér van, ahogy Vajda sokféle feketéről is tud (venyige-fekete, csont-fekete, elefáncsontfekete, sic!). Ha satírozás és árnyékolás nincs is e lapokon, Vajda visszatérően használ egyfajta pettyegtetett színezést, árnyalást, ami nem a teljes felületet, hanem mondjuk a sarkokat fogja be: egyszerre teszi dekoratívvá, gyermekrajzszerűvé, és lépteti el a vonalat mégis termélység, testesség felé.

Végül arról folytatom a listát, ami *nincsen* Vajda Lajos '30-as évekbeli grafikáin (a számba vétel korántsem teljes):

Nincsenek égitestek, felhők, erdő, táj, Duna sincsen (talán ez a *legfurcsább*, hogy Vajda kedvenc szavával éljek); nincs szín, hang és mozgás sem, életnyomok, idill, falu, anekdota. Nem zajlik dráma, de nincs epika sem, nincs narráció és szereplők – líra és gondolat a kimerevített időben, mely a jelen pillanata vagy az örökkévalóság. Sehol a Nap, és mégis vakító a világosság, sehol egy árnyék, semmi sem marad rejtve, mert nincs rejtély, vagy csakis az van... *Mert nincs ismeretlen* (Kelemen Károly egy fiatalkori írásából⁴⁸³).

Technikailag pedig nincsen javítás, nincsen korrekció – a csukló egy lendületből mozog a papíron, érintkezik azzal, végül leválik, és leteszi a tollat.

Vajdánál e listázás a sterilen kevésben adódó számtalan apró variációt és elmozdulást veszi számba. Rendkívül sok lap van, alig valamennyi különbséggel, de mégis mások. Bizonyos motívumok mintha mindig csak bizonyos motívumokhoz társulnának; mások mindig magányosan jelentkeznek. Csontváryt, Chagallt, Picassót nem érdemes listázni, bőségük, életes formációik, gazdag ötleteik, organikus képződményre emlékeztető világuk ellenáll a számlálhatóságnak. Vajdánál a matematika, geometria közelebb van: számolunk, egymás mellé teszünk, lapokat hasonlítunk – s könnyen belékeveredhetünk e számolásba. Akár Kazovszkij „egyformáiba”.

Amit Kazovszkijnál először is listázni kéne, megszámolni, elrendezni, számon tartani, felsorolni – azok maguk a kis téglalapokból vagy négyzetekből összeálló képregényszerű, bizonyos cím-típusokba rendeződő, számozott lapok: áttekinthetővé, kezelhetővé tenni őket. Belátni (felismerni, vagy legalább elhinni), hogy címeik, számozásuk nem esetleges, a művész számon tartja őket, tudatosan illeszti arra és ugyanarra ugyanazt a címet, s nem feledékenység, újramondás áldozata. Végre együtt kellene szemlélhetni e sorozatokat: egybevetni s elkülöníteni őket. Ez pillanatnyilag lehetetlen.

Addig viszont legalább a meglévő elemeket elrendezni egy lyukakat is tartalmazó vaktérképen, s arról mondani összefüggő állításokat, amik már mérlegelhetők. Ezt sem tekinthetem feladatomnak, még erre sem áll rendelkezésemre megfelelő anyag.

Marad a harmadik út: az átgondolásra kiválasztott egyetlen (de a gondolat szintjén hasonló társát is figyelembe vevő) *Vajda-lap* ismétlődő, illetve egyszeri elemeinek számba vétele, s az adódó következtetések levonása.

483 KELEMEN Károly, *Az ego párbeszéde önmagával – kvázi interjú = Kelemen Károly retrospektív*, 1975-2002, Pécs, Jelenkor, 2002, 14.

Nézzük meg „ártatlanul” a lap első képét! Tegyük úgy, mintha különálló darab lenne, s csak ezt az egyet látnánk. A fent bemutatott Vajda-grafika van előttünk kicsiben, színről színre ugyanaz. Pontosabban: épp a színébe történt beavatkozás. Kazovszkij csomagolópapír-barnával bekeretez valamennyit a kép alsó részének vonalás széléiből, és ugyanebben az igénytelen színben szárnyas kutyát, vándorállatot varázsol a háztetőre (mely, mivel kétdimenziós, és csak vonalokból áll, semmiféle tárgy megtartására nem képes; de nem is tárgy vagy makett e kutya /volt, akit egyiptomi domborműre emlékeztetett alakja/, hanem montázs, síkidom). Végül próbababutorzóként, sziluettként saját, más *Vajda-lapokról* ismert test-árnyát, (máskor törben végződő) felemelt karját, fiús hajú fejét is a képre helyezi: egyensúlykereső, kötéltáncos mozdulatát.

A ráfestés, montírozás, ragasztás megváltoztatja az alapkép jelentését, idézőjelbe teszi azt. Az idegen kéz radikálisan belenyúl Vajda szikár, finom vonalú világába, s egy idegen érthetetlen jeleivel gazdagítja, preparálja, roncsolja – kinek melyik változat tetszik.

Innen indul a képsor, s ahová érkezik: nézzük a lap utolsó képét. Vajda Lajos grafikája még hátrébb vonult az utolsó kocka képi világában: háttérre vált, holott neki magának sosem volt hátere. Sem hátere, sem árnyéka. Két furcsán görbülő, megfeszített vászonra, acéllemeze emlékeztető térelválasztó, tér-szűkítő utca-képző objektum közt, a *Szentendrei házfalakat* között mesterségesen előállított felvonulási úton, térközön póklábú, fej nélküli rém, balerina, kutya (mi is voltaképpen?) vonul táncos lábakkal: felénk közelít. Ismerjük a motívumokat más képekről⁴⁸⁴, s e mostani kép-regényen is vannak e furcsa lénynek rokonai. Ikertársa nem, de, mondjuk, lány-rokonai, a táncos lidérc csapat – a „képregény” utolsó harmadában elárasztja a lapot. Közülük választatik ki egy ugyancsak *brodjáscsij*, egy mozgásban lévő, közeledő, lépkedő, hogy a *Szentendrei házfalakat* lerekesztő, háttérbe szorító, kizáró, ugyanakkor láthatóként hagyó folyosón vészes, bizonytalan póklábaik felénk lépdelve s

484 *Emlékmű Galatheának*, 1983, magántulajdon, 50x70 cm, vegyes technika; *Sivatagi emlékmű III*, 1983, magántulajdon, 70x100 cm, olaj, vászon.

ki tudja, mit magával víve hagyja el a regény birodalmát. *Állapotkommunikáció*⁴⁸⁵. Jelentéstudajdonítás. *Az értelmezés tébolya*⁴⁸⁶.

Vessük tekintetünket most már a lap egészére, e halványban tartott, *zsúfolt dekorativitásra!* Miket találunk belsejében, milyen történetet tudunk kiolvasni belőle mint *szupersűrűtményből?* *Az energetikai rezgés*⁴⁸⁷ minden bizonnyal jelen van.

(A saját alakmás jóval kisebb számú jelenléte miatt e képet kevésbé tudom *torzított önéletrajznak* elfogadni, mint korábban elemzett társát.)

Az első négy sorba a művész 12 képet helyez el, s a Vajda-háttérre és elé különböző, halk szavú, de egyértelmű saját jeleket tesz (egy *összegyűrt szerző*⁴⁸⁸). Mindenekelőtt satíroz, vagy inkább akvarellal fest be kisebb geometrikus felületeket a barna kü-

485 Erdély Miklóstól kölcsönzött és inspirált kifejezés. A befogadó a teremtő művész helyzetébe látszik kerülni, azéba, aki a műalkotást, mint ürességet interaktív úton megtölti jelentéssel, akár totális félreértések árán is. E félreértésektől félünk; e félreértések kockázatát érezzük; e félreértések termékeny esélye felcsigáz. A befogadó feltölti a jelentést, miközben nem jut szóhoz, mert inkább egyfajta revelatív és ebben a minőségében csöndre kárhozható más-állapotról beszélhetünk, semmint fogalmivá tehető gondolatról. Kritikus helyzet: inspirál, hív és vonz, de a jelentést odább tolja vizslató szemünk elől. *Állapotkommunikáció* – (Erdély Miklós által létrehozott fogalom; most fogalmazott, komplex hagyatékfeltáró munkám során másutt is felhasználtam már e lenyűgöző gondolkodó elméleti, egyszersmind gyakorlati-praktikus meglátásait). Izgatón jelentés, de magyarázatra szoruló, szófejtését hermeneutikai kalandként realizáló fogalom, mely, mint Müllner András doktori disszertációjában (Erdély Miklós és a neoavantgárd, Szeged, 2001) olvashatjuk, a jelentéseit vesztett, tkp. üresként érzékelt mű, mint létmód ellenére biztosítja a szerző és befogadó kommunikációját. S ez a szerző és az olvasó-néző-hallgató közti „kongenialitás”. „A montázsszerűen építkező műben nincs jelentés, ugyanis a műben a jelentések egymás ellen hatnak, egymásnak feszülnek és kioltják egymást. A befogadó ezzel az 'üres' művel találkozik, és ez az üresség teszi lehetővé, hogy ő maga jelentést adjon.” A szerző „helyzetbe hozza” a mindenkori olvasót, mert úgy kommunikál az üres műalkotáson keresztül, hogy ugyanaz az állapot jöjjön létre a befogadói oldalon: azaz a szerző ihletett pillanatának mása.

486 RÉNYI András tanulmánykötetének címét kölcsönzöm (*Az értelmezés tébolya. Hermeneutikai tanulmányok*, Bp., Kijártat Kiadó, 2008), és fülszövegéből idézek: „*Mint aki nem képes elviselni azt az állapotot, hogy valami megmaradjon a nyitottban, az értelemadó intellektus ráveti magát az anyagra: mindenféle teoretikus modelleket, gondolati sémákat, logikai műveleteket és retorikai játékok segítségével addig keretez, extrapolál, kombinál, addig nagyít fel dolgokat vagy ignorál másokat, míg mindennek helyét nem talál maga alkotta univerzumában.*”

487 Energetikai rezgés. Kazovszkij munkái koncepciójukat illetően annyira kidolgozottak, hogy kérdésesnek tűnik: jelen lehet-e a váratlan, a véletlen, a lehetőség a mű megvalósítása közben. Holott a művészt, mint mondja, éppen nem a hibátlanul előre kidolgozott folyamat, egy koncept mechanikus betöltése érdekli, sőt ez unatja is. E folyamatot, létrehozás helyett, elegendő volna pusztán leírni. Szerencsére közbejön az anyaggal való találkozás. Az anyag itt nem egyszerűen a festéket jelent, hanem az összes létező kulturális rezgést, a pszichés és energetikai rezgéseket, melyek mindabból fakadnak, amire „éppen rálép” az alkotó: az „összanyag”, ami inkább energiának volna nevezhető. Ezek az energiafoszlányok ott kavargnak az alkotás pillanatában, s a témában, amihez a művész nyúl. Lehetne ezt asszociációs sornak is nevezni, de ennél összetettebb, furcsa pszichikai állapot. Párbeszéd zajlik festés közben az ábrázolt figurák közt, máskor egy esetverés és a figura közt. A művész beszél helyettük, s e belső mondatokat nem egyszer valóban ki is mondja.

488 BABARCSI Katica volt hallgatónktól és konferencia-előadónktól kölcsönzöm a kifejezést.

lönböző, igénytelen árnyalataiban, ahogy egy ügyes, pontos gyerek színezné ki egy kifestőfüzetet: alul az utca sávja, a kapu szabályos árnyéka, az ablak egyik-másik négy-szöge, az ég, sőt, de ott már világoskékkel, a házakat körülvevő egész tér (sík). Négy képkockán (színpadi) függönyöket helyez el és húz félre barnából, halvány-bíborból, szürkéskékből. Az egyik függöny aprókockás, egy másik áttetsző. Alig pár szín, alig pár kiválasztott kocka, ugyanegy függöny-motívum – s elámulunk, mennyi variációlehetőség adódik még így is. „*Nincs olyan nagyon sok változat, de azért van bőven.*” Feltűnnek továbbá jellegzetes piktogramok, Kazovszkij-védjegyek is, mindenekelőtt a kutya, a figyelő, ülő, de ugrásra kész – most éppen – szárnyas kutya a háztetőn, a kép előterében, a háttérben, háztetőktől takarva, legelöl, a lapszél átmetszi testét: befelé figyel, a kép világába. Másutt elnéz a távoli horizont irányába. De hát *nem ott* van! *Nem ott, és nem abból* van, amiből a kép többi része! A kutyán kívül feltűnik a – szóhasználatomban most Coppéliának nevezett – gépies mozdulatú lány (fiú) sziluett⁴⁸⁹, s a kutya felé mutat (a 12. képkockán duplikációban van jelen a bábu – a „gyerek” itt elfáradt vagy elunta, pongyolán színez). A felcsévélte hajú, turbános, inkább autodafé-sipkás, hátrakötözött kezű, ülő nőalak, mely az *Állat a színházban* képein nem egyszer lángol ezen kikötözöttségében, háromszor van most jelen, mindannyiszor színpadon ül, a házak előterében⁴⁹⁰. De ő *sem ott* van, a két világ transzparens, de nem érintkezik. A lajstromban megemlékezem még a (most) csaknem kutya-méretű pocokról, kisdísznőről, az installációk műanyaghőséről (16. képkocka), de eddigre megváltozik az egész képregény, új alakok öntik el, s erről is számot kell adni: balerinák a korai képekről⁴⁹¹, Szent Sebestyén és a „szegény állat” – valamennyien egzisztáltak már valahol a Kazovszkij-univerzumban⁴⁹²: festményekről, grafikákról kopírozódnak.

Megmozdul, átalakul tehát ez a *Vajda-lap* a „szöveg” kétharmadánál: új alakok, új mozgások töltik be ugyanazt a teret, mint amikor a kamera egy napon át veszi türelmesen ugyanazt az utcát, ám a kép, amit visszanezünk – radikális változáso-

489 A *Merőleges viszonyok* című tanulmánykötetben van egy magántulajdonban lévő *Vajda-lap*, melyen e gépies tartású, merev önarckép-torzónak hátul a felhúzója is látszik, benne bizonytalanság és hoffmanni óraszerkezet. Csakhogyan ez a feltekerődő felhúzókar a mozaik alátétjeként jelen lévő Vajda-grafika tárgyias csendéletének lehámozott almahéja volt eredetileg. *Merőleges viszonyok*, szerk. CSERJÉS Katalin, SZAUTNER Dóra, Szeged, JATEPress, 2015, 25. kép

490 Eredetije: Belső tér tárggyal, 1975. Egy nyilatkozat szerint főiskolai tanulmány, aktrajz nyomán. „Lapzárta után” érkezik egy kép az El Kazovszkij-alapítvány révén: *A tárgy II., olaj, farost, 100 x 780 cm (?), 1976 körül*. A panteon meg is ölhet. Beszélgetés az El Kazovszkij Alapítvány vezetőivel, ArtPortal, 2015.07.11., <http://artportal.hu/magazin/mugyujtes/a-panteon-meg-is-olhet-beszelgetes-az-el-kazovszkij-alapitvany-vezetoivel>, Ez a keresett kép! Eddig sosem volt szerencsém látni.

491 Ismét az *Emlékemű Galatheának* című kép részletére utalok a *Merőleges viszonyok*-ból. *Szélfúttá olomsúlyú tánc*. Helyhez láncolt, mozdíthatatlan mozgók, növényi mozgás. *Merőleges viszonyok*, szerk. CSERJÉS Katalin, SZAUTNER Dóra, Szeged, JATEPress, 2015, 22. kép

492 Egy 1978-as képen is ott a „szegény állat” (kutya, és nem sárkány, négy kis vörös lábacska az égneke dobtá); Sebestyén e képen absztrakt cikázás, el-villanás, míg mostani lapunkon mindjárt kettő és kétféle van belőle, dárdájára támaszkodik. Ekphraszisban fárasztóan utolérhetetlenek e képek! Az említett festmény a szolnoki Damjanich Múzeum tulajdona.

kat, más-más jeleneteket mutat... Felcserélés, felcserélhetőség illúziókeltő áldozata a befogadó; a rendező elv éppen ez volna: hogy mindig minden ugyanaz, csak más szereplőkkel? Ugyanaz a **történet** mondódik monomániás következetességgel, csak időről időre más jeleket használ a művész elmondásukhoz? De bélyegszerűek is ezek a kis kép-együttesek (bélyeggyűjtemények), máskor meg kifestőnek, iskolás kirakónak (puzzle-nak?) tűnnek.

A *Vajda-lapok* éppen úgy mondanak újra egy örök történetet, mint a *Dzsapanoptikum* évente ismétlődő szertartása? Ott a gyászmunka folytatódott évről évre: gyász és ünnep, folyamatos Karácsony és Húsvét, miközben nem szűnik fújni a *hádészi szél*...⁴⁹³ Rögeszmés ismétlés, hogy amit mond, az emlék, beleégjen örökre a saját – s most már a néző memóriájába is⁴⁹⁴. Elmondható-e ez a történet szavak által is, visszamondható, konkretizálható, vagy varázserejűnek tudott totemeket sorol, sorakoztat fel a művész? E lapok maguk volnának a művész, *az eleven jelenlévő vetett árnyékai*⁴⁹⁵, másodlagossá tétel és *testhiány, a hiányzó alany emlékének árnyékszerű, jellé változtatott lenyomatai*⁴⁹⁶? (Tudom, hogy csak kérdezek, és nem állítok, nem bizonyítok. Hátha olvasóim választanak majd kérdéseim közül, s állítva gondolják-írják tovább.) (...) *a képretorikai instrumentumok: a virtuális vetítősíkok, keretek, függönyök, képzelt pódiumok és színpad-terek szerepe, a kétdimenziós képsík és a háromdimenziós test feszültségviszonyainak tematizálása – a síkban szétterülő „képregény”-effektus* (...) ⁴⁹⁷

Netán kulcsszavak⁴⁹⁸, szócikkek sorolása, bővítése, nyomtatékosítása ez a lap?

493 RÉNYI András előzeteséből idézek. *A túlélő árnyéka – az El Kazovszkij-életmű*, Szépművészeti Múzeum - Magyar Nemzeti Galéria, A épület, 2015. november 5. - 2016. február 14., Bp., Magyar Nemzeti Galéria, 2015 (A Magyar Nemzeti Galéria Kiadványai, 2015/2).

494 Olyan ez a kézirat – mondja egy helyen Korim György, Krasznahorkai László *Háború és háborújának főhőse* –, »mintha az édenkertről szólna... mintha nem közölni szeretne valamit, hanem vissza akarná vezetni önmagát a paradicsomba, mivel nemcsak megemlíti, szóba hozza, kijelenti azt a szépséget, de hosszan el is időz benne, azaz meg is teremti a maga különleges módján...« A szöveg teremtett világába való menekülésnek, rejtőzésnek vagyunk tanúi. Korim megállapítja, hogy »a kéziratot csupán egy dolog érdeklí igazán: az örületig körbeírt valóság, a tébolyult részletezésekkel, a mániákus ismétlésekkel megidézett helyzet belekarcolása a képzeletbe... mintha a szerző nem tollal és szavakkal írta, egyszerűen, hanem körömmel vájta bele abba a papírba és abba a képzeletbe a dolgot, számtalan részletezés és ismétlés és elmélyítés nehezíti az olvasót, miközben amit részletez, amit ismétel és amit elmélyít, az örökre odaég az agyba... furcsa mód ez az ismétlődés és a többi, és a többi nem feszélyezi, nem idegesíti, nem untatja, hanem elbűjtja...« OLASZ Sándor idézi cikkében: *A kivezető út melankóliája*. *Krasznahorkai László: Háború és háború*, Forrás, 2001/1, 95.

495 L. a 488. lábjegyzet.

496 Mit fedhet egy e szavak által aposztrofált, így érzékeltetni próbált objektum, művészi produktum? Leginkább még ahhoz a meghatározhatatlan meghatározáshoz, érzéki megközelítési kísérlethez tudnám fentieket hasonlítani, mint amikor GULÁCSY Lajos *Elhangzott dal régi fényről és szerelemről* című festményén, illetve e festmény címén gondolkodtam.

497 L. a 488. lábjegyzet.

498 UHL Gabriella, *Kulcsszavak* (vázlat) = *El Kazovszkij kegyetlen testszínháza*, szerk. UHL Gabriella, Bp., Jaffa Kiadó, 2008, 7–9.; CSERJÉS Katalin, *Szócikkek El Kazovszkij világához = Merőleges viszonyok*, szerk. CSERJÉS Katalin, SZAUTNER Dóra, Szeged, JATEPress, 2015, 122–139.

Összegzés. Tovább lépési utak:

Megnéztük tehát, hogy Kazovszkij mely képi motívumai jelennek meg mint jelek a kérdéses *Vajda-lapon*. Nézzük meg még, hogy észreveszünk-e szimetriákat, állítást vagy hiányt az alkotórész-lapocskák képi világában! Mi tűr el-, mi vonz és mit, milyen szabályosságok vehetők észre radikális értelmezői beavatkozás nélkül, az „állapotkommunikáció” minimumán maradvá? A *makacsul ismétlődő* motívumokra és azok kapcsolódásaira, az őket egybeszerkesztő formaelvekre gondolok.

Mindössze két képkockán nincsen figura (4, 9), csak szín-manipuláció jeleníti meg a változtatást.

Vagy nincsen alak a képen, vagy 1 alak van, 2, esetleg sok (több); 3 alak például nem fordul elő sosem.

Állíthatjuk, hogy ahol alak van a képen, ott percipiálás is folyik: tekintetváltás, figyelem, észrevétel; továbbá rámutatás, gesztus, karmozdulat. Ahol fentiek nem – ott magány van, és némaság.

A vándorállat (10-szer szerepel, egészben vagy torzóban) tekintete áthatja a lapokat, alakja dominálja a manipulált képeket. Hol a háztetőről, hol az utcáról, a kerítésről figyel, természetesen mindig oldalról látni. Szembenézete e kutyának Kazovszkijnál nincsen. Ha lenne, minket figyelne. Az állat mindenütt meredten ül, bár kicsiny szárnya repülni készen ágaskodik. Őr és szemtanú, nem lépi át a neki engedélyezett határsávot, de tud mindent, rögzít mindent. Színpadon van ő is, amiként a jelenet egésze.

Vajda Lajos grafikája nem egyszer vetítívászonként használtatik – a tetetlen, egy-színű árnyképek csak *rá*, netán rétegei *közé* vannak vetítve (2, 5).

A jelként/nyelvként, azaz történet-nélkül, *másként* olvasás előtt (mely jóval nehezebb, már-már erőt és kompetenciát-meghaladó feladat) nézzünk előbb néhány novellisztikus esélyt.

1. Egy furcsa különítmény – Kazovszkij baljós kreatúrái – lerohanják Vajda képzeletbeli Szentendre-városkáját. Előbb csak beszivárogtak ezek az alakok, némán megjelentek, feltűntek itt-ott: érthetetlen szándék, de kétségtelen jelenlét a legváratlanabb locusokban, s mind többen. Feldúlják a kisváros nyugalmát, színpadi térré, aktuális és esetleges helyszínné változtatják, ahol veszjósló események vannak készülöben. Egy vagy két asszonyt kikötnek és megégetnek. Egy bűnbaknak kikiáltott védtelen állat meghal. Fegyvereik is vannak a városba érkezőknek: szűrő, feszítő, vágó, karcoló pikák, vasak, lándzsák. A jövevények lopakodnak, hangtalan könnyű léptekkel közelednek, hajuk lobog, mert fúj az alvilági szél... Mint Woland bandája a moszkvai betöréskor.

2. Egy kicsit másként. Más bolygóról jövő lények érkeznek, pimasz idegenként, betolakodóként. Eleinte csak mozgalmasságot, rendtelenséget, felfordulást hoznak az a békés városba. A 12. képtől kezdve uralkodik el ez a nyugtalanító más milyenség. A 12. képkocka technikailag korrodált, feldúlt: elrontott vagy félbehagyott kísérlet. A belesatírozások, pongyola elrajzolások lyukat ütnek, alagutat vágnak a Vajda-kép világába – nincs többé ellenállás a Gonosznak. Beárad az a Másik, és birtokba veszi a várost. A jövevények tekintetükkel, jelenlétükkel átstrukturálnak mindent, átfestik a házakat, a meredt fegyelmű kutyát pedig mindenhová magukkal viszik, a halálos pontossággal idomított állat követi őket, parancsukra vár. A helybéliek minden bizonnyal félnek ettől a szárnyas, minden eddigi tapasztalattól elütő állattól. *Félnének*, ha volnának helybéliek. Vagy behúzódtak házaikba, vagy rég evakuálták őket, elmenekültek, kiirtattak... Vagy menekültek volnának a jövevények is? Titokzatos okokból s célokkal érkezők? Átmenő forgalom, transzfer, valahonnan valahová tart a szélfúttá, veszélyes vonulás és jelenlét. Az átutazók itt-létükben néhány „piszkos ügyüket” elintézik, megölnék például egy ártatlan, védtelen sárkányfiókát; felhúznak két hangszigetelő térelválasztó falat, hogy terveiket nyugton, a helybéliek pillantásainak, leskelődésének ki nem téve hajthassák végre. A külvilágtól elrejtő fém falak közti szűk sávban indul gyilkolni az arctalan, hegyes kutyapofájú, kétlábú állat: ingadozik, táncol, de visszatéríthetetlen.

A 9. és 12. képek révén úgy tűnik, nincsen itt város, csupán rajz van (nincs árnyék, nincsen harmadik dimenzió), melybe e most keletkező, ráarakódó másik világ kreatora belesatíroz. Kép és valóság viszonyáról kíván értekezni e bonyolult ikonográfiájú lap? Két mű, vagy két művész viszonyáról? És a méretek sem stimmelnek! A függöny (*a testhiány képretorikai instrumentumainak*⁴⁹⁹ egyike) más-más szerepekben áll pozícióról pozícióra: a) van, ahol cirkuszi porond-dekorációnak tűnik csupán; b) van, ahol, mint Vermeer van Delft képén⁵⁰⁰, bármikor leengedődhet, lezúdulhat az a függöny, ezáltal eltüntetve egy frissen megmutatott világot; c) van, ahol színpadot keretez; d) s van azután olyan is, ahol olcsó konyhafüggöny lebeg a Vajda-világ előterében, a Kazovszkij-beavatkozásnak is elébe tolakodva (8.). Lefelé haladva aztán mind zsúfoltabbá válik a képsor: a Vajda-rajz most már valóban radikális hátratólás, megsemmisítés, emlékké, felidézé jellé változtatás áldozata lesz. Tülvilági dimenziók víziójaként arc nélküli fejjel mozgékony alakok öntik el a képek terét. A test torzul, stilizálódik, az arc, szem, tekintet, végül a fej hiánya baconi helyzetet eredményez. Életre kapó próbababuk, jelmezek, test nélküli papírbabák, szélfúttá rongyok, zászlók (James Ensor világa).

3. Az sem lehetetlen, hogy azért nem érthető, azért nem olvasható le a történet, mert a képek nem a megfelelő sorrendben kerültek fel a montázsra, valaki belenyúlt a rendbe, ha más nem, hát a művész félresikló figyelme. Ez esetben a *co-auctori* sze-

499 L. a 488. lábjegyzet.

500 VERMEER van Delft, *Műterem/A festészet allegóriája* (1665–1670 k.), Bécs, Kunsthistorisches Museum

repe kényszerülő nézőé a rendbetétel feladata. A mozaik, így, ahogyan most látjuk, arra ösztönöz, hogy szétszereljük és újrastrukturáljuk puzzle-darabjaiból az egészet. Miközben az is világos, hogy ahány sorrendet létrehozunk, annyi történet kerekedik ki kezünk alatt. Hiszen a műalkotás minden pontja *arkhimédészi pont* – a sorrend is az. Megtalálható-e az *igazi*, a végső sorrend, a végső történet? Létrehozható vagy megtalálható? (Valamiért hasonlóan érzem a dilemmát, mint mikor Darvasi László *Exhumálás* című novellája megoldásán, feloldásán gondolkodom.)

Legnehezebb a kísérlet, amikor nem a történet-, hanem jelcsoport-szerűséget (bizonyosfajta nyelvszerűségét) igyekszem igazolni. Ha erre kísérlek meg hipotézist felállítani.

Például: a Vajda-grafika állandó jelenléte állítsa azt, hogy létezik a világban egy mozdít(hat)atlan alap-szólám mint stabil szerkezet, mely acélváz uralja e világot. Ennek a rácsaira feszül föl ez a világ, elemei (esetleges, változó, cserélhető, szitakötőként gombostűre szúrható) momentumai e díszlet előtt járják *ólomsúlyú táncukat*. Változó a változatlanon. A papírmásé alakok fogalmakat jelölnek, allegóriák – a hús, a vér, az idegek, a szubjektivitás kivétek belőlük. Pl. a kutya nem kutya, hanem figyelem és hűség; vagy csillapíthatatlan, feszült várakozás; vagy a soha beteljesedni nem tudó vágy etc. Az égő nőalak a kiszolgáltatottság; a pusztulásra ítélt szépség... Úgy tűnik, az ekként megképződő nyelv aligha képes a cizellált beszédre, morfológiája ismét történetet indukál, a jelkombinációk strukturáló szabályai aligha azonosíthatók.

De akkor mi? mi ez az egész? Honnan vegyük a helyes *kombinatorikus módszert*?

Vagy – végül – tekintsük a *White Cube*-effektust, hántsunk le e lapról minden előzetes tudást, kép-felismerést, s álljon előttünk a sorozat finom hártyalapjaiban *abszolút festészetként*? Ehhez akkor nem művészettörténésznek, nem filozofnak, *csak* beleérző gondolkodónak, alkotótársnak kell lenni. Csak. De *csak-e*?

Nézzük képünket a galéria semleges terében (*nincsen* semleges tér, nagyon sokféle okból eredeztethetően)!

Nézzük a fehér falra magányosan felakasztott képet!

Nézzük a fehér falra sokadmagával, de *nem* sorozat-társaival felakasztott képet, egy válogatást a művésztől!

Nézzük a fehér falra sorozat-társaival felakasztott, felfeszített, kiállított, fríz-szerűen kasírozott képet!

Nézzük a fehér falra egészen más, pl. kortárs magyar festők-grafikusok munkáival együtt felakasztott képet!

Nézzük választott munkánkat a Vajda-grafikák közé ágyazva!

Nézzük őt egy késő-gótikus *pluriszcénikus* kép mellett...

Legjobb mégis az első verzió, ahol egy elfedett, világtól elzárt, fehérben előkészített *kubus*ban, az új otthonaként immár itt honos, régi kontextusaitól fosztott kép a falra kerül, s válik diskurzus-független szemlélet tárgyává.

Azt hiszem, e fázist az értelmezés során, annak lelegején mindig, mindenképpen be kell iktatni. Sőt! mintegy kérdőívszerűen, statisztikailag több befogadóval megcsi-

náltatni, az ösztönös referenciákat begyűjteni. Legyen ez a preikonografikus stádium! A „tiszán” esztétikai, „abszolút festői” minőség kerül-e itt elő, vagy a befogadó irányultságától, képzettségétől függően – mégis a történet felé lép el a véleménymondó? *Kizárólag a kép felületén és keretei közt történő vizuális tapasztalatok, események* tárulnak fel, ha kizárunk minden külsőt, alkalmit, lokálisat?

Hallgassuk, miként felel dilemmánkra jelen képünk!

Törekény, halvány, finom fátyolszerű, raszteres felület, színezett vonalrajz. A mind közelebb lépő néző betűzni, betűzgetni próbálja a vizuális jeleket. Siklik a szem a papíron, a képi ritmus megnyugtat, inspirál, kíváncsivá tesz. Barlangrajzot, egyiptomi halottaskönyvet, holt-tengeri tekercest, ékírástos táblát néz, csodál, betűzget így az ember...

A repetitív zenét, a minimal art-ot hallgatja-nézi így a műélvező...

Kátránykép aranyrámában

*Széljegyzetek egy Tolnai-kiállításmegnyitó⁵⁰¹ rétegeihez
– habilitációs előadás –*

Merőben mástermészetű feladat hozott abba a helyzetbe, hogy találkozzam a most vizsgálendő, a rétegzettség, beágyazás, a szövegköziség és belső tükröződések izgalmas terepével szolgáló szövegművel: Tolnai Ottó⁵⁰² kiállítás-megnyitójával⁵⁰³. Az Országos Széchényi Könyvtárban elhangzott beszédet állítom figyelmem középpontjába, és tekintem a globális kohézió kialakíthatóságának tanmezejévé, mely beszéd a Weöres-év eseményeként megnyíló Illés Árpád-Weöres Sándor bemutatót előlegezte. A szervezők jegyezte közös terület, metszet a két művész közt mindenképp előtt Gulácsy Lajos *Na'Conxypan*-világa volt, így maga az OSZK-adta téma is több szintű, intermediális kalandokkal telt felület és bemélyítés volt. A félórás megnyitó szövege annál inkább: asszociációs háló és *szupersűrűség*, Illés Árpád- és Weöres kismonográfia és performáció egyszerre, kalandos kivezető utakkal és afirmációval Beckett Calder-vonzalmától de Chirico tojástempera-receptjén át a magyar tengerfésztézisig és Szumátráig („a *cunami* előtt”). Mindez olyan tollal írva, *akárha* a *Rothadt márvány*⁵⁰⁴ kis „*semmis*” esszéit olvasná a konferencia-előadás megígéret szerzője... E kétoldalas *multimediális*⁵⁰⁵ esszéhez és vonzataihoz fűzi kép-szöveg jegyzeteit az előadás.

501 L. 1. melléklet.

502 Akiről eddig annyit tudtam, hogy ő az *azúr enciklopédistája*; ő: *sorskiáltványok áthangolója*; olyan író, aki a *multietnikus környezet és szituáció irgalmatlan árnyékvilágát mindenkinél jobban ismeri és mutatja fel* (Virág Zoltán tanulmánya nyomán: *Az azúr enciklopédistája. Tolnai Ottó írásművészetéről*. <http://www.forrasfolyoirat.hu/0311/virag.html>)

503 *A teremtés dicsérete*. Weöres Sándor és Illés Árpád alkotói barátságának lenyomataiból készült tárlat a Corvina-teremben. Weöres-kéziratok az Illés-hagyatékából, kb. 50 képzőművészeti alkotás és 90 kézirat. Látható volt itt az ún. *Kék könyv* (159 lap), melyet Illés Árpád 1944-ben ajándékozott Weöres Sándornak versírás céljából.

504 TOLNAI OTTÓ, *Rothadt márvány: Jugoplasztika*, Budapest, Kijárat, 1997.

505 Nem beszélve arról, hogy tkp. *minden szöveg*, természeténél fogva, már eleve *multimediális*... Továbbá: a kritika, tanulmány, esszé eredendően mindig *intertextuális*: szöveget írunk egy másik szövegről, két szöveg keresztezi egymást – az elemzendő és az elemző.

A Tolnai-szöveg (kiállítás-megnyitó⁵⁰⁶) rétegei, szintjei, hierarchiája

Egy vallomás, meg-vallás, megjegyzés, előjáróban:

E nyilvános előadáson nem tűztem ki célul, hogy hallgatóim maradéktalanul megértsenek; megjegyzétségetem, illetve a számosság és szabad asszociációk okozta *va-*

506 A közelmúlt jellegzetes kiállítás-megnyitói közül választok: Németh Gábor megnyitja Roskó Gábor tárlatát, legyen ez mottónk és ajánlásunk!

*...ott tartunk, hogy
gyakorlatilag bármi
bekeretezhető és felakasztható,
ez a tény önmérsékletre
kötelez, arra, hogy minden
körülmények között
megfontoltan jáj el,
amennyiben cselekedeted
következmenyeképpen műalkotás
gyaníjába keverhető tárgy
vagy esemény, más szóval
ügynevezett művészet
keletkezik,
ez az elkerülhetetlen
felismerés
tesz aztán hajlamossá
az elnémulásra.
(...)
nagytestű prémes állatot
láttam hátulról
feje kényelmetlenül
balra felfelé csavarva, amint
az esthajnalcillagot
nézte mereven.
azonban fénytelen orrhegye
nem volt valódi
sem a prémje
sem az állat
sem az esthajnalcillag
nem volt valódi
csak a kényelmetlenség volt valódi
csak a kényelmetlenség, az volt valódi*

részletet szeretném közvetíteni, mely a Széchényi Könyvtár előcsarnokában tavaly ősszel elfogott, egy óriás *faliszőnyeg* mint konstans díszlet háttérében⁵⁰⁷.

Ez most egy idegenben tartott habilitációs előadás, mellyel oktatói képességeit kellene az előadónak bizonyítania. Ennek az előadónak a most kiválasztott (korábban tehát megjelölt, listára vet) témánál sokkal biztonságosabb, bejáratosabb terei is vannak: évek alatt kikristályosított, szélesen megalapozott témái. Mégis ezt szerette volna választani, mivel valóban és valósággal *megigézte* a Tolnai-megnyitó, s bizonyos fokig saját gondolkodásmódjára ismert benne. (A multimedialitás és beágyazódás mint gondolkodásmód és világszervező elv.) Egy virtuális, szövegbe szöveg által szöveget, leírt képet ágyazó regresszust, kép-megmutatás nélküli képről beszédet vállal így, egy *diagramot*, *rácsozatot* (Deleuze), szikár, nem könnyen követhető *konceptet*, amibe a hallgató, épp sűrűsége és absztrakt volta miatt könnyen beléfáradhat, elveszítheti türelmét. De ódának és *laudációnak* szánja ő ezt a beszédet, ezt az előadást a gondolkodás, a gondolat teherbírása, a nyelv hordozóereje felett érzett csodálatában (*tovagyűrűző igézet*): a kép, amit a szintaxis hordoz. A gondolatból jönnek elő e következtetések, s a gondolat nyeli el őket. A szimulákrum hatalma. A *Semmi* hatalma. A *Semmi*ből *világok teremtése*. A csupán matériáját illetően „*semmiből*”.

De hátha mégsem fárad belé a hallgató/a diák? De hátha – *éppen ellenkezőleg* Beckett híres, egy ostoba riporterri kérdésre adott paradox választ idézem – mégis kedvet kap?! Hiszen ez csupán az *első óra*, s a rákövetkező alkalommal újakezdjük az egészet, alaposabban, elemről elemre haladva, s akkor már: kivetített képekkel zajlik a *szemeszter többi foglalkozása*.

Most tehát a szó hatalmát próbáljuk ki hallgatóinkon: a rétegzettség megérzékelése nyomán keletkező kíváncsiság és sürgető szellemi izgalom, mely majd a (virtuális) félev tanóráin nyeri el értelmét, kielégülését...

Minden bizonnyal Tolnai Ottót sem a maradéktalan megértetés indulata vezette, mikor megnyitóbeszédét fogalmazta; nekem mint befogadónak a Németh László-i *megkínálás* újabb bizonyítékát; néki szenvedélyes vallomás- és tanúságtételt művészbáratai mellett, szabad asszociációk rendjében, *szabad szabadságot*, Rimbaud módján...

(A sűrítés és telítettség mint poétikai eszköz; lánc-szerű egymásba kapcsolódás, mely MÉGSEM linearitást eredményez. Egymásba hurkolódás, Tolnai szövegeinek *haladványos, soroló* jellege mint védjegy.)

507 *Ábrahám és Melkizedek találkozása*, P. P. Rubens kartonja nyomán Jan Frans van den Hecke műhelye, Brüsszel, 1691, gyapjú, selyem szövött kárpit, 418x518 cm.

Olvassuk lassú olvasással, mintegy „szorosan”, azaz türelmes és fokozott figyelemmel Tolnai Ottó megnyitó-szövegét, legyünk *résen* (Mészöly Miklós rejtett poétikai eszköztét és „motívumát” idézem fel a *Saulusból*), egyetlen információt se szalasszunk el! A szöveg minden pontja *arkhimédészi pont!*

Ugyanakkor belátjuk: nincs mód, nincs idő e szupertelitett szöveget pontról pontra végignézni: *három* szöveglocust emelünk ki belőle.

1. Tolnai Ottó azzal kezdi rendhagyó, kisonográfának, eligazító erejű tanulmányának beillő megnyitóját, hogy felidézi: Weöres Sándor a 70-es évek elején írt egy „rövidke szöveget” a „legrégibb jóbarát”, Illés Árpád kiállításáról⁵⁰⁸. Erről a jóbarátról még azt és éppen azt a fontos ténytet tudjuk meg, hogy ő vezette be Weörest a képzőművészetbe (hogyan? mi által? hogyan történik/történhet az ilyesmi, miért kell a zseniális Weöres Sándornak, a nagy kép-alkotónak, aki még hozzá időről időre rajzol is, a külső segítség, a „bevezetés”? – hosszabb kibontást igényelhet, a történet többféleképp alakulhat; hamarosan többet is megtudunk e két „*bűbájos manóról*”, művésztük közös metszeteiről).

Tehát Tolnai mostani kiállítás-megnyitójában egy másik, kb. 40 évvel ezelőtti kiállítás-megnyitóra utal vissza, arra építkezik (szövegtömb az anya-szöveg testében, egy szöveg-alap felidézése és be-téte, applikálása). Most ő nyitja meg a Weöres Sándor és Illés Árpád művészbáratságát dokumentáló, s az ország legnagyobb *könyvtár*ában megvalósuló tárlatot, ahol harmadikként Gulácsy szerepel még (róla Tolnai Ottó nem fog szót ejteni, a hiány mindig beszédes lehet⁵⁰⁹, most nem értelmezném, semmiképp sem Gulácsy Lajos elleni diszkrimináció). S úgy nyitja meg a jelen kiállítást, hogy az egyik mosti kiállított megnyitó-szövegét veszi elő, melyet a másik mostani szereplő tárlatához fűzött hajdan. *Rekapituláció* (tömörített ismétlés jelentésben). Így jellemzi Tolnai Ottó most mindkettőjüket, egyszersmind, szövegessé és nyilvánossá téve mindezt: önnön véleményét, érdeklődését, gondolkodásmódját, értelmezését is adja. (Weöres Sándor és Illés Árpád művészbáratságának egyik, az OSZK-ban nagy súllyal felidézett alapja, mint fent jeleztem, *ugyancsak egy harmadik*: Gulácsy Lajos jelenléte, hatása volt.)

508 A kérdéses szöveg több helyütt, így a *Weöres Sándor-összesben* s az *Illés Árpád-émlékkönyv*ben is olvasható, „ellenőrizhető”; látni, Tolnai pontosan követi az eredetit, idéz, vagy csaknem idéz belőle, ráépíti, hozzáragasztja, köré vési mondanivalóját. A Weöres-szöveg adatai: *Illés Árpádról*. Vö. *Illés Árpád-émlékkönyv*, szerk. ILLÉS Eszter, Bp., Orpheusz, 2005, 155–156. L. 2. melléklet

509 Vladimir Biti mondja az olvasási stratégia átalakulásáról, hogy amennyiben elfogadjuk, hogy a szövegben foglaltak utasítások az olvasó számára, az is jelértékű, ami nincsen leírva, az elhallgatás, a *hiány*. Idézi Thomka Beáta a *Prózaelméleti dilemmákban*. Vö. THOMKA Beáta, *Áttetsző könyvtár*, Pécs, Jelenkor, 1993, 160.

Na most, ebben a fentebb leírt (a megnyitó meghallgatásakor primer még nem olvasott, nem ismert, így csak utalásból, másodlagosan, mintegy *tükröztetve* ismertté váló, az OSZK-jelenlét perceiben hallás által megvalósuló) Weöres-esszéből Tolnai Ottó két mondatot választ ki, ezeket a maga számára „*valamiféleképpen elkülönülőknek*” nevezi, de nem idézi, majd a továbbiakban ezek tartalmait fordítja le, fordítja át, használja fel etc., ilyenformán *tükröztetve* (ismét csak) saját szövegében ama másik, más szerzőjű, korábbi. Hármasságok és áttűnések, felidézések és rávilágítások, transzparenssé váló felületek, felnyíló paravánok, ha tetszik: egymásra virtuálisan rétegződő *cyber-terek* hozzák létre a körültekintő figyelmet, tárgyi tudást és az asszociációk felfejtését igénylő megértést a választott témán belül. *Nyomozás és felfedezés!*

És akkor ebben a Tolnai által felidézett (de nem szó szerint idézett) két Weöres-mondatban végre megpillantjuk az értekezés tárgyát, többszörös fénytörésben, de tükör által *mégsem* homályosan, hanem hiteles-élesen: a „*barnába ágyazott összhangzó tónusú, mézes hangulatú korai Illés Árpád-műveket*”, sőt azon belől is – tovább szűkítve a kameraállást – egyik darabra történik most az utalás. Egyetlen képet *idéz fel* a Tolnai-szöveg úgy, hogy *felidézi* a 40 évvel korábban írt Weöres-szövegben leírtakat (a felidézett szöveg, s az abban jelen lévő festmény, illetve a róluk fűzött gondolatok sűrű szövedéket alkotnak a megnyitó felületén és mélyrétegeiben; nem egyszer helyet- és szintet cserélve úsznak és kötnek ki átmenetileg), hogy LÁSSUK az előadó szavaiban a hajdanvolt, de örökre eltűnt, megsemmisült, immár csak egyik megnyitószövegből a másikba átkerülő, óhatatlanul módosult valóságában – a *barna, falusi fabudit és ajtajának támasztva a világitó, sárga seprűt*, mely „napszerű élőlényé változott, mint a halálnak támaszkodó élet”. Nem is a budiajtót és seprűt mint valóságot, hanem annak *képét* („*Ez nem pipa!*”, értelmezzük Foucault nyomán Magritte-ot), ha elfogadhatjuk, hogy bármi is valóság lehet ennyi fénytörésen és idézeten át.

Miközben mindezt látni engedi szerzőnk szavai által, mintegy a személyesség közjátékaként valós (?) *tükör* is feltűnik a szöveg alacsonyabb/vagy távolabbi rétegében/vagy horizontján: egy zsebről hallunk, melybe Rilke-mondatok vannak belévarrva (persze jelképesen), Tolnai Ottó zsebében a mondatok tehát Rilkétől valók, aki a magát kutyaként tükörben nézegető Cézanne-t idézi fel...

Bizonyára érezhető máris a szöveg szinteződése, a kulturális- és emléktanyag rétegzett elhelyezkedése, és itt, mivel érezzük, tűrhetetlenné (és pontatlanná, követhetetlenné) kezd válni a *szöveg* általi *szövegekből* táplálkozó *szöveg-felidezés*,

Thomka *Beáta* tanulmányából meríték segítséget⁵¹⁰: új szakkifejezések létrehozásának szükségességéről értekezik, Ivo Andrić regénye mélystruktúrájának vizsgálata kapcsán. (A megnevezés, szavak általi elkülönítés hatalma; létrehozom a szakkifejezést, és vizsgálhatóvá teszem a jól érzékelhetően jelen lévő jelenséget, fogalmat):

510 THOMKA, *i. m.*, 163.

Predrag Palavestra Ivo Andrić elbeszéléseit kutatva egy szöveg alatti szemantikai réteg jelenlétére figyelt föl, mely mintha abban a köztes zónában rejtőzne, mely az epikai és lírai formák között húzódik. Andrić metarealizmusáról értekezve szükségesnek látta olyan új fogalmak bevezetését, melyek eltávolodva a klasszikus elbeszélés- vagy novella-fogalmaktól, árnyaltabban tükrözik az eleinte nehezen észlelhető, ám annál lényegesebb változásokat, melyek egy látszólag hagyományos (realista) elbeszélői gyakorlaton belül kibontakoztak.

(...)

(átmeneti-, nyitott-, zárt alternatív formák)

(...)

A fenti árnyalt észrevételek nélkül aligha észlelhetnénk, milyen jelentős elmozdulások játszódhatnak le az olyan epikai szerkezetek mélyrétegeiben, melyek felszínre semmiféle változást nem tükröz.

A hajdan látott söprűs kép „metafizikus” elemzése átvezet Weöres *Tojásjé* című egyszavas mondatához/költeményéhez (mely az ismeretlen helyen lévő, ezáltal örökre megtekinthetetlen festmény inzertje lehet /,az életnek támaszkodó halál!);

a *tojásforma* Brancusihoz visz át (Robert Graves, egy ízben Pesten járva, látja Illés tojás-képeit, és az összejtet, az ősmorula képi formáját ismeri fel bennük), a *tojástempera* receptje de Chiricóhoz... Mindeközben – Tolnai pompás szövege, kedvcsináló anekdotái, meséi, értelmezési hálója által – mind jobban megkedvelem az eddig alig ismert, de immár két ajánlóval is bíró Illés Árpádot, akinek nem mellesleg, életműve jelentős állomását éppen *Tojás-sorozata* alkotja. Logikusnak tűnik, hogy előbb-utóbb a Király utcai műteremben kötök ki, Nagy-Budapest város felett, toronymagasan, épp vihar közeledik, csak a tetőket, *kéményeket*⁵¹¹, kazettákat, szélfűtő, lebegő felsőemeleti függönyöket látni (minden ablak, minden keret, minden lehatárolt négyszög – kép a képben. A világ látásom szeleteiből áll, mely kívágatoknak szemem ad *rámát*⁵¹². S ilyen *látlat* lehetett az a vizuális mező, mely nem a Király-, hanem a korábbi, Izabella utcai magasház 5. emeletén a *Műterem* című képet ihlette. E festmény a Tolnai-megnyitó egyik sarokpontja, s mostani jegyzeteimben *második* csomópontként magam is ide fordulok.

2.Az OSZK-kiállításon is látható ez a kép, így, utólagosan a kíváncsivá tett közönség megnézhetette a Tolnai által *ekphrasziszban* megjelenített és eredeti státuszából életmű-értelmezőként, azaz speciális *mise en abyme*-ként kiemelt festményt.

Mutatom a képet:

511 Felhívom a figyelmet egy korrekció szükségességére. A Király utcai Illés-műteremablakok panorámája megértette velem, hogy amit Tolnai *furcsa sárga dobozsornak* lát, azok kémények lehetnek: a háztetők szélnek kített építészeti világa... A rendelkezésre bocsátott OSZK-szöveg kéziratában e felismerés és kézi korrekció jól látható.

512 Mallarmé *Tengeri szelekből* idézek Ilyés Gyula fordításában.

Illés Árpád: Múterem
1946 olaj, vászon, 80X100 cm



Hogy Tolnait e korai Illés-kép miért ragadja meg, s hogy miért éppen ezek a momentumok, ezek a képek és keretezettségek – nem tudom; de ez az irány, úgy tűnik, megegyezik a magam érdeklődésével, képi és elméleti vonzalmaimmal⁵¹³: a látszólag

513 Sőt, a gondolkodásmód is: egyfajta „újmanierizmus”; a *concetti* mint apró műfaj, inkább szókép, mely távoli, váratlan dolgokat kapcsol egybe, keresztezve önmagát az enigmával (a *Rothadt márvány* esszéinek olvasója nem egyszer érzi magát *inspiráltnak, de beavatatlannak*); vagy a *cento*: „rongyszőnyeg”. A barokkban és a manierizmusban is a működési terep, akár a modernben és posztmodernben – a szövegközi térség. De mit értsünk ez alatt: a szövegek közeiben megmutatkozó hiátust, kitöltő-elemeket és *mástermészetűséget* (Kálmán C. György), vagy két szöveg metszetét...? Tolnai csapong, és rokonságokat jelent ki, igen távoli dolgokat köt össze asszociatív módon. Miért is ne? A lappangó hagyományt az élő folyamatokba kapcsolja, és például El Kazovszkijnak is joga volt saját maga számára ösöket és rokonokat deklarálni (kiállítás Kecskeméten, 1990: Mednyánszky László, Farkas István, Tóth Menyhért, Román György képeivel együtt). Fontosnak tartom, hogy hosszabban idézzek: *Előző évi kecskeméti kiállításának volt köszönhető a magyar művészettörténet rejtett értékeinek felfedezése, melyek együtt találhatóak a Képtár gyűjteményében: Mednyánszky, Farkas István, Román György, Tóth Menyhért képeit. Ettől kezdve ennek az általa összefüggővé konstruált csoportnak a tagjaként gondolta el magát, őket s önmagát is kiszakítva a történetiségből, a művészet fejlődéstörténetéből. (Többször is kísérletet tett egy olyan kiállítás megvalósítására, melyen az ő műveikkel együtt a sajátjai kerültek volna bemutatásra.) A csavargó Mednyánszky tájképeinek kietlenségét (mely „a semmi kitüremkedése”, vágya a lüktetésre) a tanítványa, a Budapesten festőként elmagányosodott Farkas, a siketnéma Román (aki*

csekélyben, igénytelenben, alig-észrevehetőben (*szubtextus*) megnyilatkozó, az Egész-re vonatkozó vagy vonatkoztatható törvényszerűség, a művön magán messze túlmutató világlényeg. Ízleljük a szavakat:

Kazettás nagy műteremablak. És künn a kék háttéren valami furcsa sárga dobozsor. Benn jobbra egy kis, talán nem is a legjobban megfestett fotel. De nem is biztos, mert a manók ilyen kis fotelekben ülnek. A két nyitott ablakszárny is külön-külön kép a képben, egy rózsaszín meg egy zöldeskék. Meg még egy, a kátrányos falat mutató kazetta. Az is kép a képben. És aztán, ami engem nagyon megfogott, két kis kép alul a bal sarokban. Akárha aranyrámban egy kátrányfelület. Az alig elviselhető, kátránnyal lekent fal előtt egy kátránykép. mellette egy szintén sötétre mázolt vászonféléség. Ha valamit, akkor én ezt a radikális kis kátrányképet választanám, fenn ama abszurdan riktó sárga dobozsorral ellenpontoszva...

Tolnai tehát felidéz itt szavak által – pontosabban: idézetként felolvas – egy Weöres-passzust, melyet a költő a '70-es évek elején egy Illés Árpád-festményhez kapcsolt *ekphrasziszként*, azon túlmenően: értelmezésként, sőt: az életmű foglalatata – *szupersűrűtményeként*, azaz *mise en abyme*-nek, kicsinyítő tükörnek tekintve s értve a *Múterem* című festményt az Illés-korpusz viszonylatában (mi több: a Weöres-korpuszban, netán a sajátjában, saját gondolati világa modellezésében is). Hiszen ha jobban odafigyelünk, Tolnai Ottó nem Illésről, hanem Weöres Sándorról-ról beszél már az elveszett kép bemutatásakor is, s az ő életmű-foglalatát, *autotextuális* kistükrét adja: *Weöresnél minden ragyogni, világítani, izzani kezd. Valami pozitív robbanás által napszerű élőlényre varázsolódn.*

Weöresnél – mondja Tolnai Ottó. És nem Illés Árpádnál, holott az ő képe leírását idézte Weörestől. Am Weöres kommentárja az Illés-képet értelmezi, s ezzel ki is sajátítja, *appropriation, expanzió* örömteli áldozatává/elszenvedőjévé téve azt: *syn-pathia*, együtt-szenvedés a szó eredeti értelmében. A *Múterem* most már Weöresé, sőt! Tolnaié. Abszolút jogos ez, számomra végképpen, hisz a festményt egyedül és kizárólag e megnyitószóveg által és révén ismertem meg, annak az ereje keltette azt életre. A primer szerző elhalványult, spanyolfalak mögé rejtőzött, még ha e falak transzparensek is, akár a téregységek és rétegek Gulácsy *Opiumszívó álmán*, *Szláv jósnőjén*, Amos Imre nem egy képén vagy Chagallnál.

Tovább szaporítva a paralelek sorát, nézzünk meg most néhány jeles festményt; mindegyik más nézőpontot, más párhuzamot kínál, más keretezettséget:

*kínpadba festette bele a tájképet) és a falun élt, félvak Tóth festészetével az tarthatja össze, hogy mind kívül éltek a művészeti „szcéna” keretein, érdeklődési körein, híreim, mozgolódásain; festészetük egy-két műfajhoz vagy motívumhoz köthető, stílushoz-irányzathoz nem; egyéni (festői és élet)útjaik sorsszerűségén semmi nem változtatott. S persze az is összetarthatja őket, hogy egyformán „tragikusak”. (KESERŰ Katalin, *A kép mint „stilizált párviadal”* (El Kazovszkij), Tiszatáj, 2013/11, 57–68.) Ki ismerhetné fel jobban egy művész elődjét, őset, mint saját maga.*

-Diego Velázquez: *Las Meninas* (Az udvarhölgyek), 1656, olaj, 318x276 cm, Madrid, Prado

-Toulouse-Lautrec: *Mireille*. A fénykép közölte Hans-Michael Koetzle: *Fotóikonok. Képek és történetük*, 1. kötetben, tanulmánnyal együtt, Taschen Kiadó, 98-107.

Maurice Guibert: Toulouse-Lautrec a műtermében 1895



-Paul Gauguin: *Fekete sertések*, 1891, olaj, vászon, 91x72 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest. (Itt kiváltképp a kép világával konfrontálódó aranyozott barokk keret ragadott meg.)

-Ámos Imre keretes-tükrös képei⁵¹⁴, pl. *Álmodó*, 1938, olaj, vászon, 153x110 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest; *A festő*, 1939, olaj, vászon, 102x81 cm, MNG, Bp.; *Ónarckép átsuhanó anyallal*, 1942, olaj, vászon, 90x62 cm, magántulajdon

514 A festmények kivetítése, rövid kommentálása az előadáson megtörtént.

A Tolnai-szöveg észrevétlenül állandóan bővül, akárhányszor olvasom újra. Ez nem az én mondatom, hanem Tolnai Ottóé, ő mondja fentieket a rövidke Weöres-írásról. De ugyanezt érzem s mondom most már én is: az *állandó bővülés* ténye meta-szöveggé teszi a megnyitó kardinális sorait: így e megállapítás minden megdolgozott, fontos szövegre áll. Például: Tolnai Ottó Illés hideg kékjeiről és izgató liláiról beszél, e felrobbantott világ⁵¹⁵ zománcként történő megfagyásáról. Egy lefagyasztott forró térről. Lírai absztrakció jön itt létre, ahol a tárgyas jeleket, jelcsoportokat nem teljesen kizáró nonfigurativitás válik lehetségessé, zenei inspirációkkal. És ezek az illési felületek úgy zizegnek, mint Calder pléhből kivágott (arpos-mirós) mobil-lemezei, melyeket kedvelt volt Beckett. Én viszont nem ismerem Caldert, csak Beckettet ismerem. Megnézem hát Calder mobiljait, leggyorsabb, a neten. Látom, hogy olyanok. Milyenek is? Pléhből készültek (pléh/bádóg: könnyű lemez, ami könnyedén formázható, és a felület bevont változata nem rozsdásodik), kemények, mobilok, élesek, kétdimenziósak, súlytalanul lebegnek, forognak (mint Degas balerinái), függeszkednek, holott fémszobrok. Beckett szerette őket; de hol is írja ezt? A téma továbbgyűrűzik, előveszem Beckettet fotós-könyvét és a naplót, nem boldogulok, keresek tovább⁵¹⁶. Itt sem találom Calder nevet, de mást annál többet.

515 E „felrobbantott világ”-hoz s Illés Weöres által hiányolt démonaihoz fűzök megjegyzést a primer Weöres-tanulmány alapján. E démoniságról Tolnai nem értekezik, de mivel szövege folyamatosan ráépül a Weöres-tanulmányra, jól látható, körbe van vésvé ki nem mondott, de körül-idézett hely: *Egyszer ifjúkorunkban azt kifogásoltam Illés Árpi képein, hogy nincs démonuk. Felelte: „De hiszen folyton beszélsz róluk, szívdod őket. Hogy nem hagynak békén: látod, ez bennük a démoni.” Harmonikus világa végül is felrobbant, s a fojtottan benne lakó démonok kitértek. Képein megjelennek az absztrakt, expresszív, szürrealis elemek. Mindig ezt sürgettem, s most visszaülmodom hajdani cézanne-i figurativitását...*

516 S amit találok, kivezet Tolnai szövegéből, de mind jobban a mélyébe is kalauzol: Beckett ez időben „leginkább mégis a londoni National Gallery-nél szeretne elhelyezkedni művészettörténészként. Olyan szerzőről lévén szó, akinek a kritikai konszenzus által leginkább ars poeticának tekintett szövege a festészetet és nem az írást veszi célba (Három beszélgetés Georges Duthuit-vel, 1949), akinek ritka és szűkszavú megnyilatkozásai a művészet tárgyában Jack B. Yeats, Bram van Velde vagy Avigdor Arikha képeit próbálják körüljárni – mindhármukkal élethosszig tartó barátságot ápolt –, kulcsfontosságú megismerni Beckett látásának képzettségét és élességét, roppant művészettörténeti tudását, melyet ezekben az években mélyít el. Akár Dublinban van, akár Londonban, Párizsban vagy úton Németországban, Beckett első célpontjai a galériák és múzeumok: Braunschweigban egy hétig mindennap elzarándokol Giorgione Ónarcképehez Dávid alakjában; Dublinban szinte rituálisan látogatja a flamand régi mestereket. Fogékonysága szinte kivétel nélkül a „minor” és váratlan dolgokhoz közelíti. Berlinből a Brouwerekről ad hírt, nem a Vermeerekről vagy Ter Borchokról; a Dirk Boutsok, a Fáradt Szemek Mestere, egy-egy Bassano, Patinier vagy Elsheimer előtt időz, messze elkerülve a „Tizianók folyómétereit”, és barátjának, McGreevy-nek azt írja 1937 januárjában: *Berlint úgy fogom elhagyni, türelmetlenebbül, mint valaha a végtelenül hozzáértő kakaskodók és mellvegetők és betyárok és akadékoskodók, a Rembrandtok és (Frans) Halsok és Tizianók és Rubensek, a művészet Tarquinusai iránt.* Ami a látása élességét illeti, Drezdában könnyedén kiszúrja, hogy Giorgione Alvó Vénuszának lábánál a vértet tartó puttót a XIX. században átfestették, mielőtt még alkalma adódna megnézni a feltételezését igazoló röntgenképeket. Vizuális memóriája elképesztő lehetett egy olyan korban, amikor a reprodukciókhoz sokkal nehezebb volt hozzájutni: sokszor évek múlva is fel tudja idézni,

Függők a Tolnai-szöveg testén – kidolgozatlan, lezáratlan, inspiráló fonalvégek a megnyitó szöveg-szélein (*csipkésítés* mint saját módszer). *Zörejek*, felfejtődések és beszédes hiányok (kit szólít meg a hiány?). *Hiány* például: hogy sosem pillanthatom meg a sárgasóprús meta-képet, de az *Ékes beszédet* sem Bácska Topolyán. *Zörejeknek* hirtelenében azokat a vágásokat és kiemeléseket érzem például, amelyeket a szerző a *Keleti útinaplóból* történő válogatás során ejt. A *zavar*-érzet nyomán visszakeresem a Weöres-szöveg-helyet: hol a probléma? Hidak nélkül kell átkelnünk – s legyen ez a szövegterület a 3. kiválasztottunk mostani széljegyzetelésünk közepette – a *japán impresszionista festőket*, így Hokusait is idéző tenger-leírástól, mely január 31-én kelt a Conte Rossón, Manila előtt (Fülöp-szigetek, Csendes-óceán, Filippino-tenger) a *Bab el Mandebhez* (Vörös-tenger-Arab-tenger, Adeni-öböl), január 16-ra (azaz, mint ha visszafelé utaznánk, a térbeli elkülönződésről, sokezer km-ről nem is beszélve; meg kell értenünk: a szerző célja nem a weöresi út követése, hanem két fontos részlet radikális kiemelése által a szövegműködés lényegének rögzítése):

(...) du. 4 óra van, két órája a Bab el Mandeb-szorosban haladunk⁵¹⁷. Jobbra reggel óta látszik a Szomáli-félsziget partja, hol tektonikus, hol kúpos hegységei; aztán Arabia

hogyan egy-egy kép egy múzeumnak melyik termében, milyen környezetben és megvilágításban volt felakasztva. Egyik hamvába holt irodalmi tervét Dr. Johnsonról beszédes módon a londoni National Portrait Gallery portréja ihlette: „the mad terrified face that I feel was the truth a very little below the adipose” [Az a tébolyult rettegő arc, mely, érzem, az igazság volt nagyon kevéssel a zsírpárnák alatt. 352]. Beckett legtöbb, esszémetertűre duzzadó irodalmi és főleg képzőművészeti eszmefuttatásának címezte Thomas McGreevy: a hozzá írt levelek a kötet mintegy kétharmadát teszik ki (kb. 100 levél a 150-ból). A költő, irodalom- és műkritikus McGreevy tizenhárom évvel idősebb Beckett-nél, akit 1928-ban ismer meg Párizsban, majd bemutat Joyce-nak és a festő Jack B. Yeats-nek (a Nobel-díjas író költő, William Butler Yeats öccsének). (Út valahonnan. Samuel Beckett levelei, 1929–1940. Mihálycsa Erika. Látó, 2010. január)

517 *Így vándorlunk a heves ég alatt
(balról arab föld, jobbról Afrika)
a két part fátilan, mint a sarkvidék.
Váratlanul néhány apró sziget
dereng elő a zöldes messzeség
páfrány-öleiből, néhány hosszudad
koporsó-forma puszta sziklaronc,
homokkő-tömbjük sárga hajlatán
sok kréta-ránccá gyült az üledék.
És háromszögben egy szigetcsoport,
három kő-test a tenger-sík fölött,
mint óriás síremlék, álldogál.
Egyik: oszlop-csonk, ellibbent fatönc,
gyengéd formává érett fájdalom,
másik: teknőc-héj, mind közt legnagyobb,
erőlködően domború tömeg,
ügyetlensége szörnyeteg humor,
idomtalan erő, mely szinte bájj,*

partja is föltűnt a másik oldalon, ez is hegyvidék, és mindkét part teljesen kopár. Rengeg sűvegszerű kialudt vulkán van úgy az afrikai, mint az ázsiai parton. Athaladtunk a kis Perim-szigetek között. Balra nagyon művészi hatást nyújt három egymás melletti szigetcseke, olyanok így együtt, mint valami impozáns emlékmű a tenger közepén, mintha Gondvana-föld⁵¹⁸ mausoleuma volnának, vagy a világ vége; mögöttünk Arabia foka, a Sheikh Syed, rajtuk túl az üres tenger. Szép, sivár látvány. A három kis sziget közül a legmesszebbi oszlop-csonkhoz hasonlít, vagy kibillent fatönc-höz; másik, mint egy mór kupola, és homlokráncszerűen meszes rétegek helyezkednek el rajta; harmadik, a legnagyobb, mint egy teknősbéka domború háta, rajta világítótorony. A jobb oldalon még néhány kis sziget szanaszéjjel. Növényzet sehol; elhagyatott, élettelen táj.

Holnap érkezünk Manilába, ma még nem látszik semmi föld. A tengernek erre felé olyan színei vannak, amilyeneket a japán impresszionista festményeken látni, egész más színek vannak itt a vízen, mint másfelé. Tegnap nagyon szép alkonyat volt, csupa sárga szín volt az égen a Nap körül, és odább zöld ég bukkant ki a felhők szövevényeiből; a hajóverte hullám hátán az égi sárga szín visszfénye lendült kis darabon, másfelé a tenger mindenütt fehéren fénylő tuszfekete volt; később a visszfény eltűnt a habról, és az égen a

*s a harmadik, a legszebb: kupola,
alakja csúcsba-fejlő, idegen,
oly teljes összhang, hogy szívet szorít.
Miféle rég-holt déva nyomta föl
végső kínjában ezt a szörnyű-szép
hármás jelet a tengerár fölét,
amint az rátört és fölfalta őt?
Őrt áll a tönk, a teknőc, a tető,
mögöttük fokban záruló a part
és összeér a tenger és az ég,
zöld ég, kék tenger, űr és villogás,
játékos és forró ál-reményesség,
Színes kristályok árnyát álmodó
játékos, forró szemfedő alatt,
nehéz mélységben, ismeretlenül
aluszna az elsüllyedt városok,
csak ős nevéük zúg, mint kagyló-üreg,
miből kibullt az élő és a gyöngy.
Pihen, pihen Gondvana embere:
viből-jött, hátrás-ujjú óriás,
ki saurusokkal küzdött, alkudott
és bölcsőjében lelte sírhelyét.*

518 A Gondwana (Gondvana, Gondvána vagy Gondvánaföld) ősi szuperkontinens, amely magába foglalta a déli félteke mai kontinenseit és szigeteit, beleértve az Antarktisz, Dél-Amerikát, Afrikát, Madagaszkárt, Ausztráliát, Új-Guineát, Új-Zélandot és a mai északi féltekéről az Arab-félszigetet és Indiát. A kontinens elnevezését az azonos nevű közép-indiai régióról (amely a gondi nép földjét jelenti) Eduard Suess osztrák geológus (1831–1914) javasolta 1861-ben.

sárga szín tea- és narancsszínbe ment át, egyre sötétebb sárgászörszibe. Ma kobaltkék a tenger, a felszín alatt lila vékony csíkok látszanak a hajóverte hullámokkal párhuzamosan.⁵¹⁹

E leírásokban az imaginatív szem felszabadítja a szerzőben élő mágiikus aktivitást, s feltépi a dolgok felszínét.

A – jogosan – nemtörődöm, mert olvasd el, nézz utána, tudd magadtól! hely-felcserélés, útvonal-megtörés megértést megzavaró, ugyanakkor inspiráló zörejként, zavar-ként, irritációként jelentkezik, hasonlóképp a „kis külön geometrikus opus”⁵²⁰ említése, de fel nem fedése, ezáltal örökre rejtjellé (kriptogrammá, Jaspers *chiffre*-jévé) változtatása.

Weöres útinaplóján gondolkodtunk, de a tengerről ismét Tolnai jut eszünkbe. Amikor a tenger *chromájáról* beszél, a tenger, a *folyó háta*, a széles *vízfelület bőre* mint *színtelített* testrész képződik meg *imaginációnkban*⁵²¹. Felidéződnek Mallarmé izzó *azúrjai*, *kék-szintana*. Amikor Tolnai, Weöres Szumátra-élménye kapcsán, a *szumátrizmusra* asszociál *Crnjanski*, *majd az ott*, *Szumátrán szerzeteskedő filozófus*, *Veljačić nyomán* – a megnyitó hallgatója a távollévő haza vonzását éli át vagy képzelet el: *kozmodinizmus és pantheizmus* együtt-létezését, a szépséges, távoli tájak otthonos vonzalmát, a *saját pusztaság* keresése és megtalálása – mindenhol. Tolnai a *delta* fogalmát is jelképként használja: egyfajta sziget – sós és édesvíz keveredése, mérhetetlen, szabad mozgásfelületek.

Ha tehát felfejtem, kibontom a Tolnai-szöveget, megismerem Weöres Sándort, Illés Árpádot, és Tolnai Ottó művészi vonzalmait egyaránt.

De lépünk még vissza a *Műterem*hez, a kicsiny festmény képi betéteihez, keretezett- és vonalozottságaihoz, nem utolsósorban a *kátránykép*hez *aranykeretben*!

Ami a kátrányt illeti: ennek is utánanézek a biztonság kedvéért. Egyelőre egy szó csupán: ismert és hallott, de sosem használt, lényegét tekintve soha meg nem értett, mint annyi más, mily kicsiny a megértettség százaléka... A fal is kátrányozott, azt

519 Hajnóczy Péternek is van egy ilyenféle irányú képe a *Perzsia* rémlátásai közt: *Következő kép az éggel egybemosódó vizet ábrázolt, a mozdulatlan vízben egy fehér csónak lebegett. Felül, mintha a nap átsütne a zöld égen, vízszintes, éles fénypásmák világoszöld, fenyegető suganai vibráltak, aztán beleolvadtak a sötétzöld vízbe. Jobboldalt két narancsárga: egy halványabb és egy erősebb fénypamacs törte meg a zöld horizontot. A ladikhoz hasonló motorcsónakban két kék-piros sapkát és kék inget viselő férfi ült egymással szemben a csónak két végében. A csónak fenekén rézsút elhelyezett borgászbort meredt fölfelé, egy sötétzöld, csaknem fekete árnyékba. Ezek a fekete árnyékok mintha alulról törnének fölfelé, dermedt lüktetéssel hasítottak a zöld víz felől a világoszöld, éles fénypásmák felé. A csónak és a benne ülő két férfi vízszintes csíkokban megtört árnyéke mozdulatlanul volt a mozdulatlan csónak alatt.* (HAJNÓCZY Péter, *A fűtő: M: A halál kilovagolt Perzsiából: Jézus menyasszonya: Hátrahagyott írások*, szerk. MÁTIS Lívia, Bp., Szépirodalmi, 1982 (Hajnóczy Péter művei), 336). A beidézett szövegrész mintha a *sztribozkopikus* mozgást írná le finom áttétellel.

520 (...) az életnek támaszkodó halált éri tetten. Igen, ez az a tojás, ez a Brancusi-értékű abszolút forma, ez a pogány szimbólum, melynek repedező, az élet által máris összefirkált bóját majd Illés Árpád rajzolja-írja meg *kis külön, geometrikus opusában*, ő, aki afféle saját technikaként élt a tojástemperával.

521 *Valóságot meghatározó, a megnyilvánulásokat teremtő centrum* jelentésben.

olvasom, egy kátránnyal lekent falhoz van támasztva két üres kép, csupán lealapozott kép, az alapozás az egyik kátrány. Kátrányfal előtt, aranyozott keretben, motívum nélküli, üres kátránykép... micsodás beláthatatlan gondolatok, keretezettség és kép a képben, kicsinyítő tükör, mely a kátrányos semmit kicsinyíti. Ne feledjük azt sem, hogy a kátrány, a bitüm, ha rendkívül lassan is, de mozgásban marad a képen, kiteve a nehézkes érők: lefelé mozog, hullámzik – él! Az elhatárolt és a kontúr nélküli terek mezsgyéin egzisztál.

Némi utánaolvasás, -kérdés révén arra jutok, hogy a házfalat (alul, szigetelés céljából) szokták kívülről kátrányozni, de belül? Most egy szobabelsőben vagyunk: egy fekete kátrányszobában, az ötödiken, felhők felett, és ez is *kép a képben*, amit írok! (Kajáry Gyula vásárhelyi műterme villan az eszembe, ugyancsak a város felett, az Andrássy utca elején, premodern toronyházban: ott a szén-darabkák szándékos összetaposása nyomán lett vastagon fekete a padló, Kajáry drámai fekete-képei háttérként... Vagy Vajda Lajos szentendrei múzeumának feketéje a falakon, délutánonként, szürkületben, zárás előtt.) Visszalapozok: az egyik visszaemlékezésben a feleség, Beszinger Erzsébet idézi fel a műteremlakás szerkezetét az alkóvos nagyszobával, saját készítésű bútorokkal, tetőkre, kéményekre látással,

s arra jutok, hogy ez lehet annak az Izabella úti műteremnek az ablak-fala, ahonnan a Rákos Sándor (*Gilgames*-fordító, ifjúkori barát) által költött prózavers, ritmikus, lírai próza⁵²² indít: 1946, egy nap Weöres Sándorral – asztráltest és jógi-nézés, *arkangyali* Weöres Sándor, kinek *borzalmas ügyessége* (Fogarasi György kifejezése, másra értve, de itt is felhasználva), sámáni versmondása, orphikus megszólalása minden olvasóját/hallgatóját lenyűgözi, zavarral vegyes csodálattal tölti el,

idézem Rákos Sándort, bizonnyal Tolnai Ottó sem bánná:

(...)
*benn a sötét cellaszerű zugolyban
rendhagyóan beállított vaságyon
fekszik s jógi-szemmel maga elé mered*

(...)
arkangyali Weöres Sándor

Barangolnak egész nap, csupán néha egy-egy kocsmá, erős

szeszek

*... mondván (...) hogy hiszen ő mi tagadás
félíg-meddig asztráltest
ételre így alig van szüksége
(...)*

522 RÁKOS Sándor, *Egy napom Weöres Sándorral = Illés Árpád-émlékkönyv*, szerk. ILLÉS Eszter, Bp., Orpheusz, 2005, 145–149.

Végül késő éjjel egy kisvendéglő belső szobájában borozva,
világlényeget érintő kérdéseket vitatva
... ő álmai földjére Indiába
röpített el távol-keleti útját
idézve majd kislírián vékony
hangján szinte kántálta „igazából
csak ott éreztem magam otthon megbántam hogy
visszajöttem mert az lett volna
nekem való élet koldulni
névtelen páriaként ki a pusztá
földön alszik és éheznek
de belül mérhetetlenül szabad”
akkor két reflektor gyúlt ki két szemében
olyan erővel hogy a hitvány lámpa
amely egy polcon silbakolt fölöttünk
egyszerre elhomályosult –
s azóta hiszem ő valóban
asztráltest volt ha így nevezzük
a koronként választott kevesekben
testet öltő üstökös fénycsóvjú
lehúzó földi nyűgök ellenében
élő égő teremtmény szellemet

A képhez visszatérve: a kátrány a képet is fedi, más motívum pedig nincsen rajta. A kátrány lehet a bitumen helyettesítője, megfelelője, s akkor egy Munkácsy-módra felalazott, de tovább nem festett képet támasztottak itt – ha nem is a halálnak, de a fekete falnak, anyagul, az ablak alá dobva. Feketés, elsőtétülésre kárhozható, de aranyozott keretben, és társával együtt! Nem csodálkozunk azon, amit Tolnai ehhez hozzáfűz:

A két nyitott ablakszárny is külön kép a képben, egy rózsaszín meg egy zöldeskék. Meg még egy, a kátrányos falat mutató kazetta. Az is kép a képben. És aztán, ami engem nagyon megfogott, két kis kép alul, a bal sarokban. Akárha aranyrámában egy kátrányfelület. Az alig elviselhető, kátránnyal lekent fal előtt egy kátránykép (Matisse Vörös szobájában a vörös tapéta előtt vonalasan el nem váló vörös abroszú asztal, jegyzem meg). Mellette egy szintén sötétre mázolt vászonféleség. Ha valamit, akkor én ezt a radikális kis kátrányképet választanám, fenn ama abszurdan rikító sárga dobozokkal ellenpon-tozva... Kiemelném a képből ezt a kis kátrányképet, és a sárga dobozokkal együtt szépen beemelném a magyar festészetbe.

Egy (Tót Endre-i) üres kép, ami ellentmondani látszik (párbeszédben látszik lenni) a nagyra becsült Tóth Menyhért-i mondattal: *A fehérhez mindenkinek el kell jutni.* (II-

és Árpád készít is egy „fehér képet” [*Fehér kép Tóth Menyhért tiszteletére*, 1965, papír, tojástemperá, 33x49 cm], de ő maga a „mágikus erőt” képi gesztusaiból, disszonáns (szín)harmóniáiból, kék-sárga-lila orgiáiból, öreg jelképeiből [tojás, csigavonal, csillag, hullámvonal, teknősbéka, ördöglakat etc.] nyeri).

De mivel a kátrány s a bitüm alapozófestékek, azt is elgondolhatjuk, hogy a képkeret-magában foglalta vászon csak *átmenetileg*, csupán *egyelőre* üres. Máris (jó előre) megbecsülték egy arany kerettel, s lakójára vár. A *Műterem* című készbe formált képen jelenléte ezt a várakozást képviseli.

Végül: lehet, hogy mégis van valami azon a kis képen, csak nem kivehető. Ha ezt a változatot fogadjuk el gondolati útként, úgy biztosak lehetünk benne, hogy *szándékosan* nem látszik az, ami ott rejlik a kátrány feketeségén. Ott van, láthatatlanul.

S ha lehet valami a „végül” után, úgy legyen az egy tükör, egy tükör lehetősége és esélye, egy tükör a képkeretben, mely nem tud mást tükrözni, mint fekete, kátrányos falakat, mert háttal van állítva a szeles külvilágnak, arccal a kátrányfalak felé... (– a tükör közönye –).

–a közvetlenül érzékelhető világtól és a reprodukív kötöttségektől való függetlensége mutatkozik itt meg maradéktalanul e művészetnek –

–tapasztalnunk kell, amint az értelmező szöveg, akárkihez tartozzék is e hang, radikálisan leválik az impulzust jelentő kép-csoportról-

Minden bizonnyal a *kép tárgyi és antropomorf elemektől történő megszabadítására* (Mondrian) tett lépéseknek lehetünk tanúi. Ez az út olyan képtípushoz vezethet el a tárgyiaság felől, ahol a művész egyetlen célja, hogy *alkotása saját autonómiájának és spiritualitásának ikonjává váljék* (Malevics). Az imént még ártatlan kép *mágikus jelenlétté* készül válni.

Ha, Lucien Dällenbachot olvasva, elfogadjuk⁵²³, hogy a „kép a képben”, melyet lehet *mise en abyme*-nek tekinteni, a *műalkotás adott pontján celebrált kozmikus liturgia*, úgy itt ezt egy szurokfeke, az Időt is elnyelő kicsiny, keretébe, de arany keretébe zárt kátránykép képviseli.

És akkor rá is térhetünk a Tolnai-tanulmány utolsó, jegyzetelésre kiválasztott részletére, mely ismét a *Keleti útinaplóból* való, újra idézem, valamivel tovább:

Délutáni bejegyzés: du. 4 óra van, két órája a Bab el Mandeb-szorosban haladunk. Jobbra reggel óta látszik a Szomáli-félsziget partja, hol tektonikus, hol kúpos hegységei; aztán Arábia partja is föltűnt a másik oldalon, ez is hegyvidék, és mindkét part teljesen kopár. Rengeteg süvegszerű kialudt vulkán van úgy az afrikai, mint az ázsiai parton. Áthaladtunk a kis Perim-szigetek között. Balra nagyon művészi hatást nyújt három egymás melletti szigetcseke, olyanok így együtt, mint valami impozáns emlékmű a tenger köze-

523 Lucien DÄLLENBACH, *Intertextus és autotextus*, Helikon, 1996/1–2, 51–67.

pén, mintha Gondvana-föld mausoleuma volnának, vagy a világ vége; mögöttünk Arábia foka, a Sheikh Syed, rajtuk túl az üres tenger. Szép, sivár látvány.

S most a Tolnai-kommentárt hozzá:

Balra nagyon művészi hatást nyújt, írja, s mi felkapjuk a fejünket, itt az alkalom, tetten érjük, mi nyújt nagyon művészihatást Weöres Sándor számára, így folytatja: *három egymás melletti szigetekre, olyanok így együtt, mint valami impozáns emlékmű a tenger közepén, mintha Gondvana-föld mausoleuma volnának*, arra gondolunk, valami monumentális látvány magasodik elé, és az nyújt számára nagyon művészi hatást, majd konkretizálja a látványt, hirtelen úgy érezzük, pontosan tudjuk, hol is vagyunk, *mögöttünk Arábia foka, a Seikh Syde*, mondja, majd azt mondja, *vagy a világ vége*, kevés borzongatóbb, megdöbbentőbb leírást, tehát akkor a világ végének látványa nyújt nagyon művészi hatást, de tovább megy, *rajtuk túl*, mondja, *az üres tenger. Szép, sivár látvány*. Így érzékelni, így mondani, felvezetni az ürességet, a szépet mint sivár látványt, a magyar irodalomban csak Weöres tudja.

Ennél maradunk: kétszer is: a szép és a sivár; a sivár és a szép, hogyan is?

A látvány esszenciája, kiemelt középpontja Weöresnél eszerint, legalábbis Tolnai interpretációjában: az Üresség, a Semmi; a *Semmi hatalma* (- *a gondolatból előjönnek, s a gondolat nyeli el őket*).

Ahogy a *Müterem* kis kátrányképében is a Semmit, az Ürességet vagy az Elfeledett állítja középpontba, azt mutatja fel szerzőnk, enigmaként. Itt lenni, itt megmaradni – *xeniteia*⁵²⁴ (*aszketikus otthontalanság*, ha nem is az a másik, még rettenetesebb és pokolba taszítóbb: az *üdvöt nélkülöző otthontalanság/a modern nagyváros üzőt hősénekei*); de hallottuk a Rákos Sándor felidézte ifjúkori emlékből Weöres megdöbbentő vágyát

a pária-lét szabadságára.

524 Ankürai Szent Nilus (+ 403 k.) leírása szerint az aszkéta idegen vidékre vonulásában az Istennek való teljes átadottság nyilvánul meg.

A tanulmányok első megjelenése

Az Úr, a Küzdés és a Stricture

Madách-tanulmányok

Hány Prága-szín van *Az ember tragédiájában*?

X. *Madách Szimpózium*, szerk. Bene Kálmán, Budapest–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2003 (Madách Könyvtár, 30), 131–152.

Az ember tragédiája kéznyomai Krasznahorkai László *Háború és háború* című „világ-regényén”

XI. *Madách Szimpózium*, szerk. Bene Kálmán, Budapest–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2004 (Madách Könyvtár, 35), 79–100.

Lehetnének-e Az ember tragédiájának további színei? (Hajnóczy Péter egy disztópiája és Madách drámai költeménye) XII. *Madách Szimpózium*, szerk. Bene Kálmán, Budapest–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2005 (Madách Könyvtár, 42), 47–67.

(Ebben a kötetben még *A Tragédia 16. színe: Hajnóczy Péter egy jellegzetes szöveg-szerkezetének és egy gondolatmenetének termékeny rá-olvasása Madách drámai költeményére* címmel)

Veszelszky Béla – a „Küzdő Ádám”

XIV. *Madách Szimpózium*, szerk. Bene Kálmán, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2007 (Madách Könyvtár, 53), 104–116.

Mise en abyme *Az ember tragédiájában: London* vásári bábjátéka

XV. *Madách Szimpózium*, szerk. Bene Kálmán, Máté Zsuzsanna, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2008 (Madách Könyvtár – Új folyam, 58), 18–39.

„Egy arkhimédészi pont” a *Tragédia* szövegében: Ádám még utoljára az Úrhoz fordul...

XVIII. *Madách Szimpózium*, szerk. Bene Kálmán, Máté Zsuzsanna, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2011 (Madách Könyvtár – Új folyam, 71), 95–109.

Cserjés Katalin – Országh Katalin: *Áldás vagy átok? Hermész jelenléte a Tragédiában*
XIX. *Madách Szimpózium*, szerk. Bene Kálmán, Máté Zsuzsanna, Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2012 (Madách Könyvtár – Új folyam, 76), 241–249.

Madách határai: *Transzgresszió és metalepszis* Madách Imre nagy művében
Drámák határhelyzetben I: A 2012. szeptember 4–7-i nyitrai konferencia szerkesztett szövegei, szerk. Brutovszky Gabriella, Demeter Júlia, N. Tóth Anikó, Petres Csizmadia Gabriella, Kassa: Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara, Magyar Szemiotikai Társaság, 2014, 359–369.

Ádám és az Ördöge (– *álom az Ördögről* –)

XXI. *Madách Szimpózium*, szerk. Bene Kálmán, Máté Zsuzsanna, Szeged–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2014 (Madách Könyvtár – Új folyam, 82), 13–28.

Dimorphoteca, a Lebegő Orgonagyökér és a Kék Ólomkatona Hajnóczy-írások

A Hajnóczy Péter Hagyatékgondozó Műhely bemutatása
Hajnóczy a könyvtárban: Végelláthatatlan párbeszédben, szerk. Cserjés Katalin, Nagy Tamás, Hoványi Márton, Tótkomlós, Yes-Press, 2016 (Hajnóczy-tanulmányok, 5), 165–174.

Motívumok áttűnése: „rá-olvasás”: Hajnóczy Péter: *Pókfonal* (szövegelemzés)
Tiszatáj, 2004/12, 1–16.

Forgatókönyv vagy partitúra? Hajnóczy Péter: *A szertartás*; szövegelemzés kontra Samuel Beckett: *Film*
Iskolakultúra, 2005/8, 124–138.

A csoda Tihanyban történt: Zirc helyett Tihany; Hajnóczy a Balatonnál
Új Horizont, 2005/3, 33–40.

Jézus elhajította a véres kést (*A blaszfémia látszata mögött egy konferencia sajátos írása*)

446

Énekelt, és táncolt mint egy szatír: Nem szünő párbeszédben, szerk. Cserjés Katalin, Nagy Tamás, Szeged, Lectum, 2012 (Hajnóczy-tanulmányok, 4), 71–74.

„... a kékből kell kiindulni...” Hajnóczy a könyvtárban
Hajnóczy a könyvtárban: Végelláthatatlan párbeszédben, szerk. Cserjés Katalin, Nagy Tamás, Hoványi Márton, Tótkomlós, Yes-Press, 2016 (Hajnóczy-tanulmányok, 5), 21–50.

Bábel, az Albergeria, a tányéros csendélet és a bábu Vegyes dolgozatok

„... felkapja, majd elereszti szálait...”: Egy korai Otrlik-szöveg szóttese (Szempontok
A rakparton olvasásához)
Tiszatáj, 2008/9, 75–83.

- eleven hal - fejezet egy könyvből, belé-írott képpel

Olvasható kép, látható szöveg, szerk. Lakner Lajos, Debrecen, Déri Múzeum, 2014, 63–75.

Keresd a paratextust! Nagy László egy kép-verséről
Irodalmi Magazin, 2015/2, 45–48.

Kátránykép aranyrámban: Széljegyzetek egy Tolnai-kiállítás megnyitó rétegeihez
Tükör, szerk. Csányi Erzsébet, Újvidék, Bölcsészettudományi Kar, Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2014, 21–39.

Az alábbi tanulmányok ebben a kötetben olvashatók először:

Emlékezés és társítás: Ceruzasorok Madách Imre és Esterházy Péter kapcsán

Walesiek, lengyelek, koptok és szárdok... nehéz sorsú kis népek-népcsoportok Hajnóczy Péter prózalapjain

„... a gyertyánerdőben a vadász bokáig gyémántban áll...”

„A deskripció nem megfutamodás”: Széljegyzetek és vázlat

Dobrudzsában, Moldvában: *Emlős-viselkedéstan* jegyzetek (Várad B. László írásairól): *Csángó vagyok* (néhány gondolat Gábor Felícia könyvéről)

447

Médiумok térközein: Ld. Pieter Bruegel Babel-tornya mint világ- és szövegszerkezeti modell: A nagy Babel (1563), az Albergueria és a Wlassich-kézirat

Kiáltás Csontváryért s a világért: Nagy László két (el nem feledett) újra felfedezett költeményéről: *Csontváry; Seb a cédruson*

„Nincs olyan nagyon sok változat, de azért van bőven”: El Kazovszkij *Vajda-lapjairól* (Második megközelítés)

Képek jegyzéke

Veszelszky Béla – a „Küzdő Ádám”
Andrási Gábor, *Veszelszky Béla*, Bp., Új Művészet Alapítvány, 1994.

„A deskripció nem megfutamodás”
Illés Árpád-émlékkönyv, szerk. Illés Eszter, Bp., Orpheusz, 2005.

Crossing Frontiers. Határátlépések. Grenzgänger. Kiadja a Kunstforum. Ostdeutsche Galerie Regensburg. Konceptió: Pavel Liška.

Médiумok térközein: Ld. Pieter Bruegel Babel-tornya mint világ- és szövegszerkezeti modell: A nagy Babel (1563), az Albergueria és a Wlassich-kézirat
The Tower of Babel, 1563. <http://arthistoryproject.com/artists/pieter-bruegel-the-elder/the-tower-of-babel/>
The „Little” Tower of Babel, 1565. <http://arthistoryproject.com/artists/pieter-bruegel-the-elder/the-little-tower-of-babel/>

Kátránykép aranyrámban: Széljegyzetek egy Tolnai-kiállításmegnyitó rétegeihez
Illés Árpád-émlékkönyv, szerk. Illés Eszter, Bp., Orpheusz, 2005.
Az Illés-képek közlési lehetőségéért őszinte köszönet Illés Eszternek és fivérének.

Henri de Toulouse-Lautrec & Henri de Toulouse-Lautrec (Maurice Guibert fényképe, 1894 körül) <http://fototortenet.blogspot.hu/2014/12/toulouse-lautrec-mutermeben.html>

„Nincs olyan nagyon sok változat, de azért van bőven”: El Kazovszkij *Vajda-lapjairól* (Második megközelítés)
Az El Kazovszkij Alapítvány engedélyével, amiért ezúton is köszönettel tartozom.

Tartalomjegyzék

Előszó	7
<i>Az Úr, a Küzdés és a Stricture.</i>	
Madách-tanulmányok	9
Hány Prága-szín van <i>Az ember tragédiájában</i> ?	11
<i>Az ember tragédiája</i> kéznyomai Krasznahorkai László <i>Háború és háború</i> című „világregényén”	24
Lehetnének-e <i>Az ember tragédiájának</i> további színei? (Hajnóczy Péter egy disztópiája és Madách drámai költeménye)	41
Veszelszky Béla – a „Küzdő Ádám”	58
Mise en abyme <i>Az ember tragédiájában: London</i> vásári bábjátéka.	70
„Egy arkhimédeszi pont” a <i>Tragédia</i> szövegében: Ádám még utoljára az Úrhoz fordul...	84
„Négykezes szabad előadásban” Cserjés Katalin – Ország Katalin: <i>Áldás vagy átok? Hermész jelenléte a Tragédiában</i>	96
Madách határai: <i>Transzgresszió és metalepszis</i> Madách Imre nagy művében. .	104
Ádám és az Ördöge (– <i>álom az Ördögről</i> –)	114
Emlékezés és társítás: Ceruzasorok Madách Imre és Esterházy Péter kapcsán	126
<i>Dimorphoteca, a Lebegő Orgonagyökér és a Kék Ólomkatona.</i>	
Hajnóczy-írások	135
A Hajnóczy Péter Hagyatékgondozó Műhely bemutatása	137
Motívumok áttűnése: „rá-olvasás”: Hajnóczy Péter: <i>Pókfonal</i> (szövegelemzés)	148
Forgatókönyv vagy partitúra? Hajnóczy Péter: <i>A szertartás; szövegelemzés</i> kontra Samuel Beckett: <i>Film</i>	167
<i>A csoda Tihanyban</i> történt: Zirc helyett Tihany; Hajnóczy a Balatonnál	195

Jézus elhajította a véres kést (<i>A blaszfémia látszata mögött egy konferencia sajátos iránya</i>)	205
Walesiek, lengyelek, koptok és szárdok... nehéz sorsú kis népek-népcsoportok Hajnóczy Péter prózalapjain.	209
„... a kékből kell kiindulni...” Hajnóczy a könyvtárban –	221
„... a gyertyánerdőben a vadász bokáig gyémántban áll...”	255
<i>Bábel, az Albergeria, a tányéros csendélet és a bábu.</i>	
Vegey dolgozatok	311
„A deskripció nem megfutamodás”: Széljegyzetek és vázlat	313
„... felkapja, majd elereszti szálait...”: Egy korai Otlík-szöveg szötteése (Szempontok A rakparton olvasásához).	333
Dobrudzásában, Moldvában: Emlős-viselkedéstani jegyzetek (Váradi B. László írásairól): Csángó vagyok (néhány gondolat Gábor Felícia könyvéről)	344
Médiumok térközein:	
Ld. Pieter Bruegel Babel-tornya mint világ- és szövegszerkezeti.	358
– eleven hal – fejezet egy könyvből, belé-írott képpel.	377
Keresd a paratextust! Nagy László egy kép-verséről	389
Kiáltás Csontváryért s a világért: Nagy László két (el nem feledett) újra felfedezett költeményéről: Csontváry; Seb a cédruson.	394
„Nincs olyan nagyon sok változat, de azért van bőven”: El Kazovszkij Vajda-lapjairól (Második megközelítés)	402
Kátránykép aranyrámában: Széljegyzetek egy Tolnai-kiállításmegnyitó rétegeihez	428
A tanulmányok első megjelenése	445
Képek jegyzéke	448