

tiszatáj

71. ÉVFOLYAM

54612
82189F1T96

”

Fellinger Károly

Fenyvesi Ottó

Géczi Marno János

Huszthy Ádám

Körösztös Gergő

Lackfi János

Németh Gábor Dávid

Nyerges Gábor Ádám

Tornai József

Zalán Tibor

versei

Márton László

Pungor András

Solymosi Bálint

prózája

EL KAZOVSZKIJRÓL

Hajnal Zsolt

Prágai Adrienn

Sárváry Gabriella

Uhl Gabriella

11

2017. november

”

tiszatáj

IRODALMI FOLYÓIRAT

Megjelenteti a Tiszatáj Alapítvány Kuratóriuma
a Csongrád Megyei Önkormányzat,
Szeged Megyei Jogú Város Önkormányzata,



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



PAGEO | PALLAS ATHÉNÉ
GÉOPOLITIKAI
ALAPÍTVÁNY



az Emberi Erőforrások Minisztériuma, a PAGEO Alapítvány
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.

HÁSZ RÓBERT főszerkesztő
ANNUS GÁBOR, ORCSIK ROLAND, TÓTH ÁKOS szerkesztők
DOMÁNYHÁZI EDIT korrektor
SZÉKELY ANNA szerkesztőségi titkár

Felelős kiadó: Tiszatáj Alapítvány
Szedés, tördelés: Tiszatáj Alapítvány
A lapot nyomja: E-press Nyomdaipari Kft.
Szeged, Kossuth Lajos sgt. 72/B
Felelős vezető: Engi Gábor

Internet: **www.tiszataj.hu** e-mail: **tiszataj@tiszataj.hu**

Online változat: **tiszatajonline.hu**

Szerkesztőség: 6720 Roosevelt tér 10–11. Tel. és fax: (62) 421–549.

Levélcím: 6701 Szeged, Pf. 149.

Terjeszti: Lapker (Magyar Lapterjesztő Rt.)

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága 1008. Budapest, Orczy tér 1.

Előfizethető valamennyi postán, kézbesítőknél,

e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu, faxon: 303–3440

További információ: 06 80/444–444

Egyes szám ára: 600 forint.

Előfizetési díj: negyedévre 1500, fél évre 3000, egész évre 6000 forint.

ISSN 0133 1167

Tartalom

LXXI. évfolyam, 11. szám / 2017. november

FENYVESI OTTÓ	Halott vajdaságiakat olvasva (Sziveri János)	3
MÁRTON LÁSZLÓ	Prominens vendégek (Egy készülő regényből)	14
ZALÁN TIBOR	Édes rajzolat	24
GÉCZI MARNO JÁNOS	Hommage à Ady; A legrosszabbkor, alvásidőben; Dering már; Harmatfű	27
TORNAI JÓZSEF	Németek és magyarok; Tiszta vers; Akkor még járni tudtam; Gyémántként	32
SOLYMOSI BÁLINT	A kínvallatásnak sosem lesz vége – (disco) (részlet)	35
PUNGOR ANDRÁS	Sárga kardigán	43
LACKFI JÁNOS	Tovább, még!	48
FELLINGER KÁROLY	Halottak élén; Őrség	51
NÉMETH GÁBOR DÁVID	Tépőzár; Bámul	53
NYERGES GÁBOR ÁDÁM	Ki tudja, milyen arányban	55
KÖRÖSZTÖS GERGŐ	Anyám hübrisze	57
HUSZTHY ÁDÁM	60:00	58
SZŐKE KATALIN	Mihail Kuzmin és az első orosz homoerotikus regény ..	60
MIHAIL KUZMIN	Szárnyak (Részletek a regényből) (Szőke Katalin fordítása)	65
HAJNAL ZSOLT	Acélgolyó, raszter: Kommentár El Kazovszkij szupersűrűtményeihez	72
SÁRVÁRY GABRIELLA	A művész önazonos jele (Visszatérő motívumok Vaszilij Kandinszkij és El Kazovszkij művészetében)	97

PRÁGAI ADRIENN	Farkas István és El Kazovszkij: két művész, egy világ ... 107
----------------	---

mérlegen

UHL GABRIELLA	Szerepzavar (A túlélő árnyéka. Az El Kazovszkij-élet/mű kötetről) 118
GÖRFÖL BALÁZS	Fekhelyek szilánkokon (Terék Anna: Halott nők) 121
BRANCZEIZ ANNA	Könnyed esti disztópia (Molnár T. Eszter: A számozottak) 124
KOCSIS LILLA	Újmódi szerelmi tanköltemény (Lanczkor Gábor: Apás szülés) 127
STEINBACHNÉ BOBOK ANNA	Egy kötet átjáróház-élete (Lanczkor Gábor versei angolul, Indiában) 130
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN	Egy nem-esztétikai művészetelmélet aktualitása (Görföl Balázs: Hans-Georg Gadamer művészet- és költészetfelfogása) 132
SIMON ATTILA	Ez az egyszerű, megfoghatatlan tényállás (Kulcsár-Szabó Zoltán: Szinonímiák. Közeledések Heideggerhez) 138

70 éves a Tiszatáj

FÜZI LÁSZLÓ	Sándor Iván Németh László-esszéje 145
-------------	---

Az utolsó oldalon

SZÍV ERNŐ	Édesapám énekel 148
-----------	---------------------------

ILLUSZTRÁCIÓK	<i>El Kazovszkij</i> alkotásai a címlapon (<i>Sivatagi emlékmű III.</i> , 1978, olaj-vászon, 70×100 cm, magántulajdon) a 26., 31., 47., 52., 54., 59., 129., 147. oldalon és a belső borítón.
---------------	--

Diákmelléklet

HÁY JÁNOS	Az utolsó messiás (József Attila)
-----------	-----------------------------------

FENYVESI OTTÓ

Halott vajdaságiakat olvasva

SZIVERI JÁNOS

▣

Mindenek fölött
a Begáról fújt a szél,
és szarszag szállt a levegőben.
Olykor vonatfütty.
Ittuk a szirupokat:
édes, édesebb, még édesebb.
Ittuk a Vitacitrolt,
életben kellett maradni.
Cipeltük magunkban a birtokos ragokat.
Más idők jártak akkor:
a paplan alatt a szocializmus horkolt.
Minden bú és bánat ellenére.
A fűthetetlen pályaudvaron
mindenki saját vonatát várta.

▣

A Begáról szél fújt.
A kishúgát el akarta
cserélni egy farkaskutyáért.
Nem a gólya hozta.
Tessék szépen felnőni!
A világ még érthető volt,
az a rettenetes világ, amit
önmagunkból összebarkácsolunk.

* SZIVERI JÁNOS (1954–1990) költő. Muzslán született. Villanyszerelőnek tanult, majd az Újvidéki Egyetem BTK Magyar Tanszékére iratkozott. A Magyar Szó pancsovai tudósítójaként dolgozott. Az Új Symposion főszerkesztője volt 1980-tól 1983-ig, amikor politikai okok miatt leváltják, és az általa vezetett szerkesztőséget felszámolják. A szabadkai színházban dramaturgként dolgozott, majd Budapestre költözött, ahol 36 éves korában hunyt el.

□

A családi sifonérban
a gyümölcsoltó boldogasszony
mantrát mormolt.
Muskátlik virítottak az ablakban,
aznap épp kikeltek a kiscsibék,
J. nem csinálta meg a házi feladatát.

□

A fény által lesznek a dolgok:
látlak barátom,
a Katolikus Portán, ahogy
beléptél az Ifjúsági Tribün ajtaján.
Jelentőségteljesen szívtad a cigarettát.
Megismételhetetlen egyediség
és esendő mulandóság.
Anno – a bohémság kezdete.
Minden adott volt egy jó kalandra.
Még nem voltunk húsz évesek se.
Akik voltunk: kamaszok, fiatalok,
alig pelyhedzett szakállunk.
Nemrég még a Bonanzát néztük,
templomba jártunk,
áldoztunk és bér málkoztunk,
olykor moziba mentünk, matinéra,
Jupit ittunk és Kóktát,
Winnétou halálakor sírtunk.
És szabad volt hinni másban,
de egyet már biztos tudtunk:
a fény által lesznek a dolgok.

□

Burekot ettünk a Duna utcában,
bózáat ittunk a Buleváron,
szabadon gyakorlatoztunk
szövegekkel, képekkel,
érzésekkel, szenvedélyekkel.
Emlékeim ilyenek:
első irodalmi estünk a Tribün képtárában:
Bálint – Csányi – Fenyvesi – Sziveri.
Becker Béla gitározott.

És David Bowie énekelt.
A versek tornacipőben gyakorlatoztak.
A punkok már hangoltak: New York Dolls.
Kanál csörgött a marha hátulsó térdkalácsában.

□

Nyeltük a könnygázt.
Érdek ütközött érdekekkel.
Ököl arccal, pisztolygolyó fejjel,
autó emberrel, joghurt szélvédővel.
A világ története bonyolódott,
és folyton elrohant mellettünk.
Nálunk a kézifék mindig behúzva:
antibébi, ideológiai hókuszpók.
A néptánc mozgalom épp elkezdődött,
nem volt abban hiba.
Sejtettük: nincsen élet halál nélkül,
de nem nagyon törődtünk vele.
A semmi előbb vagy utóbb
úgyis megtalálja értelmét.

□

68 decibel.
Az évek csak teltek-múltak.
Versbe töltöttük a pálinkákat.
A serpenyőben hurka sült,
a háttérben valaki hatvannyolcra énekelt.
Angliában anarchia dúlt,
Text Pistols és egyebek,
megjelentek az irokéz frizurák.
Nyakaltad a gyomorerősítő samponokat.
Tükörsima vizeken siklottunk. Mindenekfölött.
Mi tartottuk össze a világmindenség elemeit.
Lassan kicserélődött az összes sejtünk.
Amit kerestünk: mindenekfölött
a végtelen mondat szépsége.

□

Újvidéken volt egy kocsmá,
úgy hívták Dominó.
Oda jártunk, inni-enni és

magyarul beszélgetni.
 Dominózni nem lehetett.
 Nem is nagyon akartunk.
 Viszont sakkozni lehetett.
 Üldögélt ott, egy meghatározatlan korú
 autista gyerek, valódi sakkbajnok,
 sorra verte a normálisokat.
 Voltak más autisták is,
 de ők nem sakkoztak.
 Ők is hadilábon álltak a valósággal.
 Újvidék utcáin kóvályogtunk,
 mint Szókratész és a libafos.

□

Sokaknak jelszava vala
 akkor a lázadás és a szabadság.
 Mindenki boldog akart lenni.
 De az út poklokon át vezetett
 a boldogságba: Highway to Hell.
 Talpunkat törték a rücskös kövek.
 Raszputyin rázta magát egy diszkótáncban.
 Már szaporodtak bennünk az emléktöredékek.
 Övni kellett volna tőlük a hasnyálmirigyed.

□

Bírták a fagyot a lánc talpasok:
 Goszpity, Lika.
 Egy garnizonmozi hátul fényt okádott.
 Kemény volt a tészta.
 Bakaszag. Éjjel a pokróc alatt,
 ölelni lett volna jó az otthoni párnákat.

□

Ezüst nyár:
 hétköznapi boldogságok.
 A lányok csak úgy meztelenül
 besétáltak a verseinkbe:
 a szájuk cseresznye,
 a kezük selyem,
 gondolatuk, mint a bársony.

□

Miközben a pléd alá nyúltál,
lábait maga alá húzta a lány,
– a hangsúly majd ezen legyen –:
a kombinéból pedig kibuggyantak
őzikeszemű mellbimbói.

□

A bőrröndben néhány régi
Új Symposion:
a 179-től a 215. számig.
Torok Sándor munkái,
Ion Flora versei, stb.
(Társadalom, művészet, kritika).
Aztán meghalt Tito.
Emlékszámot kellett készíteni:
mindenki megírta a maga Tito-versét,
csak mi nem.

□

Azon az estén, amikor megölték John Lennont,
az Újvidéki Televízióban éppen ügyeletes voltam
(Ny. Tónit helyettesítettem).
Nekem kellett másfél perces anyagot készíteni.
Agyonlőtték, a ház kapujában végzett vele
Chapman, aki a Zabhegyezőt szorongatta.
Akkor és ott véget ért a beat-korszak.
Épphogy hazaértem a katonaságból,
májusban meghalt Tito.
Szexbombák robbantak a Burgban.
Azon a nyáron Kalapátival
autóstoppal bejártuk
Hollandiát, Londont és Párizst.
Egyik július a sok közül:
egyszer majd szeretném rekonstruálni,
a hangok hangjait, a képek képeit,
és az összes díszletet. Semmi füstöt,
csak az illatot, de azt nagyon!
Decemberben kivégezték Lennont.
Azon a decemberi estén még szigorú
komiszárok őrizték álmainkat.

□

Nyár volt azon a meg nem festett képen:
 éppen Bécsbe mentünk,
 a Magyar Műhely találkozójára,
 hallottuk Határ Győzőt,
 láttuk Megyik János pálcika-szobrait.
 Zalán futott végig a folyosón?
 Aztán meg beesett a vizes medencébe.
 Bámultuk Tolvaj Feri
 a szekrényben sorakozó cipőit,
 ingjeit, nyakkendőit, zakóit.
 Két punk Újvidékről:
 útnak indult egy-egy szál pólóban,
 farmerban, tornacipőben.
 Izomból nyomtuk a coolt.
 Nyomkodtuk a mantrát.
 Lemezek után kutattunk,
 az Einstein On The Beach előadás
 zenei anyagát kerestük,
 egy dupla bakelitet, Philip Glass zenéjét.
 (Az előadást Robert Wilson rendezte,
 Belgrádban láttuk a Bitefen.)
 Bécsben, az Opera környéki aluljáróban
 volt egy nagy hanglemezbolt.
 Ott leltünk rá a nyár vakmelegében:
 Einstein On The Beach,
 egy dupla bakelit a szikrázó egészben.

□

Besúgóink elől általában
 a Kafe Bulevár teraszára menekültünk,
 ott ücsörögtünk,
 köszörültük a torkunkat,
 bámultuk a lányokat,
 szemünkben elszánt tétovasággal,
 körülöttünk épült a kommunizmus,
 gép mosta a heti szennyest:
 zoknik, harisnyák,
 tökalsó, makk-felső,
 gatyák, bugyik.
 És szentek libegtek a krizantémbokrok levelén.

A Rigómezőn még béke honolt,
se híre, se hamva nem volt
még az olcsó hamburgereknek,
ültünk a Kafe Bulevár teraszán,
tétován söröztünk,
egyikünk apja se nem volt partizán,
nem volt katonatiszt
és párttitkár se,
csak elektroműszerész és kovácsmester,
ránk se hederített a világ.
Tornapíőben a Kafé Bulevár teraszán:
tizenkilencre kértünk lapot.

□

Lennon halála után
írtam egy verset
„Orgia mechanika” címmel,
McLuhant idéztem, a Beatlest
és az orosz rulettet emlegettem,
a történelem marhavagonjait.
A buzgómócsingok rögtön ráharaptak,
egyből lenyilaztak.

□

Újvidék, Telep: Rózsaberek.
Albérlet közel a vakvágányhoz.
A bérlemény nyílászáróit Csöri,
az előző lakó, kékre festette.
A falra felraktuk Csáji Attila festményeit.
Pénz már akkor sem volt.
Fizetésed kevesebb volt, mint
a Forum kiadóház takarítónőinek.

□

Több fény kellene.
Több mélység és magasság.
Valóságnak hittük, amit láttunk.
Szavakat hordtunk kupacba, össze.
Fiatalon minden más volt.
Borzongva indultunk a sötétség felé.

□

Rég nem beszéltünk.
Mindenféléről el is feledkeztem már,
elfeledtem Újvidéket, a telepi utcák nevét.
A vakvágányokat és a limáni hajnalokat.
Elfeledtek bennünket is.
Elfeledtek mind.
Ahogy mi is elfeledtük az egyszervolt lányokat,
a feledhetetlen pillanatokot,
a telepi kiskocsmákat,
ahol már nem beszél magyarul a pincér,
és nem érti szavunkat senki sem.
Elfeledtük Gyorgye Szudárszkit,
akit Rednek becéztünk.
Dominó volt a legjobb kocsmá.
Elfeledtek mind a pincérnők,
És vég nélkül érkeznek a rímek,
mint partra a hullámok.
Mert Isten már csak ilyen:
mindent elfeledünk.
De reggel irány a tenger,
meg minden,
ami a vízben van.

□

Utolsó sétánk Zuglóban,
a Handzsár utcától a kórházig:
Újvilág, Szenttamás, Titel, Csantavér,
Bácska utca. Újvidék sétány és tér.
Számba vettük életterünket, ahol élünk adatott.
Valahogy csak kibírjuk még,
ezt a ránk mért kis időt.
Valahogy csak.
Zebrán át a Thökölin.
Sugarazás az Uzsoki kórházban.
A madarokról meséltél, hajnali énekükről,
a krizantémbokor levelén libegő szentlélekről.

□

Az emlékezettel mindig baj van.
Huszonhét év után Alpárral
a Dombos Festen próbáltuk
rekonstruálni a dolgokat,
a kék kis-polszkit,
osztályrészünket,
a világ legkisebb autóját.
Próbáltuk összeszedni
az emlékezés foszlányait,
rekonstruálni gyomrod fekélyét,
hasnyálmirigyed történetét.

□

1988 januárjában
Szabadkára mentünk
Alpárral, Nellivel és Bélával,
Jancsit meglátogatni a kórházban,
egy kék kis-polszkival.
A világ legkisebb autójával,
nem panaszkodtunk.
A bratanki vidáman tűrte gondjaink súlyát.
(A folyosón balra, harmadik ajtó,
ott halt meg apai nagyapám.)
Hazafelé – a szabadkai diagnózis tudatában –
még nagyobb súly nehezedett a tengelyekre.
Számba vettük életterünket,
ahol élünk adatott:
Szabadka, Nagyfény, Topolya,
Kishegyes, Szikics, Feketics,
Szenttamás, Szőreg, Temerin.
Valahogy csak, valahogy csak
kibírjuk még ezt a ránk mért kis időt,
tele gyomorfekélyel és hasnyálmiriggyel.
A világ talán legkisebb autójában
hallgaton feszengtünk:
Némán rohant alattunk a róna,
menekülőre fogta.

□

Sorokat találtam benne aláhúzva:

„... a tudás szükségszerűen elhagy bennünket, hiába jutunk birtokába. Az emlékező tudás érvényre jutása viszont útját állja az elmúlásnak, az emlékezésben visszatérünk a folytonosság állapotába, az emlékező gondolkodás tevékenysége révén a halandók újat teremtenek avégett, hogy küzdve megmentsék azonosságukat és visszakapják ismételt módon a tudás stabilitását. Az emlékezés túlmutat a megőrzés és a megtartás funkcióin és nem egyszerűsíthető le mnemotechnikai jelek, a múltból felmerült kódok archeológiai rendszerezésével, a tudatba vésett mozzanatok összegyűjtésével. Az átmenet egzisztenciális tapasztalatát hordozza, de olyan módon, hogy elébe megy az eljövendőnek, nyitottá teszi a véges embert a jövő irányában.”.

(Losoncz Alpár)

□

Történik, ami szokott:

zúgnak a gépek, termelődik a homály.

Lehalkítom a mantrát.

Lukácsfalvára már nem megyünk,

nagyapád gyümölcsösébe.

Nem megyünk Muzslára,

Bánátba, a Bega partjára.

Csend honol a tőzsdéken.

Összetörtek szemünkben a képek.

□

Pislog majd a petróleum.

Pusztulnak a szavak, pereg az értelem.

Körülüljük a képzeletbeli asztalt:

leszünk némák és lármások,

szófogadók és lázadók.

És mind a régiek:

Alpár, Csorba, Mák,

Kalapáti, Ria, Attila,

és Szűgyi.

Tenyerünkbe hajtjuk a fejünket,

és a múltból kilúgozzuk a mát.

Gyerekek, ami kaja a hűtőben van,

azt mind megehetjük!

Holnap lekapcsolják a szervereket.

□

Zárójelben láttalak legutóbb,
nélküled hajlongtak a fák,
nélküled múlt az idő.
Nélküled dúlt az aszály,
nélküled jött a cunami.
Mit hozhat még a jövő?
Újból csend honol majd a tőzsdén,
a brókerek mind elmennek szörfözni.
Túl vagyunk sok mindenen,
a távolban olykor még felcsillan
a süllyedő Bohémia.
Lehalkítom a mantrát.
A kézifék behúzva,
már nem gurulunk a lejtőn:
torna, torna, csatorna,
halványul bennünk a múlt.

□

A tudat csak előre mutat:
lassítom a mondatok áramlását,
lehalkítom a mantrát.
Lépcsőt ácsolok, festem a
a padlásra vezető lajtorját,
a mennyországba vezetőt.
Mindjárt indulok
Gabiért Csopakra.

MÁRTON LÁSZLÓ

Prominens vendégek

(EGY KÉSZÜLŐ REGÉNYBŐL)

A mai naptól, 1914. június 17-től, szerdától fogva szigorúan tilos gombászni és számócát szedni a konopischti erdőben. A konopischti kastélyhoz tartozó egész területre tilos a belépés, kivéve a konopischti kastély tulajdonosát és vendégeit, akik hatnapos vadászaton vesznek részt. Konopischti kastélyát, amely Janowitz közvetlen szomszédságában található, az osztrák-magyar trónörökös birtokolja, egy jó fellépésű, szőke, kékszemű, magas termetű, ötvenegy éves férfi, nő, három gyerek apja. Utóbbiak a vadászat napjai során nem Konopischtből, hanem Bécsben tartózkodnak, hogy a trónörökös és prominens vendégei a vadászejelenetek Alsó-Csehországban után zavartalanul megbeszélhessék a legfontosabb és legaktuálisabb külpolitikai kérdéseket.

A trónörökösnek az a szándéka, hogy a hatnapos vadászat után két napot Bécsben töltsön, és onnan utazik Szarajevóba, hogy részt vegyen a tervezett nagyszabású boszniai hadgyakorlatokon. Azt is elhatározta, hogy magával viszi Boszniába a feleségét, mert az asszony, aki, cseh grófnő lévén, nem egyenrangú egy Habsburg-főherceggel, csak hadgyakorlat és más katonai akciók alkalmával jelenhet meg a férje oldalán, aki az osztrák-magyar hadsereg főfelügyelője. Máskülönben, az udvari protokoll szigorú előírásai szerint, a nőnek a trónörököstől különválasztva, a többi udvarhölgy között kell tartózkodnia. A trónörökös, aki a feleségét tizennégy év házasság után még mindig szereti, minden kínálkozó alkalmat megragad, hogy gyerekei anyját vele együtt lássák és tiszteljék. Bécsben közönséges udvarhölgynek, úgyszólván komornának vagy cselédlánynak számít, de majd Szarajevóban megadják neki a császárnénak járó tiszteletet.

Arról nem is beszélve, hogy Bosznia, az osztrák Napkelet, igen szép ország: cserkész vadászatra és hajtóvadászatra egyaránt alkalmas. A trónörökös eddig csak fajdkakasból ötszázkilencvenhat példányt ejtett el a boszniai erdőségekben, százötöt Hercegovinában és harmincnyolcat Novibazárban, még mielőtt a szerb csapatok elfoglalták a Szandzsákot. Ez két évvel ezelőtt, 1912-ben történt, miután a terület, ahonnan az osztrák-magyar csapatok egy Törökországgal kötött megállapodáshoz igazodva kivonultak, gazdátlanul vált. A zsákmány (mármint a vad, nem a tartomány) súlya és hossza, egyéb ismérvei, az elejtés időpontja mind lelkiismeretesen fel vannak jegyezve a trónörökös vadásznaplójában.

A trónörökös vadászszenvedélye nem ismer határokat, sem mennyiségi, sem földrajzi értelemben. Eddig még egyetlen embert sem ölt meg, ezzel szemben tegnapig, 1914. június 16-ig összesen 274.899 darab vadat küldött terítékre, emlősöket és madarakat, de hüllőket is, például krokodilokat és óriáskígyókat.

Egyszer Ausztráliában, Wodonga közelében, a Murray folyónál, kevéssel azelőtt, hogy kitört az 1891-es nagy birkanyíró-sztrájk, amely Új Dél-Wales-et fél évre megbénította, a trónörökös elejtett egyetlen hét leforgása alatt ezeröttszáznegyvenkilenc ausztráliai nyíl farkú kanalasrécét.

Egyszer Transvaalban, kevéssel azelőtt, hogy kitört az 1899-es második búr háború, amelynek során a megszálló brit hatóság úgynevezett „concentration camp”-okkal, vagyis bekerített és fegyveresek által őrzött gyűjtőtáborokkal kísérletezett, ahová a helyi civil lakosságot hurcolták otthonaikból, nőket, gyerekeket és öregeket, hogy elejét vegyék a gerilla- és partizántevékenységnek, a trónörökös egyetlen délután során lepuffantott tizenkilenc elefántot, köztük tizenkét bikát, rekord méretű agyarral.

Egyszer Norvégiában, a Drammen nevű kisvárostól nem messze, kevéssel azelőtt, hogy a norvég parlament 1905-ben megszavazta a Svédországgal kötött unió felbontását, a trónörökös tíz perc leforgása alatt agyonlőtt tizenegy pompás agancsú jávorszarvast.

Konopisch kastélya úgy tele van zsúfolva trófeákkal és preparált állattestekkel, hogy a trónörökös az apjától örökölt műtárgy- és ritkasággyűjteményt Bécsbe szállíttatta, a felső Belvederébe. Amúgy sem rajong a képzőművészetekért, a modernéért pedig végképp nem. Na jó, a Hans Makart történelmi festményei félig-meddig tűrhetőek, az a nagy kép meg éppenséggel nagyon jó, amelyen ötödik Károly bevonul Antwerpenbe. A trónörökös is szeretne egyszer, méghozzá belátható időn belül, bevonulni Antwerpenbe, persze kevesebb pompapipereparádéval és jóval több katonai erővel, mint a nagy ősapa.

De amit ez a Klimt művel, vagy hogy is hívják a csirkefogót, az undorító! Gusz-tustalan! Ízléstelen! Förtelmes! Visszataszító! Ocsmány!

És a cinkosai, akik ott tülekednek körülötte! A többi modernista!

A trónörökösnek több név nem jut eszébe.

De hát ami ezekben a körökben folyik, az tényleg *elfajzott művészet*! Erre nem tudunk, nem is keresünk enyhébb kifejezést.

Ezeket a műalkotásokat, mázsolmányokat és tákolmányokat, egytől egyig mindet, hatáságilag el kellene kobozni, egyetlenegy ízben mint elrettentő példát a nyilvánosság előtt kiállítani, kiközösíteni, kipellengérezni és kikorbácsolni, aztán az egész elfajzott művészetet az elfajzott művészekkel együtt megsemmisíteni!

Ne kerüljessük a forró kását! A briteknek nem a bátor, derék búrokat, hanem ezeket a dekadens modernistákat, ezeket a... na, hogyishívják... az impresszionistákat... meg a szecesszionistákat... meg a praeraffaelitákat kellett volna a „concentration camp”-jaikba begyömöszölniük!

Az öreg osztrák császár, a trónörökös nagybátyja semmilyen intézkedést nem hoz a bécsi művészcsőcselék ellen, egyrészt mert amilyen finnyás volt mindig is, nem akar beavatkozni a kultúra fejlődésébe, másrészt mert ragaszkodik az elavult, pfuj, liberális nézeteihez, és harmadrészt mert elmúlt száz éves, és emiatt teljes mértékben elhülyült, elbutult, eltompult, elködösült és elhomályosult.

Mikor hal már meg?

A trónörökös huszonöt éve arra vár, hogy egyszer végre trónra ülhessen, és irányíthassa a Monarchiát, de még mindig nem és nem teheti. Állandó tétlenségre és tehetetlenségre van kárhoztatva. Elmehe vadászni, részt vehet hadgyakorlatokon, de semmi több. A legjobb évei már elmúltak, észrevehetően öregszik, és még mindig csak trónörökös. Valakinek az unokaöccse!

Nem úgy, mint a német császár, akivel a trónörökös személyes jó barátságot ápol. Ugyanahhoz a nemzedékhez tartozik, mint a trónörökös, de neki több szerencséje volt, ő már huszonkilenc éves korában megkezdhetette uralkodását. Igaz, hogy béna a keze, de legalább megkötve nincs!

A trónörökös némelykor irigylő a német császár kezének bénaságát.

Nem árulok el titkot, ha hozzáfűzöm a fentiekhez, hogy a prominens vendégek legprominensebbike a német császár. Szívesen és viszonylag gyakran meglátogatja balszerencsés főhercegi barátját Konopischt kastélyában (vagy mégis inkább Konopiště). Majdnem olyan szenvedélyes vadász, mint a trónörökös. Minthogy csak a fél kezét tudja használni, egy közönséges vadászpuskát nem volna képes sem megtölteni, sem vállhoz emelni, sem kibiztosítani, sem elsütni. Ezért a konopishti erdőben egy alumíniumból készült, könnyű vadászpisztolyt használ, nyolc tölténnyel, amelyeket, ha kifogynak, a személyzet azonnal pótol.

Sok előnye mellett egyetlen hátránya van ennek az alig 300 gramm súlyú maroklófegyvernek, az, hogy tüzeléskor túl nagy és túl közvetlen a visszarúgó erő. Ezért a fegyver, egy „Walther 18,15”-ös forgópisztoly gyakran kiugrik őfelsége kezéből, továbbá a visszarúgó erő kipurcolhatja az acélmagot a töltényhüvelyből, ami miatt elakad a forgótár. Ilyen esetekre minden vadászaton jelen van őfelsége mellett két fegyverműszerész, akik egyszersmind ellátják a testőri feladatokat is. A trónörökös biztosságban érzi magát Konopischt környékén, és nem kerít sort rendkívüli óvintézkedésekre, de a német császár mindenütt merényleteket gyanít.

Annak híre, hogy Konopischtben időzik a trónörökös és császári vendége, hamar eljut a janowitzi kastélyba is, és különben is áthallatszanak a dörgő és durranó és csattogó és pukkanó lövések, amelyek összhangzatában világosan meg lehet különböztetni a „Nibelung Aventure 16” basszusát a „Walther L 18,15” tenorjától.

Állampolgárként Karl K. indítatva érzi magát, hogy egy rendkívül udvarias, mégsem alattvalói vagy alázatoskodó levélben rövid meghallgatást kérjen őfelségétől és őfelségétől. (Előbbi a trónörököst, utóbbi a német császárt jelenti. Csak egy betű, mégis mekkora különbség!) Úgy sejti, fenség és felség nemcsak azért van itt, hogy szalonkát és fácánt lőjenek.

Karl K. nem vadász, de van egy olyan gyanúja, hogy június közepén, amikor a madarak költenek, szigorú vadászati tilalom van. Ha majd visszamegy Bécsbe, utánanézik a vadászati jogszabálynak, és konzultálni fog ügyvédjével, Oskar Samekkel, aztán pedig megjelentet egy harapós és haragos glosszát a *Reflektorban* a kono-pischti vadászatról.

Nem, ő úgy sejtí, hogy fenség az osztrák-magyar Balkán-politikáról tanácskozik felséggel és a többi prominens vendéggel, egészen konkrétan arról a kérdésről, hogy: miközben Bulgária és Görögország, Albánia és Szerbia késsel-villával aprítják egymást, ugyanakkor Törökország megpróbálja visszafoglalni legújabban elvesztett balkáni területeit, viszont Olaszországtól súlyos vereséget szenved, szóval ebben a kényes és bonyolult helyzetben, amennyiben a Monarchia az öreg császár bármelyik percben várható halála után visszafoglalná Szerbiától a Novibazár Szandzsákot, ahol jó kövér süketfajdok élnek az erdőben, vajon számíthat-e Németország támogatására?

Karl K. szeretné a koronás fők értésére adni: ez a fejlemény – osztrák-magyar okkupáció vagy éppen annexió, német hátszéllel – egy nagy háborút, egy *világháborút* eredményezne, mert Oroszország egészen biztosan beavatkozna Szerbia oldalán, Anglia pedig megtámadná Németországot.

És ez az emberiség végnapjait jelentené.

Hogyne, persze, emberi lények, kétlábú tollatlan állatok a nagy háború közben és utána is jönnének a világra, csak éppen az a világ nem lesz már emberi, amelyben élni kényszerülnek majd. Akkor is a jelenleg használatos nyelvek lesznek az érintkezés eszközei, de annak tartalma kizárólag hazugságból és agresszióból, elnyomásból és közhelyekből, kikényszerített ostobaságból és bárgyú zsarnokoskodásból fog állni. A nagy háború nyelvileg réges-rég elő van készítve. Ma, 1914. június 17-én az utolsó pillanat jött el, amikor a közép-európai bel- és külpolitikai hatalom birto-kosai a háború kitörését megakadályozhatják... vagy elodázhathatják.

Igen, elodázhathatják! Későbbre tolhatják! Megakadályozni, meghiúsítani, elhárítani úgysem lehet a készülő nagy háborút. Nadenadenade: ha a nagy háború nem idén, hanem tíz év múlva, 1924-ben törne ki, akkor az emberség és az emberiség addig is élhetne tovább. Kaphatnánk egy kis haladékot. Addig még sok mindent kitalálhatnánk, kihasználhatnánk, kivitelezhetnénk, kimunkálhatnánk, kigondolhatnánk, kifejezhetnénk, kibontakoztathatnánk, kinyomozhatnánk, és azok a fiúcskák, akiknek még az idén hősi halált kellene halniuk a fronton, tíz év alatt megnőszülhetnének, családot alapíthatnának, és elkezdhetnék karrierjüket, mielőtt tényleg kitör a nagy háború.

Őn, fenség, már huszonöt éve vár a trónra. Ha fenséged ilyen sok időt kibírt a háttérbe szorított trónörökös méltatlan helyzetében, akkor fenséged a nagy háborúval is várhat még mintegy tíz évet. Tíz év múlva fenséged még mindig csak hatvanegy éves lesz.

Önnek pedig, császári felség, azt kellene meggondolnia, hogy Németország hagyományosan szárazföldi hatalom, és a többi nagyhatalmak is annak fogadták el. Felsőged jobban tenné, ha tengerészeti ügyekben nem próbálna versenyezni Angliával, továbbá felsőged bölcsen tenné, ha az évszázadok óta hagyományosan jó német-orosz viszonyt, amely felsőged uralkodása alatt látványosan megromlott, megpróbálná helyrehozni, azonkívül felsőgednek hatályon kívül kellene helyeznie az általános hadkötelezettséget Elzász-Lotharingia tartományban, mert azzal számottevően javítaná a német-francia kapcsolatokat, valamint...

Ezeket és hasonló érveket szeretett volna Karl K. előadni a prominens vendégeknek és a konopischti kastély gazdájának, csak hogy elmúlt egy nap, és udvarias levelére nem kapott választ. Elmúlik még egy nap, és nem érkezik sem egy kicsi „Igen”, sem egy nagy „Nem”. Csak a durranások és a dörrenések hallatszanak a konopischti erdő felől.

Hall azért Karl K. másféle, intim zörejeket is, méghozzá Sidi szobájából, ahol a két nő kettesben kívánt maradni. Zihálás és nyögés, vihogás és sikolyok, sóhajok és hörgések. Most döbben rá, hogy eddig még nem tudta, mi a féltékenység. Ez a mérge most hirtelen elárasztja a szervezetét, átítatja belső szerveit. Bekopoghatna, vagy akár kopogtatás nélkül is beléphetne, és akkor talán mindkét nő odaadná magát neki, de ebben az órában, amelyben a csüggedés uralkodik fölötte, nem tudja rászánni magát. Elborítja a szégyen és a megaláztatás, amiért ott áll az ajtónál. Nem lett volna szabad idejönnie. Azonnal el kell tűnnie innét. Igen ám, de ebben az órában arra sem képes, hogy elosonjon, elsompolyogjon, elsunnyogjon. Bénultan, kővé dermedve áll az ajtó előtt.

A konopischti erdőben elhallgatnak a lövések. Az örömet egymásban kereső és találó két nő kéj- és jajkiáltásai annál hangosabbak.

A férfi úgy érzi, mindjárt megtévelyedik. Úgy érzi, mindjárt agyonlövi magát. Mindjárt felakasztja magát. Mindjárt vonítani fog, mint egy farkas és nyüszíteni, mint egy kutya. Mindjárt a kezébe temeti az arcát. Mindjárt nyöszörög, mindjárt sírva fakad, mindjárt zokog, bár hiányoznak hozzá a könnyei.

Eszébe jut, milyen sok tennivalója van Bécsben. A *Reflektor* következő számának összeállítása nem várhat tovább. Lesz egy sajtópere is. Jövő héten pedig felolvasást fog tartani a Természettörténeti Múzeum dinoszaurusz-termében, ahol Max Th. gróf több kihalt óriásgyíkot is nagy sikerrel utánozott: kecsesen és meggyőzően adta elő a *Diplodocus* és a *Tyrannosaurus Rex* mozdulatait. Karl K. most kifejezetten irigylit a „Majommaxot”. Hej, ha most ő is átváltozhatna egy órácskára *Tyrannosaurus Rex*szé!

Bent a szobában elcsitulnak a gyönyör hangjai. A júniusi délelőtti forróságára rátelepszik a csend.

Ebben a csendben Karl K. egy gépkocsi motorjának zúgását hallja. Egy Opel 24/50 közeledik, a trónörökös hatajtós Pullman-limuzinja. Ez volna a közös nevező a konzervatív főherceg és a liberális bécsi újságíró között: mindketten kedvelik az

autókat. Csak éppen őfensége értékesebb példányokat engedhet meg magának, mint a szerkesztő úr. Ja igen, és van még egy közös nevező: mindketten elutasítják a modernizmust a festészetben, és elfogadják az építészetben. No és a harmadik: mindketten ellenségei a magyar nacionalizmusnak.

Karl K. ebben az órában erősnek és magabiztosnak érzi magát. Meg van győződve róla, hogy képes lesz lebeszélni a trónörököszt Szerbia megtámadásáról.

Egy küldönc száll ki a kocsiból, és elindul Karl K. felé. Egy gentleman világoszürke nyári öltönyben, panamakalappal a fején és egy Konopischtba szóló meghívóval a kezében.

A meghívó! Végre! Ezt is megértük!

A meghívás a hercegnőnek szól. A német császár tudomást szerzett róla, hogy Mechtilde L. a közelben tartózkodik, és szívesen elbeszélgetne a szép és okos asszonnyal. A meghívás másik oka az volt, hogy Gottlieb von Jagow, a berlini Külügyi Hivatal államtitkára, ahogy a német külügyminisztert hivatalosan nevezzük, szintén a prominens vendégek közt található, akárcsak a német vezérkari főnök, Alfred Tirpitz. Jagow bizalmas értesüléseket kíván közölni londoni beosztottja feleségével. Ezeket az asszonynak, ha majd, mint várható, visszatér Londonba, élőszóban kell továbbbítania férje, L. herceg fülébe.

Este Sidi egyedül marad a szobájában. Karl K. bekopogtat az ajtón. Bentről hallja a lány jól ismert hangját, ez a hang azonban az ikertestvér szavait ismétli: „Kérem, ne zavarjon! Kérem, távozzék!”

*

Nagyra nyílik egy száj. Hallhatóvá válik egy hang. Testté lesz egy ige. Leteszi a fegyvert egy gondolat. Egy lélek úgy röpköd és lebeg, mint a béke fehér galambja.

Mechtilde L., miután kiszállt a főhercegi Opel 24/50-ből, amely visszahozta Janowitzba, csak úgy ragyog az örömtől.

Csupa jó hír, csupa kedvező fejlemény.

Hötzendorf békepartí lett.

Tirpitzet mintha kicserélték volna.

Conrad von Hötzendorf osztrák vezérkari főnök és Alfred Tirpitz német ellentengernagy szintén a konopischti prominens vendégek közé tartoznak. Az elmúlt három nap során több száz fácánnak oltották ki az életét.

Hötzendorfnak egyszer már le kellett mondania vezérkari főnöki posztjáról, miután három évvel ezelőtt azt a többször visszautasított javaslatot tette, hogy a Monarchia egyidejűleg indítson megelőző támadást Szerbia, Olaszország, Románia és az Orosz Birodalom ellen, de az új osztrák külügyminiszter, akit Berchtold grófnak hívnak, és szintén a prominens vendégek közt időzik, kiharcolta, hogy ismét kinevezzék. Új kinevezése óta Hötzendorf huszonötször – ismétlem, 25× – indítványozta a Szerbia elleni preventív támadó háborút, amit az öreg császár és király mostanáig mindig elutasított.

Most azonban Hötzendorf új terveket kovácsol. Ezek gróf Berchtold és a trónörökös számára ugyanolyan rokonszenvesek, mint az előbbiek. Hagyjuk egyelőre békén a szerbeket (a boszniai hadgyakorlatoktól úgyis a gatyájukba fognak rondítani), és koncentráljunk a mi kis hülye magyarjainkra. Mi lenne, ha felmondanánk az 1867-es osztrák-magyar kiegyezést? Ha szélnek eresztenénk a magyar kormányt? Ha feloszlalnánk a budapesti országgyűlést? Ha az ennek nyomán várható magyar felkelést levernénk a hadseregünkkel és talán német segítséggel?

Ezáltal a béke további tíz évre biztosítva volna!

A magyarok, miután leverték őket, nem tanúsíthatnának többé ellenállást, és akkor a Monarchiát zavartalanul átszervezhetnénk. Először is, Csehország egyenrangúvá válna Magyarországgal. A csehek kapnának egy önálló parlamentet Prágában, hogy az ifjúcseh politikusok többé ne a bécsi Birodalmi Tanácsban randalírozzanak. Ezt követően Boszniát, Dalmáciát és Isztriát, talán Szlavóniát is, talán még a görzi grófságot is egyesítenénk Horvátországgal, és ezáltal létrejönne egy óriási kiterjedésű, erős, Bécs iránt lojális délszláv állam, amely Magyar- és Csehországgal egyenrangú lenne. Törvényhozó testülete, a zágrábi szábor, azaz nemzetgyűlés, amely alá már most is odatartoznak a feloszlátott határőrvidék területei, a krajínák, ugyanolyan jogosítványokkal rendelkeznének, mint a budapesti parlament, és ezáltal az 1868-as magyar-horvát kiegyezés, ugyanúgy, mint az 1867-es osztrák-magyar, érvényét vesztené.

Na és ezek után kerülnének sorra a szerbek. Egy preventív háború keretei közt visszafoglalnánk tőlük Novibazár Szandzsákot. De még csak azt sem kellene. Szervezhetnénk Belgrádban egy jó kis palotaforradalmat. A Karagyorgyevicsek eltűnnének a süllyesztőben, visszatérne a trónra az Obrenovics dinasztia, mi pedig azt csinálhatnánk a Balkánon, amit akarunk. Micsoda? Az Obrenovicsok tényleg kihaltak? Jaj, de nagy kár!

Egy falra erősített szarvasagancs integet a jelenlevőknek. Egy óriási szarvakat viselő bivalyfej kajánul vigyorog. Egy preparált boaconstrictor-bőr hullámszíj kezd. Egy kitömött grizzlymedve esetlen mozdulatokkal táncra perdül, mintha a „Majommax” álcázná magát medvebundával, és utánozná az erdőlakó nagyvad mozdulatait. Ami persze lehetetlenség, hiszen Max Th. gróf, noha egyszer már összefüggő beszélgetést folytatott a német császárral, nem eléggé prominens ahhoz, hogy meghívást kaphasson Konopischtbe.

Alfred Tirpitz az *Általános szempontok hadiflottánk hajóosztályok és hajótípusok szerinti csoportosításához* című alapmű szerzője. A cím ártalmatlannak érződik, de a mű tartalma – a londoni német nagykövet, Mechtilde L. férje, Carl Maximilian L. herceg véleménye szerint – életveszélyes. L. herceg szemében Tirpitz hatalomvágyó, bosszúvágyó, lődözni vágyó, hadakozni vágyó, taníthatatlan és csillapíthatatlan, akárcsak – magunk között szólva – a német császár.

Azt állítja művében, és ezzel a császár messzemenően egyetért, hogy Németországnak, amely évszázadok óta szárazföldi hatalom, tengeri nagyhatalommá is kell

fejlődni. Igen, ismétlem, kellkellkell. Méghozzá húsz éven belül. A mű 1894-ben jelent meg, azóta pontosan húsz év telt el, amit pedig Tirpitz és a császár a fejébe vesz, az mindig valósággá válik. Tehát idén már tengeri nagyhatalom vagyunk. Lehet, hogy tavaly még nem voltunk az, de idén már egészen biztosan.

Művében Tirpitz amellet kardoskodik, hogy a német hadiflottának 1914-ig legalább olyan erőssé kell válnia, igen, kellkellkell, mint az angol, hogy elvegye a britek kedvét a támadástól, ha esetleg van ilyenjük. A művet olvasták és olvassák Angliában is, különösen katonai körökben, de a Foreign Office tisztviselői állományában is, és a mű tézisei a Németország elleni angol támadókedvet számottevően felerősítették, felvillanyozták, felkorbácsolták, felcsiklandozták, felserkentették és felsarkantyúzták.

Egy másik Alfred, egy angolszász Hadialfred, tudniillik Alfred Mahan, mintegy válaszul Tirpitz munkájára, megjelentette *The Influence of Sea Power upon History* című alapművét. Minden olyan nemzetnek, amely tengeri határral rendelkezik – hangzik tézise –, érdekeltnek kell lennie abban, kellkellkell, hogy minél nagyobb tengeren túli birtokai legyenek. Egy ilyen nemzet csakis a tengeri kereskedelem által tud növekedést felmutatni a népgazdaságban, tudtudtud. Ennek eszköze a kereskedelmi flotta. Viszont a kereskedelmi flotta teljes mértékű kihasználásának az erős hadiflotta a feltétele. Ezzel a hadiflottával lehet ellenőrizni és hasznosítani a tengert. Ahhoz, hogy ezt a célt egy tengeri nemzet elérje, az ellenséges hadiflottákat meg kell semmisítenie, kellkellkell. A tengerek fölötti uralmat a hadiflotta offenzív bevetése eredményezi.

Ennek megfelelően Mahannek van egy másik doktrínája is, amely szerint Angliának legalább kétszer olyan erős hadiflottával kell és kellkellkell rendelkeznie, mint Franciaországnak és Németországnak együttvéve.

Mahan nemcsak jelentős tengeriháborús teoretikus, hanem kiváló haditengerészeti tervezőmérnök is. Miután a berlini angol katonai attasé jelentette Londonnak, hogy az általa említett hajógyárakban – Tecklenborg (Bremerhaven), Rickmers (Geestemünde) és Jantzen Cornelius Abegg (Hamburg) évente összesen harminc sorhajót és huszonöt páncélos cirkálót építenek, ezenkívül futárcsomagban eljuttatta az angol miniszterelnökhöz a titkos „Tirpitz-terv” vagy „rizikó-terv” egy másolatát, egy olyan elaborátumét, amely egy Anglia elleni tengeri preventív háború lehetséges alakulásait mérlegeli, Mahan a miniszterelnöktől megbízást kapott, hogy konstruáljon egy különlegesen harcképes, teherbíró, nagy teljesítményű és ellenálló hadihajót.

Hát igen. Harminc sor egy iskolai füzetben és huszonöt cirkáló páncélos, mármint páncélos lovag egy operai előadásban nem jelent fenyegetést. Az Északi-tenger hullámain annál inkább.

Így jöttek létre az úgynevezett „Dreadnought”-ok, azaz a „Rettenthetetlen” vagy „Neféljsemmitől” típusú hadihajók. A dreadnoughtok egységes és hatalmas, 406 milliméteres kaliberű főtüzérséggel rendelkeznek. Ezek az óriáslövegek, szám sze-

rint négy, a fedélzeten vannak forgatható tornyokba beépítve. A könnyűlővegek, amelyeket torpedók és tengeralattjárók ellen lehet bevetni, lent találhatók a páncélozott lövegkamrákban, más néven kazamatákban. Ehhez járul egy lélegzetelállító vastagságú, 38 centiméteres külső páncélzat a hajó hát- és oldalfelületén, a fedélzeten és a lövegtornyokon. A dreadnoughtot két rendkívül erős gőzturbina hajtja, és óránként 30 tengeri mérföld sebességet is képes elérni. Egy ilyen hajó tehát erősebben fel van fegyverezve, hatékonyabban működtethető és még ráadásul gyorsabb is, mint az összes többi hadihajó.

Nagy-Britanniában évente negyven-ötven dreadnoughtot építenek. Mi, németek ezek szerint még mindig nem vagyunk tengeri nagyhatalom, legalábbis az Északi-tengeren még mindig gyengébbek vagyunk a briteknél, és egy tengeri háborúban nem túl sok esélyünk volna velük szemben.

A trónörökösnek nem létező mesés lényekből is jelentős gyűjteménye van a kopnischti kastélyban. Az egyik teremben látható egy kitömött nőstény vízisellő és egy hím sellő vagy más néven „sellér” is. Zöld a bőruk, és krokodilfarkuk van. A trónörökös mindkettőt Svájcban ejtette el, egy kis alpesi tóban, szigonynal.

Az egykori Görögországban, az Olympos szirtjein (tavalyelőttig török terület volt, úgyhogy inkább Semawat Ewi) egyszer fogott egy igazi hárpíát, keselyűkarmokkal és nagy, kerek női mellekkel. A prominens vendégek megcsodálják a jószágot, noha bebalzsamozott állapotban eléggé vigasztalan látványt nyújt. Nagyjából olyan, mint egy „wolpertinger”, egy róka farkú, nyúl fülű, fácsná szárnyú, őzpatájú installáció egy házias jellegű bajor vendéglőben.

Egyszer Tibetben egy ellenőrzőpontra brit katonáktól megvásárolta egy agyonlőtt jeti holttestét. Utóbb kiderült, hogy a mesealak tulajdonképpen felkelő volt, a Dalai Láma harcosa, akit a britek elfogtak és kivégeztek, a trónörökös mégis formaldehyd- és káliumszilikát-oldatban konzerváltatta a csodalényt.

Mechtilde L., miután a főhercegi Opel visszahozta közénk Janowitzba, elmondja Sidinek és Karl K.-nak, hogy a trónörökösnek még egy *odradek*je is van, amelyet egy prágai bérház padlásán fogott lepkehálóval. A kis jószágot kivételesen életben hagyta, és egy kalitkában őrzi. Az *odradek* első pillantásra úgy néz ki, mint egy lapos, csillag alakú cérnaspulni, és tényleg mintha cérna volna rátekerve; csak hogy mintha muszáj volna, hogy ez a tekervény mindenféle színű és vastagságú, avítt, együvé csomósodott és ugyanakkor egymásba csavarodó cérnadarabkákból álljon. Ugyanakkor az *odradek* nemcsak pulni, mert a csillag közepéből kiáll egy kis összekötő-rúd, és ehhez a rudacskához derékszögben illeszkedik egy másik. Ez utóbbi rudacskával az egyik oldalon és a csillag egyik sugárnyúlványával a másik oldalon az egész lény, mintha két lába volna, fel tud egyenesedni.

Azt is elújságolja Mechtilde L. a történet másik két szereplőjének, hogy Hötzen-dorf alapjaiban véve felülvizsgálta Szerbiával kapcsolatos felfogását. Az este folyamán arról próbálta meggyőzni Berchtold külügyminisztert, hogy óvatos közeledésre, hosszabb távon pedig éppenséggel baráti kapcsolatokra kell törekedni a Monar-

chia és Szerbia között, úgy van, kellkellkell. A házigazdát, a trónörököszt pedig arra próbálta rábeszélni, hogy állítsunk fel Bécsben egy szerb és Belgrádban egy osztrák kulturális intézetet. Úgyhogy nem lesz háború Szerbiával, legalábbis belátható időn belül nem!

Másfelől Tirpitz arról számolt be a prominens vendégeknek, legalábbis Mechtilde L. így tudósít bennünket róla, hogy meghívta Sir Georg Warren brit főadmirálist a küszöbön álló kiel hadiregattára, ami az elmúlt huszonöt évben még csak szóba sem jöhetett. Ilyesmi még tavaly is elképzelhetetlen lett volna. Na de most! Olyannyira, hogy még három brit hadihajó is meghívást kapott, három példány ezekből a híres dreadnoughtoktól. Ő, Tirpitz június 28-án együtt fog ebédelni Sir Warrennel és más brit tábornokokkal a „Drang Nach Osten”, azaz „Nyomulás Kelet Felé” nevet viselő német fősorhajó fedélzetén. Igenigenigen, ez a hajó neve. Ebből is láthatják a britek, hogy mi nem nyugat, hanem kelet felé akarunk nyomulni, márpedig ők nyugatra vannak tőlünk. A német-brit kapcsolatok az utóbbi egy évben számottevően javultak. Így tehát nem lesz háború Angliával, legalábbis nem lesz öt éven belül, nem lesz tíz éven belül, sőt még csak húsz éven belül sem!

Ezt nekünk Tirpitz személyesen ígérte meg, mi több, a becsületszavát adta rá!

A jelen elbeszélés három hőse jókedvében van. Még egy üveg pezsgő is előkerül a pincéből. Durr! Csingcsingcsing.

Mechtilde L. rámosolyog a bécsi vendégre, és feltesz egy kérdést.

„Kettőnk közül, szerkesztő úr, melyikünkkel szeretné tölteni a ránk sötétedő éjszakát?”

ZALÁN TIBOR

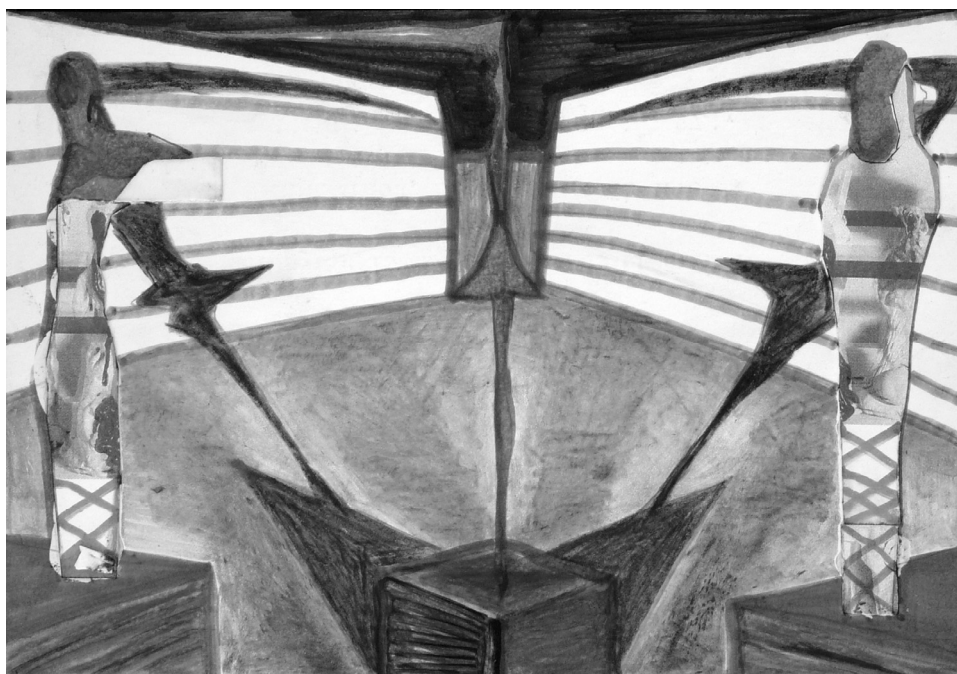
Édes rajzolat

*„A múlt az én egyetlen
lehetséges jövőm.”
(Ruszt József)*

A színen
ketten maradtak És
nem várnak senkire
Az alkonyatba beledöntött
kiszáradt fa izzó
csonkja még meleget ad
Az egyetlen zöld ágtól
nem keseredik meg a füst
Hűvösödik az idő
Az útmenti szelek
fölverik a koraőszí avart
Száraz levelek csapódnak
arcukba Lihegnek
Felsírnak Röhögnek
Egyik hátulról egy vödör
emléket hoz és kidönti
az árokpartra De nem
mozdul érte a másik
Másik hátulról egy vödör
emléket hoz és kidönti
az árokpartra De nem
mozdul érte az egyik
Az égen rekedten kongat
a vörhenyes Nap Amikor
Huszonöt óra van mindig
A roncsok önmagukba
nyelik vissza árnyékukat
Azután megdöglünk
Így mondja az egyik
De nem döglik meg a másik
Azután megdöglünk

Így mondja a másik
De nem döglük meg az egyik
A megdöglés már sok
amire az ilyenek képesek
Az élet még kevés
amire az ilyenek képesek
Ilyenek Mikor lesznek
az ezekből milyenek
Kérdezi Nem felel
Nem felel Kérdezi
A kalap elgurul
a cipőfűző alákígyózik
az árokba
Akasztott ember
kötélcsonkja
szerencsét hoz
Ezen röhögnek
Boldog lenne aki
ha fölakaszthatná magát
Ezen röhögnek
Padlásszobában éltem
Így mondja az egyik
(magának)
Padlásszobában éltem
Így mondja a másik
(magának)
Te én voltam
így az egyik
(magában)
Én voltam te
így a másik
(magában)
Mondja
Nem hallja
Nem hallja
Mondja
Már mindig huszonöt óra
Kongat a vörhenyes Nap
Két vödör emlék kidöntve
hagyva az árokparton
Nem várnak senkire

Nem jön senki
Az arcukba néz
Az arcuk helyén
kialudt számlapok
Rajtuk a semmi
édes rajzolata



EL KAZOVSZKIJ: EMLÉKMŰ GALATHEÁNAK 4.
1983, tus, zsírkréta, akvarell, papír, 11×21 cm, magántulajdon

GÉCZI MARNO JÁNOS

Hommage à Ady

Testükbe zárva haladnak el egymás
mellett a felszabadult lelkek,
akaratuk, mint két inga,
egymáson keresztül átleng:
előre és egyelőre van még pár perc
a nyárból hátra, mely ha beteljesült,
marad veszteg, ami mégsem
veszett vele együtt kárba.

Jogot formál a két lélek
a hegyet hágva és
visszaereszkedve a völgybe,
vagy – az Írás szerint – a pusztába;
és a hegynek, maguk között, nevet adnak.
Mást, mint amire a hegyoldalban
lakó népek még hallgatnak.

És átkelve a völgy hídján
rálépnek egy vaslapra –
ó, vasakarat, mely egybeköti
a lengve függőt a súlyos szárazfölddel.
Ívet ír le a lélekpár,
a testüket fel-feltárva,
mintha zárkájuknak szárnya
kelne, épülvén alattuk
a legkorszerűbb kaszárnya.

A legrosszabbkor, alvásidőben

Szomszédai verik a falat, és
rendőrt emlegetnek. Engem álmomból
ver fel a nyüsztése, mintha szél-
lökésekre ébrednék, úgy zokog
öklendezve, tanácsosabb talán
visszafordulnom a jobb oldalamba,
hátat fordítanom ennek a panel
panaszfalnak. Most már üvölt szinte.
Most pedig már nem is marad abba.

Ordít. A vihart utánozza. Fák
dőlnék ki, hasogatnak tőle a
fejemben, mintha artikulált szót
még az életben nem is hallott volna,
talán nem állt szóba vele senki,
pedig szótárakkal teletömve
a szája, szájpadrólása, torkig van
különböző nyelvű beszédekkel,
beszédekkel a nyomorról, pénzről,
mely olaj a nyomor máglyájára,
és még egy rakás hasonló beszéddel,
amit csak nem vesz be a gyomrom,

félálomban, mikor tudod, hogy alszom,
és álmodod csupán, hogy valami
olcsóbb helyen eszem, a legrosszabbkor,
alvásidőben. Szomszédaidtól
úgy értesülsz, valófélben vannak,
épp egymás torkának esve falnak
ők is, míg a falban magában éh-
ínség pusztít, és kúszik felfelé
benne a hideg nyiroktartalom,
kínai konyhaképek a falon,
kinek jár, kinek árt a száanalom.

Falat bontani határesetben –
mit segít az a nyomorultakon?
Küldik a járőrökcsit, hallod át

végre a válságba került szomszédból,
s nyomban rá a szirénázó járőr-
kocsit is, most pedig már a beledben
csikordul a hirtelen rohamosztag,
benne leszel egy új sorozatban,
várod hát, hogy hozzám is behatolnak,
és hozzád, akit most alig hallak,
meghaltál, gondolom, vagy készülsz
felszívódni csöndben a vénádba,
jó lesz ott megaludni rossz időben,
mikor pár napnyi zsenge tavasz után
nyomban a legkomiszabb őszi jön.

Dereng már

Hommage à Arthur Rimbaud

Ott guggol a kelő napnak háttal
lent a parton, a régi tónál,
mintha gyermekkorába ugrana
vissza szöcske gyanánt; úgy is guggol
szinte, az ígét megfelelve, hogy
a két 'g' elheverve szembesüljön
egymással, akár a hangyák. Feje
árnyékot vet a tó vizére, mely
most sötét még és nyugodt, míg rézsút
fölébb nem hág a Nap, kitakarva
árnyékát, mint sűrű álmát, melyből
egy halott hangja sürgette ide ki;
a hang még mindig benne, belefagyva;
s így a vizen, mint a parton, a hangya
betűk szaporodnak... Végre mintha
őstükörben látná magát, egy tű-
hegynyi ér cikkan át tűzpirosan
a hártyás bőrön, s ahol gyűrődés jön,
ráncokat vet a viaszosan nehéz
tükör, akárha bronzal bevont cserzett
pajzsos, amelyről az apostol szól
elhíresült levelében. De ki harcol

itt a képen kívül, vagy magán kívül
a szóban forgó pajzs mögött? A hang
bújna meg ott, lecsapni készen rá
arra, aki a képet - mely "Dereng már!" -
fölfedi? – Az ábrázattól visszahőköl;
beleborzong, ahogy a víz borzolódik,
kezdődven a harsány reggel. Mikor
az éj felszakad, s ürítkezni kezd el
ki-ki, s a korán kelő ráébred,
hogy egyelőre dolgavégezetlen
ő is; holott guggol, mint a szöcskék,
s a szó közepén elfekvő hangyapár;
majd amit a papír töröl, s a víz el-
öblöget – de nem tükrözi vissza már.

Harmatfű

Csupasz, egykedvű tekintet,
hasonlatos lehet az Úréhoz,
mielőtt épp teremteni kezdett
volna. Kék szemét most rajtam tartja.
Türkiznek látom egy fél perc múlva.
Vagy még hamarább. De hát mondják is,
hogy ki-ki olyan színben találja
szíve flóráját, amilyenben az
a sorsát festi meg ecsetvonásra
ecsetvonásról – attól függően,
hogy állványával, mely a saját két lába,
éppen hol húzta meg magát. Flórája
a bokrok mögül lesi őt, a tűzeg
ezüstnyárfásából. Pucérságom
mintha vonzaná, és ifjúságom
nemkülönben, s hogy férfi vagyok.
Bőröm olvadni kezd, vörös izmok
kötegei tűnnek elő belőlem,
fehér inak, szürke porcok, minden
pillantása lesújt, hajlít, eltöröl,
csapnivalóságom formálja tovább,
létem kínját bontja ki kínos

valóságomból. Szemléltető tárgyat
állít elő belőlem, majd megvárat,
hogy ismerős-e a magyarázat
nekem is. A gondolat erőmet veszi,
s szempilláival cirógatom magam.
S akkor a szemhéja rám csukódik,
és emésztőnedveiben füröszt meg
a húsevő harmatfű.



EL KAZOVSZKIJ: EMLÉKMŰ GALATHEÁNAK 6.
1983, tus, zsírkreta, akvarell, papír, 11×21 cm, magántulajdon

TORNAI JÓZSEF

Németek és magyarok

Fél évig voltam könyvtárosa Dortmundnak,
míg őket én és engem ők meg nem untak.

Nem bírtam a jég-világos eszűket,
érzésük is gondolatból született.

Gyakran tettek szép nők levélkét elém:
„Ich möchte mit Ihn heute Abend ausgehn.”

Jól öltöztek, modern hajjal, műveltek,
a könyveken látszott, miket szeretnek.

Franciául s angolul is tudtak olyan könnyedén,
ahogy sose tanultam meg németül én.

Tudtam, régen nem voltak kezdő szüzek,
mégse éreztem meg bennük azt a fényt, tüzet,

ahogy itthon Irén szerelme várt,
nem is képzeltem velük gyöngyözni „az éjszakát”.

Így utaztam haza, hogy csak emlékük maradt,
míg a Rajnán átröpített a vonat

kiszámíthatatlan indulatok örvényeibe,
hova a ködös vágyat a fájdalom húzza le.

Tiszta vers

Mindig fölsikoltok,
mikor itt heversz
előttem s forró iker-combod
mélye tiszta vers.

Akkor még járni tudtam

Lángolt a világ,
akkor még járni tudtam.
Most sétatálcát szorít
az erdő fáin helyett kezem.

Feketerigónak kémény tetejéről
hallgatom ősi füttyét,
még ez is ajándéka
az utca pusztájának,
ahol a lábam húzom.

Emlékszem nemcsak
a rigóra, de a nádas vízre,
napi úszóhelyemre.

Egy lány a túlsó partról
nevetett parázs-arccal.
Nem látott volna senki,
ha átvisz az indulat.

De most már késő, késő:
hol lehet melle, szája?

Egymás leheletét szívhattuk
volna elvakulva
egy fűzfa kontya alatt,
nem féltve fűlevélnyi fürdőruháját.
De ekkor még járni tudtam.

Gyémántként

Írtam és írom a verseimet.
Mi lesz, ha elfelejtenek:
nem dicsérgetnek semmiféle listán,
egy kritikus se emlékszik rám?

Ki vési még le Kálnoky vagy Jékely nevét?
A megmaradás fény-egét
csupán Petőfi fénye hinti szét?
Mi az a rejtett erő,
ami eszedbe juttatja García Lorcát,
de, Vicente Aleixandre, ki emlékszik rád?
És Juhász Gyulát nem lepheti el
egy helikopter-verte porlepel?

Új nemzedékek
csak maguk közül idéznek,
és lehet, hogy Vajda Jánost
„a vaáli erdőben” csak véletlenül
imádja meg egy ifjú táltos?

Ott halok-e egy vén könyvtárban,
akár annyi föl nem támadt társam?

Ó szent titok,
lehetek-e azok
között,
kiknek betűje, míg Föld a Föld,
hangos gyémántként ragyog?

SOLYMOSI BÁLINT

A kínvallatásnak sosem lesz vége – (disco)

(RÉSZLET)

Rendkívüli körülménytést igényel ruházatunk összetétele, illetve ruházatunk árnyos használata; koszosak és maradék tiszták, így mondjuk megengedő általánosítással, azonban a két pólus közt inkább csak az izzadságtól meg egyebektől bűdösök, aztán meg a sárosak, mocskosak, na és a mocskos bűdösök vannak, az öltözködésnél ilyen ruhákat tapinthatunk ki a szekrény sötétjében, napra nap választani kell, gondosság, találékonyság és isteni ráérzés egyszerre szükséges. Egy idő múlva nem nyúlhatsz más ruhadarabok után, kizárólag a bűdösök és mocskosok után, hiába kifinomult érzéked, nincsenek lehetőségek, csak a lakk- és zsírfényű és acélke-ménységű cuccok közül válogathatsz, a szagok összeérnek, kegyetlenül egyöntetűvé lesznek. A nadrág szárai kormos kályhacsövek, a zoknik kis könyökcsovek. Így tehát időnként úgy nézel ki, mint egy igazi csöves (pusztán gyakorlati okokból), holott arra, hogy ne látszódjál annak, kényesen ügyelsz.

Egyszer mehettünk haza havonta, akkor szállítottuk le anyáinknak a szennyest; egy idő után azt is számba kellett venni, hogy ne lepődjön meg annyira szegény, mit kap kézhez, pontosabban, hogy ne ijedjen meg, fia nem lett ágrólszakadt csavargó, vagy valami más züllött személy. Vagyis, maradék jóindulatunktól és szemérmességünk-től függően az ilyen szempontból veszélyesnek számító cuccokat már akkor sem vittük haza, ha elképzelhetetlenül nagy szükség lett volna azok igencsak alapos ki-mosására. Ott maradtak hónapról hónapra a kollégiumi szobák szekrényeiben – úgyszólván nyakunkon maradtak. Mi sem természetesebb, egy ekkora kollégiumi társaságban mindig akadnak stréberek; ezek képesek késő este kimenni a mosdóba, gatyáikat és zoknijait a mosdókagylóban áztatják, és kimossák; másnap a trikói-kat, harmadnap a nadrágjaikat, megáll az ember esze. Nem fér a fejünkbe sehogy; meg kell hagyni, többen vagyunk ilyen értetlenkedők, mint az olyanok, akik nem tudnak mit kezdeni a rájuk időről időre rátörő és majd szűnni nem akaró tisztasági tébollyal. Képesek ezzel tölteni akár a hétvégét is. Minek? Azt mondanánk, zsúr-pubik, digók vagy majmok, de csak hülye mazsolák, anyámasszony katonái; ha ki-mennek a városba grasszálni, ki tudja miért, a kirakatokat nézik sóvárogva, nem a csajokat, nem ülnek be valahová egy sörre..., néhányan úgy gondoljuk, „lelki be-ágyazottságuk a gané”. Lehet, hogy Kóró durvult be ennyire egyszer – Kóró úgy volt a legdivatosabb és a legillatosabb, ízlésesen, fiatalosan elegáns, mi több, vasalt és

tiszta, hogy nem lehetett észrevenni, hogy csinálja; kijön a szobából, és megáll *így* a folyosón rá várakozók közt. Magas, vékony alkat, picinykét kihívó, hanyag testtartás, dinamikus léptek. Különállását sem, szépségét sem bocsátották meg neki kollégiumi társaink, de tanáraink sem. A csajok kedvence lett, méghozzá a legjobb, legmenőbb csajoké. Ezért aztán megpróbáltam jóba lenni vele, amúgy is tetszett, hogy nem igazán tartozik sehová. A legszelídebb kispolgári ivadék izzadva piruló luvnya lett, amint meglátta, de ugyanígy szűkülő szukává vált egy pillanat alatt a tizenéves diszkókirálynő is. Selymekbe, csipkékbe öltözött ízléstelen libák, ám gyönyörűek. Bámulatosak. Azt hiszem, mindenki az ilyenforma gádzsikra hajtott volna, de nem mert, így aztán utálkozva beszélt ezekről a finomabb, diszkóba járó csajokról. Kórónak köszönhetően én megismertem párat, és tényleg mind idegen és teljességgel érthetetlen maradt számomra. Nem valami szórakoztatók, de a forró nyáluk és a lüktető mellük, alélásuk és futásuk, ez azért tetszik. Viszont szóba sem jöhetnek a rock 'n' roll, a másik oldal felől nézve, ahogy igazából én se jöhetek számításba náluk, érzik a bűdöset; a digó fiúknak pont az ilyen csajok kellenének, ámde a fiúk többnyire nyápicak, kevesek. Kukacok. Egy digó srácnak meg a királylányoknak monddod a Dáni utcai diszkóba menet, hogy Jefferson Airplain és Doors; hogy mennyire állat lehetett, amikor Slick és Morrison rohadtul beállva az anyagoktól megpróbál dugni egy amszterdami hotelszobában, áh, ezeknek ez semmit nem jelent, Kóró rád is szól. Megijednek. Elriadnak. Édesen gerjesztő és kábító az illatuk, kint a padon vagy egy kapualjban megengedik, hogy a bugyijukba nyúlj, mennyi gumipánt szorította kézfejed. Mert mi aztán nem vagyunk gyávák, mi rámenősek vagyunk, tökösek, azok játsszák a frigidet, nem gond, viccesek vagyunk, időnként kedvesek. Az érzékenyebb, különösebb, egyúttal idegfeszítő bigék azonban a kemény rock oldalán találhatók, ziláltak, és felfigyelnek a pszichedelikára, velük alvó segítőkészségünk is fölébred. Lehet, nem veszik észre, de így van. Nekik aztán pofázhatsz az *Exile On Main Street*-ről, de Kooning *Nőiről* vagy Christo *Völgyelzáró függönyéről* s így tovább. Általában azzal zárom az okoskodást, hogy nem tehetek róla, kiráz a hideg a hippiktől. Most így a második szakközép évemben normalizálni szeretném a helyzetemet, ezért szabadegyetemre járok, fizikai természetű témák izgatnak, azok közül is a hullámtan; ilyen gyönyörű mondatokat lehet följegyezni, mint: „A harmonikus hullám tulajdonságainak megismerésével tetszőleges hullám leírható, mert tetszőleges zavar terjedése felfogható harmonikus hullámok szuperpozíciójaként.” Ezzel csajozni. Miért ne? A haverok kiröhögnek, nem hiszik el, hogy a hullámok iránti érdeklődésemet a legvalósabb egzisztenciális problémákra adandó válaszlehetőségek megérzése magyarázza.

Transzcendencia? Nem, azt nem gondolhatják komolyan.

Egy idő elteltével egyre kevesebbszer megyek tanulószobára, ahogy diszkóba is; bár be kell valljam, Kóróval szíves örömet jártam el diszkóba, mindenféle ellenérzésem megint és újbóli próbatételeként, dacára a sűrű kudarcoknak. Valahogy rá kellett vol-

na bukkanni szerencsétlenkedésem legfőbb okaira. Nyíl volt a másik társ abban, hogy a diszkó világában leljük örömünk, ott szórakozunk, vagyis csajozunk, és ha nem megy, röhögünk az egészen. Szép fiú volt ő is, klasszikus értelemben északias jelleggel, míg Kóró déli, igazi digó. Az egyik oka szerencsétlenkedéseimnek a ruha, az öltözet, erre hamar rájöttem. Zsák ebben az eleitől fogva segítségemre van, neki vannak szerintem a legjobb cuccai, meggypiros és olívvzöld Lee kordzsekik, okker vászonnadrágok; az ő el nem hordott gönceit kombináltam a helyhez és a helyzethez illő selyemingekkel, fűzős pulóverekkel, cipőkkel, amiket a két jó cimborától kértem kölcsön, és mondanom se kell, mindhiába. Semmi nem passzol, nem megfelelő az ég egy adta világon semmi, és mégis, ebben az ügymenetben nem érzem igazán rosszul magam, igaz, minden eléggé zajos meg eléggé távoli. Olybá vettem öltözködésemet, mint egy jelmezes felvonulás előkészületeit, hiszen maga a diszkó sem más, vágyak elrejtése és kicicomázása. Az áruk megmutatkozni akarása. Akárhogyan is, a tagok rém ellen-szenvesek maradtak. Néhány őszintén megengedő, izgatott kíváncsisággal epekedő alkalom után, ebben a feszült nekiveselkedésben és sűrű áhítatban (a hús, igen, a merő, merő hús felé) még rendelkeztem annyi lélekjelenléttel, hogy végül azt mondtam Nyílnak és Zorbának – „Megyünk robbantani. Robbantjuk a diszkót!” Ez lett a helyes út. Láttuk, zsákutca. '74 ősze. Engem kirúgnak a kollégiumból, Kórót az iskolából is. Föltérképezzük a világunk, és találunk egypár pontot, amivel nem lehet mit kezdenünk. Robbantunk. Ennyi tehetetlenül felajzott és egyben végtelen szomorú faszt meg bárgyúan fanyalgó picsát csak a diszkókban lehet látni. Ülnek a székeken, nekiszorítva a falnak, vagy ácsingóznak; még hogy vágyak elrejtése, kicicomázása! Miféle vágyaik volnának egy ilyen ördögien szellemtelen, hangulattalan társaságnak. Egy gúnyos mosoly a barátnő felé? Semmi. Annyi fantáziájuk sincs, hogy maszkot vettek volna, és játszanának. Akármerre mentünk, mindenhol ez fogadott bennünket, ez végül betette a kaput. A Kapca – a MÁV alsóvárosi művháza, tán a legrosszabb hírű hely..., azt is kipróbáltuk. Zavart agyú szakmunkások, bebaszott kiskatonák, és olcsó kurvák. Néhány év múlva Zorbát itt sorozzák be, és innen viszik el határőrnek, de ő nem jár ide vissza úgymond szórakozni. Valakit bemasíroztatnak innen, majd ide jön vissza eltávon inni, táncolni és kurvázni. A nemjóját, de édes! Húzzunk onnét, negyed óra sem kell. Annyira szabadnak érezzük magunkat, hogy a Tóth kocsmát is hagyjuk. Viháncolunk a nyirkos koraéjszaka alsóvárosi utcáin, felhőtlen a hiúságunk; izmai le nem harcolt erejével Zorba vállunkat, hasunkat, a hús levegőt bokszolja, a verekedést hiányolja, Nyíl magában nevet, „kommunista ifjak”, motyogja, Schnur meg énekel, kutyavonításhoz hasonlítható hangon, hogy mit, nem felismerhető. Az viszont igen, ami az egyik ablak mögül hallatszik. Animals. Édeskésen nehéz, édeskésen nehéz minden, mint az Animals, gondolom. Azt mondom nekik, *törökméz rock ez is...!* Vigyorogva a fejüket csóválják; hogy azért élvezed, nem? Élvezem; precíz, mint mi, akik semmit nem tudunk magunkról; talán nem is lehet ennél több – hatások alatt élni. Sziklák alatt, kanyonok közt. Menet a Hősök kapuja felé. Vagy máskor irány a DÉLÉP munkásszállója. Óriás diszkó lesz! Dj Óriás. A legnagyobb. Nem nekünk, de ezt hallani mindenhol. Az

Építők. A tízemeletes munkásszálló földszinti ebédlője a buli helyszíne, szombatonként, nem zavarnak be ilyenkor a vidéki tahó dolgozók (de azért mindig akad, aki bezavar). Állnak a sorban. Mi soha nem állunk be. Csöpp, csöpp, csöpp nyál, csöpp sör, csöpp eső, csöpp meteorszürke szem. Szemek. Ahogy fölszikkraznak és kihunynak. Állunk a lépcsőkorlátnak döntve hátunk vagy elindulunk vissza, mondjuk a Nejlomba, hajtsunk le még valamit, mielőtt becsajozunk. Tetszik nagyon a hely, a világ legrégebbi kocsmájának tűnik; és ahogy egymásra rakódnak benne a húszévenkénti ötletek, az újabb technikák elhelyezése, az nem eklektika, de maga a mese. Nem véletlen hát, hogy a városban ennek a csehónak a bejárata fölött díszleghetett először fényreklám; a neoncsövek írott betűket formáznak, rózsaszínen világítanak a Kossuth Lajos sugárút járókelőinek szemébe, ébresztő – *Nejlon*. Nejlon, ipszilonnal, természetszerűleg, modern világ, ósdi bútorokkal, hányásszaggal. Más se kell. Rosszul viselem a hányást, nem is szoktam rókázni. Nyíl viszont minden estét úgy fejez be, hogy kidobja a taccsot. Nyíllal eléggé komplikált a helyzet. Nem csak az, hogy egyszerre szelíd és feltörekvő, messze a legjobb tanuló azok közül, akikkel kocsmázni járunk és finom lányokra vadászni, mert ugyanakkor udvariasan utasít vissza minden tanári pártfogást vagy KISZ ajánlatot, nem lép be, nem lép be azokba a körökbe, melyek az ember előbbre jutását illetően, úgy hírlík, nélkülözhetetlenek lennének. Egyszerre a napnál világosabb lett számomra, hogy ezekben a diszkókban, a Tisza Gyöngyében vagy máshol, valódi jövőbelijét keresi, egy tökéletes úrilányt méghozzá, csakhogy ez anakronisztikus; és mégis majdnem összejön neki. Micsoda pár!, jegygyűrűt vennének tizenhat évesen, együtt vannak már három hónapja, Nyíl virít és megdöbbenően elvárásolt lesz, akár Michael York a *Szép remények* című filmben. Szinte úgy is néznek ki, nagyon adnak az akkori divatoktól eltérő elegáns öltözködésükre. Végül szerelme sem lesz szerencsésebb, mint az előző lányok, kik kedvesen ragaszkodtak volna Nyílhöz, de helytállni akarásuk nehéznek bizonyult. Volt, mikor az úgynevezett együtt járás nem tett ki többet néhány óránál; tisztesség ne essék szólván, tudniillik a csókolózásból émelységre és gyomra rángatózására riadó fiú alig tudta félrehajtani a fejét, és bizony a csempészárú szappantól (CD, Dove, Fa) illatozó, kecses ívű bársonyos bőri nyak is kapott az ecetes vörösborból meg a félig megemésztett kajadarabokból. A csajok ezt nem viselték jól. A táncteremből a kertbe kísérte, ha volt, vagy ki, egy park padjára a lányt, nevetgélve, lihegve pihentek le, és akkor megesett, aminek meg kellett esnie, ez a minden szempontból kifogástalan viselkedésű, kényes ízlésűnek látszó srác lehányta. A diszkó kis királylánya is így járt, ölbe csandázta. Nekem sem jött ez valami jól, mert ennek a szerelmes lánynak a barátnőjével jártam pár hete, és vele voltam elfoglalva, hanem ezt látva és hallva mindjárt odarohantam hozzájuk; az elázott Nyíl térdét tenyerével csapkodva féktelen röhögésbe fogott, én meg, afféle konzervatóriumi haver, ájtatoskodva vigasztaltam volna az úri gárét, ki inkább a világot tartotta igazágtalannak, hogy ez vele történt meg. Ájtatoskodásom túlzóra sikeredhetett, nemsokára mosoly jelent meg az arcán; csak barátnője tekintete borult el a féltekenységtől. Ez viszont ahhoz volt túlzó, hogy ne vegyem észre, nem igazán érdek-

lem. Nyíl szerelme annyira intelligens volt, meg annyi érzelemmel tele, hogy a nyírfák árnyékában végül együtt tapsoljuk meg fiúja különös mutatóványát – „bravó, bravó!” Értelmes volt, alkalmazkodó, de a következő róka már őt is szigorú elhatározásra bírja, és ha őt, barátnőjét mégannyira. Szeppent csínytevők vagyunk, ott idéetlenkedünk a következő hétvégén is a Zárda utcai bulin, már azért is, mert vége az ottani diszkóknak. A Dommájerből megyünk át, Zorba kedvenc helyéből, ahol kis színesekkel (rum, hubertusz, konyak) és sörrel alapozzuk meg bátorságunk – robbantjuk a diszkót. Szól, felvezető dalként, a *Love's Theme*, és aztán Dj Feri, aki csak Dj Gémes segédje és a későbbi, Szent László utcai albérletem házadó vénasszonyának az unokája, a lemezját-szóra az *It Never Rains In Southern Californiát* rakja fel Albert Hammondtól. Itt közben tél lett, nyomott, tocsogó tél, és ruhatár is lett, így aztán Nyíl és Schnur beadja drága és ezért féltett kabátját, Zorba meg én balkéz felől találunk egy zugot egymásra rakott székekkel, a bekapcsolható bélésű vászonkabátunkat odadobjuk, „...és kész”, mondja Zorba, morc képet vág, és tenyerét dörzsöli, „indulhat a játék!” Ő, a legerősebb fiú érzi magát a legvacakabbul általában, most is, Nyíllal spontán el is sodródunk mellőle meg Schnur mellől. Suzi Quatro! Adja nekünk. Összegyűlt már tisztességesen a nép. Micsoda frizurák, úribb családoknál az uszárokat nyírják meg így. Micsoda fazonok. Tőlük nem kell félni. Fölöttünk diszkógömb, meg minden, ami kell. Villódzó fények, a terem legközepén a mi két csajunk táncol, túlon túl produkálják magukat, de észrevesznek bennünket; ahhoz semmi kétség nem férhet, hogy innentől már nekünk táncol a két lány, igéző mosollyal és ringó, csábító mozdulatokkal járják, ez igen! Ennyire jók vagyunk, mit van ezen meglepődni! Így Nyíl. Sweet – *Little Willy*, menjünk oda. Menjünk. Már megyünk is. Ezt a két szutyok kurvát. Mindenki előtt hisztit vernek, utálkozó röhgésbe kezdenek, hogy mit akar ez a két csávó tőlük?! Megaláznak. Kinevetnek bennünket. Az édes kis diszkókirálynők. Ilyet. Mondom is Nyílnak, csanda ide vagy oda, ezt megkaptuk. „Máshogy is lehet ezt érteni; kívánnak minket, ezért a bosszú”, fejtegeti, eléggé megtörtén Nyíl. Aha, aha, na figyelj. Visszafordulunk. *Shadows – Riders In The Sky*. Izzadva rángatóznak két pitiáner taggal, ez téboly! Összeütközünk a szédelgő barátainkkal. Elvették a csajaikat, baszd meg!, agitálja, horkanó hangokat kiadva Schnur Zorbát. Kik a hernyópöcsök, ganéjtúró bogarak, gizda seggfej buzik azok, hel-ló! „A mi barátaink.” Fordul oda egy, pontosabban négy alak, de csak az egyik dumál. Mond meg akkor annak a két gyökérnek, hogy kopjanak le a bigékről, és húzzanak el a vérbe, mert különben fasz nélkül indulnak baszni...! Mondja neki Zorba, szemöldökét néha viccesen összehúzza. Nem segít a játék, tudjuk. Mindenhol verekszik az ember, akárhova megy, gondolom. Hol is voltunk pár hete, az IKV klub lehetett a Dáni utcában, vagy az ÉPSZÖV klub a Lenin körúton? Nem, ez a Tisza Szállónak a bulija volt, nem is akármekkora; ki volt plakátozva, hogy: FUTÓTŰZ / Disco / Szkopál Béla / Szabadka / És / Óriás, úgy ám. Ott voltunk. Valaki bejuttatott bennünket. Vlagyimir, természetesen, az ő közreműködésével, ahogy mondják, mert ő nem járt diszkóba, vizsont a Tisza Szálló presszójába gyakran. A *Sugar Me* című számnál csapódunk be, Kórónak trapézszárú svédzsebes Rifle farmere van, a Rifle nem nagy szám, de a tra-

pézszerű svédzsebes Rifle diszkóba tán a legmenőbb. Végül is, elméleti alapon, az én (illetve Zsák) elképesztően jó színű Lee Cooperjei még annál klasszabbak is kellenének legyenek, ám mégsem megy át igaziból, mert akár színes, akár kék a Lee, a lázadóké maradt, punkoké meg hippiké, progresszíveké; ezeket alig ismeri valaki Magyarországon, még inkább elcsodálkoznak rajta. Állatira tetszik a színes kord, de engem is megzavar az azt körülvevő hangulat, hogy akkor most azzal hová is tartozol? Olyanról, hogy színes kord Lee, senki nem hallott, nem is látott, egyedül csak Zsáknak van, igazi rigid Wranglerje meg Szatónak. Annyit megtudtam tőlük, hogy mind a kettő bátyja Londonban él, jeaneket és lemezeket küldenek haza, punk, hippi és más ilyen hülyeségekről írnak leveleikben, hogy értsék a zenét, mi volna az. Először és eredendően a hippiktől undorodtam, később a punk borzasztott. A zenészek foglyul estek, mondogattam, a zene áldozataivá lettek, körbe vannak véve végsőkig elhasznált hangokkal. Nem bírnak ebből kitörni, lehet, hogy nem lehet. Itt a Zappa, itt a Captain Beefheart, itt a Velvet Underground, a Stranglers és akárhányan vannak itt, nem bírnak mit tenni, a zene a történeti esélyén messze túlszűrve magát körbeért, itt a diszkó, ebből már nem lehet jól kijönni, meg is zabálja mindenki. Szóval, igazi flancos nagy buli, főiskolás, egyetemista bigékkal, rohadatul élvezzük, első osztályú a felhozatal. Szétszóródunk, Kóro azért tűnik el, mert a többi haveromat egyáltalán ki nem állhatja, én meg azért lépek le, hogy megkeressem Che Guevara és az USA katonai ruházatát kombináló öltözkéiben Vlagyimirt, és igyak a bárasztalánál egy konyakot, és dumáljunk kicsit. Nem dumálunk, mert másokkal van elfoglalva. Visszamegyek, összeboruló alakok, az egymásra találó testek mélysápadt és esdekléstől reszkető percei, Terry Jacks – *Seasons In The Sun*. Fohászkodok én is, túl kell tenni magamat azon, hogy a látványt végérvényesen visszataszítótnak találva esélytelennek érezzem magam ebben a szörnyűségben való részt vevésre, az életben való részt vételre tehát, és esetleg egy életre lebénuljak. Általában a keresztcsíkos pulóveres, vagy ne adj' isten, garbós csajokat fogom ki, és ha nem volna elég, akkor lehetetlenül szoros nadrágot hordanak. A Nyílé a vagány, kockás, könnyű textilruha, a virágmintás selyemszoknya, a laza blúz, a csaj némán verítékező bőre rendesen hozzáférhető. Effélét szeretnék, de nekem nem adatik meg; most is, a sarki széken egy garbós csajra figyelek föl, fehér, kávészínű keresztcsíkokkal, de legalább ujjatlan a cucc, mindjárt izgatóbb, egyik lábát a narancs csípőnadrágjában maga alá húzva ül, elvan, nem szomorú, mi több, veszett nyugodt szemlélődésében közel sem kurrens elszántság tükröződik. Nem ismerem ezt a zenét, nem tudom, mire jó, mondom neki mindjárt, ahogy lehuppanok mellé. Akár húsz is lehet; a haja nincs belőve, csapzott barna hullámok hullnak a nyakába, és fátyolos zöld borszőlőre emlékeztető szemére; ajkai vékonyak és nedvesek, harapásra készen nyílnak ki. „Táncra való zene, kicsi!” Téged sem ismerlek, én..., így folytatnám, de szinte odavágja: „Egy táncra én is jó vagyok.” A lábát a székről leeji, karját az ölébe, és fölkacag, akárha Diane Keaton volna *A keresztapában*; éppen olyan. Ahogy föláll, a stroboszkóptól viharos levegő is megállt egy pillanatra és csak a diszkógömb forgott, fent, lent meg én, micsoda csaj! A második szám felénél csitultak le rázkódó,

dobbanó lábaim, a kezemmel átfogtam derekát, és igyekeztem úgy lépdelni, hogy a táncolók tömegétől kifelé, egy székekkel és ruhákkal teli rész irányába közelítsünk. Elkezdünk csókolózni, magamhoz ölelem szorosan, lábammal arrébb taszigálok egy széket, nahát...! Egy zongora! A pulcsik és kabátok egy zongorán hevernek. Tovább csókolózunk, tűzforró és jéghideg, olyan az egész lénye, mintha volna víz a Marson; amikor a mellét simogatom, mintha egy zebra szívét simogatnám, a bőre alatt; lehú-zom, bebújunk a zongora alá. Mud – *Tiger Feet*. Valami horgolt kardigánt már le is do-bott alánk, kacarászik, összeiken nyállal, annyira, hogy megcsúszok, illetve ledőlök a porba teljesen, leráncigálja nadrágját, nem vigyáz rá, én ásítani szeretnék, el ne élvez-zek prompt, de habzó nyálat csorgat nyelvemre, aztán péniszemre, majd elhelyezke-dik rajtam, és hüvelyébe löki dákómat, mennyei! Élvezi ő is, nem nagyon fogja vissza a hangját se. Isteni kábulat. Nagyt nyújtózok, aztán a punciját simogatom, odahajtom a fejem. A zongora alá egy férfi néz be, pincérforma. Elmegy. Nem tudok rendelni. Men-nünk kéne innen, mondom. „Maradjunk még..., még..., kicsit.” A Slade – *Mama Weer All Crazee Now*, aranyló arcok vesznek körbe, mind tanácsalankodva vigyorogó szo-bafőnök vagy leendő főbérő arca, zúdul a padlóra a mocskos, amíg mi önfeledt má-sodik menetünknel tartunk. Itt kéne aludni, a takarítókkal ébredni. „OK.” Nem, ezt nem hagyhatják. Az arrogáns noszogatásukban igazságtalanságuk komoly dühe is föl-fedezhető; kérdezi néhány fej tőlünk, mintha a halál párját kérdenék, hogy mit képze-lünk, és hogy miért nem megyünk már onnan? A lány kezdeti, törvényszerű ellenállá-sa után meglepően játékosnak mutatkozik, ott a zongora alatti sötét porban is tisztán látható a fehér fogai körül a hűvösen távoli ijedtség vigyora, vegyesen valami narcisz-tikus kedéllyel, hát igen, öltözködni kell. Szinte suttogó tapintattal irányít kifelé az a pincérforma férfi, ám ez néhány fiúnak ellenére van. Nyíl már odakint, topogva vár az árkádok alatt, látom az üvegfalon túl, arca rezzenéstelen. Valahol ott kell legyenek a többiek is, ha kíváncsiak. Van, amikor az élet túlادagolja a tapasztalást, és a miriádnyi érzékelés káprázattá válik, a csodák sokasága elzsibbasztja testem és agyam, a csaj észrevétlen tűnik el, még a szálló halljába vezető lépcsőn ott volt mellettem. Ahogy ki-lépek az ajtón, a tarkómnál, a fülem tövéénél egy észvesztően nagy ütés fogad, fekete köd, el is zuhannék, de az árkád egyik oszlopa feltart, hogy össze ne omoljak, odaszó-rítom hátamat, vállamat, és a karjaimat fölemelem védekező pozícióba. Senki sehol, Nyíl több méternyi távolságból azt mondogatja, „Húzzunk innen, hagyjad...!” Mintha én küszködnék a csillapíthatatlan lázzal, hogy valakit szarrá verjek. Az egyik megra-gad, lódít egyet rajtam, a másik megint hátulról üt, próbálok megfordulni, hogy ne lenne szálnalmas a merő, merő hús egymásra vágyódása. A gond, hogy támadásuk nem tölt el rettegéssel. Megjelenik a pincérforma férfi, valahol a háttérben feltűnik Vlagyimir, leállítják ellenfeleim, nekem meg azt mondják, tűnjek innen. Ez volt, amíg gyönyörű szép idő volt, és nem fulladoztunk a téli ködben.

A kijáratnál négyen várnak, négyen a belső körben, négyen a külsőben, előtted Nyíl dumál nekik, úgy mondják, csacsi részegen; sokba fogadtál volna arra, hogy így fog történni. A Zárda utcai utolsó buli – robbantjuk a diszkót. A sérók fénylenek az

új és újabb samponoktól, de ezeknek a srácoknak nem fénylik a haja, hagyján, de szemük se, szemük sötét, szemhéjuk nehéz, szóval nem afféle selyemmajmok, digók vagy idióta egyetemisták, de nincs kockás ing se, jeans se..., na, embereitekre talál-tatok, Zorba kibaszottul a legkeményebbeknek szólt be. Ezekkel a sráccokkal szövet-kezni kellett volna inkább, fut át az agyadon, amikor azt hallod, hogy Nyíl hasonló húrokat penget; „Figyeljete, mi a nép barátja vagyunk, mi is szép, csöndes, munkás életet szeretnénk, min ti...” „Anyád.” Nem értik, hogy kerül ez ide, időt nyertek; te meg azt nem érted, Nyíl és Schnur mikor kapta ki a ruhatárból kabátját, és mikor vették magukra a drága holmikat, mikor kerültek az orbitális veszélyeket jelentő körökön kívül. Nyíl a világos, térd alá érő irhabundája zsebébe nyomja kezét, egy semmi kis pillanatban leszed egy hajszálat fehér bárányprémm gallérjáról, Schnur meg a bokáját verő olasz szövetkabátjában a pultot támasztja könyökével. Zorba és a te kabátod lent az előtér placcán, nem volt időtök fölvenni, mert mindjárt ahogy kiléptetek, a belső körből kettő egymásnak lökött benneteket – „Mi van, nagypofá-júak, beszartatok?!” Nem is direkt, a teremből közben a Neanderthal Man dübörög-ve nyomul, rátok tör és zúz és skalpot akar, mindenesetre agyzsibbasztó. Ez még hi-ányzott. Zorba tett egy félfordulatot, és válasz gyanánt nyomban lefejelte az egyiket, mire téged a másik elkapott, és a földre tepert. A harmadik elkezdett rugdosni, Schnurnak elkaszálták a lábát. Zorba állati kegyetlenséggel bunyózik, egyszerre csak ő is a földre kerül. Nyíl srévizavé eloldalog. Schnurról akkor lekerül vastagtal-pú cipője, és sikerül a sarkával pofán csapni azt, amelyik fölé hajolva meg akarja üt-ni, leveti a másik cipőjét is, kezét belebújtatja, hadonászik, körbe meg körbe, és cso-dák csodája, két alak nekizuhan egy támasztóvasnak, kaffogva röhög, mintha cirku-szi előadásban volna. Zorba lent van, arca csurom vér, összegörnyedve fekszik, ilyen ösztönök nincsenek is, odaküzdöd magad, hogy véd a fejét, bumm, reccs, kopp, szétrúgnak ezek a barmok, majdnem elájulsz a cementszagú, menzaízű fájda-lomtól. Zorba felugrik, mint egy bölény megy nekik. Elszántan, a végsőkig harcol. Elkotródnak, nem nektek köszönhetően, de el, és ti kint találjátok magatokat az ut-cán, a padka melletti fagyos, latyakos hóba bukva, az arcotokat mosva. Schnur köze-lít a Szent György tér felől zokniban, bal kezébe fogva azokat az iszonyúan vastag-talpú, cigánymeggyszínű cipőit, de jó volna most Schnur helyében lenni. Gondolod. Irigyled. Cipőjét, vizes, sáros zokniját, uगतó hahotáját. „Ezeket jól megijesztetté-tek..., mik vagytok ti, smasszerok, szemét zsernyákok?!” Nyíl is visszaér, ahogy szo-kott, topog, aztán cigarettával kínál. Az mondja, nem baj, hogy semmi baj fiúk. Az a fajta felebaráti szeretet kell, hogy ne csinálja ki néha az ember, ami nem létezik, nincs, és van úgy, hogy nem nyírja ki mégse, jaj anyám! Ott van előttd a Zárda utcai szürke hó, a lucsok, és ott van előttd az út hazafele, látod magad a szakadt, mocs-kos nagykabátban, a szétmállott velúrcipőben, a kétbőröndnyi szennnyessel kezed-ben, állsz a népkerti átszállásnál a sínek közt, és nem gondolnád, nem hinnéd, hogy továbbutazol, se előre, se vissza.

PUNGOR ANDRÁS

Sárga kardigán

Nyújtózik, tenyerével kitámasztja a derekát, a hasához kap, bassza meg, honnan jön ez a fájdalom folyton? A műtét nyomát már alig lehet látni, mégis, ha megnyomja ágyékán a bőrt, mintha egy csomó csúszkálna a belei felett. Hideg a radiátor, begombolja a sárga kardigánt.

Zsu még biztosan a fürdőben van. Este ruhástul feküdt a kádba, csendben volt, nézte a csempét, a matricákat, vagy azonnal elaludt. Ő meg ütötte a falat, szívta a cigit, megitta a rossz bort, amit a konyhában talált, keringett a szobában, szekrény, matrac, ablak, számolta a köröket, tíz, húsz, negyven, a földre rogyott, sírt. Ott is ébredt reggel, kifliben, összekuporodva, mint egy csecsemő.

Hallgatózik, rá kéne nézni, megfázhat. A szemüvegét keresi, a konyhaasztalon nincs. A mosogatóban találja meg, az edények közé csúszott be, opálos az üvege. Lepöcköli a szárára tapadt spenótot, azt főzött még vasárnap. Kikotor a zsebéből egy gyűrött papír zsebkendőt, rálehel az üvegre.

Szar volt a tegnap, gondolja. Ötkor még söpörni küldték az Ibrányi utcába, sose szokták ilyen későn. Arra lakik a keresztanyja, hosszú utca az, lombos fákkal, teleszemetelik levéllel az utat. Némán dolgozott, lehajtotta a fejét. Marci megint elkapta, hányásszaga volt, belenyúlt a fülébe, tapogatta, nem hagyta békén. Ő megragadta a tökrét, a férfi földre esett, kiejtette a seprűt a kezéből, elszakadt a fényvisszaverős mellénye, csépelte a levegőt; bűdös buzi! Aztán percekig guggolt a járdán, a heréit fogta, nyöszörgött, Vera, felnyomlak, bazmeg!

Felteszi a szemüveget, a konyhaasztalon talál egy doboz cigit. Mutatóujjával benyúl a tépett hasadékon, érzi, meghajlik egy szál, csak el ne törjön, vizes az ujj, átlázik a papír. Szájába veszi a cigarettát, meggyújtja, lassan kap bele a láng, horpad a mellkasa, aztán köhögni kezd, meggörnyed, jobb tenyerével a székre támaszkodik, a nyálát figyel, ahogy ring az arca előtt.

Amikor tegnap hazaért, nem vette le a bakancsot, leült a konyhában, a reklámújságokat olvasta. Mások a postaládából egyből a kukába dobják, ő összegyűjti mind. Egy prэшázat hirdettek a lapban, nem volt benne se víz, se fűtés. Ha az övék lenne, gondolta, végre lenne saját lakásuk, nem kéne fizetni az önkormányzatnak. Első reggel vonattal mennének, felgyalogolnának a hegyre, kinyitná az ajtót, nehezen menne, rozsdás lenne a lakat, bepakolnák a kenyeret, a parizert meg a söröket az asztalra, aztán leterítené a kockás pokrócot a földre. Zsu szoknyában lenne, ő meg nadrágban, a fekete farmerében, a kínaiban. Rágyújtának, előttük a Balaton, sirályok, szólók. Zsu törné meg először a csendet, mély slukk után szakadna ki belőle,

soha nem lesz nekünk semmink, ezt mondaná, mert mindig ezt szokta mondani, hogy lehet ennyire szemét?

Felnéz a plafonra, a repedéseket figyeli, úgy remeg a pókháló, mint a leves zsír a csonton. Savanyú tejszaga van a konyhának. Kinyitja a konyhaszekrényt, a második polcra leveszi a kávésdobozt. Kék virágok vannak az oldalán, lepattintja a hengerből a tetőt. Szétcsavarja a kotyogót, vizet tölt bele, kiesik a kezéből, csattan a földön. Hallgatózik, nem ébredt fel. Felveszi a főzőt a padlóról, letisztogatja egy szivaccsal, megtölti, meggyújtja a gázt. A kékes láng nyaldossa a fémeket. Nem mozdul a tűzhely mellől, a konyhapultnak támaszkodik, gyorsan szívja a cigit, hogy majd a kávéhoz újat gyújthasson. Miért nem jött tegnap időben haza? Késő volt már, este tizenegy.

– Szia, Vera! – mondta Zsu, de nem nézett rá, egyből a fürdőbe ment, zubogott a víz, kezet mosott, ő hallgatta, hogy az emeleten sípol valami, mint egy begerjedt hangszóró. Ugatott a Laja kutyája, az öreg Menyik megint a liftajtót csapkodta. Zsu elzárta a csapot, a folyosón motozott, rágyújtott egy cigire, hallatszott az öngyújtó kattánása.

– Baba, kijössz a konyhába?

– Megyek! – mondta Zsu.

Szótlanul ült az asztalhoz. Régen az utcán is átölelte, a biciklis fiúk röhögtek rajtuk, füttyültek a kis faszok, tegnap meg pusztit se adott.

– Jó volt a napod? – kérdezte.

– Jó – mondta Zsu –, jó szar!

Nevetett.

– Jól fizet?

– Dehogya!

Hallgattak. A felső szomszéd lehúzta a vécét, a falban zubogott a cső. Megint festett egy lila csíkot a hajába, honnan volt rá pénze?

– Szép a hajad.

– Kösz.

– Képzeld, a keresztanyám utcájába küldtek.

– És meglátott?

– Szerencsére nem – mosolygott.

– Az jó – mondta Zsu.

Nem is figyelt rá, csak nézte a padlót, gondolja. Csóválja a fejét, káromkodik, elővesz egy vizespoharat, beletölti a kávé, szájához emeli, égeti a nyelvét. Nyugtalan, mindjárt indulnia kell dolgozni, de előtte beszélni akar vele. Nem tud így elmenni. Haraggal nem.

Egy éve lehetett, hogy Zsu megjelent Márta néninél, az egyik ablakszem nyitva volt, rázta ki az udvarra a porrongyot. Mintha integetett volna. Márta néni, ki ez? A keresztanya legyintett, az új takarító, mondta, a régi kiment Grazba. Kereste az alkalmat, hogy beszélhessen vele. Megérintette, talán a vállát, igen, azt, a bizsergés a

hasából indult és a torkába szaladt, összekapaszkodott a tekintetük. Tegnap meg úgy ültek a konyhában, hogy véletlenül se nézzenek egymásra.

Lecsöppen, foltot hagy a kávé a kardigánon. Istenem, ugrik a mosogatóhoz, kinyomja a szivacsból a koszos vizet, megengedi a csapot, dörzsöli a karján az anyagot, világosodik, nő a paca, sír, egyre kétségbeesettebben. Feladja, leroskad a székre, ököllel üti a halántékát, kezébe temeti az arcát, szívja az orrát, édes istenem!

Lassan mozdul, hideg a karján a kardigán, bekapcsolja a rádiót, sóhajtozik, csavar a keresógombon, sistereg, rákap egy állomásra, jön egy nyári dal, napfény van benne, meg ital, ahogy az lenni szokott. Ez szólt akkor is, amikor Zsu feküdt a matracon, nyár volt, felforrósodott a panel, hozott neki vizet, de ő a fejére öntötte, ugrott, énekelt, nevetett. Tiszta víz a matrac, mondta. Megszárad, válaszolta a Zsu, aztán bohóckodva lebiggyesztette a száját. Ő elnevette magát, igen, úgy képzei, hogy akkor elnevette magát, és nem kiabált vele.

Feláll a székről, kinyitja a hűtőt. Kivesz egy szelet sajtot, beleharap, savanyú az íze, megszagolja, dohos. Mint a kamra, ahol Márta néni rájuk talált, lapátot fogott, takarodjatok! Ők meg felugrottak a földről, szaladtak a farakás meg a vetemény között, alig kaptak levegőt, röhögtek, az öregasszony ott ütötte őket, ahol érte, a buzi anyátokat!

Márta néni fia szombatonként kerekezett át az anyjához. Vigyorogva mondta, Zsu néha vele jár el. Ő nem hitte, de egyszer elkapott egy pillantást, egy mosolyt, utána lüktető rossz érzés maradt, tegnap is ott volt, benne, a mellkasában.

– Mi a bajod?

– Semmi – mondta Zsu.

– Olyan vagy.

– Milyen?

– Hülye.

– Te meg picsa vagy már megint – mondta Zsu. Pengeéles volt az ajka.

– Én?

– Miért, ki?

– Bazmeg – mondta, és felpattant. Na, akkor kerülhetett a szemüvege a mosogatóba. Csattant, csoda, hogy nem tört el.

– Mit dobálsz, hülye vagy? – kérdezte Zsu.

Tényleg nem kellett volna dobálni, gondolja. Zörgést hall, felébredt végre, nyikorog a kád, zubog a víz. Feltűri a kardigán ujját, így nem látszik a folt. Suttogva elpróbálja, mit fog mondani neki, ha kijön a fürdőszobából. Komoly arccal állnak majd egymással szemben, lassan lágyul a tekintetük. Zsu nevet előbb, te picsa, mondja, mire ő is nevet, te vagy a picsa. Könnyűnek fogja érezni magát.

Hallja, hogy nyílik a fürdő ajtaja.

– Jó reggelt! Kijössz a konyhába? – kiabál.

Zsu nem válaszol. Hangtalan a folyosó. A szobában nyikordul a szekrény, átöltözik biztos.

– Baba, kijössz? – ismétli.

Hallgatja a motozást, zacskó zörög. Zsu köhög, biztos megfázott a kádban. Figyel minden neszre. Számol, kettő, három, négy, öt, tíz. Lélegzetét is visszafojtja. Dobol a mellkasa. Talán kimegy a folyosóra, felvette a cipőjét? Kulcs csörög, tompán kattan a zár, csend. Felpattan, rohan a folyosóra, feltépi a bejárati ajtót, hallja Zsu távolodó zaját, amint kettesével szedi a lépcsőfokokat. Hova mész, hova, kiabálja bele a tátongó lépcsőházba. Bassza meg, összegörnyed, megint ez a rohadt fájdalom! Leül a padlóra, talpával betolja az ajtót, ágyékához szorítja a kezét, sziszeg, fújtat, vigasztalhatatlanul bög, akár egy kisgyerek: baba, babácska, babácskám!

Véletlenül a kórházban is így szólította, pedig idegenek előtt nem szokta. Már túl volt a műtéten, felvágták a hasát, egészen lent, közel a szeméremdombjához. Azt mondták, sikerült a műtét, lesz még sugár, talán kemó is, kihullhat a haja, de előbb bizottság elé kell menni, kapott időpontot.

– Baba, semmi se fáj – mondta büszkén. – Semmi se.

Nevettek.

– Vettem neked valamit – mondta Zsu.

Zörgött a nejlonzacskó. A szomszéd ágyon az idős nő horkolni kezdett, mögötte meglibbent a függöny, eltakarta a króm teasedényt, alig látszott rajta a 2-es Bel felirat.

– Finom – mondta, az arcához szorította a sárga kardigánt.

– Az angolnál turkáltam. Próbáld fel! – mosolygott Zsu.

– Segíts! – kérte.

– Tetszik? – kérdezte Zsu.

Persze hogy tetszett, sose kaptam ilyet, kiabál, üti a földet, baba, babácska, babácskám. Sír, a ruhaujjba törli az orrát, összerezzen, felugrik a padlóról, beszalad a szobába, húzza le magáról a kardigánt, a matracra dobja. Eszelősen tépi fel a szekrényt, Zsu elvitte minden cuccát. Kihúzza a felső fiókot, nyitja a varródobozt, megszúrja a tű a kezét, felszisszen. Bekapja az ujját, szívja ki belőle a vért.

A második fiókban találja meg az ollót. Először a kardigán ujját vágja le, aztán belehasít a zsebébe. A szövet szálai feldagadnak, akár egy polip csápjai, kanyargóznak végig a szobán. Egyik elkapja a torkát, fojtja, köhög, fuldoklik, öklendezni kezd, köp a földre. Valami zöld jön ki belőle, talán spenót az, felcsendül valahonnan egy nyári dal, csobog a víz, ott ül a Balaton partján, mögötte a prэшáz, csak Zsu nincs sehol.

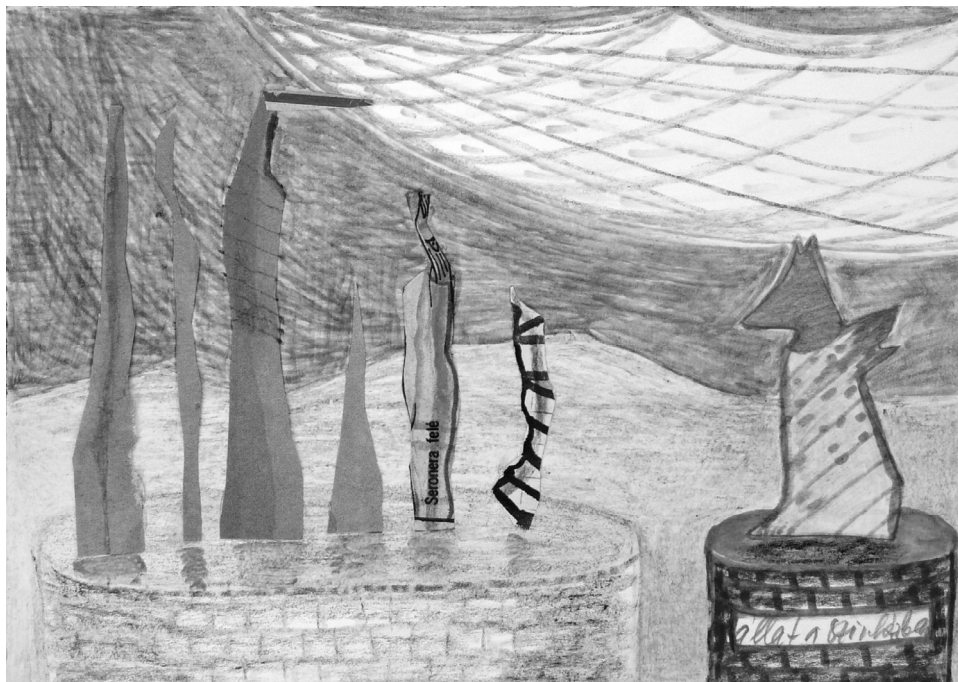
A szekrény aljában talál egy nejlontáskát, beledob egy váltás fehérneműt, pólót, pulcsit. Szipog, rágyújt, betölti a füst a szobát. Leül a matracra, maga elé néz, gépiesen szívja a cigit. Akadozva jön a sóhaj. Lassan áll fel, a konyhába megy az újságért, kinyitja még egyszer a hirdetésnél. Már látja, hogy kiül a dombra, előtte a tó, sirályok, szólók. Egy ideig valahol meghúzza magát, munka is lesz, ilyen, mint itt, biztosan.

Megnézi a zsebét, egy ezrese van, az is apróban. Nem lesz elég vonatjegyre, gondolja, talán Marci, ő majd ad! Gyalog megy, nem villamossal, bekopog hozzá, otthon lesz, ma szabadnapos. Mit keresel itt, ezt fogja a férfi kérdezni, sör lesz a kezében, bőfög, trikója felfeslik a hasán. A lakásában zúg a tévé, beengedsz? És Marci majd beengedi, ő úgy megy el mellette, hogy a vállával hozzáérjen, a férfi erre megfogja a fenekét, és belenyal a fülébe. És ő ezt hagyni fogja.

Elővesz egy rúzszt, Zsúé volt, az asztalon hagyta a sótartó mellett. A barna bőrke-re-tű tükörhöz hajol, csücsörít, kifesti a száját, sose szokta, felveszi a pufidzsekit. Marcinál megiszznak pár doboz aranyfácánt, gondolja, már az elsőtől becsíp, ugrálni fog az ágyon, ordítva énekel valami dalt, talán az italt is szétlocsolja, a férfi nevetni fog, nem kiabál majd vele.

Visszanéz a tükörbe, leveszi a szemüvegét. A haja szépen kinőtt, de szemöldöke már nem lesz soha. Sápadt az arca, úgy néz ki, mint egy megsárgult baba. Szia, mondja.

Kilép a lépcsőházba, nem zárja be maga mögött az ajtót.



EL KAZOVSKIJ: EMLÉKMŰ GALATHEÁNAK 8.

1983, tus, zsírkréta, akvarell, papír, 11×21 cm, magántulajdon

LACKFI JÁNOS

Tovább, még!

Kívül-belől
leselkedő halál elől
(mint adócsaló a joghézagba)

amíg mozogsz,
az élethez úgy kuncsorogsz,
rejtse el téged készakarva.

Nemcsak a vér
csábít oda, nemcsak a tér,
a mozgás, de vad kalandvágy is –

ezért is él
az is, ki semmit sem remél,
míg rá nem hűl ágyruha, ágy is.

Sokszorozott
kín és öröm, hogy élni fogok.
Ki élő, de a lét elhagyta,

szellem csupán,
derengés, mely áthat ruhán,
vagy vak és göthös kóbormacska.

Hová ugorsz
a lét elől? Nincs az a polc,
ahol el nem trafálhat játszva!

Mégis akad
emberből egy jó nagy rakat,
ki önmagát élve elássa.

Ki beszorul
és elvagyogat jámborul,
zsibbadtan, érzéstelenítve,

akár a fog,
mely nem lüktet és nem sajog,
fullasztva konténernyi sittbe.

És hogy hogyan
ébredjen, kinek kedve van?
Hangolja rá a rádióját

a sávra, mely
a semmiben számunkra hely,
ringjunk rajta, mint bamba bóják.

Nem kell biza
műveltség vagy sznobéria,
csak kíváncsiság, jó adagnyi -

mint a sakál,
az életöröm ordibál,
orgazmusa a lenni-vanni.

Lám, aki meg
meg is írja az életet,
elfelejthet élni a végén.

Kinn a napon
leéghet az arcod nagyon.
De beléd is éghet az élmény.

Szürcsöljete
utcán, buszon részleteket,
vérszagra gyűlve, mint a farkas.

Lányarcokon
párnagyűrődés vagy pofon
nyomát vizslatva szólj: Tovább, még!

Gyűjts nénikét,
ki aprót szortíroz ma szét
rossz újságpapírba: Tovább, még!

Gyűjts kismamát,
kin tenger-áram vágat át,
tengeri sün vibrál: Tovább, még!

Homlesseket,
kiket eső és jég veret,
arcuk roncsolt térkép: Tovább, még!

Férfiakat,
zihálva hajtják magukat,
rágják a körmüket: Tovább, még!

Macskák fejét
bontsátok szét, mit gondol épp,
párkányon tipegve: Tovább, még!

Lessünk halat,
mely üveges semmit harap
egy akváriumban: Tovább, még!

Romló fogat,
melybe az étel beakad,
sajog, piszkálják, kínzó játék...

S az életet,
hogya már így begyűjtitek,
noszogassátok: Tovább, még!

Mint szenvedély
csúcán, ha közelít a kéj,
remegjete sok semmiséget

markolva, mert
boldog barom, kit orrba vert
bottal vagy pihével az élet.

FELLINGER KÁROLY

Halottak élén

A buddhista tanítások szerint
hét hét után kerül sor az
újjászületésre, írja unokatesóm,
akinek az apu volt a keresztapja.
Most éppen Burmából ír,
ott érte apám halálának a híre,
több mint három hónapja
tartózkodik ott, gyerekkori
szeretethiányát igyekszik bepótolni.
Csetelésünk közben
kinézek a fejemből, eszembe jut,
hogy apám szeptember tizenharmadikán
hunyt el, s az azt követő ötvenedik
nap Halottak napjára esett.

Őrség

Álmomban egy hang ébresztett,
hasonlatos az Úréhoz,
aki megparancsolta Ábrahámnak,
áldozza fel neki Izsákot,
később azonosítottam a hangot,
összetéveszthetetlenül apám hangja volt,
borotvát kért, meg borotvahabot,
mire kiabálni kezdtem,
természetesen
megborotválom, hiszen
négy évig ezt tettem,
minden második nap,
míg ki nem lehelte a lelkét,
azon a szeptember tizenharmadikán,

ami ráadásul nem is péntekre esett,
pedig a péntek tizenharmadika szerencsés
napja volt apámnak,
amíg dolgozott, egy ilyen napon
száz koronát kapott
pluszban a főnökétől,
oly hangosan kiabáltam,
nem csoda, ha végül felébredtem,
s az édes otthon úgy fájt a számban,
mint a menthetetlen,
kihúzásra váró zápfogam.



EL KAZOVSKIJ: ENYHE VARÁZSLAT 1.,
év nélkül, filctoll, tus, papír, 26×20 cm, magántulajdon

NÉMETH GÁBOR DÁVID

Tépőzár

Lehalkítottam a zenét, hogy utána visszanyomva hangosabbnak tűnjön, és hogy elhiggye, a zenével foglalkozom, és nem a latin kifejezéseket keresem a neten. Már beszélt hozzám egy ideje, de csak most válaszoltam, nem azért, mert eddig nem vettem észre, hanem mert hallani akartam, mit válaszolok.

Leborotválnak. Arra emlékeztet ez a hang, mint amikor a szúnyoghálót rakta fel a tépőzárra, és egy régi fogkefével próbálta beledörzsölni. Nem fáj, kérdezi a műtős, amikor a kényesebb részekhez ér. Tudom, a folyosón ülve a szemöldökét szedi, borsónyi csomókat egyben, ahogy mindig, mikor ideges, mintha mindegy lenne, pontosan melyiket tépi ki, a lényeg, hogy megváljon egy darabjától. Az apró szőrszálak alig észrevehető hangot adva adják meg magukat. Hiába róla beszélek, szégyellem a testem, és azon gondolkodom, megalázó-e annyira ez a helyzet, hogy így is maradjon most már.

Bámul

Azt mondta, pisilnie kell,
odébb ment,
és most várunk

a csendben,
egyelőre semmi,
szorongás csak,

berakom a fülembe
a fülhallgatót,
de nem hallgatok zenét,

mint az isten,
aki hisz benned,
hogy ő is létezhesen,

és már nem zavar, ha bámul.



EL KAZOVSKIJ: ENYHE VARÁZSLAT 2.,
év nélkül, filctoll, tus, papír, 26×20 cm, magántulajdon

NYERGES GÁBOR ÁDÁM

Ki tudja, milyen arányban

A felújítás alatt álló (de ez persze csak azt jelenti, hogy a forgalomból „átmenetileg” kivont) köztéren, ahol olyan szabadon száll a füst, a por, a törmelék, mint aminek nem szóltak, hogy errefelé milyen világ van egy ideje, miközben két munkagép cselekvést színlelve ide-oda tolat az épp megállást tettető, valójában rendre katatón menetrendben, lerobbanó tehervonóba együtt beszorult, zavarba jött, szerencsétlen vadidegenek módjára most vesztegelve összetalálkozik két épp valahonnan elkésző villamos. Mintha csak maga volna a megtestesült, pákosztos gravitáció, mint e lezárt téren egyedül közlekedni hivatott, momentán mégis álldogáló járművek álmos nehézkedése, pont olyan rezzenéstelen az egyik vezető kezében felnyíló pletykalap megfejtett keresztretjvényét kihívóan mutogató oldala is. A másik dobol a lábával, egyre türelmetlenebbül nézve, ma melyik részt használják majd önkényes átkelőhelynek a munkába reggel már eleve késve indulók, akikkel a már eredendően eleve elnagyolt tervek tartani meg sem próbáló metrókocsik majd ráérősen még tovább késnek. Kelet felől szirénaszót kever a szmogszerű porfelhőbe egy ironikus fuvallat, és páran az együttérzőbb elkésők közül mintha meg is sajnálnák azt, akivel éppen, nagy eséllyel, mivel a hang nem mozdul, erősödik vagy halványodik semmilyen irányba, talán épp egy dugóban várakozhat az egyre kevesebb átéléssel, mind hiába visongató mentőautó, hogy aztán a szükségesnél valamivel később érjen be oda, ahol már korábban sem tudnának segíteni, függetlenül a panasz mibenlététől. A rokonok aztán nemcsak pizsamát, párnát, fogkefét, papucsot, ásványvizet, gyümölcsöt, diétás ételeket és olvasnivalót visznek be a (de persze: mihez képest?) késve beérkezőnek, hanem vécépapírt, szappant és gyógyszereket is, bízva benne,

hogy kivételesen, ha sikerül előbb elkéredzkedniük a munkahelyükről, ahová aznap is majd tíz-tizenöt perccel munkakezdés után tudnak csak beérni, az egykedvűen csoszogó busz vagy a kényelmesen gurulató, jócskán túlszámlázott árú taxi majd még a látogatási idő véget érte előtt ér velük oda. Az órájukat nézegetők csak reflexből pislantanak oda, az időt inkább a csontjaikban és a szemükben érzik, hát- és lábfájásból, valamint az aktuális fényviszonyokból és társaik arcáról, testtartásából és gesztusaiból is tökéletesen tájékozódnak már igen régóta, pislantásuk zaklatott gyorsasága, egyáltalán, mozdulataik mímelt sietsége is inkább csak a társadalmi megegyezés része, mintsem valós aggodalom, a forgalom áll, a villamosok verőfényben napoznak, a mogorva munkások inkább, mit ad isten, az árnyékos részeken találnak nagyívű, vázlatos mozdulatokkal szerelgetnivaló teendőt, a tolató munkagépek pedig emberi mérték szerint túl lassan közlekednek bármiféle élőlény elgázolásához. Mikor majd végre hazaérnek, meghallgatják azért feléig-harmadáig az elmondott híreket, nagyrészt a közúti baleseteknél unják meg, a kiégett lakóházakig, feldarabolt szülőkgig és halálra késelt szeretőkgig már nem jutnak el, a belpolitika újabb fejleményeiről pedig leginkább a cipőjük belső és zoknijuk, harisnyájuk külső felületére rakódott füst, por, törmelék mennyiségéből, az ezek eltüntetéséhez szükséges mosószer drágulásából és a mindenki jó bűdös kurva anyjának különösebb meggyőződés vagy indulat nélküli, imaként elmormolt említéséből értesülnek. Majdani haláluk lassú, vontatott és fájdalommal teli mivoltában csak az életük hasonszőrűségével vetekszik, de igyekeznek nem belegondolni, hogy egy ilyen összevetésben melyik győzedelmeskedne. Egyikük, még ezen az emlegetett reggelen most mintha megállna egy pillanatra, miközben átvág a beporosodó, magányos síneken, majd körbenézve összerезzen, féltve még ezt a halállal ki tudja, milyen arányban hígított életet is, mert a szeme sarkából egy másodpercre úgy tűnt, mintha megindult volna valamelyik villamos, de valószínűleg csak a fény bicsaklott meg a megkopóban lévő fémváz egyik, csodával határos módon valahogy tisztán és fényesen maradt felületén. Megdörzsöli azért a szemét, nemcsak a szálló por e reggelen igencsak magas koncentrációja okán, hanem mert nagyon is elképzelhető, hogy már megint káprázik.

KÖRÖSZTÖS GERGŐ

Anyám hübrisze

Egy éjszaka megugattam a Holdat, aztán a földet kapartam:
haza akartam, ahogy megjött ő is.
Körmöm alá mászott a gyöngesár, és felpiszkálta
az ott lakó szellemeket.
Addig bírtam velük, amíg nem én vágtam a körmömet.

A Hold visszaugat, vicsorgunk, belemarok a fénybe.
A szellemek persze röhögnek, azt mondják:
milyen mókás, ahogy próbálok egy rendes
hübriszt elkövetni végre.
Ők nem tudják, hogy hübrisz a holdfény.

Megugatam anyámat, és megharapom a kezét.
Megüt: rossz kutya,
szemeiben elhagyott vadaspark az éjszaka, mikor
egy holdfényes éjszakán magához vett,
és levágta körmeim.

Futok kifelé a világból, amiről annyit tudok,
hogy ugatható és harapható.
Kaparom a földet és előjönnek sárosan a szellemek.
Bólogatnak, hogy ez már igen, öcsém.
Nem is sejtik, hogy anyám hübriszének örülnek ennyire.

HUSZTHY ÁDÁM

60:00*John Cage 105. születésnapjára*

00:00	Stóla selyme zizzen.
00:50	Szentségtartó koppan az oltáron, arany díszei összekoccannak.
01:00	Az egyik gyertya serceg.
02:10	Pad reccsen.
02:20	Valaki sóhajt.
04:00-04:30	Pad nyikorog.
04:33	Valahol lehajtanak egy zongorafedelelet.
07:10	Valaki nyel.
08:50	Odakint léptek.
09:00	Valahol ajtó csukódik.
10:00	Valaki helyzetet változtat.
10:20	Más valaki is.
10:40	Harmadik, negyedik is, egyszerre.
15:10	Torokköszörülés.
16:00	Szintén.
17:40	Reccsenés.
18:10	Két torokköszörülés, két reccsenés.
20:00	Valaki zsebkendő után kotorász.
20:20	Megtalálja, előveszi.
20:40	Visszagyűri, nem mer orrot fújni.
20:50-21:00	Szipog.
22:30	Gyomor kordul.
23:20-25:00	Gyomor korog változó intenzitással, ezt kihasználva, hasonló eset megelőzésére? többen helyzetet változtatnak, nagy levegőket vesznek.
27:40	Visszafojtott tüszzentés.
28:00-29:00	Csuklás. Az elnyomott tüszzentés miatt?
30:00	Fészkelődés.
31:00	Megint. Kimenni készül?
32:00	Megnyugszik.

- 33:40 Deréksigolya roppan.
35:50 Hűmmögés
36:20 Nyammogás.
37:00 Elfojtott ásítás.
37:08 Megrebben a Szentlélek.
60:00 Stólaselyem susog, aranydísz csörren.

(Részlet a *Harmadik Ádám* című készülő regényből)



EL KAZOVSZKIJ: *ENYHE VARÁZSLAT 3.*,
év nélkül, filctoll, tus, papír, 26×20 cm, magántulajdon

SZŐKE KATALIN

Mihail Kuzmin és az első orosz homoerotikus regény

Mihail Kuzmin személyisége tele volt ellentmondásokkal. Fennmaradt arcképei is szöges el-
lentétben álltak egymással; elegendő összehasonlítani Konsztantyin Szomov 1909-es róla
festett portréját, amelyről egy kifinomult, divatosan öltözött dandy tekint ránk, korai fényké-
peivel, amelyeken hosszú szakállal, orosz ingben pózol. Egyszerre volt finom stilizátor, a l'art
pour l'art képviselője, és óhitű, aki szerette a falusi életet. 1872. október 6-án született Ja-
roszlaviban, születésekor apja 60, anyja 40 éves volt. Nagyanyja anyai ágon francia, Mon-
geaultier, Nagy Katalin egyik francia színészének unokája. Gyermekkorát Szaratovban töltöt-
te, s itt kezd meg gimnáziumi tanulmányait is. Zenét tanul, s életrajzában így vall akkori ér-
deklődési köréről:

„A kedvenceim először a *Faust*, Schubert, Rossini, Meyerbeer és Weber voltak. Egyébként
ez a szüleim ízlését tükrözte. Teljesen belemerültem Shakespeare-be, a Don Quijote-be és
Walter Scott-ba...”

1884-ben a család elköltözött Szentpétervárra. Önéletrajza szerint gimnáziumi éveire te-
hető első vonzalma egyik fiú osztálytársa iránt. Ekkor ismerkedett meg Csicsserinnel, a ké-
sőbbi szovjet népbiztossal, aki élete végéig levelezőtársa és hű barátja maradt. Nagy hatást
tett rá Csicserin művelt nemesi családja, közös volt zenei érdeklődésük, együtt tanulmányoz-
ták Mozart műveit, együtt jártak színházba és tárlatokra. Együtt olvasták a gnosztikus iro-
dalmat, Nietzschét, Schopenhauert és Taine-t. Ekkor kezdett Kuzmin zeneszerzéssel is fog-
lalkozni, románcokat írt, sőt operákat, majd beiratkozott a Zeneakadémiára, ahol Ljadov és
Rimszkij-Korszakov tanította. 1893-ban megismerkedett első szerelmével, egy tiszttel, aki
négy évvel volt nála idősebb, s akit önéletrajzában „Georges hercegként” emleget. Homosze-
xuális beállítódását bevallja édesanyjának és Csicsserinnek, akik megértően fogadják, de en-
nek ellenére öngyilkossági kísérletet követ el. 1895-ben barátjával körutazást tesznek, eljut-
nak Konstantinápolyba, Athénbe, Kairóba és Alexandriába, ahol olyannyira megérinti Kuz-
min a hellén szellemiség, főként Alexandria, hogy később verseinek egyik fő témája lesz. Az
utazás alatt Kuzmin barátja meghal, ennek következményeképp Kuzmin több mint egy évig
betegeskedik. Egy másik utazás is döntő jelentőségű lesz életében. 1897-ben Németországba,
majd onnan Olaszországba megy. Róma és Firenze, az olasz reneszánsz egy életre magával
ragadja, s az ottani élményeinek alapulópó motívumok egészen az 1920-as évek elejéig megjelen-
nek munkásságában. Az itáliai utazás helyszínei és körülményei alkotják a *Szárnyak* című
kisregény topológiáját, sőt a saját nevén szerepel a regényben Mori kanonok, akivel Firenzé-
ben Csicserin ismertette meg. Az utazás következtében Kuzminban feléledt a szenvedély
nemcsak a művészetek, de a vallás és a katolicizmus iránt. Vallási útkeresései során eljut az
orosz gyökerekhez is: az óhitűek közösségéhez. Elkezdte tanulmányozni az óorosz egyházi
zenét, az ikonfestészetet, sőt eljut a test és a nyílt érzékiség tagadásáig, szerzetes akar lenni.

„Orosz periódusa” azonban nem zárja ki lelkesedését például d’Annunzio iránt, hasonlóképp a nyugati kereszténység szentjei, Szent Ferenc és Sienai Szent Katalin iránt. Az antikvitás, a nyugati kultúra és a reneszánsz eszméitől nem vált meg soha. Kuzmin vallási útkereséseit mindig az erkölcsi és esztétikai jelleg összefonódása jellemezte. Ekkoriban kezdett el orosz ruhában járni, amelyet csak 1906-ban vetett le.

1901-ben ismerkedik meg a *Művészet világa* festőivel, Nouvellel, Bakszttal és Szomovval. Eljár a *Kortárs zenei estek* rendezvényeire, ahol a kortárs nyugati és orosz zene alkotóit – Debussy, Ravel, C. Frank, Max Reger, R. Strauss, Alban Berg, Schönberg, Prokofjev, Mjaszkovszkij, Sztravinszkij – mutatják be. Harmincéves korától kezd el komolyan az írással foglalkozni, az „esztétizmus”, a francia dekadensek, Beardsley művészete és Oscar Wilde írásainak hatása alatt. Kuzmin élete, és egyben reputációja akkor változott meg, mikor megírta a *Szárnyak* című regényét, amely a mérvadó szimbolista folyóiratban, a *Mérlegben* 1906-ban jelent meg.

A *Szárnyak* (Крылья) a homoerotikus kapcsolatot természetesnek bemutató első mű volt az európai irodalomban is. Sokan az „új őszinteséget” ünnepelték benne. Annak ellenére, hogy a téma az angol és francia irodalomban szintén felmerült, Oscar Wilde *Dorian Gray arc képe* (1890) című regényében csak utalás található az ilyen jellegű kapcsolatokra, Marcel Proust pedig *Az eltűnt idő nyomában*, a *Szodoma és Gomorra* című részben bonyolult áttételeken keresztül érintette a kérdést. André Gide *Meztelenül* (L’Immoraliste, 1902) című művében sem nevezi néven hőse vonzalmát; a *Corydon*-t, melyet 1911-ben írt, s melyet a homoszexualitás apológiájának is tartanak, miután jelentős mértékben szerzője átírta, csupán 1924-ben került könyvadásra, annak ellenére, hogy Franciaországban a törvény nem büntette az egyneműek szerelmét. Edward Morgan Forster *Maurice* (1913–1914) című regénye, miután szerzője nem vállalta fel, csak 1971-ben, poszthumusz került kiadásra. Oroszországban egyébként a Büntető Törvénykönyv tartalmazott a homoszexualitást, pontosabban a pederasziát (мужеловство) büntető cikkelyt (1906-os, 1907-es), noha ritkán alkalmazták. A közvélemény egyértelműen elítélte, viszont az az értelmiségi kör, amelyben Kuzmin mozgott (a szimbolisták és Vjacseszlav Ivanov köre, a *Művészet világa* csoport, Gyagilev és az *Orosz balett* stb.) rendkívül toleránsan viszonyult hozzá.

A regény fogadtatásában a tematikát illetően leginkább a kritikai észrevételek domináltak. Zinaida Hippisusz, Dmitrij Merezkovszkij felesége, aki Anton Krajnyij álnéven a korszak legélesebb nyelvű kritikusának számított, a *Mérleg* 1907-es számában közvetlenül a regény könyv alakban történő megjelenése után olyannyira lesújtó bírálatot közölt, hogy ugyanazon számban megjelentettek a szerkesztőség részéről egy válasz-cikket. A pornográfia vádját felkapták a bulvárlapok is. Még Lev Trockij is reagált egyik tárcájában a Kuzmin-műre 1908-ban, amely bekezdte a *Irodalom és forradalom* (Литература и революция, 1923.) című könyvébe. „A test anarchiája” és a „nemi individualizmus” példájának tartotta Kuzmin regényét. A regény igazi értékét felismerő kritikusok között természetesen ott voltak a szimbolisták, Brjusov, Andrej Belij, Nyikolaj Gumiljov és Vjacseszlav Ivanov. Kuzmint egyre inkább zavarta regényének fogadtatása, hogy összehasonlítták Oscar Wilde-dal, valamint azok az olvasói levelek, melyekben a „homoszexualitás bárdjának” nevezték. Természetesen az is rosszul érintette, hogy kevesen figyeltek fel műve irodalmi értékeire, az esztétizmus credo-jára.

Kuzmin regényének fogadtatásába erősen belejátszó bulvárelem, majd a szovjet korszakban fellépő tilalom voltaképpen nem tette lehetővé a *Szárnyak* elhelyezését a korszak iro-

dalmi folyamataiban. Az 1990-es években fellendülő, s napjainkig tartó kutatások azonban már érintik a regény poétikáját, s feltártak több olyan részletkérdést, melyek nélkül hitelesen nem lehet a műhöz közelíteni. Ám ugyanakkor több problémára nem adtak választ, melyek közül talán a legfontosabbak: a *Szárnyak* és a szimbolista regény viszonya, illetve a szecesszió hatása Kuzmin prózájára.

A *Szárnyak* főhőse, Ványa Szmurov, egy kamasz diák, akit a történet során különféle hatások érnek, melyeket csak nagy nehézségek árán tud befogadni. „Fejlődéstörténete” a banalitás, az érdektelenség és műveletlenség kategóriáival meghatározható gyermeki léttől egy volgai őhitű közösség megismerésén és a bennük való csalódáson keresztül végül Olaszországig vezet, ahol bebocsáttatik a kultúra templomába, az érdek nélkül való szépség birodalmába. A fejlődéstörténet másik vonulata az önmeghatározás problematikájával kapcsolatos: Ványa identitásának megtalálása folyamatában fontos szerepet játszik a homoerotikus kapcsolat elfogadása; ez a feltétele a kultúrába és a szépségbe történő beavatásának.

A regény címe nyílt utalás Platon *Phaidrosz* című dialógusában a központi szárny-szimbólumra. Kuzmin azért kölcsönözte ezt a címet, mert a regény alapvető témájára utal, az esztétikum és az erkölcs szoros kapcsolatára: a szépség és a szabadság keresésére, a lélek tökéletességhez vezető útjára és a férfi-szerelemről alkotott azon hellenisztikus elképzelésekre, melyek szerint a homoerotikus kapcsolat a személyes és kulturális újjászületés eszköze.

Kuzmin 1906-tól a pétervári művészértelmiség belső köreinek is egyenrangú tagja lett. Szintén 1906-tól kezdődött barátsága Vjacseszlav Ivanovval és feleségével, Ligijja Zinovjeva-Annibal írónnal. Kuzmin rendszeres résztvevője lett a *Toronyban* Ivanov szerdáinak. Külön programnak számított, mikor zongorakísérettel előadta verseit, egyebek között az *Alexandriai dalokat*. Kuzmin, barátai, Szomovval és Nouvellel aktív résztvevői voltak Ivanovék titkos, „legbensőbb körének”, a *Háfiz barátai társaságának* (Общество друзей Гафиза), amely egyszerre volt misztikus és teátrális kör. Vjacseszlav Ivanov szerette Háfiz Samszud-Din Muhammad, XIV. századi perzsa bölcs és misztikus költő verseit, aki az iszlámon belül a szufi hitvallást képviselte. Háfizt Ivanov szellemi elődje, a filozófus Vlagyimir Szolovjov fordította oroszra, már csak ezért is kedves volt számára, s valószínű, hogy ezért adta a körnek ezt a nevet. A kör résztvevői között szerepeltek még Nyikolaj Bergyajev, filozófus, Szergej Gorogyeckij és Szergej Auszlender írók, valamint Lev Bakszt, festő. A rendszerint kosztümös összejövetelek egyik fő szervezője Kuzmin volt, ahol zene, vers, tánc kíséretében hódoltak nemcsak az antikvitás szellemének, de az arab-perzsa kultúrának is. Nevet is adtak egymásnak: Ivanov – El Rumi vagy Hyperion, Zinovjeva-Annibal – Diotima, Bergyajev – Salamon király, Bakszt – Apellész, Auszlender – Ganümedész, Kuzmin – Antinoosz. Kuzminnak ez a ragadványneve Ivanov körében mindvégig fennmaradt. Kuzmin 1907-ben publikálta a kimonodottan prototípusokra épülő kisregényét, a *Karton házacska*t (Картонный домик), melyben könnyen felismerhetők környezetének tagjai a kortárs művészkörökből. A történet alapját Kuzmin Szentpétervárott 1906 őszén kezdődő, ám rövid ideig tartó szerelmi kapcsolata képezte Szergej Szugyejkin (1882–1946), moszkvai festővel. 1907-ben adták ki bravúros, a régi francia kalandregény alapján készült stilizációját, az *Aimé Leboeuf kalandjait* (Приключения Эме Лебефа), amely rendkívül pozitív visszhangot váltott ki. 1908-ban jelent meg első verseskötete, a *Hálók* (Сети), amely Kuzmint egyszerre a kor egyik legnevesebb költőjévé tette. 1917-ig publikált másik két verseskötete, az *Őszi tavak* (Осенние озёра, 1912) és az *Agyag-galambok* (Глиняные голубки, 1914) kevésbé voltak sikeresek.

1909 és 1917 között Kuzmin elsősorban prózát és színpadi műveket publikált. Két, a középkori élettörténeteket stilizáló műfajt modern elemekkel kitöltő műve is ebben az időszakban jelent meg: *Nagy Sándor hőstettei* (Подвиги Великого Александра, 1909) – ezt a művét Franz Kafka is olvasta német fordításban – és *Joseph Balsamo, Cagliostro grófia csodálatos élete* (Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро, 1916.), amelyet egy *Új Plutarkhosz*-sorozat első részének tervezett. Sajnos, a sorozat csak megindult, de nem folytatódott. Ugyancsak a középkori kaland- és utazóregény műfaját teremti újra a *Sir John Fairfax utazásai Törökországban és sok más érdekes országban* (Путешествие Сера Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам, 1910.) című művében. Több elbeszélése is megjelenik ebben az időszakban, ezen kívül *Meséinek* (Сказки, 1912–13) gyűjteménye is napvilágot lát. Rendszeresen dolgozik a színházaknak, színpadi zenét ír és librettókat.

Ebben az időszakban Kuzmin érdeklődése egyre gyakrabban fordul a populáris műfajok felé. Nagyra értékeli és szereti az operettet, librettókat és zenét szerez, részt vesz színpadra állításukban. Irodalmi tevékenységén érzékelhető nyomot hagy mindez, több, könnyen befogadható, a kor igényeinek megfelelő művet is alkot, valami olyasmit, amit manapság bestsellernek hívunk. Sőt bizonyos, reakciós-patrióta bulvárlapokban szintén publikál, melyet többen nem néznek jó szemmel. Szintén a kor populáris, „patrióta” műfajai közé sorolhatók *Háborús elbeszélései* (Военные рассказы, 1915), melyekben az első világháború kezdetének korszakát melodramatikus, helyenként giccsbe hajlóan édeskés történetekben idézte fel.

1915-ben ismét megjelenik egy terjedelmes, modern témájú, önéletrajzi indíttatású, prototípusokra épülő regénye, a *Lebegő utazók* (Плавающие-путешествующие). Az egoizmus és az immoralitás kérdései vetődnek fel a *Csendes őrség* (Тихий страж, 1916) című kisregényében; megtalálható a műben az Oroszországban a XIX. századtól rendkívül népszerű Max Stirner tanainak visszhangja, hasonlóképp felismerhető utalások szerepelnek a kortárs ego-futuristák (Fofanov, Ignatyev) teoretikus megnyilatkozásaira. Mindkét mű, „tézis-regény” mivoltában, bizonyos értelemben a *Szárnyak* folytatásának tekinthető. Kuzmin modern témájú regényeiben sajátos „feltáró munkát” végez arra nézve, hogyan hatnak a kor népszerű eszméi a köznapi emberek életére; hiszen ezek az eszmék nem stabilak, gyakran komoly változásokon mennek át, sőt néha még a felismerhetetlenségig el is torzulnak.

Kuzmin 1913-ban ismerkedett meg a nála több mint 20 évvel fiatalabb Jurij Ivanovics Jurkunnal (1895–1938), aki élete végéig társa maradt. Kuzmin sokat tett azért, hogy Jurkun elinduljon írói pályáján, a köztük levő viszony a klasszikus nevelő és tanítványa kapcsolataként is működött. Kuzmin, mint a pétervári bohémvilág jellegzetes figurája a korszak két művészkávéházának, a *Kóbor kutyának* (Бродячая собака) és a *Komédiások pihenőjének* (Привал комедиантов) állandó látogatója, és rendezvényeinek aktív résztvevője.

Kuzmin, aki mindig igyekezett elhatárolódni a politikától, az 1917-es forradalmat még úgy-ahogy elfogadta, mert számára a gyűlölt háború végét jelentette. Viszont később egyre inkább rájött arra, hogy a bolsevizmus a számára oly drága személyes szabadságot és a magánéletet teljes mértékben korlátozza. Már 1918-ban ezt írja a naplójában:

„... a beözönlött elvtársak valóban úgy viselkednek, mint Attila, itt csak az ügyes csirkefogók tudnak megélni.”

1917 végén és 1918 első hónapjaiban írja meg erotikus verseskönyvét a testi szerelem különféle fajtáiról, a botrányosnak tekintett *Lefüggönyözött képecskéket* (Занавешенные картинки), amelyek még 1920-ban megjelenhettek. Megélhetése végett csatlakozik a Gorkij

által kezdeményezett *Világirodalom* könyvsorozatához, és Anatole France regényeit fordítja. Egyébként a forradalom után nyolc verseskötete jelent meg, melyek közül négy érdemel igazán figyelmet, a *Vezér* (Вожатый, 1918), a *Túlvilági esték* (Нездешние вечера, 1921), a *Parabolák* (Параболы, 1923) és a *Pisztráng széttöri a jeget* (Форель разбивает лед, 1929). Érzékelhető, hogy költészete alapvetően megújult, verseiben egyre több az avantgárd poétikájára jellemző szövegépítési mód, megjelennek különböző metrikai variánsok és sor- és strófaszerkezetek.

Kuzmin 1922–1923-ban a német expresszionizmus egyik lelkes oroszországi rajongója lesz. Nemcsak a festészet és az irodalom (F. Werfel, G. Meyrink, W. Kayser, Ernst Toller) ragadja magával, de a film is, ami mindig az egyik kedvenc művészeti ága volt. Lelkesedik Robert Wiene klasszikus alkotása, a *Doktor Caligali kabinetje* (1920) iránt, valamint Fritz Lang rendezéseit is jól ismeri. 1922-ben csatlakozik az *emocionalisták* petrográdi csoportjához, amely a nyugati expresszionizmus esztétikai elvei követőjének vallotta magát, s amelynek egyik szellemi vezetője lesz. A csoportnak rajta kívül még tagjai voltak Konsztantyin Vaginov író, Jurij Jurkun, Szergej Radlov, drámaíró és rendező, Anna Radlova költőnő és Vlagyimir Dmitrijev, festő.

1923-ban jelenik meg esszékötete a *Konvenciók* (Условности), amely kritikai munkásságának legértékesebb darabjait tartalmazza. Kuzmin 1924-ben, Lenin halála után *Néró* (Нерон) címen írt egy drámát, melynek szövege még nem került elő. Valószínű, hogy valamelyik házkutatáskor, magánál Kuzminnál, vagy halála után Jurkunnál veszett nyoma. Kuzmin az 1920-as évek végén egyre intenzívebb alkotói kapcsolatba kerül az OBERIU csoport tagjai közül nemcsak Vaginovval, hanem Danyil Harmsszal és Alekszandr Vvegyenszkijel is. Az ekkor keletkezett művei, például *A kályha a fürdőben. Tájképek a csempén* (Печка в бане. Кафельные пейзажи, 1928), amely csak gépiratos példányban maradt fent, vagy a szintén életében nem publikált *Öt beszélgetés és egy eset* (Пять разговоров и один случай) című elbeszélések már az orosz abszurdot előlegezik meg. Az utóbbi mű például Danyil Harmsz 1930-as években íródott prózáját, konkrétan az *Esetek* (Случай) című minimális elbeszélés-ciklusát.

Kuzmint fokozatosan kiszorítják az irodalmi életből, megszűnik kritikai rovata az *Esti vörös újságban* (Вечерняя красная газета), egyre kevesebbet foglalkoztatják a színházak is, tulajdonképpen csak a fordításokból él. Shakespeare-t (Lear király), Homéroszt, Goethe-t (Nyugat-keleti díván) és Byront fordít. Egy társbérleti kétszobás lakásban együtt él barátjával, Jurkunnal és annak édesanyjával. Minden nap meglátogatja őket Olga Arbenyina-Gildebrandt, színésznő és festőnő, akivel Jurkun polgári házasságot kötött, de nem lakott velük. Miután az 1930-as években műveit nem publikálták, sőt az is lehetetlenné vált, hogy megőrződjön mindaz, amit az asztalfióknak írt, nincsenek pontos adatok arról, hogy min dolgozott. Ahogy a visszaemlékezésekből kiderül, *Vergiliusról* írt regényét majdnem teljesen befejezte (két fejezet megjelent belőle 1922-ben), szintén elkészült *Shakespeare szonettjeinek* fordításával, de ezek a kéziratok eltűntek. 1936. március elsején halt meg az egyik moszkvai városi közkórházban. Valószínű, hogy igazat kell adni Anna Ahmatovának, aki az egyik kései interjújában a következőket mondta: „1936-os halála kegyelmi ajándék volt, másképp borzasztóbb halál várt volna rá, mint Jurkunra, akit 1938-ban agyonlőttek.”

MIHAIL KUZMIN

Szárnyak

(RÉSZLETEK A REGÉNYBŐL)

Ványa Szmurov, a pétervári kispolgári közegben, rokonainál élő, árva iskolásfiú először tesz látogatást az angol-orosz származású, magas műveltségű Strupnál, aki a patrónusa kíván lenni, tanítja és az a célja, hogy bevezesse a kultúra világába.

Amikor Ványa belépett Strup lakásába, énekhang ütötte meg a fülét, zongorakísérettel. Csendesen belopózott az előszobából balra nyíló dolgozószobába, kikerülve a nappalit, és hallgatózott. Egy számára ismeretlen férfihang ezt énekelte:

Esti szürkület meleg tengeren,
Borongós égen fároszok tüze,
Lakoma végén vasfű, illatos,
Friss reggel hosszú virrasztás után.
Séta tavasszal kerti fasoron,
Füldöző nők, visongás, kacagás,
A szent pávák Juno templománál,
Ibolya-, gránátalma-, citromárusok,
Búgó galambok, fénylő napkorong –
Meglátnom téged, szülővárosom*

A zongora mély akkordjai mintha sűrű köddel burkolták volna be ezt a szomorúság dallamot. Majd kezdetét vette a férfihangok akadozó, egymással való feleselgetése, és Ványa kiment a teremből. Mennyire szerette ezt a zöldes árnyalatú, tágas, Rameau és Debussy dallamaitól visszhangzó szobát és Strup barátait, hiszen annyira nem hasonlítottak azokra az emberekre, akikkel Kazanszkijéknál találkozott; kedvelte ezeket a disputákat, a férfiak estebédjeit borral és könnyed csevellyel; a dolgozószobát, a mennyezetig érő könyvespolcokkal, ahol Marlow-t és Swinburnet olvastak; a hálószobát a mosakodó-készlettel, ahol az élénkzöld háttérben sötétvörös faunok roptak körtáncot; a vörösréztől csillogó ebédlőt; az Olaszországról, Egyiptomról, Indiáról szóló történeteket; a szépség minden változata iránti lelkesedést, függetlenül attól, hogy melyik kor és melyik ország volt a szülőhazája; a sétát ki a szigetekre; ezeket a zavarba ejtő, ám vonzó elmélkedéseket; ezt a mosolyt a

* N. Kiss Zsuzsa fordítása

szépnek nem nevezhető arcokon; a mulandóság leheletét árasztó peau d’Espagne illatát, a sovány, erős ujjakon a gyűrűket, a különösen vastag talpú cipőket –, mennyire szerette mindezt, ésszel igazán nem fogta fel, de ösztönösen lelkesítette.

– Hellének vagyunk: idegen tőlünk a júdeaiak türelmetlen monoteizmusa, a képzőművészettől való elfordulásuk, kötődésük a testhez, az utódokhoz, a nemzés aktusához. Az egész Bibliában nincs utalás a hitre a túlvilági üdvözülésben; a parancsolatokban említett egyetlen jutalom (éppen az életet adók tisztelete okán), hogy hosszú életű leszel a földön. A gyermektelen házasság – szegényfolt és átok, amely kizáró oka az istentiszteleten való részvételnek, mintha elfelejtették volna, hogy épp a zsidó legenda szerint a bőséges gyermekáldás és a munka a bűnökért való büntetés, nem az élet célja. És minél távolabbra kerülnek az emberek a bűntől, annál inkább eltávolodnak a gyermekszüléstől és a fizikai munkától. A keresztényeknél ösztönösen érzékelhető mindez, mikor a szülés után, és nem a házasságkötés után tisztítja meg magát az asszony, imádkozással, a férfinak pedig nincs semmi ehhez hasonló kötelezettsége. A szerelemnek önmagán kívül nincs más célja; a természet szintén mentes a finalitás eszméjének minden árnyalatától. A természet törvényei más kategóriába soroltak, mint az úgynevezett isteni és emberi törvények. A természet törvénye nem abban rejlik, hogy egy fának okvetlenül gyümölcsöt kell hoznia, hanem abban, hogy bizonyos körülmények között hoz gyümölcsöt, más körülmények között pedig nem, sőt ugyanúgy törvényszerűen és magától értetődően pusztul el, mintha gyümölcsöt hozott volna. Ha a szívbe kést szúrnak, megszűnik dobogni; ebben nincs sem finalitás, sem jó és rossz. Csak az tudja megszegni a természet törvényét, aki képes megcsókolni saját szemét anélkül, hogy kívájnák a szemgödörből, és tükör nélkül tudja tarkóját szemlélni. És mikor azt mondják önöknek, hogy „természetellenes”, csak vessenek egy pillantást arra a vak emberre, aki ezt mondta, és menjenek el mellette, ne váljanak hasonlatossá a madárijesztő látványától a veteményesben szétrepülő verebekhez. Az emberek úgy járkálnak, mintha vakok és halottak volnának, noha képesek lennének rá, hogy megteremtse a magas fokon izzó életet, amikor minden élvezet olyannyira intenzív, mintha most született volna meg az ember, és rögtön meg is halna. Pontosan ilyen mohósággal kell befogadni mindent. Körülöttünk minden lépésnél ezernyi csoda: az emberi test izmait és ínszalagjait lehetetlen felindulás nélkül nézni! Akik a szépség fogalmát a férfit megejtő női szépséggel kapcsolják össze, csak közönséges bujaságról tesznek tanúbizonyságot, és mind távolabbra kerülnek a szépség igazi eszményétől. Hellének vagyunk, a szépség szerelmesei, az eljövendő élet bakkhánsai. Hasonlóképp Tannhäuser látomásaihoz Vénusz barlangjában, valamint Klinger és Thoma jóserejű képeihez, létezik egy napfényben és szabadságban fürdő őshaza, gyönyörű és bátor emberekkel; oda igyekszünk mi, argonauták, tengereken, ködön és homályon át! A legmeglepőbb új dolgokban is felismerjük az ősi gyökereket, és e hihetetlen ragyogásban érzékeljük igazán hazánkat!

Ványa csalódott Strupban, hibásnak tartja közös barátjuk, Ida Goldberg öngyilkosságában, s tanúja lesz a férfi Fjodorral való intim kapcsolatának is. Ezért elhatározza, hogy egy óhitű családhoz megy nyaralni, egy Volga parti településre. Marja Dmitrijevna-val való kapcsolata azonban a női szerelemből való kiábrándulást hozza számára.

„Körülöttünk minden lépésnél ezernyi csoda: az emberi test izmait és ínszalagjait lehetetlen felindulás nélkül nézni!” – emlékezett vissza Ványa Strup szavaira, amikor gyertyafénynél a tükörben elborzadva szemügyre vette finom, de most szörnyen sápadt arcát, ívelt szemöldökét, szürke szemét, élénkpiros száját és hullámos haját vékony nyaka körül. Még csak nem is csodálkozott azon, hogy csendben bejött hozzá Marja Dmitrijevna ilyen későn, gondosan becsukva maga mögött az ajtót.

– Mi lesz velünk? Mi lesz velünk? – rohant oda hozzá. – Sápadt, beesett lesz az arc, felfúvódik a test és szétbomlik, a szemet kivájják a kukacok, és az izmok szétmállanak a kedves testben! Az emberi test izmait és ínszalagjait lehetetlen felindulás nélkül nézni! Minden tönkremegy, elpusztul! Én nem tudok semmit, nem láttam semmit, de akarom, akarom... Hiszen nem vagyok olyan érzéketlen, mint a kő, és most már tudatában vagyok szépségemnek is! Borzalom! Borzalom! Ki ment meg engem?

Marja Dmitrijevna nem csodálkozott különösen, örömteli érzésekkel a szívében tekintett Ványára.

– Ványecska, kedvesem, sajnálom magát, mennyire sajnálom! Félttem ettől a perctől, igen, úgy látszik, eljött az Úr akaratának beteljesülése –, és komótosan elfújva a gyertyát, átölelte Ványát és csókolgatni kezdte a száját, a szemét, az arcát, mind erősebben magához szorítva. Ványát, aki egyszerre kijózanodott, forróság öntötte el, kényelmetlenül érezte magát, és kiszabadulva az ölelésből, már más hangon, halkán ismételte:

– Marja Dmitrijevna, mi van magával? Engedjen el, ne csinálja!

Ám az egyre erősebben magához szorította, gyors csókokkal halmozta el az arcát, száját, szemét, és azt suttogetta:

– Ványecska, kedvesem, boldogságom!

– Engedj el, te undorító némbér! – kiáltott fel végül Ványa, és félrelökte az őt teljes erejéből átölelő asszonyt, kifutott, becsapva az ajtót maga után.

– Mit tegyek most? – kérdezte Ványa Danyil Ivanovicstől, akihez otthonról elfutva berohant éjszaka.

– Szerintem, el kell utaznia – mondta a hálóruhája felett háziköntösben és papucsban őt fogadó házigaista.

– Hová utazzam? Talán Pétervárra? Majd megkérdezik, miért jöttem vissza, egyébként is tiszta unalom.

– Igen, ez kényelmetlen lenne, de nem maradhat itt, maga – beteg.

– Mit tegyek? – ismételte Ványa, és gyámoltalanul nézett az asztalon ujjaival doboló görög tanárra.

– Hiszen én nem ismerem sem a maga körülményeit, sem anyagi helyzetét, nem tudom, milyen messzire tudna elutazni; és egyébként sem utazhat egyedül.

– Mit tegyek?

– Ha bízna a jóindulatomban, és Isten tudja, milyen ostobaságokkal nem tömné tele a fejét, azt javasolnám Szmurov, hogy utazzon el velem.

– Hová?

– Külföldre.

– Nincsen pénzem.

– Az én pénzem mindkettőnknek elég lenne; majd idővel elszámolunk; elmegyünk Rómába, és ott kiderül, kivel jönne vissza, és én merre utazok tovább. Ez lenne a legjobb megoldás.

– Valóban komolyan mondja, Danyiil Ivanovics?

– A lehető legkomolyabban.

– Tényleg lehetséges lenne, hogy én Rómába menjek?

– Nagyon is lehetséges! – mosolyodott el a görög tanár.

– Nem tudom elhinni! – mondta Ványa izgatottan.

A görög tanár csendben cigarettázott és mosolyogva nézte Ványát.

– Micsoda jó ember maga, milyen nagylelkű! – lelkesedett a fiú.

– Nekem is nagyon kellemes, hogy nem kell egyedül utaznom; természetes, hogy az úton takarékoskodni fogunk, nem az elegáns szállodákban fogunk lakni, hanem a helyi fogadókban.

– Ez így jóval érdekesebb lesz! – örvendezett Ványa.

– Holnap reggel beszélni fogok a nénikéjével.

És reggelig az utazásról beszélgettek, megjelölték az állomásokat, városokat, helységeket, megtervezték a kirándulásokat. Ványa, miután a szikrázó napfényben kijött a fúvel benőtt utcára, elcsodálkozott, hogy még Vaszilban van és, hogy itt van egy kőhajításnyira előtte a Volga, a sötét erdővel a túlparton.

Ványa Itáliában megismerkedik Mori kanonokkal, aki elmeséli neki Hadrianus császár szeretője, Antinoosz történetét. Majd Ványa Cascinében Struppall találkozik, aki felajánlja neki, hogy legyen utazásai során társa, s egyben partnere is. Ebben a jelenetben a platóni szárny szimbólum metaforája is realizálódik. A regény Ugo Orsini, a művész monológjával, ami számos antik utalást tartalmaz a homoerotikus kapcsolatokra, és Ványa döntésével ér véget.

– Bithüniából származott; Bithünia Kisázsia Svájca, zöldellő hegyekkel, hegyi patakokkal, legelőkkel, korábban, mielőtt magához vette volna Hadrianus, pásztor volt; elkísérte császárat utazásaira, melyek egyikén, Egyiptomban halt meg. Zavaros hírek terjedtek arról, mintha a maga akaratából fulladt volna bele a Nílusba, patrónu-

sa életéért hozott az isteneknek áldozatot, mások viszont azt állítják, hogy fürdőzés során fulladt meg, mikor Hadrianust mentette ki a folyóból. Halálának órájában a csillagászok új csillagot fedeztek fel az égen; titokzatos dicsfénnel övezett halála, különleges szépsége, ami a művészetben élt tovább, nem csak az udvari körökre volt hatással; a vigasztalhatatlan császár, aki adózni kívánt kedvence emlékének, az isteni képmások közé sorolta, tiszteletére versenyeket rendezett, palesztrákat és templomokat építtetett, jósdákat hozott létre, ahol az első időkben ő maga írta meg a válaszokat veretes, régi verseléssel. De hiba lenne azt gondolni, hogy az új kultuszt erőszakkal terjesztették, vagy hogy kizárólagosan a császári udvarban gyakorolták, és hogy csak egyfajta hivatalos kultusz volt, amely alapítójával együtt kihalt. Jóval később, néhány évszázaddal ezután is találkozunk Diana és Antinoosz tiszteletére alapított közösségekkel, melyeknek az volt a céljuk, hogy tagjaikat a közösség pénzén temessék el, közös pénzből étkezést és szerény istentiszteletet biztosítsanak. Ezeknek a közösségeknek – melyek az első keresztény közösségek prototípusai voltak – a tagjai a legszegényebb osztályokból kerültek ki, és fennmaradt egy ehhez hasonló intézmény teljes szabálygyűjteménye. Tehát az idő múlásával a császári kedvenc isteni mivolta egyre inkább síron túli, éjszakai istenség jellegét öltötte, népszerűvé vált a szegények között, és noha nem terjedt el annyira, mint a Mithrasz-kultusz, de az istenné avatott ember kultuszának egyik legerőteljesebb áramlata volt.

A kanonok becsukta a kis füzetet, és szemüvege felett Ványára tekintve, megjegyezte:

– A pogány császárok erkölcsössége bennünket nem érint, de gyermekem, nem titkolhatom el maga elől, hogy Hadrianus és Antinoosz viszonyát, természetesen nem az apa-fiúi szeretet jellemezte.

– Miért határozta el, hogy Antinooszlól ír? – kérdezte egykedvűen Ványa, aki teljesen másra gondolt, és nem is nézett a kanonokra.

– Azt olvastam fel, amit ma reggel írtam, egyébként a római császárokról írok általában.

Ványának egyszerre nevetségesnek tűnt, hogy a kanonok Tiberius életéről ír Caprin, nem tudta visszafogni magát, és megkérdezte:

– Tiberiusról is írt, cher père?

– Természetesen.

– Emlékszik rá, hogy Caprin töltött éveiről mit írt Suetonius?

A megsértett Mori hevesen reagált:

– Borzalom, igaza van, barátom! Ez borzalom, és ebből a romlásból, ebből a klobakából csak a kereszténység, a szent tanítás tudta kivezetni az emberi fajt!

– Hadrianus császárhoz azért megértőbben viszonyul?

– Ez óriási különbség, barátom, benne van valami emelkedettség, habár természetesen ez az érzések szörnyű eltévelyedése, mellyel még azok az emberek sem tudtak mindig sikeresen megbirkózni, akiket megvilágosított a keresztiség szentsége.

– De lényegében, az adott pillanatban ez nem egy és ugyanaz?

– Kedves fiam, szörnyű tévedésben él. Minden tétben az a fontos, mi a célja, és hogyan viszonyulunk hozzá, s úgyszintén a motivációja; maga a tett lényegét tekintve testünk mechanikus mozgása, ez nem bánt meg senkit, különösképpen nem az Uristent. – És Mori újból kinyitotta a kis füzetet, azon a helyen, ahová kövér nagyujját tette.

Cascinében a jobb oldali mellékúton mentek, ahol a fák koronáján keresztül ligeteket kis tanyákkal, s mögöttük a dombokat lehetett látni; miután elhagyták az ebben a napszakban ürességtől kongó vendéglőt, egyre inkább falusi tájra emlékeztető vidéken jártak. Az örök fényes gombú kabátjukban csak nagyritkán tűntek fel, a távolban kisfiúk szaladgáltak egy kövér abbé felügyelete alatt.

– Nagyon hálás vagyok, hogy beleegyezett és idejött – mondta Strup és leült a padra.

– Ha beszélgetni fogunk, jobb, ha sétálunk, mert gyorsabban felfogom, amit mond.

– Kitűnő.

Sétálni kezdtek, hol megálltak, hol újra elindultak a fák között.

– Miért fosztott meg engem a barátságától és jóindulatától? Azzal gyanúsított, hogy bűnös vagyok Ida Goldberg halálában?

– Nem.

– Akkor miért? Feleljen őszintén.

– Őszintén felelek: a Fjodorral való kapcsolata miatt.

– Így gondolja?

– Én csak azt tudom, ami van, és azt, hogy maga nem fogja tagadni.

– Természetesen.

– Most lehet, hogy teljesen másképp viszonyulnék hozzá, de akkor még nem tudtam sok mindent, nem gondoltam semmire, és nekem nagyon rosszul esett, mert bevallom, úgy tűnt, hogy végérvényesen elvesztem magát, és magával együtt az élet szépségéhez vezető utat is.

Tettek egy kört a kis liget körül, majd ismét visszatértek az eredeti útra, a gyerekek a távolban labdáztak és hangosan nevetgéltek.

– Ebben az esetben holnap el kell utaznom Bariba, de itt is maradhatok; ez magától függ; ha „nem” a válasza, írja fel egy papírra, hogy „utazzon el”, ha „igen” – „maradjon”.

– Miféle „nem” és „igen”? – kérdezte Ványa.

– Azt akarja, hogy nevén nevezzem?

– Nem, nem szükséges, értem; de mire való ez az egész?

– Most így kellett történnie. Várni fogok a válaszára holnap, egy óráig.

– Mindenképp válaszolni fogok.

– Még egy kis nekirugaszkodás, és kinőnek a szárnyai, én már látom őket.

Lehet, csak nagyon nehéz, mikor növésben vannak – mondta Ványa, és elmosolyodott.

Sokáig üldögéltek az erkélyen, és Ványa csodálkozva vette észre, hogy milyen figyelmesen és nagy nyugalommal hallgatja Ugot, mintha holnap nem is kellene Strupnak választ adnia. Volt valami kellemes helyzetének, érzéseinek és viszonyainak ebben a meghatározhatatlanságában, valamiféle könnyedség és reménytelenség. Ugo lelkesen folytatta monológját:

– Még nincs címe. Az első kép: szürke tenger, sziklák, a messzeségbe hívó aranyló ég, az aranygyapjút kereső argonauták – újdonsága és valószerűtlensége miatt mindig ijesztő, mikor egyszerre felismeri az ember az ősi szerelmet és hazát. A második – a leláncolt és megbüntetett Prométheusz: „Büntetlenül senki sem láthatja tisztán a természet titkait, ha nem szegi meg annak törvényeit, és csak az apagyilkos és vérfertőző fejtheti meg a Szfinx rejtélyét!” Megjelenik a bika iránti szenvedélyétől elvakult, rettenetes és jóserejű Pasziphaé: „Nem látom sem a kaotikus élet tarkaságát, sem a jósló álmok rendszerét”. Mindenki retteg. Végül a harmadik: a Metamorfózisok jeleneteiből ismert szent ligeteken, ahol az istenek különféle alakot öltöttek a szerelem kedvéért, aláhull Phaethón, aláhull Ikarosz, és Ganümedész azt mondja: „Szegény fivéreim, azok közül, akik az ég felé repültek, csak én maradtam ott, azért mert titeket a naphoz a büszkeség és a gyermeki játékok vonzottak, engem azonban magával ragadott a halandók számára elérhetetlen, hatalmas szerelem”. A jóserejű, hatalmas, tüzes virágok kinyílnak; a madarak és az állatok párban járnak, és a remegő, rózsaszín ködben felvillan az indiai „manuels érotiques”-ből az emberi közössülés 48 póza. És minden forogni kezd, párban forognak, mindenki a maga szférájában, egyre nagyobb körben, egyre gyorsabban és gyorsabban mindaddig, amíg a körvonalak nem mosódnak össze, és ez a mozgó tömeg nem ölt formát és nem dermed meg a szikrázó tenger és a kopár, a kibírhatatlan napsütéstől sárgálló sziklák felett álló Zeus-Dionüszosz-Heliosz hatalmas, napsugaras alakjában!

Ványa felkelt, az álmatlanul töltött éjszaka megviselte, fájt a feje, és szándékosan lassan öltözködött és mosakodott, nem húzta fel a redőnyöket, és az asztalnál ülve, ahol egy üvegvázában virágok voltak, ráérősen ezt írta le: „Utazzon el”; majd gondolkodott egy keveset, és ugyanazzal az álmos arccal hozzátette: „Magával megyek” – és kitérta a szikrázó napfényben úszó utcára nyíló ablakot.

HAJNAL ZSOLT

Acélgolyó, raszter: Kommentár El Kazovszkij szupersűrítményeihez

Bevezetés, avagy a szupersűrítmények dekódolásának módszertana

El Kazovszkij művészetének van egy olyan jellegzetessége, amely pályafutásának kezdete óta evidens mind a nagyközönség, mind a teoretikusok számára, annak fontosságát ugyanakkor mégsem artikulálták kellőképpen. Ez a tulajdonság a *rétegzettség*. Ha első pillantásra érthetetlennek tűnne, miért is ez a téma áll jelen tanulmány középpontjában, segítségül hívok két interjúrészletet. Az elsőben Váradi Júlia kérdezi a művészt, s mindjárt a beszélgetés legelején képszerűen próbálja megfogalmazni, mire is emlékeztetik őt az akkor az Aulich utcai galériában és a Várfook utcai XO-ban kiállított képek: „egy hajdan meggyúrt hógolyóhoz hasonlít, amely az évek, évtizedek során továbbgurulva magára szed újabb és újabb rétegeket; bővül, egyre nő, de a magva azonos marad.”¹ Kazovszkij erre így reflektál: „Ha már ennél a képnél maradunk, akkor az én esetemben talán egy kemény acélgolyó van legbelül, amire aztán a hóban meghempergetve újabb és újabb rétegek rakódnak, amint továbbgurul. Az acélgolyó, vagy egyszerűbben szólva egy belső állandó önészlelés, talán nagyon sok emberben megvan. (...) Az én esetemben ez a belső »mag« nemcsak a tudatalatti magmájából áll, hanem a reflexiók és önreflexiók tömegéből is. Valószínűleg ez is érződik abban, ami a képeimen látható.”² A másik interjúban az egyik pályatárs és barát, Szüts Miklós leginkább szakmai jellegű kérdéseire válaszol, amikor pedig a festészet időkonzerv-, abszurd és metafizikus jellegének részletezésére kerül sor, Kazovszkij a következőket jegyzi meg: „(...) kell nekem a téma, a raszter. Nyilván így működöm, minden mintát rettenetesen szeretek. Az ismétlődő mintát, a rasztert, az akármilyen dekoratív mintát is szeretem. Az ismétlődőben a változatosságot. Így látom a világot is. Minden elcsúszik, elmászik, de közben van egy szerkezet, ami folyamatos ismétlődés (...) Szükségem van erre a hálóra.”³ Van tehát egy acélgolyónk és egy raszterünk, vagyis egy hihetetlen sűrűségű, tömör origónk, illetve egy azt (is) strukturáló rácsszerkezetünk.

Ha mindezek előtt fenntartásaink lettek volna afelől, miért is nevezik Kazovszkij képzőművészeti alkotásait szupersűrítményeknek,⁴ így már valamelyest jobban érthetjük ennek

¹ *Csillapíthatatlan kíváncsiság – Váradi Júlia interjúja = Látáscsapda – Beszélgetések El Kazovszkijjal*, szerk. CSERJÉS Katalin, UHL Gabriella, Bp., Magvető, 2011., 212.

² *Uo.*, 212.

³ „...Isten testéből vágjuk ki azt, ami létrejön.” *Beszélgetés El Kazovszkijjal – Szüts Miklós interjúja = Uo.*, 191.

⁴ „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 fonálvéget vagy repedést a túlsűrít-

okát. Fontosnak tartom kiemelni, hogy ezt a megnevezést csakis a művész vizuális alkotásainak vonatkozásában emlegetik a mai napig. Igaz, hogy Kazovszkij költői bemutatkozására paradox módon csak halála után került sor, de a posztumusz megjelent *Homokszökökút*⁵ című kötet éppen elegendő argumentumot szolgáltat a kép és a szöveg, a mediális csatornák közti határok átjárhatóságának.

Melyik volt előbb: a kép vagy a szöveg? Elsődleges kifejezési formájának az anyanyelvét tartotta Kazovszkij, a képzőművészettel komolyabban csak azután kezdett foglalkozni, hogy az idegen, de mégis felszabadító⁶ Magyarországra települt, a hagyaték digitalizálásának köszönhetően pedig azt is tudjuk, hogy első „hivatalos” költői próbálkozására már a hatvanas években sor került (*A kétfejű, Állatsereglet*). Nyilván ezzel az identitásvesztéssel magyarázható személyiségének azon jellegzetessége is, hogy befogadása egész életén keresztül nyelvi természetű volt, aktivitása viszont ezzel szemben képi: „Valójában verbális típusú ember vagyok, fogalmakból építem fel a képeimet is.”⁷ Az alkotás folyamatában előbb jelent meg a cím, mint maga a kép, s ezek a képek később sorozatokba rendeződtek, mivel egy mondatra általában négy vagy öt alternatíva született egyszerre. „Nekem vér helyett is nyelv folyik az ereimben”⁸ – hangoztatta, s ennek a kijelentésnek központi jelentősége van az oeuvre egészének vonatkozásában. Esetében tehát látvány útján sohasem készült kép, mindig egy mondat, olykor egy szólás vagy szójáték erőtere adta meg a kiindulópontot, amelyből aztán a festés kezdetéhez való rituális felkészülésként grafikont készített – ez szolgált a kép vázául. Az eredetileg a merőleges viszony⁹ megoldására kreált, egyszerre önarcképként és szignóként funkcionáló, a művész életének képregényében főszerepet játszó, képről-képre vándorló vegyes állat

tett gömbön, s azon át kihúzza az idő fonalát. Sőt, megfordítva: e fonalat a kép húzza ki a nézőből, asszociációk révén.” = CSERJÉS Katalin: *Szócikkek El Kazovszkij világához*, Tiszatáj, 2013. nov., 81.

⁵ EL KAZOVSZKIJ, *Homokszökökút*, Bp., Magvető, 2011.

⁶ „– *Te hímnemben beszélsz?* – Persze. Oroszul én nem tudok kimondani egy nőnemű igét vagy jelzöt, nekem az nonszensz. Azt hiszem, én részben azért maradtam Magyarországon, mert ez a nyelv felszabadít.” „*Múlt századi stilizált férfitudattal nőtem fel*” *Két beszélgetés El Kazovszkijjal* = *Látáscsapda*, i.m., 49.

⁷ „*Verbális típus vagyok*” *Találkozás El Kazovszkijjal* – Bóta Gábor interjúja = Uo., 103.

⁸ PERNECZKY Géza, „*Nekem vér helyett is nyelv folyik az ereimben*” – *El Kazovszkij művészete és különös személyisége*, Holmi, 2010. aug., [http://www.holmi.org/2010/08/perneczy-geza-%E2%80%99Enekem-ver-helyett-is-nyelv-folyik-az-ereimben%E2%80%9D – 2017. 09. 23.]

⁹ „Harmadéves koromban, a főiskolán csendéletekkel kezdtem. Pontosabban szólva, így neveztem azokat a modell után készült aktokat, amelyeknél azt akartam elérni, hogy a szubjektum – tehát én is, a néző is – merőlegesen viszonyuljon a képhez, illetve a képen megjelenő objektumhoz. Vagyis nem a képtest maga, nem a képsík érdekelt, amire az ábra ráíródik, illetve nem az, ami e képsíkon történik, hanem a látósugár merőleges térbeli tengelye volt a fontos számomra, az, ami a képen kívülről nézőt a képen látott bekötözött-becsomagolt testekkel és testtöredékekkel összekapcsolja. Úgy gondoltam, hogy a kép síkja köztem és a modell között húzódik, hogy a kép voltaképp nem síkban kiterülő virtuális világ, hanem a néző és a tárgy közötti dinamikus pulzáló alá-fölérendeltségek mélységi játéka a valós térben. Úgy gondoltam, hogy a látósugár szubjektuma hatalmi viszonyban áll azzal, amit néz – akkor is, amikor a modell vonzása hat rá, és akkor is, amikor igyekszik úrrá lenni rajta.” *A csendélet színpadai* – *El Kazovszkijjal beszélget Rényi András* = *Látáscsapda*, i.m., 202–203.

motívumát, ami mindig „az emberi lélek, a szubjektum, az aktív, lelkes létező”¹⁰ megtestesítője, a „Te hülye állat!”, „Ülj!” mondatok hívták elő. Képein és installációiban ugyanaz a világ elevenedik meg, mint a versekben, és vice versa.

Az ekphraszisz használata egyaránt feltételezi a verbális és a vizuális esztétika iránti elkötelezettséget, ez a kritérium pedig kedvezett Kazovszkij határokat feszegető és összemósó alkotának, aki nem egyszer a közvetítő közegek vegyítésével materializálta ünnepélyes látomásait. Az ekphraszisz fogalma alatt a mai irodalomtudományban leginkább a képekhez íródott verseket vagy szövegeket megjelenítő festményeket értjük, viszont jelentéstartalma az antikvitás óta jelentős módosulásokon ment keresztül. A képmások felidézésének útján deskriptív erőként és pszichológiai ingerkeltésként funkcionált az ókori retorikai gyakorlatban; jelölhette biográfia, táj, szimbolikus ornamentumokat ábrázoló képzőművészeti alkotás leírását, ennél fogva az irodalomban leginkább díszítő elemként jelent meg; a kifejezetten költői ekphraszisz pedig egy reális vagy fiktív vizuális alkotás verbális szöveg egységbe való átkódolását jelölte. Ugyanennyire széttartóak az ekphraszisz elméleti megközelítései is. Gottfried Boehm szerint például egy vizuális alkotáson látottak verbális listázása nem meríti ki a képleírás fogalmát, mivel nézete szerint az ekphraszisznak, a nyelv vizualizáló ereje segítségével, a kép befogadóra tett hatását is meg kell jelenítenie, nem csupán azt, mi látható a képen.¹¹ Foucault értelmezésében már inkább a kognitív tudományokra támaszkodik, amely a tárgy, fogalom és reprezentáció hármasát izolálja egymástól, ennek megfelelően amennyire kép és szöveg egymásra utaltsága fejeződik ki értelmezésében, éppen annyira el is határolódnak egymástól.¹²

Az El Kazovszkijjal foglalkozó szakirodalom többször hivatkozik arra a gazdag utaláshálóra, ami végigszövi életművének egészét. Magasfeszültséggel van itt dolgunk, melyet az egymással olyannyira ellentétes pólusok ütköztetése generál, mint az archaikusság fennköltége és az avantgárd vadsága, vagy az orosz egyházi nyelvhasználat és a szélsőségesen modern nyelvi játék. Ugyanolyan mélyen gyökerezik az antikvitásban, mint a távol-keleti és az orosz irodalmi hagyományokban, egyéni poézise ezek szövegvilágának palimpszeszteszerű egymásra kopírozódásából ölt testet. Erre az egymásra kopírozódásra kitüntetett figyelmet fordítanak a kortársak, hiszen a leginkább explicit hivatkozások sorát az orosz folklór, klasszikus irodalom, a XX. század elejének orosz művészeti irányzatainak, és ezek képviselőinek hatása generálta.

Az elemzés három pontra helyezi a hangsúlyt. Az első fejezetben az El Kazovszkij és Mihail Kuzmin közötti biográfiai és alkotás-módszertani párhuzamok bemutatása mellett a Kazovszkij művészetében olyannyira fontos emlékműépítés témájának forrásait igyekszem pontosítani, ezzel pedig előkészítem a továbbiak vonatkozásában legfontosabb kérdést: tekinthetőek-e Mihail Kuzmin írásai egyes Kazovszkij-művek pretextjeinek. A második fejezet Kuzmin *Szárnyak* című kisregénye és Kazovszkij *Dzsán-mesék* című versciklusa közötti intertextuális kapcsolatokat mutatja be, az ebben a részben feltűnő beavatás-topik pedig egészen

¹⁰ *Kutya és köté* – El Kazovszkijjal beszélget Bartis Attila és Dékei Krisztina A SIVATAGI HOMOKOZÓ bejáratánál = Uo., 43.

¹¹ Gottfried BOEHM, *A képleírás. A kép és a nyelv határaitól*, ford. RÓZSAHEGYI Edit = THOMKA Beáta (szerk.), *Narratívák 1. Képleírás-képi elbeszélés*, Bp., Kijarat, 1998. 27.

¹² Michel FOUCAULT, *This is not a Pipe*, University of California Press, 1983, 37.

a *Lakatlan sziget* című, a szupersűrűtmények egyik maximumának tekinthető Kazovszkij-festményig vezet el bennünket.

I. Exegi monumentum aere perennius¹³ - Híd Mihail Kuzmin és El Kazovszkij emlékmúzeuma közt

Mihail Kuzmin neve talán csak a ruszistáknak cseng ismerősen, műveinek magyarországi recepciójáról javarészt nem is beszélhetünk. Tetemes és szerteágazó életművéből Baka István fordított le egy csokornyí verset, Fabulya Andrea kiváló és hiánypótló tanulmányt írt a művész homoszexualitását állítva középpontba, Szőke Katalin pedig akadémiai doktori értekezésében vizsgálta Andrej Belij mellett Kuzmin művészetét is a paradigmaváltás témájának tükrében.

„Szökés otthonról tizenhat évesen, kóborlás Oroszországban, éjszakák ikonok előtt térdelve, azután ateizmus és az öngyilkosság közelsége. És újra a vallás, kolostorok, álmok a szerzetességről. Keresések, kiábrándulások, vég nélküli szenvedély. Majd – könyvek, könyvek, könyvek, olaszok, franciák, görögök.”¹⁴ – olvashatjuk Georgij Ivanov, az orosz emigráció egyik vezető esszéistájának Kuzmin életét felidéző szavait Fabulya Andrea fordításában. Mindezek a szélsőségek abból a tényből eredeztethetők, ami a kritikában jóllehet a mai napig csak bűvópatakként bukkan fel: Kuzmin homoszexualitásából. Kuzmin Kazovszkijhoz hasonlóan rendre más és más évszámokat jelölt meg születésének pontos dátumául. Érdemes ezzel kapcsolatban felidézni Földényi F. László El Kazovszkijt megidéző szavait: „Gyermekkorától egy hatalmas, egyre burjánzóbb mítosszal vette körül magát. Bevallom, ennek nagy részével nem tudtam mit kezdeni; inkább stilizációnak, jól kovácsolt páncélnak véltem, semmint valós életanyagnak. Jobban érdekelt, hogy miért van szüksége egyáltalán ilyesmire. Ott láttam a legemberibbnek, ahol a legkevésbé érezte magát annak, s ott láttam stilizációt, ahol ő a legemberibbnek vélte magát. Miért kell a személyest a személytelenre ráfeszíteni, a személytelen pedig személyessé izzítani? Lényének e rejtélyéből táplálkozott művészete is.”¹⁵

Ugyanúgy, ahogyan Kazovszkij esetében, Kuzmin számára is a letűnt korok szolgáltattak elsődleges forrásanyagot, amelyet aztán mindketten a művészetük középpontjában helyet foglaló esztétizmuson átszűrve használtak fel. A dekorációként, enteriőrként funkcionáló történelmi korok attribútumai egy álarcosbáléhoz hasonló atmoszférát teremtenek meg, amely lehetővé teszi az élet legkülönbébb jelenségeinek, szerepeinek „színpadi” eljárását, ugyanakkor fel is hívják figyelmünket azok konstruált voltára. A letűnt korok hagyatékain, irodalmi műfajokon és stílusokon kívül Kuzmin előszeretettel alkalmazta „stilizációiban” a többi művészeti ág, különösen a képző- és iparművészet által kínált lehetőségeket.¹⁶ Maga Kuzmin mindig elutasította a skatulyákat, sohasem tartotta elképzelhetőnek valamelyik irodalmi csoporthoz vagy irányzathoz való egyértelmű besorolását sem, ezt bizonyítja az is, hogy ugyanolyan szívesen látogatta az akmeisták köreit, mint Evdokija Apollonovna Nag-

¹³ Jelentése: „Ércnél maradandóbb emlékművet állítottam magamnak.” = HORATIUS összes művei, ford. BEDE Anna, Bp., Európa Könyvkiadó, 1980., 130.

¹⁴ FABULYA Andrea, *A homoszexualitás mint lehetséges szubkulturális kód Mihail Kuzmin műveiben*, Tiszatáj, 52. évf., 8. szám, 1998. 9., 35.

¹⁵ FÖLDÉNYI F. László, *A lélek útja – El Kazovszkijra gondolva = Látáscsapda*, i.m., 11.

¹⁶ ZÖLDHELYI Zsuzsa (szerk.), *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997., 229.

rodszkaja bulvárregényíró irodalmi estélyeit. Nem tett különbséget az elit- és tömegkultúra között. Ugyanígy Kazovszkij sem, akinek a punk mint divathullám jelentett végtelenül sokat összes külső és belső lényegével, s megfért ízlésvilágában és esztétikai vonzódásában akár Georges de La Tour vagy az előbb említett antik világ műremekei mellett: „A punk mint színház, mint kép, mint ideológia, közérzet, életérzés is megrázott. (...) nagyon vonzott az az öngyilkos agresszivitás, ami nem kifelé irányult, hanem intenzív kétségbeesésként, fájdalomként befelé robbant.”¹⁷

Kuzmin *Alexandriai dalok* (Александрйские песни) című ciklusát 1906. júliusi számában közölte a *Mérleg* (Весы) című folyóirat, négy hónappal kultikus prózai alkotása, a *Szárnyak* (Крылья) előtt, és sokkal kedvezőbb fogadtatás érte, mind a kritikusok, mind az olvasók részéről, mint kisregényét. Legfontosabb előképének Pierre Louÿs francia szimbolista költő és író *Bilitis dalai* (Les Chansons de Bilitis) című verseit tekinthetjük, melyeket Louÿs egy képzeletbeli antik görög kurtizán szemszögéből írt meg, aki férfiakkal és nőkkel egyaránt testi kontaktust létesít. Ezeket a szapphói verseket a görög szellemiség olyan átélésével írta meg alkotójuk, hogy eredeti görög költemények benyomását keltették. Ezek biztosították Louÿs számára állandó helyét a Parnasszuson, s nyitottak új fejezetet a világirodalom erotikus költészetében.

Kuzmin *Hálók* (Cemu) című kötetének struktúrájában az *Alexandriai dalok* a záró ciklus, s a hat soros stanzákból és trochaikus tetrameterekből megkomponált *Őseim* (Мои предки) című felütéssel semmilyen párhuzam sem mutatható ki, ellenben az említett prólógus és epilógus által közrefogott három központi résszel. Ennek az az egyik magyarázata, hogy a Kuzmin „legőnéletrajzibb köteteként” aposztrofált *Hálók* nem egy pontosan körülhatárolható narratíva mentén szerveződik, hanem motivikus összefüggések hálója teremti meg a látszatra különálló egységek közt a kapcsolatot – ilyen jellegzetesen kuzmini motívum az ösvény, a képmás-alakmás, vagy a létra és a lépcső. Az egyes szám első személyben íródott *Alexandriai dalokat*, melyeknek narrátora egy olyan homoszexuális férfi, aki Alexandria ősi városában élt, lehetséges az *Őseim* prizmáján át tekinteni, hiszen az az értelmezői módszer, hogy egy szöveget a másikon keresztül olvassunk, Kuzmin poézisének megértésében is nélkülözhetetlen.

Nyikolaj Bogomolov irodalomtörténész szerint az önéletrajzi elemek szövik egésszé Kuzmin műveit. Kuzmin maga is úgy vallotta, hogy az önéletrajziség, a személyes érzéki élmények feldolgozása az első lépés az igazi művészet felé. Bogomolov bizonyítja, hogy Kuzmin *Hálók* (Cemu) című kötetének megannyi ciklusa lefesti a művész szerelmi viszonyait, még hozzá kronologikus sorrendben. Az önéletrajzi események ilyen láncolatával felfed egy koherens cselekményszálát, amit ő „kereszt-szüzsének” (сквозный сюжет) hív. Ez alapozza meg véleménye szerint a gyűjtemény strukturális egységét, melyben az egyes részek mind más-képpen mutatják a szerző önéletrajzát, s az író lírai hőse lesz saját költészetének. Bogomolov úgy véli, Kuzmin életrajza a kulcs, hogy megértsük költészetét.¹⁸

¹⁷ SZÖNYEI Tamás (1996), *A kutya ember – El Kazovszkij képzőművész*, Magyar Narancs, 1996. 06. 13., [http://magyarnarancs.hu/belpol/a_kutya-ember_el_kazovszkij_kepzomuvesz-63458 – 2017. 09. 23.]

¹⁸ Farida TCHERKASSOVA, *Erotic Ascent in the poetry of Mikhail Kuzmin: „Nets” as a unity in Multiplicity*, Dissertation, Yale University (United States, Connecticut), Department of Slavic Languages and Literatures, [http://pqdtopen.proquest.com/doc/1037997263.html?FMT=AI&pubnum=3525280 – 2017. 09. 23.], 43.

Kazovszkij többször is kifejtette abbéli, talán az orosz formalizmus hagyományaiból táplálkozó meggyőződését, hogy a művész biográfiájának ismerete semmiképp sem visz közelebb az adott műalkotás mélyebb megértéséhez, befogadásához:

„a művészettörténészek, kritikusok, nézők érdeklődése elsősorban nem a képre, hanem a szerző személyére irányul, s ezt én nem osztom”,¹⁹

„nagyon veszélyes az az eljárás, amit a legtöbb hivatásos műértő követ: mindenáron a létrehozót szeretnék megtalálni a kép mögött.”²⁰

Mindennek ellentmondani látszanak azok az interjúrészek, amelyekben szüntelenül saját magát mint homoszexuális férfit írja le, és az ebből a léthelyzetből fakadó, az esztétikai látásmódot is befolyásoló speciális érzékenységről beszél.

Az *Alexandriai dalok* címében szereplő ókori kikötőváros láttán az olvasó először nyilván Konsztantinosz Kavafisszal sejtene párhuzamot – főképp a szerző életrajzi tényeinek birtokában –, de a görög költő viszonyulása e „tájhoz” merőben más, mint Kuzminé vagy akár Kazovszkijé, hiszen annak kultúrájába született bele. „A legerősebb talán az ógörögökhöz való kötődésem; ez a meghatározó látvány- és gondolatrendszer az életemben és a munkáimban. Kb. hétéves koromig csak a görög vázákön, szobrokon, illetve másolataikon »nevelkedtem«. S amikor nagyon későn, a főiskola után eljutottam Görögországba, akkor úgy értem oda, mintha gyerekkoromba mentem volna vissza. Soha nem éltem Délen, tehát ez egy irracionális kapcsolat; nem kötődik például a tájhoz vagy bármilyen más, reálisan létező látványhoz.”²¹ – nyilatkozta Kazovszkij, s mivel csak az ógörög kultúra iránti rajongása vált közismert tényné, érdemes megjegyezni, hogy a 2015-ben megrendezésre került életműkiállításon Szilágyi Ákos a Kazovszkijnek emléket állító *Ká és Bá*²² című kötetének bemutatója mellett a szerző egy rendhagyó tárlatvezetést is tartott Csehy Zoltánnal a Kazovszkij művészetében fellelhető óegyiptomi utalásokról.

Kuzmin nyolcadik, *Idegen esték* (*Нездешние вечера*) című kötetének Szófia (*София*) ciklusában olvashatunk egy verset, amelyben Bazilidész királyon, az alexandriai gnosztikuson keresztül szólal meg a lírai alany²³ – a ciklus alcíme is a vallási-filozófiai mozgalomra utal: *Gnosztikus költemények* (*Гностические стихотворения*). Ahogyan haladunk előre a szövegben a verset olvasva, a gnószishoz kapcsolódó motívumok és képek mellett észrevehetünk egy, a szövegtestbe nem illeszkedő, zárójelbe tett közbevetést:

*„A mai egy különös nap.
Természetesen távol állnak tőlem a babonák,
De ez a lila árnyék,
Ezek a kulcsra zárt ajtók!*

¹⁹ Pandora szelencéje – Sinkovits Péter beszélgetése El Kazovszkij képzőművésszel = *Látáscsapda*, i.m., 155.

²⁰ „Isten testéből vágjuk ki azt, ami létrejön.” – beszélgetés El Kazovszkijjal – Szüts Miklós interjúja = *Uo.*, 189.

²¹ *Kutya és kötél* – El Kazovszkijjal beszélget Bartis Attila és Dékei Krisztina A SIVATAGI HOMOKOZÓ bejáratánál = *Uo.*, 36.

²² SZILÁGYI Ákos, *Ká és Bá*, Kalligram, Pozsony, 2015.

²³ FABULYA, i.m., 36.

Hova lehetne bújni a hőség elől?

Vízbe ölném magam...

(Antinous halála!)

De szörnyen messze a Nílus."²⁴

Antinous, a szépségéről híres görög fiatalember, Hadrianus római császár szerelme 111-ben született a mai Törökország északi részén. Sokak szerint szolgasorból került ki, de ami múltját tekintve biztosan vitathatatlan, az az, hogy alacsony társadalmi rétegből származott, s viszonylag mellőzve nevelkedett fel a Római Birodalom egyik sötét szegletében. Sorsa semmiképpen sem nevezhető átlagosnak, hiszen miután szépségének köszönhetően a római társadalom legmagasabb rétegeibe sikerült magát felküzdenie, 130-ban, mindössze húsz évesen, a Nílusba fulladva vesztette életét. Mikor rátaláltak a lassú folyású vízen élettelenül lebegő holttestére, még akkor is a szépsége ragadta meg az emberek figyelmét. Vigasztalhatatlanságában az egész birodalomra gyászt elrendelő császár kedvese halálának színhelyén várost alapított – ez az egyiptomi Antinopolisz –, mi több, szobrokat, templomot is építtetett, hivatalos pénzérmét verettetett képmásával, s csillagzatot nevezett el félisteni rangra emelt szerelméről, hogy annak kultuszát elősegítse. Az Antinoust mintázó szobrokkal kapcsolatban mindmáig él az a feltételezés, hogy a modelleket a birodalom különböző műhelyeibe rendelték, hogy ott készíthessenek róluk másolatokat, csakis minimális változtatásokat engedélyezve az ábrázolásokon. A szobrok mindegyikére hasonló jegyek kerültek: masszív, erőteljes duzzadó mellkas, göndör fürtű hajkorona, lesütött szemek – ezek alapján vált felismerhetővé, kit is ábrázolnak a portrék. Antinous apoteózisában éppen az az érdekes, hogy sem nemes hőstett vagy leszármazás nem játszott közre, csakis egy férfi hozzá fűződő szerelme és önnön szépsége emelte isteni rangra. Történetének banalitása miatt is maradhatott fenn egészen napjainkig emléke, hiszen a hétköznapi emberek bálványimádásának paraboláját adja, miként is lényegül istenivé valaki egy szerelmes tekintetében.

El Kazovszkij emlékműmotívuma többek között nem-hívóságból is táplálkozott, hiszen azoknak a személyeknek lehet egyedül ilyenfajta konzisztens ragaszkodása és patetikus viszonya a létezéshez, akik az elmúlásban az élet radikális lezárulását látják. Maga Kazovszkij is megfogalmazza egy helyütt, hogy a pillanathoz hasonlóan az embert is emlékművekben látja, amely „a nemléttel szemben létezik. A nemléthe beleágyazva, már eleve az értelmetlenséggel néz szembe minden pillanatban. Csak akkor szűnne meg ez az értelmetlenség, ha a világunkat transzcendensnek látnánk. Ez azoknak az embereknek »be is jön«, akik részesülnek valamiféle igazi misztikus élményben, akik találkoznak olyan erővel, ami úgymond nem e világi erő.”²⁵ Ezzel ellentétben ő csak azt látta, hogy „születik egy csillag, s a következő pillanatban már el is múlik. A felcsillanó lét szinte ugyanabban a pillanatban már nemlétté válik. Nem mérhető. Ennyiben az emlékmű nem csak a hitnek a hiányát, hanem a hitnek az akarását is szimbolizálja. A lét patetikus pillanatnyiséga előtti fejhajtás. Félelmetes látvány, mert

²⁴ Михаил Кузмин, *Стихотворения - Новая библиотека поэта*, Санкт-Петербург, Академический Проект, 2000., 382. (ford. HAJNAL Zsolt)

²⁵ SZIKSZAI Károly, *Emlékművekben gondolkodni. Beszélgetés El Kazovszkij képzőművésszel = Látáscsapda, i.m., 107.*

annyira gyönyörű, hogy csak egyszer van, csak egy pillanatra van, és a végtelen nemlét veszi körül.”²⁶

Az Antinous kultuszából fennmaradt emlékek a görög pederasztia legmagasztosabb monumentjei közé tartoznak. Kazovszkij több interjúbán is kifejtette az androgünhöz való vonzalmát azzal a megjegyzéssel, hogy e viszonya leginkább az ógörög pederasztia felől közelíthető meg. Homoerotikus esztétikájában a vágy tárgyát azok az erotikusan szép fiús balerinalakok és kecses hattyúk testesítik meg, amik felé a vándorállat folyamatosan nyújtózkodik, de ezek csak személyiségüktől megfosztott „sablonok”, hiszen ebben a fajta érzékiségben elsősorban a hibátlan szépségű testen van a hangsúly, nem pedig magán a személyen. Ez Kazovszkij korai „csendéleteire” is igaz, ahol a megkötözött testek az emberi húsban lelt Francis Bacon-i, szado-mazochista gyönyört jelenítették meg, s korántsem – ahogyan azt az akkori kritikusok gondolták –, a nők elnyomása ellen lázadó feminista felhang hallatszott ki belőlük. Más a helyzet azonban az elérhetetlen boldogság iránti vágynak emléket állító Dzsán-panoptikummal, amellyel Kazovszkij minden évben saját Antinousa, a török származású Can (ejtsd: Dzsán) Togay János színész-filmrendezővel való találkozását ünnepelte meg.

Azzal, hogy Kazovszkij képes volt emlékműveivel kanonizált művésszé válni, az őt körülölelő univerzumban egy újabb paradox konstelláció jött létre, hiszen az emlékmű közhelyes műfajából adódik, hogy gyakorta nem esik a magasművészetnek nevezett érték kategória halmazába. Ha emlékművekre gondolunk, elsődlegesen a győzelmet, veszteséget vagy dicsőséget és gyász kódoló történelmi események, személyek emlékére állított funkcionális szobrokra asszociálunk, amelyeknek mindenkor sajátossága, hogy megkívánják a konszenzuson alapuló jelentéstartalmat. Radnóti Sándor írja, hogy jelenünk emlékműalkotói „két tűz közé szorulnak: az egyik oldalon az emlékezés-harcosok saját emlékeik sematizált jeleit akarják viszonlatni, a másik oldalon a kritikus esztéták (...) művészi eredetiséget és értéket kérnek számon.”²⁷ Kazovszkijnak mindkettő sikerült: a személyest sikerült kollektívvá tágítania, tapasztalatainak forrásából mindannyian osztozunk, mindezt pedig olyan esztétikai készséggel volt képes véghezvinni, hogy a hazai művészet Pantheonjában örökre biztosította saját helyét.

Szilágyi Ákos a már említett *Ká és Bá* című 2015-ös kötetében végez számadást El Kazovszkijjal való kapcsolatával. A kötetet legpontosabban talán a tanatológia pszichológiai irányzatának egyik művészi igényességgel elkészített kézikönyveként lehetne definiálni, amely a gyász kényszermunkájának stációin keresztül kalauzol végig. A Kazovszkij emlékére íródott hommage-versek aköré az óegyiptomi teória köré szerveződnek, amely szerint a testhez több lélek is tartozik – ezek közül kettő kap főbb szerepet a kötetben, nevezetesen a bonyolult jelentésű *Ká* és a *Bá*. Utóbbi az a lélek, amelynek távozása után beáll a halál, a *Ká* ezzel ellentétben megfellelhető a képzőművészet történetének folyamán létrejött összes kultikus ábrázolásnak, mert a *Ká* az ember egzakt materiális másolata, csak éppen szoborjellegéből adódóan ez a kreatúra nincsen kitéve az idő múlásának. Ezáltal jobban megérthetővé válik El Kazovszkij sokszor idézett kijelentése, miszerint „*Az ember élete során mások és ön-maga emlékművévé válik.*”, illetve az is, hogy számára, aki rettegte a halált, miért is jelentett

²⁶ SZIKSZAI Károly, *Emlékművekben gondolkodni. Beszélgetés El Kazovszkij képzőművésszel = Látáscsapda, i.m., 109.*

²⁷ RADNÓTI Sándor, *Kis emlékmű-esztétika*, Beszélő, 2006, okt., 11. évf., 10. szám, [http://beszelo.c3.hu/cikkek/kis-emlekmu-esztetika - 2017. 09. 23.]

ez oly sokat. Szilágyi valószínűleg a már legtöbbet vizsgált, és az egész Kazovszkij-jelenségben olyannyira esszenciálissá vált topikhoz, mint amilyen az emlékműépítés, képes volt valami maradéktalanul újat hozzátenni. Egészen ez idáig egyetlen elemzésben sem tettek utalást arra, hogy az emlékműépítés témájának egyiptomi gyökerei lennének, még maga az alkotó sem, mivel a *Pygmalion a sivatagi homokozóban* (a *Galathea-ültetvényen*) forgatókönyvében Arkheszilaosz szkeptikus filozófus egy addig még fel nem fedezett mondását jelezte meg forrásul.

Ezekhez a gondolati rétegekhez kapcsolta aztán Kazovszkij Pygmalion és Ludwig király történetét. A Pygmalion-história sokak számára ismert lehet: Kypros királya, Pygmalion már egy jó ideje élt nőtlenül, mikor elefántcsontból nekiállt szobrot faragni, s a művészet által olyannyira tökéletes formát sikerült adnia a hófehér nyersanyagnak, hogy beleszeretett saját alkotásába. II. Lajos bajor király, vagyis Ludwig, akit „Hattyúkirálynak” is neveztek, legendás építkezéseivel biztosította önmaga számára a halhatatlanságot: az ő nevéhez fűződik a Wagner tiszteletére építtetett Neuschwansteini kastély is.

Luchino Visconti német trilógiájának utolsó részében dolgozta fel a király életét és korát, s Kazovszkij rendkívül érdekesnek találta azt a csavart a filmben, hogy Visconti Ludwigit egyszerre önnön arcképeként is formálta, a Ludwigit alakító Helmut Bergerhez pedig szerelem fűzte. A panoptikum forgatókönyvének negyedik pontjában azt olvashatjuk, hogy Ludwig király „halálosan szerelmes a fiatal Helmut Bergerbe, s hogy kínjait mérsékelje, eszeveszett építkezésbe kezd”.²⁸ A *Pygmalion a sivatagi homokozóban* Ludwig királynak Helmut Berger iránt érzett szerelme Hadrianus és Antinous történetére játszik rá. A panoptikumok elemzői eltekintettek attól az egyértelmű tényről, hogy Kazovszkij a már említett forrásokba – az óegyiptomi hiedelemvilág, Arkheszilaosz mondása, Pygmalion és Ludwig alakja; Visconti és Berger kapcsolata –, injektálta kettejük történetét, amelynek fontosságára egyébként ő maga is felhívta a figyelmet Keserű Katalin interjújában:

„De Antinousra nagyon jól emlékszem, akiről tudtam, hogy nem isten, hanem hogy köze volt Hadrianushoz, szóval ez más dolog volt, de nagyon fontos volt, tulajdonképpen Dionüszoszhoz lehetett kapcsolni típusként.”²⁹

Kazovszkij számára mindig a nála fiatalabb fiúk jelentették a vonzerőt, Kuzmin számára úgyszintén.³⁰ Kalmár Melindával még azt is megosztotta, hogy esetében a fiatal fiúnak „mindenképpen fiúnak kell lennie, aki eljátssza a lányt, tehát nem egy homoszexuális fiú, hanem egy fiú, aki szexualitásában megfelel annak az ideális nőképnek, amit én a XIX. századi irodalom vágyképeiből alkottam meg magamnak, a saját ideális férfiszerepem kiegészítőjeként.”³¹ Sokszor úgy tűnhet, Kazovszkij nem volt elég következetes nyilatkozatai során, s egyik kije-

²⁸ *Kutya és kötél – El Kazovszkijjal beszélget Bartis Attila és Dékei Krisztina A SIVATAGI HOMOKOZÓ bejáratánál = Látáscsapda, i.m., 40.*

²⁹ *Keserű Katalin beszélgetése El Kazovszkijjal, 1991 = Uo., 249.*

³⁰ „In early 1913 Kuzmin (who was usually attracted to younger men) met an 18-year-old budding writer, Yuri Yurkun (...), who became Kuzmin's companion and literary protégé for the rest of his life.” = R. ALDRICH, G. WOTHERSPOON, *Who's who in Gay and Lesbian History: From Antiquity to World War II*, London and New York, Routledge, 2001., 296.

³¹ „Múlt századi stilizált férfitudattal nőttem fel” – *Két beszélgetés El Kazovszkijjal = Látáscsapda, i.m., 58.*

lentésével fölülírta a másikat, ezzel pedig magánmitológiáját olyan paradoxonokra építette, amelyek egyes kérdések vonatkozásában a konkrét állásfoglalás lehetőségét eleve elleghetetlenítik, tekintetbe véve viszont erudícióját, amelynek minden egyes megszólalásakor tanúbizonyságát adta, azt is föltételezhetjük, hogy az egyes nyilatkozatok közötti ellentmondások a művész öniróniájának direkt produktumai.

Egyes festményein Kazovszkij tudatosan élt a humor eszközével – elég, ha csak a *Nyaraló I. (Pihenő párka VI.)* című képre gondolunk, amelyen a párka kezében tekergő fonál sokkal inkább villanyvezetékét idéz, vagy ott van a *Sivatagi homokozó*, amelynek címválasztását viccként is értelmezhetjük. Ugyanennyire tudatos döntés eredményének tűnik fiús balerinaalakjainak használata is. A balettel kapcsolatban máig él az a vélekedés, hogy annak artistikus mozdulatai nevetségesnek hatnak egy férfi testének közvetítésében, mivel „a balett stilizációja feminizálja a férfit, s ezzel alássa identitásának „természeti” fundamentumait.”³² Kazovszkij pontosan tisztában volt vele, hogy egyedi balerinaalakjai tökéletes csatornái lesznek mondanivalójának, hiszen az esztétizált férfitestek lényegükből fakadóan azt a bináris oppozíciót érvénytelenítik és semmisítik meg, amely a polgári kultúra egyik legelengedhetlenebb építőköve. Kazovszkij színpadain a nőt tárgyasító hagyományos balettel ellentétben a férfitestből lesz szépségének passzivitásában birtokba vehető látványobjektum.

Legyen szó festményről, installációról vagy versről, Kazovszkij alkotói érdeklődése mindig a szépség melankolikus pillanatnyiségének megörökítése felé gravitált, Hadrianus és Antinous története pedig Kuzmint is olyannyira megihlette, hogy munkássága folyamán többször is visszatért hozzá. Egyik kiemelkedő verse az 1917-es keletkezésű *Tanító (Учитель)*, amelynek zárlatában a megújulás, az új élet lehetőségével kecsegtető „tavaszi napforduló” szimbóluma Antinous hazájának, Bithyniának az említésével azt az optimizmust énekli meg, miszerint a halál végérvényességének ellenére valami hátramarad az elvesztetből – talán éppen az ebbe vetett, folytonosan megújuló hit: „Bithyniából lélegzés hallatszott, / Angyali csókok susogtak, / Vajon most tavaszi napforduló van?”³³

Ahogy arról a Bevezetésben már szó esett, a tanulmány számára a komparatív vizsgálódást megalapozó egyik legfontosabb mű a *Szárnyak* című műfaj-travesztia, amely „azonnal botrányos hírnevet szerzett, és azóta is alighanem az orosz irodalom egyetlen klasszikus szövegének tűnik a homoszexuális szerelem témájának tekintetében.”³⁴ – olvashatjuk egy mai orosz online könyvadattár ajánlásában, s ha a kisregény recepciójának történetét nézzük, megértjük, miért is bír ez az egyébként közhelyes „fülszöveg” a mai napig axiomatikus érvénnyel. Európában az első műnek számít, ami a homoszexuális kapcsolatot természetesnek mutatja be. A közvélemény egyöntetű elutasításával szemben a kortárs irodalmárok néhány, mint például Andrej Belij, Valerij Brjusov, Nyikolaj Gumiljov vagy Alekszandr Blok felismerték legalább a kisregény valódi értékeit. Utóbbi *A drámáról (О драме)* című cikkében írt ezekről, viszont a leit-motívumért maga is elmarasztalta. Érdekes és egyben megdöbbentő, hogy jele-

³² RÉNYI András, *El Kazovszkij kegyetlen testszínháza*, Érintkező Felület – Rényi András honlapja, [http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=66&Itemid=97 – 2016. 08. 28.]

³³ Михаил КУЗМИН, *Стихотворения - Новая библиотека поэта*, Санкт-Петербург, Академический Проект, 2000., 385.(ford. HAJNAL Zsolt)

³⁴ *Описание повести „Крылья”*, LibreBook – Читать бесплатно электронные книги онлайн!, [http://librebook.ru/krylia_1 – 2017. 09. 23.] (ford. HAJNAL Zsolt)

nünkben hasonló séma játszódt le Kazovszkij alkotásainak befogadása során, mivel értelmezői rendre eltekintettek művészetének e lényegi és középponti témájától, „és az általánossabb jelentésrétegekre koncentráltak. Holott Kazovszkij egész esztétikája a szépség rendkívül kifinomult és sajátos aurájú homoerotikus kultusza köré épül, s ha ezt félreismerjük, egész művészetét félreismerjük”.³⁵ És ez korántsem az egyébként mindkét művészre jellemző, az esztétizmusból táplálkozó tudatos legendásítás egyik elhanyagolható építőköve.

A *Szárnyak* című kisregény lapjain keresztül Ványa Szmurov történetét követhetjük nyomon, akit a négy „nevelő” monológok és filozófiai eszmefuttatások útján fokozatosan a férfiszerelem elfogadására próbálja rábírni. Ezek Danyiil Ivanovics, a görög tanár, Szása Szorokin, akivel Ványa volgai tartózkodása idején ismerkedik meg, illetve az olasz Mori kanonok és Ugo Orsini művész. Kitüntetett szerepe van a kisregény egészében Larion Strupnak, mivel az említett „nevelők” Ványát ezzel a félig angol, félig orosz értelmiséggel való kapcsolat fenntartására próbálják ösztönözni.

Danyiil Ivanovics szobájában az általános értelmiségi léthez kapcsolódó attribútumokon kívül találunk valami mást is: a szobája sarkában található kis szobor nem másnak, mint magának Antinousnak a mellszobrát formázza meg. Az Antinous-allegória a kisregény végét záró firenzei részben kristályosodik ki, mikor is Mori kanonok felolvassa Ványának Antinous életének történetét, és azt a következtetést vonja le, hogy „az idő múlásával a császári kedvenc isteni mivolta egyre inkább egy síron túli, rejtett jelleget öltött, amely népszerűvé vált a szegények között, és noha nem terjedt el annyira, mint a Mithrasz-kultusz, de az istenné avatott ember egyik legerőteljesebb áramlatának volt tekinthető.”³⁶ Mori kanonok szavai arról szólnak, hogy maga a szépség egy olyan erő, amelynek akár szociális kihatásai is lehetnek, például „a szerelem apoteózisa”.³⁷

II. „Szárnyat növesztett két lapockád” – A Szárnyak mint a Dzsán-mesék pretextusa

A *Szárnyakkal* intertextuális kapcsolatot mutató *Dzsán-mesék* ciklus – amely egyébként a Can Togay emlékére létrehozott *Dzsán könyve* című verskötet egyik ciklusa –, lényegében egy passiótörténet, melynek folyamán az egységet jelentő tengerből kitaszított elbeszélőnek mint partra vetett tengeri lénynek kell tüdőkét növesztve boldogulnia a szárazföldön, azaz saját világunkban, aminek rendjét angyalok helyett „Dögmadarak őrzik, köröznék / A véres kása dombjai felett”.³⁸ Bolyongása megkezdésekor csak annyit mondanak útravalóul ennek az elszeparált lénynek, hogy „Nincs az első ház messze.”,³⁹ majd a harmadik egységben higgadt kijelentéssel konstatálja, hogy „Nincs ház”.⁴⁰ Amit a narrátor akar, az „Egyetlen szóval: „Visz-sza!”⁴¹ A ciklus ötödik egységében a „felizzított hiányból”⁴² az otthonra találás reményét keltő

³⁵ FORGÁCS Éva, *El Kazovszkij*, Bp., Új Művészet, 1996., 22.

³⁶ SZÖKE Katalin, „A szimbolizmus túlhaladása”? A paradigmaváltás problémája a XX. századelő orosz prózájában. (Andrej Belij és Mihail Kuzmin), Akadémiai nagydoktori thesis, SZTE BTK., 2013., [http://real-d.mtak.hu/577/7/dc_290_11_doktori_mu.pdf – 2017. 09. 23.], 146.

³⁷ *Uo.*, 252.

³⁸ KAZOVSZKIJ, *Homokszökökút*, i.m., 43. (ford. LANCZKOR Gábor)

³⁹ *Uo.*, 36. (ford. LANCZKOR Gábor)

⁴⁰ *Uo.*, 37. (ford. LANCZKOR Gábor)

⁴¹ *Uo.*, 36. (ford. LANCZKOR Gábor)

⁴² *Uo.*, 37. (ford. LANCZKOR Gábor)

antik világ felé fordulva szólnak El Kazovszkij szavai, hiszen „az „otthon” egyértelműségével, az „otthonosság” melegével átitatott intim, bensőséges közegek, biztonságos lelki terek ellensúlyozhatják a világba vetett ember, vándor-lény fenyegetettségét.”⁴³:

*„Szirének énekeltek rólad
hajók vesztek oda miattad
Szfinxek oroszlán-egyszerűségükben
Talányokba foglaltak.
Olajfák, forrás, mely a sziklából fakadt –/
Neked. Hajszában, szendergésben
Maga Pán adta meg oltalmadat
És Próteusz fogta törvénybe alakod.”⁴⁴*

A görög mitológiából ismert alakváltó isten, Próteusz tengerként vette körül azt az antik görög földet, amelynek mitológiai szereplői és szellemisége oly sokszor megelevenedik nem csak Kazovszkij képzőművészeti alkotásain, de hátramaradt veseiben is.

Esetében a versben olvasható, mitológiát megtestesítő istenek, szfinxszek, szirének a magánmitológia szerves részévé válnak – ezzel ugyanakkor felhívja figyelmünket arra is, hogy azok nem csupán saját világát fejezik ki, hiszen a mitológiákat ugyanúgy, ahogyan a (nép)mesék világának hagyatékát, szocializációnk folyamán mindannyian megkapjuk kulturális örökségként. A görög mitológia az, amelyik a legelemibb módon szól a sorsról és a létről, vagyis arról, amelynek legitimációjával Kazovszkij verbálisan folyton hadakozik. E létűnt kor kelléktárát használva képes artikulálni önnön helyzetének keserűségét („Az istenek a kapkodásban / Idegen testbe belevarrtak”),⁴⁵ tudja megfogalmazni legelemibb félelmeit („Sorsunk fonalát el ne nyessék / Az óhajtott idő előtt.”⁴⁶), s képes számon kérni a válaszokat kérdéseire („Miért haragszol rám, aranyom, / Afrodité, olyan igen nagyon”⁴⁷).

A Szárnyakban az antik metatextusok tekintetében a platonikus eszmék megléte a legszembetűnőbb. Már a kisregény legelején találunk rá példát, mikor is Strup Ida Goldberggel sétál a Nyári kertben, s azt mondja neki: „És rájöttek az emberek, hogy mindenfajta szépség és szeretet az istenektől való, és szabadok és bátrak lettek, s kinőttek szárnyaik.”⁴⁸ Itt nyílt utalás történik Platón Phaidrosz című munkájára, melyben a „lélek szárnyas fogata”-metaforát („Hasonlítunk a lelket szárnyas fogat és kocsisa természetes egységének működéséhez!”⁴⁹) új megvilágításba helyezi, és a szárny az isteni minőséghez való felmenetel eszközévé lényegül át: „ha valaki meglát valami földi szépet, visszaemlékezik a valódi szépre, szárnya nő, és tollát

⁴³ BAGI Ibolya, *„Ha szegről végről is, de csak olyat adj, ami otthonos” – El Kazovszkij költészetének orosz gyökereiről = Merőleges viszonyok – Tanulmányok El Kazovszkijról*, szerk. CSERJÉS Katalin, SZAUTER Dóra, Szeged, JATEPress, 2015., 41.

⁴⁴ KAZOVSZKIJ, *Homokszökökút*, i.m., 39. (ford. LANCZKOR Gábor)

⁴⁵ Uo., 54. (ford. TAKÁCS Zsuzsa)

⁴⁶ Uo., 52. (ford. TÉREY János)

⁴⁷ Uo., 121. (ford. RAKOVSKY Zsuzsa)

⁴⁸ KUZMIN, *Szárnyak*, i.m., 205.

⁴⁹ PLATÓN összes művei kommentárokkal – *Phaedrosz*, szerk. MIKLÓS Tamás, SIMON Attila, ford. KÖVENDI Dénes, SIMON Attila, Bp., Atlantisz, 2005., 43.

borzolva felrepülni vágyik, de tehetetlenségében csak néz a magasba, mint a madár...”⁵⁰ A regény végén találkozunk még a szárnyak növekedésével, mikor Strup válaszút elé állítja Ványát: „No még egy kis nekirugaszkodás, és kinőnek a szárnyai, én már látom őket.”⁵¹ Erre Ványa annyit válaszol: „Lehet, de ez nagyon nehéz, mikor növésben vannak.”⁵²

Ugyanezt a metaforát alkalmazza Kazovszkij a Dzsán-mesék versciklusának 12. egységében, ráadásul az objektum szárnybontását ugyanolyan fájdalmas folyamatként írja le, miként azt Kuzmin is tette Ványa esetében:

„Egész éjjel mért nem aludtál?
Szépségem, mért zokogtál?
Mirákulum, mirákulum!
Szárnyat növesztett két lapockád.”⁵³

Az értelmező szótárak és lexikonok megfelelő szócikkeinél a „mirákulum” címszó alatt legtöbbször kétfajta jelentést különböztetnek meg: egyrészt csodát, csodálatos jelenséget, másrészt pedig a XIII–XIV. században virágkorát élő drámai műfajt, csodálatos megtérést vagy kétségbeesítő helyzetekből való szabadulást bemutató misztériumjátékot, társadalomkritikai elemeket is felvonultató vallásos színjátéktípust jelöl. Kazovszkij versében is a platóni fiúszerelem kiteljesedése aposztrofálódik csodaként, megtérésként, s a kultúra normális-ként feltüntetett konvencionálisaiából való szabadulás folyamatában foglaltatik a „Szépség”, vagyis az objektum fájdalma.

Az otthon kereséséhez kapcsolódik hozzá a „másik” keresése, s helyenként ezek vetítődnek egymásra olyan minőségben, hogy eldönthetlenné válik, melyik is a kettő közül a vers konkrét megszólítottja. Forgács Éva szerint Kazovszkij művei olyan világot prezentálnak, amely világosan leírható hierarchikus rendszer szerint tagolódik: a „legfelsőbb hatalom” testileg sohasem manifesztálódik, rendszerint csak a távolba futó drótrendszerek, vagy pedig a kaszák testesítik meg azt, a „végrehajtók” maguk a párkák, a „közvetítők” a szirének, kentaurok, majd a rendszer legalsó szintjein foglalnak helyet a vándorok és az idolk.⁵⁴ Utóbbiakat érti Kazovszkij „kincstárnok” alatt, mely tisztség kiváltsága Kazovszkij olvasatában nyilván metaforikus jelentéssel telítődik: a vándorállat folyamatosan azt a távoli idolt próbálja elérni, melyet a minden égi és földi szépséget magában foglaló lányos fiútestet sejtető, androgün torzó testesít meg. Erre az idol-képre vonatkozik a „Hol vagy én csupasz szemű perim?”⁵⁵ sor a negyedik egység zárlatából, amely egy, a magyar kultúrtörténetben ismeretlen mitológiai lényt jelöl. A szó maga – melyet még pariként (парик) és pajrikaként (пайрика) is említenek –, feltehetően a Zaratusztra iráni próféta és hitújító által alapított zoroasztrizmus szentírásából, az *Avesztá*ból származik, amely Kr. e. I. évezredben keletkezett, s az iráni irodalom legrégebbi írásos emléke. A legkorábbi források a perit sötét erők képviselőjeként festik le, ké-

⁵⁰ PLATÓN összes művei kommentárokkal - *Phaedrosz*, szerk. MIKLÓS Tamás, SIMON Attila, ford. KÖVENDI Dénes, SIMON Attila, Bp., Atlantisz, 2005., 50.

⁵¹ KUZMIN, *Szárnyak*, i.m., 258.

⁵² *Uo.*, 258.

⁵³ EL KAZOVSZKIJ, *Homokszökökút*, i.m., 45.

⁵⁴ FORGÁCS, i.m., 17.

⁵⁵ EL KAZOVSZKIJ: *Dzsán-mesék*, (ERDEI Ilona nyersfordítása), [<http://elkazovszkij.hu/uploads/images/dokumentumok/vers05.pdf> – 2017.09.23.], 24.

sőbb a jó és a rossz szolgálójának egyaránt tartották, egy olyan szellemnek, aki gyakorta ölt emberi testet, férfit és nőt egyaránt, s képes más élőlények vagy természeti jelenségek alakját is felvenni, pl. galambét vagy lángét, nem ritkán pedig emberi külsőben tűnik fel zoomorfikus vonásokkal.

Kazovszkij versében egy kettős beavatás pillanatait követhetjük nyomon a beavatási regények pontos koreográfiájának megfelelően: egyrésről a beszélő szubjektumnak kell megtalálnia a világban otthonot találva – szó szerinti értelemben, s az emóciók szintjén egyaránt –, ugyanakkor a különböző alakokban és képzetekben leírt objektumnak kell szárnyakat bontania, pont úgy, ahogyan Ványa Szmurovnak. Itt érdemes megjegyezni a további gondolatmenet tekintetében, hogy a párszik, vagyis a zoroasztriánusok egy csoportjának hagyományában a gyermekek nyolc és tizenhárom éves kor között estek át a beavatási szertartáson, s váltak a közösség teljes jogú tagjává, mivel úgy tartották, hogy ezt megelőzően nem alakul ki bennük a szabad akarat ahhoz, hogy aztán tetteik következményeiért felelősséget tudjanak vállalni.

A középkorban virágkorát élő beavatási regény rituális gyökerekkel rendelkezik: létrejöttéhez nagyban hozzájárultak az antik kor misztériumai és a középkori ezoterikus tanítások – ezek nyomai legexplicitebben a Grál-mondakör ihlette középkori regényekben érhetők tetten. Ezeket tartja a cseh irodalmár és irodalomtörténész Daniela Hodrová a beavatási regény legkomplexebb megvalósulásainak.⁵⁶ A beavatási regény szüzséje három, szorosan összetartozó stációból áll, ezek a hős bolyongása a világban, a katabázis – vagyis szimbolikus halálként megjelenő alászállás a pokolba –, és az iniciációt követő megtisztulás, amely maga után vonja az istenség megnyilatkozását és a másik világba való belépést. A főhős vándorlása az evilági életből az alvilágba, vagyis a világ materiális díszleteiből az isteni térbe, a lélekebe, az emberi halandóságból az isteni örökkévalóságba való bebocsátásként szerveződik. Ez a hármas komponensű út voltaképpen a belső megtisztulás és átváltozás, a titkos megismerés útjaként értelmezhető. A főhős, a beavatásra kiválasztott jelölt a beavatójával rendszerint az evilág és a túlvilág határmezsgyéjén találkozik, aki aztán felkészíti őt az út megtételéhez szükséges tanácsokkal és ismeretekkel. Ugyanez a hármas osztat megtalálható a nevelődési regény struktúrájában is, de ott annyival másabb a helyzet, hogy a beavatott nem misztikus tapasztalatokkal gazdagodik, hanem az evilági életet ismeri meg átfogóbban.⁵⁷

Szőke Katalin szerint a három stáció Kuzmin regényében könnyebben elkülöníthető, mint általában, mivel az teljesen összefonódik a nevelődési regény sémájával.⁵⁸ Ványa Szmurov esetében a pétervári periódus tekinthető a hős „bolyongásának”, aminek során először árva gyerekként ismerjük meg, s egy elszegényedett pétervári hivatalnokcsaládnál való elhelyezkedése után nem is alakít ki semmiféle emberi kapcsolatot egészen Struppall való megismerkedéséig. Többek között az ő nevelői hatására jut el Ványa a szerelem és a szépség egyik formája, a homoerotikus kapcsolat megértéséhez.

Mikor Ida Goldberg váratlanul öngyilkosságot követ el, Ványa úgy gondolja, hogy a nő cselekedetéhez közvetlen köze volt Struppall való „bűnös” kapcsolatának. Ezért is menekül egy, a Volgánál élő óhitű közösség berkeibe, ahol aztán a test és a szerelem különböző felfo-

⁵⁶ BENYOVSZKY Krisztián, *Daniela Hodrová és a beavatás poétikája – Archaikus struktúrák a detektívtörténetben*, [http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre47/benyovszky.htm – 2017.09.23.]

⁵⁷ Ld.: Uo.

⁵⁸ SZŐKE, i.m., 140.

gásaival, valamint az enyészet biológiai valóságával is megismerkedik. A volgai rész Marja Dmitrijevna szerelemről szóló monológiájával veszi kezdetét: „... a férfiak a nőket szeretik, a nők pedig a férfiakat; azt mondják, az is előfordul, hogy a nő nőt szeret, a férfi meg férfit; előfordul, mondják, a szentek életrajzában én is olvastam róla: a szent életű Eugénia, Nifont és a Borovi Pafnutijj történetében; Rettegett Iván életírásában is megtalálod. Nem is oly nehéz elhinni, hiszen az Isten képes rá, hogy elhelyezze ezt a szálkát az emberi szívben. Bizony nagyon nehéz Ványa, az ellen valamit tenni, ami elrendeltetett, sőt az is lehet, hogy ellene tenni bűnös dolog.”⁵⁹ Az óhitűeknél tett látogatása nem is azok tanításai miatt hagy mély nyomot Ványában, sokkal inkább a testiségről szerzett első tapasztalatai, illetve a Marja Dmitrijevnaival és Szása Szorokinnal folytatott párbeszédekben elhangzottak miatt. Nem várt fordulatot jelent a regényben, mikor Szása megrendülését fejezi ki saját hitében, mivel azok tanai nem férnek meg egymás mellett azzal a kulturális diverzitással, amelyre elviekben vágyik: „Az óhitet csak az erdei remeték tudják betartani, és miért hívjanak engem annak, amihez nem tartozom, és nem is tartom szükségét, hogy odatartozzam? És hogyan gondolhatom azt, hogy csak a mi közösségünk üdvözülni, és az egész világ bűnben él? És ha nem ezt gondolom, hogyan tarthatom magam óhitűnek?”⁶⁰ Mikor Ványa és Szása együtt fürdenek a Volgában, a bukolikus, paradicsomi hangulatot egy vízbefúlt fiú látványa akasztja meg. Ez teljesen összezavarja Ványát, mire Marja Dmitrijevna később heves ölelésekkel és csókokkal próbálja vigasztalni, de Ványa ellöki magát: „Hiszen nem vagyok olyan érzéketlen, mint a kő, és most már tudatában vagyok szépségemnek is!”⁶¹

Olaszországi tartózkodása alatt „születik újjá” Ványa – a megtisztuláshoz a művészet és szépség átélése segítik hozzá. Ebben a részben tűnik fel a színen a két „tanító”, Mori kanonok és Ugo Orsini. A változások Ványa külsején is nyomot hagynak: a megszokottól eltérően immár dandys öltözetben jelenik meg. Róma és Firenze egy olyan utópiaként ölt testet előttünk, melyben a tájak, enteriőrök, műtárgyak, sőt az illatok által is a művészetek válnak tapinthatóvá. Ványa beavatásához sokkal járul hozzá Mori kanonok, aki felolvassa neki Antinous életéről és az annak kultuszáról szóló rövid szinopszist. Mindezek után pedig a Struppall való beszélgetésében megemlítődnek a „növekedésben lévő szárnyak”, s miután a férfi felajánlja neki, hogy utazzon vele tovább, amibe Ványa, ha hezitálva is, a kisregény végén beleegyezik, s így nyer belépést egy szellemileg és kulturálisan magasabb rendű életbe, ahol az európai kultúra örökségeit is ismerő fiatalemberré serdül.

A *Dzsán-mesék* beavatási poétikáját a dialógusfilozófia felől tehetjük világosabbá, amelynek alapvetése, hogy az egyén csakis a dialógushelyzet által válik valódi „Én”-né, ez pedig a „Te”-ként megszólítható Másikkal folytatott párbeszédben realizálódik. A *Dzsán-mesék* tizenhármasság egysége, ha lebontjuk és sűrítjük a részegységeit, a beavatási regények struktúrája alapján felosztható egy triptichonra: ebben az olvasatban az 1. egység fogja jelölni a hős boldogulását, a 2-12. egység a katabázist, a 13. pedig a beavatást.

Az 1. egység a beszélő állapotának ismertetését foglalja magában, amely a tengerszimbólum szövegvilágba való beemelésével messzebbre is tekint, mint pusztán a jelen helyzet do-

⁵⁹ SzÓKE, i.m., 222.

⁶⁰ Uo., 233.

⁶¹ Uo., 240.

kumentálása. Egy modern Odüsszeusz genezise íródik meg, mely a további szakaszokban központi elemmé váló nyelviséggel csatlakozik Buber következő feltevéséhez:

„Három szféra van, melyben a viszony világa felépül. Az első: életünk a természettel – itt a viszony megáll a nyelv küszöbénél. A második: az élet az emberekkel, ahol a viszony belép a nyelvbe. A harmadik: az élet a szellemi létezőkkel, ahol a viszony nyelv nélkül való, de nyelvet létrehozó.”⁶²

Ez a három szféra teljességgel rávetíthető a Kazovszkij versében felvázolt beavatási stációk mindegyikére. Buber úgy kezdi filozófiai értekezését, hogy *„Kezdetben van a viszony”*,⁶³ vagyis nyíltan parafrázál János evangéliumának kezdősorával, így pedig arról az idő előtti őállapotról beszél, amely egység minden ember sajátja a születés pillanata előtt, ez pedig előre vetíti annak a világba vetettségét.⁶⁴ Az egységnek az alapjellegét az Én-Te viszony határozta meg, majd ennek az egységnek a megbomlásával Én-Az viszonyná vált, s megkezdődött az a fajta eltárgyasulás, amely Kazovszkij sajátos világának egyik fundamentumát adja.⁶⁵

A 2-12. egységig terjedő szövegfolyamat tekinthetjük a katabázis leírásának. A ciklus a szó szoros értelmében *„szövegfolyam”*, hiszen a Kazovszkijra jellemző kulturális és művészeti utalások itt olyannyira radikális halmozással jelennek meg és kopírozódnak egymásra, hogy elemzésük egy külön tanulmány témájául szolgálhatna. A *Dzsán-mesék* esetében mind a szubjektum, mind az objektum beavatásként minősíthető folyamatok viszonyrendszerében lép elénk. Ha a versben megszólaló szubjektum felől közelítjük meg a problémát, egyrésztől az otthon és a másik megtalálása képezi a privát pokoljárás kereteit, melyet kiegészít a testi nem-megfelelés okozta rémület. A viszony itt lép be a nyelvbe, s próbál dialógust kialakítani kérdések útján a másikkal, vagyis a *„Szépség”*-ként aposztrofált objektummal:

*„Miért búsulsz szépségem?
Azon keseregsz, hogy
Szépséggel vert meg a sors?”⁶⁶*

*„Miért bánkódsz napsugaram,
Sajnálod a koldusokat melegíteni?”⁶⁷*

*„Egész éjjel mért nem aludtál
Szépségem, mért zokogtál?”⁶⁸*

Fontos megjegyezni, hogy a kiemelt szöveghelyeken Kazovszkij a *„красавица”* és *„красотка”* (szép nő, lány, asszony) megszólításokat használja, amelyeket az orosz nyelvben kizá-

⁶² Martin BUBER, *Én és Te*, ford. BÍRÓ Dániel, Bp., Európa Könyvkiadó, 1991., 123.

⁶³ *Uo.*, 23.

⁶⁴ Ld.: ILYÉS Szilárd: *A viszony, a választás, az érték, a személyiség néhány összefüggésének felvillantása a buberi dialógus-filozófia prizmáján keresztül*, Kellék, 2006. 1., 56.

⁶⁵ BÁRKÁN György, *Buber lelke*, Liget, 2013. 8., 29.

⁶⁶ El KAZOVSKIJ, *Dzsán-mesék*, (ERDEI Ilona nyersfordítása), [<http://elkazovszkij.hu/uploads/images/dokumentumok/vers05.pdf> – 2017. 09. 23.], 27.

⁶⁷ *Uo.*, 27.

⁶⁸ KAZOVSKIJ, *Homokszökökút, i.m.*, 45. (ford. LANCKOR Gábor)

rólag csak nők esetében használnak, a férfiakra nemben egyeztetve az ugyanezt jelentő „кpacabeu” a használatos. Ez alátámasztja Kazovszkij a másikkal való viszonyulásának azon jellegzetességét, hogy a vágyott, nála minden esetben fiatalabb fiút nőként kezelte.

„Az első házunk te leszel / Atlantiszon”⁶⁹ – olvashatjuk a ciklust lezáró 13. egységben. Itt olvad össze eggyé az otthon és a vágyott objektum képe, amely biztonságot nyújtó házként definiálódik azon a szigeten, amely biztosítaná a belépést a „magasabb rendű életbe, a kultúra és a szellemiség transzcendenciájába”.⁷⁰ Ez az idea fogalmazódik meg a *Szárnyakban* is, mikor Strup a szépségről szóló utópisztikus monológját a következőképpen zárja: „... létezik egy napfényben, szabadságban fürdő őshaza, gyönyörű és bátor emberekkel, és oda igyekszünk mi, argonauták tengereken, ködökön és homályon át.”⁷¹ Kettejük egyértelmű vonzódása a letűnt korok iránt az alkatuknak megfelelő kulturális közeg kutatásának kulminációja, egy olyan kulturális közegé, amelyben a homoszexualitás nem marginális és patológikus jelenséggént értelmeződik, s csillapítja az otthontalanság érzéséből fakadó egzisztenciális labilitást. Kuzmin és Kazovszkij is „észreveszi, hogy a dolgoknak van egy ismeretlen arca is”, s örökös honvágyat éreznek „az ismeretlen táj iránt, amely felé az az arc tekint.”⁷²

A stilizáció fogalma az idők folyamán annyira terhelte, hogy az így kialakult interpretációs megközelítésekkel jelen tanulmány nem foglalkozik, viszont mind a tradíció újraértelmezése, az ornamentika, a nyelvi megfogalmazás és a szerepjátszás tekintetében mindkét művész olyan mértékben kapcsolódik hozzá, hogy egy bizonyos aspektusának bővebb tárgyalása szükséges. Mivel a stilizációt mindkettejük oeuvre-jében csupán művészeti irányzatok egyik felvett jellegzetességeként tárgyalják, a stilizációt semelyik alkotóval kapcsolatban sem vizsgálták a kisebbségi létproblémák tükrében. A kisebbségi lét elsősorban hiánylét és léthiány – attól függ, hogy a kisebbség vagy a lét oldaláról közelítjük meg a kérdést. Így pedig „mintha»-létként a hiány és az illúzió szférái, a „nosztalgikus elvágódás és az eszkatologikus megváltásigény” között hányódik, ami „kedvez a tudathasadásos állapotnak”.⁷³ Egy élesebb látásmód is velejár, ami a már *Bevezetésben* említett raszterességből, rétegzettségéből fakadhat. Kazovszkij maga magyarázza meg Lajta Gábornak, hogy ez az eszköze a szorult helyzet kompenzálásának, hiszen „Ez egy kisebbségi helyzet. Tehát van speciális érzékiség, és van speciális esztétika.”⁷⁴ A kisebbség máshogy viszonyul az időhöz, mint a többség – ennek a jelenben való korlátozottsága az oka. Abból kiszorul, így a jövő is elszigetelődik, és a múlt felé való nagyfokú odafordulás teremti meg azt az időbeli fáziseltolódást, ami a kisebbségi létben élők sajátja. Kuzmin és Kazovszkij a stilizációt felhasználva „a jelen és jövő kihívásaira sokszor premodern („perimodern”) gesztusokkal válaszol.”⁷⁵ Ebben az olvasatban a stilizáció nem csupán az irodalmi hagyományban való elhelyezkedés eszköze, hanem a kisebbségi lét valóságsszférájának kifejezője.

⁶⁹ KAZOVSKIJ, *Homokszőkökút, i.m.*, 46. (ford. LANCKOR Gábor)

⁷⁰ SZÓKE, *i.m.*, 143.

⁷¹ KUZMIN, *Szárnyak, i.m.*, 213.

⁷² FÖLDÉNYI F. László, *Boldogság és melankólia, avagy időszerűtlenségünk dicsérete* = FÖLDÉNYI F. László, *Az ész álma. 33 esszé (2000–2007)*, Pozsony, Kalligram, 2008., 54.

⁷³ VERESS Károly, *Kisebbségi létproblémák*, Kolozsvár, KOMPRESS-KIADÓ, Korunk Baráti Társaság, 2000., 11.

⁷⁴ *A film újra meg újra. A moziról beszél El Kazovszkij – Lajta Gábor interjúja* = *Látáscsapda, i.m.*, 123.

⁷⁵ *Uo.*, 16.

A buberi viszony világának harmadik fázisa tisztán körvonalazódik Kazovszkij ciklusának zárlatában: a Te nem észlelhető, nyelv nélkül érzi magát megszólítottnak a beszélő, ugyanakkor nyelvet létrehozva folyamatosan a Te nyomába tekint: „*Úgyis téged készüllek / Hirtelen megpillantani*”.⁷⁶

A filológia bizonyítékok hiányában – hiszen maga Kazovszkij egyszer sem tett rá utalást a vele készült impozáns terjedelmű interjúanyag egyikében sem –, nem állítható, hogy Kuzmin *Szárnyak* című kisregénye Kazovszkij *Dzsán-mesék* című ciklusának egyik pretextusa volna, mindenesetre a versfolyam 11. egységében határozottan Ványa Szmurov „arca” sejk fel az objektum részletező leírása során: „*Van, hogy arcod összeszedett. / Zárt templom*”⁷⁷ – írja Kazovszkij az első versszakban. Ha felidézzük a *Szárnyak* elejét, akkor emlékezhetünk, hogy a Ványa külsejét érintő első leírás épp azt taglalja, hogy főhősünk nemrég szokott rá a fésülködésre, s egy jó ideje már az öltözködésével is foglalkozik, ennek ellenére, mikor belenéz a tükörbe, elégedetlenséggel viszonyul saját képéhez. Mindezek után „*leült az ablakhoz, s amíg várta a teát, a közeli templom harangzúgását... hallgatta. Visszaidézte az »otthoni« reggeleket az ünnepeken..., kis szobákat, mécsesekkel az ikon előtt.*”⁷⁸ Itt mintha Ványa a bonyodalom előtti identitása képződne meg, még mielőtt arra kényszerül, hogy az orosz kultúra „tükrében” újrafogalmazza saját magát. Ezt látszik alátámasztani az is, hogy a kiemelt szövegrészletben az otthon idézőjelbe van téve.

„*Arcod mások tanult, diákos*”⁷⁹ – folytatódik az objektum körülírása, s ezzel kijelöli a *Szárnyak*ban azokat a részleteket, amelyek Ványa idegenség iránti, még a beavatást megelőző félelemmel teli, gyermeteg kisdíák-attitűdjét mutatják be. Például amikor a Nyári Kertben a leckéjét írja, maga mellé teszi borítóval felfelé fordítva Teibnur antik irodalmi kiadványainak egyik példányát, s véletlen összetalálkozik Struppal, aki elmondja neki, hogy szerinte benne „*megvannak azok az adottságok, melyek révén igazi, új emberré válhat*”.⁸⁰ Ványa, aki nek „*arca a tavaszi naptól enyhén kipirult, és alakja is megnyúlt*”, ekkor még hezitál.⁸¹

A 11. egység második versszakában a tanáriban folytatott beszélgetésre fedezhetünk fel visszacsatolást, amelyben Danyil Ivanovics éppen azt vitatja meg az orosz tanárral, hogy a katonai szolgálat, ahogyan a kolostor vagy hasonlóképpen bármelyik vallás, „*miután kész és előre meghatározott viszonyt alakított ki a jelenségek és fogalmak világához*”,⁸² elsősorban támaszként szolgál azoknak az embereknek, akik nem veszik a fáradságot az egyéni erkölcsi értékrend megteremtésére, s ezen az úton szeretnék egyszerűbbé tenni saját maguk számára az életben való eligazodást. A kisregény folyamán Strup is mondhatná a társadalmi normatívák pressziója által deprimált Ványának, hogy „*Olykor előre-megrajzolt az arcod. / Mint ikenosztáz*”,⁸³ hiszen Ványa feladata a Strup által közvetített új kulturális információk integrálása személyiségébe. Ezáltal tud a mécsesekkel és ikonokkal díszített, idézőjeles otthon való-

⁷⁶ KAZOVSZKIJ, *Homokszökökút*, i.m., 46. (ford. LANCZKOR Gábor)

⁷⁷ *Uo.*, 44.

⁷⁸ SZŐKE, i.m., 196.

⁷⁹ KAZOVSZKIJ, *Homokszökökút*, i.m., 44. (ford. LANCZKOR Gábor)

⁸⁰ SZŐKE, i.m., 201

⁸¹ *Uo.*, 200.

⁸² *Uo.*, 204.

⁸³ KAZOVSZKIJ, *Homokszökökút*, i.m., 44. (ford. LANCZKOR Gábor)

ban otthonná válni – az arc itt „magabiztosan barokkos... / A kupola alatt.”, de itt a „legkevésebb tartós”⁸⁴ is egyben.

Ványa Kosztya bácsival való beszélgetése során mondja el, hogy Szorokin, az óhitű tanácsára szívesen leutazna a Volgára, mire nyomban vissza is vonja erre irányuló igényét, mondván a néne nem ad rá pénzt, és egyébként is, semmi értelme: „– *Miért nincs értelme? – Minden olyan undorító, olyan szörnyű! – Miért lett hirtelen minden olyan undorító? – Nem tudom igazán – mondta Ványa és eltakarta kezével az arcát.*”⁸⁵ A volgai részben, amikor Ványa és a többi gyerek a folyóban fürdők, a víztükrök, vagyis történelmünk első tükre lép fel az igazi tükör funkciójában. Azt követően, hogy Ványa rácsodálkozik saját testére, arra, hogyan tükröződnek a vízgyűrűk vékony és nyúlánk testén, s ezen elmosolyodik, a fiú öröme saját testében egy halott fiú látványa zavarja meg. Szőke Katalin szerint ez a lacani tükör-stádium „széthullott test” metaforájára is kiterjeszthető,⁸⁶ véleményem szerint azonban itt sokkal inkább Ványa belső „széthullásának”, annak metaforájának lehetünk szemtanúi, semmint nárcisztikus önazonosulásának, esetleges elidegenedésének. Ezt látszik alátámasztani az is, hogy az esetet követően Ványa elrohan a helyszínről – pontosabban a saját magával való szembe-süléstől.

A következő jelzőket vonultatja fel Kazovszkij az utolsó előtti strófában: szétesett, sértődött, kialvatlan – „...Egyszóval / Önmaga.”⁸⁷ Szétesett és sértődött annyiban, hogy ez a szétesés előlegezi meg a szépség elfogadását, amivel a főhős mindvégig dacol, és csak a kisregény végén realizálódik. Ványa mindvégig egy olyan arcot keres, „amelyben mint a tükörben, meg-láláthatja önmagát.”⁸⁸ Hamvas sorai a következőképpen szólnak erről:

„Primordiális irányom a megszólíthatóságra való irány. A másik lény a Te felé fordult irány. Az én felé való fordulás már másodlagos. Ezért van az, hogy a másik lény felé van arcom, magam felé nincs. És az alak és az arc saját létét ebben a paradoxonban mondja ki: minél szétesőbb, minél elkenetebb, alakatlanabb, tömegszerűbb, annál kevésbé megszólítható. Ez egyben minden formának alapparadoxona és varázsf formulája.”⁸⁹

Vagyis a szubjektum képtelen önmaga felismerésére. A gyermek a világba beleszületve magára veszi a „maszkok” tárházát, ez pedig csak akkor válik egyértelművé számára, mikor első alkalommal sérül a tükörstádium mint az én-funkció formálójá.⁹⁰ Ványa egy álmatlanul töltött éjszaka után avattatik be, amikor is a volgai részben a Szásától kapott tanácsot beteljesíti:

⁸⁴ EL KAZOVSKIJ, *Dzsán-mesék*, (ERDEI Ilona nyersfordítása), [http://elkazovszkij.hu/uploads/images/dokumentumok/vers05.pdf – 2017. 09. 23.], 33.

⁸⁵ SZŐKE, i.m., 219.

⁸⁶ Uo., 151.

⁸⁷ EL KAZOVSKIJ, *Dzsán-mesék*, (ERDEI Ilona nyersfordítása), [http://elkazovszkij.hu/uploads/images/dokumentumok/vers05.pdf – 2017. 09. 23.], 33.

⁸⁸ SZŐKE, i.m., 153.

⁸⁹ HAMVAS Béla, *Arkhai és más esszék (1948–1950)*, Szentendre, Medio Kiadó, 1994., 223–224.

⁹⁰ FEHÉR Zoltán, *El Kazovszkij – sztereográfia. Magánmitológia vagy mitológiai magány?*, feherzoltan.blogspot.hu, [http://feherzoltan.blogspot.hu/2007/07/el-kazovszkij-sztereografia.html – 2017. 09. 23.]



„Az embernek olyannak kell lenni, mint a folyó vagy a tükör – ami tükröződik benne, be kell fogadnia; és akkor, mint ahogy a Volgában, benned lesz a napocska, a felhők, az erdők, a magas hegyek, a városok a templomokkal –, minden szépen együtt lesz, mindent egyesítesz magadban.”⁹¹

Ugyanezt fogalmazza meg Kazovszkij is a versegység zárlatában, mikor az objektum arcát egy folyóval azonosítja. A felzobogó, tudatot megtettesítő vízfolyam magába fogad mindent, ami saját determinált helyzetétől független: „De a legigazibb arcod (...) / Feneketlen folyó”⁹²

III. A vágyott iniciáció – a szupersűrítő maximalizálása a *Lakatlan sziget* című festményen

Kazovszkij képzőművészeti alkotásaival kapcsolatban Varga Emőke is megjegyezte, hogy „sajátos olvasási dinamikát követelnek meg”.⁹³ Ezen sajátos olvasási dinamika az ő véleménye szerint is munkáinak rétegzett kép-szöveg viszonyai miatt szükséges. Ezek a „szupersűrítő-művek” az interpretáció során először meglepően egyszerű ingereket váltanak ki belőlünk, hiszen a legegyszerűbb és legbanálisabb alapformákat és ikonokat láthatjuk, noha jelentés-meziejük sokszorosan rétegzett, és sok esetben csak a néző-olvasó alkatától függ, honnan is közelíti meg azokat, s milyen történetet bont ki belőlük – ez az interpretációs stratégia ugyanakkor magában hordozza annak valószínűségét is, hogy a kapott struktúra nem fog hasonlítani az alkotó által kigondolt szerkezetre. Ahogyan arról a *Bevezetésben* már volt szó, Kazovszkij maga nyilatkozta több helyütt is, hogy képeit mindig szövegekből, szavakból, szabályos mondatokból indítja el, utólag ezek a források azonban visszakereshetetlenek, mivel a verbális ihletettségéből készült grafikonok és képek legfőbb sajátossága, hogy nyelvük sokkal kevésbé differenciált. A képzőművészet szerinte nem az ember és ember közötti párbeszéd, hanem az ember és az univerzum közötti elnagyolt párbeszéd, ezért mindig a szemléltre hárul az a hálás-hálátlan feladat, hogy ebből a totális sűrítőművből valamilyen történetet kibontson.

Így van ez a közhelyszerű címvariációt viselő *Lakatlan sziget* olajkép esetében is, amely a mélyebb jelentéstartalom feltételezését már a cím olvasásakor azon nyomban kioltja, pedig a sziget-toposz egészen az antikvitástól kezdve kardinális szerepet játszik a világirodalomban. A toposz segítségével az éppen aktuális társadalmi berendezkedés keretei közötti élet szembeállítható a tengerrel körülvett és izolált szárazfölddel, amely egy ideálisabb életforma színterét adja a társadalomból való kivonulás lehetőségével. Kazovszkij „előre gyártott társadalmi szerepek között találta magát, amelyeknek egyikével sem volt képes azonosulni: a biológiailag nő, de nemi szerepe szerint homoszexuális férfi nem létező modell.”⁹⁴ Így pedig annak a homoszexuális szerelemnek a létjogosultsága is megkérdőjeleződik, ami Kazovszkij alkotásaiban esszenciális leit-motívumként annyiszor visszaköszön. A kisebbségi létproblémákból eredeztethető romantikus elvagyódás a vizsgált festményen egy lakatlan sziget képét hívja elő, ahol a nem létező társadalmi kontroll teret adna a személyes törvények működésé-

⁹¹ KUZMIN, Szárnyak, i.m., 226.

⁹² KAZOVSZKIJ, Homokszökökút, i.m., 45. (ford. LANCZKOR Gábor)

⁹³ VARGA Emőke, Szabadság és kényszer – Címkek és festmények El Kazovszkij életművében, Alföld, 2010. okt., 91.

⁹⁴ FORGÁCS Éva, i.m., 6.

nek, így voltaképpen a túlélés helyszínévé lényegül át, a rend visszaállításának szakrális térvé. Kazovszkij Kalmár Melinda, a társadalmi beilleszkedést kommentáló gondolatmenetéhez hozzáfűzi, hogy szerinte a nevelés bizonyos aspektusaihoz nem is szükségeltetik szülő, hiszen nevel maga a „kultúra, az irodalom, a képzőművészet, minden. Ez olyan, mint egy váza, mint egy szoros ketrec az eredetileg szinte amorf ösztöntesten.”⁹⁵

A szigeten az ember színrelépéséig az életjelenségek animálisak – ez a letéteményese az eredendő emberi természet felszínre törésének, a természettel való azonosulásnak. A természetnek pedig az egyik legfontosabb sajátossága, hogy nincsen *stílus*. Minden stílus, vagyis csináltság kétnemű: ilyen a „férfi” és a „nő”, illetve a „személy” és a „dolog” oppozíciós párok, amelyek a sontagi camp olvasatában bármikor átválthatnak egymásba. Mi vonzotta Kazovszkijt a punkban: „a vásári színessége, meg a rengeteg idézőjel, amit használt.”⁹⁶ A camp pedig „mindent idézőjelben lát.”⁹⁷ Van a dolog mint jelentés, és van a dolog mint pusztá kreatúra. A camp sajátos stílusvilágában a más és a nem-az-ami szeretete áll a középpontban, amely kapcsolódási pontként lehetővé tette Kazovszkij számára, hogy közléseket tudjon megfogalmazni sajátos léthelyzetéről.

Bár a camp-ízlés és a homoszexuálisok viszonya nem teljesen fedi egymást, tény, hogy a kettő között széles az egymásba való átmenet. A camp legértőbb közönségét többnyire a homoszexuálisok teszik ki, annál is inkább, mivel a modern szemlélet egyik legmeghatározóbb pólusának, a homoszexuális esztéticizmusnak és íróniának az alkotói. A homoszexuálisok az esztétikai érzék erősítésével szeretnének integrálódni a modern társadalomba, így a camp voltaképpen a moralitás oldószereként funkcionál. „Életszínház”-metaforája kiváltképpen alkalmas arra, hogy a homoszexuálisok állapotának egyes szempontjait alátámassza és kivetítse.

Kazovszkij vágyának tárgya az androgün szépség, ami a camp legfontosabb képei közé tartozik. Ádám androgunitása megsemmisült a teremtésben, hiszen a nőiség távozott testéből. Így a bordaként testet öltő Éva, vagy éppen a görög mitológiában az Uranosz kasztrációja során, lemetszett falloszként a tengerbe hulló Aphrodité örökre száműzte ezt az egységet. Kazovszkij abban az állapotukban örökíti meg idoljait, amikor még teljességgel Isten képéhez, az érintetlen örök egységhez voltak hasonlatosak.⁹⁸ Robert Musil *Törless iskolaévei* című regényében Törless, a főhős nem érti, miért érzi magához egyre közelebb diáktársát, Basinit: „Mert Törlesst szinte csak a karcsú fiútest meztelen szépsége vakította el, mintha egy fiatal lány szép, de a nemiségtől még meg sem érintett formáit látná. Valami döbbenet. Valami ámulat. S a tisztaság, amelyet ez a helyzet önkéntelenül is árasztott, a tisztaság volt az, ami Basinihoz való viszonyában a vonzalom látszatát, azt az új és csodálatosan nyugtalanító érzést keltette.”⁹⁹ Ezzel az érzéssel vándorol végig „vegyesállatként” a Kazovszkij versek és festmények elbeszélő-

⁹⁵ „Múlt századi stilizált férfitudattal nőttem fel” – két beszélgetés El Kazovszkijjal = *Látáscsapda*, i.m., 51.

⁹⁶ S ZÖNYEI Tamás, *A kutya ember – El Kazovszkij képzőművész*, Magyar Narancs, 1996. 24., 06. 13., [http://magyarnarancs.hu/belpol/a_kutya-ember_el_kazovszkij_kepzomuvesz-63458 - 2016. 08. 28.]

⁹⁷ Susan SONTAG, *A campról* = Susan Sontag, *A pusztulás képei*, ford. GÖNCZ Árpád, Bp., Európa könyvkiadó, 1971., 283.

⁹⁸ FEHÉR Zoltán, *El Kazovszkij – sztereográfia. Magánmitológia vagy mitológiai magány?*, feherzoltan.blogspot.hu, [http://feherzoltan.blogspot.hu/2007/07/el-kazovszkij-sztereografia.html - 2017. 09. 23.]

⁹⁹ Robert MUSIL, *Törless iskolaévei*, ford. PETRA-SZABÓ Gizella, Bp., Európa, 1999, 105.

je és narrátora minden alkotáson: „*Szánj meg engem, vad csodalény, / Válaszolj, égi bálvány: / Ki vagy te, kit földünk hord a hátán, / Hová repítéd, kik küzdöttek, / S legyőzettek Érosz tusáján, / Hogy ott végre felismerjék, / Ép testben ép lélek él?*”¹⁰⁰

A camp vonatkozásában különösen fontos a balett-történet egyik legtöbbet játszott darabja, Csajkovszkij *Hattyúk tava* című balettje. Ahogyan arra Csehy Zoltán felhívja figyelmünket, a 9. hattyú-kupléban annak az Adam Coopernek a leírását találjuk, akit Kazovszkij egy londoni előadás alkalmából saját maga látta megformálni a fehér és fekete hattyú analógiáját: „*E ritka szép / madár, noha londoni büszkeség, / bárhol fellép, önmagát osztva szét. / Tánca kaloda, nincs kiút. / Mély tudatalatti kút*”.¹⁰¹ Matthew Bourne koreográfus értelmezése nagy hatást gyakorolt Kazovszkijra. Ebben a homoszexuális átértelmezésben a hattyúkat fiúk táncolják, s ennek a „romlásba döntő szépség poézisének rettenetét Bourne azzal is fokozni tudta, hogy balettjében egyrészt visszautalt a klasszikus elvárások vizuális és technikai aspektusaira, illetve olyan képi, intermediális eszközöket is bevetett (...) melyek jelentősen kitágítják Csajkovszkij zenéjének értelmezhetőségét, másrészt alaposan rájátszott a gay vagy queer érzékenységre szubkulturális gesztusrendszerére is.”¹⁰² Ezért is neveztem a *Bevezetésben* tudatos döntésnek a fiús balerinaalakok használatát.

Kazovszkij *Lakatlan sziget* című festményén a „vegyesállat”-nak az állatok világában nem szükséges engedelmessé válnia az emberi autoritásnak, s amennyire a Senki szigeteként tekinthetünk erre a helyre a szubjektum számkivetettsége miatt, épp annyira annak inverzeként is interpretálhatjuk, hiszen a vágyott iniciáció csakis itt következhet be.

A vásznon a perspektíva szabályai szerint zsugorodó „tárgyak” sorakoznak fel egy szírtelen, a sort pedig a lelkes vándorállat, a mindenkori szubjektum zárja távolba meredő tekintettel. Ez a kompozíciós elrendezés kirajzol egy irányt, amelyet ha végigkövetünk a tekintetünkkel, első ránézésre feltűnik valami szokatlan: hiányzik a bináris oppozíció – csakis a szubjektum van jelen a képen, aki a *Dzsán-mesék* elbeszélőjéhez hasonlóan folyamatosan a „Te” irányába tekint. Az objektum hiánya így az emlékmű felépülését megalapozó személy hiányát is jelöli. Amennyiben a *Szárnyak* cselekménye felől közelítjük meg a festményt, ennek oka magától értetődően az, hogy a kisregény az ünnep előfőnyénél ér véget. Az emlékmű felépülését minden esetben megelőzi a szerelem (vagy a szexuális vonzalom) implicit vagy explicit meggyónása, hiszen csak abból épülhet emlékmű, aminek bevallottan esszenciális jelentősége van az emlékműépítővel való korrelációjában, a *Szárnyak* pedig azt a folyamatot rögzíti, amíg az individuum egészen idáig eljut, hiszen Ványa azon választása, hogy végül mégis csak elutazik Struppal, ennek az érzésnek a beismerése. Ez valamelyest felidézheti bennünk Foucault vallomás/gyónás-fogalmát is, amelyben a hangsúly a vágy diszkurzív tételére helyeződik, lényege pedig abban foglaltatik, hogy az egyén „beszélni kezd, elmondja, diskurzusát alakítja mindazt, ami vele történt. Amennyiben kellő módon ad számot a történeteiről, a diffúz elemek felfűzhetők lesznek egy kauzalitásra és mintegy a másikkal folytatott igazságfeltáró kapcsolatban konstituálódik a beszélő személye. Lényeges, hogy ez a személyiség nem egyszerűen az elbeszélésben, hanem a beszélő és a hallgató viszonyában, az értelmező, megértő folyamatában jön létre. Az „én” vallomásában önmagát próbálja összerakni és ez az

¹⁰⁰ KAZOVSZKIJ, *Homokszőkökút*, i.m., 88. (ford. HÁY János)

¹⁰¹ Uo., 104. (ford. ORAVECZ Péter)

¹⁰² CSEHY Zoltán, *Szodoma és környéke – Homoszocialitás, barátságretorika és queer irányulások a magyar költészetben*, Pozsony, Kalligram, 2014., 683.

identitásalkotó diszkurzív folyamat adja az elbeszélés magját.”¹⁰³ Ványának éppen az önmagával szembeni őszinteséget kell realizálnia ahhoz, hogy az emlékmű majdani felépüléséhez szükséges emfatikus állapotot megelőlegezze – ez a voltaképpeni beavatástörténet.

A *Lakatlan szigeten* felsorakozó három ikon megfeleltethető a beavatási folyamat három fázisának. A bolyongást a fák sorába beolvadó kaszás párka, vagyis a végrehajtó testesíti meg, amely elrendelheti a lélek számára a pokolba való szimbolikus alászállást, vagyis a katabázist, amit jelen esetben a tükör szimbolizál. Ha az előzőekben leírtakat felelevenítjük, akkor egyértelművé válik, hogy mind a *Szárnyakban*, mind a *Dzsán-mesékben* a víz, vagyis az emberiség történelmének első tükre szolgált az identitás alakulásának és az identifikáció megjelenítjeként, amely kiegészül a vers elbeszélője és a kisregény főhőse testkép-viszonyának leírásával.



EL KAZOVSKIJ: LAKATLAN SZIGET (GRÁL)
év nélkül, olaj-vászon, 120×140 cm, magántulajdon

Egyik legfontosabb tulajdonsága a tükörnek, hogy „egyszerre érvényesülő kifelé és befelé forduló”¹⁰⁴ természettel rendelkezik, általa egy láthatatlan világba nyerünk bebocsátást: az irodalomban gyakran lehetünk tanúi például a tudatból az álomvilágba történő átlépésnek. Lewis Carroll nonszensz meseregényének főhőse, Alice például csak azért tud a tükör „túoldalára” kerülni, mert az „elpárolog”:

¹⁰³ Soós Anita, *Narráció – csábítás – értelmezés (Sören Kierkegaard A csábító naplója, Az ismétlés és a „Bűnös?” – „Nem bűnös?” című műveinek egybevetése*, Magyar Filozófiai Szemle 1–2. 2003., 129.

¹⁰⁴ Umberto Eco, *Tükrökről*, ford. BENE Sándor, Café Babel, 18. sz. (Tükör), 21.

„Mondjuk, hogy az üveg olyan puha lett, mint a selyempapír, és át tudunk menni rajta. Nahát, már kezd is fátyolosodni, komolyan mondom! Egész könnyű lesz átjutni... És csakugyan – a tükör mintha szétfoszlott volna, mint valami ezüstösen csillogó pára.”¹⁰⁵

A tükör ebben a kontextusban „határjelenségként” értelmezhető, amely pedig mindig a beavatást megelőző katabázis állapota.¹⁰⁶ Lacan szerint is egy határként képzelhető el a tükör a képzeletbeli és a szimbolikus között, s a „határsértés” mint olyan fontos szerepet kap Kuzmin és Kazovszkij jelen tanulmány által tárgyalt alkotásaiban egyaránt, mivel „a szabadság és a szépség elérése nem képzelhető el a bűn nélkül”,¹⁰⁷ mindezek mellett Kazovszkij alkotásai eleve „határhelyzetbe” hozzák a képiséget és a verbalitást. A munkáin az egészen a pálya kezdete óta látható, mintegy védjeggyé vált teátrális árnyékok funkciójukban szorosan összefüggnek a tükörképek legfőbb szerepkörével: az élők jelenlétéről való híradással. Az árnyék és a tükörkép elvesztését pedig minden esetben ugyanaz az esemény indukálja: az egyén halála.

A tükör egyszerre jelölheti az elrejtettséget és az el-nem-rejtettséget szimbólumát, ez pedig, ha kiterjesztjük a vizsgált művekre, kiemel egy karakterisztikus ellentétet Kazovszkij és Kuzmin között: az előzőekben felvázolt azonosságok és rokonságok ellenére Kazovszkij nem adott személyeket jelenít meg közvetlenül, azok szépségük és szexusuk teljességében – az ő művészete áttételes, hiszen elrejtí azt, ami Kuzminnál manifeszt. Ahogyan arra Forgács Éva is rámutat kismonográfiájában, Kazovszkij művészetének rendszerében „a szépséghez vezető út megnehezítése, az eltávolítások és áttételek szövevénye legalább olyan fontos, mint maga a cél.”¹⁰⁸ A szignóként megjelenő „vegyesállat” voltaképpen folytonosan a katabázis állapotában látható, mivel két világ között leledzik – amennyire kívül áll az emberek világától, annyi-
ra foglya is annak.

Ennek az állapotnak a megszüntét vetíti előre a harmadik tárgy, vagyis a serleg vagy kehely, amelyek az előző két tárgyhoz képest jóval vegyesebb gondolati fogalmakat kódol, és a bolyongást és a katabázist követő beavatás fázisának feleltethető meg. Szükségtelen a tárgyat övező diverzív nemzeti regék és asszociációk végeláthatatlan sorát áttekintenünk, hiszen az igazán fontos az, hogy a szóban forgó tárgyról alkotott felvetések egy bizonyos ponton met-szik egymást, ez pedig az abban való konszenzus, hogy a serleg vagy kehely a beavatás szak-rális tárgya.

Kazovszkij oeuvre-jében többször is munkái egyik kulcsmotívumává lényegítette ezt a szakrális tárgyat, méghozzá néhol (pl. *A részrehajló Grál, Két téli csendélet* című képeken) egy, a kibontakozó kozmosz beteljesedését jelölő tojással kiegészítve azt. Az orfikus teremtmí-toszoktól kezdődően Földünk bármely népének kozmogóniájában találkozhatunk azzal a fel-fogással, hogy világunk egy tojásból keletkezett:

¹⁰⁵ Lewis CARROLL, *Alice Tükörországban*, ford. RÉVBÍRÓ Tamás, TÓTFALUSI István, Bp., Móra Ferenc Könyvkiadó, 1980., 11.

¹⁰⁶ Hanne LORECK, *Tükörgondolatok = Pillanatgépek. Hogyan keletkeznek a képek, vagy egy pillantás a Werner Nekes gyűjteményre a kortárs művészet szemszögéből*, Kiállítási katalógus, szerk. KÉKESI Zoltán, PETERNÁK Miklós. C3 Alapítvány – Múcsarnok / Kunsthalle, Bp., 2009. 72.

¹⁰⁷ SZÓKE, i.m., 148.

¹⁰⁸ FORGÁCS, i.m., 21.

„Tört tojásnak alsó fele
 Válik alsó földfenékké,
 Tört tojásnak felső fele
 A felettünk való éggé”¹⁰⁹

– így például a Kalevalában. A knósszoszi Epimenidésztől származó világtojás két fele két egymással szembeforduló serleg – a dómok kupolaboltozata pedig ennek a kehelynek-serlegnek az égi felét jelképezi. Centrumszimbólumként azt a középpontot testesíti meg, ami felé a vándorállat folytonosan halad(na), hiszen a világba vetett, otthonkereső lényként tudja, hogy „mi magunk vagyunk a megtestesült középpont-nélküliség”¹¹⁰ Egyesek úgy vélik, hogy az eucharisztia kelyhe a napjainkig keresett Szent Grál: minden kultúrában megemlítenek valamit, ami egykor elveszett vagy rejtetté vált, így pedig az a vágy tárgyává lép elő. Pontosabban a vágy nem is magára a tárgyra irányul, hanem sokkal inkább mindarra, amihez a tárgy birtoklása hozzásegíti az egyént. A *Lakatlan szigeten* időző Kazovszkij-féle szubjektum, a sziklaszirt szélén kontempláló vándor- és vegyesállat egyben az a Ványa Szmurov, aki a *Szárnyak* végén, a Struppel való elutazás előtt izgatottan kitarja „a szikrázó napfényben úszó utcára nyíló ablakot”,¹¹¹ s az az elbeszélő, aki a *Dzsán-mesék* outro-jában kitartóan vár arra, „Aki kurdok hangjába bújt és / Lágy éghajlatba.”¹¹²

¹⁰⁹ *Kalevala*, A finn eredetiből fordította VIKÁR Béla, Bp., Magyar Tudományos Akadémia, 1909., 4.

¹¹⁰ FÖLDÉNYI F. László, *A medúza pillantása*, Bp., Kalligram, 2013., 65.

¹¹¹ KUZMIN, *Szárnyak*, i.m., 259.

¹¹² KAZOVSZKIJ, *Homokszökökút*, i.m., 47. (ford. LANCZKOR Gábor)

SÁRVÁRY GABRIELLA

A művész önazonos jele

VISSZATÉRŐ MOTÍVUMOK VASZILIJ KANDINSZKIJ ÉS EL KAZOVSZKIJ MŰVÉSZETÉBEN¹

Kandinszkij és El Kazovszkij életművének párhuzamait keresve számos analógiát találunk. Mindketten orosz anyanyelvűek voltak, és művészetük egy része a költészet műfajában született. Alapvető inspirációs forrás mindkettőjük számára az orosz- és a világirodalom, illetve a zene. A képi és a vizuális kifejezőmód, illetve a zene meghatározó szerepe a festészet klasszikus médiumának számító táblakép mellett mindkettőjükönél összművészeti alkotásokban, színpadi előadásokban is kifejezésre jutott.

Mindezen távoli, illetve a modern művésztudás ismeretében akár tipikusnak is mondható választások mellett felfigyelhetünk még a két művész festészetében egy közönségesnek mondható jellegzetességre, a visszatérő motívumok alkalmazására. Míg Kandinszkijnál a lovas figurájához kapcsolódó művészi jelentések folyamatos fejlődésére, alakulására, addig El Kazovszkij képi világában a kutya (a művész szóhasználatával: vándorállat) szinte állandó feltüntetetésére találhatunk sokatmondó és értelmezésre váró példákat.

Kazovszkij esetében köztudott, recepciója sokszor megállapított ténye, hogy a kutya alakja az önazonosság kifejezésére szolgál, képein a motívumot a művész saját személyes jeleként használja: „...én az állat szemszögéből építék mindent. Az állat egyszerűen a szubjektum jele. Azért is egy kicsit merev, tehát felbontatlan, vagy ismétlődő az ismétlődő formula, mert tényleg jel. Mert belülről az ember önmagát is pusztán csak jelzi, mert olyan bonyolult és elmentmondásos lény...”² Formai megjelenítését tekintve e motívum nem sokat változik a képeken: legtöbbször feszülten figyelő, ülő alakban szerepel (csak nagy ritkán látjuk úton vagy feldobott talppal). Ennek oka, hogy a művész a motívumot is, a formát is „készen találta”: „...főiskola közepén »jött elő« ez az állat, mégpedig abból a két mondatból: »Te hülye állat!« »Ülj!« Ebből az önképerkesésből, ebből a szóösszetételből lett az ülő és figyelő állat, aki rögtön elmozdulna, ha nem lenne ott az a szóbeli parancs. Szóval ő a szubjektum, őbelőle lehet nézni a képet.”³ Mindezek értelmében az ülő póz maga is jelentéshordozó: egy nagyobb erőnek való kiszolgáltatottság kényszerét fejezi ki. A motívum Kazovszkij terjedelmes, de áttekinthető

¹ Az itt bemutatott két tanulmány az ELTE BTK Művészettörténeti Intézetében, a 2016/17-es tanév tavaszi félévében készült, a mesterszakon megtartott „Legújabbkori magyar és egyetemes művészet speciális kérdései” című kurzus keretein belül. A szemináriumot Keserü Katalin professor emeritus vezette, témája pedig az El Kazovszkij interjúiban körvonalazódó, a művész által megkonstruált művészettörténeti kontextus vizsgálata volt.

² Keserü Katalin beszélgetése El Kazovszkijjal. = = Látáscsapda – Beszélgetések El Kazovszkijjal, szerk. CSERJÉS Katalin, UHL Gabriella, Bp., Magvető, 2012, 292.

³ Emlékművekben gondolkozni. Beszélgetés El Kazovszkij festőművésszel – Szikszai Károly interjúja. = Uo., 108–109.

magánmitológiájának viszonyrendszerébe ágyazódik. E tágabb kontextusról a későbbiekben lesz szó.

A következőkben elsőként azt szeretném bemutatni, hogy Kandinszkij kék lovasa ugyanilyen önazonos motívum. De míg El Kazovszkijnál a szubjektum jele formailag kötött, Kandinszkij-nál hosszú átalakuláson megy keresztül. Szeretném végigkövetni, milyen jelentésrétegek rakódtak rá erre a motívumra, illetve, hogy a kék lovas képi ábrázolása hogyan vált egyre elvontabbá, míg végül a művész személyes absztrakt jelévé redukálódott. A folyamat bemutatásánál Peg Weiss: *Kandinsky and Old Russia*⁴ című könyvének felfedezéseire támaszkodom.

Az első jelentésréteg a germán regék, illetve a középkori lovagok képzetéből kiinduló romantikus-szecessziós képi ábrázolás. Tudjuk, hogy Kandinszkij édesanyja moszkvai születésű, de balti német származású volt, így a művész egyszerre két anyanyelvet sajátított el: az orosz és a németet. A gyerekkorában megismert német regék és mondák világából táplálkoznak Kandinszkij legkorábbi művei a századforduló környékéről:⁵ az 1898 és 1903 között vezetett rajzfüzetbe skiccelt középkori lovagi páncélok és lovagok rajzai, egy hosszú, keskeny formátumú kis kép dárdát tartó, vágázó kék lovagja (*Alkonyat*, 1901) vagy a sziklás romantikus tájban lépdelő, szintén dárdát tartó lovag festménye, amely címében is (*Im Walde – Erdőben*, 1904) a lovagregények költőiségét idézi. Ide sorolható az Új Müncheni Művészegylet tagsági kártyájának későbbi fametszet-ábrázolása (1909) is: ezen ágaskodó ló hátán egymásba kapaszkodó pár látható, mögöttük meredek sziklatömbre épült várrom magasodik. A kép a romantikus lovagregények világát idézi, szecessziós feldolgozásban.

Kandinszkij egyetemi éveinek meghatározó élménye volt a Volga forrásvidékén túl élő permi és komi (zürjén) népek földjére szervezett tanulmányút. Az élményt maga kereste, amikor 1889-ben megpályázta a Természettudományi, Néprajzi és Embertani Társaság hat-hetes expedícióra kiírt ösztöndíját.⁶ Ennek keretében vállalta, hogy feltárja e népcsoportok jogrendszerét, népszokásait és hitvilágát. E távoli vidék családi múltja miatt is vonzhatta, apai ágon ugyanis Nyugat-Szibériai származásúak voltak.⁷

A Moszkvától északra fekvő, Vologda tartomány feletti vidék a civilizált világ határain túl terült el: megközelítése vasúttal, hajóval, postakocsival, lóháton és gyalog történt, és hatalmas terület bejárását jelentette. Az utazás során Kandinszkij vázlatkönyvet vezetett, ebben a helyi népviselet, népművészet és népi építészet jellegzetességei mellett a helyi népek hitvilágának alakjait is leskiccelte. Kandinszkij több írásban számolt be az expedíció eredményeiről, tanulmányai a Természettudományi, Néprajzi és Embertani Társaság folyóiratában jelentek meg. A Társaság tagjaként a következő években további cikkeket publikált, részt vett a társa-

⁴ WEISS, Peg, *Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman*, Yale University Press, New Haven – London, 1995. A folyamat nyomon követésénél segítségemre volt még Kandinszkij műveinek oeuvre-katalógusa: Kandinsky: *Catalogue raisonné of the oil-paintings, I-II*. Szerk. RÖTHEL, Hans K. – BENJAMIN, Jean K., Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1982 (vol. 1), 1984 (vol. 2).

⁵ Kandinszkij gyerekkorában sok időt töltött anyai nagynénjénél, ő vezette be a német regék és mondák világába. SZÉKELY András, *Kandinszkij*, Gondolat, Bp., 1979, 9.

⁶ *Uo.*, 14–15.

⁷ A családot a 18. században Kelet-Szibériába száműzték. II. Miklós cár reformpolitikájának köszönhetően a száműzött családok 1861–1863 között kegyelmet kaptak, így Kandinszkij édesapja már Moszkvában végezte iskoláit, de a múlt tovább élt a családban: e szerint Kandinszkij egyik felmenője mongol hercegnőt vett feleségül. SZÉKELY András, *i.m.*, 5, 7.

ság által szervezett előadásokon, illetve számos témába vágó könyvismertetőt írt. Ennek köszönhetően a korabeli néprajzkutatásokról szóló, illetve az északi népek hitvilágát feltáró szakirodalom szakavatott ismerője lett.

Az expedíciót átélő élmények, illetve az orosz népmesék képi lecsapódása a mondavilágot idéző linómetszetek (*Gouspiar*, é.n.; *Varjak*, 1907), illetve az orosz életképeket bemutató sorozat (*Kereskedők érkezése*, 1903; *Vasárnap [Régi Oroszország]*, 1904; *Orosz szépség tájban*, 1905; *Lovagló pár*, 1906; *Trojkák*, 1906; *A Volga dala*, 1906; *Színes élet*, 1907). Ez utóbbi festmények jellegzetesen szecessziós alkotások, jellemzőjük a hosszabb ecsetvonásokkal való kontúrozás, és a pettyezett ecsetkezeléssel való térkitöltés, ami egyúttal a fehér reflexek érzékeltetésének eszköze.

Az északi népek hitvilága és művészete újabb jelentéssréteggel gazdagította a ló és lovas motívumát: Kandinszkij 1889-es expedíciója révén találkozhatott az emberek életét irányító Világörző Isten (Mir-susne-khum) alakjával.⁸ Ő Numi Torum legkisebb fia, a szárazföldeket és vizeket bejáró férfi, akinek lovon ülő, széttárt karú ábrázolása a legtöbb manysi otthonban és szent helyen megtalálható volt, s akinek tiszteletére gyertyát gyújtottak. Kandinszkij többször megörökítette: megjelenik egy 1910-es kifestett kartonrajzon (Tanulmány a *Kompozíció II-höz*), egy 1911-es ceruzarajzon foltos (táltos) paripán ülve, s az ugyanebben az évben készült, megfeszített Krisztust ábrázoló, kartonra festett olajképen a keresztfa tövében. A Megváltó és a Világfelügyelő hasonló küldetés beteljesítői: az Isten Atya követeként az emberek segítői és oltalmazói.⁹

A romantikus-szecessziós korai korszakot követő müncheni évek termékeny időszakában Kandinszkij kifejezőmódja leegyszerűsítésére és absztrahálására törekedett. E törekvés elméleti hátterét az 1911 végén megjelent, Blaue Reiter-almanachban közölt, *Über die Formfrage* című írásában fektette le. Itt fogalmazódik meg a művész közvetítő szerepe, aki a láthatatlant láthatóvá teszi.¹⁰ A kiadvány borítójára a jól ismert kék lovas fametszete került. A plakátszerű ábrázolás nem csak formailag összegző: tartalmilag is sűrítettebb, amennyiben a kék lovas ekkorra sárkányölő Szent György alakját is magába olvasztotta. Ám ez az allúzió rejtetten van jelen, csak a mű előképén vehető ki tisztán: az azonos formátumú, jóval kidolgozottabb *Szent György II.* című színes üvegfestmény (1911) ágaskodó lovasa ugyanolyan indiántollas fejdísz és pajzsot visel, mint a borítóterven; dárdáját hátrahanyatló, varangyosbeka felsőtestű, kígyó alsótestű szörny szájába döfi. A szörny mellett, a jobb szélen a megkötözött királylány látható. A könyvborítóról lemaradt a sárkány felsőtestének kirajzolása, alsóteste azonban (akárcsak az üvegfestményen) egészen a lovas fejdíszéig kígyózik, lehatárolva a kép bal szélét. Szintén kevésbé hangsúlyos Szent György lándzsája.¹¹

⁸ Bővebben lásd (utolsó megtekintés (2017. 05. 29.): <http://www.matrozvar.hu/HantiTeritok.html>)

⁹ Peg WEISS, 54–60.

¹⁰ A Teremtő Szellem révén megfogant belső tartalom a művész közvetítésével találja meg megfelelő anyagi megnyilvánulását (formáját). A forma a személyiség bélyegét viseli. A személyiség azonban idő és tér függvénye, ami stílusbeli és nemzeti meghatározottságot jelent.

¹¹ Az almanach borítójának kék lovasát számos ló és lovas, illetve Szent György-ábrázolás előzte meg; a következő képsoron követhető nyomon a motívum alakulása: *Kozákok; Improvizáció XX. (Vadlovak)* (mindkettő 1911-ből); *Szent György I.* (1910, máshol 1911 januári); *Szent György* (üvegfestmény, 1911), *Szent György* (akvarell, 1911 február vége); *Szent György* (1911 március). E képek hol az elvontabb megfogalmazásban, hol a téma tartalmi rétegeinek kibontásában (esetleg mindkettőben) újat hoznak.

A formai elvonatkoztatás mellett Kandinszkij tehát minél több jelentésréteget igyekszik motívumaiba sűríteni. Ettől a kép egyre telítettebb, költőibb lesz, egyre több energiát sűrít magába. El Kazovszkij is tudott a műnek erről az erőteréről, arról, hogy csak akkor tud hatni, ha formailag és tartalmilag a lehető legkoncentráltabb. Erre utal következő nyilatkozata: „A képnek az is a feladata, hogy elég intenzitás, elég erő legyen benne, elég izgalmas prizma legyen ahhoz, hogy »mindent« beszívjon magába, ereje legyen például ahhoz, hogy a nézőt megállítsa.”¹²

A szibériai népek hitvilágának megismerésével a kék lovas még egy dimenziót kapott. A láthatatlan világ erőivel felvértezett lovag képzetköre kitágult a szintén magasabb erőkre támaszkodó, hasonló szerepkört betöltő táltos vagy sámán alakjával. Az 1911-es *Szent György I. üvegfestmény* „mesebeli” ábrázolásán a hős szent pettyes, azaz táltos paripán jelenik meg. Néprajzi kutatásai során Kandinszkij figyelmét nem kerülte el, hogy a sámánok „paripája” a sámándob volt: ennek lódobogást idéző, ritmikus hangzása váltotta ki a sámán révületét, és röptette őt túlvilági utazásain, amelyek lehetővé tették gyógyító munkáját és közvetítő szerepét e világ és más világok között.¹³ Kandinszkij néprajzi gyűjtései között szerepelt egy faszobrocska egy táltos paripán lovagló sámánról.¹⁴ A 19. század végén még élő hagyomány ekkor került az etnográfiai kutatások homlokterébe.

A kék lovas motívum a láthatatlan világ erőit felszabadító lovag szent /táltos /sámán dimenziójával olyan távlatot nyert, ami egy életen át ihlető forrást jelentett Kandinszkij művészetében. A *Blaue Reiter*-almanach megjelenését követően Kandinszkij ló és lovas ábrázolása még elvontabb lesz: a *Líra* című képen (1911) a nyeregben előrehajoló lovast csupán két ívelt vonal, a fej és a hát görbülete jelöli. Az 1912–13-as vázlatkönyv egyik lapján a kék lovas motívuma három ívelt karéjra redukálódik. A művész többször lerajzolta a megtalált kontúrvonalat, mintha be akarná gyakorolni. A lap aljára pedig három ívesen indított, hosszan elnyúló vonalat rajzolt.¹⁵ Ezekre még visszatérek.

Ló és lovas három karéjra redukált jele tűnik fel a *Festmény fehér vonalakkal* című kép közepén (1913): itt a művész még berajzolta a ló farokszőrzetét. Ha megnézzük a festményhez készült tanulmányt és vázlatot, egyértelművé válik, hogy egy rejtett sárkányölő Szent György-ábrázolást látunk. A kép erővonalait mutató vázlat bal szélén két kereszt jelöli a halálra ítélt sárkányt: szürke testét a hős a festmény közepét átlósan átmetsző világító fehér lándzsával döfi át. S vajon mit jelöl a festmény felső részén visszatérő három ívesen indított, hosszan elnyúló vonal? A választ az *Improvizáció 24-hez* készült két előtanulmány (egy rajz és egy akvarell) adja meg. A művész mindkettő címében zárójelben feltűntette a kiinduló motívumot, a trojkát (mindkét előtanulmány címe: Tanulmány az *Improvizáció 24-hez* (*Trojka II*), 1911–12). A rajzon és az akvarellen a szánhúzó lovak hármass fogata jóval kidolgozottabb: a fejíven és a farrészen a művész berajzolta az állatok sörényét és farokszőrzetét, a lovak mögött pedig a szántalpak nyomvonalát. A három ló nyakát egy ovális (az akvarellen piros) vonallal áthurkolva fogta egy fogatba. A trojkát húzó sebes lovak ívesen indított, hosszan elnyúló vonallal való jelöléséhez talán a sámándobok leegyszerűsített ábrázolásai adtak ihle-

¹² „...Isten testéből vágjuk ki azt, ami létrejön.” Beszélgetés El Kazovszkijjal – Szüts Miklós interjúja. = *Látáscsapda*, i.m., 199.

¹³ Peg WEISS, 107.

¹⁴ Peg WEISS, 66.

¹⁵ *Uo.*, 87–89.

tet.¹⁶ Egy 1912-es tusrajzon ismét együtt szerepel a trojka és a lovas motívum absztrakt ábrázolása. Lovat és lovasát, mint egy vágózó energiamezőt, egy kör övezi. E képi séma többször visszatér az Illés elragadtatása jelenetek ábrázolásain.

Évekkel később, a körnek tulajdonított „belső erő” folytán a művész végül a kör jelébe sűríti a vágózó lovas motívumát: a *Transition* magazin címlaptervén (1938) csupán a kört átmetező két dárda és a sárkányra utaló kígyóvonal jelzi, hogy itt Szent György harcának végletekig absztrahált ábrázolásáról van szó. Kandinszkij így nyilatkozik erről: „Ha például az utóbbi időben olyan gyakran és szenvedélyesen használom a kört, ennek oka ... a kör belső erejében rejlik... Manapság ugyanúgy szeretem a kört, mint korábban szerettem például a lovat – vagy talán még jobban, mert a körben több belső lehetőséget látok; ezért is vette át a ló helyét.”¹⁷



¹⁶ Uo., 82.

¹⁷ Idézi: Peg WEISS, 153. Az 1929-ben készült interjú eredeti forrása: Paul Plaut, *Die Psychologie der produktiven Persönlichkeit*. Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke, 1929, 306–308. A *Transition* magazin címlaptervét lásd: Peg WEISS, i.m., 178.

Kérdés, hogy milyen forrásból táplálkozik El Kazovszkij művészete?

Bár Kazovszkij is arra törekedett, hogy a lehető legtöbb energiát sűrítse képeibe, a teljes absztrakcióig nem jutott el. A következő nyilatkozata arra enged következtetni, hogy ez elsősorban az alkatából következett: *„Az ismétlődő mintát, a rasztert, az akármilyen dekoratív mintát is szeretem. Az ismétlődőben a változatosságot... ezek a motívumok az én esetemben, ha nagyon leegyszerűsíténém, inkább rasztert jelentenek, mint bárminek az ábrázolását. Az egyik motívum inkább a szubjektum jele, a másik motívum inkább az objektumé, a lényeg az, hogy könnyen felismerhetők és ismételhetők legyenek. Ha ezeket be tudnám háromszöggel meg körrel helyettesíteni, akkor úgy csinálnám.”*¹⁸

Mindemellett a képi világok közötti különbségek vizsgálatához tartozik, hogy Kazovszkijnál – Kandinszkijhoz, illetve a századelő absztrakt művészeihez képest – az életmű szorosabban véve személyes ihletettséggű. A képen láthatónak mindig meghatározó eleme a művész szubjektív létérzékelése és nemi identitása, az az ontológiai komplexitás, melyet maga a következőképpen foglal össze: *„Az erő, amellyel küzdök, amelytől szenvedek, az a szépség. Számomra a szépség a nemiség: amit szexuális ingerként megélek, az egy számomra szép test... és az tisztító. Egy tőlem függetlenül létező lény a vágyaim tárgya. Ha a rabszolgám volna, és halálosan szerelmes belém, akkor is elérhetetlen. Csak a végtelenben elérhető. Egyszerre isteni és ördögi dolog. Isteni az ígéret miatt, ördögi a kegyelem hiánya miatt. Állandó, örök kihívás és vágy. A birtokbavétel illuzórikus.*

*A fiúnak mindenképpen fiúnak kell lennie, aki eljátssza a lányt, tehát nem egy homoszexuális fiú, hanem egy fiú, aki szexualitásban megfelel annak az ideális nőképnek, amit én a XIX. századi irodalom vágyképeiből alkottam meg magamnak, a saját ideális férfiszerzem kiegészítőjeként.”*¹⁹

Vagyis, a szerző „önolvasatában” az egész életmű e nemi identitásból fakadó vágyak, képzetek és a vágy tárgyának elérhetetlenségéből eredő lelki állapotok személyes képi jelrendszerre átültetett kivetítése.

Hogyan kristályosodott ki ez a képi nyelv? Kazovszkij kezdetben a vágy tárgyának lehető legérzékletesebb megfestésére tett kísérletet. Ide tartoznak a *Tájkép maradvánnyal I., II.* (mindkettő 1975), illetve *A kis párizsi-kék kép* (1970-es évek közepe) kozmikus tájba kitett, összekuporodó női teste, valamint a „becsomagolt” testeket megjelenítő „csendéletek”. Kazovszkij az 1970-es években azonban, találkozva Francis Bacon munkáival, az idősebb angol pályatárs törekvésében saját addigi kísérletei tökéletes megvalósítását ismerte fel. Több más, feltehető ok mellett talán az angol művész festészetével való szembesülés indította Kazovszkijt egy kimondottan narratív képtípus kidolgozása felé. Erről így vall: *„Elhatároztam, hogy ha én is bekerülök a képbe, s nem szemben állok vele, akkor egy újabb irányba indulhatok el, nem a Bacon útján.”*²⁰

Ez az elhatározás vezet az „Én” és „Ő” polaritásának feszültségére épülő narratív képciklusokhoz vagy képregényekhez. E felállás korai, direkt megfogalmazása az 1975-ös, négy képmezőből álló *Galateia-állatlélektan*. Minden képmezőben egy székhez kötözött, „becso-

¹⁸ „...Isten testéből vágjuk ki azt, ami létrejön.” Beszélgetés El Kazovszkijjal – Szüts Miklós interjúja. = *Látáscsapda*. i.m., 191–192.

¹⁹ Ungváry Rudolf interjúja. = *Uo.*, 77–78.

²⁰ *Pandora szelencéje*. Sinkovits Péter beszélget El Kazovszkij képzőművésszel. = *Uo.*, 150. A vágy tárgyát érzékletesen megjelenítő statikus képalkotás él tovább a Dzsán-panoptikumokban.

magolt”, érzéki, arctalan női test, és a szubjektum jeleként meghatározott, jól ismert kutya-motívum, illetve ennek változata, egy tömzsi állatfigura látható. A harmadik mezőben a székhöz kötözött modell az „Ő”, a kutya pedig az „Én” felirattal is hangsúlyozottan azonosítva van, mintha a szerző rögzíteni akarná a megtalált képi sémát.²¹ Innentől kezdve a műveket e viszonyrendszer határozza meg.

A vándorállat tehát csak egyik eleme El Kazovszkij univerzumának. A művész egy egész világot épített köré. E világ keretrendszere az ismerős táji háttér és a hozzá tartozó építészeti elemek: (lépcsős) piramisok, Babel-torony-szerű épületek, felhőkarcolók, mediterrán tájba illő teraszok; további szereplői a párkák, idolk, őrangyalok. Időbe telt, míg a művész rátalált e kifejezőmódra és a lehető legegyszerűbb elemekre redukált, letisztult képi világra. Ettől kezdve e megtalált elemek a végtelenségig variálhatók: munkái kapcsán a művész ismétlődő mintázatról, képregényekről beszél.²²

Maga a kutya-motívum azonban jóval összetettebb: „vegyes állat”. Lelkes – talán ezt a vetületét képviseli a szárnyas kutya vagy denevér – ugyanakkor állati – ezt testesítheti meg a bumfordi állatfigura vagy tapír –, egyszerre kiszolgáltatott (zsákmányállat) és ragadozó (farkas vagy sakál).²³ Vándorállat, amely újra meg újra feltűnik a képsorozatok roppant, kozmikus tágasságú színterein a vágyait megtettesítő bálványok vonzásában, vagy a nála nagyobb erőt képviselő lények (Idolk, Párkák, Őrangyalok) által számára kijelölt utakon bolyongva.

Kérdés, hogy e viszonyrendszer másik pólusán hogyan jelenik meg az „Ő”? Melyik adekvát képi jelben ismerhetjük fel? A bálványok, párkák és őrangyalok közös jellemzője, hogy androgünszerű szépséges lények vagy torzók: alsótestük drapériába csavart vagy kis talapzaton áll, karjuk kaszában/éles pengében/ szárnyban végződik. A drapériába csavart androgün szépség köszön vissza a Dzsán-panoptikumok bálványaiiban is. Az egészalakos vagy torzóként megjelenített bálványok/Őrangyalok/Párkák fölcserélhetők: valamennyien a sorsszerű, végzetes találkozást képviselő idolk, pengeéles karjuk nemcsak a sors fonálát képes elvágni, de meg- és felsebezhet; e szerepkör kiegészítő ellenpárjaként jelennek meg a vérző testű (szárnyas) torzók.

A sóvárgó „Én” és a vágyott „Ő” viszonyrendszere tovább gazdagodik az európai kultúrkincs örökségével: Pygmalion–Galateia, Coppélia, Orpheusz–Eurydiké, Vénusz, Szent Sebestyén vagy *A hatyúk tava* mind újabb és újabb jelentéstartalommal tágítja-bővíti ezt a magánmitológiát. A címadás, illetve a képek és a Dzsán-panoptikumok feliratai révén a művész maga tágítja ki megtalált képi rendszere világát e történetek nagyszabású távlataival. Ezzel képi világa még telítettebbé válik, még több energiát sűrít magába, még erősebb hatást vált ki. Ezt a hatást fokozzák a drámaian mélyülő/megnyíló/szűkülő/ elhagyatott és roppant léptékű terek, az éles kontúrok és az intenzív, vibráló színek.

²¹ Kazovszkij feliratokkal kísért, visszatérő személyes jelét Rényi András a képi elemből és írásos motívumból álló késő reneszánszban elterjedt *impresák* leszármazottainak tekinti. Bővebben lásd: RÉNYI András, *Az allegorikus tekintet szomorújátéka: El Kazovszkij ikonológiája. Adalékok a festői teljesítmény értelmezéséhez és értékeléséhez.* = *A túlélő árnyéka. Az El Kazovszkij élet/mű,* szerk. RÉNYI András (Magyar Nemzeti Galéria: 2015. nov. 5. – 2016. febr. 14.), MNG, Bp., 2017, 34–36.

²² *Az alkotás a „lét bőre” volt, most viszont az emberre tapad. Adorján Péter beszélgetése El Kazovszkij festőművésszel.* = *Látáscsapda. i.m.,* 127. Lásd még: „...Isten testéből vágjuk ki azt, ami létrejön.” *Beszélgetés El Kazovszkijjal – Szüts Miklós interjúja.* = *Uo.,* 191–192.

²³ *Kutya és kötél. El Kazovszkijjal beszélget Bartis Attila és Dékei Krisztina A SIVATAGI HOMOKOZÓ bejáratánál.* = *Uo.,* 42.



EL KAZOVSKIJ: AZ UTOLSÓ ÁLLAT ÉS A RUMÉLIAI CSILLAGKÉP TALÁLKOZÁSA, IV/4.,
1986. olaj, karton, műanyag applikációk, vegyes technika, 76 x 76 cm,
BTM, Fővárosi Képtár, Festészeti Gyűjtemény, lt.sz. KM.88.40.4

Kazovszkij művészetének fő forrása az életét meghatározó, a későbbi Dzsán-panoptikumok szertartásainak alapító eseményeként tisztelt szerelmi élmény; és az ezt kiváltó, elérhetetlen bálvánnyá magasztosult Másik alakja.²⁴ Az „Ő” személyéből „desztillált” idol a sokszor megjelenített sávár vágy tárgya, a piederstálra emelt, elérhetetlen szépség: visszatérő alakja az antik görög torzókat, azon belül is az androgün-testű ifjú szépségeket idézi. Ez ihlette a „ruméliai csillag”-sorozatokat. *Az utolsó állat és a ruméliai csillag találkozása IV.* című képre-gény 4. eleme (1986) a szerelmi kapcsolat természetét tematizálja. Két magaslaton két hófe-hér, piros szalaggal átkötözött alak: egy torzó és egy felé hajoló, odaadással figyelő szárnyas kutya látható. A két magaslat között mély, áthidalhatatlan szakadék tátong, ebbe a mélységbe ékelődik bele a visszatérő kérdés: „elszáll a lélek?” A kutya mögött, fölé magasodva egy másik kutya (az állat tudatos éne?) őrködik, nyugodtabb testtartásban; fekete alakja egészen bele-simul a sötét ég háttérébe. E képeken a sávár vágy megtestesítője a kutya/sakál/vándor-állat/utolsó állat: hűsége és szerelemnek kiszolgáltatott helyzete szenvedésre ítéli, ugyanak-kor maga is ragadozó természetű. A torzó és a kutya alakja gézbe burkolt(?) és piros szala-gokkal átkötött, vagyis a megsebbzett és bekötözött test stilizált változatait látjuk. Együttal a

²⁴ Ezt a találkozást ünneplik a művész életében rendszeresen megrendezett Dzsán-panoptikumok: a szerelem tárgyát megtestesítő bálvány felmagasztalását és lerombolását tematizáló szöveges-zenés állóképsorozatok.

kötél és a megkötözöttség is eszünkbe juthat, mint a szadista szerelem eszköze és a vágy fokozója. A piros szalagok tehát egyszerre utalnak a fájdalomkeltésből fakadó gyönyörszerzésre és a szerelemnek a másik bekebelezésére irányuló, ragadozó természetére.

Egy másik alkotás, a falemezből kivágott Szent Sebestyén²⁵ hajszálpontosan követi a fent tárgyalt kép torzójának testkivágását. A piros szalagokkal (és más kellékekkel, így a szent mártíriumának eszközeként megjelenő két íjjal) átkötött test a fához kötözött és nyilakkal halálra sebzett szent mártíriumát eleveníti fel, de a jól ismert legenda révén sokkal könnyebb megfejteni a szalagok jelentését. A megkötözött áldozat szerepében megjelenített zsenge férfitest Kazovszkij korai, „élvezetből festett csendéletei” sorába illik.²⁶

E pusztító szerelmi képletben az „ölre menő” aktus soha nem kerül megjelenítésre. Kandinszkij és El Kazovszkij önzonos képi motívuma egyaránt az erők polaritásának feszültségére épül. De míg Kandinszkij képi kifejezése az összecsapó erők harcának legdrámaibb pillanatát ragadja meg, addig El Kazovszkij képregényei szinte cselekménynélküliek. A narratíva egyetlen „tetten érhető” története a bolyongás, színterei a sivatag, a purgatórium és a délidő mozdulatlanságába merült tájak és kulisszák. Hogy a vándorlás véget nem érő, a képregények vonatkozó darabjainak sokasága mutatja. Az úton levés itt több, mint amit a megszkott értelemben vett metafora jelentéstartománya takar. A vándorlás itt lelkiállapot és kényszer. Más cselekmény gyakorlatilag nincs: csak a találkozások ünnepi pillanatai, a feszült figyelem, és hódolat az idOLOknak. Mindhárom helyzet jellemzője az időtlenség.

A szíren mint csábító és szerelemben elveszejtő lény szintén a ragadozó-áldozat képlet változata, más szereplőkkel. A szíren, és leszármazottja, a hatyú is visszatérő motívum Kazovszkij művészetében; a 2000. évet követően azonban külön hangsúlyt kap. Ehhez az évhez kötődik *A hatyúk tava* Matthew Bourne koreográfiájában (1995) felelevenített változatának meghatározó élménye: Kazovszkij az előadást nyolcszor megnézte. A balett újszerűsége az volt, hogy férfi táncosok alakították a hatyúkat, Adam Cooperrel a főszerepben. A felejthetetlen élmény ihlette művek az *Én és a hatyúm*-sorozat darabjai, pl. *Én és a hatyúm IV*, 2002; *Hatyú csillagkép I, II*, 2001.

A szerepek polaritása helyett azonban e képek a találkozás pillanatára fektetik a hangsúlyt. Ez legtöbbször pusztá sóvárgásban merül ki: a vágy tárgyát vagy szakadék választja el az odaadón figyelő kutyától (*Kis angyalok tánca*, 1992), vagy az idol a vándorállat fölé magasodik (*Hófeherke és a hét farkas*, 1999; *A nagy hatyú*, 1999, *Hatyú a cirkuszban*, é. n.). Igazi találkozás csak a felhők magasában (*Én és a hatyúm IV*, 2002), vagy álomban (a hetedik menyországban?) valósul meg (*Hatyú csillagkép I, II*, 2001). Utóbbi alkotás két részből áll. Mindkettő alján két talpával érintkező kutya fekszik, akik az „Én és a hatyúm” álmot álmodják. A fölöttük úszó felhő repülő szőnyegén a vándorállat és a hatyú végre azonos méretarányban, egymás mellett jelenik meg. De mint a megálmodott jelenet szereplőinek bubo-

²⁵ Lásd a művész hagyatékából előkerült tárgykollázst. Elérhető online (utolsó megtekintés: 2017. május 28.): <http://www.museum-digital.de/hu/portal/index.php?t=objekt&oges=2347>.

²⁶ „Harmadikos koromban ún. csendéleteket festettem, amelyeken becsomagolt emberi testmaradványok voltak, és közelítettek a baconi világhoz, ezért ezt az utat nem folytathattam. (...) Ezek a csendéletek ugyan megkötözött embereket ábrázoltak, de élvezetből festettem, mint egy őszibarackot vagy egy almát.” Pandora szelencéje. Sinkovits Péter beszélget El Kazovszkij képzőművésszel. = *Látáscsapda*, i.m., 150.

rékba zárt gondolata mutatja, még álmukban is tudatában vannak annak, hogy mindez csupán álom.

A *Vénusz-születése*-sorozatban a szerelem tárgya, ha lehet, még jobban eltávolított. A sorozat az elérhetetlen, ezért idolként tisztelt (idolizált/idealizált) szépség ünneplése. Itt a szubjektum jele szárnyas alakban, a lelki vetületet hangsúlyozó, „csodáló” szerepben jelenik meg. Az 1988-as, VI. képen az előredőlő, mintegy az eseménynek „hódoló” hű állatok piros leplet tartanak a szájukban: nem lehet eldönteni, hogy épphogy csak felfedték, vagy elfedni készülnek a feltárló, minden nemi jegytől lecsupaszított testet, de az állatok testtartása a jelenet ünnepélyességét hangsúlyozza. A nyolc évvel későbbi, 1994-es, XI. *Vénusz születésén* a kutyák hegycsúcsokon ülnek, szájukban mintha egy függöny szélét tartanák az intim esemény beavatott tanúiként és szemérmes őreiként. Mozdulatlan, szárnyas alakjuk megkettőződik, ahogy árnyékuk a sziklára vetül, „kihegyezett”, feszült tartásuk a pillanat magasztosságát ünnepli, azt a benyomást keltve, hogy e titok feltárlásakor megállt az idő. A hegyvonulat alatt sorjázó ciprussor tovább fokozza a jelenet időből kimetszett ünnepélyességét.

El Kazovszkij életműve rendkívül koherens, maximálisan telített világot tár elénk, melyben a visszatérő motívumokból és helyszínekből kiinduló munkák mintha ugyanannak a be rendezett világnak újabb és újabb mozzanatokkal gazdagodó, de alapjaiban a kezdetben lefektetett kétpólusú sémához és képi rendszerhez viszonyuló változatai lennének. Kazovszkij képei kozmikus tágasságuk ellenére egy olyan részletesen kidolgozott, szélsőségesen önreflexív világlátás jelzései, melynek hiteles emblémája és összefoglalója lehet a művészi szignóként használt magánjel (vándorállat-motívum) és kialakulásának a fentiekben röviden vázolt „története”. Kandinszkij művészi önképkereséséről éppúgy elmondható, mint az erre emlékeztető Kazovszkij-féle megoldásról, hogy a két művész az európai kultúrkör alapvető topozsaihoz nyúlt vissza. Az én visszatérő alakzatának megteremtéséhez, a megtalált önazonos jelet, amennyire csak lehet, formailag leegyszerűsítették, miközben a hozzá kapcsolódó képzetkört – természetesen a két művész eltérő érdeklődése által diktált más-más irányokba – maximálisan kitágították, és egy életen át újabb és újabb jelentésréteggel gazdagították. Így vált, válhatott a *kék lovas* és a *vándorállat* e két jelentős XX. századi művész saját, személyes „védjegyévé”.

PRÁGAI ADRIENN

Farkas István és El Kazovszkij: két művész, egy világ

„Nyomasztóan sötét, terhesen torz rajtuk az élet. (...)

A festő érzi a tragédiát, és tudja, hogy hiába minden, nincs segítség. (...)

Talán maga sem tudja, mennyire benne van, testestől-lelkestől, képeiben.

És mennyire benne van korunk egész tragédiája is.”¹

(Nyilas-Korb Jenő Farkas Istvánról)

„Nekem vér helyett is nyelv folyik az ereimben” – hangzott El Kazovszkij kulcsmondata válaszként a szóbeliségre és írásbeliségre, valamint a származására irányuló interjúkérdések nyomán.² A művész több beszélgetés során elmondta, mekkora törés volt számára, amikor elvezítette a „legerősebb fegyverét”, az orosz nyelvet, hatalmas traumaként, „nyelvi megbénulásként” élte meg ezt.³ Ennek megfelelően Magyarországon is folytatta az írást: esszéit, performansz-forgatókönyveit magyarul, verseit kizárólag anyanyelvén hozta létre.⁴ Ezt az egyedi, több médiumot és műfajt magáévá tevő életművet azon állásfoglalások, kinyilatkoztatások, kimondott élet-gondolatok tették még izgalmasabbá, amelyek különböző interjúk formájában jutottak el a külvilághoz. Ezek a művész egész magyarországi pályáját végigkísérték, így sok személyes közlése (önértelmezése) ismert. Mindezek alapján nehezen feltételezhető egy olyan szemlélet, amely teljesen kizárná El Kazovszkij művészetével kapcsolatban a biográfikus nézőpontot, hiszen ő maga is egyedülállóan kerek értelmezést kínált a személyiségéhez, a műveihez, valamint belátást engedett világlátásába és az alkotófolyamatába. Az El Kazovszkij körül keringő szövegthalmaz ugyanúgy része az életműnek, mint ahogyan a kevert médiumú képei vagy performanszai is beletartoznak: szüksége volt a párbeszédre, a legbensőbb gondolatait ki kellett mondania, mitológiáját el kellett mesélnie. Ezek a kimondott vagy leírt gondolatok lépnek kölcsönhatásba a képzőművészetével: ahogyan ő maga is vallotta, a művész személyisége közelebb visz a festészetről való gondolkodáshoz, azonban sokkal inkább a festészet, mint a mögötte álló ember érdekelte. Interjúinak sorában négy magyar festő – Mednyánszky László, Tóth Menyhért, Román György és Farkas István – szinte megkerülhetetlen jelentőségűnek tűnik Kazovszkij számára. Szerinte ők négyen egy vonalat, „folyamatos

¹ NYILAS-KORB Jenő, *Farkas István*, Ars Hungarica 8, Bp., 1935, 28.

² Ugyanezzel a címmel: PERNECZKY Géza, „Nekem vér helyett is nyelv folyik az ereimben”. *El Kazovszkij művésze és különös személyisége*, Holmi, 2010, 22. évf., 8. sz., 1030–1039.

³ KRISTÓF Attila: *Az elveszett nyelv – Interjú El Kazovszkijjal* (Magyar Nemzet, 1987.02.07.), *Látáscsapda – Beszélgetések El Kazovszkijjal*, szerk. CSERJÉS Katalin, UHL Gabriella, Magvető Kiadó, 2012, 29–36.

⁴ Verseit 2011-ben adta ki a moszkvai Tri Kvadrata Kiadó, illetve magyar fordítások jelentek meg a Magvető Kiadó gondozásában (*Homokszökökút. Versek, vál., utószó MARGÓCSY István*, Magvető, Bp., 2011.)

sort” rajzolnak ki a magyar művészet történetében.⁵ A névsort az is érdekessé teszi, hogy magát közéjük sorolva, saját művészetét különböző korszakokban, különböző stílusokban alkotó művészek életművével rokonította. Ezzel mintegy a hagyományos művészettörténeti kronológián kívül pozicionálta saját festését.

A Kazovszkij által leg többet említett festőnek e sorból talán Farkas István tekinthető.⁶ Róla többször is azt nyilatkozta, hogy durvaságával, tragikumával és világlátásával áll hozzá a legközelebb, illetve kiemelte még a Farkas festésmódjában rejlő, számára mindenképp inspiráló és szimpatikus türelmetlenséget is.⁷

Farkas gazdag, zsidó családból származott, édesapja, Wolfner József a Singer és Wolfner Könyvkiadó alapító igazgatója volt.⁸ Már fiatalon Mednyánszky mellett tanult, majd járt Nagybányán, és Ferenczy körében mozgott a Képzőművészeti Főiskolán. Szintén apai indíttatásra iratkozott be a müncheni akadémiára, majd ezzel felhagyva Párizsba ment. Dénes Zsófia feljegyzései arra utalnak, hogy itt Farkas nem csupán a pezsgő művészeti életet élvezte, hanem az apjától való távolságot is.⁹ Párizsban egyfajta „kubista expresszionizmust” fejlesztett ki, első önálló kiállításán pedig kapcsolatba került André Salmonnal, későbbi monográfusával. Az önkéntes bevonulása – négy év balkáni háborúskodás és egy év fogság – után, amelyet Dénes Zsófia szintén az apjától való menekülésének tudott be, új festészeti korszakot nyitott életművében. A háborúból hazatérve azzal szembesült, hogy elhunyt a bátyja, és nem élnek már mesterei, Mednyánszky László és Ferenczy István sem. Apja új házasságán és a Réth Alfrédde való ismeretségén keresztül megismerte leendő feleségét, Kohner Idát, akivel egy Ernst múzeum-beli és egy párizsi kiállítása után Spanyolországba is elutaztak. Farkas 1926 és 1929 közötti, Párizsban készült festményei jelenleg lappanganak, de ismerői és kritikusai ezt az időszakot tartják pályája csúcának, a nemzetközi elismertség megalapozójának. Apja 1932-es halála után a cég vezetésének átvételére és egyúttal hazaköltözésre kényszerült. Az ekkori kritikák és írások inkább művészetpártolóként tekintenek rá, mintsem festőként: nagyon sok képzőművésszel és íróval, költővel tartott kapcsolatot, többen függtek tőle és kiadójától egzisztenciálisan.¹⁰ A második világháború kitörésekor még reményteli időszakát élte, műteremházat épített Szigligeten. Zsidó származása miatt azonban gyűjtőtáborba került Kecskemétre, ahonnan fennmaradtak utolsó sorai: „*ha ennyire megalázzák az emberi méltóságot, már nem érdemes tovább élni*”.¹¹

*

Farkas életében sorra következtek a tragikus események attól kezdve, hogy csupán öt éves volt, amikor édesanyja egy elmegyógyintézetben meghalt, egészen addig, míg, ötvenhét évesen, a teljes reményvesztettség állapotában önként vállalta a sorsszerű halált. A hányatott

⁵ KESERÜ Katalin beszélgetése El Kazovszkijjal, (1991), = *Látáscsapda*, i.m., 274.

⁶ Egy alkalommal Kazovszkij az abszolút kedvencének nevezte Farkas Istvánt – *Látáscsapda*, i.m., 274.

⁷ Emlékművekben gondolkozni. Beszélgetés El Kazovszkij képzőművésszel – Szikszai Károly interjúja (Élet és Irodalom, 1992.03.27.) = *Látáscsapda*, i.m., 110.

⁸ A Mednyánszky-levelezésben a kiadóvállalat neve tréfásan „Énekes Farkasok”.

⁹ DÉNES Zsófia, *Úgy ahogy volt és...*, Bp., Gondolat, 1981 (1974, 1. kiad.), 168.

¹⁰ Anyagi támogatást, életjáradékot nyújtott a művészeinek, illusztrációkat rendelt tőlük és könyvekre adott megbízásokat. – S. Nagy Katalin: *Farkas István*, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1979, 10.

¹¹ S. NAGY Katalin, *Farkas István (1887–1944)*, kiáll. kat., BTM, Bp., 2005, 7–18.

sorsú, szegény családból felemelkedő, sokat nélkülöző, a társadalom peremén élő, számkivetett művésztypus egyáltalán nem illik Farkasra. Azonban éppen ennek ellenkezője – a jó származás, az apai támogatás, az életen át tartó anyagi biztonság, a gazdag kapcsolati háló – teszi festményeit és témáit a magány, a reménytelenség, a kívülről való kezeivel. Érdekes látunk azt is, hogy Kazovszkij felsorolásában ott van az a Mednyánszky, aki nemesi családban született, ugyanakkor humanista és empatikus módon fordult a csavargók és rászorulóknak felé, magányos vándorutakon járt. Ez ugyanaz a Mednyánszky, akinek Farkas – Lyka Károly szavaival élve – a „csodálójá volt”.¹² Kapcsolatuk olyannyira szoros maradt később is, hogy 1918-ban, amikor Farkas rövid időre hazatért a frontról, első és legfontosabb útja az akkor egy bécsi kórházban fekvő „nevelő atyjához”, Mednyánszkyhoz vezetett.¹³ Emellett fontos szerepe volt abban is Farkasnak, hogy Kállai Ernő megírta, a Singer és Wolfner pedig kiadta a Mednyánszkyról szóló monográfiát. Mednyánszkyval ellentétben Farkas reakciója a gazdag életmódra nem a szegénységgel való empátia kapcsán fogalmazódott meg: ő a saját társadalmi osztályának nyomorúságára helyezte a hangsúlyt.

Farkas egész életében idegenkedett attól a világtól, amelyben élt: attól a felső középosztálybeli életmódtól, amely alakjainak öltözetén, kiegészítőin, bútorain egyaránt megfigyelhető. Farkas szereplői megkeseredett öregasszonyok és zord öregemberek, akik kevésbé cselekvőként, mint inkább csak jelenlévőként lézengenek vagy merengenek a képeken. Még életében, 1935-ben megjelent róla Nyilas-Korb Jenő monográfiája: már ekkor az „álomszerű valóság” és a „valóságyszerű álom” képeiként értelmezték festményeit.¹⁴ Ez az álomszerűség adódhat egyrészt a kompozícióból, másrészt a színezésből, harmadrészt pedig maguknak az alakoknak az ábrázolásmódjából. Több Farkas-képen is megfigyelhető, hogy a horizont vonala, a függőlegesek és vízszintesek billegő, határozatlan teret hoznak létre. Ezt a hatást erősíti a kompozíciók színekkel való szétválasztása. Farkas palettája a nyers, harsány árnyalatok illetve a komor barnák, feketék és szürkék kontrasztján alapul, amely közegben különös jelentőséggel bírnak az olykor megvillanó fehérek. A képek szerkezetében – a legtöbb esetben – felismerhető a háttér, középtér és előtér, így az alakok valóban egy felépített színházi jelenet tétlen szereplőivé válnak. Gyakran visszatérő térszervezése szerint az íves záródású horizont és az előtérben játszó jelenet között egy kietlen, házzal jelzett középtér látható. A festmény középső részén feltűnnek azok a lidércszerű alakok, akik mintegy bevillanó emlékképpé alakítják a képet. Nem tudjuk pontosan, hogy mit csinálnak, kik ők, egyáltalán, hogy milyen talajon állnak. A nézőnek olyan érzete támadhat, mintha a festő nem emlékezne minden részletre, az arcokra pontosan, de a festmény pontosan körülírja alkotója személyes emlékét és érzésvilágát. Az említett vonásokat egyaránt megjeleníti például az 1931-ben készült *Vörös asztal* című festmény. Itt is jellemző az alakokon a társadalmi pozíciót kifejező öltözködés, mint például a bunda vagy a kalap.

¹² LYKA Károly, *Farkas István emlékezete*, Új Idők, 53. évf., 9. sz., 1947.03.01., 193–194.

¹³ „Nevelő atyja” kifejezést Kolb Jenő említi. – NYILAS-KORB, *i.m.*, 15.; illetve *Levél Wolfner Józseftől Czöbel Istvánnak*, Budapest, 1918.01.17., Enigma, 21. évf. (2014), 81. sz., 117. – Egy későbbi levélből kiderül, hogy a látogatás meghiúsult, mivel addigra már nem volt kórházi kezelés alatt Mednyánszky, így Farkas nem is találkozhatott vele, majd később hónapokig nem adott magáról életjelet Mednyánszky (Wolfner József Mednyánszky Lászlónak, Budapest, 1918.09.25., Enigma, 21. évf. (2014), 81. sz., 158–159.)

¹⁴ NYILAS-KORB, *i.m.*, 11.

Szerkezetét tekintve hasonló felépítésű a három évvel későbbi *Vihar után* című festmény. A bizonytalan ég-föld határ előtt ismét magányosan álló házak láthatók, amelyek mellett egy út kanyarog el. Ennek egy részletét kerítés szegélyezi, de ez sem jelez biztosan értelmezhető teret. A középpontban egy lila kabátos nő látható, aki már elsalt az első nőalak mellett, de még valamiért visszafordult hozzá. Az első, világosabb színű ruhát és fekete kabátot viselő asszony is egy emlék- vagy álomalak lehet: bal lábával előrelép, jobb kezében egy fegyvernek is nézhető esernyő látható, teljesen szemből látszó arca pedig egy koponya rajzolatát adja. A frontális arcábrázolásban Farkas talán itt került leginkább a személyes vonásokat. A kép színezése beleillik az életmű egészébe: kékes színbe átjárt zöldek és komor lilák keverednek a semlegesebb szürkés árnyalatokkal. Az említett két festmény akár egy sorozat darabja is lehetne az ebben az időszakban készült hasonló kompozíciójú, környezetű, témájú és szereplőjű festményeket tekintve.

Miből adódhat az alakokon látott szomorúság, magány és fájdalom? S. Nagy Katalin első sorban a gyermekkori traumákat látta a képek mögött: Farkas édesanyjának korai halálát, a Wolfner-ági rokonoknál való nevelkedést és a szigorú, kegyetlen apával való viszonyt.¹⁵ Az életrajzi adatok valóban igazolni látszanak azt, hogy a kiadvállalat feje távolságtartó és határozott nevelést szánt fiának, valamint a felnőtt, immáron festőként működő fiát is saját akarata szerint próbálta irányítani.¹⁶ Ez akár alapja is lehetne azoknak az értelmezéseknek, amelyek a pénzéhes, törtető világ kritikájaként látják Farkas festményeit, azonban a festő igazi tragédiája a harctéren, majd hadifogságban töltött háborús időszak volt. A trauma lélek-tana jól megfigyelhető a 2002-ben publikált frontnaplóban.¹⁷ Farkas legtöbbször valamilyen természeti jelenséget vagy a Balkánon látott tájat írja le, de nagy figyelemmel fordul a különböző etnikumok viselete és karaktere felé is. Érzékenységet azonban a megismert emberek pszichikai jellemzőinek leírásai mutatják: pontosan és hitelesen láttatja a szenvedést, a gyötrelmeket és a különféle torzulásokat. Ezen kívül a bejegyzések alaptémái között felmerülnek még a létezés alapproblémái és a távolságtartás gondolatai is. A naplószövegről általánosan elmondható, hogy nem őrzöngő, ordítóan fájdalmas és zaklató hangnemű: Farkas a lehető legtöbb humorral, iróniával és szarkazmussal fogalmazza meg a mindennapjait, de a kedélyes sorok mögül is felsejlik, hogy mélabúsan, csendesén és magányosan viseli a háborút. Ez a hangulat uralkodik a legtöbb tájleírásán is: „Köröskörül havasok, közelebb sárgás és mély barnásvörös dombok, melyek közül a legközelebbiek valósággal spékelve vannak sírkövekkel. A katlanban a minaretos város közepén kimagasló várral és az alatt kanyarodó Kuk folyó, mely szép íves kőhíd s primitív fahidak szelnek át.”¹⁸

*

A szakirodalom Farkas István főművének a *Szirakuzai bolondot* tartja. Ez a festmény szinte összegzi a festő életének minden tragikumát. A horizont fölött, a háttérben egy éppen kitörni

¹⁵ S. NAGY Katalin, *Mi mindent köszönhetek Farkas Istvánnak?*, Arnolfini Szalon, 2014.08.01., online: <http://arnolfini.hu/arnolfini-szalon/snk-mi-mindent-koszonhetek-farkas-istvannak/>, utolsó letöltés dátuma: 2017.06.20.

¹⁶ A festő 1927-ben Wolfnerről Farkasra változtatta nevét, ez is lehet a családi hagyomány elhagyására való utalás.

¹⁷ *Farkas István festőművész frontnaplója*, ENIGMA, 8. évf. (2002), 28. sz., 155–179.

¹⁸ *Uo.*, 156. (1916.02.07., Üszkü)



FARKAS ISTVÁN: SZIRAKUZAI BOLOND

1930, tempera, fa, 80×99 cm,

Magyar Nemzeti Galéria–Szépművészeti Múzeum, Budapest

készülő vulkán füstölög, a bal oldalon lévő, magányosan álló ház előtt egy kutya fekszik, szemben vele a tenger fekete vize formálja meg a partvonalat. A kép közepteréből az előtérbe egy fehér út kanyarog, rajta egy jobb kezében botot tartó, bal kezét magasra emelő, vörös szakállas, kalapos férfi áll. A festménynek nincsenek felesleges gesztusai, eszköztára egyszerű: benne a nagy méretű, magára maradt ember Farkas kortársának, a 20. századi embernek a tragikumát hordozza. Ez a társadalom fegyvereket készít és embereket öl, saját létezését veszélyezteti. A sivatagi háttér a művészet archetipikus tájaként évszázados ikonográfiai előzményekkel bír: a keresztény ábrázolásokban a menekülés vagy a társadalomból való kivonulás környezeteként jelent meg. A magány és elhagyatottság helyszínének választotta El Kazovszkij is a sivatagot, e helyszínnel egyfajta világértelmezést is megfogalmazva. Forgács Éva „foglatatnak”, „világ-interpretációnak” gondolta ezt a teret, amelynek lakói kentaurók, szirének, párkák, balettosok és Kazovszkij kabalaállatai.¹⁹ Költészetében a *Homokozó a sivatagban* című ciklusa, míg festészetében *Sivatagi homokozó* című festménysorozata kötődik a leginkább ehhez a tematikához. A sivatagképek közös vonása – a kutya jelenlétén kívül – a hosszan kanyargó út. Ennek szimbolikája szintén messzire vezethet, azonban Kazovszkij esetében az állandó önazonosság-keresés megfelelőjének tekinthető. Nála az utak gyakran egy szilárd kompozicionális pont, egy meghatározható tárgy felé tartanak, vagy csupán eltűnnek a horizont vonalában. Az állandó keresés és az alkotófolyamat kettőséről így nyilatkozott: „a mű létrehozásának pillanata a teljes azonosság megtalálásának a rituális pillanata,

¹⁹ FORGÁCS ÉVA: *El Kazovszkij*, Új Művészet Könyvek 9, Bp., 1996, 10–11.

a mindenkori világ létrejöttének az újraélése...”²⁰ Farkas István életművében sem ez az egyetlen kanyargó utat ábrázoló kép: többek között a *Vihar után* című festményén is megjelenik, amely nála leginkább egy meghatározhatatlan „cél” felé tart. Az út az élettelen, üres sivatagban vezet a semmi felé, így funkciója is megkérdőjelezhetővé válik, ezzel azonban nagyobb jelentőséget kaphat annak elvont értelmezése. Ezért Farkas és El Kazovszkij tekintetében is érdekes megvizsgálni az utat úgy, mint az eltávolítás vagy eltávolodás kifejezőjét, amely a képterekben megjelenő egyéb magány- és elhagyatottság-szimbólumok sorába illeszkedik. A Farkas képein látható kanyargó utakat a keresés vonalainak szokás értelmezni, azonban El Kazovszkijnál „keresőbb” művészt nehezen találni: nála sokkal dominánsabb képi elem a kanyargó út. Erről úgy nyilatkozott, hogy többféleképpen olvasható, lehet akár csak lefolyó festék, de egy „folyamat” vagy „folyam” is, „amelyben élünk, amelyben mozgunk”.²¹ Ahogyan a vonalak a semmibe vezetnek, az út kapoccsá válik a néző-értelmező és a végtelen között. Ugyan nem tartotta magát vallásosnak, több interjújában is utalt arra, hogy az isteni könyörület jelentené számára a végső boldogságot: ha elszáll a lélek, és „van útja”, teljes szabadságot nyer a végtelenben, ahol „minden élet csodálatos”.²²



FARKAS ISTVÁN: VÉGZET (SÉTA A VÍZTORONYNÁL)
1934, tempera, fa, 100×80 cm,
Magyar Nemzeti Galéria–Szépművészeti Múzeum, Budapest

²⁰ FÖLDÉNYI F. László: „Valakire nézve mindig veszélyesek vagyunk” (részletek), *Élet és Irodalom* 14., 2003/20., = *El Kazovszkij kegyetlen testszínháza*, szerk. UHL Gabriella, Bp., Jaffa Kiadó, 2008, 101.

²¹ „Unalmas, ha mindig meg kell valósítani a képzeletet. El Kazovszkij képzőművésszel beszélget SZIKSZAI Károly (*Élet és Irodalom*, 1999.12.17.), = *Látáscsapda*, i.m., 139.

²² „Arra vágytam, hogy »normális« homoszexuális férfi legyek” Rádai Eszter interjúja, *Élet és Irodalom*, 2008. június 6.

Farkas *Végzet (Séta a víztoronynál)* című festményén egy világítótoronytól induló út előterében jelenik meg ismét a *Szirakuzai bolond* főszereplője, a vörös szakállas ember. A visszatérő figura mellett a kép kontrasztossága is a *Szirakuzai bolondot* idézi. A tenger irányából érkező kék ruhás, fehér kesztyűs, kezében táskát tartó nő fehér arccal, tiszta tekintettel néz ki a nézőre, és a balján álló férfibe karol. A férfi tekintetét kalap árnyékolja, testtartása pedig furcsa, enyhén előre hajolt. A vörös szakállas alak jobbáiban egy sétatálcát tart. Farkas fontos kompozicionális elemnek tarthatta ezt a botot, ugyanis nem rendeltetésének megfelelően van szerepe a tárgynak, hanem átlós vonalával lehetőséget ad egy ökölbe szorított kéz ábrázolására. Ez az erővel formált kéz teljes mértékben ellentét a nyugodtan pihenő női kéznek, amely fehér kesztyűjével határozott kiemelést kap. Ezzel a festménnyel kapcsolatban Dénes Zsófia jegyzett le egy párizsi anekdotát, amelynél André Salmon és Farkas István mellett jelen is volt. Eszerint Salmon megállt a festmény előtt, és megkérdezte Farkast: „*Ez megöli, mielőtt hazaérne?*”. Farkas Dénes Zsófiához fordult, elismerve, hogy valóban ez a jelenet mögöttes tartalma, az író pedig tudta, hogy Farkas az „*apját és anyját festette meg, mint annyiféle beállításban máskor is, de mindig azonos lényeggel*”.²³ Ez a történet is a lidérces, lelki szenvedést sugalló pár értelmezéséhez közelíti a nézőt. A festmény férfi-női viszonyt tárgyaló jellege későbbi ábrázolásokon is megjelenik Farkas életművében.

El Kazovszkij szerint a festmény nagyrészt a nézőből (és annak fantáziájából) áll, a festő megismerése pedig lényegtelen a képhez való eljutás szempontjából. E megnyilvánulásai alapján a Farkassal való kapcsolódási pontot érdemes nem a biográfia tragikuma, hanem a festészet irányából feltárni. El Kazovszkij esetében azonban ez is többpólusú kérdés, ugyanis saját elmondása szerint őt kevésbé érdekelte a „*festői nyelv*”, inkább a „*képi nyelv*” elemei kellették fel a figyelmét, akár befogadóként, akár alkotóként állt egy kép előtt.²⁴ Mi vonzotta tehát Farkas István életművében? A színpadiasság érzete? Mely a kompozícióból, az éppen csak jelenlévő szereplőkből és az állandó kellékek használatából adódik, mint például a sétatbot, a több művészettörténeti publikációban is hangsúlyosként értékelt kesztyű, az elrejtő kalap, a diszfunkcionális világítótorony és a szék.²⁵ A néhol élettelennek ható, lebegő emberek pedig a jelenetek álomszerűségét erősítik. Farkas szereplői arctalan, személytelen, szinte tárgyasított, lélektelen alakok, akik társadalomkritikát és személyes érzelmeket jelképeznek.

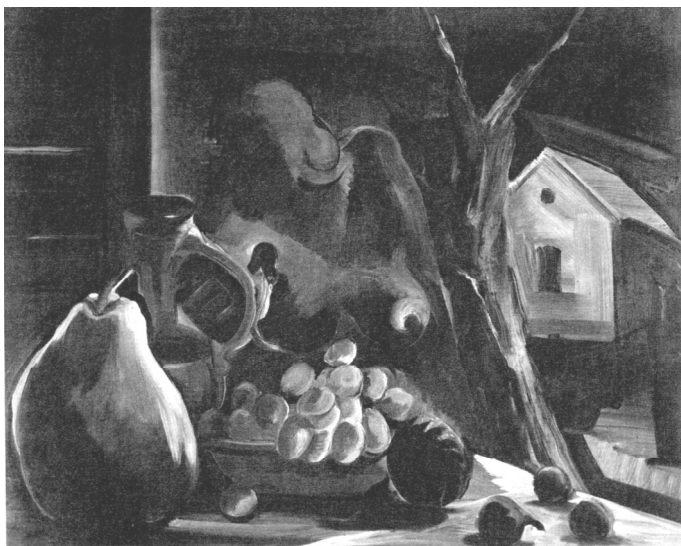
Azon kívül, hogy Farkas színpadias megjelenítése rokonítható El Kazovszkij egyenesen teátrálisnak nevezhető kifejezőmódjával, érdemes Kazovszkij saját képértelmezését is végiggondolni. Egész életművében – akár írásaiban, akár a panoptikumban, akár festészetében – kifejezni akart: a benne kavargó végletes fogalmak és érzelmek, a belső harcok végül mitikus figurák és tárgyasított, elvonatkoztatott lények képében buktak ki a külvilágba. Ezzel kapcsolatban Forgács monográfiája rámutatott egy fontos pontra, mellyel kapcsolatban Ré-

²³ DÉNES, i.m., 168.

²⁴ *Uo.*, 1:21 – 1:35

²⁵ Ilyen véleményt fogalmazott meg S. Nagy Katalin a kesztyűk ábrázolásával kapcsolatban. Ezek – az itt is felhasznált írásaiban – úgy jelennek meg, mint erőszakos, agresszív tárgyak. A képeket vizsgálva azonban úgy tűnik, nem a kesztyű rejt magában az agressziót, sokkal inkább az a kontextus, amelyben szerepel. A kesztyű egyetlen szerepe ugyanis az, hogy világító fehérségével felhívja a kézmozdulatra és az azzal szemben kontrasztot jelentő kezekre a figyelmet. – *Farkas István gyűjteményes kiállítása*, BTM, 2005.03.04-2005.05.09., kiáll. rend. és kat. szerk. S. NAGY Katalin – MATY-TOVASOVSKY Zs. Péter, 2005, 13., illetve S. NAGY Katalin, *Farkas István*, Arthis Alapítvány, 1994, 116.

nyi András is egyetértését fejezte ki: „Kazovszkij érthető, leolvasható képeket akar: utalásai világosak, szimbólumai nem rejtjelek.”²⁶ Erre egy 2004-es interjújában Kazovszkij utalt is azon családottság kapcsán, amelyet a saját és a néző képértelmező mechanizmusa közötti szakadék kapcsán érzékelt.²⁷ Pályája elején tárgyakként helyezett meztelen testeket asztalokra, polcokra, azonban a nézői beidegződésnek köszönhetően a kötözött testek nyomban sanyargatott testeknek tűntek, és olyan – morális indítékú, vagy egyenesen szociális előjelű – együttérzést váltottak ki nézőiből, melyre a művész, munkái elkészítésekor nem gondolt. A – szokványostól eltérő gondolkodásból adódó – félreértettség érzése azonban enyhült, amikor rátalált Farkassal való rokonságára: „Évekkel később láttam egy Farkas István-festményt: egy női akt-torzót mutat szemből, ami alig nagyobb, mint a gyümölcsöstál az előtérben, amelynek formáit is követi – s ez azt bizonyította számomra, hogy voltak más festők is, akik tudatosan hasonlóképpen látták a világot.”²⁸



FARKAS ISTVÁN: KOMPOZÍCIÓ
1941, olaj, fa, 78×100 cm, Kecskeméti Képtár, Kecskemét

Ez a festmény a *Kompozíció* címet viselő, 1941-es Farkas-festmény lehet, amelyet már akkor is Kecskeméten őriztek, amikor Kazovszkij láthatta azt. Farkas pályája utolsó időszakában egyfajta összegzésként is értelmezhető művet készített. A festmény előtérében egy asztal, rajta gazdagon megpakolt gyümölcsöstál és egy korsó látható. A középtérben egy arc nélküli, kitekeredett testtartású akt uralja, a háttérben pedig ismét megjelenik a magányos fa és az egyedül álló ház képe. Ezzel a festménnyel és a közvetlenül El Kazovszkijtól származó gondolat alapján meghatározható a legkonkrétabb kapcsolódási pont, amely a művész és

²⁶ FORGÁCS, i.m., 10.

²⁷ RÉNYI András, *A csendélet színpadai*, Színház, 2004. augusztus 12–13.

²⁸ Uo. 13.

Farkas között fellelhető. A tárgyiasítás Kazovszkij festészeti gyakorlatában központi motívummá vált, akár a kötözött húsokra, a megbéklyózott balett-táncosokra vagy a Vénusz-testekre gondolunk. Ennek egy vonulata az arctalanság (vagy fejnélküli testek) ábrázolása Kazovszkijnál. Azzal, hogy teremtményei ilyenformán torzókká válnak, teljesen elvesztik identitásukat, így lesz – többek között – az installáció (vagy díszlet) előtt fekvő fiatal férfitest a transzformáció alávetettje. A személy emlékmű és tárgy lett: a vágyé, a fétisé.²⁹ Margócsy István pedig így szólt hozzá a dehumanizálás módjához: amikor El Kazovszkij testeket fest, akkor nem az „*egyedi, pszichológiai megjelenítésre tör*”, hanem a testek közötti viszonyt szeretné kifejezni.³⁰ Ezeket a gondolatokat érdemes úgy olvasni, hogy közben Farkas 1930-as évektől festett képeit nézzük. Néhány kivétellel minden kompozícióban több alak van. Ezek nem egyes személyek, nem körülhatárolható szereplők – ráadásul a modernizmusban egyre inkább meghatározó művészi eszközzé váló képcímek se konkretizálják a személyt –, nem cselekednek, csak bizonytalanul jelen vannak. Visszatérve a *Vörös asztal*, akár a *Vihar után* című ábrázolásra, úgy tűnik, az alakok csak azért vannak többen, hogy az egymáshoz való viszonyuk ábrázolhatóvá váljék. Itt a hátsó alakok nem szerves részei az előtér „*eseményeinek*”, és nem is egy díszlet jelentéktelen szereplői: elzárkóznak, háttal állnak, a társaságon kívül helyezkednek, azonban elkülönülésük csak az első, nagyobb léptékű alakokhoz képest lehetséges. Farkas bár – El Kazovszkijjal szemben – személyként ábrázolja őket, ezek mégsem perszónaként vannak jelen a képeken. Ha ilyen szempontból tekintünk a *Szirakuzai bolondra*, a tökéletes magány képletét látjuk. A festmény terét uraló férfialak mellett csak egy kutya van viszonyítási pontként, az ember teljes magányában csak egy háziállat a társa. Hasonló tudatos szerkesztés és viszony-komponálás jellemző Kazovszkijra is. Képeinek belső rendszerét – a néhol hangsúlyozottan megjelenő perspektíva mellett – egyértelműen a tárgyak (vagy bálványok) egymással való párbeszéde, illetve az azok közti különbség határozza meg. Építkezése egész életművén megfigyelhető, értelmezése pedig olyan nyilatkozataiban ragadható meg, amelyekben a vándorállat, az emberi fejek, a torzók, a balerinák, a mitológiai utalások jelentéseiről beszél.³¹ Amennyiben a kutya mindannyiszor a létezőt, a jelenlévőt jelképezi az objektív bálványok és az élettelen, tárgyiasított alakok mellett, úgy sejthető, hogy ebben a Kazovszkij alkotta világban az állat magányosan, passzívan tud létezni. Ahogyan a kutyának (léleknek) nem társa a tárgy vagy a tárgyiasított alak, úgy a *Szirakuzai bolond* vörös szakállas figurájának sem lehet valódi partnere a háziállat.

*

Ez a *farkasi* tökéletes magány valószínűleg szintén megragadható volt El Kazovszkij számára, aki többször utalt arra is, hogy Farkas István nem kapcsolódott semmilyen iskolához, semmilyen mozgalomhoz, nincs is kontextusa itthon, és ezért nincs megfelelően értékelve az életműve sem.³² Így Kazovszkij számára Farkas a művész szellemi-alkotói magányának megtes-

²⁹ FORGÁCS, i.m., 24.

³⁰ MARGÓCSY István, „Az élő szobor mítosza. Töredékek”, = *El Kazovszkij – Sivatagi homokozó*, kiáll. kat., Műcsarnok, 1990.03.27. – 04.29., [4.]

³¹ Ilyen interjú például Bartis Attila és Dékei Krisztina beszélgetése is, amelyben szó esik a kutyáról, a fejekről és a torzókról is. – *Kutya és kötél. El Kazovszkijjal beszélget Bartis Attila és Dékei Krisztina A SIVATAGI HOMOKOZÓ bejáratánál* (A Céh, 1990. ápr., 4. sz.) = *Látáscsapda*, i.m., 43.

³² KESERŐ Katalin beszélgetése El Kazovszkijjal (1991) = *Uo.*, 274.

tesítője is: „*Nem véletlen, hogy ők [Farkas István és Román György] nem illeszkednek bele a helybéli iskolákba, értékrendszerekbe, hiszen mind a kettejük festészete rendkívül durva és tragikus. És ez a durvaság és tragikum közel áll hozzám. Noha más és más a festésmódjuk, de ez a festésmód náluk sem elsősorban az anyagról, hanem valamiféle türelmetlenségről szól. S ami még ennél is fontosabb: a világlátásuk.*”³³ El Kazovszkij szintén Román Györggyel együtt említette Farkast a Keserű Katalinnal való beszélgetésekor: „... mert ők durva festők, nagyon durvák, nagyvonalúak, nagyszabásúak és mélyen tragikusak. Tehát nem fátyolos és nem is drámai a művészetük, hanem jó, olthatatlan tragikum van benne.”³⁴

Ebből a szempontból érdekes Kazovszkij fájdalomról való elképzelése: szerinte „*az emberiség fő adottsága, hogy fájdalmat képes minél jobban okozni és minél többet átélni...*”³⁵ Mi számára az igazi fájdalom? Az a legmélyebb érzés vagy állapot, amelynek csak a halál tud véget vetni.³⁶ Nagy valószínűséggel ezt a fájdalmat találhatta meg Farkas élete végének eseményeiben is.³⁷ Ez valamelyest utal arra a sajátos felfogásra, amellyel Kazovszkij a művészi biográfiához viszonyul. A korábban már említettek mellett – vagyis: hogyan fordul Kazovszkij más művészekhez és művészetükhöz³⁸ – további fontos szempont vele kapcsolatban, hogy ő maga milyen kapcsolatban áll saját életművével. A korábbi vita, miszerint művészete különálló kép-egzisztenciákból áll vagy egyetlen képregényként értelmezhető, rávilágíthat erre a kérdésre. El Kazovszkij több interjújában említette, hogy milyen szereppel ruházta fel a farkas-kutya-sakál vándorállatot: „Ez a jel általában önarckép. Aláírásként, címerként szerepel. Saját jelenlétem a képeken, hiszen ezek a képek képregények. Ezért is »olvashatók«.”³⁹ Valamint: „A másik oka a képeim képregénnyé válásának és annak, hogy saját alakmásom is megjelenik rajtuk, abból adódik, hogy »szerepelni« akartam magam is, ugyanúgy, ahogy részt vesznek életem képregényeiben.”⁴⁰

³³ Emlékművekben gondolkozni. Beszélgetés El Kazovszkij képzőművésszel – Szikszai Károly interjúja (Élet és Irodalom, 1992. 03. 27.) = Uo., 110.

³⁴ KESERŰ Katalin beszélgetése El Kazovszkijjal (1991) = Uo., 275.

³⁵ El Kazovszkij trilógia (beszélgetőtárs Lajta Gábor festőművész) II. rész, 2001, rend. Éry-Kovács András, online: <https://www.youtube.com/watch?v=WSzw8WYHt4s>, utolsó letöltés dátuma: 2017. 06. 20., 4:09 – 4:17

³⁶ Uo., 5:42 – 6:09

³⁷ Farkas emberiségbe vetett hite teljesen szertefoszlott, reményvesztettsége miatt beletörődéssel viselte a sorsát: amikor kivételezett zsidó is volt, saját magának varrta fel öltönyére a sárga csillagot; amikor Pátzay Pál felajánlotta neki, hogy elbújtatja, nem élt a lehetőséggel. Az utolsó esélye az életre Herczeg Ferenc újságíró közvetítésével adódott, aki közben akart járni Horthynál Farkas ügyében, de az Auschwitzba induló vagonból a festő csak élete utolsó, végsőkéig elkeseredett levelezőlapját csúszthathatta ki. Élete utolsó döntéseként a megváltó halált választotta.

³⁸ „Soha nem érdekel az alkotó, mert a művet önmagában látom, és ahhoz viszonyulok; mögötte nincs semmi. De ha már van egy mögöttes, akkor az önmagában kell, hogy érdekeljen, talán még a múltól is függetlenül. Ha a kettő összejön, az meg óriási.” – KESERŰ Katalin beszélgetése El Kazovszkijjal (1991), = *Látáscsapda, i.m.*, 293.

³⁹ Kutya és kötél. El kazovszkijjal beszélget Bartis Attila és Dékei Krisztina A SIVATAGI HOMOKOZÓ bejáratánál (A Céh, 1990. ápr., 4. sz.) = Uo., 42.

⁴⁰ Uo., 43. – Egyéb olvasatok a vándorállatról: Lányi András szerint a kutya a „szubjektum helyzetét jelzi a képkompozícióban” (LÁNYI András, *El Kazovszkij: Én és a hattyúm*, Élet és Irodalom 49., 2006/5, = *El Kazovszkij egyetlen testzínháza*, szerk. UHL Gabriella, Bp., Jaffa Kiadó, 2008, 189–190.), míg Forgács Éva a néző és a festő közötti kapocsként értelmezi azt. (FORGÁCS, *i.m.*, 6.)

Ez alapján, valamint a képek és performanszok szerkezete, szereplői miatt úgy látszik, a pillanatképek egyetlen történeté állnak össze, köztük az egyetlen kohéziót El Kazovszkij személye jelenti: mintha saját belső világát élné meg minden egyes ábrázolásban, a végtelenségig kísérletezve a lehetőségekkel. Szőke Annamária különösen nagy jelentőséget tulajdonított e kérdésben a képcímeknek is, egyúttal felhívta a figyelmet arra, hogy Kazovszkij nem is akarta önmagát elrejtetni, nem kívánta személyes sorsát elválasztani műveitől.⁴¹

Az szintén többször előkerül a Kazovszkij-irodalomban, hogy magánmitológiát alkotott, ezért a Farkas művészetéhez fűződő vonzalma sem feltétlenül a stiláris vagy témabeli hasonlóságokban keresendő, és nem is kell feltételeznünk olyan konkrétumokat, amelyekben Kazovszkij Farkas festészetére támaszkodott volna. Látszólag nem is állhatna messzebb egymástól Farkas stílusa és El Kazovszkij brutális kontúrozása, azonban a művészetük közötti nyilvánvaló különbségek – mint például a stílusban és a térszerkesztésben megnyilvánuló eltérések – ellenére a biográfiájuk, az írásos hagyatékuk és a festészetük alapján egyrészt rokonítható világuk, másrészt pedig az, ahogyan a saját pozíciójukat látják a társadalomban, és ahogyan mindezt a szubjektum-objektum viszonyában képi világgá komponálják. Ez a világ vagy hangulat pedig pontosan annyira összetett és egységes Farkasnál, mint El Kazovszkij-nál: helyszíneik, szereplőik, képelemeik mindig visszatérnek, állandó „vándorlásukkal” pedig egységes utalásrendszert, keretrendszert alkotnak. Kazovszkij vizuális érdeklődése izgalmas táptalajra lelt annak a Farkas Istvánnak az életművében, akinek monográfusai nyugtalanságát és megszállottságát kiemelve sorsdrámát láttak művészetében.

⁴¹ SZŐKE Annamária, *El Kazovszkij – Pályakép, dokumentáció*, 1991, online: <http://dokumentumtar.c3.hu/index.php?l=hu&id=118&dok=palyakep&dokumentacio=1&dosszie=0&kiallitas=1>, utolsó letöltés dátuma: 2017.09.12.

UHL GABRIELLA

Szerepzavar

A TÚLÉLŐ ÁRNYÉKA. AZ EL KAZOVSZKIJ-ÉLET/MŰ
KÖTETRŐL



**El Kazovszkij Alapítvány
Budapest, 2017
362 oldal, ár 11 990 Ft**

”

A magyar művészettörténet-írás egy fontos kísérlete volt a Magyar Nemzeti Galériában 2015 telén megrendezett El Kazovszkij-kiállítás, amely egy, a magyar közegtől eltérő formát, a kiállítást mint kanonizációs folyamatot, vagy pontosabban módszert próbálta meg bevezetni, s a félmúlt, illetve a kortársi tendenciák értelmezési keretévé tenni. Látomásossága, attraktivitása túllendítette botlásain azáltal, hogy a kiállítás nem végleges ítéletmondásra, hanem gondolatjátékra, kísérletezésre teremtett reprezentációs forma, amely éppen ideiglenességével, performativitásával ad lehetőséget egy életmű, egy életszakasz, egy koncentrált probléma feltárására. A dokumentációs kényszer, s az írás, a könyv hitelességének máig tartó mítosza arra predesztinálta a kurátort (kurátorokat), hogy átfordítsa vízióját a katalógus(?), életműkötet(?), laza szövetű tanulmánygyűjtemény(?) formájába is. A bizonytalanság írásjelei a végül megjelent kötet kiforratlanságára, az életművet elközhelyesítő, sőt, olykor elbulvárosító értelmezésére utalnak. A nagyívű kísérlet elbukott, képtelen volt befogni azt az ívet, amelyet vizuálisan bejárt. A képtelenség nem magyarázható a hamis kultuszteremtő ideákkal: „a művész nagyszerűségével”, „életművének rejtelmességével”, „személyiségének befoghatatlanságával”. Ezek mind a kitérés közhelyei, az el nem végzett filozói munka elsimítására tett ügyetlen kísérletek.

A kötet identitászavarral küzd, nem tudja megmondani önmagáról, mi volt a szerzők, a szerkesztő célja vele. S főleg a benne szereplő tanulmányok(?), írások mind szemléletükben, tudományos apparátus-használatukban, mind retorikailag rendkívül egyenetlen színvonalat képviselnek, tovább növelve a zavarodottságot. Míg a kiállítás koncentrált, határozott utat járt, e szándék és eszköz a kötetre teljességgel szétesett, szabad utat engedve a talmi és hazug kultuszteremtésnek, az álhírek, álolvasatok megalapozatlan manipulációjának.



Már a kötet elején, a Nagy Boldizsár jegyezte beköszöntő a kukkoló attitűdöt vezeti be. Ha az avitt, de a könyv tanulmányaitól nem idegen életrajzi szemléletű magyarázattal fordulunk ezen írói(?) pozíció felé, akkor tudnunk kell, hogy ez a legidegenebb El Kazovszkijtől, hiszen egész színházi tevékenysége, és főleg panoptikumai annak a 19. századi polgári színháznak, a kukucsalkáló passzív néző pozíciójának radikális megújítására törekedtek, amely még sajnos most is uralja a magyarországi kőszínházi kultúrát. Nemcsak elhibázott, de veszélyes is a bulvárbá oltott személyi kultusz, amely a kötet bevezetőjét jellemzi, mivel hamis célokat, hamis ideákat jelöl ki, egyáltalán nem artikulálja azokat a felvetéseket, kérdéseket, amelyek az El Kazovszkij-életművel kapcsolatban a művészettörténeti-kutatásban fel-felmerültek, s kulminálódtak a kiállítás újszerű szemléletében. Egy roppant maradi, nemhogy a kortárs művészeteóriában, de még a kritikai elméletekben is járatlan amatőr felvezető szavai ezek.

A következő tanulmány Siklós Péter tollából hatalmas információhalmazzal lepi el, illetve meg az olvasóját. Látszólag a Kazovszkij-életmű interpretálásának szempontjából fontos és elengedhetetlen orosz kötődések feltérképezésébe kezd, de hangsúlyozom, csak látszólag. Mivel a filológusi munkát, mind annak hagyományos, mind a „big data” felőli értelmezésében elmulasztja. A filosz alapvető képessége és metódusa a kíváncsiság, az adatok egymáshoz és egyéb forrásokhoz való viszonyítása, a folytonos kutatás, az újonnan előkerült adatok azonnali és friss értelmezése és beépítése a reflektált gondolatokba, szövegekbe. Siklós Péter tanulmányában azonban semmi jelét nem látjuk e folyamatnak. A hagyatékból előkerült adatokat egyáltalán nem veti össze a közgyűjteményi forrásanyaggal, nem súlyoz, nem gondolkodik, egyszerűen és gépiesen „darálja” az információt. Egyáltalán nem érthető, hogy ki, miért, hogyan kapcsolódik az életműhöz, mennyiben erősítik vagy cáfolják az emlegetett dokumentumok a kialakult vagy kialakítandó El Kazovszkij-képet. Ez a reflektátlanság és hanyagság, amellyel a szerző az adatokat kezeli, elértékteleníti és elfedi azoknak az életműben betöltött szerepét. A tanulmány egy rossz értelemben vett pozitívista, túlzottan biografikus megközelítése El Kazovszkij munkásságának. Rossz értelemben pozitívista, mert az anyaggyűjtés pontosságára és kritikai vizsgálatára nem ügyel, nem egyszer előfordul ellentmondás a tanulmány szövege és a kötet egyéb helyein megjelenő adatok között. Sajnálatos, hogy ez nem tűnt fel senkinek a „szerkesztők” között, mivel az ezek feloldására tett kísérletek mindenképpen előrevitték volna az életmű további kutatását.

Míg a Kazovszkij-kötet első felében a hagyományos interpretációs metódusok buknak el, addig a tanulmányok egy másik része arról tanúskodik, hogy a kortárs teóriák elsajátítása és alkalmazása is akadozik egy életmű kibontása kapcsán. Erdő Rebeka és Iricsek Zsuzsanna írásai jól tükrözik azt a hirtelen munkamódszert, amely elharapózóban van: végy egy trendy értelmezési módszert, húzd rá erőszakkal egy alkotóra, jól rázd össze és készen is van a dolgozat! A mix talán, illetve látszólag elfedi a két szerzőnek a magyar és nemzetközi művészet történetében való tájékozatlanságát. Rossz hír, de művekről, a források ismerete nélkül, nem lehet, illetve etikusan nem lenne szabad kinyilatkoztatásokat tenni.

Retorikai fordulatként a következőkben a kötet erényei következnek. Rényi András nagyívű apparátust mozgóató értekezése a Kazovszkij-értelmezések kiváló darabja, folytatva, kiegészítve és újragondolva mindazokat a feltevéseket, amelyek a művészről megjelent korábbi írásaiban megjelentek. Érződik az életművel való birkózás, a fáradtan-felemelő képekkel eltöltött idő, a sűrítettség, a megértés és megértetés gyakorta radikálisan újragondolt lehetősége. Szigorúság, pontosság jellemzi Rényi tanulmányát, kutatói attitűdjét, miközben ezen

erényeket elhanyagolta szerkesztői mivoltában. Brilláns esszéje mellett a kötetben helyet kapott a kiegészített kiállítási vezető is, amely már a tárlat idején megjelent. Sajnos az ismétlés, mégha képhasználatában változatosabb is, jelen esetben redundáns, s azt mutatja, hogy El Kazovszkijról – egyelőre – nincs több, nincs más mondanivalója a magyar művészettörténet-írásnak. Pedig lehetne, főleg, ha a rendkívül pecíz adattár (Király Judit kiváló és értő munkája) információinak átolvasását, megnézését és végiggondolását a szerzők kötelező alapnak tekintették volna ahhoz, hogy az életmű tárgyalásába kezdjenek. Az El Kazovszkij-kötet ebből a szempontból csak egy elmulasztott lehetősége a lokális művészettörténet-írásnak, megmutatva mindazokat a késleltető, visszahúzó erőket, amelyek a tudomány jelenkori helyzetét jellemzik. Ami viszont igazán sajnálatos, hogy a művész hagyatékának vizuális felmérése és értelmezése is elmaradt a kötetben. A családi archívumban megmaradt dokumentumfotók katasztrofális technikai paraméterein nem javítottak, a műtárgyfotók minősége kevés kivételtől eltekintve a nemzetközi standardokat figyelembe véve elégtelen, az attraktív kiállítási installációról készült helyszíni fotók az utómunkák teljes hiánya miatt önmaguk paródiájába fordulnak a kötetben. A kiadvány vizuális gondozatlansága és kaotikussága mindenképpen arra utaló jelek, hogy az alapkutatásokhoz szükséges kép és szöveg adatbázis elkészítéséhez sem sikerült eljutni a kötet összeállításakor. A hiány árnyéka figyelmeztető.

(Szerkesztette és a műtárgyjegyzéket összeállította: Rényi András)

GÖRFÖL BALÁZS

Fekhelyek szilánkokon

TERÉK ANNA: HALOTT NŐK



**Pesti Kalligram
Budapest, 2017
151 oldal, ár 2490 Ft**

”

Terék Anna könyve megrendítő olvasmány, amely beszippantja és egyhamar el sem engedi az embert. Olyan verses-kötetről van szó, amelyet nem könnyű elhelyezni a kortárs magyar líra mezőnyében, nehéz kapcsolódási pontokat találni az aktuális versnyelvekkel, poétikákkal, mégsem tűnik úgy, hogy a szerző mindenáron különbözni akarna, hogy más akarna lenni. Érezhetően a saját útját járja, és éppen így ér el komoly irodalmi teljesítményt, és úgy tud költőileg megjeleníteni tengernyi szenvedést, hogy közben megőrzi hitelességét. Nagy dolog ez, hiszen az élő, jelenkori irodalom mindig ki van téve a kiüresedés veszélyének. Hogy csak néhány jelenleg fontos és természetesen igencsak értékes irányvonalat említsek a hazai irodalomból, a szociális érzékenységű prózából könnyen lehet fekete giccsű nyomorirodalom, a történelmi emlékezet és felejtés irodalmi feldolgozásai éppen esztétikai egyedülállóságukat áldozhatják fel a még oly jó szándékú didaxis oltárán, a gyakran megfoghatatlan szorongás szürreális költészete pedig időnként modoros ürességbe futhat. Terék nem követi közvetlenül ezeket a trendeket, jöllehet a nyomorúság, a történelmi traumatizáltság és a szorongás fontos részei a kötetnek.

Komolyan kell vennünk a címet: a könyvben halott nők beszélnek. Az irodalmi fikció ily módon olyasvalamit jeleníthet meg, ami a valós élet számára hozzáférhetetlen: a halál utáni beszéd ugyanis rálát az életnek a halálban lezáruló és kikerekedő, azelőtt szükségképpen nyitott egészére. Ez persze önmagában nem újdonság, elég, ha csak Edgar Lee Masters *A Spoon River-i holtak* című verseskötetére gondolunk, amelyben egy fiktív amerikai kisváros halottai beszélnek el az életüket, amelyek sokrétűen szövődnek egymásba. Terék kötetében is van sok meglepő összefonódás az immár halott nők korábbi életei között, de sokkal fontosabb a különbség Mastershez képest. A *Halott nők* öt szereplője kivétel nélkül csupa szenvedés közepette élt, és ennek a jóformán az egész életet kitöltő szenvedésnek a kíméletlen, érzelemdús, mégis

visszafogott, sosem hatásvadász, önsajnáltató vagy erőszakos elbeszélése adja a kötet legnagyobb erejét.

Valamennyi női élet egy-egy versciklust kap a kötetben, a könyv így összeálló öt része ugyanakkor kellemesen szabálytalan. Hol külön címeket is kapnak egyes versek, hol csupán csillagok választják el őket, hol szinte egybefolynak. Már a verseknek ez a fajta tagolása is egyéníti a megszólalókat, akik között van a gyerekeit sorra elvesztő szerb anya és áldozattá váló bosnyák kislány a jugoszláv háború idejéből, Szibériában élő, férfiak közt őrlődő orosz asszony, rákbetegségéből kigyógyuló nő és egy horvát sziget mellett vesztét leelő nő, akiknek hol ismerjük a nevüket, hol anonimek maradnak. Az ő gyakran asszociatív monológjaikból, elbeszéléseikből, életeseményeik felidézéséből, érzékleteikből, emlékezéseikből tevődnek össze a könyv ciklusai. Mint említettem, gyakran váratlanul kiderül, hogy e figurák élettörténetei összeszővődnek, például megtudjuk, hogy a bosnyák lány gyilkosa nem más, mint a szerb anya apja, vagy a nőknek vannak közös szeretőik: bár a kötet kétségkívül szövevényes kapcsolati hálót alakít ki, és mintegy nyomozásszerűen is olvasható, sokkal jelentősebbek ezek a női sorsok önmagukban. Vagyis nem annyira sorsokról van itt szó, hanem épp azok hiányáról: a nők olyan szenvedéseken mennek keresztül, amelyek megakadályozzák, hogy önmaguk által választott, a kiteljesedés felé haladó élettörténetük legyen. A szenvedések okozói pedig általában erőszakos, hűtlen, ingatag férfiak, akik bár cselekvő módon lépnek fel, tetteik nyomorúságosak és nyomort okoznak, és bár irányító szerepet vesznek fel, nem tudják artikulálni mindazt, ami bennük és miattuk történik. A kifejezés ily módon a nők dolga és feladata lesz.

Nagyon hitelesnek bizonyul az a nyelv, amelyen ezek a nők elbeszélnek az életüket és szenvedéstörténetüket. Néhány évvel ezelőtt napvilágot látott olyan magyar verseskötet, amelyben szintén nők beszélnek saját traumatikus életükről: Borbély Szilárd *A Testhez* című könyvének egyik fele ilyen verseket tartalmazott. Ám míg Borbély kötetében a női beszélők általában rontott, töredékes nyelven beszélnek, addig Teréknél „szabályosan”, kereken, noha cseppet sem felülstilizáltan. A hétköznapi, jól formált nyelv alkalmazásából ugyanakkor egyáltalán nem következik az, hogy a könyv poétikája szerint a szenvedés minden további nélkül megfogalmazható lenne. De ezek a nők mégiscsak tudnak beszélni a traumáikról, vagyis itt nem az a kérdés, hogy mi az, ami elmondható, hanem hogy mások számára hozzáférhető, megközelíthető-e a szenvedés tapasztalata és még inkább az a tartósnak bizonyuló állapot, amelyet a szenvedés okoz. Úgy tűnik, hogy bizonyos szenvedések átélői egyszerűen más tudás, más tapasztalat, más testi és lelki állapot birtokosai lesznek, mint azok, akik nem lettek kitéve ezeknek a szenvedéseknek. A kötet egyik beszélője, a rákból felépülő, de a borzalmas kórházi élményeket soha nem feledő, gyermektelenségre kárhozott Judit minden kommentár nélkül rögzíti az egyik versben a kívülálló „okosságait”: „Este egy vacsorán ülök. / Velem szemben anyám barátnője / azt hajtogatja, nem érti, / miért gondolják azt az emberek, / hogy van olyan probléma, / ami nem oldható meg.” (120.) A kötet olvasója, ha korábban esetleg egyetértett volna a barátnő értetlenségével, mire ideér a kötetben, biztosan csodálkozva ingatja a fejét e naiv optimizmus hallatán. Mert a kötet, ha nem is tudja közössé tenni a szenvedés tapasztalatát (ez alighanem lehetetlen is), tud közvetíteni valamit annak súlyából: hihetetlenül megterhelő olvasni ezeket a verseket.

A szenvedés tapasztalatának nyelvi megoszthatósága annyiban is problematikusnak bizonyul, hogy a kötet tanúsága szerint a trauma igen erőteljesen testi jellegű: a test olyan fáj-

dalmakat lesz kénytelen hordozni, amelyeket immár nem vethet le, és amelyek tartósan, alighanem végleg nyomot hagynak rajta. „A testem roppanásokkal / emlékszik, / emlékeztet” (37.), mondja az egyik vers beszélője. És a kötetben lépten-nyomon feltűnnek ilyen testi emléknymok, végletes testi változások: „Annyira megijedtem, / hogy nem tudták / behajlítani a lábamat” (89.), „Mert a gyerek hiába hal meg, / utána sohasem történik semmi. / És marad a szívben egy repedés, / a repedésben meg lerakódik a félelem” (10.), „Úgy törtem kettőbe, ahogy a virslik, / ha beljük szúrod a villát. / Pont középen” (37.). A test, a testi létezés így módon kiszolgáltatottsággal jár, a fájdalom helye, amely végleges hatásoknak, sérüléseknek van kitéve, megfosztva a személyt integritásától: ebben a keserű tapasztalatban így vagy úgy mind az öt beszélő osztozik.

Bár azt írtam, hogy az öt beszélő hétköznapi, szabályos nyelven szólal meg, ez nem jelenti azt, hogy a kötetnek ne lennének úgyszólván irodalmi eszközei. Nagyon is vannak ilyenek, nagyon is a helyükön vannak, és sehol nem válnak irodalmiaskodóvá. Ilyen eszköz például az elliptikus késleltetés, rögtön a kötet első ciklusában, amelyben a szerb anya „Az én apám”, ill. „Az én apámat” tagmondatot csak több oldal után fejezi be azzal, hogy „agyonlőtte / két neveltő katoná” (15.) – mire ide eljutunk, már sok mindent megtudunk az apáról, de az igazi sokk csak ezután következik: kiderül, hogy az apát azért lövik le, mert puskatussal kiverte egy bosnyák kislány fogait. Pontosabban: „*huszonnyolc fogát*” (kiemelés tőlem – GB). Az ilyesfajta mikrorészletek alkalmazása is komoly eszköz a kötetben: egyrészt nagymértékben fokozza egy-egy leírás konkrét, egyedi jellegét, másrészt erősíti a hitelesség érzetét az olvasóban: mert ki is tudná csak úgy elképzelni azt a rettenetet, amelyet a bosnyák kislány fogalmaz meg: „Bele kell harapni. / Ha mondják, jó erősen / bele kell harapni a / puszkacsőbe. / Mert akkor a csőre / koncentrálni az ember. / Köré tapasztja a száját, / a csőre szorítja a fogait / és tán elfelejt félni.” (94.) S számos hasonlatot, metaforát említhetnénk, amelyek egyediek és meghökkentőek, de sosem érthetetlenek, hanem nagyon is találóak, például: „Apám arcára / ráverték szögekkel / a könnyeket.” (20.) (Ez a három sor azt is illusztrálja, hogy a soráthajlással is hatásosan bánt a kötet.) Vagy végezetül ott van a szilánk motívum, amely Judit ciklusában először az apa összetört álmának lesz a trópusa, majd eldönthetetlen, hogy valódi szilánkokon fekszik-e a beszélő, vagy metaforikusan fejeződik ki, hogy az apja összeomló terveinek lesz az áldozata. Akárhogy is, a *Halott nők* olyan szilánkokat hagy maga után, amelyeket nem könnyű végleg felsöpörni.

BRANCZEIZ ANNA

Könnyed esti disztópia

MOLNÁR T. ESZTER: A SZÁMOZOTTAK



Prae.hu-JAK Füzetek
Budapest, 2016
83 oldal, ár 2500 Ft

”

Molnár T. Eszter 2016-os novelláskötete az első és a második világháború eseményeit ábrázolja, ugyanakkor a Rákosi- és a Kádár-korszakot is felidézi, emellett az elkövetők és az áldozatok történeteit gyűjti össze, egyúttal az elmúlt évek társadalompolitikai eseményeire adott reflexióként is értelmezhető. Mindegyik és egyik sem. A számozottak ilyen értelemben disztópia. Fejezetei sorsmintázatok, mozaikdarabok, amelyekből fokról fokra rajzolódni ki egy kényszerhelyzetekkel, lemondásokkal, szenvedésekkel és félelmekkel teli világ – nem Magyarország, nem egy adott korszak, sőt némely novellát olvasva egy alig behatárolható terület és éra – körvonalai.

Noha a kötet első, az *Éhes város* című novellájáról nagy magabiztossággal állíthatnánk, hogy a Kádár-korszakban („Olyan őszintén gyűlölte az elnyomást és az igazságtalanságot, hogy Era képtelen volt valódi jelentéseket írni róla.”, 7.) és Budapesten játszódik („[...] már a banknál jártak, három kapualjra az Oktogontól.”, 5.), a *Nő a túldoldalon* helyszíne már egészen biztosan nem Magyarország. A *Végkezelés* című novella helyszíne pedig ugyan Magyarország, de a sugárkezeléstől megfiatalodott Valkai Lajos története orvostani utópia a javából. „Boldogan hitte el, hogy érezni sem fogja a kezelést, mert a hullámok vagy mik észrevétlenül haladnak majd át a testén, és nem tesznek kárt az útjukba kerülő sejtekben, sőt éppen hogy visszaépítik azt, amit az elmúlt kis híján hatvan év lerombolt.” (45.) Ezzel a novellával együtt *A számozottak* végleg lerombolja azt a bizonyosságot is, hogy az olvasó tudja, de legalábbis sejti, mikor és hol járunk, amikor a történeteket olvassuk. Hiszen miközben az *Éjszakai állatok* és a *Végkezelés* Valkai neve miatt összekapcsolható, az már mégsem jelenthető ki egyértelműen, hogy a két novella cselekménye ugyanazon korszakban zajlik.

A számozottak merőben más jellegű munka, mint Molnár T. Eszter többi írása. Más, egyszersmind tematikai, stilisztikai és prózapoétikai vonatkozásait tekintve egyaránt gördü-

lékeny és erős olvasmány ez a könyv is, amely antiutópiaként nemcsak a múlttal, de a jelenel és a jövővel is párbeszédbe lép, és amely egyszerűségében is kíméletlen. „Már késő. Nem látod? Túl sötét van. Túl hideg.” (80.) Molnár T. kötete George Orwell és William Golding nyomdokain haladva azzal a nyomasztó felismeréssel szembesít, hogy a történelem ismétli önmagát. *A számozottak* lendületes, olvasmányos stílusa miatt összességében mégsem annyira megterhelő, ezért, és utópisztikus jellege miatt is, leginkább olyan, mint egy felnőtteknek szóló társadalmi, történelmi és szociokulturális példázat, egy mesekönyv, amelyből akár délután, akár elalvás előtt is elolvashatunk egy-egy fejezetet. Az *Éjszakai állatok* éppenséggel a felütés és a megfogalmazás stílusa miatt valóban meseszerűnek is hat („Az óvóhely sarjában heverő galambtetemet szinte életre keltették a bogarak.”; „Ez örültség, elnyomnának minket, mint a csikket – tiltakozott Bagoly.”). Egyúttal ez a novella a mesei jelleggel teremt olyan narratív távolságot, amely nem engedi, hogy adott korszakhoz kössük az eseményeket.

A számozottak egyik legfőbb erénye ugyanakkor kidolgozott jellem- és történetábrázolásban rejlik. Miközben a könyv címe az arctalan, az aktákban, személyiségüktől megfosztva számontartott embertömeget idézi, a történetekben meggyötört, fáradt, éhező, a fagyhaláltól kékre színeződő arcokat láthatunk, és egyéni sorsokról olvashatunk. Az aprólékos, minden részletre kiterjedő leírások szinte testközelbe hozzák *A számozottak* szereplőit. A novellák stilisztikailag, poétikailag élvezetesen sodró, helyenként lírai nyelvezete talán ezért néha sokkal kegyetlenebbnek hat a történetek elbeszélésénél. Mint például a rajtaütésnél. A rakétér kinyitása után először a férfiak törtek ki, utánuk a sikoltozó nők és a gyerekek. Zsuzsi pozíciója hátul volt, neki kellett lelőni azokat, akik tovább tudtak futni az első sortűz után. Nem végzett tiszta munkát, mert nem volt elég lassú a szívverése. Akiket elhibázott, azok befutottak a cserjésbe az út túloldalán.” (67.)

A kötet szerkesztése is érdekes szempontokat vet fel. Műfaji tekintetben *A számozottak* leginkább novellafüzérként jellemezhető, a helyenként alig érzékelhető motivikus utalások, a novellákban kibontakozó és az egyes darabokat összekötő diktatórikus világkép, valamint a történetek közötti kölcsönös párbeszéd miatt azonban töredezett narratívájú regényként is olvasható a kötet. Mindez többletjelentést ad a novelláknak is.

Az elbeszélések külön-külön is érthető és élvezhető olvasmányok, a történetyszálak ugyanakkor szorosabban is összefonódnak, a visszatérő cselekményszálak mellett visszavisszatérnek nevek, szereplők is. Mintha a tizenkét novella narrátora mindvégig ugyanazt a helyzetet és ugyanazokat az eseményeket járná körül – éppen csak a nézőpont változik fejezetről fejezetre.

Az *Éjszakai állatok* szereplői például demonstrációt szerveznek („[...] merénylettekkel likvidálják Némethet, Borsost, Danicsot és Valkait.”, 37.), míg a következő, *Végkezelés* című történetben Valkai Lajost a titkosrendőrség már arra figyelmezteti, hogy „újabb ellenzéki akció van készülőben”. (47.) Az utolsó fejezetben lőtt sebbel műtött kislány egyike lehet azoknak, akiket *A számozottak* című novellában Zsófi vagy társainak egyike eltalált. A *Fagyban* egy senkihez sem tartozó kisfiú tűnik fel, és egy halálra fagyott nőt és kislányát találják a pótban – néhány fejezettel korábban, *A harmadik* című történetben egy férfi azt ígéri egy nőnek, hogy „kölykeivel” együtt kimenekíti őket az országból egy pótban. A *Szüret* című novella azzal zárul, hogy Dása a lépcsőn megtántorodik, elvetél, míg a *Fagy* elején egy másik nőnek, Heikének éppen a lépcsőn felfelé jut eszébe elvetélt gyermeke. A füzérjellegből és az ebből követ-

kező elliptikus szerkesztésből adódóan a térbeli távolság ellenére is könnyű párhuzamot vonni Dása és Hekie között: éppen csak a két nő neve különbözik, de mintha Heike története Dása történetének folytatása lenne. A *Végkezelés* történetében szereplő Johanssen doktor talán ugyanaz a Johanssen doktor, akit *Az elsötétítésben* „a felsőbb állami vezetés el akart tüntetni”. (78.) A *No. 24.* című novella kislánya pedig – akivel Levente az iskolaudvaron beszélget – az *Éhes város* Juliját idézheti fel. Juli nem ismerte édesapját, akit egy New York Timesban megjelent cikke miatt éjjel elhurcoltak, és talán hazatoloncolták Amerikába. „Mama egyszer azt mondta, hogy külföldön van. [...] rajta van a papírjaimon, hogy apám a rendszer ellensége” (62.) – állítja később a *No. 24.* kislánya.

Abból következően, hogy a novellák világa ellenáll az egyértelmű időbeli és földrajzi behatárolásnak, *A számozottak* – azon túl, hogy a történetei egyéni válaszokként is értelmezhetők egy diktatórikus rendszer működésére – egyúttal az elbeszélhetőség problémáját is felveti. E tekintetben érdekes az a gondolat, miszerint a kötet a füzérjelleg ellenére is azt a benyomást kelti, mintha egy töredezett narratívájú regényt tartanánk a kezünkben. Miközben a novellák között szorosabb kapcsolat is tételezhető, az egyes történetek közötti átkötések csak sejtethők vagy egy asszociációs láncban rendeződnek egymás mellé, így a novellák összefűzése az emlékezés működését idézi. Mostanra már közhelyessé vált az a megállapítás, miszerint a múlt század megrázó eseményei nem, de legalábbis alig rendezhetők egyetlen egységes, szakadásoktól mentes narratívába, ahogy személyes traumák sem mesélhetők el könnyedén. *A számozottak* történetei egy nagy antiutópia mozaikdarabjaiként azt a kérdést járják körül, elbeszélhetők-e egyetlen narratíva mentén az elnyomásban, a félelemben, a szorongásban átélt mindennapok.

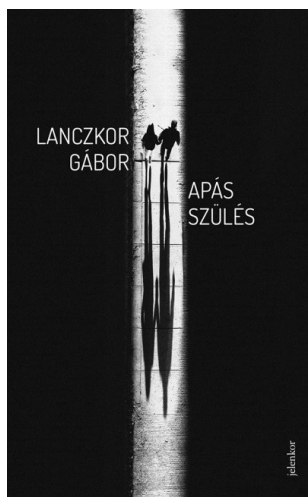
Természetesen végeláthatatlanul sorolhatnánk a hasonlóan az elbeszélhetőség nehézségeit, a traumatizáltságot, az elnyomó rendszert, a társadalmi számkivetettséget ábrázoló köteteket, történeteket, regényeket és novellafüzéreket egyaránt. A számozottak kapcsán hirtelenjében gondolhatunk akár Schein Gábor *Megölni, akit szeretünk* című novellagyűjteményére, de akár két másik JAK-füzet néhány novellájára is asszociálhatunk, így eszükbe juthatnak Papp-Zakor Ilka *Angyalvacsora* vagy Mán-Várhegyi Réka *Boldogtalanság az Auróra-telepen* című kötetei is. Molnár T. Eszter novellái ennyiben egyáltalán nem nevezhetők újszerűnek, sőt. Annak ellenére viszont, hogy olyan kérdéseket és általános emberi problémákat vet fel, amelyek már több ízben is előkerültek valamilyen formában, *A számozottak* minden kétséget kizáróan ígéretes és izgalmas olvasmány. Könnyed esti disztópia.

KOCSIS LILLA

Újmódi szerelmi tanköltemény

LANCZKOR GÁBOR: APÁS SZÜLÉS

„The killer in me is the killer in you”
The Smashing Pumpkins



Jelenkor Kiadó
Pécs, 2016
132 oldal, ár 2499 Ft

”

Lenczkor Gábor új regénye minden bizonnyal népszerű lesz az olvasók körében. Minden adottsága megvan hozzá: a férfilelek mély bugyraiból felszakadó, olvasmányosan érzelmes történet, bánatos love story, sok szex, retró-magyar valóság. Piacképes egyveleg, mégsem ponyva; önvallomás, mégsem mélylélektan; kortörténet, mégsem szociográfia. Ráadásul ezzel a címmel a férfias kiállás romantikus megéneklője. Pedig ebben a regényben szó sincs apás szülésről.

Gergő, a szombathelyi fiatalember középiskolás szerelmét szeretné feledni egész életében, jobbra sikertelenül. A modern magyar folklór jellegzetes elemeit követve egyetemi évei után saját vállalkozást indít, és italt csempész a határon. Évával, a pesti értelmiségi családból származó lánnyal egy szórakozóhelyen ismerkedik meg, elveszi feleségül, gyereket várnak. Az *Apás szülés*ben végigkísérhetjük egy férfi személyiségfejlődését tizenéves korától fiatal felnőtt koráig. Első szerelem, megcsalás, szakítás, rövid viszonyok, házasság. A happy end felé száguldó eseménysort azonban megfékezi a várandós feleség betegsége, majd halála, főhősünk pedig immár apaként keres magának új férfiszerepet. A szüzességet elvesztő kamasz, a megcsalt szerelmes, a megbántott barát, az örökös, a vállalkozó, a férj és az apa – ez a szereposztás, amiből fiatal barátunk válogat kisebb-nagyobb érzelmi válságok közepette. Eszköztelen, szinte póré stílusa ellenére ugyanis az *Apás szülés* érzelmes történet: a veszteségek fájdalmas feldolgozhatatlanságának krónikája, annak tanúbizonysága, hogy gyászolni nemcsak elhunyt nagypapát és feleséget lehet, hanem például kicsorbult barátságot, hűtlen szerelmet vagy akár az idő múlását is.

Finoman egyensúlyoz az *Apás szülés* az archetípusok között: a nehézségekkel dacoló férfi, aki minden vihar után

partra száll, kemény szívvel viseli a megpróbáltatásokat, és a szerelmeséért távolból epedő trubadúr egyaránt megjelenik. Ez a történet nem akar igazságot tenni, nem leplez le, nem árul el titkokat a rejtélyes férfinemről, ámbár észrevenni a törekvést a hétköznapi közelmúlt mitizálására, egyfajta egyéni és kollektív hőskorszak megalkotására. A régi idill ábrázolása, az elveszett paradicsom utáni vágyódás uralkodik a jelenen. A jelen viszonylagos, folyton ki kell állnia az összehasonlítást a múlttal, és ebben mindig alulmarad. Az igaz szerelem, az igaz barátság, a nagyszülők rég lebontott háza mind egy-egy olyan darabja a múltnak, aminek csupán fájoan torz hasonmását lehet keresni. Mintha Gergő húszéves korára befejeződött volna az élet, és a kötetben oly sokszor megidézett, Tomiba száműzött Ovidiushoz hasonlóan távolból kellene vágyakozni az elérhetetlen után. Ovidius térben került messze a tökéletestől, Gergő időben.

Ovidius fel-felbukkanása, szombathelyi legendává növesztett alakja megkísérti az olvasót, hogy az *Apás születés* afféle ars amatoriaként („egykoron divatos szerelmi tanköltemények”) olvassa. A szexualitás ábrázolása, már-már pornográf használata ugyanis a regényműfaj e speciális ága felé viszi az elbeszélést. Tárgyilagos és tényszerű a szöveg, amit magyarázhatunk kamasz kíváncsisággal, tarthatunk a személyiségejlődés fontos mérföldkövének, láthatjuk a szerep-regény kissé nyakatekert, ostoba előítéleteket fricskázó (a férfiak mindig arra gondolnak...) pózának. A szexuális kalandok az élet fontos fordulatainak jelölői, hiszen Gergő sorsa szerelemtől szerelemig halad, élettörténete a fiúból férfivá érés krónikája, s mint ilyen hangsúlyozottan a szerelmi élet szókimondó és részletes megörökítése. Férfinapló tele női szereplővel.

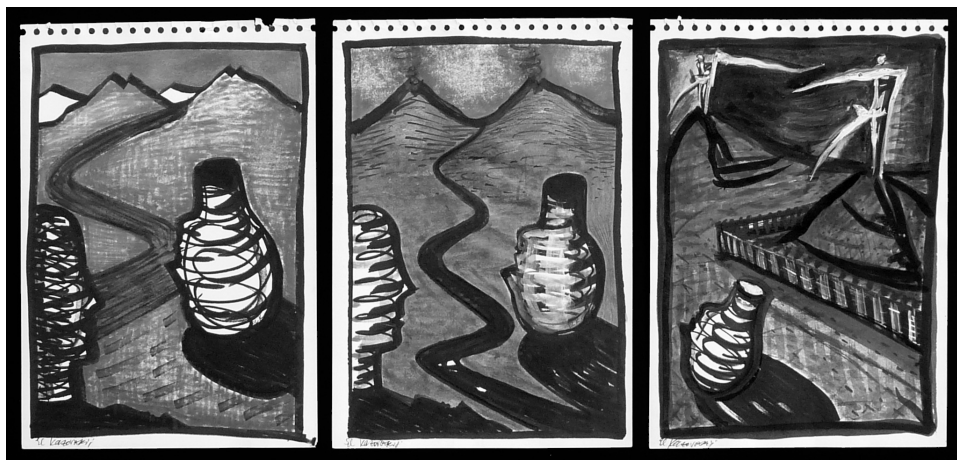
Az *Apás születés* központi nőalakja nem Éva, a feleség, hanem Lili, a kamasz szerelem. Az első, a legnagyobb, a legokosabb, a legkülönlegesebb, aki talán nagyobb fájdalmat tud okozni azzal, hogy mással és máshol él, mint Éva a halálával. Míg Éva színtelen, alig megrajzolt figura, Lili, a végzet asszonya, aki benne él minden gondolatban. „Egy oktanul szétszaladt szerelmespár olyan, mint a holtak.” – nem tudjuk, melyik oktanul szakítás pusztítóbb, a halál vagy a hűtlenség, mindenesetre úgy tűnik, a halott feleség miatt érzett gyász könnyebben gyógyul, mint a megcsalás miatti sértett büszkeség.

Szombathely, az egykori colonia, Ovidius regénybeli nyughelye, ahová hivatalos halála után az összakállú költő vándorolt, mert szeretett volna „egészében hasonlatossá válni azokhoz, akiket megénekelte”. Ovidius költői és epikus lényei mai is Szombathelyen élnek, magas házakban, és alászállnak az aluljáróba, az egykori „római járósínt”-re. A fantázia teremtette helyek remekül összeférnek a pontos helymeghatározásokkal, hiszen az *Apás születésben* nem csupán az embereknek van története, de az utcáknak, házaknak, erdőknek, mezőknek, patakoknak és cseresznyefáknak is. Mondani és olvasni lehet őket, kalandozni közben térben és időben, fantáziában és valóságban.

Nemcsak Ovidius kísért az *Apás születésben*. Weöres Sándor és Hamvas Béla levelezése egyedi hangsúlyt kap, kétmondatos fejezetet, ami szerint Weöres a „valaha született legjelentősebb verseknek a keleti mantrákat, a Miatyánkot és magát az ábécét tartja.” A magyar ábécé a kötet első sora, afféle ajánlás, ami óva inti az olvasót, hogy a kezében tartott kötetet úgy olvassa, ahogyan a címe alapján tenné, ne lektúrnek vagy afféle divatos, nyomdába adott apablognak tekintse. A Miatyánk és a mantrák imádsága, mágikus formulája, a beszéd általi cselekvésbe vetett hit megjelenítői, a szó erejének hirdetői. Amit kimondunk, leírunk, létezik: Ovidius nem halt meg, a pusztulás és az idő múlása legyőzhető.

A karcsú kötet különlegessége azonban nem a szokatlan férfi-látószög, nem is testi szerelem buzgó leírása, hanem a prózai szöveget rendre megakasztó versek. Lanczkor Garcia Lorca átíratái és egy saját költeménye szakítják meg a történetet. A prózai szöveg tárgyilagosságát, távolságtartását a versbetétek remekül ellenpontoszzák. Míg a prózai részek a krónikás egykedvűségével és tárgyilagosságával igyekeznek megörökíteni az eseményeket, a versek hol fülledt, hol zaklatott vallomásossága meghökkentő módon ad új hangsúlyokat a kötetnek. A történet a versek nyomán kel életre, mintha azok magyarázataként, értelmezés-ként születne a regény. Lábjegyzet Lorca átíratokhoz, szövegmagyarázat, asszociációs játék a regény – és ez a fajta szöveg-környezet értékesebb mondandót közvetít, mint a tálcán kínált, ám klisékben gazdag férfi-regény olvasat.

Ironikus ez az összetettség, valahol napjaink ponyva irodalmának csúfolódó értelmezése. „Annak, aki valóban megtanult olvasni, a betűk a maguk rejtettségében csaknem láthatatlannak... az én nyomtatott betűim az egysejtű állatokéhoz hasonló finom pulzálassal jelzik figyelmes olvasómnak, mennyire sérülékeny dolog az írásbeliség.” – áll a regény kezdetén, egyfajta útmutatóként. Az önálló életre kelt szöveg ugyanis több, mint amit a felszínes olvasás megfejt. Az *Apás születés* bonyolultabb, mint általában a fülledt, szerelmi történetek, és talán fülledtebb, mint a többi, nagy igényességgel elkészített kisregény.



EL KAZOVSZKIJ: ÚTMENTI FEJEK
év nélkül, tus, akvarell, papír, 27×17 cm, magántulajdon

STEINBACHNÉ BOBOK ANNA

Egy kötet átjáróház-élete

LANCZKOR GÁBOR VERSEI ANGOLUL, INDIÁBAN



Poetrywala
2017
72 oldal, ár 16 \$

”

Átjáróház – ház több kijáráttal. Szerencsére több bejáráttal is. A *Sound Odyssey* olvasója közelíthet egy indiai szikh élet-történet, antik mítoszok vagy Goya-festmények felől is, be tud lépni a kötet terébe. Lanczkor Gábor válogatott verseinek angol fordítása Mumbaiban jelent meg, és nem hagy elmenni amellet a kérdés mellett sem, vajon hogyan ejtik Indiában angolul: Dunaharaszti. Hiszen a vers ritmusát tesszük kockára, ha magyarul próbáljuk beilleszteni az angol szövegbe, és a jelentést is: a magyar helységnevek az angol szövegben mindenképpen idegenebbül mozognak, mint a magyarban, az olvasók mentális térképéről nem is beszélve.

A *Sound Odyssey* négy része közti kapcsolatok arra sarkallják az olvasót, kutasson egyik versben a másik után, hiszen a kötet terében utak nyílnak, azzal a jó érzéssel töltve el a kalandozót, hogy megtalálhatja a találkozási pontokat, amelyek hálózattá épülnek a sokféle földrajzi hely, kulturális hagyomány, műfaj és hangnem dzsungelében. Valós és mítikus helyszínek éppúgy egymásba csúsznak, ahogyan férfi és női identitások. A vulkáni kőzetek és a Balaton-felvidéki táj összekapcsolják Odüsszeuszt és Amrita Sher-Gilt a Ság hegygyel, a versek motívumaikon keresztül átjárhatók. Távoli ország kortárs költőjének első angol kötetében ezek a belső kapcsolódási pontok segíthetnek tájékozódni, az otthonosság alapfokára eljutni a vállalkozó kedvű olvasónak.

Már az első oldalon mellbevágó az a téri és kulturális keresztmetszet, ami a *The Table* című versben fogad, és nem kétséges, hogy nem csak a Ság hegy jelentősége más egy angol nyelvű, vélhetően indiai olvasó számára, de az Etna is. Ezzel az elmozdulással folyamatosan számolni kell, ahogy azzal is, hogy bár a táj minden irodalomban fontos ihletforrás és téma, a táj költészet hagyományai már különbözők. A fordítás csodálatos adottsága, hogy ráirányítja figyelmünket a mégoly szerteágazó érdeklődés nézőponthoz kötöttségére is.

A változatos tájak mellett festmények sorát idézik meg a versek. A kép befogadhatósága más-más kultúrákban kevés-

bé tűnik kérdésesnek, mint egy lefordított versé, de éppen az indiai-magyar festőnő, Amrita Sher-Gil képei a legjobb példák arra, hogy a festészeti hagyomány különbségei másféle tekintet követelnek a szemlélőktől. A *Goya-ciklus* verseiben kép és szöveg viszonya olyan összetett és egyéni képzettársításokon alapuló, mint eredeti és fordítás kapcsolata pesszimistább-kritikusabb fordításelméletek szerint. De pesszimizmusra nincs okunk, mert ezek a versek jól működnek angolul, a rímes versek rím nélkül fordítása angolul is kortárs szöveget eredményez. A versek rejtélyesek és gondolkodóba ejtők, ritka, hogy a fordító megfejt valamit olvasója számára. A rejtélyességhez ugyanakkor az is hozzájárulhat, hogy Kőmíves Kelemen vagy egy magyar népdal megidézése kevésbé hozzáférhető az angol olvasó számára. Éppen ezért fordulhat elő, hogy egy-egy ilyen utalás a fordításban háttérbe szorul.

Az élet, ami átjáróház és találkozási pont India és Magyarország között, Amrita Sher-Gilé. Az *Amrita-ciklust* bevezető Baktay Ervin-idézet figyelmeztet a megismerés korlátaira és a töredékességet írja elő a dokumentáció egyetlen lehetséges módjaként. Amrita életének ciklus-sá szervezése egyszerre régészmunka, melyben a rábukkanás esetlegessége is alakítja a történetet, és olyan újraalkotás, ami ezt a töredékességet szervezőelvűvé teszi. Az angol nyelvű kötet újabb rostát jelent, mind a beválogatott versek, mind a nyelvváltás szempontjából. Az Indiában verseskötetet elásó figura most kimarad, így általánosabb szempontból merülnek fel az eredetek, identitások és kultúrák együttes működésére vonatkozó kérdések. Angol nyelvű olvasóként ez az általánosabb nézőpont és az élettörténet egyneműbb megjelenítése egyértelmű viszonyítási pontot, belépési lehetőséget jelent Lanczkor Gábor költészetébe.

A ciklus második darabja, a *Hungarian Cow* izgalmas metszéspontnak ígérkezik. A tehén egy magyar faluban, a tehén Indiában: mindez egyszerre egy festményen is. A vers címében és témájában egyaránt kulcsfontosságú: két kultúra találkozásának megjelenítése, elemzése a tét. Fordításban azonban sajnos a kevésbé sikerültek közé tartozik. A magyar vers sorai sokkal erőteljesebben töredeztettek, a sorvégek akár szó közepére is eshetnek. Az angol szöveg ebből a szempontból kevésbé formabontó. Pedig a töredezettség itt alapkövetelmény. A kínos pontosságot magára erőltető magyar szöveg mellett a néhol közhelyes vagy patetikus fordulatokkal élő fordítás csak korlátozottan közvetítheti a hagyományok sokaságára irányuló pontos dokumentáció és elemzés igényét.

A *Letters* című versben a többszólamúság, a folyamatosan változó beszélő keltette bizonytalanság, az idézetek beékelése magyarhoz hasonlóan összetett, az olvasást minduntalan megakasztó és átgondolásra készítő szöveget hoz létre. Az Amrita anyja által pontatlanul idézett *Szózat*-versszakok ugyanakkor kikerülhetetlenül felvetik a kérdést, hogyan működik az idézet az angol versben, ahol a fordító egy kanonizált angol fordítást torzít; mit árul el az angol olvasónak néhány patetikus hazaszeretettel teli, ódivatúan rímelő sor az azt – rosszul – idéző emberről. Ezen a ponton a fragmentáltság egészen szembeötlően van jelen a fordításban. Az olvasó csak töredékes nyomokra lelhet, számtalan utalásban legfőljebb az utalás tényét sejtethi meg. Mindez azonban ráirányíthatja a figyelmünket az eredeti nyelven olvasás töredékes és esetleges voltára, anyanyelvi korlátozottságunkra is.

Egyszerre átjáróház, találkozási pont és elmulasztott, mindenképpen elmulasztásra ítélt találkozás a fordítás. A *Sound Odyssey* versei olyan nyitott terek, ahol megvan a lehetősége a találkozásnak, még ha a fordítás természetéből adódóan nem is lehetnek egyszerre jelen, akik találkoznak: a magyar vers és angol(ul) olvasója.

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Egy nem-esztétikai művészetelmélet aktualitása

GÖRFÖL BALÁZS: HANS-GEORG GADAMER
MŰVÉSZET- ÉS KÖLTÉSZETFELFOGÁSA



Balassi Kiadó
Budapest, 2016
200 oldal, ár 2500 Ft

”

Az életmű hosszú ideig rendkívül intenzív és sokirányú recepciójához viszonyítva nem áll rendelkezésre igazán sok monografikus feldolgozás Hans-Georg Gadamer munkásságáról vagy annak valamely tartományáról, legalábbis összevetve a 20. századi filozófiatörténet hasonló kaliberű gondolkodóival. Ennek okait nem könnyű tisztázni: megeshet, hogy arról van szó, hogy a főmű, az 1960-ban (magyarul 1984-ben) megjelent *Igazság és módszer* elterelte a figyelmet vagy némiképp a specialisták feladatává fokozta le a korábban és később keletkezett írásokat és ezek szerteágazó tematikáját, vagy akár arról, hogy az oeuvre, centrumában az említett munkával, körülötte pedig az ahhoz sokszor visszakapcsolódó későbbi tanulmányok sokaságával kellően pontos autoegzegéizist végzett el ahhoz, hogy szisztematikus vizsgálata a legsürgetőbb feladatok között bukkanjon fel. A hazai irodalom mindenesetre nem áll rosszul. Fehér M. István önálló monográfiává eddig ugyan nem szervesült tanulmányainak hosszú sorozata mellett Nyíró Miklós (*Nyelv és nyelvfelvedtség*, 2006) a „a nyelv hermeneutikájára”, Olay Csaba pedig – német nyelven – „a nem-tárgyas összefüggések fenomenológiájára” (*Hans-Georg Gadamer*, 2007) összpontosító köteteket publikált Gadamer filozófiájáról. Görföl Balázs alább tárgyalandó, világosan megírt, jól követhető felépítésű és érvelésű értekezése, amely az MTA Irodalomtudományi Intézetének Opus sorozatában látott napvilágot (vagyis inkább irodalomelméleti, mint filozófiai környezetben – ha ugyan az ilyen diszciplináris különbségtétel ebben az esetben jelent valamit), Gadamer művészet- és költészetfelfogását teszi tárgyául. Maga ez a tárgyválasztás, mint közismert és mint arra a szerző a bevezetőben ki is tér, magyarázatra szorul. Gadamer nem írt önálló esztétikát és, mint az szintén köztudomású, szívesen látta volna „feloldódni” nevezett diszciplinát a hermeneutika számára általánosabbnak mutatkozó



keretei között. Másfelől az *Igazság és módszer*, amely tehát semmiképpen sem akart esztétika lenni és amelynek a leglényegesebb filozófiai kérdései talán valóban nem a művészettel kapcsolatosak, némiképp rejtélyes módon az „esztétikai tudat” problémájából indítja ki azt a vállalkozást, amelynek célpontjában egy általános „filozófiai hermeneutika vázlatának” előállítása áll, és e vázlat első részét egészében a művészettapasztalat kérdésének szenteli – még mielőtt rátérne pl. az „igazságkérdés”, a megértés és a nyelv hermeneutikai problémáinak tárgyalására. „Költészetelmélete” („költészet” itt, mint erről Görföl is ír, nem kizárólag, ám valamiképpen mégiscsak paradigmatiszós módon a lírai költészet értendő) bizonyos értelemben szintén nincs Gadamernek – még akkor sincs, ha (az e vonatkozásban viszonylag szűkszavú, bár annál lényegesebbeket mondó *Igazság és módszer*rel ellentétben) viszonylag koherens és részletes elképzelést fejt ki a nyelv művészetéről azokban a (nagyobbrészt a főművet követően keletkezett) esztétikai és poétikai tárgyú esszéiben, amelyek két kötetet is megtöltenek a GW rövidítés alatt ismert (és még maga Gadamer által koncipiált) összkiadásban. Bár részint még a kutatás előtt álló feladatnak nevezhető e kérdés feltárása, és Görföl sem tesz igazán új lépéseket ebben az irányban, feltehető, hogy ez az elképzelés nem is teljesen izoláltan áll a 20. század derekát meghatározó poetológiai diskurzusban, így akár az is, hogy Gadamer meríthetett olyan elképzelésekből, amelyeket nem is feltétlenül az „esztétika” mint filozófiai aldiszciplína keretei között szokás számon tartani. (Nincs mód ugyan itt ennek részletes tárgyalására, de pl. a költői nyelvvel, az „eminens” textualitással kapcsolatos kései gadameri eszmefuttatások számtalan ponton kapcsolódnak az európai költészet nagy poetológiai esszéirodalmához, leginkább sejtethetően Valéryhez – akinek „filozófiai gondolkodásáról” egyébként Gadamer barátja, Karl Löwith írt fontos értekezést 1971-ben).

Görföl értekezése öt fejezetre tagolódik. Kiindulásképpen, ha lehet így fogalmazni, Gadamer antiesztétikai esztétikájának alapvonalait kísérel meg rekonstruálni (először az „esztétikai tudat” destrukciójának nagyívú programját, ezt követően pedig a műalkotás hermeneutikai fogalmának főbb összetevőit), majd először nagyobbra, később pedig szűkebbre fogva a perspektívát Gadamer költészet- és irodalomfelfogása kerül terítékre: a nyelv fogalma Gadamernél, ezután a szövegiség már említett problémaköre, végül (talán a legszűkebb perspektívájú és merítésű fejezetben) a filozófus Celan-olvasatai, amelyek mintegy Gadamer irodalomértelmezői praxisának mérlegelésére kínálnak lehetőséget. A kiindulópont tehát az említett „destrukció”, amely, mint ismeretes és mint azt az *Igazság és módszer* egész felépítése is sugallja, az „igazságra vonatkozó kérdés” visszanyerését, méghozzá a módszertudat vonatkozásában bizonyos deficitekkel elszámolni kényszerülő ún. szellemtudományok számára való visszanyerését a művészet és az esztétikai élmény, illetve tapasztalat problémáján keresztül hivatott előkészíteni: mondhatni az „esztétikai tudat” kritikája szolgál e vállalkozás paradigmájával. Ez a döntés nem feltétlenül magától értetődő: miért éppen a művészet kínál ehhez a legalkalmasabb támpontokat, lehetne feltenni még mindig a kérdést, amelyre természetesen többféle választ is lehetne adni (jelen sorok írója még azt is megkockáztatná, hogy az 1950-es évek kontextusában ez akár egyfajta önterápiás javaslatot is magában rejtett a módszertani technicizálódás kihívásaival küszködő bölcsészettudományok számára). Görföl tartózkodik attól, hogy határozott magyarázatot nyújtson. Az első fejezet okfejtése mindenesetre arról tanúskodik, hogy az esztétikai tudattól a történeti tapasztalat felé vezető lépésnek, és különösen a „hagyomány” gadameri autoritásának tulajdonít kitüntetett jelentőséget a „destrukció” programjában (Ezenközben a kötet több pontján is helyesen emlékeztet arra, hogy ez legfeljebb ingatag alapokat kölcsönözhet a

gadameri hermeneutika konzervatívként való egyszerű megbélyegzésének: Gadamer valóban nem állítja azt, „hogy az ember a hagyományok rabja lenne”. Igaz, lehetne hozzáfűzni, ez még nem zárja ki azt, hogy ez a filozófia ne vonná – akár vállaltan – magára a „konzervativizmus” címkéjét bizonyos vonatkozásokban. A fő – és valóban komoly – kérdés nyilván az lehetne, bár ez már nem tartozik szorosan ide, és Göröl is kevesebbet foglalkozik ezzel, hogy miben állna, hogyan volna értelmezendő ez a konzervativizmus, ez is a még aligha teljes körűen elvégzett feladatok közé tartozik a Gadamer-irodalomban). Noha a könyv sok összefüggésben nem vállalkozik a részletesebb filozófiatörténeti beágyazásra, ez a fejezet kísérletet tesz arra, hogy Gadamer bírálatát szembesítse az „esztétikai tudat” filozófiatörténeti útjának fontosabb állomásaiival, Kanttal és (talán meglepő, ám indokolt hangsúlyt helyezve utóbbira) Schillerrel, nem spórolva itt meg a Gadamer romantikaképében Manfred Frank és sokan mások által szóvá tett gyenge pontok számbavételét sem. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy éppen ebben a megvilágításban érdemes lett volna többet foglalkozni az allegóriafogalom rehabilitálásának gadameri javaslatával. A fejezet zárókövetkeztetései arról tanúskodnak, hogy a szerző mindenekelőtt a művészet tapasztalatának megszólító (vagy éppen: „megszólítotttsággként” megragadható) aspektusában látja azt a princípiumot, amelyhez a gadameri destrukció végső soron eljuttathat (és amely, ha lehet így fogalmazni, mintegy modellt kínál a hermeneutika sokfelé hangoztatott ún. „nyitottságának” elgondolása számára) – ennek magyarázatához nem kifejezetten hermeneutikai elképzelésekből (pl. Georges Didi-Hubermann) egy munkájából) is merítve.

A műalkotás „létmódjának” szentelt második fejezet voltaképpen annak rekonstrukciójára vállalkozik, hogy milyen fogalmi hálót dolgoz ki az *Igazság és módszer* az esztétikai tudat izolációjának bírálatát követően a művészet tapasztalata számára. Mivel, mint az fentebb már említésre került, a főmű esztétikai horizontján viszonylag kevés szerep jut az irodalomnak, nem meglepő, hogy a Gadamer által felajánlott fogalmakat inkább csak közvetett módon lehet irodalomelméleti terminusokhoz vagy egyáltalán a bevett irodalom- vagy befogadélméleti megfontolásokhoz közvetíteni. Még a játék híres kategóriája esetében is így van ez, hiszen, mint azt Göröl helyesen észrevételezi, Gadamer itt azzal a rizikóval is szembenéz, hogy éppen egy olyan kategóriát terhel meg hermeneutikai jelentőséggel, amelyet számtalanszor éppen abbéli alkalmassága határozott meg, hogy az esztétikai tudat valamiféle absztrakciójának volt képes modellt kínálni. Szerencsés megoldás, hogy az értekezés többek közt itt, a játékfogalom összefüggésében hívja fel a figyelmet a tapasztalat kategóriájának centrális – bár inkább az *Igazság és módszer* második és harmadik részében kibontakozó – jelentőségére Gadamernél. A tapasztalat mibenléte (amely egyébként egyáltalán nem olyan békés kategória, mint amilyennek sokszor mutatkozik, lévén – és ebben Gadamer egykori freiburgi mesterét, a *Lét és idő* szerzőjét és persze a Heidegger olvasatán keresztül megsúrt Hegelt követi – mindig megelőző tapasztalatok érvénytelenné válásának, „mindig a semmisség tapasztalata”) Göröl érvelése szerint lényegében par excellence formájában a művészet tapasztalatában, annak is elsősorban azon mozzanataiban tárulkozik fel, hogy a művészet magába vonja és ezáltal megváltoztatja a befogadóját. Mindez természetesen nem a befogadó pusztá kitétségeként vagy passzív részesüléseként gondolandó el, Gadamer először ebben az összefüggésben referált olvasásfogalma éppen az értelmezőnek a „művet kiteljesítő tevékenységeként” jut szerephez játékfelfogásának elemzésében. A játékot követően a képződmény (Gebilde) kategóriája kerül terítékre (itt kissé zavaró módon talán túlságos hangsúlyt kap Gadamer egy, látszólag a befogadó megértés-teljesítményének határaitra vonatkozó okfejtése), majd a mimézis, amelyet az *Igazság és módszer* persze

elsősorban megmutatásként, (Heidegger nyomán) feltárulkozásként, valamint – a kép, képmás problémáján kifejtve – „létgyarapodásként” ért. A mimetikus újrafelismerés nyomán Gadamer szerint ugyanis „többet ismertünk meg annál, amit már addig is ismertünk. Az újrafelismerésben az, amit ismerünk, úgyszólván megvilágítva kiemelkedik a feltételét képező körülmények esetlegességéből és sokféleségéből, s a maga lényegében fogjuk fel.” Görfől itt felveti a nem-mimetikus műalkotások kérdését, amely kihívástól Gadamer egyáltalán nem tekintett el, ezen a ponton azonban egyszerűen a Celan-olvasatokra és saját, ezekkel eléggé eltérő vetületben foglalkozó későbbi fejezetére utal előre – mindazonáltal ez a kérdés végül kicsit elsikkad az értekezésben. Az utolsó kategória, amely a műalkotás létmódja szempontjából meghatározó, az ünnepe, melyhez Gadamer a főművet követően is visszatért és amely itt mindenekelőtt a művészet időbeliségéről alkotott bonyolult elképzelést segít tisztázni, többek között azt a látszólagos ellentmondást, amely a művészet (és különösen a művészetfogalom) történetisége, az esztétikai tapasztalat helyére lépő történeti tapasztalat jelentősége és aközött az elgondolás között feszül, hogy a művészet maga mégsem lehet pusztán történeti vizsgálódás tárgya, hiszen (az ünnep „saját idejéhez” hasonlított) idejét nagymértékben a visszatérés és az ismétlés lehetősége alakítja.

A kötet talán leggazdagabb és legmeggyőzőbben kidolgozott fejezete a nyelv gadameri „hermeneutikájának” szentelt. Itt persze meglehetősen diffúz összefüggésrendszerből kell kiindulni. Egyfelől – az *Igazság és módszer* kontextusán belül – ki kell lépni a közvetlenül művészeti tárgyú fejtegetések köréből, hiszen Gadamer külön részt szentelt az egyebek mellett, sőt elsősorban médiumként definiált nyelvnek, majd e vizsgálatból egyenesen a hermeneutika univerzalizációs igényének sokat vitatott bejelentéséhez velt támpontokat szerezni. Másfelől nem kerülhető meg a szembenézés azzal a kérdéssel, van-e, lehetséges-e a gadameri hermeneutikának egyáltalán egységes nyelvfilozófiája. Egyfelől, mint azt Görfől pontosan bemutatja, maga a nyelv tárgyasítása tűnik teljességgel idegennek az *Igazság és módszer* záró fejtegetései, illetve egyáltalán a „nyelvfeleltségek” hermeneutikai diagnózisai nyomán. Persze ezzel a lehetetlenséggel minden hermeneutika tud élni, és Gadamer ismeretesen fel is kínálja azokat az alternatívákat, amelyek révén elkerülhető a tárgyasításnak a hermeneutikai tapasztalatfogalmat valóban aláásó csapdája. Mindenekelőtt magára a nyelv közegként való elgondolására lehetne hivatkozni, továbbá a „belső” és „külső” szóval kapcsolatos, elsősorban Ágostonra hivatkozó és ma is kardinális jelentőségűnek látszó megfontolásokra (ezeknek döntő jelentőséget tulajdonít, Gadamer feltevéseinek részleges módosulására tekintettel is, az életmű egyik legjobb ismerője, Jean Grondin; újabb perspektíváért pedig l. pl. Lőrincz Cs., „A »belső szó« adomány és tanúság között”, Uő, *Az irodalom tanúságtételei*, Bp. 2015) vagy éppen a nyelv „spekulatív struktúrájának” elemzésére.

Talán nehezebb kérdés az arra vonatkozó, vajon változott-e Gadamer nyelvfelfogása az *Igazság és módszer*t követő évtizedekben. Az igenlő vagy legalábbis hangsúlymódosulásokat mérlegelő válaszok éppen a „belső szó” jelentőségével vagy a kimondhatatlannal, a nyelv hatáiraival-korlátaival kapcsolatos későbbi megfontolásokra szoktak hivatkozni, pl. *A szó igazságáról* című 1971-es, ám sokáig nem publikált fontos tanulmányra vagy a később keletkezett *Grenzen der Sprache*-ra. Görfől összességében mintha amellet foglalna állást, hogy minden módosulás és hangsúlyeltolódás ellenére Gadamer nyelvfelfogását lehet koherensként kezelni, és ezt két aspektus kitüntetésével teszi meg. Egyfelől nyelv és gondolkodás viszonyára (amihez hozzátartozik nyelv és megértés relációja, „A megérthető lét – nyelv”, illetve a revideált magyar

fordításban „A lét, amit meg lehet érteni – nyelv” híres, egyes kritikusok számára hírhedt tétele, a nyelv közegszerűsége, valamint azon „antropológiai” meggyőződés gadameri változata, mely szerint a világgal rendelkezésnek a nyelv a feltétele és egyben nyelvi jellegű is), másfelől a nyelv „kommunikatív jellegére” kerül a fókusz, itt különös tekintettel a dialógus princípiumának összetett szerepére Gadamer gondolkodásában, valamint a nyelv határainak problematikájára. Ez utóbbi különösen a filozófus művészet- és költészetfelfogásának vonatkozásában fontos, hiszen, mint ismeretes, Gadamer a „mondó szó”, az önmagát tökéletesen, teljességgel ki-mondó (aus-sagende) kijelentés paradigmáját lényegében egyedül a költői nyelvben vélte fellelhetőnek.

A költői nyelv különleges feltáró-megmutató teljesítménye, amely Gadamer számára, némi leegyszerűsítéssel fogalmazva, lényegében nem más, mint szó és dolog, vagy még inkább hang és értelem kitüntetett kapcsolatának előállítása (ez akár úgy is érthető, mint valamiféle „találó” szó fellelése, persze csak akkor, ha ez nem egy eleve már adott mondandóhoz való szókeresgélést takar – a nyelv spekulatív struktúrája, ahogy azt Gadamer elgondolja, ezt kizárja). A harmadik fejezet ebben az összefüggésben idézi a filozófus nyelv-villám-metáforáját, magyarázatként az eminens, „nagy” költeményekhez való sokadszori visszatérés készítésére: az emberek ilyenkor „talán épp azt várják, hogy a vers váratlanul ismét feltárjon számunkra valami lényegeset és megőrizendőt a világból.” Vagyis ismét a visszatérés fontos gadameri gondolatáról van szó, amely többek között az ünnep időbeli struktúráját határozta meg a műalkotás létmódjának leírásánál: a költői alkotásokat is az ilyesfajta ismétlés tünteti ki, az, hogy kikényszerítik a hozzájuk való visszafordulást. Ez pedig már a negyedik fejezet fő kérdéskörét nyitja meg, nevezetesen azt, hogy vajon mi a pontos státusza annak, amit Gadamer „eminens szövegnek” nevez és ez miként viszonyul a filozófus szabatos definíciókban ritkán felbukkanó irodalomfogalmához. A nyelv-villám-metáfora idézett értelmezése ebben az összefüggésben kevésbé megvilágító. A gadameri értelemben vett eminens textualitás ugyanis egészen egyszerűen abból nyeri ezt a kitüntetett státuszát, hogy nem teszi lehetővé a szövegszerűség hátrahagyását, nevezetesen pl. az olyan, a szöveghasználat mindennapos praxisainak sokaságából ismert műveleteket (pl. a parafrázist), amelyekben egy leírt szöveg oly módon hasznosul vagy tölti be a rendeltetését, hogy ennek során a szövegalkothoz való visszakapcsolódásra nincs többlet szükség. Az ún. eminens szövegek megértése és értelmezése nem mehet végbe másképp, mint az újra és újra megvalósuló megszólaltatás által – a vers leginkább talán önmagát tárja fel ilyen módon, másként fogalmazva: olyan önprezentációként bontakozik ki, amely (és Gadamernél itt valóban sok tekintetben Valéry poetológiájának egynemű tétele visszhangzik) lehetetlenné teszi hangzás és értelem, „Sinn” és „Klang” bármilyen fokú szétválasztását vagy izolálását.

Gadamer e kései témája természetesen ismét számtalan olyan kérdést vet fel, amelyek valamiképpen megint csak a fogalmi koherencia és következetesség problémáját érintik. Miképpen beszélhet az a filozófus eminens szövegségről, aki ellentmondást nem tűrően jelenti ki, hogy a szöveg nem más, mint „köztes-termék, a megértetés történéseinek egy szakasza”, melynek mint olyannak az elkülönítése elkerülhetetlenül az absztrakció eszközére szorul? Továbbá: hogyan viszonyul ez a kategória (és a hozzá kapcsolt befogadói feltételrendszer, amelyet Gadamer többek közt a megjegyzés, kívülről tudás, együttészólás, „belső fül”, önprezentáció és hasonló elképzelések, de ugyanakkor egyben valamiféle kitüntetett, bár nem csupán empirikusan értendő írásbeliség ideájának segítségével írt körül) az irodalom fogalmához, a (szép)-irodalmi szövegek Gadamer által székszíssal figyelt esztétikai megkülönböztetéséhez? Illetve: mennyiben implikál normatív szempontot, különösen az *Igazság és módszer*nek az irodalom

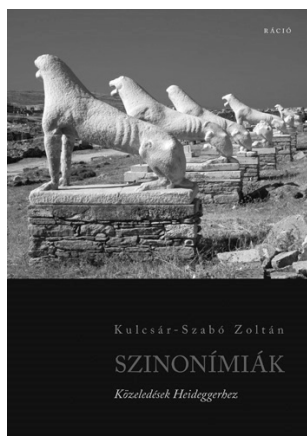
„határhelyzetével” kapcsolatos, nem túlságosan kifejtett (és sejthetőleg a főmű klasszikus-koncepciója felől megvilágítható) eszmefuttatásához képes? A Gadamer-irodalom nem elhanyagolható része arra a diagnózisra jut, hogy a kései, azaz az *Igazság és módszer* követő esztétikai-poétikai tárgyú írásokban valóban az irodalomfogalom normativizálódása figyelhető meg – miközben alapos érveket lehetne segítségül hívni annak bizonyítására is, hogy az „eminens” szöveg nem azonosítható a „költői” szöveggel, továbbá egyáltalán nem tart igényt a szépirodalom (Gadamer – nemcsak Gadamer – felől nézve voltaképpen: tautologikus) kategóriájára, noha ezzel természetesen nem mond le valamiféle értéktételező különbségtételről, amely maga azonban nem esztétikai. Görföl a kérdést az írás klasszikus hermeneutikai témájának gadameri megközelítését, ennek többoldalúságát, valamint a szövegértelmezés hermeneutikai modelljének idekapcsolódó aspektusait rekonstruálva közelíti meg. Bár láthatóan érzékeli az „eminens” textualitás és a költői vagy szépirodalmi szövegek kitüntetése közötti (legalábbis elméleti) feszültséget, vagyis, másként fogalmazva, azt, hogy előbbi nem vezethető le utóbbiból, végső soron azzal a kicsit talán kompromisszumos megoldással él (talán azért, mert itt is, mint általában, nagy, bizonyos értelemben a kelletténél is több hangsúlyt helyez a gadameri művészetfelfogás koherenciájára vonatkozó kérdésre vagy igényre), hogy különböző (történeti-funkcionális, formális és tematikus) irodalomfogalmak egyfajta kombinációjaként ragadja meg a filozófus irodalomról alkotott elgondolását.

Mivel ennek az irodalomfogalomnak a lényege Gadamer-nél valóban a lírai költészetben tárulkozik fel a legtisztábban, továbbá mivel Görföl – helyesen – fontosnak tartja az eddig feltártakat Gadamer szövegértelmezői praxisának sajátosságaival is szembesíteni, kézenfekvőnek mondható az a döntés, hogy az értekezés külön fejezetet szentel Gadamer Celan-interpretációinak. A filozófus itt, miközben voltaképpen nem mond ellent az szövegértelmezésről vagy az olvasásról előadott elképzeléseinek, mindenekelőtt ismeretesen azt igyekezett (hozzá kell tenni, mint ahogy Görföl is utal rá: sokak által vitatott eredményekkel) bebizonyítani az ún. „hermetikus” költészet példáján, hogy a „mit kell tudnia az olvasónak?” kérdés hermeneutikailag bizonyos értelemben irreleváns: a szövegekre odahallgató, önnön előzetes feltételezéseinek feladására kész interpretáció még a leghomályosabb vagy -töredékes szöveghelyeknél sem kell, hogy lemondjon valamiféle „értelemegész” igényéről, amelyet tulajdonképpen a költemények autoegzegetikus módon ott is felkínálnak, ahol többértelműségük redukálhatatlan marad. Görföl korrekten referálja Gadamer legfontosabb feltevéseit és bemutat (bár leggyakrabban a parafrázisra szorítkozva) néhány konkrét interpretációt is – mindazonáltal ez a fejezet, analitikus hozadékát és rendszerező teljesítményét tekintve, mögötte marad a megelőzőek színvonalának. Hiányolható pl., hogy viszonylag szűkösen merít a Gadamerrel vitatkozó vagy a filozófus olvasatai számára fontos kontextust kínáló Celan-irodalomból, teljesen eltekint pl. Gadamer és Jacques Derrida Celan-képének összevetésétől – és ezzel végleg elmarad a Gadamer-Derrida viszony értékelésére tett kísérlet, amelynek éppen a Celan-értelmezések kínálhatnának a legkézenfekvőbben követhető vezérfonalat. Mindezzel együtt Görföl Balázs könyve nem kerüli meg a Gadamer művészetfelfogásának aktualitására vonatkozó kérdést. Különösen azért, hogy rámutatnak a gadameri gondolkodás belső dinamizmusára, mondhatni önmagával is folytatott sokrétű dialógusára és sokirányú nyitottságára, elemzései mellett tesznek tanúbizonyságot, hogy ez az utóbbi egy-két évtizedben kicsit immár talán ritkábban emlegetett életmű továbbra is érdemi módon képes hozzájárulni a mai művészetfilozófia releváns kérdéseinek artikulálásához.

SIMON ATTILA

Ez az egyszerű, megfoghatatlan tényállás

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: SZINONÍMIÁK.
KÖZELEDÉSEK HEIDEGGERHEZ



Ráció Kiadó
Budapest, 2016
192 oldal, ár 2500 Ft

”

Érdeemes kicsit elidőzni a címnél és az alcímnél. *Szinonímiák*. Ugyanaz és más, azonosság és különbség. Közelség, szomszédság, rokonság, mégis távolság és idegenség. A görögben közös név, egymás melletti, együttes, összetartozó megnevezései valaminek, nagyjából ugyanannak (ha magyarra fordítjuk, rokonértelműség lesz belőle) – de tudjuk, hiszen írás, s legkivált talán fordítás során rendre mélabúsan vagy kétségbeesetten tapasztaljuk, hogy mégis egészen másnak. A nyelv, a szavak csődje és gazdagsága. Éppen mert sok van, egyik sem lehet pontos, nem lehet az igazi. Miért nem lehet csak egy? Egyetlen szó, a szó, nem pedig szavak, a „nyelv mindenféle értelemben plurális elégtelensége, csúszkálása” (113).

Közeledések Heideggerhez. Tehát nem közelítések. Jól körvonalazott és pontos kalkuláció nyomán tervszerűen kivitelezett szándék helyett inkább megtörténés, olykor talán esemény. Mégis távol az esetlegességtől. És nem közellét, közelség, hanem közeledés, vagyis folyamat, mozgás és dinamika, amely, a többes szám egyik értelme ez lehet itt, ismétlődik, márpedig ehhez a távolság újraképződése, a távolodás is szükséges. Körkörös mozgás. Egyben pedig, a többes szám másik értelme: az irányok sokfélesége, közeledések innen, onnan, több felől. Vonzás és választás. Melyek a főbb szabályaik vagy legalábbis meghatározó tendenciáik?

Előljáróban kettőt érdemes megemlíteni, melyek össze is kapcsolódnak. Az *Előszó*ban s a tanulmányok szövegében is többször előkerülnek a kortárs kultúratudományok. Gyakori viszonyítási pontként, sőt voltaképpen folyamatosan érzékelhető és talán a legerősebb kihívást jelentő háttérként tapinthatók ki a Heideggert kérdező értelmezés mögött. Úgy is, mint amelyek olykor vitatkoznak a maguk módján értett Heideggerrel, s úgy is, mint amelyek olykor elmulasztják ezt a vitát, amely pedig nemcsak hatástörténetileg lenne indo-

kolt, hanem elméleti szempontból olykor egyenesen kényszerítőnek mutatkozik. E téren Kulcsár-Szabó kiigazításai, a számos félreértés eloszlatása, a finom helyrerakások – Latourtól Kittlerig – roppant tanulságosak és bizonyító erejűek: Heidegger időszerű és hallatlanul érdekes beszédpartner ma is. Persze figyelmesen kell őt hallgatni. Márpedig az új materializmus metafizikai megrögzöttségei, a poszthumán technikafelfogás rövidrezárásai és túlzásai, a nyelv kérdésének elhamarkodott korszerűtlenné nyilvánítása, az olvasás, a szövegek, például Heidegger-szövegek közelségében zajló hermeneutikai bibelődés fennhéjázó elutasítása, az idegennek az ideológiailag motivált, aszimmetrikus és meggondolatlan kiemelése a sajátjal szemben (s az ezzel ellentétes művelet téves felrovása Heideggernek) éppenséggel nem kedveznek a figyelmes odahallgatásnak.

A kötet másik vonzási középpontja a nyelv. Tematikusan is, hiszen két tanulmány kifejezetten nyelvelméleti vagy azzal a legszorosabban összefüggő kérdéseket tárgyal. De a többi szövegben is, a kultúratudományos témafelületeken új nyomokat, jellegadó bevésődéseket hátrahagyva, vagy egyenesen azokat átstrukturálva rendre megmutatkozik, „ahogyan a gondolkodás útja, *különös módon*, keresztülvezet a nyelven” (67 – kiem. az eredetiben). Mégpedig, kiindulásként elegendő lesz ennyi, a nyelven mint „dimenzió” (69–70), amely mögött azonban, tehát a létezők világát artikuláló szavak mögött, a „lényegi szó” visszahúzódik: létet ad, jelenvalósághoz segít, de úgy, hogy ő maga sosem lesz jelenvaló (103–104). Ez az „egyszerű, megfoghatatlan tényállás”, ahogyan Heidegger nevezi a *Das Wesen der Sprache* című írásában, a létet adó lényegi szó csöndje az a törés vagy differencia (110–111), amely Kulcsár-Szabót ebben a könyvében talán a leginkább foglalkoztatja.

A nyelviség kérdése nemcsak ezen a módon vezeti az értelmezéseket, hanem jobb híján még leginkább módszertaninak nevezhető szempontból is. Hiszen a leginkább meghatározóan az olvasatok egyes lépéseit is nyelvi tényezők irányítják. Nagyon is hagyományos, ha tesszük, filológiai módon. Leggyakrabban az egyes szavak grammatikai paradigmáinak körültkintő és leleményes vizsgálatával és állandó, reflektált fordításával, fordítási kísérleteivel – annak tudatában, Nietzsche és Heidegger nyomán, hogy a grammatika a maga erőszakos módján megszabja a gondolkodás pályáit, s hogy a grammatika: metafizika. Azután a tájnyelvi és egyben régies szóhasználat aktivizálásával (például a *Bewegung*, az „útnyitás”, Kulcsár-Szabó javaslata szerint: „be-ut-azás” régi sváb-alemann szavának esetében), az etimológiai vagy pszeudoetimológiai szómagyarázatok és homonímiás szójátékok indázásainak figyelmes végigkövetésével (akár több nyelv hálózatában). Mindebben Heideggerhez csatlakozva, aki maga is nem egyszer „lexikai és etimológiai ekvivalenciák rendszerében hoz felszínre” (100) lényeginek mutatózó fogalmi-jelentéstani összefüggéseket, s ezáltal igyekszik elkerülni – például a tulajdonnév, a tautológia és az etimológia diskurzusalakító potenciálja révén – „a nyelvet jelrendszerré redukáló instrumentalizációt” (119). Egyszersmind rámutatva a nyelvek közötti, szótári ekvivalenciákon alapuló akadálytalan közlekedés illúziójának tartathatlanságára és fordíthatóság hatáira.

A másik mozzanat, amely a kötet Heidegger-olvasatainak fontos meghatározója, a kontextualizálás. Az előzményeknek, a heideggeri mű párhuzamainak és ellentmondó helyeinek, a kortárs (nemcsak elméleti, hanem akár társadalom-, politika- vagy technikátörténeti) kontextusoknak és a hatástörténetnek a példás számbavétele. De nem pusztán, sőt nem elsősorban arról van itt szó, hogy a szerző sokat olvas, bár tagadhatatlanul sokat olvas, nem arról tehát, amit szűkebb szakmában a dicséret legmagasabb fokaként úgy szoktak mondani,

hogy valaki valamiről „nagyon sokat tud”, s amit Kerényihez kapcsolódva Szilágyi János György „az önmagáért való »-ről-ről tudás«-nak” nevezett. Mert a *polümathié*, a sokat vagy sokféle tudás, mondja Hérakleitosz, nem tanítja meg az embert arra, hogy helyesen gondolkozzon (vagy hogy egyáltalán gondolkodjon). Hanem azt jelenti ez a kontextualizálás, hogy a maga egészében áttekinthetetlen szakirodalom iránymutató darabjait Kulcsár-Szabó alapos és értő módon építi be a saját gondolatmenetébe, melynek szuverenitása az okosan kiaknázott – megint ezt a szót kell mondanom – filológiai háttér felhajtó erejét mintaszerűen használja ki, akkor is, ha egy adott megfogalmazással vitatkozik. A legszélesebb horizonton talán a technika-tanulmány elemzésében, de másutt is rendre gazdagon és mesteri módon. Kulcsár-Szabó Zoltán olvasásmódjának egyik fő erőssége ez a kontextusalkotó áttekintő és applikáló képesség.

A harmadik jellemző, amely a kötet Heidegger-olvasatainak karakterét és belső elrendeződését is megadja, egyfajta kommentárszerűség, kommentárszerű olvasás. Ezen azt értem, hogy Kulcsár-Szabó alapvetően hermeneutikusként nyúl a szövegekhez, megérteni akarja őket, együtt halad velük, magyarázatokat fűz hozzájuk, s ennek során hallatlanul gazdag szempontrendszert működtet. A szorosabb szövegértelmezéseknek ez a rendkívüli szempontgazdagsága, a kérdésirányoknak, nézőpontoknak a sokfélesége, lényeglátó észrevételeknek áradó bősége – egy-egy zárójeles megjegyzés vagy gondolatjelek közé ékelt közbevetés vagy lábjegyzet anyagából olykor egész tanulmányt lehetne írni – talán még a kontextualizálás említett (és részben ugyancsak kommentárként felfogható) műveleinél is megragadhatóbb jellegzetessége ennek a könyvnek. Ennek eredménye lesz az, hogy Heidegger szövegei Kulcsár-Szabó finom megmunkálása nyomán bonyolult, ám áttekinthető szerkezetű, számtalan csiszolt felületen ragyogó színekben játszó kristályként tűnnek fel. Ez a kommentáló, és alapvetően, megint csak: hermeneutikai vagy filológiai olvasás- és írásmód mindenestre kévéssé alkalmas valamely egyetlen és koherens „erős tézis” érvelő kifejtésére. Ereje inkább az említett megértésteljesítményben rejlik, s ebben a kötet tanulmányai – meggyőződésem szerint nemzetközi mércével mérve is – igazán erősek. Ugyanakkor azt hiszem, hogy ezek a kommentáló, elágazásokban és szempontváltásokban gazdag olvasatok több útjelző elhelyezése, összefoglalások, vissza- és előretekintések, retorikailag (a *dispositio* és az *elocutio* eszközeivel is) erőteljesebben kiemelt tézisszerű megfogalmazások révén megfoghatóbban ki tudnák domborítani a lényegi kérdéseiket és állításait. Kulcsár-Szabó kommentáló olvasása, továbbá, lemond a külső nézőpontú kritika lehetőségéről. Ez a „lemondás” részben persze belső, diszkurzív kényszerűség eredménye (ennyiben voltaképpen nem „lemondás”, mert nem „döntés” kérdése), amennyiben a megértő olvasásnak az értelmezett szöveg belső viszonylatainak, diszkurzív egyediségének körültekintő kidolgozásához és kreatív újrendezéséhez óhatatlanul rá kell hagyatkoznia a szöveg logikáját és kategóriarendszerét megalapozó és szervező előfeltevések, axiómák és fogalmak horderejére, azzal együtt is, hogy – lásd a kontextualizáló műveletekről mondottakat – az egyes értelmezői lépések során, lokális érvénnyel, külső nézőpontot is működtet. Belsőnek és külsőnek ebben a dinamikus, a kommentáló olvasás által meghatározott aszimmetrikus viszonyrendjében az immanens kritika lehetősége persze megmarad, s Kulcsár-Szabó olvasataiban az ehhez talán legközelebb álló dekonstruktív (nem egyszer bravúrosan végrehajtott) műveletek fel is bukkannak. Ugyanakkor, az említett belső, diszkurzív kényszer tudatában és elismerésével együtt, az olvasóban mégiscsak fölébred a kíváncsiság – csak a technika-tanulmányhoz fűzve most kérdéseket –, hogy

mi a véleménye a szerzőnek például arról az emberképről, amely az „»ember leginkább tulajdonképpen lényegét«” (72), ennek létezését és meghatározhatóságát készpénznek veszi (vö. a 166. lapon az *Állomásokból* idézett megfogalmazással az „emberi lény növekvő eltorzításáról”). Vagy hogy nem túlzottan is (metafizikai módon) központosító, vagy egyáltalán mennyire plauzibilis a *Kérdés a technika nyomán* című Heidegger-szövegnek az a tétele, hogy a modernségben a technika (pontosabban talán a technika lényege, a *Gestell*, az „állvány”, Kulcsár-Szabó javaslatával: „állítvány”) mint a feltárás egy módja *mindent* – nemcsak az eszközöket és a hétköznapi életet, hanem a nyelvet, a gondolkodást, a tudományt, a művészetet, s magát az embert is, egyszóval tényleg mindazt, „ami csak van” – meghatároz. E kritikai kérdések megfogalmazásához mindenesetre már túl kell lépni a kommentáló-megértő olvasás határain.

Az egyes tanulmányok legfontosabb megállapításainak rövid, csupán lajstromszerű bemutatása során két olyan gondolati alakzat különböző megjelenési formáira fogok összpontosítani, melyek markánsan kiemelkednek a többi művet közül. Alakzatokról, de nem statikus, hanem dinamikus gondolatformákról van szó: a *törés* és a *cirkularitás* figurációiról.

A műalkotás eredetét elemző írás tétje annak az értelmezési lehetőségnek a kibontása, amely alkalmat kínál „figurativitás, materialitás és történetiség (performativitás) összefüggéseinek feltárására Heideggernél” (16). A föld és a világ vitájaként bekövetkező „törésben (*Riß*)”, amely alakként, vagyis figuraként az igazság megmutatkozását idézi elő a műben, azonosítható a nem érzéki, nem anyagszerű materialitás Heideggernél (33). Ez a törés azonban, mint eredet, csak utólag mutatkozik meg, egy sajátos megfordítás eredményeképpen, ahogyan az igazság megtörténe a műben visszamutat önnön eredetére, a földre, pontosabban az említett törésnek a hajdani eseményére. Ez a hajdani esemény tehát, az eredet, csak egy sajátos körszerű ismétlésben nyeri el saját eredet voltát. S ugyanez a mintázat rajzolódik ki a mű történeti voltában is: a mű(beli igazság) történésjellege egyfelől valami „lökésszerűen” újnak a kezdetét jelenti, másfelől ez az új mindig rá van utalva önnön eredetére: „ez az ismétlődő mozgás abból a forrásból ered (hiszen belőle merít), amelyet – mint önnön eredetét – maga alapít meg vagy léptet működésbe” (37). Az alapításnak ez a „sajátosan ismétlődő performativitása” pedig egyben azt is jelenti, s ennek már messze nem csak művészetfilozófiai jelentősége van, hogy „a saját nem a kezdetben, a »forrásnál«, hanem a visszatérés, a megismétlés történeti mozgásában lesz otthonos”. Vagyis hogy a saját mint egy történeti nép eleve adott (néhányan talán azt mondanák: „ősi”, „természetes”, „eredeti”) meghatározottsága „csak az ilyen eltávolodásban válik lényegi értelemben megállapíthatóvá, illetve tárulkodik fel önnön lényegében a »Stiften«, a költői megnevezés által, amelyet éppen ez az eltávolodás tesz szükségessé” (37). Önmagától eltávolodás és önmagához visszatérés szükségszerű cirkularitásának pontos és érzéletes kifejtése fontos teljesítmény itt. Mégpedig – hadd tekintsek túl egy pillanatra a bölcsészet határain – nemcsak filozófusok vagy irodalmárok, hanem egy nemzeti közösség kulturális és történeti önmegértése szempontjából is. Amiként annak hangsúlyozása is – gondoljunk csak az utóbbi évek történetpolitikai vitáiban nem egyszer kiütköző döbbenetes alulreflektáltságra –, hogy az ittlét történeti belevetettsége és jövőre irányuló kivételése ugyancsak feszültségteli módon, de elválaszthatatlanul összekapcsolódik egymással, következésképpen az átöröklött sorsszerű adottság (némi egyszerűsítéssel: a történelem) nem rendelkezik eleve és egyszer s mindenkorra biztosított identitással.

A Heidegger technika-értelmezését, lényegében a *Kérdés a technika nyomán* című tanulmányát elemző, regényes című szöveg (*Fel nem robbant bombák, őrzőráció, józan készenlét*) abból a törésből nyeri alapkérdését, amely Heideggernél a technika és a technika lényege között húzódik: „A technika nem azonos a technika lényegével. (...) a technika lényege sem valami technikai” (*Kérdés a technika nyomán*). A kérdés tehát az, tartható-e ez az éles elválasztottság a technika és a technika lényege között, „nem lehetséges-e tehát, hogy a technika lényegét valamilyen módon mégis, már eleve szennyezi a technika, vagy akár az is, hogy a technika lényege valójában mégsem idegen a technikától?” (45) Ez a rendkívül gondolatgazdag és gondolatébresztő szöveg – melyben a kortárs kultúratudományok technikaelméleti meglátásai éppúgy mérlegre kerülnek, mint a modern technika és a modern természettudomány sajátosan cirkuláris viszonya, nyelv és technika kapcsolata, Heidegger technika-elgondolásának aktualizálhatósága az információtechnológiai forradalom idején, vagy a zöld mozgalmak felemás önértelmezése – számtalan önmagában is tanulságos lépés, részkövetkeztetés nyomán jut el oda, hogy Heidegger gondolatmenetének egy megbicsaklásában – vagyis egy újabb, bár más értelemben vett „törésben” – pozitív, tehát Heidegger gondolatmenetét dekonstruáló választ adjon az idézett kérdésre: „Az egész tanulmány alaptétele a technika és a technika nem technikai lényege közötti lényegi különbségről [...] ugyanis mintha megrendülne abban a [korábban idézett heideggeri – S. A.] sejtelemben (vagy veszélyben), miszerint a technika lényege adott esetben éppen a »technikaiságok« által (és nem például a művészeteken keresztül) fog *lényegzeni!*” (75) Kulcsár-Szabó némiképp csökkenti ennek a Heideggernél feltárt (lehetséges) ellentmondásnak a súlyát, kijelentvén, hogy az elemzett tanulmány hordereje nem ebben a(z esetlegesen) felszámolódközlő megkülönböztetésben, hanem olyan lehetőségek fölvetésében áll, „amelyek a technikához való »szabad viszony« kidolgozásához járulhatnak hozzá” (76). Rendsben, de az mégiscsak fontos, hogy ha a technika lényegének technikaivá válása akár csak elvi vagy jövőbeli lehetőségként is fölmerül, akkor az éles megkülönböztetéssel együtt a *Gestell*nek – vagyis a technika (a feltárás egy módjaként értett) lényegének – a fogalmi komponensei és egyáltalán konzisztenciája is megrendül. Összedől az állvány. Ekkor pedig mi lesz magával a modern világot léttörténetileg meghatározó (a technika lényegeként értett) feltárással, vagy legalábbis ennek heideggeri koncepciójával, amely éppen ezen az elválasztottságon – a technikának és a technika lényegének a szigorú megkülönböztetésén – alapul?

A nyelvet tematikusan is előtérbe állító két tanulmány közül az első (*Szinonímiák 1. Heidegger és George*) arról a nyelvvel szerzett tapasztalatról igyekszik számot adni, amelyet Heidegger a *Das Wesen der Sprache* című freiburgi előadássorozatában fejtett ki, Stefan George *A szó (Das Wort)* című költeményéhez, legfőképpen e költemény utolsó sorához többször, körkörösén visszatérve. „Kein ding sei wo das wort gebricht”, nincsen (ott) dolog, ahol a szó megtörik – így hangzik ez a nevezetes utolsó sor. Nemcsak a vers utolsó szava, hanem egyáltalán magának a tapasztalatnak a Heidegger által leírt, a korábban tudottakat érvénytelenítő szerkezete is jóformán előírja, hogy a nyelv vagy a szó lényegi tapasztalatának leírása a megvon(ód)ás, a hiány, a csend és a törés képzetei köré rendeződjön. A nyelv nyelvként való megtapasztalása először is annak fölismerésével jár, hogy „a szó maga az a viszony [Verhältnis], amelyben egy dolog lenni tud” (93). Ugyanakkor, paradox módon – pontosabban a megjelenés és egyidejű visszahúzódk, feltárás és elrejtés Heideggernél oly jellegzetes feszülseteli elválaszthatatlanságának mozgásszerkezetét követve – a nyelv, amely a „viszonyok vi-

szonyaként” a létezést adományozza, tehát a létezés nyelve maga nem férhető hozzá világon belüli létezőként. Szavakra vagy nyelvi viszonylatokra persze rá tudunk mutatni, ám a nyelv mint a létet adományozó nyelv vagy a létezés nyelve, azaz mint „monda (*Sage*)” nem tárgyasítható. Kulcsár-Szabó fordításában idézem Heideggert: „»A hangtalanul hívó egybegyűjtést, amelyként a monda a világ-viszonylatot [Welt-verhältnis] be-ut-azza [ez a *Bewägung*, az utak kirajzolása, bevésése – S. A.], a csend megcsendítésének nevezzük. Ez: a lényeg/létezés [a *Wesen* – S. A.] nyelve.«” (101) A nyelv lényege felé költészet és gondolkodás szomszédságán át vezető út – ezt a szomszédságot ugyancsak a törés (itt is *A műalkotás eredetéből* már ismert *Riß* kerül elő) és a cirkularitás mozgásai hozzák létre és szervezik meg (97–100) – maga is körszerű: „a nyelv tapasztalata oda tér vissza (a nyelvbe), ahol már mindig is volt” (97). Ám a tapasztalatnak ebben az egyszerre kör- és törésszerű szerkezetében feltárul valami korábban nem ismert, nevezetesen, hogy „a kettő, vagyis mindig egynél több szó szomszédsága éppen *magát a szót* [ez itt a lényegi szó, a létezést adó szó, a *Sage* volna – S. A.] takarja el, bőségükben arról tanúskodnak, hogy a szó (a nyelv lényegét mondó szó) szavak sokaságában törik szét, tűnik el” (109).

A szavakká széttörő lényegi szó, jobban mondva az így előálló szavak sokasága és éppen ebben a sokaságban megnyilvánuló elégtelensége érthető módon középponti motívuma a Heidegger és a fordítás viszonyát tárgyaló tanulmánynak is (*Szinonímiák 2. Heidegger és a fordítás*). Hogy a fordítás a saját elsajátítását célozza (131), az csak annak a számára lehet meglepő állítás, aki egy fordítás elkészítése vagy olvasása során a nyelvhez mint eszközhöz viszonyul (mellyel nyelvek között közlekedhetünk vagy jelentéseket szállíthatunk), mindekelőtt a szótári ekvivalencia elvéhez ragaszkodva, melyről a legegyszerűbb, leghétköznapiabb szavak esetében is könnyen belátható, hogy illúzió (ekvivalencia valóban csak a szótárban, s nem a nyelvben létezik). De nem jelenti a fordítás mint a saját elsajátítása egyzersmind a saját (nyelv) imperialista expanzióját, amely bekebelezi, erőszakosan magáévá teszi az idegent? Kulcsár-Szabó Zoltán meggyőzően mutatja be – főként a görög *aléthesz* és *pszeudosz*, illetve a német *wahr* és *falsch* Heidegger által kibontott viszonyrendszerének rekonstrukciójával – hogy ez a veszély, legalábbis ebben az egyszerű formában, nem fenyegeti Heideggernek a fordításról alkotott elképzelését. Mégpedig azért nem – s ez egyben a tézis tautologikus voltának vádját is elhárítja –, mert ebben az elgondolásban „a saját [...] nem identikus önmagával [...] – mint ahogyan az idegen sem” (131). A sajátához, a saját nyelv szavához csakis az idegenen, az idegen szón keresztül vezet út, miközben az idegennek, a jelen esetben a görög szónak a megértése „a görög szó lényegi tartományába át-helyezkedő *német* fordítás teljesítménye” (128). „A lényegi fordítás bírja szóra tehát ebben az alapvetően cirkuláris mintában azt a kimondatlan eredetit, amely azonban mégis, sőt éppen ezért *eredetije* az ilyen fordításnak” (146). Ez a cirkuláris mozgás saját és idegen, eredeti és fordítás között a fordítás és a történelem lényegi összekapcsoltságának képletében is megmutatkozik. Egyrészt azért, mert a fordítási folyamat „olyasvalamit tár fel (a szóban közvetlenül ki nem mondott »mondottat«), ami kimondatlanként, meg nem értettként, soha nem voltként vagy eljövendőként, még pontosabban talán valamiféle eljövendő múltként határozza meg az ellentétes partokat” (132), melyek között a fordítás (mint *über-setzen*) végbemegy. Valamely fordítást pedig, másrészt, csakis hagyományteremtő (tehát szükségképpen utólag, történetileg megmutatkozó) teljesítménye tesz lényegivé (145–146).

Ritkán éreztem Jacques Derridának a freiburgi mesterhez való, ambivalensen hangolt viszonyáról mondott szavait annyira találónak, mint amikor ennek az ismertetésnek a megírására készülve, elolvastam Heidegger *Állomások* című görögországi útibeszámlóját (*Aufenthalte*; mint Kulcsár-Szabó is jelzi, szerencsésebb fordítás lenne a *Tartózkodások*). Ezekre a szavakra gondolok, *A szellemről* című szövegből: „Attól függően, milyen hangulatban nézzük, [Heidegger] igen komoly vagy rendkívül nevetséges megfontolásokra hivatkozik. ([...] Mindig iszonyatosan veszélyes és vadul mulatságos, kétségkívül komoly, s egy kissé komikus.)” Kulcsár-Szabó tanulmányának finoman ironikus címe (*A Lét turistája*) mintha ugyancsak utalna erre az ambivalens érzésre. Mely különösen, s ezzel nem vagyok egyedül (vö. 170), akkor támadhat föl az olvasóban, amikor a filozófus a görögországi útról írott beszámolóban a Délosz szigetéről szóló részhez ér. A hosszú, hiábavaló és egyre türelmetlenebbé váló várakozás után (*nota bene* olyan állomásokkal a háta mögött, mint Olümpia, Kréta, vagy Rhodosz), melyet végül a sötét és tajtékos tenger mint előjel (!) képe zár le, Heidegger előtt ezen a szigeten végre feltárul „a görög ittlétnek és világának” sajátossága, a görög lényeg, amely nem más, mint maga (az) Alétheia. Ez a feltárlás pedig, mondanom sem kell, egyben elrejtés is. Ez a teljességgel hajmeresztő beszámoló egyben azt a mozzanatot is előtérbe állítja, amely Heidegger egész Görögország-tapasztalatának (e szó használata persze nagyon is kétséges itt) a lényegét alkotja, amennyiben a feltárlást, sőt megvilágosodást (a fény központi szerepet játszik az útibeszámlóban, Kulcsár-Szabó elemzi is ezt: 172–174) a sziget neve mintegy előírja: Délosz „a nyilvánvaló, a sugárzó, ami mindent nyitottságába gyűjt”. Heidegger ugyanis az út során kevésbé az érzelmi tapasztalatszerzés lehetőségeit keresi (az élményszerzést például jószerevével megtiltja magának [158]), mint inkább Hölderlint olvas, szüntelenül elmélkedik, a rá-gondoló emlékezés (*andenken*) módján, s ez az elmélkedés a görög nyelv körül és jórészt a görög nyelvben zajlik. Ahogyan Kulcsár-Szabó megfogalmazza: „Görögország autentikus tapasztalata talán nem is más, mint a nyelvben való tartózkodás tapasztalata, amelyről éppen emiatt nehézkes nyelvi formában tanúságot tenni” (178). Másfelől persze ott van számos re-mek megfigyelés (például a turistáskodásról, a fényképezésről, a művészetiparról), amelyeket a tanulmány, a tanúságtétel lehetetlen volta mellett, gazdagon és találékonyan bont ki, s természetesen – és ez már a legkevésbé sem vicces – ott van nyelvnek és *alétheiának* a szentséggel összekapcsolt megragadó és Kulcsár-Szabó által híven rekonstruált elgondolása (177–181). A tartózkodó tartózkodás gondolata, vagyis hogy a görögség valóságos jelenléte, jelenvalóvá válása elől mintegy el kell hártani az ezt ellehetetlenítő intézményeket és médiumokat, nem torkollik az „autentikus tapasztalatnak” mint valamiféle közvetítés nélküli és teljes jelenlét elérésének ünneplésébe, hiszen az *alétheia* kettős mozgásának dinamikus szerkezete, amely a feltárlást, a jelenlétet az önelrejtés, a visszahúzó mozgásával töri meg, ezt lehetetlenné teszi (184). A tanulmány a voltaképpen Heidegger egész utazását jellemző, ám leglátványosabban a Görögországtól vett búcsúban kirajzolódó körkörös szerkezet kibontásával zárul: „Görögország maga a kezdet, amely éppen a tőle való eltávolodásban érkezik meg csupán [...] hiszen [...] éppen önnön szigetváltába rejtőzve (és a gondolkodó emlékezésre hagyatkozva), ezt az elzártágát egyben mint a kezdet történelmi elzártágát tudatosítva tárhatja fel magát az utazó számára” (186).

Ezért kell, kellene elmenni Görögországba – legfőképpen persze Déloszra.

FÜZI LÁSZLÓ

Sándor Iván Németh László-esszéje

A szerkesztői kérésre, hogy a Tiszatáj jubileumán emeljek ki egy számomra fontos írást az elmúlt évfolyamokból, s írok róla, azonnal Sándor Iván *Tengerszem a század térképén* című mesteresszéje jutott eszembe, ez az írás a Tiszatáj ezerkilencszáznolcvanhat márciusi számában jelent meg¹. Emlékszem arra, ahogy olvastam, emlékszem arra, ahogy telefonon szót váltottunk róla Ilia tanár úrral, aki akkor már egy évtizednél hosszabb idő óta nem szerkeszthette a Tiszatáját, s emlékszem arra is, ahogyan hiányzott nekem ez az írás akkor is, amikor Sándor Iván pályáját követve a nyolcvanhatban megjelent Németh László-könyvét, esszéit és regényeit olvastam, s olvasom – máig. Csak most, amikor az írást újra megkerestem, s évtizedek múltán ismét elolvastam, jutott eszembe, hogy a felkéréssel majdhogynem lehetetlen feladat elé állítottak, hiszen a Tiszatáj régi olvasója vagyok, ahogy a többi folyóiraté is, teszem hozzá az előző mondathoz, a számomra elérhető magyar folyóirat-irodalmat ezerkilenszázhetvenkettő-hetvenhárom óta olvasom, negyedik gimnazista voltam akkor. Akkor nyilván azt kerestem a folyóiratokban, ami az akkori napilapokon kívül állt, azt mondom, azok fölött létezett, s mégis kapcsolatban volt azazal a világgal, amelyikben éltem. Így találtam rá az irodalmi folyóiratok egész mezőnyére, nem egyre, nem kettőre, hanem az irodalmi folyóiratok egészére, hazaiakra és határainkon túliakra egyaránt. A Tiszatájban Németh László *Colbert* című drámáját olvastam először, ezerkilencszázhetvenhárom áprilisában jelent meg, akkor már az érettségire, s az egyetemi felvételre készültem történelemből, feltehetően ez a kapcsolódás olvastatta el velem a darabot azonnal.

Mindezt azért mondom most el, mert valójában negyvennégy év olvasmányaimból kellett választanom akkor, amikor Sándor Iván esszéjét választottam, a választással feltehetően az írás most újra tudatosított értékei mellett a magam hiányérzeteit is szerettem volna feloldani. Mondtam, hiányzott nekem ez az írás, de korábban nem kerestem meg, nem olvastam újra, így a hiánya dolgozott bennem. Hiányzott nekem

* 1947 márciusában indult útjára a Tiszatáj folyóirat. Története, e küzdelmekkel és eredményekkel teli 70 év nemcsak a mindenkori szerkesztőség története, de főképpen a lapot írással, gondolatokkal és élettel megtöltő szerzők, barátok és kollégák története. Közülük kértünk meg néhányat, hogy az ünnep alkalmából válasszák ki az elmúlt évtizedek Tiszatájában megjelent anyagai közül a számukra legkedvesebbet, melyet köszöntő soraik kíséretében ez alkalomból újra közreadunk. A 70 éves Tiszatáját köszöntő ünnepi sorokat, valamint a lap archívumából kiválasztott régi-új szövegeket következő számainkban mutatjuk be.

¹ Az írás újraolvasható az alábbi internetes elérhetőségen:

http://tizsataj.bibl.uszeged.hu/13129/1/tizsataj_1986_003_046-050.pdf

ez az írás, mondom, s most is ugyanolyan fontosnak tartom, mint amilyen fontosnak tartottam jó harminc évvel ezelőtt. Igaz, hogy a fontos írások a korukhoz szólnak, mondandójuk érvényessége azonban megőrződik az évtizedekkel későbbi idősza-
kokra is. Sándor Iván esszéjének értékeit jól jelzi, hogy ma ugyanazzal az erővel szó-
lít meg, mint amelyikkel az első olvasásakor megszólított.

Az öt nyomtatott oldalnyi írás alatt a jegyzet: „Elhangzott a székesfehérvári Né-
meth László-emlékülésen.” Ezek szerint először hallottam ezt a szöveget a szerző
felolvasásában, s csak utána olvastam-olvashattam el, merthogy a jelzett tanácsko-
záson magam is ott voltam, a felolvasás hallgatásának és az írás olvasásának élmé-
nye azonban összemosódott bennem. Miért jelentős ez a pár oldalnyi esszé? Azért,
mondom, mert Németh László ugyancsak pár oldalnyi *Vers vagy tanulmány?* című
esszéjét középpontba állítva Németh harmincas évekbeli, pontosabban a harmincas
évek közepéhez kötődő gondolkodását pontosan mutatja be, Németh mondatait se-
gítségül híva jelzi, hogy az irodalom műfajait, mi több az irodalom szerepvállalását
a ráháruló feladatok határozzák meg. „Vers vagy tanulmány: nem érték kérdése...
hanem időponté”, írta Németh, s hozzátette: „Nagy műnek nagy, egyenletesre lehor-
dott alap kell. Líra, dráma, regény csak olyan szellemi talajon találnak biztos helyet,
ahol érzésben, ízlésben, felfogásban, legalább egy tisztásnyi térségen valami kis köz-
megállapodás jött létre: az alkotónak nem kell magának végezni a földmunkát is.”

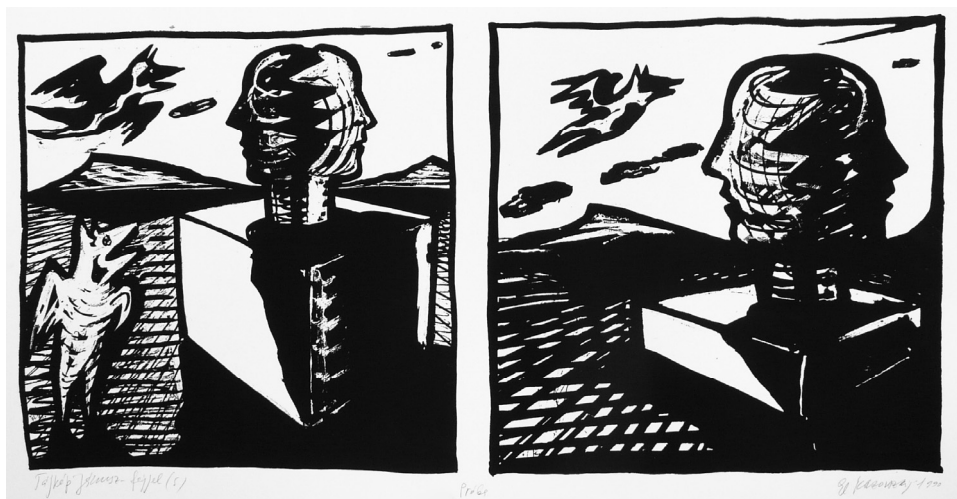
Sándor Iván írása jelentős a váltása, saját nézőpontjának a megváltoztatása mi-
att is, ezt második pontként mondom. Németh esszéjének a bemutatása után, a
nyolcvanas évek közepén, ötven évvel Németh László s számos más író szerepvállá-
lása után, harminc évvel azelőtt, hogy ezeket a sorokat írom, az átmenet időszakát
megelőzve, annak szükségességét átélve kérdezte, Némethre visszautalva: „Hangot
adunk-e olyan nyomatékkal a mi korunk gondjainak, miként ő mindannak, amit a
maga korában fölismert”?

Harmadik pontként azt mondom, Sándor Iván írása jelentős azért is, mert felül-
nézetből megnevezte mindazt, amit a magyar társadalom gondjaként-bajaként lá-
tott. Idézem: „... miközben közismertek a társadalom intézményeinek akadozásai, a
lelassulások, sőt lehetetlenülések, ugyanakkor más progresszív alternatívák kipró-
bálására alig van lehetőség, mert annyira satuba tartja a kopásnak indult intéz-
ményrendszereket az önmaguk létrehozta kemény kontraszelekció; az is köztudott,
hogy a gazdaság ugyan jó ideje nem tud tartósan érvényes feleleteket adni a kor ki-
hívásaira, ám idegvégződésesei mégis szinte kilátástalanul a közepes alattiba kapcso-
lódnak; aztán itt vannak a közismert anyagi gondokon túl az intézménymodellek
hatóképtelenségéből bekövetkező nehézkedési törvények, a könyvkiadásban, a
film, a színház életében és persze a tudomány terjesztésében, amelyek mérhetetle-
nül elnyújtják, ha csak el nem torlaszolják a megjelenést. Így azután miközben a vi-
lágindex szerint az információs áradatban a szellemi reflexiók idő egyre csökken,
nálunk olyannyira elnyúlik, hogy a gondolkodás, a művészet teljesítményei szinte

kiiktatódnak abból a sávból, amelyben a nemzet, egy közösség közgondolkodása, ön- és jövőfelismerése, történelmi tudata megfogalmazódhat.”

Írtam már, az írásról, rögtön az elolvasása után Ilia tanár úrral beszélgettem, telefonon. Volt olyan beszélgetésünk, amelyet rögzítettek azok, akiknek ez volt a dolguk, ennek a beszélgetésnek a leiratát nem kaptam meg, igaz, a leirat nélkül is emlékszem arra, amit mondtam. Kristálytisztá a vonalvezetése, pontosan megfogalmazza a tennivalókat, ilyen kifejezéseket használtam. Megváltoztatva a megváltoztatandókat, figyelembe véve mindazt, ami nálunk és a világban az elmúlt harminc évben történt, tekintettel a művészetek s így az irodalom helyzetében bekövetkezett változásokra is, kíváncsi vagyok arra, hogy a mai fiatalok, a mai fiatal írók mit mondanának Németh László és Sándor Iván esszéjéről.

Arra vagyok kíváncsi, hogy értenék-e az írás éthoszát és igazságát, mondom. Merthogy Sándor Iván a maga esszéjének lezárásában majdhogynem egészében megismételte Németh László írásának utolsó mondatait: „Azok a szépírók, akik a tanulmány munkájával lépést tartottak, előnyben lesznek, s előnyben azok a tanulmányírók is, akik nem fojtották meg magukban az alkotót. A legnagyobb előnyben azonban az ifjúság van, amely látta mindezt, s tartogathatta az erejét...”



EL KAZOVSKIJ: TÁJKÉP JÁNUSZ-FEJJEL 1-2.
1990, szitanyomat (próba), 35×30 cm, magántulajdon

SZÍV ERNŐ

Édesapám énekel

Édesapámat éppen akkor hagyta el édesanyám, amikor megszállt az udvarházban egy pap. Rendes embernek látszott isten embere, piros arcú volt, szépen beretvált, adott dollárt édesapámnak, aki gyakran énekelt, de amikor édesanyám elhagyta a másik költő miatt, már nem is akarta abbahagyni. Én meg csaknem megőrültem, nem lehet ennyit dalolni. Mire való ennyi ének?! Enyhít bánatot, szomorúságot? Aligha. Amikor édesapám énekelni kezdett, nem enyhült, még szomorúbb lett, valószínűleg belelovalta magát a bánatba, hopp, megállok, ezt szépnek tartom, a megfogalmazást, lovalni, belelovagolni bánatba, szerelembe, halálba, öröklétbe. A zöldbe. A vakító, csikorgó télbe. Hazába. Otthontalanságba. Úgy tudott lovagolni édesapám, mint egy herceg, pedig bűdös bunkó volt adott esetekben. Egyáltalán belovagolni akárhová. Költő az, aki belelovagol a versbe? Ha csak számára van, Sándor? Vagy az se, egy sánta kecskéje, sovány kis aranyhala, ami úgy verdes a szív fölötti zakózsebben, mint egy lírai defibrillátor? Én még soha nem lovagoltam, de fogok. Édesanyám egy másik költővel szökött el, az is sokat énekelt, mint édesapám, de föl nem foghatom, hogy édesanyámnak miért kellett az a költő. Ért annyit, mint a papa? Anyuka elhagyott engem, a rohadt kis húgaimmal egyetemben. Az a másik költő is alacsony volt, és bűdös, görbe volt a lába, összevissza beszélt, meg volt győződve a fontosságáról, furcsán csillogott a szeme, itta a kumiszt, mint a vizet. A másik költő is meg volt bántva, hogy a többi igric így meg úgy. Azok! Jobb várak, gazdagabb falvak, adakozóbb földesurak, bejárnak a királyhoz! A másik költő is csalt, lopott, hazudott, és akkor volt a legidegesítőbb, amikor őszinte és becsületes akart lenni. Amikor hágt a édesanyámat, olyanokat suttogott a fülébe, hogy az ég is pirult, a saját fülemmel hallottam, ilyeneket édesapám is hörgött, csuklott és ordított. Szép volt az én édesanyám, de nem annyira. Mennyire szép egy anya. Miután édesapámnak adott dollárt az a pap, nem is keveset, ő leült mellém a szalmás vacokra. Simogatta a homlokom. Néha meg is ütött, szokta. Aztán azt mondta, szinte csak magának, ma szép verset daloltam el, fiam. Nem érti senki. De rendesen megfizettek. Senkinek ne mondd, ezt is anyádnak köszönhetem. Pedig már a dilettáns senkiházinak teszi a szépet a bűdös kurva. Kicsit hallgatott, dőlt belőle a boróka. Jól van, fiam, aludj. Álmodj szépeket, csilingelést, guruljanak a besenyőfejek. Most kicsit elmegyek. Keresek új anyát neked.

Ps. De lehet, hogy fordítva volt. Hogy Édesanyám volt a költő, és Édesapám lett hűtlen hozzá.



EL KAZOVSKIJ: KERESZT
1987, olaj-farost, 50×45 cm, magántulajdon

Ára: 600 Ft
Előfizetőknek: 500 Ft

