

Csontváry Kosztka Tivadar: [Ki festhet csataképet, és ki nem] 3

Jász Attila: Konkrét hely (versciklus) 4

Kakuk Tamás versei 11

Mó Szucsún versei 13

Csöndessy Király Toll: HÁROM KŐ A PARTON & CO. 16

Dukay Barnabás versei 18

Máthé Andrea: Tricipitum (Háromarcú portré) 21

Lisel Mueller: Monet nem akar műtétet (vers) 25

Ismeretlen japán költő : Tükörvíz víztükörben (vers és kép) 27

Tábor Béla három írása 32

Surányi László: A császári üzenet és az én kínai fala (tanulmány) 43

Thomas Pözlner: Camus a művészet értékéről (esszé) 56

Körösényi Dániel: Én, te, ők (próza) 71

Faludi Julianna: Kezelés (próza) 76

Murányi Sándor Olivér: Argali (próza) 82

Babos Orsolya: Randevú a BAROKK HIDRÁVAL

(Nemes Z. Márió: Barokk Femina) 86

Csehy Zoltán: Manipuláció és magnetizmus

(Megjegyzések a Barokk Feminához) 92

A borítón és a lapzárókon Sipos Zoltán fotói

E számunk szerzői:

Babos Orsolya kritikus (Miskolc), Csehy Zoltán költő, író, fordító (Dunaszerdahely), Csontváry Kosztka Tivadar festő (1853–1919), Dukay Barnabás zeneszerző (Bp.), Falusi Julianna író (Bp.), Jász Attila fényszakmunkás (Gerecse), Kakuk Tamás költő (Tatabánya), Körösényi Dániel író (Bp.), Máthé Andrea esztéta (Bp.), Mó Szucsún költő (Pueblo, USA), Mueller, Lisel költő (1924–2020), Murányi Sándor Olivér író (Pócsmegyer), Pavlovics Zsófia fordító (Debrecen), Pözlér, Thomas filozófus (Graz), Surányi László matematikus, filozófus (Bp.), Tábor Béla filozófus (1907–1992), Szilágyi Mihály fordító (Bp.)

Csataképfestés címen múlt vasárnap Pekár Gyula, író és képviselő pillanatnyi ihlettségében azt kérdezi tőlünk, vajon gondolunk-e a csataképfestésre, van-e kialakult véleményünk a megfestésére?

Mert ha az orosz cár 12 festőt küldött ki Lembergbe, akinek az volt a feladatuk, hogy az oroszok dicsőségére festendő csataképekhez ihletet találjanak: de a sors elűzte őket, vajon, mit tettünk mi?

Csontváry Kosztka Tivadar 3

## [KI FESTHET CSATAKÉPET, ÉS KI NEM]\*

Válasz Pekár Gyula írására

Van-e nekünk hivatalból apostoli számú csataképfestőnk kiküldve? Kialakult-e már vélemény csataképfestőink között arra nézve, hogy mely (Krasznik-, Sztanov Limanova-szerű) csaták, hősi epizódok lesznek epokális, nagy kompozíciókban megfestendők? Meg van-e állapítva tíz-húsz csatatéma, és gondolkoznak-e festőink e nagy kompozíciókon?

Ezek után a t. cikkíró csodálatának ad kifejezést, hogy annyi jeles mecénásunk közül mindedig senki sem tűzött ki, mondjuk ezer koronás díjat, például a limanovai magyar bravúrt ábrázoló csatakép-vázlatra.

Ez jó volna: mozgásba hozná a művészi ambíciókat, és foglalkoztatná munka híján tespedő festőinket.

Végül pedig: ha a cárnak vissza kellett hívnia a maga festőit, a mi művészeink előtt nyitva az út, siessenek, használják fel a pillanatnyi ihletet, vegyék ecsetjükre a galíciai magyar diadalok szent helyeit és legyen művészi sikerük méltó a mi halhatatlan hadi dicsőségünkhöz. Minderre a nagy feladatra csak egy zsenit keres a cikkíró, aki ezt egy-kettőre megcsinálja, és a többi festőnek is megadja a formát.

Épp most olvasom az angol lapokban, hogy ott is zsenit keresnek a mi dicsőségünk letörésére, s erre a célra egymillió font sterlinget ajánlott fel, vagyis huszonötmillió koronát, egy londoni mecénás. Kíváncsi vagyok rá, hogy ott és itt micsoda licitációnak nézünk elébe, s vajon lesz-e csak egy is, aki ezeknek a nagy feladatoknak a zsenije lehetne. Én magam a zsenitenyésztes kapcsán a híres Ostwald tanár urat kioktattam (lásd *A lángész* című munkát), ki lehet, és ki nem lehet zseni. Van szerencsém ezt a cikkíró úrnak megfontolásra és elolvasásra ajánlani.

*Bpest, 1915. június 26-án*

\*Publikálatlan kézirat. Köszönet a közreadásáért Gegesi Kiss Józsefnek és Gerlóczy Gábornak. A szöveg elhangzik a Csontváry Emlékműhely Kulturális Egyesület által kiadott Csontváry-hangoskönyvben. Közreműködnek: Varga Tamás és Dresch Mihály.

## KONKRÉT HELY. Utazások

### *Csontváry Kosztka Tivadar körül*

[1.]

*Egy festő sír* a konyhában,  
kivágták a cédrusfenyőt  
a játszótér mellett, pedig  
alig pár száz éves volt csak,

semmi baja, mégis úgy döntött  
a hivatal, hogy kidöntik, ki-  
vágják ezt a gyönyörű fenyőt,

mert nem lehet megmenteni  
a világot kedves Tivadar,  
ha az nem akarja, és benne  
az emberi lényeket se,  
szabad akarat működik,

az ellen még az angyalok  
vagy a próféták se tehetnek  
semmit, ezt nem fogadtad el,  
kivágták hát a cédrusfenyőt,

de nem magára gondol-e  
leginkább a festő, amikor már  
csak a cédrus hiányát festi  
folyton-folyvást, vászon  
és ecset nélkül is?  
(*Tata-Tóvároskert*)

[2.]

A fiatal építészhallgató  
és az idős festő akár  
ismerhették is volna  
egymást,

azonban, mire Gedeon hazatér  
Münchenből, Csontváry  
már nem él,

a fiatal építészhallgató  
műtermet keresve  
1919-ben véletlenül betéved  
a Fehérvári út 34-36-ba,  
egy bérház belső udvarára,  
ahol óriási vásznakat próbálnak  
épp szekérponyvának eladni,

véletlenül, ismét, megrúgja  
az egyik legnagyobb hengert,  
amelyből egy csodálatos  
festmény bontakozik ki,  
a *Magányos cédrus* című,

így kezdődik hosszú  
és magányos zarándoklata.  
(Bp., *Hadik. Gerlőczy Gábornak*)

[3.]

*Ezen a képen már* minden készen van,  
várakozik, tenger, vár, vihar, híd, lovas  
és sirály egyensúlyoz a látvány fölött,  
bizonytalan alakok a háttérben,  
mégis,

úgy tűnik, túlságosan is elrejtetett  
mindent, ami fontos neki, előtérbe  
helyezte a trogiri várfalat, ami  
egészen olyan, mintha festett  
díszlet lenne csupán,

ha jártál ott, tudod, hogy tényleg ilyen,  
de mit is szeretett volna megfesteni,

és ugyan ki veszi észre a kép háttérében  
meghúzódó méltóságos hegy vonulatát,  
vagy az előtérbe tolt jelentéktelen  
halászbárkákat,

a viharos ég különlegesen jól eltalált  
szürkéje is kinek tűnne fel, és hogy  
az alatta elvitorlázó sirályt esetleg  
egy kitömött madárról festette,  
kit érdekel?

[4.]

*Azt hiszem, megtaláltam*  
a nagyjából konkrét helyet,  
egy reprodukció segítségével,  
ahonnan a képet festette,

akár egy képeslap, csak szebb,  
mint a jó művek mindig,

azóta a vízesés tetején,  
egészen a szélén, középen  
nőtt egy fiatal, sudár fácska,  
fa,

alatta, mellette zuhog,  
csak zuhog a víz folyamatosan,

lefotóztam telefonnal, pedig  
nem szoktam, gondoltam,  
ez tetszene neki is,

talán az élet erejéről, az élni  
akarásról szól, amiben  
mindig is hitt,

ha tudnám  
mennyországi számát,  
átküldeném viberen.  
(*Jajce, Bosznia*)

[5.]  
*Egy félig báb, félig lepke*  
esőáztatta szárnyára írta  
üzenetét,

majd javítgatta, firkálgatta,  
míg pávaszem nem lett belőle,

ha jól olvasod, azt jelenti:  
mindenki a titkot akarja tudni,

de valójában nincs titok,  
mert minden az.

[6.]

*Nem változik semmi, a mutatványosok,  
a hídról pénzért leugró alakok  
több száz éve ugyanazok,  
ezzel keresik a kenyerüket,*

*a turisták pedig mindig fizetnek  
egy kis látványosságért, fotózzák őket,  
aztán mennek tovább, újabb  
látványosságok ígérete felé,*

*a vendéglősök évszázadok óta  
jól megélnek a turistákból, és  
a turisták is élnek-halnak a helyért,*

*Csontváry abbahagyta a festést,  
megunta ezt az örök körforgást,  
még egyszer nem festi meg a hidat,  
nehogy lebombázzák megint,*

*csak néz inkább  
a hídon messze túlra.  
(Mosztár, Bosznia)*

[7.]

*A lakótelepen elültetett fa  
meglepetésre  
életben marad,*

*hatalmasra nő  
a tenyéren megülő  
fekete magból,*

*minden éjjel világít,  
belülről.*



[8.]

*Lakást bérelt egy évre, hogy a rendkívüli  
világítóerőt tanulmányozva kívárhassa  
a megfelelő pillanatot,*

megalomániájától űzve több mint  
húsz négyzetméteres vásznat készített elő,

hóval borított Etna,

az ógörög színház vörösen és folyton izzó  
romjai,

a kétszázötven méter mélységű tenger  
nyugtalan kékje,

először abban a naplementében  
állt össze minden törekvése látvánnyá,  
vagyis egyetlen aranysárga menedékké  
az ég boltozata.

[9.]

*A csukott szem, a Nap, most még pihen,  
hogy a reggel időben ott találjon majd  
a táj fölött, ahogy festőt kell,  
vászon előtt,*

a sziklára épült város lakói alszanak,  
nem baj, a részletek nélkülük is  
alakulnak,

egy romos épület helyet cserél a fákkal,  
aztán marad minden az eredeti helyén,  
de a változtatás lehetősége is ott van  
a képen, ami készül éppen,  
csak nézni kell majd,

a színek nem ártatlan ablaknyitogatások,  
nem a világra nyílik a tekintet,  
a hajnali fények a sötétség áztatta fák  
belső izzását mutatják,

a festő könyörületes tekintete megengedi,  
hogy a reggel elterelje majd a figyelmet  
minderről,

az eddig fontos színek fekete-fehérre  
váltak, elvesznek tehát, lassan szürkül  
az ég, sötétedik megint.

[10.]

*A fotelben ülsz, az asztalon  
rengeteg könyv, sötét van már,*

mert valamennyi csillagnak  
ragyognia kell, hogy a taorminai  
festményen felkelő Hold egyenesen  
az arcodat világíthassa meg

a homálytól maszatos tükörben.

[11.]

*A mennyországot pont így képzelem el,  
amilyen a holdtölte Taorminában,  
első igazi festménye, húsz év készülődés  
után,*

minden olyan, amilyennek lennie kell  
egy igazi festményen, pontosan,  
amilyen az életben is,

virágzó mandulafák, ágaskodó ciprusok,  
középen a lebegő Hold fényében ázó  
időtlen épületek,

miközben az út csendesen kanyarog,  
araszol fölfelé, még a tenger színét is  
megtalálta végre, a Hold reflektorfénye  
és egy égen úszó felhőfoszlány árnyéka  
segítségével.

## J.B.G.-VISSZAFORDÍTÁSOK

*Janet Brooks Gerloff festményei József Attila verseire*

nem léphetünk be a vonalak mögé  
nem simulhatunk az üveglapba  
nem láthatjuk a hóba fulladt nyomokat

a régi helyén friss törzs izmosodik  
az erősödő kéreg más éveket takar  
elhagyott madárfészek a test lenyomata  
szalajt a bottal turkáló ember biciklijé

irgalommal szólalnak meg a kövek  
gyermekkézzel porba rajzolt kegyelem

## 12 MADARAK LÁTOGATÁSA

cinkék a korláton  
a hajnal fényes kövei  
szárnyaik alatt  
az égbolt mélysége  
a felhők repedéseiben  
a borókafenyő termése  
gurul a terasz kövén  
míg rá nem sötétedik

résnyire ereszti a redőnyt  
ne tudja legyőzni a képzelet  
és nézi belenyugvón  
az árnyékos padlóra  
zuhant sirálytetemetek



## TÜNEMÉNY

szótlan versként  
hangtalan zeneként  
arctalan marad

mióta elváltunk  
nem öregszik  
idővel örökifjan  
távoli  
ismeretlen helyre  
halványul

## A PRÉRIN

tavaszi zápor futott át  
az árvalányhajás prérin  
nyílik sok vadvirág  
új színek sora a régin  
fehér piros sárga lila  
hangtalan kórusa

## 14 A SZÉPSÉGNEK

Nincs bölcső  
a szépség születéséhez

nincs sír  
a szépség halálához

gyöngyvirágos liget  
hótakarós rét

a szépségnek nincs hajléka  
vagy szunnyadóhelye

## REKVIEM BARTÓKÉRT

sosem fejezte be Brácsaversenyét  
nélkülözésben és megviselten  
mint akkor és ma is oly sokan  
meghalt  
New Yorkban

nem volt siratóének  
emlékdal  
rekviem  
mert egy igazi művésznak  
nincs igazi barátja

zseni mondták  
nagy művész volt  
még végrendeletét  
a Brácsaversenyt is  
befejezték

de senki nem ismerte  
egyedül volt  
magyar magányosságában

15

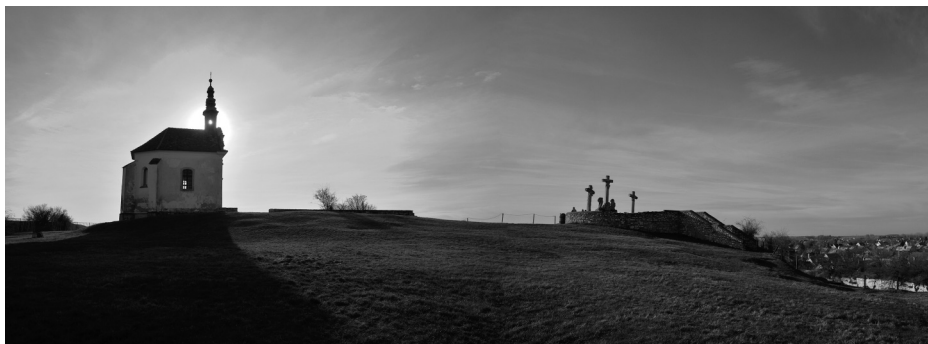
senki  
nem énekelt érte  
siratót  
emlékdalt  
még rekviemet sem  
egy kora tavaszi estén  
egy coloradói városban  
messze New Yorktól  
az ő fényének árnyékában  
láttam egy nőt a színpadon  
egymagában  
brácsahangjára bízni  
a kidalolhatatlant  
a zenekar zsívajgása közepette

mint néma sírkövek  
rezzenetlen ültek az emberek  
hallgatták  
üres tekintettel

csupaszív rekviemet énekelt  
Bartókért

**(Fordította: Szilágyi Mihály)**

Mó Szucsún (Nagoja, 1932) japán származású amerikai költő, zeneszerző.



## 16 HÁROM KŐ A PARTON [1.]

& CO.

*Sipos Zoltán fotóin megáll az idő, nem kimerevül, hanem összesűrűsödik általa*

jól ismert élményanyaggá. Meditáció ez is, ahogy kijár évtizedek óta ugyanazokra a helyekre, és az általunk unalomig és azon túl ismert roppant látványos motívumok közé észrevétlenül becsempészi a technikát, a gépén keresztül néz. Ez a legnagyobb tudás, amit csak az ösztönösség oldhat fel igazán jó képpé. Nem vesszük észre, hogy technika, és hogy valaki itt fényképezőgépet használ, hosszan készülődik. A gépe állítható lencséjén túl egy megbízható, fényérzékeny, belső lencsével is rendelkezik, mondhatnánk egyszerűen, hogy jó szeme van, de nem erről van szó, Sipos Zoltán a szívével fotózik, a szívével lát. Megérzi a pillanatot. Látványhorgász, aki kivárja, amíg épp a megfelelő pillanatban áll össze az áhítattal kezelt látvány képpé. Nem a hálóban lévő halakra, hanem a sárga-piros őszi levelekre koncentrál a parton.



[2. ]

*Három kő a parton, atya, fiú, szentlélek,  
égbolt, tótükör, medersár:  
mától fogva már  
nem nézek, csak szemlélek.*

[3. ]

*Sipos Zoltán fotósnak szerencséje van. Egyrészt, hogy a szívével lát, másrészt, hogy ennek rögzítéséhez minden technikai tudása és lehetősége adott, harmadrészt, hogy felismerte, a hely, ahol él, ideális tájdíszletet nyújt számára ahhoz, hogy a fotó ne csak a látványról, hanem annál jóval többről is szóljon. Fotói egy folyamatos jelent mutatnak, ahol mindig a mostban vagyunk. Mondjuk csak ki, az örökkévalóságban. Ennél kevesebbért pedig nem érdemes nekiállni semminek, főleg fotózni. Ezeket a témákat az örökkévalóságig érdemes rögzíteni, megunhatatlanul, de csak így!*

*Csöndessy Király Toll*



h	csillagos éjszaka	
o		
n	nyugal kísért	
n		
a	szótlanul	
n		
	kutyák ugatnak	
j		
ö	megáll	
n		
	siátnyai összecuska	
é		
s	utára figyel	
h		
o	befeje	
v		
á	átalakul	
m		
e	szemeit lezárva	
o		
y	ezüstös fény környezi	
	ragyog	s
		í
		b
	mennyei nyugalom	a
		n
	földi csendben	r
		a
	megszólít	b
	hangja átölel	y
		a
	szívem	k
		u
	szeretetével érint	d

azon is túlonnani

19

hajnali égek  
tudás a nő létről  
csillagos éjjel

ahová tartasz  
mélyen ülő szemeken  
látászó messzeség

létra sziklaszál  
a boldogság magány ügy  
félelem híján

szívhang nappárta  
mennyezős ruhájukban  
bordó s arany

örökkévaló nap és éj egygővé válva részes végtelen

ragyogás és árny  
mennyezős ruhájukban  
napút dobbanás

kötött szabadság  
a boldogság magány ügy  
kőbe vájt lépcső

kinyíló távlat  
mélyen ülő szemeken  
áttetsző homály

holdtölte nappal  
tudás a férfi létről  
a kony vörös fény

## MAGAMD

közös s<sup>é</sup>günk  
 válasz. zöldel  
 este, s erre  
 égkor réved,  
 keresni  
 tudott tudást  
 fölemelve, s elfeledni  
 titkosítót titoktalan  
 elrejtő  
 óhullám, delidón.

lebeg  
 fölötte elporló  
 vörös kén, s nem tudom  
 mikoron nevezte  
 létedet  
 tenmagad magamnak,

megélve  
 szívvel lélekbe.

dukay barnabás

*A bölcsesség allegóriája*  
című Tiziano-festmény<sup>2</sup>  
Erwin Panofskytól származó elemzése<sup>3</sup> óta nem sokat lehet hozzátenni ennek a festménynek az értelmezéséhez. Írásomnak nem is ez a szándéka, hanem a festménnyel kap-

Máthé Andrea 21

## TRICIPITIUM

### Háromarcú portré

csoportban bennem felmerülő kérdés: miért nincs folytatása sem a festészetben, sem a szobrászatban a tricipitiumnak, holott előzményei évszázadokra visszamenően követhetőek, még ha nem is volt gyakran alkalmazott ábrázolási mód. Tiziano festményének keletkezése idején például nem ritka egyes itáliai városokban a tricipitium-ábrázolás, igaz, kevésbé festményen, hanem inkább kőbe vésett plasztikában jelenik meg, különösen a gazdag paloták díszeként, így például Velencében a Palazzo Vendramin at Santa Fosca és a Palazzo Trevisan Capello in Canonica homlokzatán,<sup>4</sup> de található például egy márványból készült 14. századi firenzei háromarcú portré, amelynek címe Tiziano festményéével azonos.<sup>5</sup>

Tiziano képének egyik különlegessége – többek között – az, hogy egyetlen portrét nemcsak az arc három nézetéből, de három különböző személy arcából alakítja egyetlen portrévá. A háromarcú portré, hármás arcportré vagy három arcportré, amelyet tricipium, tricipia, trifron, vultus trifron/s (vagy vultus trifon) trivultus vagy trimurti megnevezéssel is említenek. Tizianóéhoz hasonló tricipitia-ábrázolás található Matthias Grünewald 1525-ben készült rajzán,<sup>6</sup> bár a perspektíva másféle alkalmazásával. A hármás portréknak több csoportja is elkülöníthető, közöttük egyik a tricipitium. Azok a hármás portrék is ide sorolhatóak, amelyekben három különböző személy külön portréban jelenik meg egy képen, de összetartozásuk valami módon kifejeződik: ilyenek az emberi korszakokat ábrázoló festmények, például Giorgione *A három életkor*,<sup>7</sup> vagy Gustav Klimt *A nő három életkora*<sup>8</sup> című festménye. Egy 16. századi festmény, a *Hármás profilú portré*, különös helyet foglal el azzal, hogy három különböző, de egymáshoz nagyon hasonlító és hasonló haj- és ruhaviseletű nő portréját helyezi egymás mellé illetve mögé.<sup>9</sup> A hármaskép egy másik formájában megjeleníthet egy személyt három különböző nézőpontból – jobb profil, szembe nézet, bal profil – egy festményen, mint pl. Lorenzo Lotto *Egy aranyműves arcképe*,<sup>10</sup> Van Dyck *I. Károly hármás arcképe*<sup>11</sup> című festményein.<sup>12</sup>

Tiziano tricipitiuma nemcsak három emberi korszak szimbóluma, és nem csupán valószínűsíthetően a saját és a családjából származó két férfi arcából alakítja ki a háromarcú portrét, és nem csupán címerpajzs (kartus/cartouch) alakja miatt egyedülálló. Mindehhez még három, szimbólumot gazdagon hordozó, a korábbi hagyományban külön képben megjelenített állatfejet – farkas, oroszlán, kutya – tricipitiumát is a férfiportré(k) alá festi, ekként egyesít két ábrázolási tradíciót, és festménye jelentését, értelmezhetőségét is sokrétűvé teszi. Van olyan feltételezés is, amely szerint ez a festmény allegorizáló képként szolgálhatott egy másik festményhez, vagy akár egy fali széf takarását biztosíthatta.<sup>13</sup>

A tricipitium-ábrázolások nem előzmény nélküliek, feltételezések szerint kelta eredetű az a vázán fennmaradt 2. századi háromarcú terrakotta trifron, amely – állítólag – a létezés három különböző állapotát, az alvást, az álmodást és az ébredést vagy ébrenléteket jelképezte. Lehetséges, hogy a kelta kozmológia világain – égen, levegőn, földön – való áthaladásra utalhattak, vagy az idő három dimenzióját is jelenthették. Találtak gall, valószínűleg valamely istenséget ábrázoló trifront, az ókori Görögországban Hekatét, a keresztutak istennőjét ábrázolták három különböző irányba néző, de összetartozó arccal, több esetben testtel együtt is.

Az európai románkori és gótikus katedrálisokban – általában oszlopfőknél – jelennek meg a trifronok, közülük is a Salisbury katedrálisban talált hármás férfiportré,<sup>14</sup> az itáliai templomok közül például Norciában és Giornicóban,<sup>15</sup> Bázelen pedig a Szent Péter templom kb. 1400-as évekbeli trifronja ismert; illetve a 13. és a 15. század között keletkezett franciaországi Saintonge megjelenítési közül, például Fontdouce, Chez Busset, Reims (trifrons de Reims) vagy Aujac templomaiban lelhetőek fel a négyszemű, háromarcú portrék alig észrevehetően rejtőzködve az oszlopfők magasságában,<sup>16</sup> fellelhető egy 13. századi normandiai vultus trifon is.<sup>17</sup> Ezek a kőbe vésett portrék nem azonosíthatóak ismert személyekkel, mégis karakteresen hordoznak egyedi emberi arcvonásokat. Érdekes egy rajzi megjelenítés is valamivel korábról, a 7-8. századi liturgikus könyv Veronában, amely vultustrifon ábrázolást tartalmaz: a rajzot vizigót eredetűnek tartják, amelyet később alakítottak kereszténnyé.<sup>18</sup>

Különös, hogy háromarcú Krisztus-portrék is keletkeztek (és főként ezeket a képeket nevezik vultus trifonnak), pl. a 14. századból a Sváb Biblia ábrázolásában, amely az Atya, a Fiú és a Szentlélek összetartozását fejezi ki.<sup>19</sup> Feltehetően ez teológiai szinten felvet néhány kérdést és problémát a Szentháromság titkának képzőművészeti és figurális ábrázolásán túl is, és elképzelhető, hogy emiatt is kevés ilyen ábrázolást lehet fellelni Európában, Dél-Amerikában azonban több „TrivultusTrinity” kép is található. Azt is feltételezik, hogy eretneknek tartott – pl. katar – forrásból származhatnak, emiatt ez az ábrázolás – kimondottan-kimondatlanul – tiltás alá esik. Másrészt

kapcsolatba hozzák a Szentháromság dogmájának bevezetésének idejével, amikor felmerül ábrázolhatóságának mikéntje, illetve lehetetlensége vagy (portrébeli) tiltása. A trivultus ábrázolását hivatalosan állítólag VIII. Orbán pápa 1628-ban, majd a Tridenti zsinat is elítélte, ezt követően tiltás alá esett ez a fajta Szentháromság-ábrázolás, a korábbiak egy részét pedig 23 eltűntették vagy elpusztították.<sup>20</sup>

Képzőművészeti szempontból azonban nagyon érdekesek ezek a tricipitium-ábrázolások, hiszen a figurális ábrázolás többszörözött kihívásain túl a végtelenítést és a trompl'oeil-t, a szemmel és a perspektívával való játékot is magukba foglalják. Éppen ezért is gondolom feltűnőnek, hogy a tricipitia hiányzik a kortárs festészetből és szobrászatból. Pedig amíg a korábbi, korszakok, főként a reneszánsz egyes műalkotásai – a legismertebbek pl.: Leonardo: *Mona Lisa*, Raffaello *Madonna Sistinájának* angyalai, Michelangelo *Dávid-szobra*, Botticelli *Vénusza* – többszörös és folyamatos kisajátítást "szenvednek el", addig Tiziano allegória-festménye (és a plasztikában megfogalmazott háromarcú portrét) folytatása kimaradni látszanak a reneszánsz utáni és a kortárs művészet látómezejéből.

Annál is inkább különös ez, mivel Tiziano *A bölcsesség allegóriája* című festménye kiemelte a háromarcú portrét mind a kultikus, mind a szakrális kontextusból, és nemcsak világi, de személyes vonatkozást is adott a műfaj számára, ugyanakkor (köz)ismertséget is szerzett. Maga a műfaj, a tricipitium jelentése nem egyértelműen tisztázott, némelyek csak festői játéknak tekintik,<sup>21</sup> nyitottságát, rejtélyességét ez is erősíti. Mindezzel megnyitotta, illetve megnyithatta volna az utat a folytathatóság felé, amely azonban – úgy tűnik – eddig mégsem történt meg, a kortárs művészet nem fedezte (még) újra fel ezt a sokrétű lehetőséget tartalmazó ábrázolást. Írásomnak nem célja ennek okait kutatni és feltárni, szándéka csupán rávilágítani erre az összetett, izgalmas, sokrétű képzőművészeti műfajra és jelenkori hiányára.

<sup>1</sup> „A múlt (tapasztalatai) alapján / a jelen bölcsen cselekszik / nehogy a jövő cselekvését elakassza.” – felirat Tiziano *A bölcsesség allegóriája* című festményén.

<sup>2</sup> Tiziano Vecellio: *Allegory of Prudence / A bölcsesség/Az idő allegóriája*, cc. 1565-1570, olaj, vászon, 76x69 cm, National Gallery, London – kép szerzőségét megkérdőjelezi: <https://www.artlyst.com/news/is-titian-allegory-of-prudence-a-misattribution/> (2020.07.20.)

<sup>3</sup> Erwin Panofsky: *Jelentés a vizuális művészetekben* Tanulmányok, Gondolat, Budapest, 1984, Tellér Gyula fordítása, 134-151., lásd még pl. Michael Trevor: *Dwelling Tricipitia: Capturing the Multivalence of Prudence and Time in Titian's Allegory of Prudence*

<sup>4</sup> Valamint pl. Padovában a Palazzo dell'Odeon homlokzatán is. v. ö. Manfredo Tafuri: *Venice and the Renaissance*, translated by Jessica Levine, Giulio Einaudi editor, 1985, Torino

<sup>5</sup> Pacio és Giovanni Bertini da Firenze: *Vultus trifrons or Allegory of Prudence*, cc. 1340-1355, carrarai márvány, 22,5x12,5 cm, Metropolitan Museum of Art (MET), New York <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/461182> (2020.07.19.)

<sup>6</sup> Matthias Grünewald: *Hármas arc (The Triple Face)*, 1525, kréta, papír, 272 x 199 cm, Staatliche Museen, Berlin

<sup>7</sup> (vitatott, hogy)Giorgione da Castelfranco: *Három életkor*, cc. 1500-1510, olaj, fatábla, 62x77 cm, Firenze, Palazzo Pitti

<sup>8</sup>Gustav Klimt:*Die drei Lebensalter der Frau*, 1905, olaj, vászon, 180x180 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Róma

24

<sup>9</sup>Lucas de Heere(nek tulajdonított): *Triple Profile Portrait*, cc. 1570, olaj, pala, 57x57 cm, Milwaukee Museum of Art, Ghent, Belgium, <https://store.mam.org/prod-18-1-825-265/attributed-to-lucas-de-heere-triple-profile-portrait-notecard.htm> (2020.07.14.)

<sup>10</sup> Lorenzo Lotto: *Egy aranyműves hármias képe*, cc 1530, olaj, vászon, 52,1x79,1 cm, Kunsthistorisches Museum, Bécs

<sup>11</sup> A. Van Dyck: *I. Károly három pozícióban* (Charles I in Three Positions) Royal Collection, London, de ide tartozik pl. Philippe de Campaigne: *Richelieu bíboros hármias arcképe*, 1642, National Gallery of Art, London

<sup>12</sup> Ezt a technikát követik pl. a XX. században készült, öt különböző nézőpontból összeállított (ön)arcképfotók (multigráfok) is, pl Marcel Duchamp vagy Francis Picabia1917-ben készült ötnézőpontos arcképe: <https://www.monmouth.edu/departement-of-english/documents/mirrorstransformation-and-slippage-in-the-five-way-portrait-of-marcel-duchamp.pdf/> (2020.07.20.)

Van egy 1953-ban Victor Obsatz készítette Marchel Duchamp kettős fotó, amelyen bal arcél és szemkép helyeződik egymásra (állítólag véletlenül sikerült így):

<https://www.moellerfineart.com/artists/victor-obsatz> (2020.07.20.)

<sup>13</sup> V. ö.: <https://www.titian.org/an-allegory-of-prudence.jsp> (2020.07.20.)

<sup>14</sup> Male head Salisbury cathedral/Férfifej, Salisbury székesegyház:

<http://collections.vam.ac.uk/item/O129783/male-head-plaster-cast-unknown/>(2020.06.30.)

<sup>15</sup> Szent Ágoston templom, Norcia, <https://dasandere.it/il-vultus-trifrons-della-lunetta-della-chiesa-di-s-agostino-a-norcia/> (2020.07.19.) illetve Chiesa di San Nicolao, Giornico, Svájc, valamint Perugi egy kis templomában (Olaszország) is freskóként.

<sup>16</sup> V. ö.: [http://chapiteaux.free.fr/TROIS-TRIFFRONS\\_fichiers/TXT\\_TROIS-TRIFRONS.htm](http://chapiteaux.free.fr/TROIS-TRIFFRONS_fichiers/TXT_TROIS-TRIFRONS.htm) (2020.07.03.)

<sup>17</sup> Coutances cathedral/székesegyház, 1210-1274, Normandia, Franciaország

<sup>18</sup> V. ö.: Verona Orational/Veronai imakönyvh[https://en.wikipedia.org/wiki/Verona\\_Orational](https://en.wikipedia.org/wiki/Verona_Orational) (2020.07.20.)

<sup>19</sup> V.ö.:<https://discardingimages.tumblr.com/post/132684338873/trinity-bible-swabia-14th-century-morgan-library>(2020.06.30.)

<sup>20</sup> [https://www.kirchen-online.com/content/\\_\\_\\_-in-der-schweiz/\\_\\_\\_-im-tessin/giornico-\\_san-nicolao.html](https://www.kirchen-online.com/content/___-in-der-schweiz/___-im-tessin/giornico-_san-nicolao.html) (2020.07.19.) és [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Trinity\\_in\\_art](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Trinity_in_art) (2020.07.20.)

<sup>21</sup> V. ö.: <https://beautybellezzabeaute.wordpress.com/tag/frescoes/> (2020.07.19.)



## MONET NEM AKAR MŰTÉTET

Doktor úr, maga szerint  
nem övezi glória Párizs utcalámpáit,  
amit én látok, torzkép,  
kóros öregkori elváltozás következménye.  
Tudja, egy életbe telt, míg elértem oda,  
hogy angyalnak látom a gázlámpákat,  
tompult, halványodott s végül eltűnt  
minden éles kontúr,  
melyet sajnál, hogy már nem érzékelek;  
míg megtanultam, hogy a vonal,  
amit szemhatárnak neveztem, nem létezik,  
ég és víz, noha rég különváltak,  
a lét egyező állapotai.  
Ötvennégy évbe telt meglátnom,  
hogy Rouen katedrálisa  
napsugarak párhuzamos nyalábjaiból áll,  
és most visszahozná ifjúkori hibáimat:  
alul és fölül merev képzetét,  
a tér hármas kiterjedésének látszatát,  
lehagyná a lilaakácot  
a hídról, melyet benőtt?  
Mivel győzhetném meg?  
Hogy éjszakánként a Parlament tömbje  
a Temze könnyű álmává lényegül?  
Nem akarok visszatérni egy olyan világba,  
ahol a dolgok nem tudnak egymásról,  
mintha a szigetek nem egy nagy földrész  
levált gyermekei volnának.

26 A világ a fény özöne,  
s a fény azzá lesz, amire vetül,  
víz lesz belőle, vízililiomok  
a víz tükrén, a víz fölött és alatt;  
lila, mályvaszín, és sárga, és fehér,  
meg égszínkéek öklömnyi lámpák,  
melyek oly gyorsan továbbítják a napfényt,  
hogyan csak ecsetem hosszú,  
ruganyos sörtéi képesek megragadni.  
A fény fürgeségét megfesteni!  
Tömör alakzataink, e magasba törők,  
áhhítják a levegőt,  
csontjaink, bőrünk és ruhánk légtestet.  
Doktor úr, ha látná,  
hogyan öleli magához az ég a földet,  
és mily határtalanul kitágul a szív,  
hogyan befogadja a világot,  
a kéken párálló végtelent!

(Fordította: Szilágyi Mihály)

**Lisel Mueller** (1924–2020) német születésű, Pulitzer-, Carl Sandburg-, és Lamont-díjas amerikai költő.

Ismeretlen japán költő 27

# TÜKÖRVÍZ VÍZTÜKÖRBEN

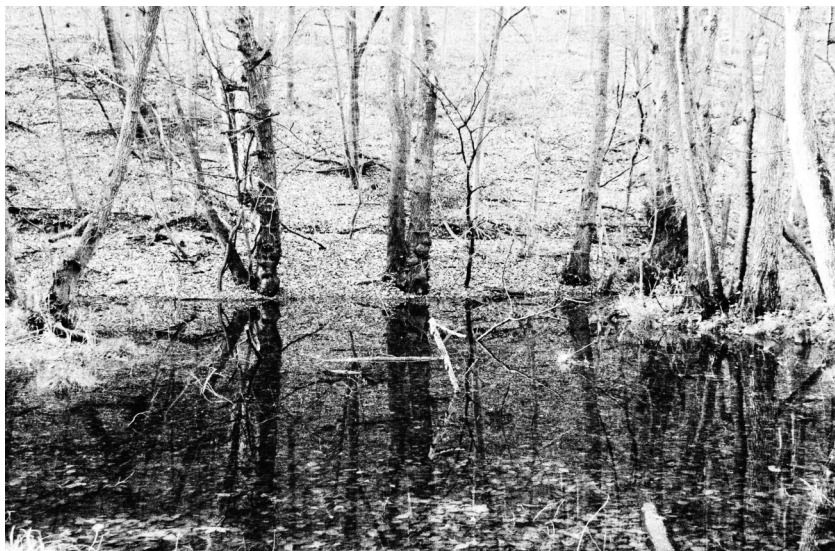
5 változat A. P. egy darabjára

1.  
tükörbe zuhant fatörzs vízben  
tükröződő fák közt most törd  
szét magadban a képet vagy  
legyél inkább magad a kép



28 2.  
a talaj szintje alig tartja az ég  
síkján is túlnyúló fákat nőnek  
vissza a televény foncsora alá  
nem látsz minden csak látszat





3.  
néhány fűcsomó és a víz  
tükrében lebegő fatörzsek  
határán nő túl a valóság  
egyensúlyozó díszletében  
úszó és elsüllyedő látvány



4.  
a fák tükörképe  
lebeg a vízen  
a tükörkép tükrében  
lebegnek a fák

5.  
levelek mozdulatlaná  
dermedt hullása a víz  
tükre alatt láthatatlan  
halként suhanó ívük



Franz Rosenzweig azt írja: nem ismer még egy olyan könyvet, amely annyira a Bibliára emlékeztetné, mint a „Schloss”<sup>1</sup>. És ez valóban így van: a biblia metodológiai esszenciáját tartalmazza. Mindkettőre az a jellemző, hogy minden,

## 32 TÁBOR BÉLA HÁROM ÍRÁSA \*

### Feljegyzések Kafkáról

van, abban az értelemben tekint isteninek, hogy az isteni akarat közvetlen kifejezője. Ez a moralizmus pedig éppen antibiblikus. A Biblia tartalma alapján csak abban az értelemben pozitív, hogy Istennel való vonatkozást fejez ki, ezen belül ez a vonatkozás a negatívumok teljes skáláját tartalmazza.

A „kastély”: az élet értelme.<sup>2</sup> – A per: K. élete értelmének kutatása, „kinyomozása”. K-t letartóztatják: „elfogja” a kérdés, ettől a pillanattól fogva irritálja a kérdés, hogy mi az ő életének értelme. Az élet értelme (illetve maga a kérdés, a kérdés tere) első sorban (vagy csak?) „lomtárakban”, mosókonyhákban etc. kereshető, mert minden tárgya életének csak arra szolgál, hogy elleplezze, eltakarja, láthatatlanná és hallhatatlanná tegye ezt a kérdést. A vesszőzésről szóló jelenetben az ő így mentegetődzik: „csábított a maga finom fehéreneműje, persze, hogy az öröknek tilos így eljárniuk, jogtalan volt, de hagyomány, hogy a fehérenemű az öröké, mindig így volt, higgye el nekem; s ez érthető is, mert *mit is jelenthethet* az ilyen holmi annak, akit az a szerencsétlenség ér, hogy letartóztatják?” „A per”-ben ilyen értelemben benne rejlik a polgári életforma meghatározása és kritikája is: polgári életforma az az életforma, amelynek egyetlen tartalma az, hogy kerülje az élet értelmének kérdését. „Középlét”: a kérdés elől való bujkálás, menekülés életformája. Ezért van az, hogy K. a bankban továbbéli régi életét, ott nem érzi az irritáló kérdést. (Polgár: saját létének apparátusa fontosabb számára, mint saját léte. A nyárspolgári létforma gyanútlanlansága: hogy ez az apparátus csak felhasználható, de nem használ fel minket.)

Persze azt, hogy „az élet értelme”, fogalmazhatjuk így is: „Isten”. És azt, hogy „a kérdés elfogja”, „letartóztatja”, irritálja K.-t, a pszichológia „neurózisnak” nevezi talán. Kafka módszere annak a kiaknázásából áll, hogy minden „tárgy lét” tér- és időbelisége mögött még egy tértelen és időtlen dimenzió is rejlik, ahol minden „tárgyi létező” ugyanannak a történésnek kissé Próteusz-szerű, relatíve szuverénül kezelhető szimbólumává válik: lebontó és lebontható funkciójává. „A sorskelléktár!”

A „rejtett dimenzió”,<sup>3</sup> a „letartóztatás” (= a kérdés elkerülhetetlenné válásának) funkciója például a két őr is, akit megvesszőztek. Kafka szürrealisztikus

amit elmond, a legapróbb részletekig vonatkozásban áll Istennel. A klerikális dogmatizmus ott hamisítja meg a bibliát, hogy ezt nem veszi észre és mindent, ami a Bibliában



módszere, hogy a rejtett jelzettet keveri a jelekkel (pontosabban: rejtettségből egy-egy pillanatra felvillantja a jelzettet és ezt a megjelenő rejtett jelzettet keveri a jellel – talán ennek konzekvenciáját viszi ad absurdum Matthieu „jel-telenítése” –), mert célja éppen az, hogy kétségbe vonja a jelek jelző funkcióját (ami csak más kifejezése annak: a polgári létforma *értel- 33 mé!*): szerinte a jelek nem arra szolgálnak, hogy jelezzenek, hanem éppen ellenkezőleg: arra, hogy elfedjék, felismerhetetlenné tegyék a jelzettet, s a jelzethez nem a jeleken keresztül, hanem a jelek ellenére, a jelek lebontása útján lehet eljutni. (De míg a szürrealizmus montázs-módszere csak tégláira bontja a jelrendszer épületét, hogy kikísérletezze, mennyiben válnak jelzőbbekké más elrendezésben (és a rejtett jelzett felvillantásával tagolva), addig a tasizmus elveti, „cseppfolyósítja”, „herakleitizálja” a jelek összességét, vagyis minden jelet elvet, illetve minden megkülönböztetését a jeleknek a jelzettől. Így a tasizmus talán úgy is felfogható, mint a jelenség–lényeg dualizmus radikális tagadása a képzőművészetben – tehát Nietzsche és gnózis! – de az illúziója mintha inkább az volna, hogy a *lényegben* oldja fel a jelenséget, nem a jelenségben a lényeket.)

Tehát: a két ór megvesszőzése, illetve „Franz véletlen fellökése”: kivetítő gyűlölet (agresszió) az ellen, aki az irritáló kérdést közvetíti. „Isten ostora”: itt a „ostort” ostorozzák meg (illetve ostoroztatja meg K.)

A vesszőzés: „kivetítés”, „bűnbak”. Karinthy sakknovellája: „Allah mindig küld valakit, aki megadja (vagy akinek megadhatom) az aranyat!”

Pongs:<sup>4</sup> „A kapuőr gyerekes statisztává válik, aki a Törvény bel-sejét egyáltalán nem ismeri, maga is »megtévesztett«, mert a vidékről jött emberrel ellentétben semmit nem érzékel a fényességből.” Ez nagyon természetes. Mert a kapuőr az „ellenállás”, amely éppen a felejtésekből, önmegtévesztésekből akumulálódik.

Kafka megoldásai minden síkon keresztülmennek, éppen a jelbontás és a jelek szuverén átcsoportosítása következtében; ezért például „A kastély” mögött zsidókérdés is található, „A per”-ben pedig pszichoanalízis óra.<sup>5</sup> (Az útbaigazító férfi és a lány [= Vater- und Mutterprinzip], illetve a „görnyedt emberek” [= „páciensek”] a törvényszéken.)

„A küldönc”, „a szolga” (Barnabás etc): a „sors küldönce”, illetve az a sorsszerű találkozás, amely összeköti a sors-szöveget a sors értelmével. Mert vannak a sorsnak mozzanatai, amelyek túlmutatnak a sorson (vö. „arché” szerepét betöltő létezők!), és ha sikerül megragadnunk, túlvezethetnek rajta. Személyek és események egyaránt.

Feltétlenül szükséges-e, hogy a regényíró valamilyen ponton azonosítsa saját értékelését azzal az értékeléssel, amely valamelyik hőisében megtestesül? Nem a „tartalom” bálványozása-e ez a követelmény, nem a művészi hitelességet sugárzó „forma” bagatellizálása-e? És nem ebben a bagatellizálásban rejlik-e leginkább a léthez való viszony hasadása, az „abszurd” axiomatizálása, a nihilizmus, a fénytelenység, a „labirintus”? Mert hiszen ennek a bagatellizálásnak a művészet, a művészi hitelesség iránti radikális bizalmatlanság a feltétele: annak a kétségbevonása, hogy a hiteles művészet a maga rejtett centrumában a lét pozitív aszimmetriájából, az „igen” túlsúlyából táplálkozik.

A másik, ezzel összefüggő kérdés: vajon harmonizálnia kell-e a műnek a művész – akár egzisztenciálissá mélyített – magánéletével, pszichológiai drámájával, naplószerűen lerögzített „tényeivel” – ha ezt a harmonizálást egyszerű tükrözésként értjük? Nem inkább a „doxa” és „teória” viszonyában van-e ez a kettő? Nem képzelhető-e el, hogy az író „naplójával” szemben mélyebb, igazibb tükrözése felfogásának maga a mű? Hogy koncentráltabban, tisztábban, egyértelműbben igaz?

#### Az axiomatizációs kutatás öt pillére

Isten (és így a szellem) létezését *játszani* nagyon jó és megnyugtató. A krízis, amellyel meg kell birkózni, akkor következik be, mikor szemtől-szembe kell állnunk a létezésével. Ez a krízis Kafka „kapuőre”: aki nem ijed meg tőle, eljuthat eddig a létezésig. Vö: „Játék is lehetne, de nem az”: a szellemi egzisztencia jellemzője. A szellem a kezdetté avatott játék.

A pap a „kapuőr” legendáról: „Valaminek a helyes értelmezése és ugyanannak a dolognak a félreértése nem zárja ki teljesen egymást.” Az írónia: önfellazítás igénye a legszemélyesebb kérdéseknél, vagyis az axiomatizációs kutatások egzisztenciális-ismeretelméleti feltétele. Az axiomatizációs kutatás öt pillére:

- 1) Abszolút paradoxon
- 2) Abszolút ironia
- 3) A félreismerhetőség mint minden személyes reláció feltétele
- 4) A személyi autoritás mint az igazság végső instanciája<sup>6</sup>
- 5) Novalis: „A külső a titok állapotába átvezetett belső”.

## A személyiség felismerhetősége

*A krisztológiai alapkérdés: a személyiség felismerésének kérdése*

Az Ótestamentum láthatatlan istene a művészetben a képtilalmat jelenti. A krisztológia látható-láthatatlan istene: a rejtettséggel problémájának centrumba kerülését!

Az Ótestamentum annak a drámának a története, amelynek cselekménye így jellemezhető: a zsidó nép újra meg újra félreismeri Isten irányító akaratát a történelemben. Az Újtestamentum annak a drámának a története, ahol a cselekmény: a megjelenő személyiség fel nem ismerése.

Pascal: „Jézus Krisztus valóban rejtőző Isten; nem fogják felismerni, nem gondolják, hogy ő az; a botránkozás köve lesz”:<sup>7</sup> A krisztológia a személyiség-egyéniesség probléma centrumba állításával – ami egyben a *rejtettség* kérdésének centrumba állítását jelenti – az identifikációs drámának (vagyis magának a tragédiának) legszenvedetelibb problémáját – tengelyét! – éli át: a „félreismertség” és „félreismerés” (non-identifikáció) problémáját. „Ontológiaiilag” ez a létezés dramatikus értelmének végső keresztmetszetére utal. Teremtés, bűnbeesés és megváltás ebben gócosodik: a teremtés úgy fogalmazható, mint az eredendő azonosság (identifikáció), a bűn mint dezidentifikáció, a megváltás mint re-identifikáció. A „káosz” problémája itt a dráma középső felvonása.

Az Ótestamentum (Nazianszoszi Szt. Gergelyen orientálódva?) úgy fogható fel, mint a lét drámája az „Atya”, illetve a teremtés aspektusából kiindulva; az Újtestamentum a lét drámája a „Fiú” – és bármilyen paradoxul hangzik: a bűn – aspektusából kiindulva (keresztrefeszítés, dezidentifikáció, mert a feltámadás, mint H. Wagner<sup>8</sup> utal rá, az Újtestamentum legmitikusabb víziója). A harmadik, a re-identifikáció, a „Szent szellem” aspektusa horizont marad egy új kor számára.

A marxizmus legmélyebb tartalma, a defetiszizálás, a személyi viszonylatok felfedezése a dologi viszonyok mögött, az új kor prológusa: aktuális teszi a re-identifikációt – a maga korszerű lehetetlenségével együtt! Ez a lehetetlenség az új kor titanizmusával és titanisztikus naivitásával függ össze: azzal az előítéllettel, hogy az eredeti azonossághoz a vetkőztetés az út (= „meztelen istenek”, pszichológia, mítoszbonthatás!)

Ez az előítélet az ósparadoxonnak: a személyiség és egyéniesség ellentmondásos azonosságának fel nem ismerésén alapszik. Mert az egyéniesség maga már a személyiség „ruhája”. („Paradoxon” önmagának minden olyan fogalmazása, amely az érzékenységek níviói közötti szakadékat beleszővi önmagába – így válik szenvedéllyé! Ebből fakad a „rejtőzés” problémája!)

Az egyéniség már maga a novalisi „Äussere” (külső), amely az „in Geheimumzustand überführte Innere” (a titok állapotába átvezetett belső).

A „meztelenítő rejtetlenítés”: formátlanítás. Mert a forma maga olyan „ruha, amely úgy mutat, hogy rejt” – és „úgy rejt, hogy mutat.”<sup>9</sup>

36

### *Kétféle megismerés – vetköztetés és rejtetlenítés*

Két ellentétes szenvedély: gondolkodás és kíváncsiság. A gondolkodás olyan kérdezés, ahol új identifikációs szintünket keressük. A kutató kérdéssel szemben a *kíváncsiság* nem fellazított válasz. A nem fellazító kérdés: kérdéseket tilt le. A kíváncsiság nem fellazított válasz: a kíváncsi nem vesz részt a kérdésben, nem azonos vele. A kérdése nem aleitheia-ra, nem rejtetlenségre irányul, hanem meztelenségre. (A kíváncsiság nem az igazságra, nem a létre, hanem az attól elszigetelt „megtörténtre” irányul.) A bűnbeesés mítoszában Ádám és Éva „mezteleneknek” érzik magukat, nem rejtetleneknek. A meztelenség külsőre redukált rejtetlenség, a rejtettség végesítése, „veräusserlichte”, „entfremdete” külsővé tett/lett, elidegenített/elidegenedett rejtetlenség, projekcióval helyettesített rejtetlenség. Aki a meztelenségét szégyelli, úgy érzi, hogy elvesztette a titkát, létének titokfedezetét, a végtelenség dimenzióját, azt a forrást, amiből szüntelenül új és új dimenziók fakadnak: az igazságát, ami végtelen rejtetlenedés, végtelen transzcendálás, végtelen transzformáció: ego = sum = via = vita = veritas. Ádám és Éva ehelyett külső rejtkehelyet keresnek, külső teret a létüknek: „elbújnak a kert fáinak közé”.

A rejtetlenítés és rejtetlenedés nem rejtetlenséget jelent; de mindenesetre ezt: megtalálni a rejtőzőt (rejtettet) rejtettségével együtt! (vö. Mítosz-/Logosz; Nietzsche: „Moderne Tugend” modern erény).

„Elrejtőztem, mivelhogy meztelen vagyok”: az az állítás rejlik mögötte, hogy a meztelen test mögött már nem rejlik semmi. Primitív materializmus. „Elvesztette titkait”. A jelző transzcendálás megtagadása, a jelnek mint jelnek a megtagadása, végesítése.<sup>10</sup>

Két ellentétes szenvedély: gondolkodás és kíváncsiság. A gondolkodás a rejtetlenre irányul, a kíváncsiság a meztelenre. Az egyik rejtetlenít, a másik levetköztet. De a rejtetlenítés csak akkor különbözik a levetköztetéstől, ha úgy történik, hogy relativálja hozzám képest a rejtettséget: ha maga is belép a rejtettségbe. A vetköztetésnél azt akarjuk, hogy a másik adja fel rejtettségét. A rejtetlenítésnél mi lépünk be az ő rejtettségébe.

Amitől félünk: mindig az idegenség. Tehát mindig az, ami azonosságunkat veszélyezteti. Az ellenállás, ami az önmagunkkal való identifikáció útjában áll. És egyben ez az a gravitációs góc, ami vonz azzal, hogy kihívja a cselekvésünket. (Félelem és vágy ambivalenciáját ez a mélyen rejelő identitás konstituálja.)

„Idegen valóság” mint a személyes viszony, az azonosulás feltétele! Személyes viszonyba csak azzal kerülhetünk, akít (és amit!) félreismerhetünk. És olyan mértékben kerülünk vele személyes viszonyba, amilyen mértékben *nem* ismerjük félre.

A megismerés végső értelme az idegenség feloldása: a szeretet.<sup>11</sup>

37

## A szó első feltétele az energikus létezés

Azoknak a korszakoknak az egyikét éljük, amikor Isten jelentkezik az istenek mögött, vagy pontosabban: amikor Isten kivonult az istenekből és a maga meztelenségében jelentkezik – ezért olyan nehéz észrevenni, és ezért éljük a káromkodások és a pszichológia korát! (Herakleitizmus!) Szakrális és profán meztelenség.<sup>12</sup> A pszichológia a profán meztelenség tudománya és a meztelenség profanizálásának hideg szenvedélyéből fakad.

Ha Isten eldobta mezét, az emberek veszik fel, mert az emberek ruhája Isten ruhájának visszfénye szokott lenni és csak abban nem érzik magukat meztelennek: vagyis az igazsággal szemtől szemben állónak. Most azonban, hogy ne fázzanak (az igazságtól), az eldobott mezt magát kénytelenek magukra venni. Ez a hamis öntudat pótolja az elveszett biztonságérzetüket.

Isten kivonult az istenekből és a maga meztelenségében jelentkezik – ezért olyan nehéz észrevenni: ez egyben fontos adalék a modern művészet geneziséhez és megértéséhez is.<sup>13</sup> A művészet mindig Isten köntösét ábrázolta – Isten mindenkori köntösét, vagyis azokat a lehetséges isteneket, amelyekben Isten egy korban jelentkezhethet. Ma azonban, mikor Isten eldobta mezét és kivonul az istenekből, mit ábrázolhat a művészet? Ezt a szakrális meztelenséget, a jelentkező és észrevehetetlen igazságot kell ábrázolnia, ami túl van mozgáson és nyugalmon.

### *A szorongás ellenereje a szó*

Az élet értelme (a jellemző tartalma) az a kérdés: mennyit, mit és hogyan tudunk jóvá tenni abból, amit elmulasztottunk. De annak, amit elmulasztottunk, ugyanaz volt a tartalma, mert arra is jellemző volt, csak egy régebbi mulasztásra vonatkozott a kérdés (aminek megválaszolását elmulasztottuk), és így tovább a végtelenségig: az ősbűnig, az egyéniségnek a személyiségtől való elszakadásáig, a soknak az Egytől való elszakadásáig – az Istentől való elszakadásig. Mindig ugyanaz az ősmulasztás reprodukálódik, csak más és más formába öltözve. Ezek a formák persze nagyon drágák nekünk, de tudnunk kell,

hogy az alapvető lényeg, a mindig azonos, mindig reprodukálódó belső tartalmuk.

Minden betegség forrása vagy legbelső anyaga: a szorongás. A szorongás egyik alapmozzanata persze a halálfélelem, a halál tényének tudata és várása: ezért mondhatjuk, hogy az ember nem betegségben hal meg, hanem a halálba betegszik bele. Valójában persze mind a kettő igaz: ez a végesség *circulus vitiosus*.

A szorongás az az állapot, hogy az ember múlt és jövő, büntudat (mulasztás) és halálfélelem közé szorult, ez összeszűkíti létterét. De ez a kettősség már magában a büntudatban is megvan: mert ez a büntudatnak és a büntetéstől (a mulasztás következményétől) való félelem, illetve ennek a várása. (*Schuldbewusstsein und Strafbedürfnis*, büntudat és büntetésszükséglet)

A szorongás lényege tehát az, hogy a jelen – illetve a jelenmező, vagyis a jelen mint izzó és sugárzó intenzitáscentrum: „Egy”, „örökkévalóság”, és ennek a centrumnak a sugárköre – tehát, hogy a jelen felbomlik múltra és jövőre: a pillanat idővé hígul. A hármasságban jelentkező szorongás (szorongásérzet, szomatizálás illetve szimptomatizálás és a létszint illetve energiaszint leszállítása) egyetlen ellenereje: a szó, a logosz (a kérdezés integrálása és energizálása). Ez az az identifikációs technika, amelynek segítségével a kis életet nagy létté transzformálhatjuk.

Valójában a majdani elmúlás – saját halálunk és másoké, akikhez azonosulási kötelek fűznek – szimmetrikusan megfelel az elmulasztott múltnak, vagy a múltbeli mulasztásnak. Ugyanazt a jelenbe mutató kérdést szegezhetjük csak szembe vele: mit, mennyit és hogyan tehetünk jóvá belőle – előre, a jelenben. A lét titka: tudnunk kell *szervezetileg* élni az életet; ennek a szerkezeti életnek a végtelen gazdagságát egymást át- meg átszövő strukturádimenziók adják.

A pillanat idővé hígulásának, szétszóródásának abszolutizált alsó határértékét nevezik „semminek”. A „semmi” tehát úgy is felfogható, mint „abszolút idő”: mint olyan idő, amelyből teljesen kiesett a pillanat, mint olyan idő, amely elvesztette *minden* intenzitását. (Végtelen extenzió!) És ugyanígy: a „semmi” az „abszolút tér” is: olyan tér, amelyből teljesen kiesett a lét, olyan tér, amely elvesztette minden intenzitását (végtelen extenzió)! Vagy másképp: a „semmi” az abszolút *szótlan* létezés. Semmi az, amiből *teljesen* hiányzik a szó, a logosz: a transzcendencia *minden* formája – mert a transzcendencia *minden* formája már a szó valóságához tartozik. A „semmi” olyan idő, amelynek egyetlen tartalma önmaga abszolút ismétlődése: az abszolút tagolatlanság, strukturálatlanság. A semmiben mindig ugyanaz az egy ismétlődik tagolatlanul, vagyis „nem ismétlődik benne semmi” (a semmit a magyar nyelv csak önmaga tagadásával tudja szintaktikailag kifejezni!). A „semmi” annak az állapotnak az abszolutizálása, amely csak önmagával

tudja kifejezni önmagát. A „semmi” az *abszolút* nárcizmus: *minden* transzcendáló mozzanat hiánya. Semmi: a teljes jeltelenség.

A „semmi” annak az állapotnak az abszolutizálása, amely csak önmagával tudja kifejezni önmagát: ez rejlik a mélyén annak, hogy a szorongás ellenereje a szó, a „semmi” megszólaltatása! 39

A nyelv ott kezdődik, ahol nem az állapot fejezi ki magát.

Állapot, amely csak önmagával fejezi ki önmagát: nem nyelv. A nyelv felmondása.

Minden nyelvi kifejezés egy állapot legyőzése, állapotszerűségének (vagyis tényleges vagy fenyegető görcsének) feloldása. Vö. Fichte: „Jeden Zustand zum Gegenstand einer Reflexion zu machen.” Minden állapotot reflexió tárgyává tenni. „Megszólíthatóvá tenni” tehát annyit jelent, mint állapotát (állapotszerűségét, görcseit) feloldani, „bekapcsolni az áramkörbe”!

„Minden szó a nyelv folytonos értelmezésében él – áramlik. Csak nem szabad kiszakítanom a nyelv áramlásából, nem szabad megállítanom ezt az áramlást, és ha megállítottam, újra meg kell indítanom, vagyis eltávolítani útjából az akadályokat. Gondolkodni annyit jelent, mint éberem figyelni arra, nem állítottam-e meg magamban a nyelv áramlását, ha megállítottam, hol és mi által állítottam meg és hogyan indíthatom meg újra ezt az áramlást. Ezzel is csak azt mondtam: tetten érni magunkban a szétszóródást.”<sup>14</sup>

Új Forrás 2020/10 – Tábor Béla három írása  
Feljegyzések Káfkáról

### *A szó első feltétele: az energikus létezés*

A szabadság a tehetetlenségi erővel szemben mutatja meg erejét. Megállni tudni külső erő nélkül, irányt változtatni külső erő nélkül (illetve ezek ellenére), megindulni tudni, sebességet változtatni tudni ugyanígy. Általában: szabadnak lenni annyi, mint kiszabadulni a newtoni tehetetlenségi törvény érvényességi köréből.

Tehát: a passzív eredet-átszivárogatás helyett eredeti problémákkal szembenézni. Nemcsak jobb ma egy veréb, mint holnap egy túzok, hanem nagyobb is.

Első: felkutatni, vagyis *kimondani* és ezzel megteremtteni a szó forrásait és feltételeit.

A szó első feltétele: az energikus létezés (intenzifikáció). Az energia sohasem statikus. Az energia már magában a mindenkori energiaszint emelésére irányuló törekvés. Mindig ellenálló erőkkal szemben. (Ez a kettő maga a Wille zur Macht tartalma!) Az energia képlete: egyesítő erő contra szétszóró erők. (Présence és absence!) Ezen alapszik a szó terapikus ereje is (az egészség: önmagam egysége. Minden betegség végső lényege, horizontja a skizofrénia?)

Az absence rejtőzési formái: kitérés, fáradság, felejtés (rejtőzési formák vagy megnyilvánulási formák?)

A szó feltétele: a confrontatio.

40 A szó dialektikája vagy circulus vitiosus: a szó feltétele az energikus létezés, viszont az energikus létezésnek is feltétele a szó. (Csak a szó tisztít, de csak a tisztáknak van szavuk!)<sup>15</sup>

A szó circulusa. Nyilván a dialógus oldja fel, az én-te viszony, az erősz!  
A circulus az önmegváltás képtelenségét mutatja.

Az igazság elválaszthatatlan az igazság keresésétől. (Grassi!<sup>16</sup>)

A szó tisztít, de csak a megtisztultnak van szava. A kérdés analóg az igazság keresésének kérdésével – vagy talán azonos vele? Ugyanaz a paradoxon jelentkezik benne. Az önmegváltás lehetetlensége és ugyanakkor mozanatként való elkerülhetlensége a megváltás aktusában, formálisan pedig az önmagára való alkalmazás problémája ugyancsak benne tükröződik. A kulcs: a szó paradox valósága, a szó mint rá-csengés, rezonancia!

\* {Tábor Béla jegyzeteiből összeállította Surányi László. Szerkesztette Horváth Ágnes, Surányi László és Tábor Ádám. Tábor Béla megjegyzései zárójel nélkül szerepelnek, minden más megjegyzés {} között.}

<sup>1</sup> Franz Rosenzweig, *Der Mensch und sein Werk - Gesammelte Schriften*, Bd. I/1. Springer-Science+Business Media, B.V., 1979, 1152.o.

<sup>2</sup> Lásd az itt közölt harmadik írást is.

<sup>3</sup> {Részlet Tábor Béla *A szimbólum válsága* című kéziratából: „A rejtett dimenzió iránti érzék (és nem a rejtettség iránti érzék) fokozódó elvesztése jellemzi a modern kort, és ez a szimbólum több évszázados devalválódásának (a mítoszomlásnak) betetőzése. A rejtett dimenzió létezésének feltételezésében az újkor agnoszticizmust lát. Ez azonban tévedés. A rejtett dimenzió nem azt jelenti, hogy határt szab a megismerésnek; épp ellenkezőleg: *határtalan* megismerést tesz lehetővé. A rejtett dimenzió minden ráirányuló megismerő erőfeszítésre feltárul, de úgy, hogy a létezés újabb rétegét érzékelteti rejtettként. A rejtett dimenzió ellentéte a létezés egészéből kihalított, elkülönített, elszigetelt dolog; a rejtett dimenzió maga az *Egész*: úgy írható le képszerűen, mint az a pont, amelyből minden jelentkező szétsugárzik: a jel-jelen-jelentés-jelentőség adó. A mítosz (a szimbólumokba foglalt intenzitás) erre a rejtett dimenzióra koncentrál; ugyanolyan egyoldalúan, mint a modern kor a rejtetlenre. (Heidegger tehát téved, amikor a preszókratikus kor jellegzetességét a létezés rejtettségében látja. Ebből csak annyi igaz, hogy a mítikus kor előtt rejtetlen volt a rejtett dimenzió rejtettsége.) / A rejtett dimenzió – a dolog ellentéte –: a személyiség.” (Az utolsó gondolathoz vö. „Csak az a szó megszólító, hiteles, személyes, ahol a kimondott szóval vele zeng a rejtett fedezete is. A »személy« mint a »megszólíthatóság a másokban« erre a rejtett fedezetre utal: a gyökérre. [...] A rejtett gyökér: a személyiség.” Részletesebben lásd TÁBOR Béla, *Az eredeti felejtés és a szó primátusa*, Új Forrás, 2019/7.)

<sup>4</sup> Hermann PONGS, *Dichter des Labyrinths*, Heidelberg, Rothe, 1960.

<sup>5</sup> Kafka „raszterei”: a „Prozess”-ben a pszichoanalízis, a „Kastélyban” a zsidó asszimiláció. / Auschwitz – Kafka diadalútja – a zsidókérdés spirituális, tehát döntő aktualizálódása a II. világháború után! Kafka és a próféták.

<sup>6</sup> {Vö. „Az igazság differencia specifikája az autoritás, és konkrétan: az autoritások hierarchiája. Ez a hierarchia egyben az igazság hagyománya. Maga a közösség egyébként már maga is autoritások hierarchiája; aki minden ilyen hierarchián kívül marad, kirekesztette magát minden közösségből: megszólíthatatlan és megszólításra képtelen. – Az abszolút személyi autoritás és abszolút közösség



- határesetei definiálják az igazságot. Relatív személyi autoritás és relatív közösség realitásai határozzák meg az evidenciát.” TÁBOR Béla, *A rendszerezés gyökere* = T. B., *Személyiség és Logosz*, Bp., Balassi, 2003. 189 (a továbbiakban: *Szél*). A paradoxonról, a félreismerhetőségről és a Novalis-idézetéről lásd a következő írást.}
- <sup>7</sup> {Blaise PASCAL, *Gondolatok*, ford. PÖDÖR László, Gondolat, Budapest, 1978. 319–320. Vö. Kierkegaard *Tudománytalan utóirat* és *A keresztény hit iskolája* című művei egyik középponti tételével: az igazság direkt módon nem közölhető, Jézusnak szükségképp úgy kellett megjelennie, hogy istensége felismerhetetlen legyen.}
- <sup>8</sup> Vö. Hermann WAGNER, *Der Mythos und das Wort*, Leipzig, Koehler&Amelang, 1957, 74.
- <sup>9</sup> A forma modellje a „Zeug” síkján: a „tartály”. A forma a „külső”, ami a „belső” „tartalmazza” – de nem úgy, hogy a belső „bele van rögzítve”, hanem úgy, hogy *rejt* a belsőt, a rejtettség, az önmagára mutató titok dimenziójába emeli. „Rejtettségével” együtt mutatja meg – vagyis szabadságával és a lét drámájában – az identifikációs drámában – elfoglalt helyével együtt. A forma: a helyé konkretizált tér. De nem maga a hely, hanem a tér a helyé konkretizálás pillanatában: annak a személyes pillanatnak a tükrözése, szignuma, amely a teret helyé konkretizálja. Világosan látható a kapcsolat itt a krisztológiai alaprobléma és a forma között; a formának ezt a koncepcióját a forma krisztológiai perspektívájának is nevezhetjük.
- <sup>10</sup> {„A meztelenség: az élőlény atomizáltsága. Körülötte az üres tér: a semmibe van beágyazva. Ruhája a semmi. A meztelenség tehát a magány. Ha a meztelenítést a végletekig folytatjuk, eljutunk az atomhoz az üres térben.” TÁBOR Béla, *Jegyzetek a Genézis első három fejezetéhez* = *Szél*, 234–240. Idetartozik *A per K.*-jének magánya a körülötte lévő, őt kedvelő és segítő nők ellenére. Nem tud szeretni. A szeretet *feloldja* az idegenséget, K. viszont azonosul az idegenséggel: K. és a két hóhér „olyan egységet alkottak”, amelyet „szinte csak élettelen tárgyak alkothatnak.”}
- <sup>11</sup> {Hogy a szeretetnek megvan ehhez az ereje, ennek *alapja* Isten élete, amit Scotus Eriugénával kapcsolatban mint „*az önmaga számára áthatható és áthathatatlan* [azaz az idegenség és az idegenséget feloldó, a megismerő] *azonosságát*” írja le Tábor Béla, s amely szüntelenül megújuló „*örökös önteremtés*”. A szeretet és a megismerés is: örökösen teremti önmagát, csak így létezik. A személyes viszony értelme, hogy Isten életéhez visz közel, sőt abba avat be, de ez az „*idegen valóság*” drámájának megkerülhetetlenségét is jelenti. A fenti mondat – az östörténeti alaptételek egyikeként – fogalmazza meg a dialogikus gondolkodói fordulatot az elidegenedés-kritika hagyományán belül. Lehetetlen „felszámolni” a társadalmi elidegenedést addig, amíg az elidegenedés társadalmi jelenségénél megállunk, és az idegenséget nem vezetjük vissza egzisztenciális gyökerére a személyiség–egyéniség paradoxonban („*A személyiséghez nem az egyéniség levetkőzése vezet*”), és oda, ahol „a helyén van”: a személyes viszonyban, ami az áttörésén gyullad fel. *A szent-ség értelmezése* című jegyzetében Tábor Béla még tovább megy, lásd *Szél*, 179. skk. [http://lajoszszabo.com/SZEL/01LEM\\_Biblicizmus.pdf](http://lajoszszabo.com/SZEL/01LEM_Biblicizmus.pdf) }
- <sup>12</sup> {Amit itt szakrális meztelenségnek nevez Tábor Béla, azt általában pozitív értelemben rejtettségnek nevezi.}
- <sup>13</sup> {És egyben Kafka megértéséhez is. K.-t, *A per* főszereplőjét „letartóztatják: »elfogja« a kérdés” a maga tiszta formájában, nem „köntösbe” burkolva, így K. nem ismeri föl. „Ettől a pillanattól fogva irritálja a kérdés, hogy mi az ő életének értelme”, de nem keresi, hanem ő maga bújjik öltönybe „finom alsóneműbe”, banki létbe a kérdés elől. Ezért kell meghalnia. „Te dolgozol”, írja Kafka a barátjának, Max Brodnak, „én azonban magam égek”.
- <sup>14</sup> Lásd *Szél*, 251. [http://lajoszszabo.com/SZEL/Jegyzetek\\_Heideggerhez.pdf](http://lajoszszabo.com/SZEL/Jegyzetek_Heideggerhez.pdf)
- <sup>15</sup> Szenvedek, tehát vagyok. Lehet-e ugyanígy mondani: örülök, tehát vagyok?
- <sup>16</sup> {Ernesto GRASSI, *Vom Vorrang des Logos*, München, Becksche Verlagsbuchhandlung, 1939.}



„A jel–jelzett közötti távolságot a személyes érzékenység (látás etc.) íveli át. Ennek a személyes érzékenységnek kifejezője – tehát jele!, szignum: a *forma*. A forma tehát nem a jel, és a tartalom–forma reláció nem azonos a jelzett–jel relációval. Hanem a forma

a jel–jelzett között feszül: annak kifejezője, hogy a művész milyen feszültséget mennyire (milyen intenzitással) tudott át-  
hatni. Mivel ez a feszültség távolság, tehát a tér–idő

ősformájával (a széttartással – az extenzióval –) feszül szembe: „Aufhebung des Auseinanderseins”! Forma: a jelzett és jel egymáson kívüliségének feloldása.

*A forma: átível a jelzettől a jelig, egybe, egységbe foglalja őket!”*  
(Tábor Béla)<sup>1</sup>

A mottóul választott Tábor Béla-i gondolat igazságának próbájául kézenfekvő Franz Kafka híres, *A császár üzenete* – pontosabb fordításban *Császári üzenet* – című prózáját választani, hiszen az kifejezetten és több síkon tematizálja a távolságot. Sőt, úgy tűnik, végtelenné is fokozza. A távolság közvetlenül, a történet, mondhatnánk a jelszöveget legközvetlenebb szintjén is megjelenik – a császár haldoklik, de fontos, csak neked szóló üzenetet küld küldöttjével, aki azonban nem juthat el hozzád; a császári palotákon sem juthat keresztül, nemhogy az udvaron és a kinti tömegben –, s a forma ezt alakítja át még elemzendő módon jel és jelzett távolságává. Az rögtön világos, hogy ez a távolság nem pusztán fizikai távolság,<sup>2</sup> a novella *jelentésének* egészétől elválaszthatatlan távolságról van szó. Az utolsó mondat pedig mintha feloldaná a távolságot: *Te azonban ott ülsz ablakodban, és megálmodod, mikor eljön az este*. A németben ez áll: (du) erträumst sie dir, ami vágyódó álmodozást jelent.

Azt próbálom tehát felfejteni, hogy a jelszöveget szintjén evidensen megjelenő távolságot a karkai forma hogyan alakítja át jel és jelzett távolságává, és hogyan szünteti meg egymáson kívül létüket. És magán a jelzetten belül is különbség van a jellel-jelszöveggel egybefonódó jelzett (a személyes szó *válsága*) és a rejtett jelzett (maga a személyes szó) között, utóbbi ellenpontként villan át meg át a jelszövegen.<sup>3</sup>

Jelszöveget és jel, e két kifejezést szinonimaként használtam, hiszen a „jel” Tábor Bélánál is természetesen jelorganizmust, jelszöveget jelent. Az intertextuális szemléletmód magától értetődővé válása óta ezt szinte fölösleges is mondani. Az intertextualitás, mint azt már a neve is jelzi, egyértelműen és egyoldalúan erre, a *jelszövegre* koncentrál. Egyszerre egy analízáló

Surányi László 43

## A CSÁSZÁRI ÜZENET ÉS AZ ÉN KÍNAI FALA

és egy szintetizáló mozdulatot végezve az aktuálisan vizsgált műjelszövegét fejti fel, és ágyazza be az örökölt jelszövegbe. Ez az egyoldalúság az ereje és a korlátja is. Korlátja, a jelszöveg ugyanis nem azonos a formával, és a formát a jelszöveggel azonosítani valójában formátlanítás. Ez a „művelet” az  
44 ellentéte annak, ami az avantgárd formabontást vagy akár formarob-  
bantást vezérelte. (Konkrétan az avantgádról van szó. A „modern”  
címszó tagolatlan péppé gyúr egymással ellentétes irányú és értékű törek-  
véseket, s erről a pépről aztán tetszőleges szempont alapján „kritikát” lehet  
mondani; a modernitás-kritika, a „posztmodern” csak akkor nem önkényes,  
ha – ami igen ritka – a saját szóhasználata kritikájával kezdi.) Az *avantgárd*  
az örökölt formákat azért robbantotta, hogy a bennük rejlő formáló erőhöz  
közelebb kerüljön.

Tábor tehát azt mondja, hogy a jel(szöveg) – jelzett viszony *egésze* a  
forma. A forma (a mű?) a jelzett *keresése*, de olyan keresés, amely a jelzett  
életéhez tartozik, végső soron a jelzett útja önmagához.

Ha innen nézzük, *A császár üzenete*, e nagyon is megformált mű az  
ilyen értelemben vett forma tagadása volna? Maga a császár üzenete a jel, s  
ez esetben logikus, hogy a jelzett az üzenet tartalma volna. Ez azonban a jel-  
szöveget követve és figyelmünket arra korlátozva mindvégig rejtve marad.  
Nem tudjuk meg, mi is az üzenet. Akkor ez volna a jelzett? Hogy a jel nem  
jelzi, hanem elzárja a jelzettet? Így jutunk a média-kritikai értelmezéshez,  
amely a jelszövegből a közlés akadályaira („palota”, „udvar”, „tömeg”, „sze-  
métdomb”) koncentrálna: a „message” a kettős kommunikációs zaj miatt nem  
juthat el a célzotthoz, ezt a „message” gyártói és fogyasztói egyaránt zavar-  
ják. Ez az értelmezés – csakúgy, mint Blanchot „irodalmi tere”, de erre még  
visszatérünk – nehezen tud mit kezdeni azzal, hogy a mű „főszereplője” *má-  
sodik személyű*. A valódi jelzethez *te* is hozzátartozol: a császár *neked* küldi  
az üzenetet. És ez a „te” is rejtett marad, amennyiben valódi alannyá csak az  
utolsó mondatban válik. Addig csak történik (pontosabban: nem történik)  
*vele*, hogy üzennek neki, és az első mondat után el is tűnik, helyette a hírnök  
kilátástalan harca kerül a középpontba.

A valódi jelzett tehát *személyes szó*, illetve annak válsága. De hogy ez  
valójában mit jelent Kafkának, milyen létköreinket hogyan hatja át, azt csak  
azon keresztül értjük/érezkeljük, ha követjük, ahogyan beleszövődik a mű  
jelszövegébe, illetve átvillan rajta.

A történet közvetlenül is leképezi azt, hogy a személyes szó válsága  
kiterjed magának a „személyes szó” kifejezés *jelentésének* a válságára is.  
Elvesztette a létezés egészére kisugárzó erejét és súlyát, visszaszorult a privát  
létbe. Ha „a kastély: a lét értelme”, ahogyan Tábor Béla mondja e szám 33.  
oldalán, akkor a császári üzenet a te személyes léted értelme lenne. A mű  
mintha abból indulna ki, hogy ez csak attól a legfelső autoritástól jöhetne,

amelynek szava az egész létre kisugárzott – ám ez az autoritás éppen haldoklik.<sup>4</sup> A jelszövegbe itt beépül a nietzschei „Isten halott”, tehát a válság nietzschei felfogása. Kafka ahhoz a döbbenethez (is) szól hozzá, amelyet Nietzsche *Vidám tudományának* 125. töredékében a bohóc kiált világgá: hogyan lehet, hogy a körülötte állókhoz még nem jutott el Isten halálának a híre? Hogyan voltunk képesek mi, „semmi”, súlytalan lények megölni azt, ami létünknek súlyt adott, kérdi a bohóc. Mint látni fogjuk, Kafka rögtön az első mondattal erre a kérdésre reagál. S minthogy a jelzethez ez a legfelső instancia, „ami súlyt adott létünknek”, a „császár” is szervesen hozzátartozik – az „üzenet”, a jelzett csak mint üzenetküldő–üzenetfogadó–üzenet hármasság, végső soron mint ebneri én–te–szó viszony volna valóságos –, ezen a ponton a jelzethez még a létezése is megkérdőjeleződik. Mesévé hígult múltba süllyedt – „beszél”, kezdődik a mű, bár a német „heißt es” egy fokkal határozottabb –: onnan kellene kiásni, hogy újra súlya legyen?

Így kezdődik a mű. De nem volna *forma*, ha a jelzett így külön maradna, szeparálható, sőt előre rögzíthető volna. S itt válik fontossá az elemzésben, amit Tábor Béla a formáról mond: a *forma* az, ami „átíveli” jel(szöveg) és jelzett távolságát, egymásba szövi őket. A rejtett jelzethez is csak úgy juthatunk el, ha *ezt* a szöveget elemezzük. Maga a jelzett kérdésessége is csak így szűnik meg előre rögzített „végeredmény” lenni, és válik *a forma belső kérdésévé*. A jelszövegben kontúrozódik a válság valósága, de a valódi, a rejtett jelzett a személyes szó sugárzó tekintélye is. A forma e kettős mozdulat egysége: e rejtett jelzett keresése az ellenállások felkutatásán keresztül. Így lesz „a személyes érzékenység kifejezője, *szignum*”, a jel és jelzett között kifeszített távolságot átívelő érzékenységé. S ezért a forma csak a minderre érzékeny befogadó előtt nyílik meg. Kafka mindent megtesz, hogy más előtt, de elsősorban maga előtt ne nyílhasson meg másképp. Ez az ő megszentelt, és elsősorban önmagával szemben érvényesített<sup>5</sup> tisztaságitványához tartozik.

\*

A karkai szöveg tehát hozzászólásnak tekinthető Nietzsche bolondjának a döbbenetéhez. Ezért érdemes a különbségeket is szemügyre venni. Ez a bolond is távolságról beszél, „jel és jelzett” egymáson kívül létéről. De Nietzschenél az üzenet, a hír, hogy „megöltük Istent”, az egyetlen, ami súlyt adott létezésünknek, *explicit*. A hír a „befogadókhoz” nem jutott el, ez a távolság a bolondot választja el a körülállóktól, amit ki is mond a direkt kérdés: hogyhogy ez a körülállókhoz még nem jutott el? És tulajdonképpen a választ is magában

foglalja az, ahogyan a bolond a kérdést folytatja – Nietzsche így próbálja a távolságot átívelni –: hogyan voltunk erre képesek? „Hogy ihattuk ki a tengert?” Nietzsche szövege koránt sincs olyan művészileg megformálva, mint

46 Kafkáié, megmarad a direkt retorika szintjén. Kafkánál az üzenet, a hír kimondatlan marad, a forma maga úgy van felépítve, hogy a rejtett jelentéshez csak úgy jutunk el, ha felfejtjük-lebontjuk egymást ellentétező rétegeit. A forma maga a rejtett keresése – mindkét értelemben: a forma élete, hogy keresi a rejtettet, és a rejtett is a formában keresi, akit megszólíthat, a forma ítélete elé állítva a megszólíthatatlanság formáit.

A Kafka-novella annyiban mindenképp a nietzschei kérdéshez szól hozzá, hogy maga is a súllyal kezdődik. Az „Isten halott” kérdés nyilván ott van a szöveg jelentésmezéjében, és a „megöltük Istent” is megjelenik benne. Ezen a szinten azt mondja: a még élő, de haldokló legmagasabb autoritás küld üzenetet, üzenete fontos és pontos, és csakis neked szól. Közvetlenül neked küldi, az őt körülálló legragyogóbb közvetítők előtt is titok az élő és csak neked szóló üzenet – a német „Botschaft” szó ünnepélyesebb a magyar „üzenet” szónál –, ám a birodalom nagyjai, a paloták sokasága és a kívülálló tömeg ellenállása miatt nem jut el hozzád. A rejtett jelzett ugyan rejtve marad, mégis átvillan a jelszövegen, s már ezzel is átforrósítja és súlyával maga felé fordítja. Maga felé fordítja, ugyanakkor a hallgatás az üzenet tartalma felől még jobban kifeszíti a távolságot jel és jelzett között.

Mindez lehet akár a rabbinizmus, akár az egyre mitikusabb kabbala kritikája, ahol már elburjánzanak a rejtőző Istent közvetítő szférák-szefirák. De tényleg a közvetítő szférák, a különböző belső paloták, lépcsők és udvarok (utalás a kabbala misztikus palotáira, lépcsőire?) vagy éppen a „kinti” – beavatatlan – tömeg ellenállása a végső oka annak, hogy nem jut el „hozzád” az üzenet? Ha a novella ennyit mondana, még nem volna több allegóriánál. Jel és jelzett egymáson kívül maradna, nem volna igazi forma, rejtő jel, hanem egyértelműen megfejthető kód. Forma attól a *szabadságtól* lesz, ahogyan Kafka ellentmondásokat, ellentétes értelmezésekre nyíló mozzanatokot sző, sőt sűrít bele rövid, tömör novellájába. Ilyen súlyos, és a jelzett, a válság szempontjából döntő ellentmondás a következő. A hírnök, ha elérne, *hallanád öklének csodálatos* – inkább: fenséges, a németben: herrlich, a Herr = úr szóból! – *dörömbölését ajtódon*. Tehát „te” bezárkóztál, nem könnyen hallanád meg, hogy üzenet érkezik hozzád! De akkor miért ülsz mégis az ablaknál, ahol *megálmodod*? Itt már tehát kérdéseket implikál a szöveg, amelyekre nem ad közvetlen választ. De bevonja az olvasót a jel és jelzett közötti áramlásba: a *forma „teszi”* ezt. Te is, bezárkózásod is része (kiváltója is?) a válságnak. Lehet, hogy a zajongó tömeg és „szemét” elől zárkóztál be? És a bezárkózásod jár azzal, hogy még a „jó hírrel” is dörömbölni kellene ajtódon? Tehetetlen vagy az elidegenedés túlerejével szemben, és azzal védekezel ellene, hogy

*megálmodod?* Vagy közelebb az eredetihez: álmodozva, sóvárogva magad elé képzeled.

De mi ez a forró vágyalom? Miért a hallgatás az üzenet tartalmáról? És hogyan függ ez össze azzal, hogy a hírnököt, harcát és száguldását, a császárt és haldoklását nem, csak az üzenetet képzeled magad elé? 47 Sorakoznak a forma mélyebb rétegeibe vezető kérdések. Honnan a paloták, lépcsők, a tömeg ellenállása? A jelzethez, a válsághoz tartoznak? Vagy épp ellenkezőleg, a rejtetthez, a személyes szóhoz? Az a hermeneutikai megközelítés, amely a jelzettet feloldhatónak véli az értelmezések „mezejében”, talán megállna a kérdésekben rejlő ambivalenciánál. De ez is formálanítás volna. A forma az, ami az Egy bélyegét rányomja az értelmezések sokszerűségére. A jel és jelzett közötti távolságot ezek a kérdések szövik össze, Kafka így, a jel és jelzett közötti viszony ellentétekkel és kérdésekkel telítése révén szövi bele a formába azt az egy végső szempontot, ahonnan ő a személyes szó válságát értelmezi: *személyes*, nem „objektív” válság leírásról van szó. Kafkánál ez az az Egy, ami a mégoly láthatatlan bélyegét (vízjelét) rányomja a kérdések sokszerűségére és irányt ad nekik. Személyes leírás – ezt jelzi az is, hogy az elbeszélés „énje” második személyű. Megszólítottja van a műnek? Ahogyan Rilke vagy József Attila önmegszólító verseinek?

Ám ha visszaemlékszünk arra, hogy „terólad” mit mond rögtön az első mondat, akkor mintha az egész szín megfordulna. *A császár – azt beszélük – küldött neked, küldött a magányos, száналmas alattvalónak, a császári nap elől a messzi távolba menekülő törpe árnyéknak [...]:* tehát a „te”, akiről szó van, eleve magányos. És *száналmas, törpe árnyék* – ezek a lenézés szavai. A „te” rejtettsége, rejtőzése negatív értelmet kap. És rögtön ott az ellentét: mégis *neked* szól az üzenet, *csakis neked*. A könyörület üzenete volna? És Kafka igazat ad Nietzschének, hogy az Isten az emberen való szánakozásába halt bele? A hozzá felnőni nem tudó emberen való szánakozásába? (Jóbtól azt kérdezi Isten: ott voltál-e, amikor a Leviatánt formáltam?)

Csakhogy még valami áll itt „rólad”: *a messzi távolba menekültél!* Vagyis: „te” vagy az, aki nem bírod ki a császári fenség fényét, *elmenekülsz* előle. *Ezért* ülsz bezárkózva. A bezárkózás is a meneküléshez tartozik. *Ezért* kellene a hírnöknek dörömbölnie, ha elérne. Ferdinand Ebner Kafkával egy időben az európai válság legmélyebb okát a második személy, a megszólítotttság valóságától elzárkózó monologikus én énmagányosságában látja, és az énmagányossága köré emelt kínai faláról beszél.<sup>6</sup> (Ő nem beszél Kafkáról – de vajon Kafka ismeri-e Ebnernek ezt a képét?) Kafka *második személyben* beszél erről az énről. A legmagasabb helyről jövő megszólítás megszólítottjaként beszél „rólad”. De „neked” elég az is – önleértékelés, minden kizsákmányolhatóság

forrása –, hogy ott ülsz a bezárt lakásodban az ablaknál és *vágyakozol* a meg nem érkező üzenet után. Megálmodod – amilyennek álmodod. És innen nézve már az a kérdés: vajon nem tartozik a te (vágy)álmodhoz a sok „tagadás”: a császár haldoklása, a hírnök végtelen, hozzád el nem érő útja és az  
48 üzenet hozzád el nem érése? Az álom az elérhetetlen vágyat, a hiányt, az álom semmijét telíti intenzitással.<sup>7</sup> A császárnak haldokolnia *kell* ebben az álomban, hiszen menekülsz előle, a hírnök útjának végtelennek *kell* lennie, nehogy az üzenet valaha is elérjen hozzád („ez soha, soha meg nem történhet”), és ajtódon dörömbölgjön – ez mind hozzátartozik ehhez a vágyhoz. „A vágyak nem ismernek lehetetlent”, kivéve egyet, hogy megvalósuljanak, mondja Tábor Béla.<sup>8</sup> (Itt van Lévinas problémája is, hiába írja nagybetűvel a Vágyat!)

Innen nézve új jelentést kap ez a mondat: *És halálának valamennyi odasereglett nézője előtt – az összes hátsó falat lerombolták, és a fel-le ingó feljárati lépcsőkön ott állnak körben a birodalom nagyjai –, valamennyiük előtt bocsátotta útjára a hírnököt.* A trónterem falainak lebontása a történet közvetlen szintjén a te rangodat sugallta, az a célja, hogy mindenki számára nyilvánvalóvá tegye, te vagy a létünknek súlyt, fényt és erőt adó Nap képviselőjének, a császárnak az egyetlen kijelölt örököse. De a fallebontás innen nézve nemcsak a Nap haldoklásával (a nietzschei „Isten halott”-tal) függ össze. Meg is nyitja a tróntermet a beavatatlanok előtt – a zsidó trónmiszti-kában középponti szerepet játszik a Trón, amely elé a beavatás fokozatain keresztül lehet eljutni. Itt a hírnöknek épp fordítva, egyre lejjebb kellene szállnia a trónlépcsőkön. Engedmény a menekülőnek, az első lépés az egész társadalmi-kulturális-civilizációs életünket átható minimalizmus felé. Az „ez soha, soha meg nem történhet” egyik szinten a tehetetlenséget és a te elszigeteltségedet jelenti. Ugyanakkor egy pillanatra rést is nyit a jelszövezen, és egészében felvillantja Kafka érzékenységének legmélyét. Nietzschei szenvedéllyel tiltakozik a nivellálás ellen, de ez a tiltakozás a *saját* hagyománya, annak a saját kinyilatkoztatását leértékelő magatartása ellen irányul. Úgy is mondhatjuk: Kafkával – hasonlóan, mint nálunk Adyval – a nietzschei kritika beépül a kinyilatkoztatás befogadásának történelmébe. (Hol az a zsidó közösség, amelyhez eljutott ez a kafkai üzenet?) Ha kritikája nietzschei is, Kafka mértéke a kinyilatkoztatás és befogadás tisztasága, a tisztaság igénylése. Innen a parabola mélyén rejlik és az egész formát hordozó feszültség. Így íveli át a kafkai érzékenység és forma jel és jelzett távolságát. A jelszöveget egyre több száláról derül ki, hogy a jelzett, a személyes szó válsága „szövi” – a személyes jelenléttel, a tisztasággal szembeni ellenállásból. De Kafka mértéke a tisztaság, és ahol az ellenállás tisztán megjelenik, ott felvillan a valódi rejtett is.

Ami az ellenállás-szöveget illeti, ott tartunk, hogy a legfelső autoritás haldoklása, és az, hogy a neked szóló üzenet soha nem ér ide, mind a te



„öntörpésítésed” következménye. Csak a „te” vágyálmod? Hogy van egy személyesen neked szóló üzenet, amely végtelenül fontos, és/mert a legmagasabb autoritástól ered, ezt még „te” sem tudod letagadni magad előtt. És még az a profitod is megvan, hogy öntörpésítő menekülésed ellenére is fontosnak tudhatod magad. Egy pillanatra felvillant az eredeti 49 kafei érzékenység, ami mindezen túlmutat, s aminek attól van ereje/igazsága, hogy ilyen sűrű ellenálláshálón tör keresztül. De hogy mi is az üzenet, azt az álomról szóló utolsó mondat sem árulja el. Sőt, *magadban* álmodozol róla – ez éppen kioltja a pozitív feszültséget, hogy egy nálad nagyobb autoritás emelne magához az üzenettel.

Mert annyit biztosan tudunk az üzenetről, hogy valami olyat tartalmaz, ami a császár fenségével, nagyságával köt össze. De amiről mégis jobb csak álmodni? A polgárnak ez is elég, nem akar ennél többet, mert az felforgatná életét. Sőt, az ellenállás-szövet teljes erejét érvényesítve ebbe az álomba beleszövi minden nagyság forrásának a haldoklását is: így menekülése, árulása is érvényét veszti. És bár hozzá soha el nem ér, mégis van – állítólag! – egy üzenet, ami igazolja az ő fontosságát, kizárólagos fontosságát. Kell-e ennél több az istenképmassága elől menekülő polgárnak? Akinek az istenképmasság valósága és felelőssége helyett elég a róla szóló elkötelezetlen szóbeszéd – a többi ellen tiltakozik. A polgárt Tábor úgy jellemzi, hogy mindent akar, de semminek az előfeltételét nem akarja. Sose értettem azokat, akik valami közvetlen pozitív feloldást olvastak ki a novella befejező szavaiból.

Vannak, akik maró gúnyt, vagy a kiúttalanságot olvassák ki belőle. S valóban, ha azt nézzük, hogy mit tudunk meg az üzenet létezéséről, akkor úgy tűnik, hogy az álom a legerősebb tanúság róla. A másik, amit megtudunk, nevezetesen, hogy létezik, *csak szóbeszéd!* Az álom pedig tartalma szerint igen sötét, tele hamis öngazolással. A történet közvetlen szintjén feloldásnak semmiképp sem tekinthető.

A „Te azonban” kezdetű utolsó mondat mégis mintha ellenpontot is jelentene, amely *kérdést* rejt. A második személy alanyesetben szerepel. Valójában „te” csak a történet első mondataiban szerepelsz, ott sosem alanyesetben. Utána valóban teljesen rejtetté válik a „te”, a hírnök reménytelen harca kerül középpontba. „Te” mindaddig nem vettél részt a történetben, az veled történik (pontosabban nem történik). A történet és a válság, jel és jelzett úgy átszövi egymást, hogy egymás foglyává vált, s a történet jelrendszerén belül maradván ez a „te” a polgár öngazoló álmát álmodja. Ám a „te azonban”, ahol a második személy alanyesetben szerepel, de már a mondat előtti (a fordításból kimaradt) gondolatjel is új elemet hoz be a forma szintjén; hangsúlyosan új levegővételt parancsol. A levegővétel egy pillanatra

eltávolít a történettől, az elbeszélő önmagát szólítja, és az olvasót is megszólítottá teszi. Az üzenet tartalma a történet keretein belül, a polgári lét keretei között kimondhatatlan, de a második személyű mondat magát az olvasót is megszólítja, és felébresztheti benne a „gyanút”: nem épp az  
50 volna az üzenet értelme, hogy felébresszen álmodból, álmodozásod-  
ból? Ha elérne „hozzád” az üzenet, nem épp arra szólítana fel, hogy  
törj ki bezártságodból, és fordulj vissza, ne menekülj a császár fensége elől? Le kellene bontanod az álmodozás álmovoltát. Visszafele felfejteni a forma ívét: magadtól indulva visszafele lebontani az akadályokat a hírnök előtt, a hírnökké válni és meghallani a füledbe sűgött üzenetet, ami nyilván olyan súlyos, amilyen súlyos az autoritás, amelytől indul, és még az autoritást is mintha fel kellene támasztanod haldoklásából! S mindezt „mikor eljön az este”: a Nap fénye kihuny! Képes vagy-e erre – kérdezi ez a „te azonban” tőled, olvasótól. És kérdezi Kafka önmagától. „A jel–jelzett közötti távolságot a személyes érzékenység (látás etc.) íveli át. Ennek a személyes érzékenységnek kifejezője – tehát jele!, szignuma: a *forma*.” A novella – és az álom – értelmezéséből kihagyhatatlan a kétségbeesés, hogy valójában az egész novella császárostul, hírnököstül maga az önigazoló álom, s a megszólított az álmodó. Magának álmodó, akinek valóságába nem fér bele a hírnök, még kevésbé a császár, a Nap. Ez is a jel–jelzett közötti *távolsághoz* tartozik. De aki fel akarja fejteni a forma *egészét*, el akar jutni a formát kifeszítő érzékenységhez, az nem vonhatja ki magát egy eleve kész válasszal az alól, hogy meghallja az önmaga felé forduló kérdést. A forma az érzékenység szignuma, ami azt is jelenti, hogy csak a rá rezonáló érzékenység foghatja fel. „Hogy mi válik jellé, az érzékenységünk nívójától függ”, fogalmaz Szabó Lajos.<sup>9</sup> Itt mindez ráadásul magának a novellának a „témája” is, egyszersmind az egyetemes válságunk „témája” is. Ha a *megszólító* szó van válságban, az nem „kint”, a világban van válságban. A „palotákon”, „udvaron” és a „tömegben” túl a megszólított te vagy. Kafka jellegzetessége, hogy egyrészt csak a radikális, tiszta szellemszomjúság elégíti ki, másrészt ez a radikális szellemszomjúság nagyon közel van nála a legyőzendő ellenálláshoz, a halálöszönhöz. Ez téveszti meg Blanchot-t, aki – mint annyian – csak ez utóbbit olvassa ki Kalkából.<sup>10</sup> De a forma szabad. És személyes: rajtad áll, hogy melyik jegyében értelmezed, és ez is a szó iránti felelősség: a radikális szellemszomjúság jegyében, vagy a radikális halálösztön értelmében. A nem-radikális, „médiakritikai” stb. értelmezések korlátozott érvényűek, a karkai tűz lényegét nem érintik. „Mielőtt belépsz a legszentebb helyre, le kell vetned cipődet, de nem csupán cipődet, de mindenedet, úti öltönyöd, és le kell tenned csomagod, ezek alól a meztelenséged, aztán mindent még, ami a meztelenség alatt van, és mindent, ami még beljebb rejtőzik, és akkor az egésznek a magvát és magvának a magvát, majd a többit és utána a maradékot, és akkor még a múlhatatlan tűz látszatát

is. Csak a tüzet fogja majd a legszentebb magába szívni, s hagyja, hogy az felszívja őt, egyikük sem tud ott ellenállni ennek.”<sup>11</sup> S ha van is valami egyszerre ünnepélyes és álomszerű annak a leírásában, ahogy az üzenetet a császár küldi, mégis valami reális felszólítást rejt a novella annak, aki meghallja. Valahogy így: aki a császár üzenetét meg akarja kapni, törje fel *ennek* az álomnak az álomvoltát.

51

### *Kafka és az „irodalmi tér”*

„Az elbeszélő hang semlegesnemű”, és „írni annyit jelent, mint áttérni az »én« használatáról az »ő« használatára”, állítja Blanchot *Az irodalmi tér* című művét idézve.<sup>12</sup> Ezzel nem mellesleg – és nem véletlenül: Kafka semmilyen irodalmi térben nem fér el – kizárja saját irodalmi teréből nemcsak a regénydráma-szerű *A kastélyt*, ahol minden történés szereplők szavaiban történik, hanem a második személyt használó *A császár üzenetét* is, ahol az „én” használatáról a „te” használatára tér át Kafka, és épp az a kérdés, hogy csak *használjuk-e* a „te” szót? Valójában írni annyit jelent, hogy lemondok az én közvetlen „használatáról”, hogy a *forma* révén, mélyebb ellentmondások feltárásán keresztül erősebb és tisztább jelenlétet keressek. Ezt is magában foglalja, amit a jel–jelzett távolságot átívelő személyes érzékenységről Tábor Béla mond. Az „ő” használata, a „semleges nem”: mindez már a polgári lét ellenállása az érzékenységgel szemben, és Kafka nem volna Kafka, ha az ellenállást nem a gyökeréig követve akarná középpontba helyezni.

Valóban az „ő” használatára áttérés volna „az első feledés, mely megelőz, megalapoz (!) és lerombol minden emlékezetet”, s amely „próbájának” alá kell vetnie magát az elbeszélőnek? Ha „én”-t *használok*, akkor valójában már *előtte* „ő”-vé tettem magamat, a magam számára is. Ez mindenesetre megelőzi azt, amit Blanchot első feledésnek nevez. *A császár üzenetében* ezt fejezi ki rögtön az elején a „te” önleértékelése, s hogy ennek megfelelően a második személy az utolsó mondatig céltárgyként szerepel. És még ezt is megelőzi az, amit Kafka a Nap fényétől való menekülésként explikál!<sup>13</sup> S ezzel a személyes szó válságaként – ennyiben valóban *próba* az írás Kafka számára. De *személyes* próba, ráadásul kétszeres próba. Első szinten minden szavával emlékeztetni akarja önmagát és olvasóját erre a mélyebb felejtésre. (Kevés állítást ismerek, ami jobban ellentmondana Kafka minden sorának és egész lényének, mint ez: „Az írás mint az élethez való viszony kitérő viszony, melynek segítségével megnyilatkozik a vonatkozásnélküliség.”<sup>14</sup>.) Ezen túl pedig az egész formával azt kérdezi magától és olvasójától, hogy létezik-e, felszínre hozható-e a felejtés mélyéből az, ami

visszafejtheti ezt a felejtést? Az *emlékeztetés* és az implicit kérdés írja át a közvetlen elbeszélést (a rejtett jelzett szövi át, értelmezi újra a jelet). Hogy „Kafka azt adja tudtunkra [...], hogy az elbeszélés aktusa a semleges nemet hozza játékba”,<sup>15</sup> ez még a közvetlen elbeszélés – tehát a jel – szintjén is kérdéses. Annyiban igaza lenne Blanchot-nak, hogy Kafkánál „a jelek nem arra szolgálnak, hogy jelezzenek, hanem éppen ellenkezőleg: arra, hogy elfedjék, felismerhetetlenné tegyék a jelzettet”, de ez csak azzal együtt igaz, ahogyan Tábor Béla befejezi a mondatot: „s a jelzethez nem a jeleken keresztül, hanem a jelek ellenére, a jelek lebontása útján lehet eljutni.” A „semleges nem” a jel ellenállása a rejtett jelzettel szemben. De a személyes szó és lét gyökerében való megtámadottságát, válságát nem lehet semleges nemben leírni. Ha semleges nembe teszem, ezzel csak növelem a válságot – éppen ez az ellentmondás hatja át és teszi kérdő vagy felszólító módba minden látszólag „semleges nemű” szavát, és határozza meg a karkai formát.<sup>16</sup> A „semleges nem” a polgári létforma, amelynek értelmét Kafka hazugságnak ítéli, mert csak lebontásán keresztül lehet eljutni a lét értelméig, a császári üzenetig. Hogy Kafkánál „az elbeszélés mindig sejteni engedi, hogy az elbeszélésnek nincs elbeszélője, az elbeszélés semleges nemben beszél”, csak akkor volna igaz, ha az „elbeszélés”, tehát a jel volna a forma, ha nem volna rejtett jelzett, a jel jelvolttát, a „semleges nem” létjogosultságát tagadó személyes megszólító szó, és ha a formát nem jel és rejtett jelzett egymásra vonatkoztatásának, egymásba szövésének *egésze* határozná meg.

„A jel–jelzett közötti távolságot a személyes érzékenység (látás etc.) íveli át. Ennek a személyes érzékenységnak kifejezője – tehát jele!, szignum: a *forma*.” A formához csak az érzékenység juthat el, a semleges nembe tett „irodalmi tér” nem. Az érzékenységre érzékeny érzékenység.

Kafka nemcsak a blanchot-i „irodalmi térben” nem fér el. Semmilyen irodalmi térben nem fér el. A „de te megálmodod” Kafka irodalom-kritikája: az irodalom önmagát hitegeti, ha azt hiszi, hogy közelebb visz a szó mai általános krízisének megoldásához. Közel áll Ebner művészet-értékeléséhez: a művészet álom a szellemről. A lényeges különbség, hogy Kafka ezt mégis az irodalom közegében, azt transzcendálva képviseli: Kafka úgy irodalom, hogy minden szava áttöri az irodalmi tér kereteit.

**Franz Kafka**

***Eine kaiserliche Botschaft***

Der Kaiser – so heißt es – hat dir, dem Einzelnen, dem jämmerlichen Untertanen, dem winzig vor der kaiserlichen Sonne in die fernste Ferne geflüchteten Schatten, gerade dir hat der Kaiser von seinem Sterbebett aus eine Botschaft gesendet. Den Boten hat er beim Bett niederknien lassen und ihm die Botschaft ins Ohr geflüstert; so sehr war ihm an ihr gelegen, daß er sich sie noch ins Ohr wiedersagen ließ. Durch Kopfnicken hat er die Richtigkeit des Gesagten bestätigt. Und vor der ganzen Zuschauerschaft seines Todes – alle hindernden Wände werden niedergebroschen und auf den weit und hoch sich schwingenden Freitreppen stehen im Ring die Großen des Reichs – vor allen diesen hat er den Boten abgefertigt. Der Bote hat sich gleich auf den Weg gemacht; ein kräftiger, ein unermüdlicher Mann; einmal diesen, einmal den andern Arm vorstreckend schafft er sich Bahn durch die Menge; findet er Widerstand, zeigt er auf die Brust, wo das Zeichen der Sonne ist; er kommt auch leicht vorwärts, wie kein anderer. Aber die Menge ist so groß; ihre Wohnstätten nehmen kein Ende. Öffnete sich freies Feld, wie würde er fliegen und bald wohl hörtest du das herrliche Schlagen seiner Fäuste an deiner Tür. Aber statt dessen, wie nutzlos müht er sich ab; immer noch zwängt er sich durch die Gemächer des innersten Palastes; niemals wird er sie überwinden; und gelänge ihm dies, nichts wäre gewonnen; die Treppen hinab müßte er sich kämpfen; und gelänge ihm dies, nichts wäre gewonnen; die Höfe wären zu durchmessen; und nach den Höfen der zweite umschließende Palast; und wieder Treppen und Höfe; und wieder ein Palast; und so weiter durch Jahrtausende; und stürzte er endlich aus dem äußersten Tor – aber niemals, niemals kann es geschehen –, liegt erst die Residenzstadt vor ihm, die Mitte der Welt, hochgeschüttet voll ihres Bodensatzes. Niemand dringt hier durch und gar mit der Botschaft eines Toten. – Du aber sitzt an deinem Fenster und erträumst sie dir, wenn der Abend kommt.

53

Új Forrás 2020/10 – Surányi László: A császári üzenet és az én királyi fala

**Franz Kafka**

***A császár üzenete***

A császár – azt beszélük – küldött neked, küldött a magányos, szájalmas alattvalónak, a császári nap elől a messi távolba menekülő törpe árnyéknak, éppen neked a halálos ágyából egy üzenetet. A hírnököt letérdepeltette ágya mellé, s fülébe súgta; annyira fontos volt a számára ez az üzenet, hogy a

hírnökkel újra elmondhatja a saját fülébe. Fejbőlintással hagyta helyben a mondottak pontosságát. És halálának valamennyi odasereglett nézője előtt – az összes hátsó falat lerombolták, és a fel-le ingó feljárati lépcsőkön ott állnak körben a birodalom nagyjai –, valamennyiük előtt bocsátotta  
54 útjára a hírnököt. A hírnök azonnal útra kelt; erőteljes, fáradhatatlan férfi, előbb egyik, majd másik előrenyújtott karjával tör utat a tömegben; ha ellenállásba ütközik, a mellére mutat, hol a nap jele ragyog; oly gyorsan tör előre, mint rajta kívül senki; a tömeg azonban nagy; végeláthatatlan messzeségbe terjed. Ha szabad mező tárulna elébe, hogy röpködne; és minden bizonnyal nemsokára már hallanád öklének csodálatos dörömbölését az ajtódon. Ehelyett azonban mily hasztalanul fáradozik, még most is csak a legfelső palota épületein vergődik keresztül; sohasem fog áthatolni rajtuk; de ha ez sikerülne is neki, semmit sem nyerne; meg kellene vívnia harcát a lépcsőkön; de ha ez sikerülne is neki, semmit sem nyerne; át kellene jutnia az udvarokon és az udvarok után a második, körbezáruló palotán; és újabb udvarok és újra palota; így menne tovább, évezredek át; és ha végre kirontana a legutolsó kapun – de ez soha, soha meg nem történhet –, csak a székváros tárulna elébe, a világ közepe, tele a város szemetének dombjaival. Senki sem jut itt keresztül, hát még egy halott üzenetével. Te azonban ott ülsz ablakodban, és megálmodod, mikor eljő az este.

### (Gáli József fordítása)

<sup>1</sup> TÁBOR Béla, *Művészet és szimbólum*, kézirat.

<sup>2</sup> Bár Cziegler István, aki foglalkozására nézve fizikus, a fény és a fizikai fény viszonyaként fejti fel a szöveget, és így, a fizikai látásmód kritikáján keresztül jut az ittenihez hasonló megállapításokra. Értelmezése kulcsa, hogy ahhoz, hogy a fizikai fényt mérni tudjuk, már fényre van szükség. A fény „transzcendentális” a fizikai valósághoz képest, mondja Uwe Arnold (*Die Entelechie*, Bécs/München, R. Oldenburg, é.n.). Amit a fizika fénynek nevez, az már a „foglyul ejtett fény”, a tehetetlenségi erő által uralt fizikai térben foglyul ejtett fény, és a hírnök ez a foglyul ejtett fény.

<sup>3</sup> Tábor Béla így jellemzi Kafka szürrealisztikus módszerét: „a rejtett jelzettel keveri a jelekkel (pontosabban: rejtettségéből egy-egy pillanatra felvillantja a jelzettel és ezt a megjelenő rejtett jelzettel keveri a jellel [...]), mert célja éppen az, hogy kétségbe vonja a jelnek jelző funkcióját (ami csak más kifejezése annak: a polgári létforma *értelmét!*): szerinte a jelek nem arra szolgálnak, hogy jelezzenek, hanem éppen ellenkezőleg: arra, hogy elfedjék, felismerhetetlenné tegyék a jelzettel, s a jelzethez nem a jeleken keresztül, hanem a jelek ellenére, a jelek lebontása útján lehet eljutni.” Lásd e szám 32-34. oldalán TÁBOR Béla, *Feljegyzések Kafkáról*.

<sup>4</sup> Talán éppen azért, mert átalakult földi monarchává? Ezt az értelmezési metszetet abszolutizálja az az értelmezés, amely szerint a novella előterében a monarcha, az abszolutista „jóságos uralkodó” csődje állna. Az adminisztratív állam elidegenít minden személyes kapcsolatot uralkodó és alattvaló között. A bürokratikus állam győz, az alattvaló pedig belenyugszik az atomizáltságba, számúzi magát magányába. De vajon ki ez a császár? Nem villan-e föl itt is a rejtett egy arca? Nem „bened” van-e, „bened” haldoklik-e ez az instancia? „Az ember nem élhet az önmagában levő elpusztíthatatlanba vetett tartós bizalom nélkül. [...] Hinni = felszabadítani önmagunkban ezt az elpusztíthatatlant, pontosabban: magunkat felszabadítani, vagy pontosabban: elpusztíthatatlannak lenni, még pontosabban: lenni” – idézi Kafkát barátja, Max BRÖD, *Über Kafka*, Fischer Taschenbuch Verlag, 1984, 235.

<sup>5</sup> Önmagával szemben: „a bűn önmagunk felvilágosításának elmulasztása”, mondja F. X. von Baader. A társadalmi felvilágosítás jellemzője önmagunk felvilágosítását elintézettnek tekinteni, és a mások felvilágosítására koncentrálni.

<sup>6</sup> Ferdinand EBNER, *A szó és a szellemi valóságok: Pneumatológiai töredékek*, ford. HIDAS Zoltán, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995.

<sup>7</sup> A művészi forma ezzel szemben olyan „álom”, amely nem elfojtja, hanem egész drámájával együtt megjeleníti a traumát. Tábor Béla kifejezésével „az ősfelajtésre emlékeztek”. TÁBOR Béla, *Az eredeti felejtés és a szó primátusa*, Új Forrás, 2019/7, 17–23.

<sup>8</sup> „A vágyak nem ismernek lehetetlent – egyetlen egy kivétellel: hogy megvalósuljanak. Ez a beteljesíthetatlenség a »vágyálom« legmélyebb tartalma. Mert ami beteljesül, nem a vágy, hanem a vágy és akadály eredője – és az akarat végső értelme ennek az eredőnek átvilágítása, transzparensse tétele és ezen keresztül a személyiség szolgálatába állítása: egészítése. Az akaratban mozgathatóvá válik ez az eredő. Ha úgy mozgatjuk, hogy mozgó sugara legyen egy körnek, amelynek középpontja a személyiségünk, az akarat eléri célját: az identifikációt.” (TÁBOR Béla, kézirat.) A novella álma ál-forma. Látszatra átível a jeltől a jelzettig: az „üzenet” elér „hozzád”. De úgy ér el hozzád, hogy nem kell feladnod sem bezártságodat, sem me nekülétedet. A hírnök – tipikusan álomszerű – repül száguldása és reménytelen küz delme, de a trauma is ki van cenzúrázva belőle. Ál-forma, nem „vágy és akadály”, tehát ellentétes erő „eredője”. Az üzenet tartalmáról sem mond semmit: gyakori jellemzője a vágyálomnak az ilyen hamis beteljesülés. A vágy olyan közel érzi magához a célját, hogy feloldódik ebben a feszültség nélküli, akadály nélküli közelségben. Kiürül a tartalma – ez megint csak elfojtást jelez. Hogy mindez a császár haldoklását jelenti, az is a vágyálom része. (Freud apakomplexus megjelenését látná ebben?) A vágyálom tehát nem feloldja az egymáson kívül létet, hanem kizárja az álomból.

<sup>9</sup> SZABÓ Lajos *Szemináriumi előadásai*, Bp., Typotex, 1997, I, 196.

<sup>10</sup> Maurice BLANCHOT, *Kafkától Kafkáig*, ford. SZABÓ László, NÉMET Marcell, Pozsony, Kalligram, 2012.

<sup>11</sup> Franz KAFKA, *A nyolc októberfüzet*, ford. TANDORI Dezső, Bp., Cartaphilus, 2000, 26.

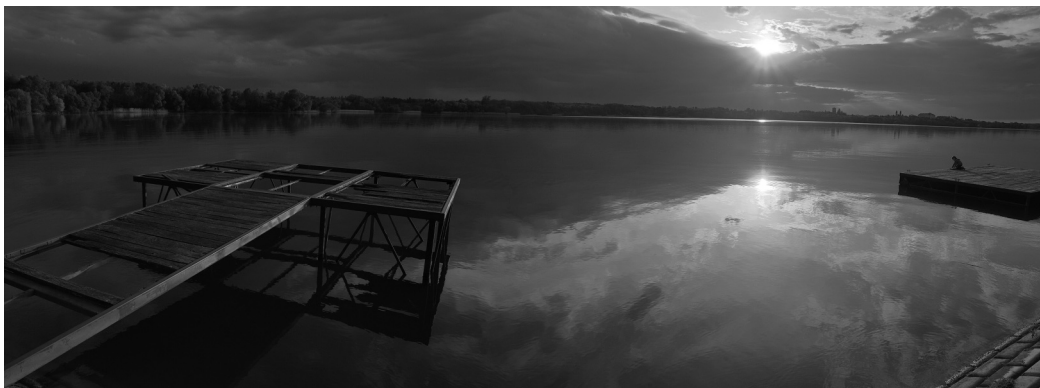
<sup>12</sup> BLANCHOT, *i. m.*, 180, 189.

<sup>13</sup> Az ősfelajtsést vagy eredeti felejtést az individuációval hozza kapcsolatba Tábor Béla idé zett, és Blanchot írásánál pár évvel korábbi *Az eredeti felejtés és a szó primátusa* című ír á sában.

<sup>14</sup> BLANCHOT, *i. m.*, 188.

<sup>15</sup> *Uo.*, 186–187.

<sup>16</sup> Lehet, hogy „Kafka csodálja Flaubert-t” (*Uo.*, 185), de egészen más szenvedély vezet.



A művészet számos megnyilvánulási formája értékes. Például, azonos feltételek között, a világ, melynek részét képezi da Vinci *Mona Lisája* vagy Cervantes *Don Quijotéja*, jobb, mint egy olyan világ, mely hiányt szenved bennük.

56 Thomas Pözlner

## CAMUS A MŰVÉSZET ÉRTÉKÉRŐL

Az viszont már korántsem egyértelmű, hogy hogyan írjuk le legjobban a művészet értékét. Az erről folyó viták többek között a következő két kérdésre fókuszálnak. Először is,

hol található ez az érték? Ez egy belső érték, mely magában a művészetben rejlik, vagy inkább valamilyen külső forrásból származik? Másodszor pedig: hogyan igazolható a művészet értéke? Azért kell értékelnünk a művészetet, mert esztétikai élményeket vált ki, mert érzelmeket közvetít, mert tudással ruház fel minket, mert morálisan jó cselekedetekhez vezet? Vagy valami más okból kifolyólag? Vagy mindezek variációjáért?<sup>1</sup>

A kortárs diskurzusban ezeket a kérdéseket tipikusan analitikus stílusban teszik fel, de a művészet értéke fontos téma a kontinentális filozófiában is. Olyan gondolkodók, mint például Georg W. F. Hegel, Friedrich Nietzsche, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir és Theodor W. Adorno, valamilyen módon mindannyian jelentősen hozzájárultak a téma vizsgálatához.<sup>2</sup> A kontinentális filozófus, aki a művészet iránt különösen érdeklődött és különösen fontos (gyakorlati) szerepet tulajdonított neki, a francia egzisztencialista Albert Camus volt (1913–1960).<sup>3</sup>

Camus talán művészként a legismertebb. Olyan klasszikusokat írt, mint a *Közöny*, *A pestis* és *A bukás*; szövegekből színdarabot rendezett, fordított, adaptált színházra; még az irodalmi Nobel-díjat is elnyerte. Bár élete során Camus nagy terjedelemben írt a művészetéről, gyakran mindezt filozófiai nézőpontból tette (annak ellenére, hogy gyakran hangsúlyozta, hogy nem filozófus és különösképpen nem egzisztencialista).<sup>4</sup> Camus írásai gyakran kifejezetten a fent említett két kérdést tárgyalják a művészet értékének fellelhetőségével és bizonyításával kapcsolatban. Így magukban foglalják azt, amit művészetérték-*elmélet*nek nevezhetnénk, vagy legalábbis annak egy részét.

Camus-nak a művészet értékéről alkotott nézetei az abszurd logikájára épülnek, mely szerint az emberi lét abszurd, és ezért lázadó magatartást kell tanúsítanunk.<sup>5</sup> 1942-től kezdve Camus álláspontja ezzel kapcsolatban jelentősen megváltozott. Az abszurdról és a lázadásról alkotott elképzelései sokkal pozitívabb, emberibb és társadalmi színben tűntek fel.<sup>6</sup> Ajánlatos tehát Camus-nak a művészet értékéről alkotott korai és későbbi nézeteit külön-külön vizsgálni.

Camus korai gondolkodása letisztultabban és mélyebben teszi fel a kérdést a művészet értékének fellelhetőségével és bizonyításával kapcsolatban,



más kutatók is nagyobb figyelmet szenteltek neki. Tanulmányomban ezentúl Camus korai elméletére fókuszálok majd a művészet értékét illetően, ahogy ezt főleg *Sziszüphosz mítosza* című művében fejtette ki, és a *Közöny*, illetve *Caligula* című irodalmi munkáiban illusztrálta. Céлом az, hogy ennek az elméletnek az egyik legelső részletes interpretációját és kritikai értékelését nyújtsam az analitikus filozófia perspektívájából.<sup>7</sup> Reményeim szerint sikerül rávilágítanom Camus helyére és relevanciájára a kortárs (analitikus) esztétikában.

Kutatásom három részből tevődik össze. Először Camus korai abszurd-logikáját mutatom be (1. rész).<sup>8</sup> Másodsorban elmagyarázom, hogy Camus szerint ez az elgondolás hogyan alapozza meg a válaszokat a művészet értékének fellelhetőségére és bizonyítására vonatkozóan, ahogyan ezt fentebb már kifejtettem (1–4. rész). Harmadik lépésben az elmélet plauzibilitását mérlegelem (5. rész). Ki fog derülni számunkra, hogy Camus akkor, és csakis akkor tart valamit értékesnek mint művészetet, ha az elősegíti az abszurd és a lázadó magatartás tudatosítását az alkotóban vagy a befogadóban, és hogy ez az elmélet nem plauzibilis, mivel eltúlozza az abszurd logika művészetben játszott szerepét.

## 1. Az abszurd logika

Camus korai abszurd-felfogásának magyarázata metodológiai hiányosságokat mutat, például az egyértelmű fogalmak hiánya, a zavaros szerkezet és a retorikai alakzatok túlzott halmozása miatt. Nem meglepő tehát, hogy ezeket a magyarázatokat meglehetősen eltérően interpretálták.<sup>9</sup> Ebben a fejezetben ismertetem saját értelmezésemet Camus korai abszurd logikájáról. Először is megvizsgálom Camus abszurdra vonatkozó feltevését. Másodsorban megvizsgálom a normatív konklúziókat, melyeket Camus is megkísérelt levonni ebből az elképzelésből.

### 1.1. Az abszurd

Camus felfogásában az abszurd egy viszonyt jelöl. Pontosabban egy feszültséggel teli viszonyt vagy aránytalanságot, ellentmondást a törekvés és a valóság között, melyek sosem találkoznak.<sup>10</sup> Ennek legismeretebb camus-i illusztrációja a görög Sziszüphosz mítoszához nyúlik vissza.<sup>11</sup> Miután felbőszítette az isteneket, Sziszüphoszt arra ítélték, hogy örök időkhöz egy követ görgessen fel a hegy tetejére. Minden alkalommal, amikor eléri a hegy csúcsát, a kő, súlyának következtében, elkezd ismét lefelé gurulni. Büntetésének végrehajtása közben Sziszüphosz célja, hogy sziklája a hegytetőn maradjon,

bár egy olyan világba került, ami folyamatosan akadályozza ebben. Bármit is tesz Szisziphosz, bármennyire is fáradozik, a sziklája szükségszerűen viszszaeszik.

58 Camus úgy véli, hogy az emberi lét is egy hasonló összefüggéssel leírható. Az emberek természetüktől fogva keresik az értelmet. Ha lenne Isten, akkor ez a keresés sikerrel járhatna, Isten viszont nem létezik (vagy legalábbis lehetetlen megmondani, hogy létezik-e). Így igyekszünk értelmet adni, de Szisziphoszhoz hasonlóan egy olyan világban élünk, ahol erőfeszítéseinknek sosem lesz meg az eredménye. Bármit teszünk, bárhogyan fáradozunk, feltehetőleg nem érzük fel az értelmet:

„Az ember, erőfeszítésének ezen a pontján az irracionálissal találja magát szembe. Érzi magában boldogság- és igazságvágyát. Hívó szavára a világ esztelen csendje a válasz: ebből az ellentétből születik az abszurd.”<sup>12</sup>

Fontos kérdés ezzel az abszurd-konceptióval kapcsolatban, hogy Camus mit ért „értelem” alatt. Az alábbiakban visszatérek majd erre a kérdésre, most pedig valami mást szeretnék tisztázni. A *Közöny* egyik elemzésében Sartre különbséget tesz az általa „elsődleges abszurditásnak” nevezett jelenség (abszurditás az imént definiált értelemben, mint az emberi létmód egy jellemzője) és aközött, hogy az ember másodlagosan tudatosítja az elsődleges abszurditást.<sup>13</sup> A művészettel kapcsolatban, mint látni fogjuk, kiderül, hogy Camus nem annyira az elsődleges abszurditással kapcsolja össze a műértéket, hanem inkább ennek másodlagos tudatosításával.<sup>14</sup>

## 1.2. Feltételezett normatív következtetések

Tételezzük fel, hogy Camus-nak igaza van, és az emberi lét abszurd. Hogyan kellene válaszolnunk erre a felismerésre?

A két természetes reakció a fizikai és az úgynevezett filozófiai öngyilkosság. Annak tudatában, hogy örökké képtelen leszek elérni, amit leginkább szeretnék, úgy tűnhet, hogy már nincs is értelme tovább élnem. Az abszurd, úgy tűnik, inkább a fizikai öngyilkosságot kívánja meg. De tételezzük fel, hogy továbbra is ragaszkodom az élethez. Ekkor szembekerülök azzal a kérdéssel, hogy miért kellene továbbra is aktívan az értelmet keresnem, ha a megvalósítás úgyszólván lehetetlen. Nem lenne bölcsebb felhagyni ezzel, és ehelyett Istenbe, a halál utáni életbe, az értelemben vagy valamilyen más olyan elgondolásba vetni a reményemet, ami felülmúlja a létet (például elkövetni egy „filozófiai” öngyilkosságot)?<sup>15</sup>

Camus mindkét következtetést elveti. A fizikai vagy filozófiai öngyilkosság elkövetése az értelem keresésének és ezáltal az abszurd relációnak

mint egésznek az elpusztítását jelentené. Azzal érvel, hogy az öngyilkosság ahelyett, hogy megoldaná az abszurd problémáját, pusztán feloldja azt. Ez egy szökés,<sup>16</sup> egy kifogás,<sup>17</sup> kitérés;<sup>18</sup> azt sejteti, hogy az ember túl gyenge ahhoz, hogy megbirkózzon az abszurdral.<sup>19</sup>

„Első sajátossága e téren az, hogy nem választható szét. Ha 59 megszüntetjük valamelyik tagját, akkor az egészet megszüntetjük. Nincs abszurd az emberi szelleme kívül. Ezért az abszurd is, miként minden más, a halállal véget ér.”<sup>20</sup>

„Nem szabad elpalástolni az evidenciát, nem szabad az egyenlet valamely tagjának tagadásával megszüntetni az abszurdot.”<sup>21</sup>

A fizikai vagy a filozófiai öngyilkosság helyett Camus lázadó magatartásra ösztönöz. Camus értelmezése szerint Sziszüphosz azáltal reagál büntetésére, hogy tényként elfogadja, de normaként elveti. Az egyidejű „igen és nem” által megfogalmazható magatartást, úgy véli, az abszurd is megkívánja.<sup>22</sup> Az embereknek tényként kellene elfogadniuk az abszurdot, például azt, hogy az értelmet keresik és ez a keresés soha nem lesz sikeres.<sup>23</sup> Ugyanakkor viszont megvetéssel kell viszonyulnunk az abszurdhoz, létezését úgy kell felfognunk, mint egy szégyent, egy igazságtalanságot.<sup>24</sup>

„Élni annyi, mint életet lehelni az abszurdba [...] Az egyedül koherens filozófiai álláspontok egyike tehát a lázadás. Azaz az ember és a benne lévő homály állandó szembesítése. A megvalósíthatatlan érthetőség követelése. A világ szakadatlan megkérdőjelezése. [...] A metafizikai lázadás nem tör semmire, nem táplál reményeket. Csak megbizonyosodik a sors kérlelhetetlenségéről, anélkül, hogy beletörődne.”<sup>25</sup>

„Nincs sors, melyet le ne győzne a megvetés.”<sup>26</sup>

Minél tovább vagyunk képesek fenntartani ezt a lázadó magatartást, annál jelentősebb és szabadabb az életünk.<sup>27</sup>

## 2. A művészet belső értéke

Most, hogy már némileg megértettük Camus korai abszurd elméletét, térjünk vissza eredeti témánkhoz, mégpedig Camus művészetéről alkotott nézeteihez. A legtöbb kortárs művészetkutató úgy véli, hogy a művészet értéke nem külső forrásokból származik. Míg a művészeti munkák például gyakran okoznak nekünk örömet vagy ruháznak fel tudással, nem ezeknek a határoknak

a kijelölése teszi őket mint műalkotást értékesé. A művészet értékes példái önmagukban értékesek – *l'art pour l'art* (művészet a művészet kedvéért), ahogy a híres 19. századi szlogen mondja.<sup>28</sup>

60 Camus elveti ezt az ismert, a művészet értékének fellelhetőségéről vallott nézetet: „a műalkotás”, írja, „nem lehet az élet célja, értelme, nem nyújthat vigasztalást. Alkotni vagy nem alkotni, a kettő egyre megy.”<sup>29</sup> Ismételten kiemeli azt is, hogy a műalkotás „nem fontos”,<sup>30</sup> ami természetesen úgy értendő, mint „önmagában való fontosság”.<sup>31</sup> A művészet belső értékének elvetése tökéletesen illik Camus abszurd logikájának szelleméhez. Valójában még ettől is szorosabb kapcsolat áll fent közöttük. Az abszurd logika (pontosabban Camus abszurdra vonatkozó követelése) maga után vonja, hogy a művészet nélkülöz minden belső értéket.

A korai Camus számára az értelem elérése annyit tesz, mint tökéletesen és folyamatosan megvalósítani három, egymással szorosan összefüggő állapotot. Ezek közül az egyik, a nem tudatos világgal és a szellemi világossággal való egység mellett, a belső érték megvalósítása. Az embernek állítólag természetéből ered az olyan célok keresése, melyek nem más egyéb célok megvalósítását segítik, hanem önmagukban véve értékesek. Bármilyen olyannak az elérésére törekednek, melyek végső választ adnak a „miért” kérdésére: Miért kelünk fel? Miért szálljunk fel a villamosra? Miért menjünk dolgozni? Stb.<sup>32</sup> Az értelemnek ezt a koncepcióját alapul véve az abszurd létezése (például az, hogy az emberek küzdenek egy értelemért, melyet nem érhetnek el) azt vonja magát után, hogy semminek nincs valódi belső értéke. De ha *semminek* nincs valódi belső értéke, akkor a művészetnek sem lehet.

A *Sziszüphosz mítosz*ának néhány részlete, hasonlóan olyan korai irodalmi munkáihoz, mint a *Caligula* és a *Közöny*, azt sugallják, hogy Camus talán nemcsak a belső érték létét tagadja, hanem bármilyen értékét. Bár ez az interpretáció nem akadály a további vizsgálódásnak. Camus határozottan elismeri, hogy számos dolog tekinthető jónak, ha kívülről nézzük, hasznosságát vesszük figyelembe. A művészet egyike ezeknek. Camus véleménye szerint a művészetnek annyiban van külső értéke, amennyiben egy bizonyos kognitív és morális funkciót is betölt. Különösképpen elő kell segítenie bennünk az abszurd (például láttatnia kell velünk azt, hogy az emberek követelik az értelmet, de elérni nem tudják) és egy lázadó magatartás tudatosítását (például arra kell készítenie, hogy tényként fogadjuk el az abszurdot, de vessük el mint normát). Másképp szólva, a művészetnek közelebb kell vinnie minket az „abszurd lét” eszményéhez.<sup>33</sup>

Bármely elméletnek, mely azt állítja, hogy a művészet értéke abból ered, hogy betölt egy bizonyos funkciót, meg kell magyaráznia ezt a funkciót.<sup>34</sup> Hogyan tudja tehát a művészet elősegíteni az abszurd tudatosítását és a lázadó magatartást? A következőkben elmagyarázom Camus erre

adott válaszát. Először, a *Sziszüphosz mítoszában rejlő* hallgatólagos megkülönböztetésén keresztül azt veszem fontolóra, hogy a művészet miként segítő elő az abszurd tudatosítását és a lázadó magatartást az alkotóban (3. rész), majd arra térek ki, hogy a befogadókkal szemben hogyan töltheti be ezt a funkcióját (4. rész).

61

### 3. Az alkotás folyamatának külső értéke

Az abszurd logika perspektívájából nézve nem számít, milyen cselekedeteket visz véghez valaki;<sup>35</sup> csak az számít, hogy ezeket a cselekedeteket lázadó magatartás kísérje. Camus ennek megfelelően többször hangsúlyozza, hogy az abszurd létnek nem feltétele semmilyen sajátos életmód.<sup>36</sup> Ugyanakkor azt is állítja, hogy bizonyos életformák esetében legalábbis valószínűbb, hogy kialakítjuk vagy fenntarjuk az abszurd tudatosítását és a lázadó magatartást. A művészi alkotás akkor értékes, ha egy ilyen életformához kapcsolódik. Camus megfogalmazása szerint segítségével az ember „megküzdhet önnön kísérteteivel, megpróbálhat közelebb jutni saját meztelen igazságához.”<sup>37</sup>

Az egyik oka, amiért Camus javasolja a művészi alkotást, az az, hogy úgy gondolja, ha komolyan kezdünk ilyen jellegű tevékenységet folytatni, fejlesztjük azokat a jellemvonásokat és beállítottságokat, melyek nélkülözhetetlenek az abszurd tudatosításában és a lázadó magatartás kifejlődésében és fenntartásában. Ami a legfontosabb, az alkotás feltételezhetőleg fegyelmezettebbé, értőbbé és türelmesebbé tesz.<sup>38</sup> Bár ezen jellemvonások és magatartásformák minden hasznossága sem garantálja, hogy az alkotó megközelíti az abszurd lét eszményét. Milyen további feltételeknek kell tehát megfeleljen az alkotói folyamat ahhoz, hogy biztosan elvezessen ehhez az eszményhez, és így Camus szerint értékesé váljon? Közelebbről vizsgálva Camus három feltevést különít el.

Először is, az értékes művészi alkotás mindenekelőtt megkívánja, hogy a művész „elkülönítse”, hogy „felszabadítsa” magát a munkájától abban az értelemben, hogy értelmetlennek tekinti.<sup>39</sup> Nehéz fenntartani egy ilyen hozzáállást. Camus szerint megvan az esély arra, hogy a művészt annyira felémészti a munkája, hogy nem tud mást tenni, mint valóban értékesnek tekinteni (csakúgy, mint az a sok ember, aki először a boldogság eszközeként tekint a pénzre, egy ponton viszont végső céljukká válik).<sup>40</sup> Egyértelmű az ok, amiért Camus az értelemadás elkerülésére szólít fel. Ha a művész így tenne, elkötelezné magát az értelem elérhetősége mellett. Az abszurd viszont azt vonja maga után, hogy a világon semminek nincs értelme:

„»Semmiért« dolgozni és alkotni, agyagot formázni, tudni, hogy az alkotásnak nincs jövője, látni, mint semmisül meg egy napon a mű, tudván tudva, hogy végső soron az évszázados alkotásnak sincs nagyobb jelentősége: erre a nehéz bölcsességre jogosít fel az abszurd gondolat.”<sup>41</sup>

62

Másodsorban, Camus hangsúlyozza, hogy az értékes művészi alkotás megköveteli, hogy a művész megjelenítse mind az abszurdot, mind a lázadó magatartást.<sup>42</sup> Ez nem jelenti azt, hogy a munkájának egyértelműen kell ezeket a jelenségeket ábrázolnia, bár az abszurdot és a lázadó magatartást egyaránt bizonyítani kell legalább allegorikus, metaforikus, negatív vagy egyéb közvetett módon. A novellák esetében például az ilyen illusztrációk tanulságos történetek formáját ölthetik. Az író lázadó magatartása megmutatkozhat abban is, hogy hogyan mutatja be az abszurdra adott lehetséges válaszok (mint például a fizikai vagy a filozófiai öngyilkosság) bukását. Camus munkásságában meghatározóak az ilyen negatív példák. Caligula például tévesen egy erőszakot alkalmazó nihilizmusra következtet az abszurdból és szánt szándékkal hagyja, hogy megöljék. A *Közöny* főszereplője, Mersault pedig csak akkor kezd lázadni, amikor már halálra ítélték.

Harmadszor és utoljára, Camus úgy véli, ahhoz, hogy az alkotói folyamat értékes legyen, a művész ellent kell álljon a kísértésnek, hogy magyarázatot adjon a munkája által bemutatott tapasztalatokkal kapcsolatban. Az abszurd következménye, hogy felesleges a tökéletes szellemi egységre törekedni. Bármennyire is próbálkozunk (tudományosan, filozófikusan stb.), nem juthatunk el a valóság legmélyére; szerteágazó és komplex jelenségeit nem redukálhatjuk le egyetlen értelmező princípiumra.<sup>43</sup> Annyit tehetünk, hogy számba vesszük és leírjuk a tapasztalatainkat.<sup>44</sup> Camus szerint a műalkotások sem léphetnek túl a felsoroláson és a leíráson. Csak akkor illusztrálhatja megalkotásuk a művész abszurd létét,<sup>45</sup> ha „képekben s nem gondolatmenetekkel fejezik ki magukat”,<sup>46</sup> csak akkor, ha „mintegy ismételteti, makacsul és szenvedélyesen, a világ által már megkomponált témákat”.<sup>47</sup>

#### 4. Az alkotómunka termékének külső értéke

Bár első pillantásra úgy tűnik, hogy Camus korai filozófiája csak a művészet alkotókra gyakorolt hatásával foglalkozik, Camus elismeri az alkotói folyamat eredménye, tehát a műalkotás lehetséges értékét is.<sup>48</sup> A mód, ahogyan Camus leírja ezt az értéket, hasonlóságot mutat sok más egzisztencialista filozófus módszerével,<sup>49</sup> ismételten hangsúlyozva a művészet kognitív és morális funkcióját. Egy műalkotás mégpedig akkor és csak akkor nevezhető értékesnek, ha arra készíti a befogadókat, hogy kifejlessenek és fenntartsanak egy

abszurdal kapcsolatos tudatosságot, illetve egy lázadó magatartást ezen abszurditással szemben.<sup>50</sup>

Camus véleménye szerint a műalkotások közül, még a legnagyobbak közül is, csak kevés felel meg a fenti követelményeknek. Milyen követelményeknek kell tehát egy műalkotásnak megfelelnie ahhoz, hogy az abszurd lét eszményét közelebb vigye a befogadókhöz és ezáltal értékes legyen Camus elmélete szerint? Camus úgy véli, hogy a műalkotás elválaszthatatlan az alkotójától.<sup>51</sup> Ennek megfelelően fenntartja, hogy egy ilyen munka csak annyiban értékes, amennyiben az alkotás értékhardozó folyamataiból származik.<sup>52</sup> Először is, a munkának vissza kell tükröznie egy bizonyos gondolati és cselekvési szabadságot, mely csak akkor lehetséges, ha a művész értéktelenként tekint rá. Másodsorban, a műalkotásnak „illusztrálnia” kell az abszurdot és a lázadást a fentebb már elmagyarázott liberális értelemben, például releváns allegóriák, metaforák, negatív példák stb. által. És harmadszor, ahhoz, hogy egy műalkotás elősegítse az abszurd létet, csak le kell írnia és nem elmagyaráznia a tapasztalatokat, melyeket látta.

A Sziszüphosz mítoszában Camus kevés olyan műalkotást hoz fel példának, mely a fenti értelemben véve értékesnek mondható. Egy ponton helyeslően említi meg Rimbaud-t, aki 19 éves korában teljesen felhagyott az írással (helyette kalandor és kereskedő lett) és élete vége felé megsemmisített minden írott anyagot, ami az alkotói korszakára emlékeztette. Ezek a cselekedetek feltehetőleg azt sejtetik, hogy semmilyen, vagy csak kevés jelentőséget tulajdonított költészetének.<sup>53</sup> Az értékes műalkotások további pozitív példái között találjuk Melville *Moby Dick* című művét,<sup>54</sup> valamint Kafka *Metamorfózisát* és *A pert*.<sup>55</sup> Viszont általában Camus szemléltetőbbnek tartja azt vizsgálni, hogyan távolodnak el a műalkotások az abszurd eszményétől.<sup>56</sup> Egyik fő példája erre, Dosztojevszkij számos regénye mellett, Kafka *A kastély* című írása.

Camus azt állítja, hogy Kafka korábbi munkáival ellentétben *A kastély* mindhárom fenti, a műalkotás értékére vonatkozó kritériummal szemben megbukott.<sup>57</sup> Kafka nem tudott eléggé eltávolodni a regénytől. Sőt, míg Kafka hiábavaló próbálkozásai, hogy megközelítse az őt hívogató misztikus kastélyt, az abszurd metaforájaként értelmezhető, mindaddig a regény nem hagyja jóvá a lázadást és nem nélkülözi a magyarázatokat sem. Végül Camus azt javasolja, hogy K. adja fel ezt a harcot és mondjon igent az irracionális reményeknek. Filozófiai öngyilkosságot követ el:<sup>58</sup> „*A per a diagnózis, A kastély egy kezelést képez el. De a javasolt orvosság nem gyógyít. Csupán a normális élet keretébe helyezi a betegséget. Az elfogadásában segít.*”<sup>59</sup>

## 5. Kritikus értékelés

Az előző fejezetekben Camus korai, a művészet értékéről szóló elméletének rekonstrukciójára tettem kísérletet, melyben Camus tagadja, hogy  
64 bármilyen művészet belső értékkel bírna. Ehelyett inkább akkor és csak akkor tart valamit értékesnek mint művészetet, ha elősegíti az alkotók és a befogadók számára az abszurd tudatosítását és a lázadó magatartást. Hadd zárjam a Camus elméletéről végzett kutatásomat néhány gondolattal annak plauzibilitását illetően.

Máshol azt állítottam, hogy filozófiai értelemben interpretálva Camus korai abszurd logikája inkohereus.<sup>60</sup> Egyrészt az abszurd feltételezhetően kizárja a belső értékek létezését.<sup>61</sup> Másrészt Camus normatív konklúziói csak akkor következnek az abszurdból, ha léteznek ilyen értékek. Valójában közelebbi vizsgálódás után hallgatólagosan elismeri, hogy bizonyos dolgok – különösen a jellemvonások és magatartások, mint az érthetőség és az autenticitás – lényegében jók.<sup>62</sup>

De tételezzük fel, hogy az abszurd logika helytálló. Camus elmélete a művészet értékével kapcsolatban még akkor is komoly felülvizsgálatra szorul; a művészetspecifikus megfontolásai is problémásak. Különösképpen a következő: az abszurd tudatosításának és a lázadói magatartásunk elősegítése se nem elegendő, se nem szükséges a művészeti értékhez.

Először is, az abszurd lét elősegítése plauzibilisen nem mondható elegendőnek ahhoz, hogy a művészi alkotás folyamata vagy eredménye értékes legyen. Megszámálhatatlan olyan műalkotás van, amely megfelel ennek a feltételnek, azonban nem hordoz semmilyen értéket. Tételezzük fel például, hogy gyorsan felfirkantom a *Sziszüphosz mítoszának* néhány kulcsfontosságú részletét egy fekete vászonra. Az ebből eredő munka talán műalkotásnak számítana, a befogadói jelentős részéhez talán legalább egy kicsit közelebb vinné az abszurd lét eszményét. De lehetne ennek a munkának ténylegesen bármilyen műértéke? Még egy abszurd által jellemezhető világban is, úgy tűnik, egy ilyen értékhez egyéb, nemcsak az abszurdot illusztráló minőségek is szükségesek: olyanok, mint a szakértelem, a stílus, az eredetiség vagy például a szépség.<sup>63</sup>

Másodsor, sem az abszurd tudatosítása akár az alkotóban, akár a befogadóban, sem a lázadói magatartás nem tűnik *szükségesnek* ahhoz, hogy az alkotói folyamat vagy annak terméke értékes legyen. Konklúziómnak ez az első argumentuma a műkritika szerepére vonatkozik.<sup>64</sup> A szakmabeli kritikusok valószínűleg megközelítőleg helyes feltételezésekkel kezdik arra vonatkozóan, hogy mi lehet irányadó a műalkotások beclése során. Ha Camus-nek igaza lenne abban, hogy a műérték megkívánja az abszurd lét elősegítését, akkor a kritikusoknak ennek megfelelően rendszeresen fel kellene



tenniük a kérdést, miszerint a műalkotások elősegítik-e az abszurd létet. Lehet ebben az előfeltételezésben némi igazság, amikor a Camus korabeli irodalmi kritikáról van szó. Napjainkban azonban az abszurd-központú kritikák nagyon ritkák (sokkal ritkábbak például, mint a szakértelemről, stílusról, eredetiségről vagy a szépségről alkotottak). Mi több, az irodalmat leszámítva mindig is ritkán jelentek meg.

65

Camus feltételrendszere különösen az olyan művészeti formák esetében problémás, melyek kevés reprezentációs felülettel bírnak, mint például a hangszeres zene, az absztrakt festészet vagy építészet. Ezek a művészeti formák csak nagyon egyszerű, konkrét és már ismerős gondolatokat tudnak kifejezni.<sup>65</sup> Így egyáltalán nem tudnak jelentős mértékben közelebb vinni minket az abszurd tudatosításához és a lázadó magatartáshoz. Ez viszont azt jelenti, hogy Camus állítása – mely szerint az abszurd lét elősegítése a művészeti érték előfeltétele – alapján a hangszeres zene, az absztrakt festészet, építészet stb. nem rendelkezik jelentős műértékkel, ami természetesen rendkívül implauzibilis (gondoljunk Beethoven 9. szimfóniájára, Kandinszkij *Sárga-vörös-kék* című festményére vagy Lahauri *Taj Mahaljára*).

Camus egy ponton hallgatólagosan tagadja, hogy elméletének ilyen intuícióval ellentétes következménye lenne, mindenekelőtt röviden megjegyzi, hogy a vizuális művészet és a zene egyaránt *par excellence* abszurd művészeti formák.<sup>66</sup> Ezen nézetének bizonyítása egy problémás és ad hoc módosításon alapszik. Camus szerint a művészet kevés reprezentációs felülettel rendelkező formáinak lehet és jellemzően van is jelentős műértéke, mert nem vezetnek távol az abszurd léttől („csak a leírás dominál”).<sup>67</sup> Bár a legtöbb, ettől eltérő esetben a fenti, jóval erősebb követelményt hagyta jóvá. Camus azt sugallja, hogy a művészet inkább aktívan egy ilyen lét *felé* kellene tereljen annak érdekében, hogy értékesnek tekinthessük.<sup>68</sup>

Ezzel a problémával szembesülve nem meglepő, hogy Camus nagymértékben elutasítja a hangszeres zenét, az absztrakt festészetet, az építészetet és a művészet egyéb, csekély reprezentációs felülettel rendelkező formáit. A legtöbb egzisztencialistához hasonlóan az irodalomra fókuszál, de még az irodalmi érték sem kívánja meg az abszurd lét elősegítését. Gondoljunk vissza Kafka *A kastély* című művére. Camus-nek talán igaza van abban, hogy ez a regény nem segíti elő a lázadó magatartást. *A kastély* viszont nemcsak az abszurd valaha elgondolt egyik legpontosabb metaforáját kínálja; hanem eredeti és nagyon megnyerő stílusban íródott, utánozhatatlanul komor atmoszférát teremt, finom gúny jellemzi és így tovább. Az ehhez hasonló nem abszurd minőségek egyértelműen elegendőek ahhoz, hogy a regénynek rendkívüli műértéket tulajdonítsunk. Elegendőnek bizonyulnak Dosztojevskij

*Karamazov testvérek*, Dante *Isteni színjáték*, Orwell *1984*, Shakespeare *Rómeó és Júlia* című művében és számtalan egyéb irodalmi mű esetében, melyek nem járulnak hozzá a lázadó magatartáshoz és gyakran az abszurd tudatosításához sem.

66

## 6. Befejezés

Tanulmányomban rekonstruáltam és kritikusan mértem fel Camus-nek a művészet értékéről szóló korai elméletét. Mint kiderült, az abszurd logikáját alapul véve Camus tagadja, hogy a művészet bármilyen belső értékkel bírna. Inkább azt állítja, hogy csak akkor lehet valami művészetként értékes, ha elősegíti az alkotókban vagy a befogadókban az abszurd tudatosítást és a lázadó magatartást. Ezzel az elmélettel az egyik probléma az, hogy Camus korai abszurd logikája talán nem helytálló. Itt elvonatkoztattam ettől a problémától. Ehelyett azt állítottam, hogy Camus elmélete jelentősen eltúlozza az abszurd logika jelentőségét a művészetet illetően. Még ha igaza is van Camus-nek abban, hogy az emberi létmód abszurd és lázadnunk kell, a művészet értéke nem redukálható le ezekre a tényekre, hanem sok egyéb kérdéstől is függ.

Camus a művészet értékéről alkotott elméletének negatív kritikájára természetes válaszként adódna, hogy helytelen megközelítésből származik. Camus filozófusként Søren Kierkegaard, Martin Heidegger és Jean-Paul Sartre mellett a kontinentális tradícióhoz tartozik. Hogyan használható fel tehát ellene az a tény, hogy elmélete megbukott az analitikus filozófia normái szerint? Az erre a kérdésre adott válasz metafizikai nézeteinktől függ. Véleményem szerint az analitikus és kontinentális filozófia különbözik stílusában és abban, hogy milyen mértékben hangsúlyozzák az eszmék történelmi hátterét. Bár a legtöbb, filozófiai tézisek és érvek értékelésében használt norma (mint például az egyértelműség és a logikai konzisztencia) független ettől a megkülönböztetéstől. Ha egy elmélet megbukik ezen normák szerint, akkor elbukik minősítés nélkül – nemcsak az analitikus vagy a kontinentális paradigmához viszonyítva.<sup>69</sup>

Több problémát vet fel Camus-nek a művészetrel kapcsolatos korai filozófiáját mint önálló elméletet érintő interpretációm. Ez a gondolkodás beolvadt az abszurd logikának, például az abszurd létezésének és a lázadásnak – mely a legmegfelelőbb válasz erre az abszurdra – az általános védelmébe. Talán Camus csak arra használta fel a művészet példáját, hogy illusztrálja vagy igazolja ezeket a megfontolásokat és nem egy hihető elméletet akart felállítani a művészet értékével kapcsolatban? Abban egyetértek, hogy ebben az esetben ellenvetéseim (bár évenyesek), némileg méltánytalanok.

Bár ugyanakkor tudományos értelemben ugyanúgy relevánsak és tanulságosak; mivel számos más szerző értelmezése szerint Camus önálló esztétikaelméletet is nyújt.<sup>70</sup>

Úgy tűnik, az évek során Camus rájött művészetfilozófiájának hiányosságaira és implauzibilitására. A *lázadó ember* című művében és más írásokban az abszurd logikája szerint alapvető stilisztikai kritériumokat feltételezett a művészet értékelésében (azt követelve a művésztől, hogy a forma jelentőségét helyezze az egyébként valóság által ihletett tartalom fölé), és a szépség értékét jobban hangsúlyozta. Ezek a kései gondolatok kevésbé kidolgozottak és részletesek, mint korábbi elmélete a művészet értékéről, bár meggyerőbbek annál. Az abszurd tudatosításának elősegítése és a lázadói magatartás nem szükségesek és elegendők a műértékhez. A kérdés, mely további kutatásokat igényel, inkább az, hogy milyen körülmények között képesek hozzájárulni egy ilyen értékhez.

**(Fordította: Pavlovics Zsófia)**

- <sup>1</sup> Szintén fontos az a kérdés, bár ebben a tanulmányban nem esik szó róla részletesen, mely a művészet értékének metafizikai helyzetét illeti. Ez az érték objektív (tehát független a megfigyelők mentális állapotaitól) vagy szubjektív (tehát ilyen állapotoktól függ)?
- <sup>2</sup> Clive CAZEAUX, *Continental aesthetics = Oxford Bibliographies Philosophy*, ed. Duncan PRITCHARD, 2015. <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780195396577/obo-9780195396577-0129.xml>; J-P. DERANTY, *Existentialist aesthetics = The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. Edward N. ZALTA, 2015. <http://plato.stanford.edu/archives/spr2015/entries/aesthetics-existentialist/>
- <sup>3</sup> Camus egzisztencializmushoz fűződő viszonyáról lásd G. HEFFERNAN, *Camus's philosophy of the absurd, existentialism, and philosophy of existence: A question of vexed connections* (kézirat); H. R. SCHLETTE, *Albert Camus heute = Wege der deutschen Camus-Rezeption*, Hrsg. H. R. SCHLETTE, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, 176; Uő., *Albert Camus: Welt und Revolte*, Freiburg im Breisgau–München, Alber, 1980, 16–17.
- <sup>4</sup> Albert CAMUS, *Essais*, Paris, Gallimard, 1965, 1427; Uő., *Notebooks 1942–1951*, New York, Marlowe, 1995, 113; Uő., *The myth of Sisyphus*, London, Penguin, 2005, 30. Újabbán Sharpe is hangsúlyozta, hogy Camus gyakran valóban filozófusként gondolkodott (Matthew, J. SHARPE, *The invincible summer: On Albert Camus' philosophical neoclassicism*, *Sophia*, 2011/4, 578 – 580).
- <sup>5</sup> Lásd főleg CAMUS, *The myth of Sisyphus*, i. m; ill. Uő. *The rebel*. London, Penguin, 1989.
- <sup>6</sup> J. CRUICKSHANK, *Albert Camus and the literature of revolt*, London, Oxford University Press, 1959; H. HOCHBERG, *Albert Camus and the ethic of absurdity*, 1965/2, 87–102; T. PÖZLNER, *Camus' early „Logic of the Absurd”*, *Journal of Camus Studies*, 2011, 98–117; Uő., *Absurdism as self-help: Resolving an essential inconsistency in Camus' early philosophy*, *Journal of Camus Studies*, 2014, 91–102; Uő., *Wie schlüssig ist Albert Camus' frühe Logik des Absurden?*, *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*, 2016/1, 59–76; A. SAGI, *Albert Camus and the philosophy of the absurd*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2002; I. van der POEL, *Camus: A life lived in critical times = The Cambridge companion to Camus*. ed. E. J. HUGHES, Cambridge, Cambridge University Press, 2007. Azokat a kutatókat illetően, akik tagadják ezt a szemléletváltást vagy lekicsinylik annak jelentőségét, lásd például J. FOLEY, *Albert Camus: From the absurd to revolt*, Montreal, McGill-Queen's UP, 2008, 4; A. PIEPER, *Albert Camus*, München, C. H. Beck, 1984, 9.
- <sup>7</sup> Camus elméletét a művészet értékéről mindaddig felületesen, tágabb kontextusban és kontinentális perspektívából vizsgálták (például G. BENNETT-HUNTER, *Absurd creation: An existentialist view of art?*, *Philosophical Frontiers*, 2009/1, 49–58; J. C. DAVIS, *Albert Camus as rhetorical playwright:*

*The embodiment of his ethic in drama*, Journal of Camus Studies, 2014, 23–43.; R. RIBAC, *Creativity and the absurd: A study of creativity in the works of Albert Camus*, Journal of Camus Studies, 2011, 118–131.; G. F. SEFLER, *The existential vs. the absurd: The aesthetics of Nietzsche and Camus*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1974/3, 415–421.; H. WITTMANN, *Aesthetics in Sartre and Camus: The challenge of freedom*, Frankfurt, Peter Lang, 2009). Egyetlen részletes analitikus kutatásról sincs tudomásom.

68

<sup>8</sup> Ez a szakasz a következőkre utal vissza : PÖLZLER 2011, 2014, 2016, ill. Uő., *Camus' feeling of the absurd*, Journal of Value Inquiry, 2018/4, 477–490.

<sup>9</sup> Hasonlítsuk össze például: M. H. BOWKER, *Albert Camus and the political philosophy of the absurd*, Lanham, Lexington, 2013; ill. G. TESAK-GUTMANNBAUER, *Der Wille zum Sinn*, Hamburg, Dr. Kovac, 1993.

<sup>10</sup> CAMUS, *The myth of Sisyphus*, i. m. 28–29.

<sup>11</sup> Uő., 115–119.

<sup>12</sup> Albert CAMUS, *Sziszüphosz mítosza: Válogatott esszék, tanulmányok*, Bp., Magvető, 1990, 218; lásd még R. ARONSON, *Albert Camus = The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, i. m., 2011. <http://plato.stanford.edu/entries/camus/>; FOLEY, i. m., 6–7.). Néhány kutató (BOWKER, i. m., 85–86; SAGI, i. m., 47) amellet érvelt, hogy Camus nem az emberek és a világ közé feszíti ki az abszurd realitást, hanem inkább az emberek közé. Ez egy kapcsolat aközött, ahogy magukat tapasztalják az értelmért küzdve és ahogyan megtapasztalják, hogy képtelenek elérni ezt az értelmet. Másról (PÖLZLER 2018) rámutatok arra, hogy Camus abszurd koncepciójának fenomenológiai interpretációja kevésbé minőségi, mint a jelen tanulmányban feltételezett metafizikai interpretáció. Csak figyeljük meg a fenti idézetet, melyben Camus egyértelműen úgy jellemzi az abszurdot, mint konfrontációt valami, az emberi tudaton belül lévő („az ember hívó szava”) és valami, az emberi tudaton kívül lévő („a világ eszeten csöndje”) között (CAMUS, *Sziszüphosz mítosza*, i. m., 218).

<sup>13</sup> J.-P. SARTRE, *An explication of the stranger = Camus: A collection of critical essays*. ed. G. BRÉE, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1962.

<sup>14</sup> Lásd BENNETT-HUNTER, i. m.

<sup>15</sup> Camus azért nevezi ezt a magatartást „filozófiai öngyilkosságnak”, mert véleménye szerint különösen elterjedt a filozófusok, főleg egzisztencialisták és fenomenológusok körében.

<sup>16</sup> CAMUS, *The myth of Sisyphus*, i. m., 30, 34, 50, 52.

<sup>17</sup> Uő., 7

<sup>18</sup> Uő., 34, 52.

<sup>19</sup> Uő., 29–30, 51–53.

<sup>20</sup> CAMUS, *Sziszüphosz mítosza*, i. m., 221.

<sup>21</sup> CAMUS, *Sziszüphosz mítosza*, i. m., 239.

<sup>22</sup> Lásd PIEPER, i. m., 102.

<sup>23</sup> CAMUS, *The myth of Sisyphus*, i. m., 29.

<sup>24</sup> Uő., 30, 53.

<sup>25</sup> CAMUS, *Sziszüphosz mítosza*, i. m., 243.

<sup>26</sup> Uő., 315.

<sup>27</sup> CAMUS, *The myth of Sisyphus*, i. m., 54–58. Camus úgy hiszi, hogy a lázadás egyfajta értéket és méltóságot adhat életünknek, az említett szavak tág értelmében. Sziszüphosz sorsának megvitatása közben felveti, hogy lehetővé teszi, hogy boldog életet éljünk. Bár fontos kiemelni, hogy lázadó magatartást tanúsítva sem realizálhatjuk az értelmet abban a határozott metafizikai értelemben, amelyben ezt meg szeretnénk tenni: nem egyesítjük tehát tudatunkat az objektív világgal, nem érzük el a teljes szellemi világosságot, a lázadás nem jelent belső objektív értéket.

<sup>28</sup> Számos vita folyt már arról, hogy hogyan lehet a legjobban megkülönböztetni a belső és a külső értéket. A következő megfontolások durva jellegéből következik, hogy a témában tanúsított állásfoglalásom nem maga után következésményt. De én személy szerint a megkülönböztetésnek egy nemrégiben Zimmerman által javasolt koncepcióját fogadom el itt (M. J. ZIMMERMAN, *Intrinsic vs. extrinsic value = The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, i. m., 2014. <http://plato.stanford.edu/entries/value-intrinsic-extrinsic/>).

<sup>29</sup> CAMUS, *Sziszüphosz mítosza*, i. m., 289.

<sup>30</sup> CAMUS, *The myth of Sisyphus*, i. m., 110, 112.

- <sup>31</sup> Camus-höz hasonlóan az legtöbb egzisztencialista szintén tagadta a művészet belső értékét (DERANTY, *i. m.*).
- <sup>32</sup> CAMUS, *The myth of Sisyphus*, *i. m.*, 11; lásd még PIEPER, *i. m.*, 65; TESAK-GUTMANNBAUER, *i. m.*, 10.
- <sup>33</sup> CAMUS, *The myth of Sisyphus*, *i. m.*, 110. Camus leggyakrabban az „abszurd ember” értelmében fejezi ki ezt az eszményt (*Uo.*, 64–67). Vegyük figyelembe azt is, hogy maga Camus ellenzi, hogy úgy gondoljunk az abszurd emberre mint eszményre. A szó szokásos értelmében viszont tisztán egy eszményt fejleszt ki.
- <sup>34</sup> G. GRAHAM, *Philosophy of the arts: An introduction to aesthetics*, London, Routledge, 2005, 59.
- <sup>35</sup> Erről van szó mindaddig, amíg a cselekedet nem fizikai vagy filozófiai öngyilkosságot jelent (mindkettő tiltott).
- <sup>36</sup> CAMUS, *The myth of Sisyphus*, *i. m.*, 66–67, 88–89.
- <sup>37</sup> CAMUS, *Sziszüphosz mítosza*, *i. m.*, 307.
- <sup>38</sup> CAMUS, *The myth of Sisyphus*, *i. m.*, 112–111; lásd még SEFLER, *i. m.*, 415–416.
- <sup>39</sup> CAMUS, *The myth of Sisyphus*, *i. m.*, 99–100.
- <sup>40</sup> *Uo.*, 99–100, 114.
- <sup>41</sup> CAMUS, *Sziszüphosz mítosza*, *i. m.*, 305–306.
- <sup>42</sup> CAMUS, *The myth of Sisyphus*, *i. m.*, 99.
- <sup>43</sup> *Uo.*, 16–19.
- <sup>44</sup> *Uo.*, 42.
- <sup>45</sup> *Uo.*, 91–92, 94–95, 97–99, 122.
- <sup>46</sup> CAMUS, *Sziszüphosz mítosza*, *i. m.*, 292.
- <sup>47</sup> *Uo.*, 287.
- <sup>48</sup> DAVIS, *i. m.*, 28–29; SEFLER, *i. m.*, 416; WITTMANN, *i. m.*, 106.
- <sup>49</sup> DERANTY, *i. m.*
- <sup>50</sup> CAMUS, *The myth of Sisyphus*, *i. m.*, 98.
- <sup>51</sup> *Uo.*, 97.
- <sup>52</sup> *Uo.*
- <sup>53</sup> Bár meg kell jegyeznünk, hogy Rimbaud (részben) a vallásos lelkiismeretű testvére hatására döntött úgy, hogy elpusztítja a maradványokat.
- <sup>54</sup> *Uo.*, 110.
- <sup>55</sup> *Uo.*, 121–122, 125–126.
- <sup>56</sup> *Uo.*, 110.
- <sup>57</sup> *Uo.*, 120–134.
- <sup>58</sup> Camus szerint ez többek között abból is kiderül, hogy K. korábbi szerelme, Frieda után a Barnabas testvérekhez fordul, akiknek a kastélyhoz fűződő viszonya nagyon zavaros.
- <sup>59</sup> CAMUS, *Sziszüphosz mítosza*, *i. m.*, 324.
- <sup>60</sup> PÖLZLER 2014, 2016.
- <sup>61</sup> Például CAMUS, *The myth of Sisyphus*, *i. m.*, 58–59, 64–66.
- <sup>62</sup> Például *Uo.*, 4, 7, 30, 34, 48, 50, 52–53.
- <sup>63</sup> Lásd E. BACCARINI, M. C. URBAN, *The moral and cognitive value of art*, *Etica & Politica*, 2013/1, 481, 488; GRAHAM, *i. m.*, 71–72; P. LAMARQUE – S. H. OLSEN, *Truth, fiction, and literature: A philosophical perspective*, Oxford, Clarendon, 1994, 6, 22. A fent említett írók a művészi értékről vagy az általánosabb értelemben vett irodalomról szóló kognitivistá/morális elméleteket tűzik ki célul. Baccarini és Urban egyetértenek másokkal abban, hogy míg a Beecher Stowe által írt *Tamás bátya kunyhója* bővíti a rabszolgaságról szerzett ismereteinket és fontos, érvényes morális üzenetet hordoz, addig művészi értéke ennek ellenére elég alacsony.
- <sup>64</sup> Lásd LAMARQUE–OLSEN, *i. m.*, 332, 334. Ismétlem, Lamarque és Olsen az irodalom értékére vonatkozó kognitivistá elméleteket általánosabban illetik kritikával. Rámutatnak arra, hogy a kritikák ritkán vitatnak bármilyen, az irodalmi művekben található kijelentést.
- <sup>65</sup> Egy zenekari darab tremolója reprezentálhat például égzengést (ami egy egyszerű, konkrét és ismerős fogalom). Egy festmény szín- és formakompozíciója reprezentálhatja a szerelmet (mely egy egyszerű és ismerős fogalom).

<sup>66</sup> CAMUS, *The myth of Sisyphus*, i. m., 96.

<sup>67</sup> *Uo.*, 95–96.

<sup>68</sup> Például *Uo.*, 99; lásd még jelen cikk 3. és 4. részét.

<sup>69</sup> B. LEITER, 'Analytic' and 'continental' philosophy, *Philosophical Gourmet Report*, 2011.  
<https://www.philosophicalgourmet.com/analytic.asp>

70 <sup>70</sup> Lásd például SEFLER, i. m.; WITTMANN, i. m.



I.

1.

Loptam. Olykor elég sokszor. Volt, hogy ebből éttem. Először csak almát loptam, mert azt nagyon szeretem, hónapokig mást sem ettem, csak almát. Kimentem a piacra, és minden standról elvettem egyet, méghozzá úgy,

hogy beálltam a sorba, lehetőleg jó hosszúba, és amíg látványosan nézelődtem, egy szép, de nem túl nagy almát belöktem a szatyromba, úgy, hogy amikor másvalaki fizetett, és az árus nem tudott figyelni a standra, mert teljesen a pénzzel meg a számolással volt elfoglalva, én pont akkor lenyúltam azt az almát. Ez elég gyermekes módszernek hangzik, de nekem bevált, elég megbízhatóan használtam, igaz így is sokszor elkaptak. Mindenhonnan egy almát vettem el, ami enyhítő körülménynek számított, nincs kofa, aki egy almáért feljelentést tenne, én sem tenném. Vagy ha mégis, hát lelke rajta. De olyan nem volt. Eltartott pár évig, amíg a város összes piacáról kitiltottak. Utána rákaptam a gyümölcsöskertekre. Akkor már nem csak almát loptam, hanem mindent, amit értem. Nyáron meggyet, cseresznyét, barackot, szilvát, fügét, még tököt is, pedig az nem is gyümölcs, és különben is utálok. De ami mozgatható volt, azt vittem, és ezeket már többnyire eladtam. Aránylag jól megvoltam. Ősszel meg télen még jobb volt, a körte, a dió, a mandula, a naspolya jobban elkelt, meg többet is tudtam belőle szerezni. Szóval mindent vittem, amit csak találtam, és annyit, amennyit elbírtam. Kalandos évek voltak. Azután néhányszor elég csúnyán elverték, és akkor váltottam. Jött a kukorica, majd a tűzifa, a pálinka, a bor, facsemete, szerszám, meg más egyéb is. Semmi nem maradt a nyakamon. Persze az élelemben kisebb volt a kockázat, mert ha rajtam maradt egy zsák krumpli vagy répa, vagy egyéb, akkor azt magam ettem meg, míg ha facsemetéket vagy gereblyéket loptam, azzal én semmit nem tudtam volna kezdeni, de ilyen nem is fordult elő. Vitték, mint a cukrot. A bolti lopást élveztem a legkevésbé. A legnehezebb az összes közül. A nagyobbakban újabban kamera van, és a vonalkódba is érzékelőt építenek, vagy hogyan is csinálják, ha nem veszed meg, beriaszt a kapu, amin át kell haladni. Őrült világ lett itt. A boltokban is csak zöldség-gyümölcs jöhetett szóba, pedig kicsit már untam, mármint ettem volna valami liszteset, sós kekszet vagy édeset. A zömlé meg a tojás még belefért. A kisboltokban, ahová a sós kekszek miatt jártam, persze mást is vittem, meg az a szörnyű,

Körösényi Dániel 71

## ÉN, TE, ŐK

(regényrészlet)

hogy a biztonsági őr eleve tolvajként kezel, pedig erre semmi okot nem adtam, csak megnéztem a parizerkészletet a hűtőpultban, de nem az önkiszolgálóban, hanem a szeletelő pultnál, ahol a pultos vágja le és adja ki a felvágottat. Az meg bámul rám, mint egy rongyra. Ilyenkor olyan ide-  
72 ges lettem, hogy csak azért is elvittem valamit. Nem is keveset, egy kávét, de vákuumcsomagoltat, mert az nem zörög, csokoládét, vagy amit megkívántam, szappant, ha éppen elfogyott, mindenfélét, bármit, csak a lelkem megnyugtassam, hiába olyan agresszív az őr, hiába tapad rám, és figyel a kezemet szemtelenül, én még nála is szemtelenebb vagyok, én azért meg tudom csinálni, bármit el tudok vinni, amit csak nem szégyellek. Nem voltam valami szégyellős. Meg aztán loptam mást is. Babot, lencsét, dugóhúzó, elemlámpát, lókolbászt, gyümölcslekvárt is néhányszor. Egyszer loptam egy tárcát, de nem volt benne semmi. Aztán arcszeszt, szájvizet, fésűt, gumicszmat. Volt olyan, hogy pizzát loptam. A motoros kiszállító bement egy házba, felvitte a pizzát, én meg addig kivettem egy másikat a szállító dobozból. Vittem volna kettőt is, de csak egy volt, és amúgy is valami fura dolog volt rajta, talán tüdő. Tyúkot is loptam már, de azt másnap visszavittem, mert összeszarta Bibi fürdőköpenyét. Petejkának meg odaadtam azt a bicskát, amit előzőleg magamnak loptam. Talán lophattam volna nagyobb dolgokat is, wc-deszkát, akkumulátort, biciklit, vagy más járművet, például autót, de nem tettem. Nem is tudok vezetni. Ennyi éppen elég volt, és elég most is, ha úgy adódik. Bibi sokáig tűrte. Néha hoztam neki egy parfümöt vagy kölnit, már nem tudom melyiket, nekem mindegy volt, és szerintem neki is. Annak örült. Örült és tűrt, vagy fordítva.

2.

A munkát soha nem néztem le, de nem is becsültem. Meg aztán a szüleim példája lebegett a szemem előtt, ők is hogy megjárták, dolgoztak, aztán meghaltak. Hivatásom nem volt akkortájt. Ha úgy vesszük, most sincs. Talán nem is lesz. Szerencsére nem szűkölködtem, Bibi fizetett mindent, eltartott engem. Kitartott voltam, egy csavargó. Csavarogtam is egész nap, és este elmeséltem Bibinek merre jártam, mit csináltam. Boldogan élünk. Bibi álmain nője. Egész nap dolgozott, és minden este főzött, kétszer sosem ettük ugyanazt, mindig valami újat eszelt ki, mindig meglepett valamivel. Ez sokáig így volt. Kedves asszony volt. Sokat mosolygott, keveset beszélt, vagy talán semmit. Az utolsó két hónapban egyáltalán nem szólt hozzám. Biztosan azért, mert szinkrontolmács, és egész nap beszél. Valaki azt mondta egyszer, hogy németről oroszra, és oroszról németre fordít. Erről nem sokat tudok. De nyilván sok-sok embernek fordítja le a tengernyi gondolatát, és azt ugyanabban a pillanatban el is mondja másoknak. Azután ugyanez vissza. Nekem se lenne kedvem beszélni. Talán már nem is maradt saját gondolata, amit velem



megoszthatott volna. Persze régen volt mit mondania, de az egyszer elmúlt. Annyi baj legyen, nála laktam, megosztotta velem az ágyát, főzött rám, zsepénczt is adott. Hát igen, elég jól keresett. Csak kirakta a pénzt az étkező asztalra minden hétfő reggel, mikor elindult, mintha egy hímringyó lettem volna. Talán az is voltam. Én beszéltem, ő hallgatott és fizetett. 73  
És én minden este beszéltem, ő boldogan hallgatta, ragyogtak a szemei, örült, hogy nem kell fordítania, csak hallgatott és mosolyogott. Az is lehet, hogy azért magában tolmácsolta magának, amit beszéltem. Egyszer, még régebben, azt mondta, hogy kertész szeretett volna lenni, botanikus vagy efféle. Szerintem a hentes jobban illene hozzá, de mindegy. És hogy annyira szerette a növényeket, hogy úgy gondolta egész nap csak fákat dugdos, meg magokat vet és öntöz és tápoldattal locsolgat. Aztán másként alakult a fiatalsága, erről sem tudok sokat, és olyan jól ment neki a nyelvtanulás, hogy megragadt a tolmácsolásnál. Később egyre többet hallgatott, meg zárkózott is lett. Fene tudja. Persze én egész nap beszélek, mégsem unom meg, nem fáradok ki. Áldás egy ilyen nő. Nem beszélt vissza soha, örültem, ha rám nézett egyáltalán. Csoda, hogy nem veszekedtünk?

Új Forrás 2020/10 – Köirosényi Daniel: Én, te, ők  
(regényrészlet)

3.

Ősszel még az én étvágyam is megnő. Ilyenkor szívesen eszem valami húsárut, főként parizert. Ha lehetne effélét kapni, mondjuk a péknél, ott venném, mert a kisboltból valamiért kiltiltottak. Marad hát a hentes, ott viszont csak hús van. A hentessel pont az a bajom, hogy túl sok ott a hús. A húsnak szaga van. Hideg, nyákos, erős szaga, amit nem állhatok, a színe is bántja a szemem. Ha csak egy virslire térnék is be, a nyirkos, vérrel, meleg zsírral, faggyúval, meg mindenféle káros anyaggal teli szag beleülne a hajamba, beleivódna a bőrömbe, és azalatt a tíz perc alatt, amíg a virsli megenném, olyan büzt szívnék magamba, hogy elviselhetetlenné tenné a nap további részét, sőt az éjszakámat is. Egyik gyerekkori barátom hentes lett, és sajnos a szaga miatt nem tudom vele tartani a kapcsolatot. Amúgy rendes gyerek pedig. Éppen nem finnyás vagyok, vagy vegetárius, eszem én húst, ha muszáj, csak egy virsli élvezeti értékét kisebnek ítélem, mint a hús látványának és kigőzölésének kellemetlenségeit. Azután tekintetbe kell venni azt is, hogy virsli csak nagyon szűk réteg eszik hentesnél. A legpuhányabbak is grillcsirkét vesznek, de általánosabb a sült kolbász, főtt debreceni és a sült császár, ezt eszik a legtöbben, hurkát, sült tarját már kevesebben, de virsli alig valaki. Csak a puhányok, márpedig én az vagyok. Biztosra vehető, hogy a virsli, amit vennék magamnak, órák óta áll a melegen tartott tároló tartályban. Vagy napok óta. Frissnek biztosan nem mondható. Egyszer Bibivel is betértünk egy henteshez. Hurkát, csülköt,

sült tarját evett, savanyúsággal, kenyérral és rengeteg mustárral, még egy sört is megivott hozzá, mert szabadnapja volt. Sört én is ittam a kis virslim-hez, de az a kevés kenyér meg mustár, amit én megeszem, igazán szót sem érdemel. Különben jól szituált fazonok járnak ide, nem nagybelűek, 74 hanem öltönyös, nyakkendő, aktatáska emberek, meg rendőrök, azok mindig tudják, hol kell enni. Van ott még néhány kőműves vagy segédmunkás, effélék, azok is tudják, éppúgy, mint az Árpádban, bár az nincs ennyire forgalmas helyen. Ha mégis rászánom magam, hogy belépjek a vérgőzös húrok házába, délelőtt tizenegykor vagy ebédidő után, zárás előtt megyek be, és a hentesné szűk fehér kötényéből előbuggyanó mellyehúsát bámulom, hogy ne kelljen a feldarabolt cafrangokra egy pillantást is vetnem, hús-hús, de így mégiscsak kellemesebben telik az idő. Becsomagoltatom a virslit és odébb állok. Megeszem az utcán, vagy leülök egy padra. Egyszer hazavittem, de megbántam, mert kihűlt és megszottosodott a bőre, úgy meg már nem volt gusztusom hozzá. Ha pedig mégsem virslit eszem, mert kibírom nélküle egészen sokáig, akkor csak veszek valahol egy pogácsát meg egy sört és kész. Esetleg benézek a hentesüzlet ablakán. Jól megvagyok estig. Akkoriban az esti főzés Bibi gondja volt. Bibi jól főzött, enni is szeretett, de nem volt ínycenc, én se vagyok az, de nekem nem lételemem a hús, neki igen. Van még valami, amit még ennél is jobban szeretett, de ez még nála is új dolog volt, a belsőséget. Na, anélkül én igazán elvagyok, annyira, hogy egyáltalán nem eszem meg, inkább korogjon a gyomrom. Többre tartok egy piros almát vagy egy zöldet, de Bibi sose vett almát, pedig az sütve is főzve is jó, azután az Árpádban sem volt alma, miért is lett volna, csak zsíros deszka, de Petejka még a pirospaprikát is sajnálta róla, nemhogy a vöröshagymát. Mondjuk jobb lett volna zsír nélkül, csak kenyér és hagyma, ha lehet lilahagyma, de ez a szó ott csak nekem jelent valamit, olyan sosem volt, és biztos nem lesz. A lilahagyma távoli álom csupán. A Petejka a legsóherebb csapos a városban, ha még nem mondtam volna. Pedig nincs jobb az almánál.

4.

Szobafestő apám sem evett sok húst. Pontosabban csak húst evett, színhúst, ha egyáltalán, de például felvágottat, azt soha. Azt mondta dolgozott húsgyárban, és jó lesz neki a füstölt sonka, párizsit nem kér. A szakmájával, a szobafestő-mázolósággal annyira meg volt elégedve, hogy úgy gondolta, nekem is ezt kéne csinálnom. Továbbvinni a családi vállalkozást. Igaz, jól élünk. Aránylag. Gépíró anyám inkább valami úri foglalkozást gondolt ki nekem, azt mondta, legyek cukrász. Vagy pék, de inkább cukrász. Ekkor én még elég kicsi voltam, és évek óta patkolókovács szerettem volna lenni. Ezt persze titokban tartottam. Apám meg csak állt a létrán, a festékszagú kezével glettelte a plafont, és hümmögött. Cukrász, miért? Mi baj van a mázolásal?

Aztán nem szólt estig. Egészen olyan volt különben, mint Bibi. Na, nem kinézetre. Anyám meg minden este jajgatott, mert a sok gépeléstől fájta a háta. Ilyenkor leült a kis sámlira, nekem meg a sodrófával kellett gurigáznom a hátán. Jajgatott, és folyton azt mondogatta, de jó kis pék lenne belőled kisfiam, olyan ügyesen bánsz azzal a sodrófával. Pék vagy cukrász. Apám meg csak ült, és hallgatta a jajgatást meg a cukrászozást. Később, már a sok fehér festék és fehér fal látványától egészen megvakult, és utána meg főleg csak ült és hallgatott. Nem járt az Árpádba sem szegény, csak leült reggel a konyhaasztalhoz, elővette mind a nyolc pipáját, lassan megtömté, és végig szívta az összeset. A legnagyobbtól a legkisebbig haladt. Néha ebéd után kért egy kupicát a Skander bég konyakból. Itt laktunk két utcányira az Árpád mögött, akkor még egy kórház állt itt a sarkon, aminek a nevére már nem emlékszem, azóta meg is szűnt. Apám nem nagyon tartott otthon semmit, csak miután a látása megromlott, ő is ide járt az Árpádba. Akkor nem Árpád volt még, hanem Kis Vörös. Vagy Veres.

75  
Új Forrás 2020/10 – Körössényi Daniel: Én, te, ők  
(regényrészlet)



Vajas pirítós illata kúszott be az ablakrésen, és telepedett rá a reggelre, a fejfájással nem is, de mindenképp a dekoncentrálttság magasabb fokozatával leírható ébredésre. A telefonja lemerült, az íróasztalon szomorkodó óra már

76 Faludi Julianna

## KEZELÉS

fél éve mutatta ugyanazt az időt, valahol fél és háromnegyed hét között félúton. Karola felkelt és kinyitotta az ablakot az émelyítő szálloda reggeli szaga előtt. Az utca túl-

oldalán volt a szálloda, éppen Karola második emeleti lakásával szemben helyezkedett el az étterem. Két pincérlány sürgött megpakolt tálcákkal, az edényeket szedték le az asztalokról.

Tíz óra, gondolta Lídia. Lebegő vaníliaillat fürdette a gyors fejszámolást. Egy, kettő, és megint egy, kettő. Két whiskey, két bor, ez csupán valami kezdőt rengethetne meg, a haladónak alap. A jéghideg zuhany alá állt, a vízcseppek finoman peregetek kiszáradt bőrén. A polcon kis tégelyekben sorakoztak a különböző parfümtrendeket követő kencék. Leemelt egy halványszínű, aranybetűs tégelyt és a kupakot felpattintva a nagymama szelencéjét idéző rózsailatba szagolt. Modoros, fintorgott, majd a szadisztikusan irritáló gyömbéres testápolóval kente be magát. Fejben összegyúrte az előző esti emlékképeket, mint egy napló túlexplicit részletekkel zsúfolt, kitépett oldalait, és kilépett a napba. Hamar felvette az utcai ritmus lejtését. Száguldó, szivarszagú busz, olvadt csikk, zizegő nejlonzacskó, omladozó barokk erkély, kétségbeesett tagadásban bégető kapucsengő, rothadó banánhalom a zöldségespultban, parkolással szerencsétlenkedő kipufogógáz-felhő, kiürült egydekás üvegcsék a pad alatt, és egy új fotel a régiségkereskedő kirakatában. A legjobb asztalt kaparintotta meg, széles panorámával a reggeli dugóra, meg a szemben lévő házfelújításra.

Lídia az egyensúlyozás bájától megfosztott kockasarkon kopogott végig a kávéházon törtfehér szandálban. Sötétkék lenruhájához, mintha a divatlapok őszi-téli kollekciójából került volna rá, kötött táskát szorított magához, mint egy nagy zsebet. – Szia, drágám – omlott szinte Karola karjába, nyakából virágillat áradt. Lídia lestrapált volt, mint a belbudai utcák patchwork-mintázatú járdái, arcán mégis valamifajta perverz ragyogással beszélt a háromszobás világoszöldre mázolt újlipótvárosi lakásáról.

– Olyan gyönyörű lett az erkélyem, mintha egy lakberendező újságból lenne kivágva – tette keresztbe narancsvörösre pedikűrözött lábát. A cipő oldalára erősített kis fehér virág szomorúan lefittyedt.

– Óh, muszáj megnéznem – Karola szenttelenül gyúrte rágóját a szalvétába, és már szinte hallotta a kávéőrülő durva hangját Lídia apró, de annál zsúfoltabb konyhájában.

A pincér kihozta a két gőzölgő csészét. Itt kávéitalt szolgálnak fel, nem kávé, állította Lídia, mégis azt rendelt, hogy a megszokásnak álcázott rítusba feledkezve pörgesse, amit barátságának nevezett.

– Nem értem, minek kell óránként bevenni valami mást – rázta hidegszürke árnyalatúra festett haját. – Az elején bevettem egy va- 77  
 rázsgombát, attól egy napig nem bírtam mozdulni, beszélni is alig. –  
 Negyven felett már nem kéne ezzel játszózni – nyelte le Karola. Hirtelen  
 nagyon öregnek érezte magát. Annyi hallucinogént szed be Lídia, amennyit  
 csak az élet felkínál neki a szivárványos fesztiválszínű tálcán, gondolta. Ve-  
 tődés egy kapcsolatba válás közben, mindig pofára-esés, harapta el  
 magában Karola, ahogyan végignézett barátnője lesoványodott söté-  
 tétkékbe tekert alakján. Lídia idegesítő volt, ahogy felcsákányozta lé-  
 tének korábban tükörsimára suvickolt felszínét. Nemrég bandát  
 alapított, a gimis expasija volt a gitáros, a másik expasija, akivel szí-  
 gorúan csak a gitáros után járt, pedig dobolt. Eddig két fellépésük  
 volt, az egyik Lídia születésnapjának házibuliján, a másik egy kocsmá-  
 ban. Lídia házassága a koncerten viselt térdét kilógató farmerjához  
 volt hasonlatos, szándékosan szaggatott, és trendin kőmosott, mint  
 a márványmintájú burkolat lakásuk padlóján, amit a ráejtett családi  
 fax szaggatott be.

– Menjünk oda, ahol rengetegen vannak – mondta nyersen a  
 telefonba valakinek – nyilvánosan akarok a hajadba túrva csókolózni.  
 – Lídiát nem érdekelt, hogyan definiálható, ami kitudja meddig tart,  
 és mit tud meg a levedlett férje. Karolát mulattatta Lídia szertelen-  
 sége, saját lelki fejlődésének stádiumait Lídia „ügyein” keresztül azo-  
 nosította be.

– Feloldódott bennem az a régi ragacs, amit az az elcseszett  
 szakítás hagyott. Tiszta trauma volt – sóhajtott. – Komolyan! Kísér-  
 tetként járt rám az alakja – pöccintett el egy muslincát a kávécsésze széléről,  
 – elmegy végre messzire. Vége.

– Hova megy? – kérdezte Karola gyanútlanul, hiába gondolta úgy,  
 hogy ismerte Lídia korábbi történeteit.

– Az mindegy – legyintett Lídia. – Ha annak vége, akkor ennek is. In-  
 kább ezt fejtse meg: miért van az, hogy amikor megkívánom ott, rögvest, el-  
 képzelem, hogy jó, de mire odaér a lakásomra, akárhogyan is siet, már elszáll  
 az egész. Addigra rég beleöntöttem a libidót valami egészen másba, és szinte  
 bosszant is már, ki kell rángatnom újra magam, és visszahelyeznem a vágyba,  
 ami egy öttel előbbi pillanatnak szólt.

– Fogalmam sincs, drágám – Karola lopva az órájára tekintett, és rész-  
 véttelenül figyelte barátnőjét. Lídiának fogalma sincs, mi a különbség a csem-  
 petrendeket tanulmányozó, házfelújítási munkálatokba oltott, avagy a vízen

jógázó szeretők felhalmozása közötti életközép minősége között. Lídia balkonkertet művelt, varázsgombázott, állatmenhelyen önkénteskedett, és a következő koncertjére készült. Minden afelé mutatott, hogy életének középpontjába helyezze magát.

78 – Gyere fel bármikor! – búcsúzott végül Lídia, elsodorva az utcakövekre ragadt napfényt, a fehér kockasarkú szandál az újlipótvárosi balkonkertbe sietett.

Karola a Komjádi uszoda betonján szerzett egynapos barnaságának minden öntudatával nézett a tükörbe, és hiába állt cirokseprű kompozícióban a napon szárazra szívott haja, magára húzta overallját, és boldogan lépett ki az utcára. A szabadsága alatt is dolgozott, napi négy órában, amiből igyekezett egyet minden nap lecsípni. Bssz, nyúlt bele a számítógépe melletti ragacsos foltba a kávézóterasz asztalán. Körülnézett. Tenger- és Balatonillat ígéretével néztek rá a leburnult férfitarkók, hiába húzta össze magán könnyű pulóverét, abba csak a nyaraló padlóján megvívott szeretkezéseket zárta. Könnyed ábrándozásából visszaparancsolta magát a munkába. Rótta a sorokat, mint a hosszakat a vízben, magányos sport volt ez is.

Hőfehér, az izomzatot torzóként körberajzoló ingen feszülő nyakkendő zökkentette ki a gépéből. A nyakkendő egyszerre vésztjósloán, és sokat ígérően közeledett, majd pökhendien odébbállt. Karola fejben diszkréten kismította az ígésző inget. Perfekcionizmusa nem engedett meg egy gyűrődést sem egy ilyen jelentőségteljes pillanatban, amivé a nyakkendő és távozása emelte a koradélutáni robotot. Karola minden igyekezetét a gép felé fordította, merev nyakkal bámulta a képernyőt. Az összehajigált szavakat végül egy citromsárga strandpapucsba rendelt, szoborszerű férfiláb diktálta és formálta mondatokká. A férfi markánsan összegyűrt arcán lemondással szemlélte a parkot, a mozgó kocsikat és az utcán igyekvő izzadó embereket. Lefitymálón pásztázta a panorámát a Dunától a minisztériumig, mégis elég volt a faragott vádlijára tévednie Karola tekintetének, és rögvest kiesett az ujjából a görcs, a szeméből felszáradt a kétség, és egyszerre három könyv vázlatának panorámáját vetítette maga elé.

Karola végül megtört. Révetegen pötyögte be telefonjába az üzenetet, amelynek kizárólag a nyárhoz és a testén feszülő fürdőruha nyomához volt köze. Félóra múlva már a lakásán voltak, fekete csipkés babydollban, kopott kávéházi ezüstitálcán szolgálta fel az ír whiskey-t, hozva az összes nosztalgia- és mangapornó kliséit. Nyári nagyvárosi bográcsos fesztiválok reggae-jére lökte át szájából szájba a whiskey-ben ázott jégdarabot, és arra gondolt, hogy ha nővel csinálná ugyanezt, akkor vajon rajta maradna-e a feminizmus ropogós panírija, vagy a ringó csípőjével, és a csipkét átütő mellbimbójával az egészet úgy ahogy van odakozmáltan éppen most dobta kukába. A nőiesen érzékeny férfimellkas, amivel játszott, és a merész dominancia, amivel

magáévá tette a telefonhívásra ugró férfit, szerepjátéknak tűnt, melyben az elképzelt moralitás heterohomotransz mérlegét az egyensúly irányába tolta. Nevetséges filmbetétként nézte a nagytükörben, ahogyan szeretkezés közben az összekócolt páróka a homlokára csúszott. A helyzet komikumát csak a kettejük mellkasának zihálásában összeért lélegzetük oldotta fel. 79 A szeretkezés most a bizonyosság üdítő és egyben kiábrándító koktéjjával lepte meg. A férfi a kollégája volt, és a két hete tartó szabadságuk alatt egyszer sem találkoztak.

Húsz perccel előbb érkezett az orvosi magánrendelőbe. A váróban kifeszített két képernyő keretbe zárta a pácienseket. A filmben a rendelő orvosai nyilatkoztak és a különböző eljárások eredményeit illusztrálták mindenféle, a húszas éveik elején járó plasztikázott modellel, meg jól kinéző ötvenes nővel, és őszre melírozott férfival. Karola az egyikben felismerte a múltkori doktornőt. Nevetésének minden egyes hófehér fogát emlékezetébe zárta. Akkor ijedten ült a hófehér széken, a doktornő meg éppen telefonon foglalt neki időpontot a probléma alaposabb feltárására. Egyszer csak felkacagott, nem nekem kell hál'istennek, aztán Karola szemébe nézve mondta, óh, hát az asszisztens azt hitte, nekem kell, de hát hál'istennek, ahahah... Karola hátat fordított a képernyőnek. Ezúttal másik kezelőorvosa lesz. Megcsömörlötten a dokumentarista áltudományosság és a kábeltévék termékbemutató műsorainak keresztműfajában megalkotott filmektől, elővette a telefonját. A gyermek- és felnőttkori nárcizmus traumájának következményei és a depresszió, illetve egyéb zaklatottság összefüggéseit elemző cikk közepén járva éppen a tünetegyüttest tesztelte magán, amikor meghallotta a saját nevét. Nem reagált rögtön, mivel ez a hang sem az iskolai harsogó névsoroláshoz, sem az egyetemi katalógus-olvasás listaszerű kiejtéséhez, sem a későbbi munkahelyi kitüntetett alkalmak során a nyilvános elismerés ünnepélyességéhez nem hasonlított. Visszafogett, mégis a dél-amerikai sorozatok érzékiségébe hajló tónus színezte a nevét, amitől furcsa elegancia-érzés kerítette hatalmába.

Az orvos óvatosan végezte el az érzékeny vizsgálatot, nem, Karola most nem sírt, mint a múltkor az álnegédes doktornő keze alatt, a válására hivatkozva szárítva fel könnyeit. Idétlen helyzet volt mindkettő. A mostani, kiszámítható racionalitásba helyezte a kifordított testhelyzetet, a műszerek nevetséges és esetlen fémízét, amit a bőre rejtett felületein érzékelt. Az orvos higgadtsága felszorozta jóképűségét, úgy nézett Karola szemébe, mintha nem lett volna tanúja az ímént teste elesetten intim zezugainak.

– Dohányzik? – kérdezte az orvos. – A dohányzás a legnagyobb ellenségünk, ami a gyógyulás ellen dolgozik. – Így mondta, „ellenségünk”, és mélyen Karola szemébe nézett.

Karola tizenöt éve nem dohányzik, ami láthatóan megnyugtatta a doktort. A kezelés reményt ébresztett, és Karola arra gondolt, hogyan tudna más körülmények között találkozni az orvossal, úgy, hogy feledtesse vele a fel-forgatott testhelyzetét, a mikroszkóp szemtelen részletességét. Biztosan vitorlázik, jutott eszébe, vagy drága éttermekbe jár. Az alakja azt mutatta, hogy sportol, egészségesen él. Vajon mennyivel múlt ötven? Az orvos a kezébe adta a diagnózist, ami most már kinyomtatva, latinul is elmondta, amit szeretett volna a lehető leghamarabb elfelejteni. Mostantól kezdetét veszi, amit úgy hívunk, hogy kezelés, döntött Karola, és a recepció időpontot foglalt a következő vizsgálatra.

Karolának nem volt betegségtudata, mert sosem volt beteg. Azt most ki kellett fejleszteni. Elképzelhetetlennek tűnt, hogy két vizsgálat alapján annak a testnek a romlását vetítik elő, ami él és virul. A teljesítménye remek, ami az uszodai hosszakat és a lepedőtornát illeti. Igaz, árkok vannak a szeme alatt, és egyenetlen a bőre, de mindez természetes, bár utálatos folyamat, ami elsősorban a külső hanyatlását érinti, vagy nevezzük életkori átalakulásnak. Az, hogy belülről emészti egy titkos és szemtelen betolakodó, egy idegen, akit nem hívtak, nem vártak, mégis van neve, kiterjedése és becsült kora, felhábortotta. Mikor érkezhetett, pontosan mi volt az a kezdőpont, amikor egyszer csak lett, melyik volt az az első sejt, és miért gondolta meg magát prüszkölve mindenre, ami szabályos és étellel teli. Nem, ez nem betegség, hanem kezelendő valami, ami majd elmegy. Karola a patikából kifordulva, úgy döntött, hogy bedönt egy sört.

Lídia hangosan nyitott ajtót, éppen telefonon beszélt valakivel. Fejével az erkély felé intett, hogy Karola menjen be a pompázó leanderek, futónövények, muskátlik és egy sor olyan városi növényzet közé, aminek nem ismerte a nevét. Lehuppant a díszpárnák közé és a növényzet keretezte szomszéd ház magára maradt kutyáját bámulta. Lídia hosszú beszélgetésben volt, telefonját a zsebébe csúsztatta, fülhallgatón keresztül beszélt, így szabad kezével tálcán sört, és mogyorót hozott, meg szíverősítőt, ha a rekkenő hőségben Karola meggondolná magát. A szemben lévő ablakban a kutya lomhán felállt, és oldalról is megmutatva vemhes magát egy pillanatra, elszaladt, talán a gazdája érkezett haza. Tikkadt katicabogár és döglött légy. A szomszéd lakásban kinyitotta az ablakot a férfi, akivel délután whiskey-ztek. Farkaszemet néztek, majd a férfi riadt tekintettel elhúzta a függönyt. Hazajöttek a gyerekek. Karola egy húzásra bedöntötte a szíverősítőket.

„Karola vagyok. Tudom, hogy váratlanul érinti, és szokatlan a dolog, bár el tudom azt is képzelni, hogy éppenséggel egyáltalán nem az, hogy már előttem többen is hasonló lépésre ragadtatták magukat, tehát, azért keresem, mert, biztos vagyok abban, hogy vitorlázik, és szereti a tengert, illetve mert van néhány tippem a kedvenc zenéjét illetően is, és bevallom borzasztóan



érdekel, hogy ki a kedvenc írója mostanában. Tehát, kérem, ne értsen félre, de ma este és holnap este is a Duna-partra megyek koncertet hallgatni, és nagyon szívesen hallgatnám együtt Önnel. Ha nem ismerne meg rögtön, nálam lesz egy plüsskutya. Apró kutya, inkább kutyácska, az asztalon fog pihenni, kérem ne értsen félre, a kutyát csak azért hozom magammal, hogy legyen egy ismertető jegyem. Amúgy nem szoktam plüssállatokkal közlekedni, sem koncertre járni. Nem hiszek a varázserejükben, és nem tartok időutazást a gyerekoromba, legalábbis nem ilyen értelemben. Kizárólag a zene és az elme utazásában hiszek, ma és holnap este. Ha esetleg, úgy gondolja, várom a híd lábánál. Tudni fogja melyik hídról van szó. Csak képzeljen el egy kétségeken kívül álló nőt, és engedje, hogy vigye a lába. Most leteszem, biztosan dolga van, én pedig a barát-nőmnél vagyok, illetlenség lenne tovább feltartanom. A nevem Karola. Minden jót.”

81

Új Forrás 2020/10 – Faludi Julianna:  
Kezelés



A repülőgép olyan országban ért földet a magyar vadászokkal, amelynek hetven százaléka hegyeség. A Tien-san központi vonulatán örökké havasok a legmagasabb csúcsok. A háromezer méteren csillogó magashegyi tavak kristálytiszták, érintetlenek.

82 Murányi Sándor Olivér

Több ezer tó tükrözi a Nap fényét, amely kirgizek jurtaíit süti a gleccsek alatt.

## ARGALI

A csapat vidáman érkezett a bázistáborba,

amely háromezer méteren egy tó mellett fekvő faházból és körülötte három barakkból állt.

– Aki az első argalit meglövi, annak kell majd megköstolnia elsőként a kumiszt – nevetett Jani. Úgy olvasta: az erjesztett kancatej, valamint a családok asztalán virító kecskefej az utazók rémálma.

– Janikám, már kérheted magadnak a csészét! – felelt fejét felszegve Gyuri bácsi, a rangidős vadász.

Miután távoztak a dobozos UAZ-ok, amelyek a táborba szállították a vadászvendégeket, a hét magyar férfi a kirgiz családdal maradt. – Izmaijlova – nyújtott kezét mindenkinek a szép tekintetű, fiatal háziasszony. Férje dupla adagot adott enni az alacsony lovaknak, hogy másnap bírják az utat.

Az első éjszakán a repülést követő fáradtság ellenére a csoport minden tagja nyugtalanul forgolódott fekhelyén. Nehezen jött álom a szemükre, talán mindannyian a saját Marco Polo argalijukra gondoltak, látták magukat, ahogy puskájuk távcsövén keresztül megpillantják az egyik legnagyobb vadon élő juhot, amelynek marmagassága meghaladhatja az egy métert. Az argali juhnak ezt az alfaját legelőször Marco Polo velencei kereskedő, utazó és író említi meg az elbeszéléseiben. Aztán tudományosan 1841-ben, Edward Blyth angol zoológus írja le és nevezi meg. Az alfaji szintű elnevezést, azaz a *polii*-t, valamint a köznapi nevét, a híres velencei tiszteletére adta.

Az összes vadjuh faj és -alfaj közül a Marco Polo argalinak van a legnagyobb szarva. Az átlag kos szarvhossza száznegyven centiméter; az eddigi rekord méretű százkilencven centiméter és huszonhét kilogramm. Az állat már tizenöt-húsz napos korától elkezd növeszteni szarvait. A Marco Polo hát része világos barnás, míg hasi része fehéres. A kos színei mindig sötétebbek a nőstényénél. Nyáron a folyók és patakok menti dús növényzettel rendelkező térségeket kedveli, míg télen a hegyek déli oldalait keresi. Jól tudta ezt a két kísérő, aki kora hajnalban költötte a csapatot, hogy pirkadatkor már az argalik nyomában legyenek. – Annyit kártyázzunk és beszélgessünk minden este, hogy másnap még sötétben indulhassunk! – emelte fel mutatóját mosolyogva a házigazda.

Az apró lovak gyors ügetésben haladtak, amíg nem jött az emelkedő. Onnan lépésre váltva folytatták az utat a bázistáborból fel a hegyekbe. A dermesztően friss magashegyi levegőtől kitisztult főhősünk feje, s bár az első napokban nyomát sem látták a vadnak, nem tudott betelni a havasi táj látványával. Ahol elérték azt a szintet, ameddig lóháton el lehetett jutni, kikötötték a lovakat, és gyalog kapaszkodtak tovább felfelé. Ebben a magasságban kevés az oxigén, és a terep is nehéz volt. Jani zihált, nehezen kapott levegőt. Orrából vékony vörös csíkban csorgott a vér, szájában szétáradt az édeskés sós íz. A kirgiz aggódva nézett rá. Ő csak megrázta fejét, és előre mutatott, hogy folytassák a mászást. Egyre sűrűbben tartottak pihenőt. Ilyenkor mindketten elővették távcsövüket, hogy pásztázzák a terepet, nem mozdul-e meg végre a csodálatos Marco Polo, amelyről annyit ábrándoztak esténként, gondolatban és szóban, hogy Jani már alig tudta elképzelni, milyen lesz a pillanat, amikor először meglátja a vadat.

A harmadik napon beállt az állandó fáradtság, hiába próbált pihenni a társaság, a gyaloglástól, térdig érő hóban és a hidegtől egyre fogyatkozott az emberek ereje.

Az éjszakai alvások rövidek voltak, a vadászkezd azonban fokozódott, Jani egyre elszántabban követte kísérelőjét, akivel sötét napszemüveggel védekeztek az erős UV-sugárzás ellen. A fehér vadászruha segítette, hogy észrevétlenek maradjanak.

– Nem igaz, hogy nem lövöm meg! – vonult ki a túra felénél esténként a garderobe-méretű ház elé Jani, hogy töprengjen és tervezzen. Vadászstratégián szinte hiába gondolkodott, mert a kirgiz tapasztalata és helyismerete volt a döntő. Annyit tehetett, hogy bízott a barna arcú férfiban, aki csak ment szótlanul és kitartóan a végeláthatatlan havas tájon, mígnem a hetedik reggelen előre mutatott az előttük levő meredek hegyoldal peremére: – Ott megy!

Jani azonnal szeméhez kapta a távcsövét. – Megérkeztem: ilyen előben álmaim vadja, amelynek elejtésére annyit készültem. Leírhatatlanul szép, ahogy megfontoltan lépked a havon! Mintha csak álmodnám! – Révedezésre már nem jutott idő, mivel a kirgiz intett, hogy minél óvatosabban kezdjenek el közelíteni az állathoz, amely fejét fel-felemelve figyelt, hogy menekülnie kell-e, vagy tovább keresheti a táplálékot a gerincen.

Mikor a megfelelő távolságra értek, a kirgiz jelzésére Jani leemelte válláról a puskát. Lehasalt egy alkalmas sziklára. Egész testében remegett az izgalomtól, mégis igyekezett önuralmat parancsolni magára. Letette hátizsákját, arra támasztotta fel a fegyvert. Keresni kezdte a céltávcsőben az állatot, miközben légzését próbálta lassítani. Furcsa módon egyik kedvenc amerikai filmje, a második világháborús sztálingrádi ütközetről szóló *Ellenség*

a kapuknál kezdőjelenete jutott eszébe ebben a pillanatban, ahol az idős kozák vadász lőni tanítja fiát, a későbbi világhírű mesterlövész Vaszilij Zajcev. Egy fehér ló van kikötve a havon, amelyre farkas ront rá. A lógyakorlat abból áll, úgy kell lelőni a vadat, hogy a ló ne sérüljön. – Egy kő vagyok! Nem mozdulok! – mormolja magában a gyermek, miközben a hóban hasalva, mozdulatlanul várja a legjobb pillanatot a lövésre.

– Egy kő vagyok! Nem mozdulok! – sziszegte halkan magának Jani is, miközben a kirgiz jeladására célzott, visszatartotta lélegzetét, és meghúzta a ravaszt.

Hatalmas lövés rázta meg a levegőt, a durranás visszhangzott a völgyekben. A Marco Polo futásnak akart eredni, de már csak hason tudott csúszni a havon, míg végül elakadt. Vadász és kísérője megdöbbenésére fejtét ide-oda forgatva nézett, de lábra már nem állt. Barna háta kiemelkedett a fehér tájból, hátsó feléből szivárogni kezdett a vér a havon. A csoport többi tagja más útvonalakon más kísérőkkel kereste a vadat ezen a napon, a gerincen így hárman voltak: Jani, a kirgiz és a haláltusáját vívó Marco Polo.

– Rossz lövés volt! – mondta a kirgiz, mire Jani újra szeméhez, emelte a fegyverét, hogy leadja a kegyelemlövést. – Neee! – tiltakozott a kirgiz.

– Miért ne? – kérdezte a vadász, majd folytatta. – Nem kínozhatom tovább az állatot!

A kirgiz csak nehezen tudta Jani tudomására hozni, minden lövéstől elindulhat a lavina, és odatemethet embert, állatot. Hacsak az utóbbit temeti be, akkor is oda a hús, éhen hal a család. Itt az a szokás, hogy puskatussal lelökdösik élve a vadat a kikötött lovakhoz, és csakis a havas szakasról történő leterelése után lövik agyon.

Szemléletek csaptak össze a hegyen. Egymással ellenkezett az állat szenvedését megrövidíteni akaró európai és a hasznossági elvet első helyre tévő ázsiai vadász. Jani pillanatok alatt felmérte, milyen messze vannak a lovak. Iszonyodott a gondolattól, hogy odáig lökdössék a haldokló Marco Polo-t, ezért kérdés nélkül újra vállához emelte fegyverét. Hiába kiabált a kirgiz, hiába lengette tiltakozva és kétségbeesve a karját, a lövés eldőrdült. Az állat teste megvonaglott, majd mozdulatlaná vált. Utolsó lehelete ott párállott a havon.

– Kérd Tengrit, Allahot, a hegy szellemét vagy a te istenedet, hogy ne induljon el a lavina, mert nem látjuk meg többé a családunkat, se te, se én! – kiáltotta a kirgiz, miközben az argali jobb szarvát fogva ereszkedett le a lejtőn, amely a félelmük miatt egyre hosszabbá vált. Amikor végül elérték a lovakat, majd visszaérkeztek az Ulani bázistáborba, mindenki ünnepelt a tábortűz körül. Folyt a vodka, a fröccs és a bozo – utóbbi erjesztett kölesből készült sűrű, habzó *ital*, a házigazda kedvence. Jani egy fénykép erejéig mosolyogva ölbetevette a család legapróbb sarját.

– Obon! – szólt a családfő a kisleány, aki halkán énekelni kezdett egy ismeretlen kirgiz dalt.

A lármásan mulató társaság szelíden elcsendesedett. Néma csendben hallgatták, ahogy a kicsiny gyermek lágy hangja árad a Tien-san fennsíkján. Kisvártatva leszállt a férfi öléből, és elszaladt. Apja, a vadász- 85 kísérő, poharát emelte Jani felé:

– Bárhogy jártunk el, ez már mindig a te vadad marad.



Nemes Z. Márió legújabb kötetének olvasója könnyen elvesztheti tájékozódási érzékét a BAROKK labirintusában, és ha nem is sikerül legyőznie a BAROKK HIDRÁT, egy bizarr, sokszor abszurd, de mindenképpen emlékezetes tripnek lesz részese.

86 Babos Orsolya

## Randevú a BAROKK HIDRÁVAL

Nemes Z. Márió: *Barokk Femina*

*A Barokk Femina* szöveggörpuzsán belül a szerző bevallottan nagy mértékben operál a saját intertextuális allúzióival. Ezért erősen ajánlott hozzá legalább az *Alkalmi magyarázatok a húsról*

című 2006-os kötet, de még inkább az egész életmű minimum nagy vonalokban való, de még inkább részletekbe menő ismerete, ha esztétikai filozófiáját, sajátos hermeneutikáját és pragmatikai megoldásait is szeretnénk feltárni. Mindezzel még nem is lenne probléma, ha ez az „önújrírás, önkomentálás, önmagyarázat” nem váltana át sokszor önkényesnek látszó futamokba, hanem valamiféle fundamentális célt szolgálna, és az általa karikírozott társadalmi beidegződésekkel, korlátolt viselkedési formákkal, az önmagával is többszörösen meghasonlott gyűlöletkultúrával, illetve a személyiséget magát támadó, a beszélőit jelszavak mentén rángatott bábokká programozó nyelvvel szemben – amit hatásosan és szisztematikusan épít fel – valamiféle alternatívát is kínálna. Nemes Z. előző kötete, *A hercegprímás elsírja magát* tematikailag és problémafelvetéseit tekintve sokszínűbb és – ha lehet ezt mondani rá – sokkal játékosabb, mint a *Barokk Femina*, ahol az ALAPNYELV szigorú következetessége és mechanikája meghatározóan rányomja a bélyegét a szöveg hangulatára. Műelméleti megközelítését illetően is egészen éles váltás érzékelhető a *Feminában*, minthogy itt meghatározóvá válik az eddigi életműben csak bújtatottan elő-előtörő politika- és társadalomkritikai él.

A kötetben 2006 az őrület éveként aposztrofálódik, a barokk forradalom kitörési pontjaként, amely elárasztja és bekebelezi az országot és annak minden lakóját. Nyolcvannyolc oldalon keresztül vonul fel előttünk a magyar társadalom gyűlöletablója: szélsőjobb, szélsőbal, ultrák, antiszemiták, a barokk katonái, gonosz halottak és a többiek, akikben egymással való szélsőséges szembenállásuk ellenére egyvalami mégis közös: a korlátoltság és ebből fakadóan az egymás felé nyitásra való képtelenség, amely gátat vet a felek közötti bármiféle érdemi kommunikációnak: „Mindenki mindenki volt, és senki nem / volt egyedül. »Induljatok hát, gyermekeim, és vigyétek a / ROVAROK hadát keletre!« Erre felsóhajtottunk, / demensek, mongoloidok, neurotikusok, ULTRÁK, / ZSIDÓK és JUDITOK, és ahogy ú zeng, i cirpen, mélyen / aztán magasan, áhítatos zümmögéssel vonultunk ki a / Lehel útra, mert NÉPünnepély lett ma a megbűvölt világ.”

Mind az elbeszélői, mind a fokalizátori pozíció nyitott és diffúz: a Juditok és a Zolik nézőpontja váltakozik, keveredik, gyakran egymásba olvadnak, vagy egyik a másikat idézi föl: „Ha a tévében a tévéostromot nézem, akkor a tévé / ostromol, engem tipornak vagy ERŐSZAK vagy, / vagy nem tudom, melyik adó leszek holnapután, / ha ostromolnak leveszem a hangot, mert félek / egyedül a sötétben, szerencsére soha nem vagyok / egyedül, mert annyi adás van, csak most van egy, / mert ÖSSZENŐTTÜNK”. A Zolik, mivel a szerző második nevét viselik, a lírai én többszörözött alteregóiként is értelmezhetőek, de nem mindegyik és nem mindig: „Zoli ma különösen aktív volt, írt SZÉPVERSEKET, / amiket rögtön megmutatott P. P.-nek, aki a legjobb / barátja. A többiek az IRODALOM teszi épp férfit. / Na de mi lesz a gyerekekkel? AZ IRODALOMBAN / nincsenek gyerekek, vágta rá P. P., és hazataxizott.”

A vers beszélői hangja gyakran olyan, mint Móricka: mindenről az jut az eszébe és ezt nem is mulasztja el kontextustól függetlenül bármilyen szövegkörnyezetbe beleírni: „A MAGYARÁZATOK sem segített abban, / hogy tisztázzam a fennállót, a nagy EREKCIÓT. A kis füzet tegnap jött ki a nyomdából, de nem / akartam kézbe venni, mert nagyon szégyelltem / magam. Miattad is szégyenkeztem persze, de hiába / állítunk keresztet az országban, hogy figyelmeztessünk, / a sátán offenzívában van. Most legyél büszke rám! / Akkor is, és egyre erősebben, mert az EREKCIÓ / nem vész el, csak átalakul. Ott van a szöközőkben, a nulla belsejében, minden félrecsúszott nyakkendőben és elvétett szavamban.” Ez a poétikai fogás feltételezhetően felforgató-naturális vagy strukturális jelentésképző, ironikus hatást kíván elérni a szexualitásra, nonkonformitásra és radikalitásra utaló nyelvi elemek gyakori beiktatásával, melynek révén a szöveg saját nyelvisége által fókuszál a társadalmi szubjektum mazochisztikus-flaneur-voyeur, pszichopata, traumatizált stb. jellegére, aki ezen tulajdonságai ellenére, vagy éppen ezek miatt tud zökkenőmentesen beilleszkedni a rohadó politikai-szociális-ideológiai szférába (vö. *Amerikai pszicho*). De sokszor mégis túlzásnak éreztem az obszesszíven obszcén jeleneteket, melyek által súlytalanná, szinte önmaga metareflexív paródiájává és ezáltal diszfunkcionálissá válik a polgárpukkasztó szándék, amely legitimál(hat)ná őket. Például: „Azt hittük, ha nagyok leszünk, majd együtt lakunk / Pesten, de ÍRD ÉS MONDD, ma születik a társadalom. / A TELEP titkos terve is ez volt, a közös HAZA, a család / azonban kicsi a Zoliknak, legyen hát az IRODALOM / NÉPI, a NÉP pedig BAROKK. VAKSZARGEKINK a / pompa, hogy HULLA A HULLA! A normális és tisztes / tességes emberek az ellenkező irányba távoztak, de az / oszlató kötelékek mégis rátolták a tömeget az ULT- / RÁKRA. Hová tűnt a vitézség, fiúk? Itt minden férfi / végvár. 18:25-kor Szent György lovas rendőrei megro- / hamozták

Zoli-Zoli-Zoli-Zoli-Zoli-Zoli-Zoli-Zoli-Zoli- / Zoli-Zoli-Zolit, de a HIDRÁNAK nincsen FIDESZE, / amit le lehetne vágni. Csak tankja van, meg ROVAR- / JAI. (Ha C= Ceres.)”

88 Fontos kritikai megszólalásai is gyakran kimódoltan viszolygató, vagy egyszerűen csak szürreális leírásokba torkoltnak, amelyeknek egyes esetekben lehet funkciója, de túlzott halmozásuk kioltja meghökkentő, felháborító erejüket. A szöveg szándékosan, szélsőségesen, már-már kötelezően provokatív, ezért az olvasó a végére lassan belefásul a folyamatos provokációba. „Az erdő egyre sűrűbb. / Nem találtam szavakat, hát idéztem, bár csak / a hang jön, ami csodálatos, de ez (a) MESSZE / nem a nyelv, hanem kitines pinád, mely örök / zümmögés. Így daloláztam. Persze lefüleltek, / rögzítettek és visszajátszottak, miközben a / mentőt várták, hogy állami erővel / a FELVILÁGOSÍTÁS elé hurcoljanak” – a neurotikus társadalom mintapolgára beszél ily módon, akinek célja egyszerre önmaga reprodukálása, és önmaga mint személyiség megszüntetése. Maga a szereplők helyett, nincs olyan személy, aki igazi, valóságos lenne és ezáltal saját egyedí állásponttal is rendelkezne: „Mindez nem több démoni ÖSSZENÖVÉSNÉL, ahol egyik fejed / ugat, a másikat meg már taknyába fojtanám. Nem! / A tömeg az ÖSSZENÖVÉS. (Miként a JUDITOK.) JOG- / fosztott sokaság, nem kellett volna ennyire elszaporodni. / Fogyjon a magyar! Leginkább persze magamra gondolok.”

A szöveg erősen átpolitizált és átideologizált, iróniába és groteszkbe csomagoltan veti fel a mai magyar társadalom hot topicjait, azaz helyesen diagnosztizálja a problémákat, de aztán nem kezd velük semmit. Mondhatjuk persze, hogy ez nem is a kortárs költő feladata. De akkor mi a feladata, ha nem az, hogy kezdjen valamit azzal a problémával, amit felvet? Azt is feltehetjük persze, hogy ebben a hungarofuturista (szöveg)világban a nyelvi(-társadalmi) működés mindennapi része a deviáns szexualitás és az öncsonkítás mint egyszerre frusztrációt levezető és fokozó tevékenység, és ezek minuciózus részletezése olvasható a nyelv megerőszkolásának, kihasználásának allegóriájaként is. A megerőszkolt nyelv pedig újraírja és ezáltal újra is kontextualizálja a beszélőjét: az ALAPNYELV elkezd beszélni minket. S mindemögött valamiféle legyőzhetetlen, kegyetlen kényszeresség lapul: a politikai véleménynyilvánítás, a diszkrimináció, az ellenségképzés, a nemiség ösztönszintű kiélésének, a megírhatatlan megírásának kényszere.

A libidó politikai energiákba való transzponálásának nyelvi megjelenítése a freudi problematikát idézi, az ezt megjelenítő asszociációk pedig gyakran a *Szabad-ötletek jegyzékére* emlékeztetnek. A posztmodern eklektizmus jegyében többek között az Esterházy-féle hagyomány szellemében Nemes Z. gyakran és sok helyről idéz, igen széleskörűen tájékozott, ön- és metareflexív, és módszeres patchwork-, vagy bricolage-technikával dolgozik,



mely által utalások szövevényes rendszerét dolgozza ki, mind a mű belvilága és a történelmi-közéleti valóságunk között, mind a fikciós univerzumon belül. „Hangszerelése” hasonlít a Bëlgáéra, ugyanakkor a zenekar számai valahogy szellemesebbek, könnyedebbek, az iróniájuk is keresetlenebb. Dada-ista szólamairól Kassák juthat az eszünkbe, kiábrándult hangja pedig 89 rokon Térey vagy Kemény István egyes megszólalásainak tónusával.

A szétírás Nemes Z. poétikájának olyan erős (de)konstrukciós elve, hogy számomra többször megszakította az olvasást az, hogy elindultam egy szálon – próbáltam észben tartani a hozzá kapcsolódó helyszíneket, neveket, kontextust – hogy aztán a szál vége a semmibe, ebbe a paleo-narratív ősslevesbe vesszen. A *Barokk Femina* egyértelműen a szakmának szól, sőt azon belül is elsősorban egy konkrét irodalmi szubkultúra számára kínálhat valódi flow-élményt, valamint a lehetőség szerinti legtéljesebb megértés vagy értelmezések lehetőségét, ez a kör pedig feltételezhetőleg a sokat hivatkozott Telep tagjaiból, illetve azon belül is főként a szerző közeli ismerőseiből, barátaiból áll: „A TELEP, modern akadémia, pezsgett, forrt. / A költők törzsasztala rég befogadott, noha / nem volt semmilyen törzsasztalunk, csak P. A. G. / lakásán az a harminc négyzetméter, ami amúgy / meglepően sokféle hülyeségre elég volt. (Fontos / körülmény, hogy a Zolik, szaporaságuk ellenére, / befértek mind.) Megfordult ott Marno János / lányától a ROVARARCÚ KURVÁIG mindenki, / de alapvetően VEDLÉSRE használtuk. Mármint / BOSSZÚBÓL szülés helyett a Zolik VEDLENEK, / aztán csereberélik egymás közt az elhullajtott / részeket. / Hívhatjuk ezt műhelymunkának is, de ez talán túlzás. Mindenesetre D. M. tegnap / pápaszemmel az orrán sírta el magát Georgén, / hogy milyen SZÉP. K. D. tartózkodott kilépni az / értelmiségi közönyből, P. P. meg szokás szerint / gúnyosan méregetett, hiszen a költészet inkább / legyen büntető mítosz, mintsem élveteg pára. / Kollégiumi jelenet egy zápkorszakban. P. A. G. / kétségbeesésében ki is ment inkább a tetőre, / mert megérezte, hogy a SZÉPVERSEK fölött / eljárt az idő. Ő sejtette egyedül a Zolik féltve / őrzött titkát, miszerint idén ősszel egyszer és / mindenkorra véget ér a magyar IRODALOM.”

A félreértések tisztázása végett: nem az utánanézéssel van bajom, nem is azt akarom tudni, hogy mit gondolt a költő, és nem akarok egyetlen rögzített értelmezést sem kanonizál(tat)ni, még magamban sem: de az ALAPNYELV elszemélytelenítő nyomása olyan paradox módon áll ellentétben a partikuláris, minduntalan fel-felbukkanó priváttal, amit egy művön belül nehéz lekövetni. Paradox és szürreálisan groteszk, mert a lehetetlent kísérli meg, a rögzíthetetlen rögzítését, a személy elszemélytelenítését és a személytelen megszemélyesítését, a Zolik és a Juditok szimulákrum-életének narrálásán keresztül. A hibridizáció és a dezidentifikáció folyamata kéz a kézben jár.

Minden tabuval, mindenfajta szabadsággal leszámol ez a görcsös-kényszeres világ, ahol „az a lény, amelyik mindenütt és minden / dologgal állandóan a koitálás és a koitáltság / állapotában van, az mindenütt és minden / dolog által meg is termékenyülhet.” De valahogy ez a megtermékenyülés  
90 sem olyan diverzifikáltan termékeny, vagy legalábbis máshogy az, mint Nemes Z. előző munkáiban. Itt mindent megköt és beszabályoz az ALAPNYELV, amely egyébként a mű egyik legizgalmasabb konstrukciója és egyúttal szervezőelve is.

Hol ALAPNYELV van, ott ALAPNYELV van, mondhatnánk Illyést parafrázálva. Kicsit *duplagondol*-szerű a filozófiája és szándéka is, Orwell *újbeszéljére* emlékeztet, mert egy ilyen világban az igazság, mivel visszakövethetetlen, elveszti az ontológiai alapját. Így a nyelv maga is elveszti korlátlan közlési funkcióját, és csak egy bizonyos fokú korlátozott funkcionalitásra, vagyis beszélői, a barokk állampolgárok tudatalatti (át)programozására lesz alkalmas: „a HAZUGSÁG az ALAPNYELV része, tehát IGAZ”, vö. a Szeretet Minisztérium jelszavával.: „A háború béke, a szabadság szolgaság, a tudatlanság erő.” Ez az átprogramozás az olvasás során a befogadót is megfertőzi, ezáltal lesz teljeskörű és visszavonhatatlan az alapnyelv uralma: „A MAGYARÁZATOK ezért se MAGYARÁZHAT / meg semmit, hiszen a HAZUGSÁGON / nincs mit MAGYARÁZNI, és főként, nincs / kinek mit, de tudom, hogy ezzel sem tudlak / halálra sérteni, hiszen nekünk – már megint / az egyre gondolunk – nincsen halálunk.” Akinek nincs halála, élete sincsen, hiszen csak az élettelen tárgyak, a robotok vagy gólemek lehetnek örökévalók. A neurotikus világ kényszeres, skizofrén radikalizmusa az alapnyelv tipikus megszólalási formáit is szervesen áthatja: „Zolival már amúgy is túlerőben vagyunk. Nem szép az erőszak, / de néha jólesik. / Téged is pofoztalak már föl, amikor / lezuhantál az ALAPNYELVBE, pedig ha tudtam volna, / hogy egyedül ott lehetséges a FORRADALOM, tovább verem.” Az alapnyelvben keveredő nyelvi regiszterekben visszaköszönnek a különböző kormánypropagandák szólamai, habzó szájú kommentelők durva beszólásai és trollkodásai ugyanúgy, mint a SZÉPVERSEK, a klasszikus irodalom nyelvazete. Az alábbi idézetből kissejlik a mű parodisztikus ars poeticája: „Mindig valami *mögé* fogalmazok, mintha / a dolgok túlsó partját nyalogató mondat / lenne a költészet, noha ettől csak egy újabb / Pilinszky-parazita leszek, miközben az / ÉLET a bús fák között ellebeg. És amúgy is: / VEDLÉS közben nem beszélünk. Mert nincs / túlpartom, és tele a szám, hiszen összes / cafatom, amit lerágok magamról, újabb / gubóvá nő. Én vagyok a SZÉP, más nem / vagyok, más nem az.”

A nyelv paravánja mögötti örökös rejtekezés és a túlzott magánmitologizálás azonban az IRODALOM fogságába zárja a lírai ént. Pedig valamiféle, ha nem is kifejezett didaktikus állásfoglalásnak, de értékrögzítésnek és akár dekonstruktív lírapoetikával megjelenített, de mégis konstruktív hozzáállásnak igenis lenne közéleti tétje, haszna, lehetne helye az újító, poszt-posztmodern

lírában is. A művészet legsúlyosabb önféltreértése, amikor független akar lenni más értékuniverzáléktól. Ebben az esetben könnyen szakmai belterjeségbe, a külsősök számára pedig unalomba fordulhat. Érdemes az írástudó felelősségét – mert bármilyen patetikusan hangozzék is ez sokaknak, van ilyen – felcserélni a mindenható játékmester szerepére, aki műhelyproblémázásra használja fel a társadalmi feszültségek lehetséges feldolgozásának, katartikus feloldásának egyik fő terepét? Kiválthat-e bármilyen pozitív (esztétikai vagy másmilyen) hatást, ha a világunk minden mocskát akkurátusan nagyító alá vesszük, megszorozzuk kettővel és egy óriási méretű görbe tükörben visszavetítjük a világra? Mi lesz ettől jobb? Mi fog ettől változni? Az egyén csak addig kiszolgáltató a korszaknak, ameddig hagyja magát sodortatni általa. A „jövőtehetetlenül” HAZUG ALAPNYELV mindent átható jelenléte olyannyira erőteljes a műben, hogy éppen az általa karikírozott traumakultúra nyelvi affirmációját viszi véghez és egyúttal újabb, jókora lépést tesz az irodalom szubkultúra jellegének erősítése felé is. A felépített világban minden az abszolút, dogmatikus ironia hatása alatt van, ami cinizmusba, illetve keserűségbe csap át, a jelenkori Magyarország hazug politikai rendszerét és diskurzusait perszifláló sirámba, amely alól az „eposz” végén sem érkezik semmilyen feloldozás. Ellenkezőleg: a mű egyértelműen a bibliai megváltást idéző szcénával zárul, és azzal a mondattal, hogy „SZENT SZENT SZENT a HAZUGSÁG”.

De mindenki számára feladja a leckét, ha valami jól argumentált és komplex értelmezéssel akarna előállni. A mű mintha tematikusan és poétikailag is az önkényes értelmezés egyeduralmát hirdetné. A vég pedig olyannyira nyitott, hogy a beszélő az apokalipszis-esztétika oltárán áldozva, mint aki jól végezte dolgát, egyszerűen lógva hagyja a felajzott olvasót, aki – ha már politikai költészet, és a többi – szent grálként várta a sötét alagút végén megcsillanó remény egy halvány kis sugarát – melyet nem kap meg. Ezek a jellegzetességek a nem éppen olvasóbarát irodalom egyik mintapéldányává avatják a *Barokk Feminát*. Kicsit olyan, mint az okos lány a mesében, hoz is ajándékot, meg nem is. Minden bizonnyal nem is akar másmilyen lenni, de talán mindenkinek, magának az IRODALOMNAK is jobb lenne, ha nyitna azok felé, akikről beszél, vagy legalábbis nem fordulna el szándékosan, saját köreibe záródva, hogy ott barokkosan burjánozva és önmagába nőve olyan hibrideket tenyésszen, amelyek poétikai és gondolatgazdagsága megtermékenyítő, ugyanakkor jelen formájukban nem állnák ki a kortárs irodalom meglegházának tápoldatos kultúrta-lajából való kiültetés próbáját. (*Jelenkor, Bp., 2019*)

„Érzésem szerint eddig túl keveset beszéltek a / BAROKK FEMINÁRÓL, noha hamarosan lényegbe / vágó következményei lesznek” – írja Nemes Z. Máriaó eposza (vagy talán szerencsésebb lenne a Juhász Ferenc-i eposz terminus

92 Csehy Zoltán

## MANIPULÁCIÓ ÉS MAGNETIZMUS

Megjegyzések

a *Barokk Feminához*

műről van szó) a recenzens inkább a lényegbe vágó következtetések esélyében bízik. Az alaphang megütése a „rohadó nép” szívét betöltő dalok tónusára kíván emlékeztetni, ám végül a szerző egészen más stratégiát választ, az elszabadult magnetizmusét, a részek, szavak, képek, elemek egymást kezdik vonzani egy külső poétikai mágneses tér hatására, vagy eleve egyes struktúrák, többretegű mondattekercek indukálnak mágneses teret, polarizálják a szöveget (a tragikum és a komikum olykor evidenciavesztett északjai és déljei között), miközben az erővonalak mindig egy-egy központi góc (barokk terminussal élve *concetto*) közepén rajzolódnak ki a leghatásosabban. Ezek az erővonalak hihetetlen sűrűségi mintázatok kialakítását teszik lehetővé, a szöveget olyan mértékig elektrifikálják, hogy a *Barokk Femina* egy áramvonalassá alakított tragikomikus eposz testét modellálja elénk, egy nő (az anyaföld, szülőhazánk) metaforikus testét, mely egyszerre aktuális kutatási tárgy, politikai képződmény, és egy barokk anatómiai teátrum fő historikus látványossága, metaforikus hazapreparátum.

A *Barokk Femina* korunk *Az elveszett alkotmánya*: a saját kataraktikus öngyilkosságába, önfelszámolásába kergetett, nagyüzemileg tenyészthető „hazafi” manipulációtörténete, aki sikertelenül próbál megvisszatalálni az alapnyelvhez, s rajta keresztül a primordiális létezéshez, ami tulajdonképpen maga lenne a forradalom. Az alapnyelv az eposzban az a hely, legalábbis a szöveg egyik lüktető csomópontja szerint, ahol a „forradalom” egyedül lehetséges, a szűzként írás maga. A forradalmi magnetizmus Nemes Z. Máriaó érett költői nyelvének frappáns megjelölése is lehetne, ha nem fordulna minduntalan önmaga önfelszámoló tragikomikumába. Eluzív és exkluzív, dekoratív és önelvűen növénytérű nyelv ez. Az általa benőtt idő olykor a 2006-os év őszi politikai eseményeit veti felszínre, a politikai kommunikáció a belelápodosodik historikumba, a hőskonstruálás öngyilkos mechanizmusaiba,

használata) elején, mintegy a propozíció részeként. A *Barokk Femináról* szóló beszéd gyarapítási kísérlete lesz ez a szöveg is, miközben a „lényegbe vágó” irodalomtörténeti következmények tudatosítása mellett (meggyőződéssem ugyanis, hogy igen jelentős, szintetizáló

míg végül a teljes mocsarat felszívja a zöld burjánzás, a megállíthatatlanul élni akaró sokasodás, melyet a személyes, a nyelvi, a kommunikációs válságok trágyája éltet a leginkább. A szövegben az életképes, ám idomtalan, az aszimmetrikus, az ormótlan és az idétlen barokk győz, minden többet nyom a latban, mint egy-egy tiszta szerkezet vagy a kósza szimmetria. 93

Az örök harc dinamizmusába lovallja az olvasót, s a nyelv úgy foglalja vissza az emberi tudat, kultúra, tudás által kijelölt parkosított teret, ahogy a 16. oldalon az „élőhalott menádok” ostromolják meg az Esterházy-kastélyt, „hogy visszavegyék a NÉPTŐL / az ösztönháztartást”. Az Esterházy-kastély nem pusztán a történelmi barokk terek egyik prototípusa, hanem Esterházy Péter „kastélyos”, azaz a hagyományt végső soron regenerálni képes, posztmodern nyelvbölcselettel átítatott szöveghangulatainak territórium is lehetne. A nyelv s a benne a lét számára emelt „ház” lepukkant, funkciójavesztett kastéllá, kulisszává vált, melyet birtokba vesz a forradalmi magnetizmus kísérlete közben egyenrangúsított hagyománytörténeti alakok hadosztálya, ám igazi győzelmet csak az a natúra arathat, melyben a saját evolúciós zenitjén jócskán túljutott embernek nincs megkülönböztetetten kiemelt szerepe. A hagyomány nem otthon, hanem idegenség és otthontalanság, s míg az „ösztönháztartás” nem talál vissza a maga materialitásához, nincs folytatás se, csak örök kezdet. Ilyesmit sugall a *Barokk Femina*: a termékenység áradó ölének vegetatív metaforarendszere a metafora alapanyagára kérdez rá. Az intertextuális háló nem kiemeli és felmutatja, hanem egyszerűen megfojtja a megszerzett zsákmányt, s a pusztulást építi be a radikális hibriditást gerjesztő, elszabadult költői konstrukcióba, mondhatni a felhalmozott humuszt hasznosítja.

A barokk maga a burján, a retorika öngerjesztő provokációja, az öt érzékszerv által úgy-ahogy védett „belső várkastély” menekülési útvonalainak és színesztézialehetőségeinek összessége, a moduláció tudománya, a sarjasztásé, mely a lehető legpontosabb leírást vagy a legpontosatlanabb érzelmi rezdülést is a halmozás gesztusrendszeréhez igazítja: a barokkban csak egyetlen dologból van egy. És ez meglehetősen rövidre zárható kérdés: Istenen kívül a földi létben csak és kizárólag többes szám létezik, ami általában nem egy triviális grammatikai jelölésben nyilvánul meg, hanem a halmozásban, hiszen a halom rendszerint ugyanarra a logikai menetre vagy tárgyi valóságra van felpúpozva. A *Barokk Femina* sem egy nő, hanem egy tobzódó univerzum, melynek elemei között különféle vonzásviszonyok, komplementer megfelelések vagy egymásra kopírozódások (önmagukat folytonosan újraszülő láncolat-testek) figyelhetők meg, hasonlóképpen azokhoz a szeparáló és rendszerező technikákhoz, melyek a jelentésszóródásokat lebegő mondathullámokba vagy mondatsírokba szortírozzák. „A pápai hús a

legtáplálóbb történelempótlék” mondat egyszerre lehet bizarr szentencia, mely a transzcendencia és a test viszonyának groteszk meghatározására tesz kísérletet a historiográfia viszonylatában, de lehet olyan öszvéresítés is, mely egy reklámszöveg és egy barokk concetto találkozása a szintaxis

94 aranyozott lábú boncasztalán. A pótlékként és húsként elgondolt élet-  
tények és a köréjük rendelt intellektuális történelembölcselet viszonyának elemzése messzire vezetne, a regiszterkeverő áttűnések poétikája viszont így is meghökkentően otthonos gyártelep a szerző zakatoló versgenerátora számára. A beszédnek nemcsak teste, hanem mennyisége is van: a pótlólagosságnak viszont csak mennyisége. A *Barokk Femina* radikális örvénypoétikájának ereje kétségkívül a mélybe rántás és a váratlan szabadulás nyelvi gyűrűzésében van: talán Juhász Ferenc ment el ilyen messze a „barokkban” utoljára, mondhatni a falig, sőt még azon túl is. Nemes Z. Márió egyedi, markáns versnyelvének egyik barokk metaforája lehetne a *catalogus rerum*, azaz a dolgok, jelenségek katalógusa, melybe a tárgyak 2006. szeptember 4-e és 2006. október 23-a között vétettek fel „Fideszországban”, s ahogy a barokk katalógusversekben, már az előszámlálás áradása is a szabályozhatónak tűnő ÉLET jele, a teremtés és az alkotás, a fikciókészség és a fantázia dicsérete. „Hozd fel az ÉLETET Pestre!” – hangzik el a katalóguspoétika egyik imperatívusza a 35. oldalon. E kijelentés egyszerre zavarbajtő Rilkeparafrázis és egy kibomló hungarofuturista élet-halál-utópia kulcsmondata. A közszemlére tett élet és a politikai test totálisan ellenőrzött és dramaturgiai helyzetekbe kényszerített exhibicionizmusa bővelkedik a szexuális vonatkozásokban, az intimitás átpolitizálása stratégiai célokat tűz ki maga elé, például: „A FELVILÁGOSÍTÁS már korán / megszállta a testet, hogy ellenőrizze / a magyar EREKCIÓT”. A „magyar” jelző szokatlansága a mondatban nemcsak poén, hanem egy ideológiai konstrukció egészen konkrét testreszabásának nyomait őrző „feladat” is, mely egy olyan manipulációs kvázi-üdv történet része, ahol a rendszerbe belenevelődő egyén végül elveszti egyediségét, főnévisége a jelzőben teljesedik ki, sőt fel is oldódhat benne. Az oksági kapcsolatok szövevényes viszonyrendszerének feltárását a hagyománnyal és az emlékezőtechnikák kudarcaival túlzásúfolt idő nehezíti, ezért a szöveg a jövőre fókuszál, azaz a teremthető vagy formálható időre. A jövőhöz eszköztár kell: egyre elviselhetetlenebbül sokasodó többes szám, klón, másolat, vagy egyszerűen sok-sok „meggyőző” jel, jóslat, részlet. A tévészékházát ostromló tömeg fölött elsuhanó angyal-Zoli jól mutatja az ént mint a hagyomány szövegneurózisából szabadulni vágyó konstrukciót, ahogy az ÉLET fölött siklik el, s ahogy egyszerre szabadul meg az emberi lét és az öröklött nyelv terheitől és válik összetett, jelentéssé látvánnyá a közélet és a magánélet dimenzióinak határán. Zoli azonban nem csak Zoli, hanem Zoli-generátor, önklonjai másságában tapasztalja meg a világ jelenségeit, s önmagára is a megsokszorozódott

azonosíthatóság (és nem azonosság) meglehetősen képlékeny szempontjából néz. Ez azonban nem minden: Zoli lényyszerűsége, apokaliptikus jelenváltsága költészetesztétikai hozadékkal is bír, ugyanis megsejti, hogy „idén ősszel egyszer és / mindenkorra véget ér a magyar IRODALOM”. Lénye és lényege egyszerre inklinál a pusztulásba, a mondhatatlanról mon- 95  
dott dolgok (azaz a líra) lezárulásának tudatosításához és egy új al-  
pnyelven alapuló szövegmanipuláció potenciális víziójához, mely holisztikus  
módon alakítja át mind a testet, mind a tudatot, önkényesen borogatja fel  
az ok és okozat közti viszonyok hagyománytörténeti logikáját, és preferálja  
a katalogizált dolgok tanulmányozásába belekábuló észlelés domi-  
nanciáját az én koherenciájának bármiféle illúziójával szemben, mi-  
közben a felszabadító hibriditás lesz maga a legvakmerőbb realizmus.  
A 86. oldal szerint barokk hullákon élünk, utazunk, rajtuk keresztül  
jutunk a mennyei Jeruzsálemba, a „dies illa” megtermékenyítő „eja-  
kulátumába”: a pusztulásorgia gyönyörűségében felzúgó kolosszális  
létmise szertartására, ahol verzállal „kihangosítva” íródik bele a tu-  
datba a nagy, paradox igazság: „SZENT SZENT SZENT a HAZUGSÁG”.

Nemes Z. Márió könyve egyszerre a helyzetfeltérképezés meg-  
hökkentő rítusait leíró boncolási jegyzőkönyv és az autentikus alap-  
hang keresésének negatív utópiája, a manipulálásra szánt jövőből  
kihámozható jelen könyörtelen éposza.

Új Forrás 2020/10 – Csehly Zoltán: Manipuláció  
és magnetizmus – Megjegyzések a Barokk Feminához





Folyóiratunk a  
NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM és az EMBERI ERŐFORRÁSOK MINISZTERIUMA  
anyagi támogatásával jelenik meg.  
Terjeszti a Budapesti, a Nemzeti és a Vidéki HIRKER RT. és alternatív terjesztők

#### Szerkesztők

JÁSZ ATTILA – Csendes Toll (főszerkesztő)  
PAPP MÁTÉ (költészet rovat: mahbija@gmail.com, zene online rovat)  
REICHERT GÁBOR (főszerkesztő-helyettes, kritika rovat: reichertgabor87@gmail.com)  
SZÉNÁSI ZOLTÁN (próza rovat: szenazol@gmail.com)

#### Lapterv és műszaki szerkesztés

SELLYEI TAMÁS OTTÓ

#### Munkatársak

BUCSI-KOVÁCS ANIKÓ, HEGEDŰS GYÖNGYI, MURÁNYI SÁNDOR OLIVÉR, SZILÁGYI MIHÁLY

#### Online

FEHÉR ENIKŐ, HEROLD RENÁTA, KERTAI CSENGER, MAKÁRY SEBESTYÉN, SZŰCS BALÁZS PÉTER

#### Tiszteletbeli munkatársak

BUJI FERENC, CSEKE ÁKOS, MONOSTORI IMRE, MUZSNAY ÁKOS

## ÚJ FORRÁS

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS TÁRSADALMI FOLYÓIRAT  
ALAPÍTÓ A KOMÁROM-ESZTERGOM MEGYEI ÖNKORMÁNYZAT  
JÓZSEF ATTILA MEGYEI ÉS VÁROSI KÖNYVTÁRA

Megjelenik évente tízszer

Alapítva ezerkilencszázhatvankilencben

Alapító főszerkesztő: PAYER ISTVÁN

Szerkesztőség: 2836 Baj-Szőlőhegy 2722/4

E-mail: [jasz.attila@ujforras.hu](mailto:jasz.attila@ujforras.hu). Interneten olvasható: [www.ujforras.hu](http://www.ujforras.hu)

Előfizethető az Új Forrás szerkesztőségi címén. Előfizetési díj egy évre 5000 Ft.

ISSN 0133-5332

Kiadja a József Attila Megyei Könyvtár. A kiadásért felel: Új Forrás Kiadó Nonprofit Kft.

Készült a Sollers Kft. nyomdájában Tatán.