

HAJDU ISTVÁN

## Baba/Bruno

### Vázlat és részlet (1999–2003–2023)

„A témám mindig egy és mindig ez: egy teljes embriológia, az ember testi-lelki élete a spermavillanástól a születésig – és a történelem, harcok, bullák, címerek, ideálok, királyok, pápák cifra ellenornamentikája. Vagyis az ember testi belsejének legbelseje, vitalitásának legősbibbi, legprincipiálisabb ritmusa és szerkezeti minimuma (a kezdet), és azután ezen vitalitás felhasználása a történelmi, a tett-életben (a vég)” – írta<sup>1</sup> 1935-ben Szentkuthy Miklós.

„Ha elvette a Teremtőnek kijáró tiszteletet, a teremtés művének bírálgatásával akarnék szórakozni, így kiáltanék fel: Kevesebb tartalmat, több formát! Ah, hogy megkönnyebbülne a világ egy ilyen tartalomcsökkenéstől! Több szerénységet a célkitűzésekben, több mértékletességet az igényekben, démiurgosz urak, s tökéletesebb lenne a világ!” – harsogta Bruno Schulz apja nagyjából ugyanebben az időben.<sup>2</sup>

Néhány hónappal később – úgy rémlik –, mintha Szentkuthy belátná, hogy a felhabzó vitalizmus megfogalmazása (sem speciálisan, sem általánosan) nem épp időszerű, s borongóssra fogja: „Éppúgy, ahogy halálos a művészeti impresszionizmus, éppúgy halál van abban az egyszerű tényben, hogy egyéni arcok vannak a világon. Az ember elfárad tőlük, sajátjától is, másokétól is. Mire jó ez a sok egyéni sors, véletlenségek modelljei, etikai negatívok az arcon, halál legautentikusabb pecsétnyomója: portré? Szabaduljunk meg, a maximális lehetőség szerint mind a biológiai, mind a társadalmi végzettől – keressünk szervezetünkben, polgári hazard szituációinkban egy nyílást, melyen fénysebesen kirepülhetünk valami alkattól és polgári szereptől független »objektivitás«, pszichológiátlanság felé.”<sup>3</sup>

Hogy pontosan miként valósítható ez meg, s hol a nyílás, csak sejtethetjük, Schulz apja azonban nagyon is jól tudta: „Túl sokáig éltünk a Démiurgosz utolérhetetlen tökéletességének terrorja alatt [...] alkotásának tökéletessége túl sokáig bénította a mi saját alkotó tevékenységünket. [...] nem óhajtuk utolérni. Mi a saját, alsóbbrendű szféránkban akarunk alkotók lenni... [...] A mi kreatúránk nem lesznek sokkötetes regények hősei. Szerepük rövid, lapidáris lesz, jellemük egysíkú. [...] Nyíltan megvalljuk: nem törekszünk a kivitel tartósságára, teremtményeink mintegy provizórikusak lesznek, egy alkalomra készültek. Ha emberek lesznek, például csak fél arcot, egy kezet, egy lábat adunk nekik, és pedig azt, amelyre szerepükben szükségünk lesz. [...] Egyszóval [...] meg akarjuk teremteni másodszor is az embert, a próbabábú képére és hasonlatosságára.”<sup>4</sup>

Amit Szentkuthy megsejtett, azt Schulz tudta: s a közöttük megnyilatkozó, váratlannak, de nem logikátlanak tetsző pillanatnyi harmónia amellet, hogy *kor-szerű* volt,<sup>5</sup> közvetve igazolja

<sup>1</sup> Szentkuthy Miklós: *Az egyetlen metafora felé*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985. 174.

<sup>2</sup> Bruno Schulz: *Próbabábuk*. In: Bruno Schulz: *Fahajas boltok*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1998. 35.

<sup>3</sup> Szentkuthy, 1985. 207.

<sup>4</sup> Schulz, 1998. 38–40.

<sup>5</sup> Valószínű, hogy Joyce-ot Schulz is ismerte.

a feltevést, miszerint a 20. század Közép-Európájának (ha még szabad ezt a szétmállott topográfiai kategóriát használni), tehát *terünk* metaforája a baba,<sup>6</sup> az emberszabású, jobbára kitöltetlen arcú, nem nélküli, de mégis főként feminin, kortalan, de általában fiatalnak vagy éppen gyermekinek ható alkattal és vonásokkal *egzisztáló tárgy*; merev, metamorfózisra hajlandó, arra egyszerre készülő és azt elszenvedni képes *figura/figurina*, vagy mondhatjuk másképpen is: a szervetlen anyagra ráhúzható emberszerű héj.

Bruno Schulz tudása e tárgyban univerzálisnak látszik, s nemcsak azért, mert a próbababákról írott miszteriko-esszéisztiko novellafüzére *expresiss verbis* erről szól, hanem mert – időben és térben – előre-hátra meg tudta fogalmazni a metafora–metamorfózis–halál, vagyis a baba-lét, a babaság múltját, jelenét és jövőjét.

„Mussolinivel összehasonlítva – elemzi Carl Jung a helyzetet egy korabeli, roppant kínos interjúban – Hitler egy szövettel körülaggatott faváz benyomását keltette bennem, egy álarcos automataét, olyan volt, mint egy robot vagy egy robot maszkja. Az egész színjáték alatt egyszer se mosolygott. Mintha rosszkedve lett volna. Nem mutatott emberi indulatot. A kifejezése embertelenül szigorúan célirányos törekvésre vallott és a humorérzék teljes hiányára. Olyan volt, mintha csak utánzata lenne egy valóságos személynek, amely mögött talán Hitler, az ember, mint valami kolonc rejtőzött. És gyaníthatólag azért rejtőzött el, hogy ne zavarja a mechanizmust.”<sup>7</sup>

Gershom Scholem 1966-ban két újkori gólemlegendát idéz, melyek talmudi hagyományokra mennek vissza,<sup>8</sup> de fölmondhatta volna a legújabb kori agyagember történetét is, melyet Schulz írt meg, s a Scholem által föllevenítetteknél sokkal gazdagabb. Mert bár Schulzé ugyancsak talmudi gyökerekkel bír, ám az ő *figurája* származó és származtató, kreatúra és kreátor, szó (ige) és alak (forma és tett) egyszerre. S ráadásul társas lény: önmagával és önmagában. A Bruno Schulz teremtette *baba* egyszerre apa-figura, gólem, önarckép, de mindenképpen valami állandóan módosuló konceptusban létező lény; himnős figura/figurina, önmagát formáló, kudarcos kulturhérosz, önmagát, önmaga halálát folytonosan beteljesítő, materializálódó jóslat, anyagivá lett Gödel-képlet. Ihletett auto-transzformációi, sors determinálta metamorfizációi sajátos és borzasztó ízlés, ízlés-akarat (talán Kunstwollen?) béklyójában mennek végbe: svábbogár, kitörmött keselyű vagy rák lesz belőle, mindig meghal, de sohasem múlik el. S megteremti társait, a ki- és bebukkanó rokonokat, madarakat, rovarokat – mondhatjuk: leképezi és persziflálja a teremtetést –, s főként fiát, aminthogy az megteremtette visszafelé, valamifajta genezis-korrekciónal őt magát, majd megformálják együtt (!) babáikat, amelyek tovább alakítják őket is: fétissé és fé-

<sup>6</sup> Csak az okvetetlenkedés kedvéért: a Schulz-megírta babák nem próbababák, hanem próbababák (lásd Helyesírási Kéziszlótár, 508.)

<sup>7</sup> Jung, C. G.: A diktátorok lélektana. *Thalassa*, 1995. 1–2. 94–109. Online változat: <http://www.c3.hu/scripta/thalassa/95/12/08jung.htm> (letöltés ideje: 2023. december 21.) „A most következő interjú egy H. R. Knickerbocker nevű újságíró készítette a New York-i International Cosmopolitan című lap számára. Az interjú a folyóirat 1939 januári számában jelent meg (116–120. old.) Az interjú nem szerepel Jung összegyűjtött műveiben. A magyar fordítás a németül közreadott szöveg alapján készült. A német szöveg „Diagnose der Diktatoren” címmel jelent meg Heinrich H. Balmer Die Archetypen-theorie von C. G. Jung c. könyvének függelékeként (Berlin – Heidelberg – New York 1972. 134–151.) A német fordítás közreadója megjegyzi, hogy a New York Public Library-ban fellelt folyóiratpéldány nem teljes, néhány sor hiányzik belőle, így a fordítás is hiányos.” Jung, 1995. 94.

<sup>8</sup> Gershom Scholem: A prágai és a rehovoti gólem. In: Gershom Scholem: *A kabbala helye az európai szellemi történetben*. Budapest: Atlantisz, 1995.

tísrészletté hagyják magukat avatni és sorvasztani, hogy rabszolgájukká tehessék démiurgoszukat. Labirintusba vesző spirálisokon kúsznak vagy épp szárnyalnak a szereplők, mintha William Blake teremtés-térképét olvasnák rendszeresen és tudatosan félre, izgatott aktivitással...

Ha lelépünk Schulz történetének-történeteinek színpadáról, s a *sujet*-t, a dramaturgiát feledve csak a díszleteket, jelmezeket, maszkokat nézzük, *festészetet* látunk, a szó szoros értelmében.<sup>9</sup> (Valószínűleg ezért is beszél többnyire próbababáról, manökenről Schulz, s csak ritkán mond gólemet, hiszen tudja, hogy másfajta vizuális jelentésekkel teli vagy másfajta vizuális jelentéseket elviselni kénytelen tárgyat kell „használnia”: bizonyos értelemben semlegest, vagy ahogy az apa mondja, egyértelmű jellemmel bírót.) Jó, tudjuk, hogy Schulz rajz- (és kézimunka, ez – bocsánat, de – vicces) tanár volt, 1914–15-ben a bécsi Képzőművészeti Főiskolán tanult – ennek félreismerhetetlen nyoma van a *Fahajas boltok* gimnáziumi rajztermének leírásában –, s hogy grafikái meglehetősek, stílusukat és tematikájukat tekintve valahol Goya és Alfred Kubin között járnak, ám meg sem közelítik az elbeszélések képiségének intenzitását. Írásainak „jelenetezése”, zsánerei gyakran követnek, vizualizálnak újra – elsősorban 19. századi – képi „toposzokat”: a már említett *Fahajas boltok* esti ege Van Gogh-ot s a századforduló teozofizáló-antropozofizáló kvázi-absztraktjait, például a cseh származású Frank Kupkát idézik; *Az Úr látogatása* című írás katartikus jelenetét oldó pokoli mozdulatsor, midőn az apa, most éppen „atya”, amint a „villámfényben [...] lengő fehéreneműben, [...] szörnyű átkok közepette, hatalmas loccsantással kiöntötte az éjjeliedény tartalmát az ablakon a kagylóként zúgó éjszakába”<sup>10</sup> – kísértetiesen emlékeztet a fortélyos biedermeier festő, Spitzweg vagy a ravasz grafikus, Wilhelm Busch alakjaira. *A nagy szezon éjszakája* Bosch és Brueghel – valószínűleg Bécsben látott – apokaliptikus pannóit, *A krokodil utca* elárúsító kisasszonyai pedig Otto Dix féktelenül torzító festményeit „elevenítik” meg. A megfelelések sora, ahogy mondani szokás, a végtelenségig lenne folytatható, arra azonban talán ennyi is elég, hogy Schulz elbeszéléseinek a stíluson túlmutató vizuális erejéről, a vizualizálás tudatosságának mértékéről képet kapjunk.

Schulz *babáinak* nővérei és fivérei a tízes-húszas évek dadájának kreatúrái, figura/figurináinak testvérei a kortárs szürrealizmus szülöttei, azzal együtt, hogy Schulzot sem dadaistának, sem szürrealistának nem tekinthetjük; helyzete nagyjából olyan, mint a vele kapcsolatban – értehetetlen módon – soha nem említett<sup>11</sup> Elias Canettié a *Káprázattal*, mely negatív fejlődésregényként ugyancsak a bábúvá válás, a gólemizálódás ívét húzza meg, s képeihez, jeleneteihez a személyesen jól ismert Georg Grosz meg Dix művei adhattak élményt.

Ami Schulz baba-képe szempontjából rendkívül fontos: kreatúrái képlékeny, de nem elomló karakterként viselkednek a világban, képlékenyek, de nem reflektívek, nem reagálnak az aktualitásra, a történelmi-politikai szituációra, ám nem is biankó-készülékek. Pszicho-objektumok, semlegesek, vagy éppen ellenkezőleg, szexuálisan túlhangsúlyozottak. Schulznak, a legendás mazochistának és (következésképpen) fetisisztának a transzmutánsai Tadeusz Kantor *halálszínházában* kapnak majd „játszható” és reflektív szerepet,<sup>12</sup> abban a formában azonban, ahogy a nagy démiurgosz képzelte őket, Hans Bellmer adhatott nekik formát.

<sup>9</sup> A Szentkuthy és Schulz közötti rokonságot (?) a vizualitás iránti erős vonzalom is mélyíti.

<sup>10</sup> Schulz, 1998. 20.

<sup>11</sup> Ha mégis, úgy elnézést.

<sup>12</sup> Kantor mellett nem szabad elfeledkezni Bronislaw Linkérről (1906, Dorpat – 1962, Varsó).

Hogy a Schulznál tíz évvel fiatalabb, Katowiczében született Bellmer<sup>13</sup> ismerte-e Bruno Schulzot, nem tudom, a harmincas évek közepétől készített fényképei, rajzai, de főképpen papírmásé szobrai – Schulz apjának kedvenc anyaga, mint az a *Próbabábú*ban harsogó kifejtést kap – a paroxizmusig dúsítják a baba-elméletet. Bellmer, akinek művein pszichiáterek és pszichoanalitikusok tucatjai élesítették szemüket, 1923-tól Berlinben élt, ahol Georg Grosz hatására rajzolni kezdett. A harmincas évekre kialakult a rémálmokból<sup>14</sup> szövött bellmeri világ, melynek protagonistája a szado-mazochisztikus hálóba vont (ám a látszattal szemben nem vergődő, inkább közönyös) baba, pontosabban egy-testű, de folytonosan transzmutálódó baba-vegetáció, hibridek, teratológiai csodalények tenyészet, s megjelenik közöttük a pszichoanalitikából ismert *fallikus nő* is, hogy teljes legyen a pszichotikus menazséria a hagymázás álmok színreviteléhez. Bellmerrel egyidőben a Romániából Párizsba származott Victor Brauner<sup>15</sup> festett meg egy túlerotizált baba-morfológiát, egyenes követőjévé pedig, törött babákat ábrázoló fényképeivel, a német Wols<sup>16</sup> lett, aki Bellmernek a nekrofilia iránti érzékenységét „esztétizálta” tovább.

A század Schulz és Bellmer által „iniciált” jelképe fodrosodva-gazdagodva, új és új jelentésárnyalatokkal, jelentés-elágazásokkal pompásodva trónol máig Közép-Európa, sőt lassan az egész világ felett.<sup>17</sup> Az ötvenes évektől élő szobrok, installált transzmutánsok, genderproblémákat illusztrálva nemi szerepet és jegyeket váltók, testekről leváló héjak zsizsikelnek, a teremítő nagyobb dicsőségére.

Amúgy 1942 és 45 között a treblinkai haláltábor zsidó foglyai – megmagyarázhatatlan okokból – Kurt Frantz felügyelőt *Lalkának*, azaz babának nevezték.<sup>18</sup>

<sup>13</sup> 1902, Katowicze – 1975, Párizs.

<sup>14</sup> Analitikusa szerint Bellmer művészetének kialakulására döntő hatást gyakorolt goromba apja, aki fiát lezavarta és bezárta kis időre egy szénbánya aknájába. Vö. Dr. René R. Held: *L'Œil du psychanalyste. Surréalisme et surréalité*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1973. 305–316.

<sup>15</sup> 1903, Pietra-Neamtz – 1966, Párizs.

<sup>16</sup> (Eredetileg Wolfgang Schulze) 1913, Berlin – 1951, Párizs.

<sup>17</sup> Talán csak a magyar művészetet nem tudta maga alá gyűrni.

<sup>18</sup> Jeanne Danos: *La Poupée. Mythe vivant*. Paris: Editions Gonthier, 1966. 400.