

Előszó

EGYEDÜL A VÉGTELENBEN,
AVAGY A GYILKOS UBORKA

Danyiil Harmsz (1905–1942) írásai elé

Harmszot humoros szerzőként tartják számon. Humora Örkényéhez és Karinthyéhoz hasonlítható, akiknek olvastán, akárcsak a jó viccek után, elhallgatunk, és fejünkben zsongani kezdenek a megválaszolhatatlan kérdések.

A humor kétségkívül szükséges a túléléshez, de Harmsz esete ezt inkább cáfolja. Extravagáns zsenialkat volt, szürrealista szemléletét hétköznapjaira is kiterjesztette, vonzották a misztifikációk, performance-ok, szokatlanul viselkedett, furcsán öltözködött. Rajzai nyugtalan, neurotikus, gyerekes, sérült emberre vallanak. Depressziós alkat volt, excentrikus hajlamokkal. Erotikus műveiben az orosz irodalom szemérmességének ellenében a szubkultúra szabadosságát ötvözte az érzékek naturalizmusának poétikájával.

Harmsz a csöppet sem humoros József Attila kortársa, és néhány vonásban hasonló alkat is.



Ha valaminek semmi értelme, annak sok értelme van, mert mindenképpen értelmet akarunk mindennek adni. Kerül, amibe kerül, tart, ameddig tart. Ilyen az ember agya.

Harmsz szövegei olyan időben születtek, amikor a világ különösen értelmetlennek és ellenségesnek tűnt, amikor a realitás maga vált abszurdá. Harmsz elméleteket gyártott, hogy megfogalmazza, mi az értelmetlenség, a semmi, a nulla, a végtelen. Szigorú és pontos logikával jutott el a logika felszámolásához. Filozófia és paródia borotvaélén táncol azokban az értekezésekben, amelyekben megérkezik ahhoz a ponthoz, ahonnan nincs tovább.

Az abszurd olyan életszemlélet és irodalom, ahol már nem találok értékeket. Mindegy, hogy valami komikus vagy tragikus, hiszen e kettő ugyanazzá válik. A groteszkben még katarzist hoz létre keverésük, még érezhetjük a tragédián felülemelkedő nevetés reményét, de az abszurdban a kapuk becsapódnak előttünk. A világ minden elemében ellenséges. Az étel nem életadó, mint a bahytini meghatározású groteszk körforgásában, hanem öl – belsőleg vagy külsőleg, méregként vagy fegyverként. Harmsz egyik alakját uborkával csapják agyon, másik megfullad a borsótól, és a *20. Esetben (A megbukott darab)*

egymás után okádnak a szereplők, mindössze ennyi a cselekmény. Hogy az egész világ okádék és színház, vagy csak a szovjet, az világnézet kérdése.

Az abszurdot általában a következő szavakkal határozzák meg a kézikönyvek és a klasszikus források, Camus-t vagy Ionescót idézve: érthetetlen, logikátlan, céltalan, irracionális, a nyelv radikális devalválása, váratlan, kiszámíthatatlan, fölösleges, anti-bármi, szélsőséges fantasztikum, torz, nevetséges.

A csatlakozó névsor egyre bővül az idők során. A köztudatban és a tankönyvekben egyszerűsített képlet él, amely az abszurd kezdeteit a francia abszurd dráma születésétől datálja, az élén Jarry és Ionesco nevével, akiknek nyomában kialakult az egzisztencializmus arcvonala, amelyhez később mintegy kíséretéül szegődött a posztmodern felé haladó irodalom. Az abszurd már-már irányzatként funkcionál, sajátos nyugati stílusjelenségként, amely a hatvanas években indult. Harmsz életműve arra világít rá, hogy az abszurd egyenrangú hazája Kelet-Európa is. Társai a magyar Örkény, a cseh Hrabal és a lengyel Mrożek, akik azonban maguk még nem érezték otthon magukat

az abszurd kategóriájában, s kritikusaik is elsősorban groteszket, szatírákat, komikumot és paródiát emlegettek. Hiszen az ő elődeik között ott áll az I. világháború körül, a Monarchia végnapjaitól erősödő kelet-európai keserű humor, Karel Čapek, Jaroslav Hašek, illetve a már említett Karinthy vagy akár Rejtő Jenő.

Kafka neve is gyakran felmerül az abszurd előfutárai között, holott bizonyos értelemben inkább tanulságos szemléleti ellenpélda. Nála nem derül fény a mindent érvénytelenítő és értéktelenítő nevetés nihiljére. Az abszurd mindössze tudatosítja (és tudatosíttatja bennünk), hogy a dolgok képesek teljesen zabolátlanul elszabadulni, kibújni, meghasonlani. A 20. században az abszurd nemcsak a világ felfordult dolgainak esztétikai konstatálása, és nem csupán a logika felrúgása, hanem a metafizikai rettegés egyik válfaja is. Ebben a vonatkozásban éppen fordított viszonyt láthatunk, mert az abszurd valóban karkai.

A groteszkben a számok még mitológiai érvényűen archetipikusak, mint például a harmasnak a mesei biztos egysége. Harmsznál a hiány a valóság abszurditását megerősítő zéró, a lyuk, a semmibe vesző perspektíva.

Vajon a 7 vagy a 8 következik előbb? Senki nem tudja a városban, de a nyolcas után mindenkinél megszakad a sor, ami egzisztenciális kérdéssé tágul. Egyfelől ha a számok sorával nem mérhető, akkor irracionális a világ, ugyanakkor kifutás híján csonka és redukált. Másfelől a nyolcas tömörszerű totalitása miatt megközelíthetetlen, felfoghatatlan is. A nyolcas után „végső soron”(!) nem is következhet semmi, hiszen az a végtelen, és egyben a semmi széle (*4. Eset: Szonett*).

Az abszurd egy sajátos válfaja az értelmén túli nyelv, az orosz avantgárd *zaum*, amellyel Harmsz korai művei rokonságot vállalnak. A *zaumban* még van két menekülő útvonal: az egyik az értelmetlen nyelv játékos felfogása, a másik a transzcendens jelentés tulajdonítása annak, amiben értelmetlenség helyett elrejtett titkot akarunk sejteni. A nyelv konvencióinak felborítása megjelenik a szokatlan írásmódban is. Ennek egyik kicsi jele, hogy Harmsz *anegdótát* ír, ahogy a *zaum* programiratában is hangzócsere történt a könyv, *knyiga* szóban (*Zaumnaja gnyiga*).

A tudományos módszer és a hit közötti határ éppen ott található, ahol az ismeretlen közelébe érünk. Camus szerint ekkor három

magatartás lehetséges: elfogadni a helyzetet, és megpróbálni jelentést adni az életnek, visszautasítani az életet (öngyilkosság), vagy természetfölötti magyarázatot találni az életre. Harmsz műveiben az élet megszűnése kegyetlen és könnyed képekben jelentkezik, az ember vagy szétmarcangolható húsbaba, vagy a halállal viaskodó áldozat. Harmsz tanulmányozta az asztrológiát, a keleti filozófiát, a héber nyelvet, Püthagorasz, a kabbalát, a misztikus iratokat – tudományt, bölcséletet, művészetet –, hogy válaszaikat szembesítse a saját megoldásaival. Saját gondolkodásában azonban olyan elsöprő őserővel nyilvánul meg az eredetiség és az eredendően tiszta és következetes reménytelenség, hogy hatásokról szinte nem is beszélhetünk. Nála nem lehet egyensúly a valósághoz fűző bármely kapcsolatban. Szemantikai értelmetlenség vagy szituációs értelmetlenség – Jean-Philipp Jaccard, a Harmszról írott első monográfia szerzője szerint így osztályozhatók Harmsz írásai.

Harmsznak voltak elődei az orosz irodalomban. Nabokov már Gogolról megírta, hogy „nem helyezhető abszurd szituációba az ember, aki egy abszurd világban él [...], egy lidérces, felelőtlen világban”, majd így

folytatja: „a nagyon mély szenvedés és nagyon erős szenvedély patetikus és emberi művészete az abszurd.” Az orosz történelem különössége megfelelő háttér volt Gogol után Szaltikov-Scsedrin, Csehov, Leonyid Andrejev, Mihail Kuzmin, Mihail Zosczenko és mások meghasonlásokat festő „eseteinek” megszületéséhez.

Az „Esetek” műfaja a példázat ősi műfajának a kiürítése. Nem más, mint annak feladása, hogy értelmet találjunk bármiben. Marad a rögzítés, a csodálkozás azon, hogy a szavakból mi minden épülhet fel anélkül, hogy a valóság közrejátszana. Ennek meglátásához csakis az optikai csalódások alkalmasak, a perspektíva átalakítása, a szemüvegek le és felvétele – semmi sem az, aminek látszik.

A rövidlátó Szemjon számára megszűnik a fán gubbasztó muzsik, ha leveszi a szemüvegét. A rövidlátó Szemjon szubjektív benyomása az, hogy optikai csalódás áldozata, hogy a szemüveg csalja meg. Az 1920-as évek orosz irodalmának központi kérdése a széles perspektíva és a kicsi közelkép, a társadalmi „valóság” és a személyes, közeli alulnézet ellentéte. Jurij Olesa az *Irigység*ben a távlatok távcsöveivel és a gombokban, kanálban,

szemüvegben vagy akár kirakatüvegekben megjelenő reflexiókkal jelzi ezt a dichotómiát.

A valóság és az abszurdban leírt világ viszonyát általában egymással ellentétesként határozzák meg. Az abszurd bizonyosan nem mimetikus (nem ábrázolja a valóságot), nem esztétikai irányultságú (nem a szépségre és nem a szép szöveg megalkotására törekszik), és nem ideologikus (nem irányul a valóság értelmezésére vagy megváltoztatására). Ugyanakkor az abszurd az abszurd valóság egyetlen adekvát kifejezési formája. A valóság abszurdításának felismerése pedig bizonyos értelemben valóságábrázolás is, világértelmezés is – ez volt az OBERIU csoport



művészeinek felismerése az 1920-as években. Írásaik hatásában a klasszikus katarzis és a művészet „változtasd meg életed!” felszólítása maradéktalanul érvényesül.

Harmsz a „zaum” (az értelmén túli költészet) és a „csinari” költői-filozófiai művészcsoport hatása alatt, a Levij Flang (Balszárnny), később „Balos klasszikusok akadémiaja” botrányokkal kísért felolvasóestjein és színházi-képzőművészeti kísérletein érett költővé; Alekszandr Tufanov és Kazimir Malevics hatása alakította esztétikai elképzeléseit.

1927-ben két költőtársával, Vvegyenszkijjal és Zabolockijjal megalakította az OBERIU-t, a Reális Művészet Egyesülését az avantgárd utolsó kísérleteként (a név végére ragasztott U csak gúnyolódás az izmusokon). Hamarosan világossá vált, hogy a megelőző két évtized intenzív művészi kísérleteiben formálódott csoportokat a szovjet hatalom felszámolja, újításukat elutasítja.

A groteszk, majd abszurd hangvételő csoport határozottan elfordult a kanonizált realizmus minden formájától. A csoport nevét Igor Bahtyerev adta, 1928-as manifesztumukat Nyikolaj Zabolockij írta. Négy szekciót indítottak: irodalmit, képzőművészetit, színházit és filmművészetit, zeneit csak

terveztek. Kiáltványukban elhatárolódtak a *zaum* „szócséplői”-től – holott sokat tanultak tőlük, mert a harsány és lázadó hangvétel minden addigitól független létezést követelt az univerzalitást hirdető csoportnak. Ugyanakkor olyan fogalmakat használnak, amelyek látszólag beilleszkedést jelentenek – baloldali, forradalmi és proletár művészi módszert hirdettek, amely minden témára alkalmazható. Mindezen azonban gyökeresen avantgárd koncepciót értenek, ami abból világlik ki, hogy miközben kiállnak a „baloldali, forradalmi és proletár művészet” mellett, ugyanakkor már kiteszített kísérletezőket, Filonovot, Malevicset, Terentyjevet sorolják fel, és követelik hivatalos elismerésüket. A kiáltványban minden egyes tagról szerepel pár sor, s ezek az önmeghatározások arról tanúskodnak, hogy alkotási láz, helykeresés és a hagyományos formák szétszedése jellemezte őket. A szavak, a tárgyak és a témák ütköztetése révén akartak új értelmezés felé, a szó tisztulása és tárgyiasítása felé haladni. „A verseket inkább szemünkkel és ujjunkkal olvassuk és hallgassuk, mintsem fülünkkel.” Harmszról az áll a leírásban, hogy a tárgyakat és a cselekvéssort

összetevőire bontja, mert a részek kölcsönviszonyára összpontosít.

Az OBERIU tagjai gyakran tartottak összejeveteleket, körüket élénken érdekelte a teológia, az ismeretelméleti filozófia és az ezotéria. Közel állt a csoporthoz Jevgenyij Svarc, Nyikolaj Olejnyikov, két filozófus, Jakov Druszkín és Leonyid Lipavszkij és két művész, Kazimir Malevics és Pavel Filonov. Fontos volt kapcsolatuk más művészetekkel, mert alkotásaikat szinte nem publikál(hat)ták, inkább vegyes műfajú színházi performance-okat tartottak.

1928 januárjában színházi összművészeti estet adtak, ahol felolvasást tartottak, majd előadták Harmsz darabját egyedi díszletekkel, végül levetítették a „Húsdaráló” című montázsokból álló filmet. A *JELIZAVETA BAM* mozaikszerű, verses és prózai, szaggatott szövegek fragmentumaiból álló színmű, benne burleszk és metafizikai elmélkedés váltakozik. Tárgya a rettegés. Harmsz mindent, ami a színdarab képzetéhez kapcsolódik, lehánt a formáról: nincsen hagyományos értelemben vett cselekmény, tér-idő, szituáció, szereplők. Az akkori irodalmi élet hivatalos képviselői élesen bírálták őket, majd hamarosan lehetlenné tették az OBERIU tevékenységét.

1927-től művészei egyre többet írnak gyerekeknek, kényszerűségből. Az abszurd szemlélet ott a „játék” tág kategóriája alatt elfogadható volt a cenzúrának, bár Harmsz tíz verses gyerekkönyve közül is betiltottak az ötvenes években néhányat. Magyarul ebből válogatás jelent meg Rab Zsuzsa fordításában, több kiadásban – ez volt Harmsz első feltűnése nálunk (*Negyvennégy pici pinta*).

Harmsz művei mögött egy kisiklott élet tragikumuma is jelenti azt a felkiáltójelet, amely olvasására vonz.

Eredeti neve Juvacsov. Élete során negyvenegynéhány írói álnevet használt, a Harmsz név már 1921-ben feltűnt. A tízosztályos iskolát követően kétévi szakközépiskola után technikumba iratkozott, ahonnan 1926-ban kizárták. Az Összoroszországi Költőszövetségből tagdíjfizetés elmaradása miatt zárták ki 1929-ben. 1925-ös felvételi adatlapja e kötetben olvasható.

Harmszot először 1931-ben tartóztatták le, gyerekverseinek „szovjetellenessége” miatt száműzték eredetileg három, végül egy évre Kurszkba. Visszatérése után főleg prózai műveket írt, de már csak gyerekirodalmat tudott publikálni, azt is keveset. Depressziója

fokozódott. 1941 őszén, a leningrádi blokád alatt újra letartóztatták. Az agyonlövetést elkerülendő örültséget színlelt, és a bombázásoktól sérült börtönkórház zárt osztályára vitték. Itt halt meg 1942 februárjában.

Harmsz köré a hurkok rendszere zárult: a más rendszerek közé zárt Szovjetunió hermetikus határai, a diktatúra belső szorítása, majd a háborútól körbezárt ország feszültsége, ezen belül is a blokáddal körülzárt város, azon belül a börtönzárka, ahonnan színlelt tébollyal a zárt osztályra szorul... a bombázott börtöntébolydából már csak a halál felé nyílhatott ajtó számára. Egyik írása szerint élete már azzal kezdődött, hogy egy szoros, levegőtlen helyre, inkubátorba zárták.

Sztálin halála után nővére kérvényezte Harmsz rehabilitálását, amit 1960-ban jelentettek be. Harmsznak életében összesen két, nem gyerekeknek szóló verse jelent meg. 1965-ben néhány „humorosnak” titulált műve ugyan megjelent, de írásait többnyire szamizdatban terjesztették. Amerikai kiadása 1974-ben valósult meg, míg Brémában kilencre tervezett összes műveinek köteteiből négy jelent meg (1978–1988).

Oroszországban 1988-ban kezdődött műveinek kiadási hulláma, amely lényegében máig tart. Legtöbb műve 1990 után került elő Pétervárott maradt hagyatékából, amelyet felesége, Marina Malics Jakov Druszkinnal csomagolt össze. Harmsz özvegye a második világháború után Európán keresztül Venezuelába került, 1996-ban bukkant nyomára egy Harmsz-kutató, és riportkönyvet készített vele (Glocer, Vlagyimir: *Marina Durnovo: Moj muzs Danyül Harmsz*. Moszkva, 2001. Részletek magyarul: 2000, 2012. 7–8.). A művek javarészt kéziratban maradtak fent, mert kiadásuk olyan reménytelen volt, hogy nem volt értelme legépelni. Az archívumot Jakov Druszkin őrizte meg és adta át a szentpétervári állami könyvtár tulajdonába.

A tudományos kutatás a fenti publikációk függvényében kezdődött meg. 1991-ben jelent meg az első monográfia – a svájci Jean-Philippe Jaccard számára hozzáférhetővé vált Harmsz archívuma, Druszkinn és Valerij Szazsin segítségével. Magyarországon először Bojtár Endre műve említette (*A kelet-európai avantgarde irodalom*, 1977). Az utóbbi két évtizedben jelentősen gyarapodott a szövegkiadások száma és a Harmsz-szakirodalom is.

A magyar fordítások között elsőként romániai fiatalok jelentkeztek erdélyi lapokban és az interneten 1990-ben: Stahei Circasenco, Geréb Tamás, Fenyvesi Anna. Itthon Bratka László, Keleti Éva, valamint a Klausz Ildikó–Kozma András páros több kis novellát fordítottak. Az *Esetek* mellett *Az öregasszony* életművének legjelentősebb alkotása. (*Orosz dekameron, Huszadik századi orosz novellák*, Noran, 2006. Páll Erna fordítása; első közlés: 2000. 1989. 11.)

Harmsz műveinek alapján az abszurd irodalom teljes példatára felsorolható.

Mindenekelőtt ezek az írások az írás lehetetlenségéről szólnak, a depresszióról, a bénultságról és a szavak dermedtségéről (*Kék füzet*).

Párbeszédei szétesőek, szereplői ellenségesek, a dialógusok egymás mellett vagy ellen beszélő monológok.

Az emberek is szétesőek, vagy tárgyak nőnek beljük és rajtuk. A csonka vagy megcsonkított test, az egész széthullásának a személlýé, fizikai hússá realizált metaforája az orosz avantgárd művészetben alapmotívum. Az 1913-as *Győzelem a Nap fölött* c. futurista összművészeti operában a művészeti ágak

szintézise a hagyományos művészet lebontására jött létre, s művészei mind Harmsz mesterei voltak. Hangjaira esett szét a disszonáns zene (Mihail Matyusin), elemeire bomlott szét a nyelv a zaum vagy „betűnyelv”-ben (Krucsonih), és az 1920-as második előadásban Malevics díszletei és hatalmas kartonfigurái sorban vesztették el tagjaikat, testük széthullott. Ez történik *Az álom (12. Eset)* darabban – az ember pár lépésben átalakul és szemétre kerül. Ennek történelmi megéléséhez nem sokat kellett várni.

A történelmi személyiségek pondrók, az írók esendők, egymásban elesendő szerencsétlenek, hovatovább idióták, akiknek élete antimítosz.

A kronologikusnak ábrázolt eseménysorok sehogy sem logikusak.

Harmsz azért is szedi szét a nyelvet, hogy új, néha végzetes értelmet adjon neki. Bergson nevében a „-szon” oroszul *álom*, míg Petrov nevében a „-rov” oroszul *árok*. A szó-töredékek maguktól szervezik a kétszereplős versbe foglalt cselekmény-talányt. Ha Petrov eltűnik az árokban, és Bergson, aki utánamászik, szintén eltűnik, ám a hangjuk hallatszik, akkor vajon mégis mindketten

(valahol) eltűnve tűnődnek. De most álmodnak, vagy sem?

E példából az is kiviláglik, milyen esélyekkel indulhat Harmsz műfordítása. Éppen ezért nagyszerű feladat műfordítótanoncoknak: a kötetben szerepel talán egy tucat olyan írás (megcsillagozva), amelyeken hallgatóimmal dolgoztam, akikkel számos jó megoldást közösen ötöltünk ki – ezért itt mondok nekik köszönetet.

A név nem megkülönböztető „tulajdon”-név, csak feltételes és kisajátítható címke. Semlegesek is, Ivánok és Pjotrok sorjáznak, és meg is duplázódnak, komikusan. Az *Alábullás*ban egy házban laknak az azonos nevű Ida Markovnák.

Harmsz 1928-ban *Esés a hídról* címmel verset is írt. Számára az emberek zuhanása az einsteini és bergsoni tér-idő elméletre elvégzett kísérlet: a mozgás és a statikum relativitásának, az idő halál előtti kitágulásának élet-képletté alakítása. A bahtyini „bináris ambivalencia”, a „fent” és a „lent” karneváli megcserélése. Az archetipikus kronotoposzok viszonyrendszere a kicsinyesség szférájába átlényegülve jelenik meg. A groteszk benne lehet akár egy-két széthúzó, mulatságos szóban, abban, hogy a naftalin és a mahorka

szaga az élet és a halál harcát jelenítik meg (9. *Eset: A láda*).

A dolgok állandóan ismétlődnek, mint a láncmesék, a repetitív történés annyira törekszik a pontosságra, hogy felszámolja a leírás tárgyát.

Az unalomig egyforma ismétlés, a sorozatos „elhaláloztatás” gyakorlatának komikuma Alfred Jarrynál még Macbeth-paródia is lehet, a középkori groteszkben a halál kinevetése, akár a középkori vásári játékokban, az örök visszatérés körforgásának tudatosítására. Sok kultúrában közös a haláltánc, amely a 19. században, a londoni színben és Arany János *Hídatávásában* dosztojevszkiji szociális közelképpé lényegül át. De Harmsz sorozatos áldozatainak halála, például az ablakon kieső öregasszonyai (vagy Nyikolaj Vvegyenszkij szereplőinek legyilkolása az *Ivanovék karácsonya* cselekményében – ez a Kamrában volt látható Budapesten) sem társadalmi, sem okozati háttérrel nem kap. Úgy érezzük, mintha már ekkor, 1928-ban a sztálini korban sorozatos eltűnéseket érezték volna meg az intuitív írók. A terror azzal kelt félelmet, hogy nincsen benne logika, okai és szándékai kifürkészhetetlenek, a végzet-szerűség álarcában lépnek be a legintimebb

szférába (*Gubanc*). Harmsz kérdése nem az értelmetlen halálra, hanem az értelmetlen életre vonatkozik, ahogy a *13., 15., 21. Eset*.

A halál már nem leselkedik az emberre, hanem állandóan jelen van, bejön a szobába, és élni akar. Sőt Harmsz ciklusának egyetlen jóságos lény, aki felkarolja az ember holtában is gyűlölködő, mégis vacogó lelkét, a halál angyala – vele végződik az *Esetek* zárónovellája.

A *9. Eset: A láda* főszereplője a meghalás tudományos kísérletét végzi el, azt a paradox vonalat keresi, amely az életet és a halált elválasztja. „Ha én vagyok, akkor nincs halál, ha halál van, akkor én nem vagyok” – mondta Epikurosz, s Rorty hozzáfűzi, Harmszra is érvényesen, hogy itt az egyik üresség cserélődik egy másikra (Rorty, R.: *Esetlegesség, irónia és szolidaritás*). A láda-kísérlet kudarca, hogy hőse életben marad, és a szöveg üresen csengő, naiv, patetikus lezárása jelzi, hogy a túlélés negatív esemény.

Harmsznál egy szégyellős fiatalember az ég felé tudakolja az utat a gyár portásánál, majd hirtelen felszáll (*14. Eset: A fiatalember, aki ámulatba ejtette az őrt*). Álom és nem-álom, ébrenlét és nemlét gyors váltogatása az irracionális eseményeket is banálisnak,

gondolkodásra sem érdemesnek, bevégzett ténynek mutatják (pl. *17. Eset: Makarov és Petersen*). A fennkölt elemek eltűnését Isten kegyetlen hallgatása kíséri – a transzcendens oda.

Harmsz óriási hatással van az orosz poszt-modern irodalmára is, hiszen korát jóval megelőzte. Második korszakát az abszurd egzisztencializmus formája jellemzi, írja Jean-Philippe Jaccard.

Az otthontalan világot undor, oktalan erőszak, ellenséges véletlenek és a szabadság hiánya jellemzi. És általában a hiány, az eltűnés, a zéró, az üres hely – akár Malevics képe, a *Fehér a fehéren*. És ez a fehér nem a tisztaságé. Nem is írásra váró tabula rasa, hanem egy olyan tábla, amelyről már mindent letöröltek. Harmsz sorra veszi: az ember sorsa egyáltalán nincs a saját kezében; Isten nyilvánvalóan nem gondoskodik róla; márpedig akkor csak valami transzcendens gondolati csalás marad. Harmsz a végtelen egyenes elméletéből a kereszt és a kör formájához jut el, a vallás és az örök visszatérés szimbólumaihoz. Mintha azok célt vagy megnyugvást hoznának. De legjobb pillanataiban próbál csalás nélkül szétnézni, könnyedén.



Harmszot humoros szerzőként tartják számon, és ez a kötet így is indul. De ahogy haladunk előre, komolyodnak a dolgok, ahogy komorodott Harmsz körül a világ és az ő élete is.

Aki a vidám befejezéseket szereti, olvassa visszafelé a könyvet. Ez illik Harmszhoz is. Ha már az életet úgysem lehet visszafelé élni.

Hetényi Zsuzsa