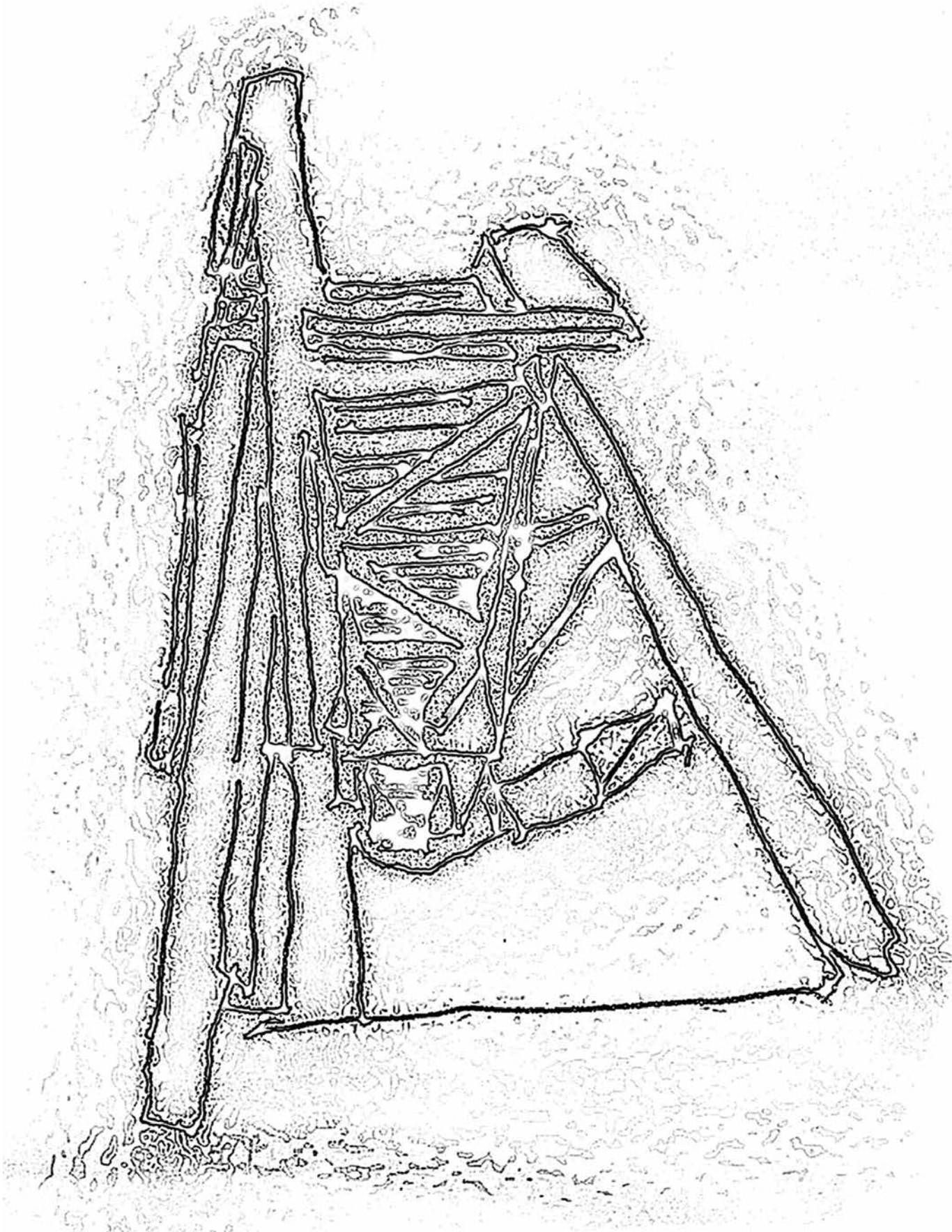


műút

mert lesz ilyen, mert lesz ilyen / Sella-szarral összezent /
összezsugorodik és virágformát vesz fel / a legflúgosabb
hormontriggerelt káskamaszt is orrhosszal / mélyet
szippantani az oxigéndús hegyi levegőbe / önkéntes
karanténban / szellemmérkőzések



műt

2021077

3 szépirás
8 szépirás
10 szépirás
12 szépirás
14 szépirás
16 szépirás
24 szépirás
26 szépirás
29 szépirás
32 szépirás
35 szépirás
39 szépirás
42 képzőművészet
46 esszé
49 benjamin
54 film
58 sorozat
63 esszé
66 gumbrecht
68 gumbrecht
71 gumbrecht
75 kritika
79 kritika
81 kritika
85 kritika
90 kritika
93 kritika
96 kritika
99 kritika
101 kritika
105 kritika
108 képregény

Tandori Dezső: tandori light
Acsai Roland: Naphalaknak; Vigasz;
Söveges Dávid: 1 Bonctan; 2 Bonctan; 3 Megfelelő kórkép
Kószó Ádám: Villanyborotva
Monoki Nagy Dániel: Májusi hajnal; Patakra hajló legszebb lovaim
Szalay Zoltán: Vegyes érzések
Gazdag Ági: Képtelen
Körtesi Márton: Esztergakés; Nyüzsög; Ma este is lemegy
Margetin István: Mellé ülsz le, nem vele szemben
Nyilas Atilla: Meghiúsult utazás
Csutak Gabi: Féregjáratok anyaországban
Veréb László: Pötyi néni halálára
Nagy T. Katalin: Lévoy uroborosza
Zsellér Anna: Jegyzetek a <i>Hasis Marseille-ben</i> fordítása közben
Walter Benjamin: Hasis Marseille-ben
Fejes-Jancsó Dorottya: Variók egy témára (Sághy Miklós: <i>Az irodalomra közelítő kamera — XX. századi magyar irodalmi művek filmes adaptációi</i>)
Réz Anna: Önkielégítéstől az önmegértésig (<i>Big Mouth; PEN15</i>)
Tóth Ákos: tandori light (Megjegyzések a vers olvasásához)
Megidézni a múltat, átélni a jelent. A közvetlenség programja — Hans Ulrich Gumbrecht írásai elé
Hans Ulrich Gumbrecht: Szépség a sportban — Egy hétköznapi szurkoló
Hans Ulrich Gumbrecht: Tömeg a stadionban — Üres stadionok
H. Nagy Péter: Örömeze, alkalom, komplexitás (Kovács András Ferenc: <i>Requiem tzimbalomra</i>)
Kustos Júlia: A versekből kicsordult Annáról (Terék Anna: <i>Háttal a napnak</i>)
Herczeg Ákos: Ablakon át a szavakba (Markó Béla: <i>Egy mondat a szabadságról</i>)
Melhardt Gergő: „Majdnem teljesen ez vagyok én” (Térey János: <i>Boldogh-ház, Kétmalom utca. Egy cívis vallomásai</i>)
Smid Róbert: Te is más vagy, te sem vagy más (Nádasdy Ádám: <i>A szakállas Neptun</i>)
Visy Beatrix: Egy marék szívkgagyoló (Láng Orsolya: <i>Pályamatricák</i>)
Gesztelyi Hermína: A teremtés iróniája (Darvasi László: <i>Magyar sellő</i>)
Kolozsi Orsolya: Családi történetek — kísérletek a megértésre (Szaniszló Judit: <i>Leli élete</i>)
Szabó Gábor: A barométer nem imponál (Spiró György: <i>Sajnálatos események. Két tragédia közjátékkal Kádárról</i>)
Tóth Bálint Péter: A versfordítással csak a baj van (Billy Collins: <i>Az a baj a költészettel — Válogatott versek</i>)
Mester Csaba – Jim Morrison: Gépkocsitemető

muút

„Úton lenni boldogság...” (J. K.)

Szerzőink: Acsai Roland (1975, Cegléd) Radnóti-díjas, Bárka-díjas és Zelk Zoltán-díjas költő, író, műfordító, drámaíró, kritikus · Csécsi Dorottya (1985, Keszthely) germanista, esztéta · Csutak Gabi (1977, Szatmárnémeti) író · Fejes-Jancsó Dorottya (1995, Balassagyarmat) PhD hallgató, ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola, Film-, média- és kultúraelmélet program · Gazdag Ági (1987, Dunaújváros) · Gesztelyi Hermina (1990, Debrecen) egyetemi adjunktus · H. Nagy Péter (1967, Budapest) irodalomtörténész, szerkesztő, popkultúra-kutató · Hans Ulrich Gumbrecht (1948, Würzburg) irodalomkritikus, a Stanfordi Egyetem professzor emeritusa · Herczeg Ákos (1983) irodalomtörténész, könyvtáros, kritikus, az Alföld szerkesztője · Kelemen Pál (1977, Budapest) ELTE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet oktatója · Keresztes Balázs (1990) irodalomtörténész, fordító, tanár · Kolozsi Orsolya (1980, Budapest) kritikus, tanár · Kószó Ádám (1997, Baja) pszichológus · Körtesi Márton (1990, Pécs) műszaki szakszövegíró, a Litmusz Műhely irodalmi podcast műsorvezetője · Kustos Júlia (1996, Szombathely) kritikus, író, költő, az ELTE hallgatója · Lévay Jenő (1954) képzőművész · Margetin István (1979, Budapest) író · Melhardt Gergő (1993, Szombathely) irodalmár, kritikus · Mester Csaba (1970, Kazincbarcika) dekoratőr · Monoki Nagy Dániel (2001, Budapest) az ELTE mozgókép szakos hallgatója · Nagy T. Katalin (1958) művészettörténész · Nyilas Atilla (1965, Budapest) költő · Réz Anna (1985, Budapest) filozófus, egyetemi adjunktus (ELTE) · Smid Róbert (1986) irodalom- és kultúratudós, kritikus · Söveges Dávid (1991, Budapest) fordít, ír, fotókat készít · Szabó Gábor (1964, Szeged) a Szegedi Tudományegyetem Magyar Irodalmi Tanszékének oktatója · Szalay Zoltán (1985, Dunaszerdahely) prózaíró, publicista, jogász · Tandori Dezső (1938–2019, Budapest) költő, író, műfordító · Tóth Ákos (1977, Szeged) irodalomtörténész, szerkesztő, Tandori-kutató · Tóth Bálint Péter (1985, Budapest) mű- és szakfordító · Vásári Melinda (1986, Makó) irodalmár, szerkesztő, fordító, kritikus · Veréb László (1983, Debrecen) nemzetközi tisztségviselő, prózát és verseket ír · Visy Beatrix (1974, Budapest) irodalomtörténész (PhD), kritikus · Walter Benjamin (1892, Berlin – 1940, Portbou) filozófus, irodalomtörténész, kritikus, műfordító · Zsellér Anna (1981, Kiskunhalas–Budapest) germanista, műfordító, kritikus

Képanyagunkat **Lévay Jenő** képzőművész munkáiból válogattuk.

Múút · irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat · ISSN 1789-1965 · Megjelenik a **Szépmesterségek Alapítvány** kiadásában Miskolcon · Főszerkesztő; Művészet: **Jenei László** (jenei@muut.hu) · Felelős kiadó; Képanyag: **Kishonthy Zsolt** (kishonthy@muut.hu) · Szépirodalom; Képregény: **Mezei Gábor** (mezei.gabor@muut.hu) · Szerkesztőségi titkár: **Simon Gabriella** (szepmestersegek.alapitvany@gmail.com) · Képszerkesztés, design: **Tellinger András** (telli@chello.hu) · Kritika, esszé; Olvasószerkesztés és korrektúra: **Vásári Melinda** (vasari.melinda@muut.hu) · **Szerkesztőség:** 3530 Miskolc, Széchenyi I. u. 14. · +36 46 326 906 · muut@muut.hu · www.muut.hu · www.facebook.com/muutfolyoirat · twitter.com/muut_folyoirat · Layout és logo: **Szurcsik János** (mail@janos.at; www.janos.at) · Alapító-főszerkesztő (2007-2019): **Zemlényi Attila** · **Előfizethető:** **Szépmesterségek Alapítvány** (szepmestersegek.alapitvany@gmail.com · 3530 Miskolc, Széchenyi István u.14. · Tel.: +36 46 326 906; előfizetési igényét a megadott e-mail címen jelezze!) és az **OTP Bank Nyrt. Miskolci Igazgatósága** 11734004-20412245 számlaszámára, pontos elérhetőség megjelölésével, közvetlenül vagy postai átutalással · Előfizetési díj egy évre: 6000 Ft. Nyomda és kötészet: **Tipo-Top Nyomda**, Miskolc · Felelős vezető: **Solymosi Róbert** · **Múút portál:** **www.muut.hu** · ISSN 1789-2635 · Felelős szerkesztő: **Jenei László** (jenei@muut.hu) · Szerkesztőbizottság: **Bárány Tibor** (Kiskáté), **Kishonthy Zsolt**, **Mezei Gábor**, **Tellinger András**, **Vásári Melinda**.

nka

MissionArt
Galéria

MISKOLC

TANDORI Dezső

tandori light

Ha majd elmondják: „TANDORI MEGHALT” —
mert lesz ilyen, mert lesz ilyen —,
nem kell, mert nem is lehet
mondanom semmit
— vagy: mit? mit! —,
nem lehet, mert nem is kell.

Lásd: Kosztolányi: Halottak.
Nem lesz: „A világ egyik legnagyobb verse!”
Nem lesz: „Rangsorom körforgón J. A., K. D., Szép Ernő,
a köv. sor Ady, Babits, Weöres, nem lesz,
s hogy utánuk-mellettük Jékely,
Kálnoky, de Kassákék, Berdák, sorra.
Nem lesz, hogy G. István László
tovább fejlődik, nem lesz, hogy X. vagy Z.
kap tőlem felhatalmazást, ahol kell,
nem lesz, hogy Kafka nagybátyja nem hihette,
át lehet érni a szomszéd faluba akár
eszményi körülmények közt/se,
nem lesz, hogy rájövök: ez nem szellemi-hasonlatlag
van, nem, ez A VALÓSÁG lesz, csak a
valóság hol lesz.
Mint mi, jaj-se, mint mi.

Nem lesz, hogy nem megyek
 el a Móriczról a Kosztolányira,
 ah-se, a Szép utcába már nem is járok
 ma se, a J. A. utcán átbuszozom mindössze,
 nem lesz, hogy a Móriczról a piacon és
 a postán kívül már el se bírok jutni sehova,
 ja, ja, lábam már ma is csak vonszolom,
 majdnem teljesen gyenge vagyok, fejem fáj
 folyton, rettegek, szerveim mikor
 mondják fel szolgálataikat,
 ez nem lesz, ó, mi is, mi nem lesz,
 nem lesz, hogy képtelen vagyok levelezni, mást
 is, szinte, telefon végképp nix, nyista,
 nem lesz, hogy TÉNYLEG-DE-TÉNYLEG nem
 utazom többé, villamoslépcsőn se bírok fel-
 mászni, a buszról a fogantyút fogva
 körbekapaszkodva koppanok le, csontig érzem,
 nem lesz:
 „nem tudom, miről szokás beszélgetni”,
 kihíztam ruháimat, nem lesz,
 (tényleg tucatnyi nadrágom lóg hasznavehetetlen),
 és nem folytatom. Fulladok. Nincs akaratom, hogy
 a sarokig lemenjek, anyámnak a közértben hajdan-
 felejtett vajért visszamenjek, barátom unszol
 csak erre, tisztességes gyerek, én gomboznék,
 akkor, 1954-ben, őt elcsapta egy villamos
 tükre, épp a patológiával szemben,
 5 év fél-kóma, meghalt.



Nem leszek többé szarságaim, derekasságaim
 nem próbálom mentségül felhozni, nem kell,
 se rövide nem fogok, se hosszú levelekre
 nem ereszték semmit, nem leszek magam minden
 hosszúlépéssel szemben a rövid lépés,
 mint egy túlsúlyos pózna, nem dőlhetek
 el lépten-nyomon, léptem lesz maga a nyom már,
 saját nyomaimba — se! — lépek, abszolút nyomelem,
 ezt megírtam egy hamletes könyvben,
 lehet, de tényleg, bűvárolni,
 nem lesz, hogy bűvárolni csak azt kellene,
 ami voltam, de az aztán legyen meg szépen
 feldolgozódva együtt,
 ha az lesz,
 amit bevezetőben írtam, még lesz valami összefoglaló,
 de már az én „tandori lightom” földként sem lesz
 könnyű, de porom sem száll, végképp nem romantikus
 madárszárnyakon, nem lesz, kinek,
 mert csak nekem lehetne az, nem nekem nem lesz
 rendes, képviselhető fogsorom,
 nekem nem lesz, hogyan jelenjek meg bárhol,
 odamenni se lesz erőm, nem lesz,
 mint ahogy nem lesz erőm, nem lesz semmim,
 ami ma sincs már, de jaj, nem lesz, ami jó még,
 de mi lehet igazán jó még, ha ebben az én csekély
 birodalmamban, ahol megvagyok, ott fogok hirtelen
 sóbálvánnyá állva, vagy zuhanva, és mint egy villámütöttet
 kivisznek. És mit, mit, nem kell többé elveszítenem se,
 amim még van, leendő „TANDORI MEGHALT” roncstelepként.
 Etc. Ah, hatemeletes hamletemes.

És most megyek. És még ezt: ellátom szeretett
 verébkémet — ah, Berda, Kassák verébkéi! —,
 beszélek társnémmal a jövőkről, így, többesben,
 de hogy egyelőre ÉLNI MUSZÁJ, megnézem
 „tandori/light” borítóval terveződő könyvemet,
 ellenőrzöm az összerakott postát,
 beveszem agyérgyógyszereimet, prosztatautókezelő
 pasztillámat, alvásomat majd este csalom össze két
 bogyóval. Ah, Jékely bogyói, Kálnoky műfordításai, Eliot,
 hogy rajta, neki, te meg én, egyelőre csak én
 voltam a műtőasztalon éppen. Postára fel.
 Gyógytárba fel. Bort a kínainál megvenni fel.
 Társnémnak az újságokat megvenni, fel. Elnézni
 a Móriczról Kosztolányi szobra felé, az nekem
 a szomszéd falu. De már magam-falujának
 főterén csak és csak úgy tudok megállni,
 hogy „EZ INNEN MEG FOG HALNI”. Meg, és
 ki is. Megyek. Nincs jövő, csak jövés jön, menés.

Mind alig éltek, J. A. és Karinthy, Kosztolányi.
És Berda lakhelye egy vaságynyi. És Babits torka.
És... az ember szíve és gyomra. S az említett
tanár úr mily joggal rajongott döbbenten Dylan Thomas
versén — és Nagy László fordította, pontosan idézni
nem tudom, de: „Csöndben ne menj az éjszakába át,
dúlj-fúlj, ha megszakad a napvilág.” És Kormos, és mind.

Apollinaire, vágy s had poéta!
Meghaltak ők, mind. E közeliek, mind.
Kinek-kinek ki. (Géher tanár úr, Paulinyi kisúr,
Deák Laci, innen-közelből, közel-időben, V. P.)
Hogyan haltak meg, ha tudatuknál? Milyen az ott?
Nem lehet nyugtom, visszagyógyultom,
se visszahulltom, sivatag-jártom, ha
ezt nem tudom. Én percenként érzem: most rogyok le.
Jaj, ezt nem tudom.
„Írnék — csak nincs ki.”
Karinthy holt-évén: „nem lesz, ki, nem lesz, ki” —
ezt mondhatom. Így (nem) lehet élni. De...

td

rozdulat

t
t t t
t t t t
t t t t
t

rozdul a t

AZ EGZISZTENCIALITÁS A TEMATIZÁLATLAN. MINDIG ENNEK
ELLENE MONDTAM, HA BÁRMIRE RÁBÓLINTOTTAM,
HOGY AZ OTTAN AZ ITTEN, ÉS AZ ITTEN AZ OTTAN.
AZT HITTEM, KAPASZKODOM, DE ELFELEJTETTEM,
HOVA MERRE, ÉS PERSZE, NEM VOLT OLY
LÉNYEG, HOGY ELFELE LEJTETTEM.
SZINTE SEMMIBEN NEM STIMMELTÜNK ÖSSZE, CSAK
ÉPP A LÉNYEGBEN,
DE ÉPP A LÉNYEG, BÁR HÁT AZ SE SEMMI?... AZ SEM MI,
ANYAGTALAN, A MEGFÖGHETETLEN.
ENNYIT AZ ÍRÁSRÓL. ÍRJAM? NEM ÍRJAM? MARADJAK
CSAK A HÉRAKLEITOSZI VÍZJEL
A PAPIRBAN, VAGY ZENÓN VÉGET-NEM-ÉRÉSE?
DE WITTGENSTEIN NEM EGÉSZEN ÉRVÉNYES, MERT HIÁBA HALLGAT,
HA ANNAK NÉMÁN IS MEGVAN KÉSZE.
A KÉRÉSÉLETŰ KÉSZRÉSZ AZ ÉSZ FÉLKÉSZ MEGVELŐSÜLETLENSÉGE.

Tiszteletteljes kérelem

Amíg ihlettel, lélek-hittel meg tudom tenni,
amit meg kell író-becsületemmel tennem,
addig — ha nem hiszem is, hogy lehet békén lenni —
hadd lehessen minden kezdeményezéstől, cibálástól,
előkanyarítástól stb. békén lennem.

Amikor abba, ami érdemem lett, ha lett, valami
eredményre így-úgy belefogtam,
sem az ihlet, az örök-művészet, a lélek
kategorizálatlan kategóriáin kívül
miről se tudtam.

Egzisztencialitásom erős volt, kikezdetlen,
nem volt tematizálása.

Ne bolyongassanak el érdemre se, hagyjanak szabad
máskálásra,
ne legyen Egyetlen Helyemnek semmi helyes-kis-ravasz
helye mása.

S ha végső-géniusz Petőfi magasáig lélegzetem se
érhet fel, hát Arany Jánost kérdem fel: „Toldi Óriás,
például megy-e ez a *light*, mert ha...” S e választ
adta, Ő, mormolva: „Nekem nem fáj... Kivájt... kivált...”
Na akkor. Mi volna. Súlyosulva. Lenne? Könnyedén lengve?

Naphalaknak

ACSAI Roland

Zalán Tibornak, földimnek és ifjúkori mesteremnek

A kis Téglagyári-
tó veszélyes volt.
Titokban tudtunk kijárni.

Vöröslött a folt
a naphalak kopoltyúján,
és nád hajolt

a víztükör innenén-túlján.
Még ma is látom
ezt, a gyerekkor múltán,

pedig már nem pecázom.
Az idő eltelt, oké, vagy nem oké,
de az agyagban pár lábnyom

megmaradt, mint a dinoszauruszoké,
a mi lábnyomaink,
ahol é-

rintettük a földet. A mi semmink, valamink.
Emlékei annak,
hogy itt jártunk egykor. A van, a nincs.

Emlékei felkelő és lenyugvó naphalaknak.

Vigasz

Itt ciripelt az a tücsök,
az erkélyen,
a küszöb

előtt minden éjen,
meg bent is, mert behoztuk a dobozát,
ha éppen

rossz idő volt, és ciripelt tovább.
Nem volt válogatós, mindent megevett,
és nyári rétté változtatta a szobát,

még azelőtt, hogy Johanna megszületett.
Pár hónapot lakott
nálunk, vagy hetet,

aztán elhallgatott,
és elengedtük, ahol
fogtuk, a sok

bogár közé. Tücsök, ha szól,
mindig eszembe jut azóta.
Elrabol

belőlem valamit az a nóta
és valamit ad.
Látom a csápjait, két napóra,

mintha közös nyarunkat mutatná, ami az
első volt. Most újra ciripelnek, szokás szerint.
Hangjuk a múltó időre vigasz

megint.

1

B o n c t a n

Bemetszi a bőrfelszínt, gondolatai élével
eret keres, miben az érzés még szirupos, ásványkincsekben gazdag
szökésvonal, ahol a vérkeringés összeomlását követő eliszaposodás
még nem ért véget; zárványokat keres, találkozóhelyeket, ahol a testen belüli,
de nyílt létezésnek még tétje
és hatalma van.

SÖVEGES Dávid

2

B o n c t a n

Nyitottnak kell lenni, tudja, ez az imperatívusz
minden vérzékenynek a végítélettel azonos.
A végesből, az emberi formából a végtelenbe-érkezést jelenti, mikor is a tér
a nyitást követően megtöbbszöröződik,
a szövet kitér és lassú ereszkedésbe kezd, alakap
a napszél, és az érzések szangvinikus tánca körbelengi
a merev formát, amit ez az alvadó pára végső soron megszáll,
ápol és felold.

3

M e g f e l e l ő k ó r k é p

A beteg test saját környezetével válik hasonlatossá,
mikor a külvilág entitásaihoz folyamodik segítségért.
Aminthogy a lepedő szövete felissza a váladékot, egy új,
eddig ismeretlen szövetség köttetik a terméketlen tisztaság
és az elemi burjánzás között.

Az undor, erre a természetellenes folyamatra való sajátságosan
emberi válasz olyan,
melyet mások is éreznek a terpeszkedő kifejezések láttán:
az azonosulás ígéretének teljes holdfogyatkozása.

Célja világos, mert nem remeghet a kéz,
mikor a megfelelő kórkép kiválasztására kerül sor.



KÓSZÓ Ádám

VIL LANY BO ROT VA

Az egyik elhanyagolt fiók aljában találtam. Ez volt az utolsó neki. A gyerekeknek nem szoltunk, pontosabban csak annyit, hogy apa beteg, de rendben lesz. Nem mondanám, hogy hazudtunk, mert mi sem gondoltuk, hogy történhet másképp. Én biztosan nem. A gyerekek meg elhitték, ők is szoktak betegek lenni, a kisebbiknek például minden télen begyulladt a torka legalább kétszer. Aztán napi háromszor fél Algopyrin, és a hét végére mintha mi sem történt volna.

A nappaliban nyitott meg a családi borbélyszalon. A konyhából hoztunk egy széket, arra ült a kuncaft, ez esetben a férjem. Nem sokkal azelőtt kezdte meg a kezeléseket, amittől hullani kezdett a haja. Akkor még egyáltalán nem tűnt gyengének. Egy húsvéti abroszt választottak a gyerekek, azt kötötték az apjukra. Talán még az is megvan valahol az egyik konyhaszekrény aljában. Bekapcsolták a borotvát, és elkezdődött a munka. Borzasztóan élvezték. Alaposan dolgoztak, egy négyzetcentiméternyi bőrfelület sem maradt apa fején, amit haj borított volna. Emlékszem, a fejbűbját csak a kandalló pereméről érték el.

Én szemben ültem vele a bőrfotelben. Szinte végig egymás arcát fürkésztek. Mintha mindketten a másiktól vártuk volna, hogy jelezze: mit is érezzünk most. Nehéz volt. Ahogy a haj-tincsek a fehér metlakira hullottak, egyre csak nehezebb lett. Mosolyogtunk egymásra, talán így próbáltuk magunkat a víz felett tartani. Leállt a borotva. A gyerekek felszaladtak a fürdőbe egy kezitükörért, mi közben megfogtuk egymás kezét. Nem szorítottuk, inkább olyan volt, mint mikor a víz beszivárog a kavicsok közti üres térbe. Mindketten könnyeztünk, előbb az enyém cseppent, aztán az övé. Ezen nevettünk. Aztán hallottuk, hogy szaladnak le a lépcsőn, eszembe sem jutott kivételesen, hogy rájuk szóljak, például hogy lassabban, vagy hogy ne rohanj, mert leesel, és kitörik a lábad. Megtörölte a szemét, és belenézett a tükörbe. Zseniális színész volt, minden szögből végignézte magát, fantasztikus munka, mondta, és adott egy-egy pacsit a fiúknak.

Aztán felkelt, lesöpörte magáról a hajsálakat, és kiment az udvarra fát hasogatni. Én visszavittem a széket a konyhába, és elkezdtem összesöpörni a tincseket a nappaliban. Furcsa volt látni, hogy a hajjal együtt mennyi por is összegyűlt a lapáton. Anyám imádott takarítani, én, ha lehet, halogatom a dolgot. Mire befejeztem, a férjem is végzett, s egy hatalmas fonott kosárban hozta be a megfelelő méretű fadarabokat. Rakott a tűzre, aztán a kanapéra ültünk. Hallgattuk a fák pattogását, és néztük a lángot. Gyűjtősnak mindig az újság gyengébben sikerült cikkeit használta. Szokatlan volt számomra, hogy nincsen haja. Addig a napig el sem tudtam képzelni, hogy ne volna.

Soha nem volt képes elfogadni, hogy gyenge. Még a betegség alatt is inkább ő próbált nyugtatni engem, minthogy fordítva. Máig felnézek rá ezért. Volt, hogy a kórházban is úgy fogadott, hogy na mi van, Julcsa. Nem bírom, ha így hívnak, de ő ezzel mutatta, hogy rendben van. Olyan volt ez, mint egy cinkos összekacsintás a halál háta mögött. Még az utolsó hetekben is elhittem, hogy visszafordítható az egész. Vagy hogy nincs is. Arra gondoltam, hogy mikor hazaérek a kórházból, kinyitom a kertkaput, és hallom majd ahogy a fűvet nyírja. Vagy aztán belépek a házba, és látom, ahogy vacsorázik, vagy csak készül, és várja, hogy a vaj kenhetőre melegedjen. Ki várja ezt meg?

Gondolkozom, hogy mi legyen a borotva sorsa. Többször megpróbáltam bekapcsolni, de semmi. Egy hajsálát tapintok. Nem tudom, hogy az imént hullhatott le az én fejemről, vagy az övé szabadulhatott ki a penge recéi közül. Nem indul a gép, mégis hallom a fülemben a zümmögését, a gyerekek nevetését, ahogy a metlakin pattognak az apró lábaik. Hallom a csendet, miközben egymásra nézünk. Húsvétkor lesz tizenöt éve.

MONOKI NAGY Dániel

Májusi hajnal

egy csípős májusi hajnalon szúnyogok petéznek
az ottfelejtett felfújható medencébe
amíg a folyóparti állomás repedezett töltéseit kiáztatja a víz
kipiszkálom köldökömből a piszkot
a fenyőfa egyetlen árnyékában

az édesanyjukról álmodó nyugati turisták
holnap arra ébrednek hogy
iszapba süpped sápadt talpuk és
akkor nem lesz mit tenni

néhány rég kirántott baromfi tollával megtömött
latyakos párnára kell hajtani fejüket felkészületlen
vendéglátóipari egységekben
amíg a város elrendezi kerékvágásait
kövekké erősödik az iszap a márkás túrabakancsokban és
a márkás túrabakancsok mázsás kövei
ráneheznek a szívecskés lábtörlőkre

otthon majd ahol a legjobb
a nyugati turisták kipöckölik recéikből
tájunk ajándékait én pedig a
szottyos medencébe fészkelem magam
akár egy tojásrakó
és tömpe mutatóujjá töpörödöm
az apró lárvák langyosodó magzatvizében

Patakra hajló legszebb lova im

patakra hajló legszebb lova im
rétjeidre ereszttem
megtölteni hűvös hasuk
azzal ami akad

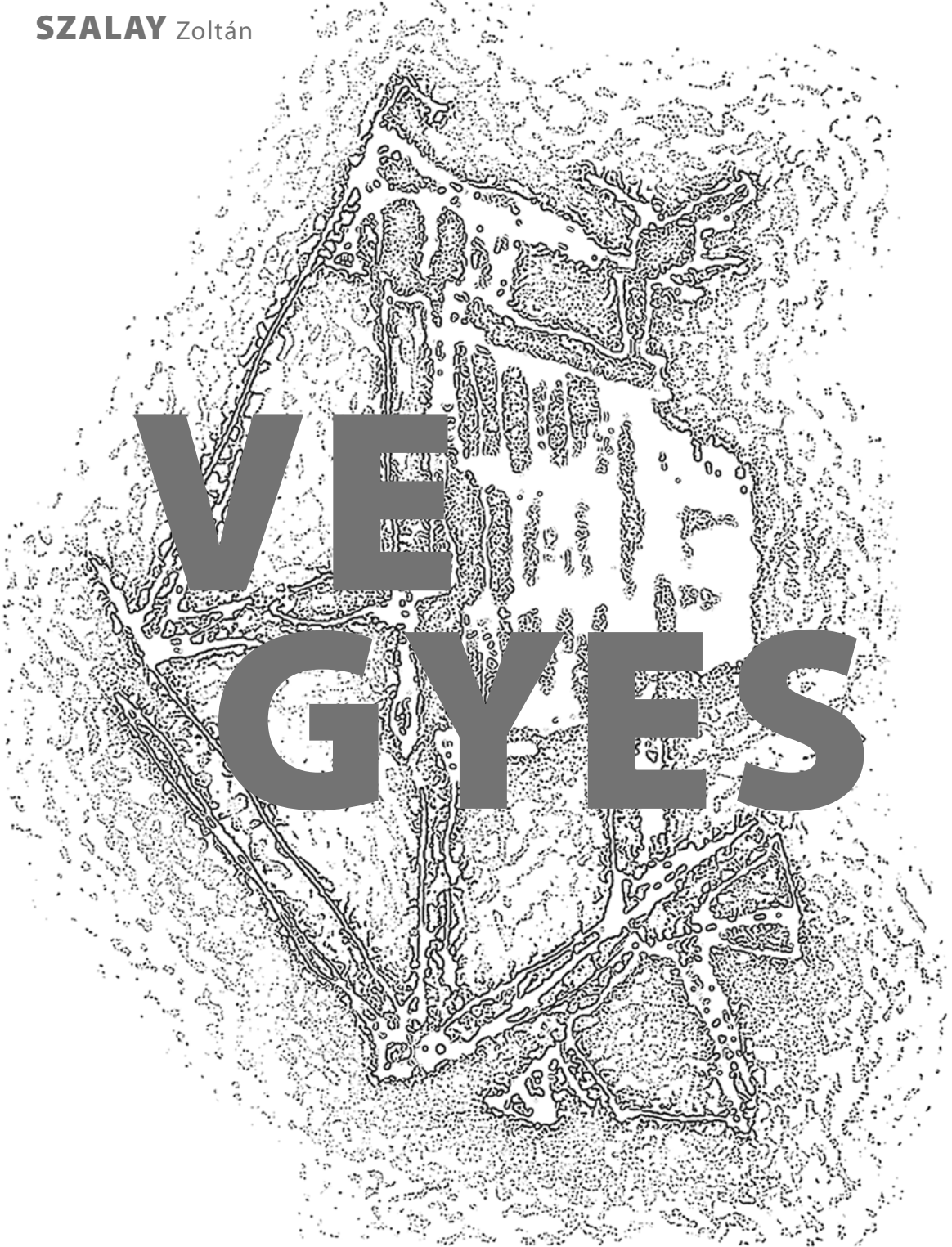
és figyelem kipirult bőröd
rekedt ujjaimat végigvezetem a barázdák mentén
egészen kiültem az arcodra
szemed körül sűrűsödöm
mintha bögre tejen —

én nem szeretek senkit aki hozzám hasonló
a termékeny talajba ütött görbe orrok
elbizonytalanítanak

hátratett kézzel figyelek
nem tudom hová rejtsem tagjaim
ide-oda hurcolt ujjaimat
pöttyös bögréimet
göndör szőrű lovaimat

engedd meg hogy lehajtsák fejüket
megférnek a sűrű réteken
nem zavarnak és nem csúfítják meg
lepedőbe csavart tested

és amit kapnak mind visszaadják



VEHÉLYES



ÉRZÉSEK

Egyszer egy szemináriumon — talán pszichológiából? — vitába keveredtünk a szabad akaratról. V. azt állította, az egész olyan, mint a zénóni teknősbéka-paradoxon. Ugyanúgy bonthatjuk részeire a döntési folyamatot, mint a mozgást. Olvasott egy neurológiai kutatásról, mondta, amely kimutatta, hogy az agyunk sokkal korábban tud róla, mit fogunk cselekedni, mint ahogy a mi úgynevezett döntésünk megszületik. Épp arról beszélek, hogy a szabad akaratunk forrása a saját elménk, válaszoltam. Amely úgy hoz döntéseket, hogy észre sem vesszük, mondta V. Szóval amikor ezt a véleményt megalkotod, az sem a saját akaratodból történik?, kérdeztem. Természetesen nem, válaszolta higgadtan, a te sötétséged hozza ki belőlem.

Nem nézett rám, nem nevette el magát.

A szintaxisában néha voltak furcsaságok, de gördülékenyen, magabiztosan fejezte ki magát, gazdag szókincssel, és a nyelvtana sokkal jobb volt, mint bármelyik anyanyelvi szlováknak. Az akcentusát hallva távoli, széles sztyeppéken és végeláthatatlan lápvidékeken túl élő, búskomor, pogány népek jutottak eszembe, akiknek ő lehetne az istennőjük.

A szabad akarat kérdésére direkt nem tértem vissza, és igyekeztem nem gondolni rá. Egyszer azt álmodtam, egy hajnalba nyúló csetelésünk után — magáról soha nem akart beszélni, bár mire szívesebben terelte a szót, és én csak azért is folyton arról faggattam, honnan jött, és milyen az a pogány, vad nép, amely felett uralkodik —, hogy elhatároztam, megmutatom neki, milyen az, amikor választhat. Egy folyó mentén sétáltunk, szélesen, lomhán, barnán hömpölygő nagy folyó volt, talán a Volga lehet ilyen, a partján száraz bozotos, és csak húztam-vontam V.-t kézen fogva, és már megunta kérdezgetni, igazából mi az, amit mutatnék neki, én pedig egyre gyorsabb tempót diktáltam, már lihegtem, és közben arra gondoltam, nem kell keresnem, itt terem majd, csak ki kell szűrni, és én biztosan kiszúrom. Nem tudom, hogyan végződött az álom.

Az egyik szemeszterzáró sörözés után nála kötöttünk ki, a lakótársa, a harsány, göndör, érzelmes Estera már hazautazott, V. gondosan kikapcsolt minden fényforrást a lakásban, és amikor meg akartam érinteni, ellökött, nem durván, de határozottan, elhúzódott, csak sejtettem, mit művel, az ágyon térdeltünk mindketten, én levetkőztem, és vártam, miközben sejtettem, hogy ő is levetkőzött, de nem engedte, hogy hozzáérjek, így csak magamhoz nyúlhattam, és amikor ezt megsejtette, mintha hal-kan kacarászott volna, amíg ki nem jelentette, hogy most már aludjunk, és engem leparancsolt a földre.

Kelletlenül válaszolatott az üzeneteimre az ünnepek alatt. Január közepére mindketten letettük a vizsgákat, és elhívtott moziba, egy dokumentumfilmre, a mesterséges intelligenciáról, lehetett róla beszélgetni utána, beültünk a mozi melletti sörözőbe, de hiába kérdezgettem, egyre csak az arcomat fürkészte, belefeledkezett az arcomba, és le sem vette rólam a hatalmas zöld szemét. Aznap este már hagyta, hogy végigcsókoljam. Estera hangosan telefonált a másik szobában, próbálta rábeszélni az anyját, hogy hagyja el a férjét, akit Estera csak úgy emlegetett,

az az idióta mikropöcs, és közben sírt és sipítozott, majdnem elnyomta V. sűrű lihegését is.

Másnap azt mondta, kísérem őt haza a hétvégén, semmi különös, egy vasárnapi ebéd, biztosan odafönt nálunk is hasonlóak a rítusok, csak ők nem csinálnak brindzás galuskát. Azt se tudtam, hogy hívják a falut, ahonnan jött, és csak a magyar nevét árulta el, amit nem tudtam kiejteni. Nagyon szívesen, válaszoltam, és megint olyan szomjasan nézett rám, mint a mozizás után.

A vasútállomáson kellett találkozunk. Épp tüntettek a városban, és a buszmegállónál egy gorillamaszkos fazon belekötött egy idős házaspárba, a maszktól nem lehetett érteni, mit kiabál az öregekre, csak az öregeket értettem, mindketten azt ismételték, elmehet mindenki a piczába, és közben hadonásztak és bólogattak, és nem értettem, egyetértenek-e a gorillával, vagy épp összezsapni készülnek vele, közben pedig megjött a busz, és felszálltam.

Talán keveset kérdeztem őt önmagáról meg arról a helyről. Arra vártam, majd az egész kialakul magától, mint abban az álomban, csak megyünk előre, a folyó mentén, az a biztos, és a folyó elvezet arra a helyre, amely kitarulkozik előttünk, mint az ébredő tudat szentélyének összetéveszthetetlenül ragyogó kapuja.

V. azonban módszeresen ügyelt rá, hogy minden fényforrást kikapcsoljon körülöttünk, amikor a kapuk kitarulkoznak.

A falu tele volt azokkal a nyolcvanas években épült, bazi nagy, többgenerációsra tervezett emeletes házakkal, amelyekben már csak az öregek bolyongtak, mint egy elátkozott kísértetkastélyban, amely ellenállna a középkori török hadak legádázabb rohamainak is. Az anyuka, akinek a keresztnévét nem sikerült megtudnom, alacsony volt, és köténykét viselt, nem tudtam, mosolyog-e, vagy csak ilyen az arca, a keze nyirkos volt, és miután kezét fogtunk, a kezét ösztönös mozdulattal beletörölte a köténykéjébe. V. apja sokáig nem jött elő, lent voltunk a hideg pincében berendezett kiskonyhában, az anyuka ott főzött, nyitva volt az udvarra vezető ajtó, az anyuka kidobott néha ezt-azt, és valami birizgálta az ajtónyílásba akasztott függőnyt, de sosem pillantottam meg, mi az. Az anyuka úgy tett, mintha normális volna, hogy szlovákul beszél a lányával, aki ott a messzi fővárosban satöbbi. V. nem nagyon akart vele beszélgetni, így inkább én tettem fel sablonkérdéseket.

Az anyuka is kérdezgetett.

És ott fent nálatok van az embereknek munkájuk?

Van egy textilgyár a szomszédos kisvárosban, mondtam. Meg egy síközpont húsz kilométerre. De kisebbek a házak, mint erre felé.

És te szoktál hazajárni oda fel?

Havonta legalább egyszer, az anyámnak kell valaki, aki discséri a főztjét.

Nem mosolyodott el egyetlen mondatomon sem. V. sem mondta ki soha a falu nevét, ahonnan jöttem, pedig ő ki tudta ejteni. Az egyetemről beszélt az anyukának, a vizsgákról.

És sokan járnak Pozsonyba egyetemre onnan fentről is, kérdezte az anyuka.

Vannak páran, de elég unalmasak, csak a hokiról tudnak beszélni, amit én nem bírok elviselni. Úgyhogy inkább a déliek társaságát keresem.

Erre az anyuka felkapta a fejét, de aztán gyorsan visszatért a répapucoláshoz. V. egykedvűen ült egy roskatag faszéken, és a koszos linóleumot bámulta, néha megkérdezte az anyukát, mit segítsen, mire az gyorsan hárított, hogy már minden kész van, és dolgozott tovább.

V. apja már csak a megterített asztalhoz jött be. Munkaruhában volt, és mintha fűrészpör tapadt volna rá, de inkább csak a szagát éreztem. Nem volt rajta semmi rendkívüli, nem tűnt sem erősnek, sem gyengének, a kézfogása nem volt emlékezetes, mintha meg sem történt volna, az orra alatt dünyögött valamit a bemutatkozáskor, és az ebéd alatt nem szólt meg egyszer sem.

Istentelenül csípett a leves, és én megjegyeztem, ezek szerint ez nem egy üres legenda, ők tényleg így szeretik.

Mindenki hallgatott.

Diós sütemény volt a desszert, ezt már fent ettük meg, kicsit megfájdult a fülem a lenti huzattól. V. apja bekapcsolta a rádiót, és azonnal megszólaltak a magyar nóták, és én megkérdeztem, amúgy mi a különbség a cigány nóták és a magyar nóták között. Nincs nagy különbség, mondta V. apja elég komoran.

Az apám általában odakint tölti a hétvégéit a műhelyben, nem nagyon tudja követni senki a bioritmusát, mert összevissza műszakozik, mondta V., mikor már a szobájában ücsörögtünk. Aztán csókolóztunk, és én közben hallgatóztam, valaki csoszogott a folyosón, mintha az ajtó előtt járkált volna fel-alá.

V. apja eltűnt, csak az anyukától búcsúztunk el a vonatra indulva.

Ahogy a vonat átrobogott a pozsonyi helységnévtábla meghúzta képzeletbeli vonalon, V.-nek megeredt a nyelve. Szeretett a városról beszélni, szerette a szögletes épületeit, a hetvenes évek otromba szocfuturizmusát. Azt mondta, milyen csodálatos látni, ahogy a futurizmusból muzeális emlékek lesznek.

Mégis miért, kérdeztem.

Nem tudom, talán, mert egyrészt lelepleződik az eszme üressége, másrészt marad belőle valami felemelő. Mint a mozdulat, amivel a gyilkos lesújt. Maga a gyilkosság ocsmány dolog, de a mozdulat attól még lehet esztétikus.

De ez mitől esztétikus, mutattam a távolban látszódó tévétorony felé.

Nem tudom, olyan, mint amikor a tűzvészt bámulja az ember, csak ez hideg és szabályos. De ugyanolyan dermesztő.

Néhány hét múlva felvittem őt az Úfőba, az SNP híd tejére, amely a kedvence volt, és azt állította, még sosem járt odafent. Ragyogott az iszonyatos zöld szeme, ahogy bepréslődünk a liftbe az izzadságszagú japán turisták mellé. Azt láttam a szemében, amikor odafent körbebámultunk a dermedt téli panorámán, milyen káprázatosan idegen ez a város.

A gorillamaszkos tömegek szétforgácsolódtak, nem lehetett tudni, hol zajlik éppen a tüntetés, bárhol felbukkanhatott egy-egy bundás alak, banánokat dobáltak, és hörögve, artikulálatlanul üvöltöttek, minden napszakban, és senki nem tudta, mit akarnak.

Egy titkosszolgálati jelentés miatt vonultak az utcára, amely korrupt politikusokat leplezett le, de a tüntetők nem akarták megbuktatni a kormányt, mert az már néhány hónapja magától megbukott, és most senki nem tudta, mi legyen. Maradt ez a hideg, fájdalmasan visszhangzó üvöltés, amely utcáról utcára járta a várost.

V. apjának február 29-én volt a születésnapja.

Nem volt túl nagy készülődés, minden szinte teljesen ugyanúgy zajlott, mint az első látogatásomkor, húsleves és kirántott hús, előtte kisüsti, utána vörösbör, V. apja hamar kivörösödött, és most már feltett ő is néhány kérdést.

Na és vissza akarok-e menni oda északra az egyetem után, kérdezte kissé élesen.

Már elszoktam a hidegtől, a déli napsütés nekem mindig sokkal szimpatikusabb volt.

Pedig ott még medvére is lehet vadászni, nem, kérdezte, és először láttam őt elmosolyodni.

Néha elviszik a tyúkokat az ólból, igen, bólintottam.

Na és bütykölni szoktam-e, kérdezte, mire az anyuka már leintette volna, de visszaszólt neki valamit magyarul. V. mintha ott sem lett volna, a kredencet nézte, most fent voltunk a konyhában, itt tiszta volt a linóleum, mintha még sosem jártak volna rajta.

A második üveg után V. apja hátrahívott a műhelyébe, hogy akkor most mutatna valamit. V.-re pillantottam, ő nem nézett ránk, ment mosogatni az anyjával, de még töltött magának előtte egy fél pohár bort.

Még nem mutatták meg az udvart, nem mintha olyan sok látnivaló lett volna rajta, feltöredezett betonjárda, hátul egy fehér Fabia állt, a tyúkudvarba vezető kapu előtt volt egy kis melléképület, V. apja megállt előtte, és intett, hogy húzódjak félre.

Hosszan bámult hátra, a tyúkudvar felé, és talán a kezével is arrafelé mutatott, de nem tudtam jól kivenni a szándékát.

Valamikor, én már nem is tudom pontosan, mikor, végig a miénk volt arra, mondta halkan, lassan, enyhe kótyagossággal, és összevissza toldalékolva. Még a háború után is, egy darabig. Nem számít. Nektek, ott fent, vannak földjeitek?

Nem sok minden terem meg nálunk, mondtam, és úgy tűnt, mintha kiabálnék.

Nem sok minden, ismételte bólogatva, mintha valami nagy igazság hangzott volna el.

A háború után már nem sokáig. Már nem sokáig volt a miénk.

Csak álltunk ott, nem volt rajtam kabát, és majdnem ki-mondtam, hogy ebben a kibaszott déli faluban sokkal hidegebb van, mint ott fent északon, csak egy nagyot kellett volna nyel-

nem előtte, de egyszeriben azon kaptam magam, hogy egyedül álllok idekint, V. apja visszament a házba, és eltűnt mindenki szeme elől.

V. azt mondta, nem ünneplik minden évben a születésnapját, csak szökőévente. Ő akarta így. Lehet, tényleg négyszer tovább fog élni, mondtam.

Egyetlenegyszer tettem fel neki kérdést a szüleiről. Egy borozóban ültünk, és megkérdeztem, nem érik-e magukat kellemetlenül, hogy szlovákul kell beszélniük odahaza, amikor ott vagyok. V. vállat vont, és egykedvűen azt mondta, hiszen ez normális.

Az egyetemen is népszerű lett a Guy Fawkes-álarc, láttam diákokat, akik reggel maszkban sétáltak be, és még ebédre is maszkban jöttek. Aztán az egyikük órára is így ült be, mire a dékán rendeletben tiltotta be az álarcviselést az egyetem területén. Persze ez csak olaj volt a tűzre, ezek után azok is magukkal hozták a Guy Fawkes-álarcot, akik azelőtt semmiféle rebelliskedésben nem vettek részt. Még a legártatlanabb lányok retiküljeiben is fel-feltűntek a groteszk vigyorú fehér fejecskék. Kérdeztem V.-t, szerinte nem hülyeség-e, hogy egyáltalán senki nem tudja közülük, mire jó ez az egész. V. azt mondta, szerinte nem hülyeség, bár azt nem tudja megmondani, akkor mi. Amikor ilyeneket mondott, óriásira nőtt a bénító fényű zöld szeme.

V. gyakran járt haza, és most már szinte mindig vele tartottam. Vasárnaponként mentünk, a délelőtti vonattal, és V. vasárnap reggeltől már szótlán volt, mélázó. Nem melankolikusan mélázó, inkább egykedvűen, bár ebben az egykedvűségben volt egy jó adag borzongató módszeresség.

Az apja születésnapját követő vasárnap kettesben maradtunk az anyukával a kiskonyhában, miközben ő épp kapkodós mozdulatokkal pucolta a csirkét, s közben a kézfejebe törölgette a homloka verítékét, pedig fagyos volt a levegő odalent. Egyszer csak megkérdezte, tényleg írogatok-e.

V. említette, hogy írogatok, tette hozzá gyorsan.

Kis semmiségeket, válaszoltam. V. a fő kritikusom.

Ez nem érdekelte az anyukát.

Ezt kellene megírnod akkor, mondta, és egyre gyorsabban járt a keze. Tudod, ő nem beszél sokat, de valamikor megemlíti. A családja történetét. Nem volt sok föld, de mégis valami. Sokáig gyűjtögették azt a földet, az ő nagyapja meg annak a nagyapja és így tovább. Neki meg már nem maradt semmije. Már az apjának se maradt semmije. A komisszár nem tudott magyarul, tudod. Amikor idejött, nem tudott szót érteni az emberekkel. De őt nem érdekelte. Úgyis az lett, amit mondott. Hiába nem értette senki. De ő ezt máshogy látja.

Szünetet tartott, de közben egyre csak járt a keze, úgy láttam, már a bőrét is levakarja a csirkének.

Ő Trianonról szokott beszélni. Olyan történeteket tud, amiket már mindenki elfelejtett. Szörnyű történeteket. Olyanokat, amikről nem beszélnek az emberek.

Néha archaizmusokat használt, néha cseh szavakat kevert a beszédébe, de végig világos maradt. Igazából kérdezni akart valamit, de odáig már nem jutottunk el, az a valami ott maradt lógva a levegőben.

V. apja egy másik alkalommal tényleg beszélt Trianonról. Azon a hétvégén is ott voltunk, amikor leégett a krasznahorkai vár. Néztük a tévében a lángokat, mindenki a képernyőre meredt, az anyuka kezében megállt a vasaló, V. apjában a kávécsésze. Az anyuka néhányszor elmondta, hogy ez borzasztó, V. pedig látszólag közömbös maradt. Bemondták a híradóban, hogy gondatlan kiskamaszok lehettek a gyújtogatók, de ez senkit nem érdekelt. Csak a fájdalom volt a fontos. V. apja szinte észrevétlenül kezdett bele, egyszer csak arra eszméltem, hogy benne van egy monológban, motyogott, és azon a csehvel kevert nyelven beszélt, amit a magyar fiúk a katonaság alatt tanultak meg a csehországi laktanyákban.

Amikor bevonultak Pozsonyba, az emberek sztrájkolni kezdtek, mondta V. apja, senki nem ment munkába, és tüntetést szerveztek a belvárosba, a vásárcsarnok elé. Kisfiúk is voltak ott, meg öregemberek, katonák, akik nemrég tértek vissza a háborúból. Magyar katona már kevés maradt a városban, nem volt puskájuk, nem volt lőszerük, nem volt élelmük. A cseheket egy olasz kapitány vezette, aki megtiltotta nekik, hogy fegyvert használjanak, de az egyik katona mégis rálőtt az egyik kisfiúra, mert azt hitte, hogy a seggét mutogatja neki. Pedig a kisfiú csak egy hógolyót akart eldobni. A cseh meg lelőtte. Meg aztán az összes többit is.

V. nem szólt semmit, lesütötte a szemét, mintha aludna, az anyuka tovább vasalt, és rakosgatta egymásra a konyharuhákat meg a csipkés szegélyű abroszokat. Azon gondolkodtam, minek ennyi abrosz egyáltalán egy ekkora háztartásba.

Akkor V. apja hirtelen felém fordult, majdnem kilötytyintette a kávéját, és talán először nézett a szemembe.

Erről kellene írnod, mondta keserűen, azzal levágta a kávécsészéjét, és eltűnt, mint egy szellem.

V. kemény kritikus volt, és nekem kellett legalább egy pohár bor, mielőtt meghallgattam a véleményét valamelyik novellámról. Azt szerette jobban, ha mutatom, mintsem ha mondom. A véleményed senkit nem érdekel, mondta, és már nem is kértem, hogy magyarázza el. Dacból csak minden második javaslatát fogadtam el. Azt mondta, amikor a gyerekkoromról írok, ne akarjam gyerekeknek érezni magam. Ha csak egy pillanatra is gyerekek akarom érezni magam, azzal mindennek vége. Máskor csak annyit mondott, nevetséges, hogy jelentőséget tulajdonítok annak, amit mondani akarok. Ilyenkor töltöttem magamnak még egy pohár bort. Arról is beszélt, szerinte az írásaimból csak a felejtés keserű gyomorsavíze érződik. Szerinte egy áthatolhatatlan gát választ el a múltamtól, és hiába próbálok úgy tenni, mintha a gát túloldalán lennék, ez nem igaz. Szerinte élemlyítő hazugság, ahogy ezekkel a gondosan megválogatott irodalmi kifejezésekkel és a kínos alapossággal strukturált mondataimmal a rend látszatát igyekszem kelteni az emlékezetben. Szerinte ez görcsösség.

Amikor kérdeztem, mit ajánl, azt mondta, nem ajánl semmit, mert neki semmiféle áttekintése nincs a nyelv működéséről. És csodálkozik a bátorságomon, amivel én legalábbis azt mutatom, hogy nekem van. De talán nem is bátorság ez, hanem hit, fűzte hozzá, bár annak elég kétségbeesett. Na és szerintem van olyan, hogy nem hisz az ember semmiben, kérdeztem vissza, amire ő csak vállat vont. Ezt sokszor eljátszottuk ugyanígy.

Esterán mindig át kellett verekednünk magunkat, amikor hozzájuk mentünk, márpedig mindig hozzájuk kellett menünk, mert V. nem volt hajlandó nálam aludni, hiába volt külön bejáratú szobám. Estera mindig lestoppolt, borovicskát töltött a vicces feliratú kupicái valamelyikébe, és zúdította rám a sztorijait. Felült a kredencre, ledobta maga mellé a retiküljét, és koccintásra nyújtotta a poharát. Mindig maga mellett tartotta a retiküljét, mintha állandóan útra készen kellene lennie. Egy Guy Fawkes-álarc csücske kandikált ki belőle. Az anyja otthagya a mikropöcsöt, akit Estera nem tudott elviselni, és aki az elmondása szerint mindkettejüket kínozza. Az anyja persze újra és újra visszament hozzá. Esterát nem tudtam elképzelni a Guy Fawkes-maszkban, a tökéletes sminkjét nem akarthatta eltakarni.

A gorillák tavaszra eltűntek az utcákról, de az üvöltések még fel-felharsantak, a legváratlanabb pillanatokban is.

Vártuk a villamost a reggeli dermedt ürességben, és hátba vágott minket az üvöltés.

Kibotorkáltam hajnalban a vécébe, és a csövekből előtörő üvöltés csapott homlokon.

Ültünk bágyadtan az előadóteremben, és a prof két torokköszörlése között megremegtette az épületet a gurgulázó gorillahang.

Vajon meddig fog tartani, kérdeztem V.-től egyszer, amikor hajnalban az ablakában álltam, és újra és újra megborzongatott a hóbörgés odakintről. V. azt válaszolta álmosan, ő nem hall semmit.

Egy tavaszi pikniken, a Vaskutacskánál, V. teljesen váratlanul kezdett el beszélni az apjáról. Olyan fesztelenül, amilyennek ritkán láttam. Soha nem volt semmije, sem neki, sem a családjának, mondta. Nem biztos, hogy ezt meg tudod érteni.

Nekünk sem volt semmink, mondtam. Az apám húsz évet lehúzott egy gyárban, amit aztán bezártak, gyűlöli a Dzurindáékat, és imád erről beszélni.

Ez más, mondta V.

Csak azt akarom mondani, hogy nem kell magyarázkodnod.

Ha nem kell, hát nem kell, legyintett V., és elmosolyodott. Illetve, egy dolog. Anyukád szerint voltak földjeitek. Ezt talán képletesen értette?

Ezt mondta, kérdezte V.

Ilyesmit. De igazából mindegy is.

V. kis szünetet tartott. Érdeklí őket, hogy írsz. Ez nagyon érdekli őket.

Ezt nem tudom, hogy hízelgőnek tartsam-e. De azt hiszem, inkább annak fogom tartani.

Már megint ez a megfontoltság, mondta V., és gúnyos-kedvesen mosolygott. Pedig csak azt akarom mondani, látod, sokan azt gondolják, nagy dolog, amikor az ember mondatokat ír le. Hogy ettől történhet valami.

Kivéve téged, válaszoltam.

Nem magamról beszéltem, mondta. Jó, talán még én is közéjük tartozhatnék. De én már túl vagyok ezen.

Túl vagy rajta?

Erre csak vállat vont, és bekapott egy sajtos falatkát.

Egy darabig aztán nem mentünk hozzájuk, V.-nek felgyülemlettek a különféle egyetemi melói, én pedig egy marketing-ügynökségnél vállaltam aprócska munkákat, béna kis összegekért, de nem tudtam nem megtenni, miután azt mondták, figyelemre méltó az az alázat, amivel a nyelvhez viszonyulok. Hülye lözungokat kellett gyártanom mosószerrekhez és rágókhöz, a javaslataimat soha egyetlen reklámban sem láttam viszont, mégis fizettek és szépeket mondtak hozzá.

Május volt, amikor legközelebb mentünk, a lenti kiskonyhában kanalaztuk a húslevest, ami még sokkal jobban csípett, mint bármikor korábban, és V. apjának ettől mintha különös jókedve támadt volna. Az anyuka zavartnak tűnt, fél tányérnyi levesét is otthagya az asztalon.

V. úgy tett, mintha ott sem lennék, nyalogatta a kanalát, és az ajtó felé bámult, ahol a függőnyt megint mozgatta valami, amiből csak egy-két homályos-szürke foltot vettem ki.

Egyetlen kis ártatlan szócska volt, a legkönnyebb, amit megtanulhattam. Könnyeztem, és alig kaptam levegőt, de ki mondtam.

Finom.

V. apja és V. egyszerre tették le a kanalukat, egy kimért, óvatos mozdulattal. Az anyuka háttal állt nekünk a konyhapultnál, úgy merevedett meg. Semmi nem mozdult, a legyek is elhallgattak, a tyúkok is, a május minden zümmögése tovatűnt egyetlen pillanatra.

Csak egyetlen pillanatra, aztán minden ment tovább, mintha nem történt volna meg. Mintha nem mondtam volna ki egy szót a nyelvükön.

A vizsgaidőszak kezdete után V. távol tartotta magát tőlem, ám közben olyan őrjítő üzeneteket írt, mint azelőtt soha. Amikor rá akartam törni, nem jutottam át Esterán. V. nincs odabent, mondta, és már húzta elő a boroviczkás üvegét, nem érdekelték a kifogásaim. Másnaposan is minden vizsgát elsőre letettem, és V. üzeneteit olvasva maszturbáltam a szobámban esténként. Hova is mentem volna. Hiányoztak a gorillák, az üvöltéseiket felfalta a hőség. Június végén V. továbbra sem akart találkozni velem, miközben minden este arról áradozott, mindent megtenne, hogy végre a karjaimba omolhasson. Július közepén bukkant csak fel újra. Hazautazik a nyárra, közölte egyszerűen. Segít ebben-abban az anyjának, befőzés, ilyenek, kikészítette a vizsgaidőszak,

az otthoni méhecskék döngicsélésére akar meditálni, és semmi mást.

Több melót vállaltam a marketingeseknél, és hagytam, hogy V. szabódjon kicsit, mielőtt lementem hozzájuk. Már augusztus eleje volt.

V.-re alig ismertem rá, kivirágzott, és a félelmetes zöld szeme ártatlanabb volt, mint valaha. Finom illata volt az izzadságának, amire rátelepedett egy leheletnyi édes porréteg, bódító dögszagra emlékeztetett. A menü a szokásos volt, húsleves és kirántott hús, de az étkezés végén V. apja egy pillanatra elvonult, majd egy műanyag palackot szorongatva tért vissza, zavaros sárga lé volt benne, ez a Lajcsikától van, mondta V. apja, és kérte, igyam ki az ásványvizemet. Csak nekem töltött, ravasz kis mosoly bujkált a szája szegletében, míg ott állt fölöttem, arra várva, hogy megigyam, és újratölthet. Nem rossz, bólogattam kényszeredetten, és ő nógatott, hogy a második pohárral is hajt-sam fel. Homokízű bor volt, a harmadik pohárnál már karcolta a torkomat, V. apja nézte, hogyan kortyolom, de azt már nem várta meg, hogy ezzel a harmadikkal is végezzek, egyetlen szó nélkül eltűnt. Ebéd után mintha sűrű fátylat borítottak volna a portára, az anyuka a tyúkudvarban babot fejtett vagy akár-mi mást, és V. bevitt az apja műhelyébe, megfogta a kezemet, behúzott, kikapcsolt minden fényforrást, de én jól láttam a tömény sötétségben is, hogy végig mosolygott, amíg ott guggolt előttem.

Miután visszatértem, hétfőn, vártak a mosószereim, émelyítő hőség volt, a város tök üres, és már reggeltől kóválygott a fejem, mintha álmomban belém diktáltak volna egy deci töményt. Kora délután vettem észre az első kis vérpöttyöket, az orromból fröccsentek rá az előtttem heverő papírokra, amikre a jegyzeteimet firkálgattam. Estére egyre sűrűbben dőlt a vér az orromból, és ahogy a fürdőbe indultam, nekiszédültem a könyvespolcomnak, két sornyi könyv temetett be, ahogy leroskadtam a padlóra. Mindet összekentem a véremmel.

A saját lábamon jutottam el a kórházba, a sürgősségi ügyelet folyosóján estem össze, még hallottam, ahogy a koponyám nagyot koppan a padlón.

Elküldték a vérmintámat a labornak, várni kellett a diagnózisra. Az egyre erősödő orrvérzés és a szédülés miatt bent tartottak, és én visszatértem ahhoz a folyóhoz, amely hónapokkal azelőtt jelent meg az álmomban. Ugyanaz a folyó volt, barnás vízű, erős sodrású, de most egyedül rohantam a partján, egyre csak várva, hogy felbukkan az a valami, ami magyarázatot ad a keresésre, és meg voltam róla győződve, hogy fel fog bukkanni, semmiféle más lehetőség nem létezett.

A vége megint homályba veszett.

Nem is tudom, hogy kezdjem, mondta a kedves, fáradt arcú doktornő szerda délelőtt, és én nem tudtam eldönteni, tényleg ennyire zavart-e, vagy inkább lenéző. A folyóról nem beszélhetek neki, ezt hamar felfogtam.

Végül nem bonyolította túl, a vizsgálatok patkánymérget mutattak ki a szervezetemben, ezt egyértelműen megállapították. Nekem kellene tudnom, hogyan jutott be, tette hozzá.

Bólogattam, mint akinek van készen okos válasza, de nem szóltam semmit.

Aznap még bent tartottak éjszakára. Nem tudták pontosan megmondani, mekkora adag patkánymérget nyeltem. A doktornő azt bizonygatta, szerinte nem kicsit. És bizalmasan érdeklődött, mi történt. Végül közöltem, egyszerűen rossz passzban voltam. De most már jobb.

Most már jobb, kérdezte, és óvatosan leült az ágyam szélére. Furcsa illata volt, kissé fanyar, de nem zavaró, olyasmi, mint a tovaillanó benzingőz.

Túl vagyok a mélyponton, mondtam.

És hogyan jutott a mélypontra, kérdezte, egyszerre rutinosan és tapintattal.

Afféle alkotói válság, mondtam, és gyorsan megismételtem, mint akinek hirtelen jó ötlete támadt, belezuhantam egy ilyen alkotói válságba. Egy történetet kerestem, amit meg kellene írnom, és sokáig semmit nem éreztem igazán a magaménak.

Értem, mondta a doktornő. És most mi változhat meg?

Ki kellett zökkennem. Ez hiányzott. És nem láttam jobb megoldást.

Kételkedve nézett rám, és hidegen, bár óvatosan lökte el magát az ágyamtól. Csak azt ismételgette, jól van, és pszichológust ajánlgatott, a mondandója vége homályba veszett.

V. apját nem említettem neki, és a karcos ízű bort sem, amiből nem ivott senki más.

Az álom tovatűnt, nem maradt semmi, és én képeket próbáltam magam elé képzelni, pozsonyi épületekről, szabályos formákról, rideg alakzatokról. Aztán már csak a sötétséget akartam, beburkolni magam vele, kikapcsolni minden fényforrást, de csak ömlött rám a napfény, és a sötétség szétomlott, elszivárgott, mielőtt magamra rángathattam volna.

A telefonom tele volt üzenetekkel és hívásokkal V.-től, de én csak másnap válaszoltam neki, otthonról. Röviden megírtam, mi történt, és hogy már jól vagyok.

Nem értem, biztos, hogy patkányméreg, kérdezte V., és ez volt az utolsó üzenete.

Azt válaszoltam neki, én sem értem, az orvosok szerint biztos, és vasárnapra saccolják a mérgezést. Plazmás kezelést kap-tam, és vitaminokat kell szednem, de már nem érzek semmit.

Akkor rám borult a csend, ami zajosabb volt, mint valaha. Forrt, bugyogott a város, de nem forrt ki belőle semmi, csak formátlan salak. Vártam az enyhülést, és vártam V.-t, hogy viszatérjen.

Elkezdődött az új szemeszter, és V. nem adott hírt magáról.

Estera egy rövid kopogás után ajtót nyitott. Pár perce érkezhetett meg a lakásba, a gurulós bőröndje ott volt az ajtó mellett, és borovicska helyett most calvados volt nála, Provence-ban

nyaralt az anyjával, élete vakációja, és így tovább. Na és V.? Ide figyeljek csak, fogta meg a vállamat Estera, a calvados a találkozások és a búcsúzások itala, de ez mindegy is, mert egyszerűen üt, és ez kell most nekünk, mindjárt megint ránk zúdul a sok szar, úszhatunk a fospataokban, miért ne innánk meg most ezt, sőt, miért ne innánk aztán még egygel.

Na és V.?

Ne csináld, hogy nem tudod, mondta Estera, és élvezte, ahogy megjátszhatja a meglepettet, már odakint van, minden papírt elintézett, szemeszter végéig ránk sem fog kacsintani, ez van, Erasmus, idén én is megpályázom.

Megborzongtam a calvadostól, csak enyhén, de Estera így is kiszúrta, és percekig röhögött rajtam.

V. nem bukkant fel a következő szemeszterben sem, és az egyetemi folyosókon különféle hírek keringtek arról, merre csavarog. Azt beszéltek, nem tette le a vizsgáit, hanem kiment Ausztráliába, és lovakat csutakol egy farmon. Azt beszéltek, idegenvezetőnek állt Angliában, és különböző városneveket soroltak. Azt beszéltek, fagyit árul egy eldugott toszkánai településen. A zergék lakta zord bérceken és végeláthatatlan lápvídedéken túli szeles síkságokról, ahol cserzett archbőrű, kérges kezű, búskomor, szótlan népek élnek, nem esett szó.

Nem sokkal később elvetődtem egyszer a faluba. A nyári szemeszterben szereztem meg a jogsit, és vettem egy rozsdás, nyikorgó Feliciát, amivel a hegyek közé nem is mertem felmenni, csak a lapos déli tájakat jártam. Egyedül ültem a kocsi-ban, és önkéntelenül kanyarodtam le az országútról, amikor megpillantottam a helységnevet az útjelző táblán; úgy álltak a koromtól sötét falú, megviselt emeletes házak az út mentén, mint megannyi szél gyötörte sziklatömb. Az övék is ott volt, némán, elhagyatottan, változatlanul. Az udvarra ráborult a ház árnyéka, életnek semmi nyoma nem mutatkozott — míg egyszer csak feltűnt valami, egy kar, egy hát, és én riadtan tapostam a gázra. Úgy láttam, az a valaki az udvaron felém fordult, de már nem tudtam kivenni az arcát.

A nyári szemeszter után megszakítottam a sulit, hogy befejezzem a kötetemet. A marketingügynökségnél ismertem meg Luciát, aki egy kiadónak is dolgozott szerkesztőként. Beajánlott nekik, és mindjárt kijelentette, adni szoktak a szavára. Lucia éjszakákon keresztül olvasta a szövegeimet, és azt mondta, megrendítő volt számára, ahogy a szeme elé tárult a gyerekkorom. Sokszor elismételte, hogy hinnem kell magamban, mert azzal hitet adhatok másoknak is, és hogy az emberek akkor is akarják, hogy hitet adjanak nekik, ha nem látszik rajtuk elsőre. Lucia szerette tűzvörösre festeni az ajkát, és kérte, hogy a hosszú, göndör haját birizgáljam, amíg a szájában tart. Kitartóan biztatott, és rajongva nézett rám. Egyet se féljek, sikerünk lesz. Ezt sokszor elismételte.



GAZDAG Ági

Képtelen

Valahogy úgy kezdődött, hogy háztól házig vittél. Olyankor képesek vagyunk elfelejteni összefüggést, kémiát, egyenletet. Olyankor lesz az árulás tökéletes, hirtelen ütés. Olyankor árul el az áruló a kárban, és akit elárultak, jobb esetben eltávozik, mint én.

Azóta csak képzelem. Hogy tárcsázok egy számot, mielőtt a víz csobogni kezd, ha megnyitom. Morajló szavak, emlékek, amikhez közöm nincs, szárítkozik már a lelkiismeret, üde és friss.

Hajnalonként levelet írok, kiegészve magammal: aludjunk rá egyet. Vagy elképzelem, átsétálok egy tál cseresznyével, de tudom, hogy nem terem itt. A kép ósdi, a szándék viszont antik. Szóval, képzeljünk el egy udvart, udvarias mód kopogtatok, a kapcsolóért nyúlsz, lassabb lesz a pulzus.

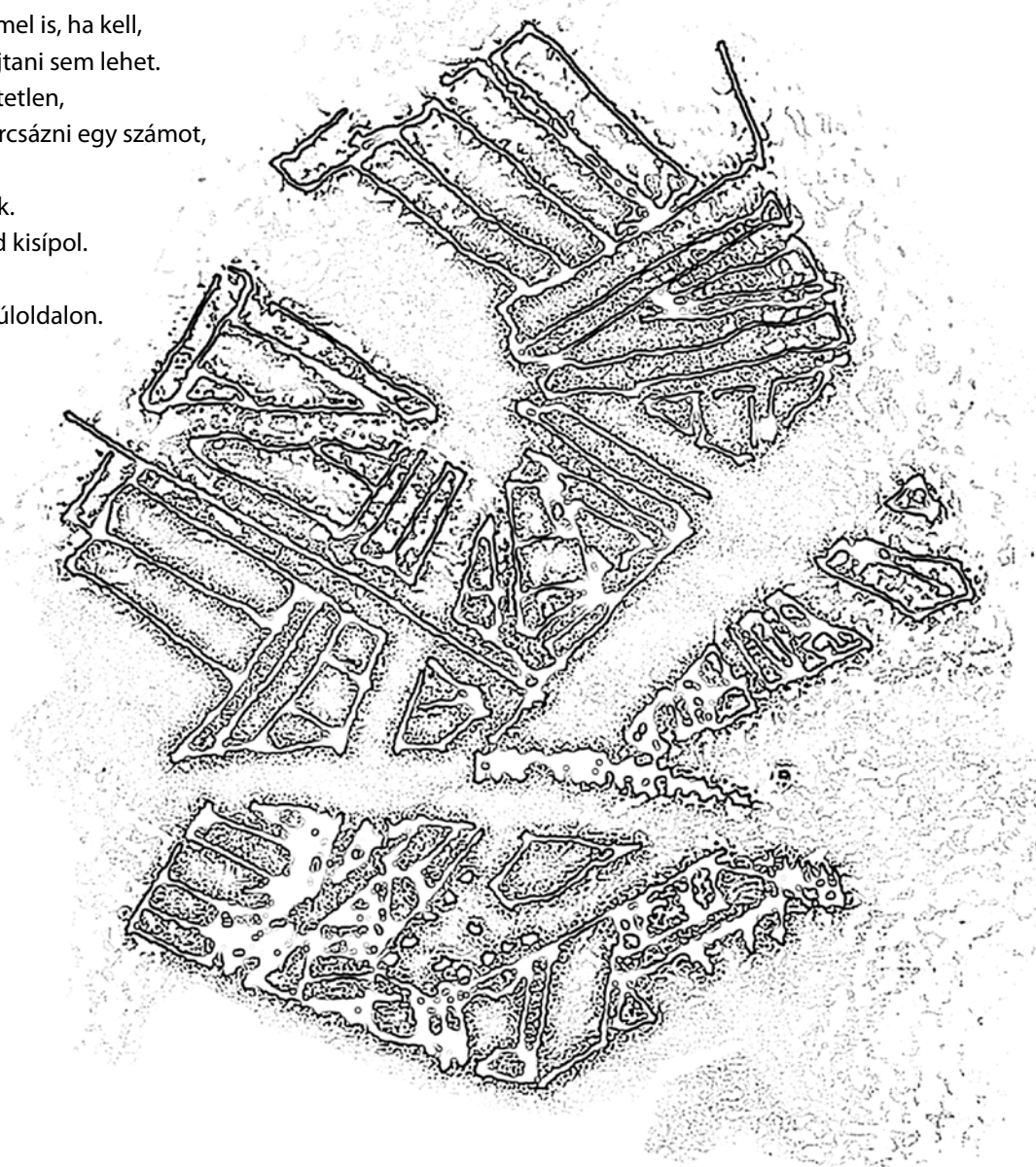
Épp valami főzőműsor megy. Távolságnak hiszed halkuló lépteim, s amikor úgy hozza kedv, kileselek az ablakon. Majd egy csattanás, mint most, talán tányért ejtettél a kőre, de lehetnék én, ki szilánkosra tört, végül önmagát seprő össze.

Szükségem van hát más világra, folytatásként. Mondjuk, hogy összefutunk a londoni metróban, a Canada Water-nél. Kevésbé zsúfolt a hely, és hihető, észreveszlek a kiáradt tömeggel. Vagy mikor az esti zárásnál háttal láttalak. Ugyanaz a tartás, a vállak íve, pont olyan életszerű, mint az, hogy nem megyek hozzád többet.

És egyre képtelenebb. Van, hogy én kapok levelet, álmodban tisztán olvasva rájövök, hogy én írom, *kivetitek*. Mára rezzenéstelen arccal sétálok el a jelek mellett, Isten útjai kifürkészhetetlenek.

Bárhová megyek, bekötött szemmel is, ha kell, átszelem az óceánt, holott rágyújtani sem lehet. Mégis, mindez nem annyira lehetetlen, mint levelet írni hosszan, vagy tárcsázni egy számot,

amit egyszerűen képtelen vagyok. Szól a telefon, nem veszi fel, majd kisípol. Néma, mint a fém utáni csend, gyáva, mint a cserbenhagyás, a túloldalon.



KÖRTESI Márton

Esztergákés

(palimpszeszt-forgács-robosztus-előbukkan)

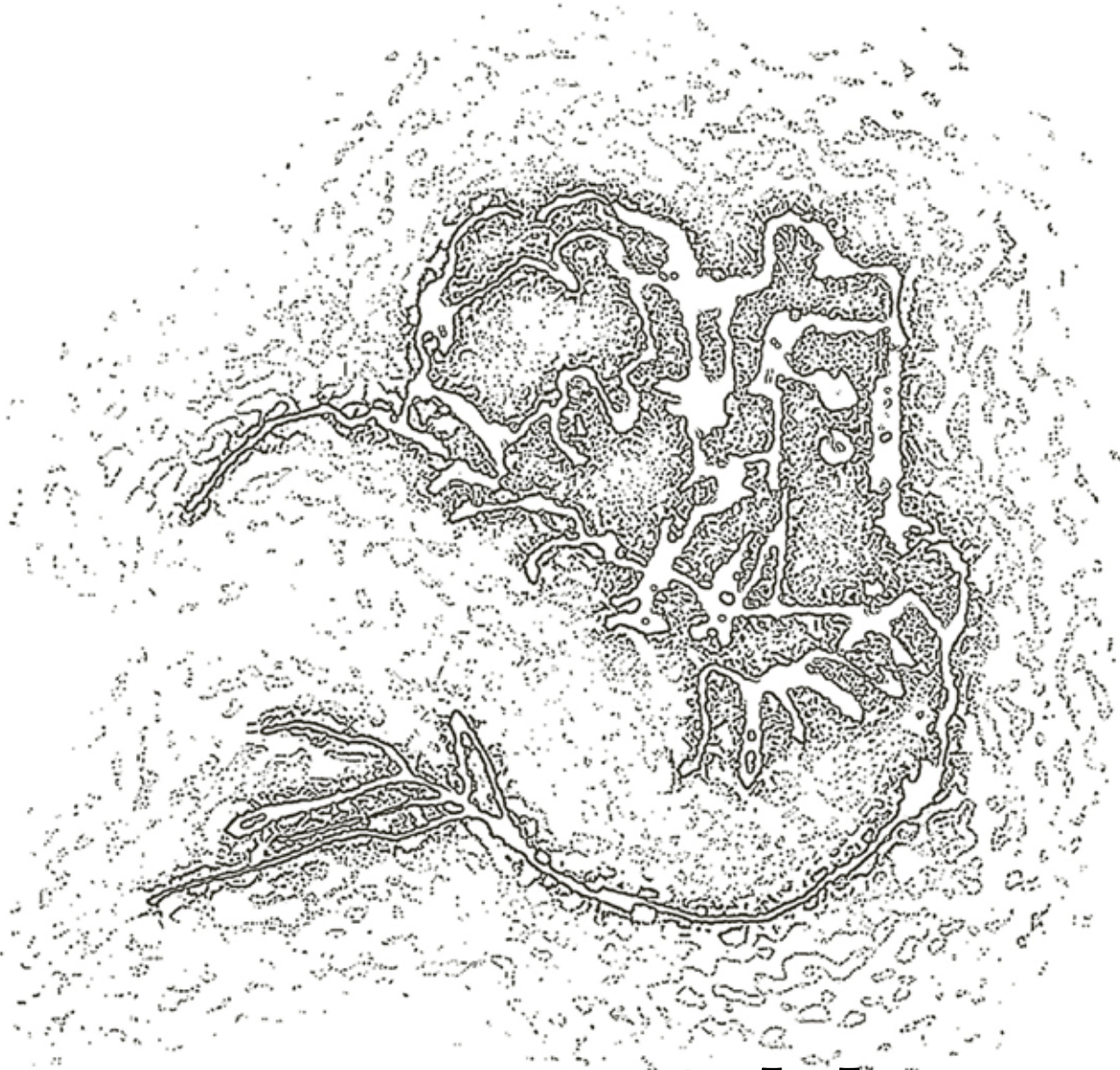
Pereg a rost az esztergákés alatt,
forgácsa a munkapadot beteríti,
mint kitépkedett és szétszórt fűzetlapok.

A tokmány mint görcsös állkapocs feszül,
tengelytisza dervistáncán
összefüggő ívekké mosódik a szédület.

Az egyenetlenségek ahogy lepattogzanak,
robosztus körvonal kezd kidomborodni:
természet és szándék közös megnyilvánulása,

de hajszálsimításonként közelíthető csak meg
a folyékony és beszédes formanyelv,
szunnyadását érzékeny szövet fedi.

Felfejtésével leválnak színéről a jelentésrétegek,
alóluk elemibb alakzatok bukkannak elő:
mint palimpszeszt, az olvasásával fogy el
a kés alatt forgó szubsztancia.



Nyüzsög

(röppálya-partvis-letört-bezsong)

Mindig ott lappang a köd mögött
a megvilágító vigasz.
Elsimít a domboldal szügyén

minden göröngyöt, megcsillan
a tenger tekintetén, fodraiban
megpihen az ormok sóhaja.

Fütytente átsüví az
 eget mosó pálmák partvisán,
a frekvenciába minden
pókháló bezsong.

Letört nyárfák alatt
a föld zavartalanul nyüzsög, és a
pacsirták röppályájából kirajzolódik
egy megengedő kézmozdulat.

Ma este is lemegy

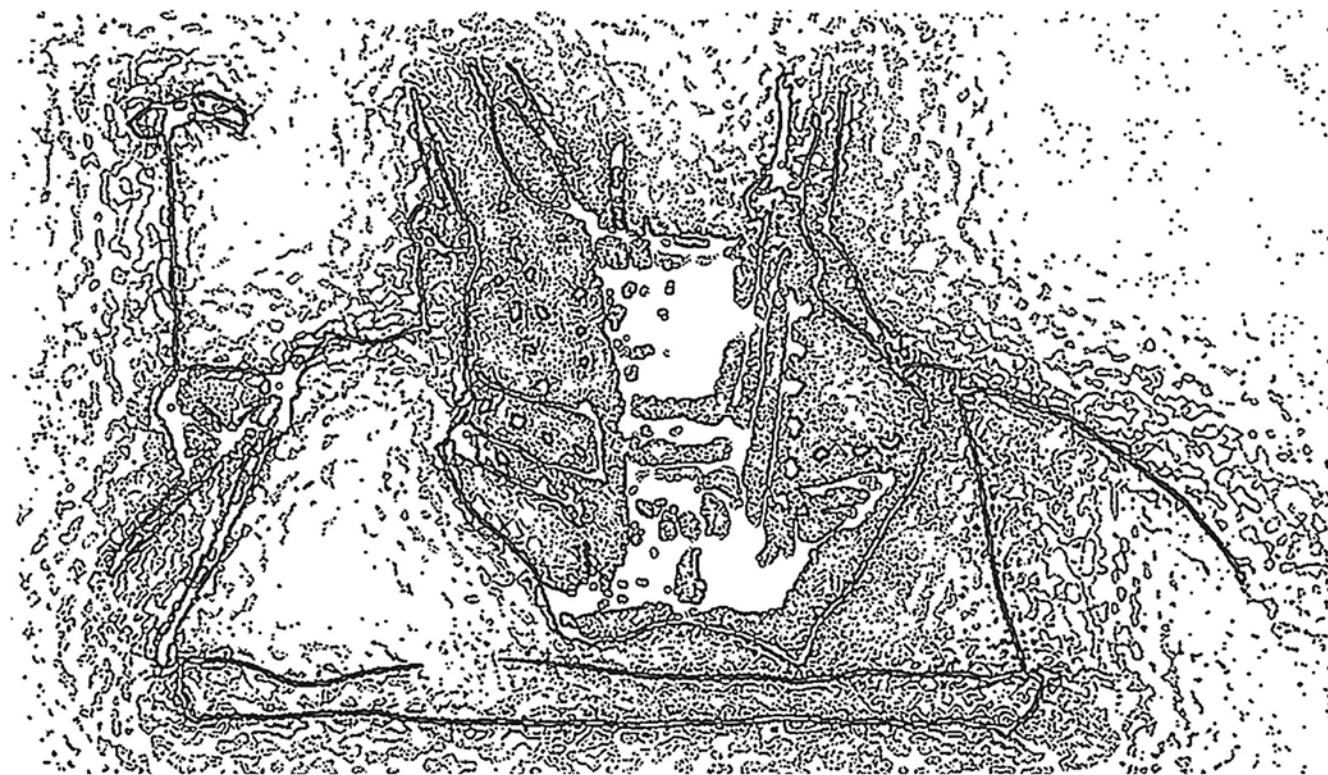
(kedély-kredenc-filigrán-batikol)

Mint véletlen összeakadt tekintetek
mélyéről felbuggyanó közöny,
zavartan visszanéz a láthatár
a tárgyatalanul pásztázó alanyra.

Filigrán felhők ráncolják azúr homlokát,
a várdomb elegánsan felhúzott szemöldökében
dacos kérdőjel csüng, mint elharapott
felismerés szomja az igazolás után.

Bizonytalan mosolyként szürkül
a távolságba, és kienged magából
minden külsőleges kedélyt:
mint üres kredenc beköltözés előtt,
önsúlyán pihen a táj.

Megindul aztán, tán meg sem állt előbb,
elmézesednek bőrén a pórusok:
szikrázó szemét lesütve
magára batikolja ma este is
az örvénylő érzékek bíbor szignumát.



MARGETIN István

MELLÉ
ÜLSZ
LE,
NEM
VELE
SZEMBEN

Bezárta az ajtót. Levette a cipőjét, kabátját fölakasztotta, ivott egy pohár vizet. Ásított. A tetőtéri garzon végében álló ágyhoz ment, ruhástól dőlt hanyatt rajta. A fal melletti térfél volt az övé, a napfényesebb oldalt leendő barátnőjének szánta. Egy könyvből tudta, hogy lelki társa megtalálásához az elalvás előtti rendszeres vizualizáció mellett az étletterét is át kell alakítania, fizikailag is helyet kell teremtsen párjának: kiüríteni a ruhásszekrény felét, papucsot, fogmosó poharat vásárolni számára és megágyazni neki. Az univerzum természetes állapota a bőség, folyamatosan a hiány kitöltésére törekszik, ezért érdemes kihangsúlyozni az életünkben észlelt hiányt.

Gondolatban újra és újra végigpörgette az este történéseit. Minden működött, a randi tökéletesen sikerült. Hihetetlen. Küldött egy üzenetet Máténak, isten vagy, nagyon jó volt minden, köszönöm a tippeket, majd mesélek. Máté eleinte le akarta beszélni róla, hogy találkozzon Inezzel. Három száraz év után nem kéne rögtön egy ilyen nőre rárepülnöd, ez a csaj alsó hangon nyolcas. Vagy baromi jól ért a photoshophoz. Melegíts be inkább néhány ötössel, max hatossal, jóképű gyerek vagy, akármilyen szar a szöveged, egy ötös nem fog neked nemet mondani. Ez a nő egy nagyvad. Ahogy ismerlek, már a hajába beleszeretsz. Aztán ha nem jön össze, megint hónapokig picsogsz majd.

Elvette a női oldalról a kispárnát, mellkasához ölelte. Inez édesanyja spanyol, tőle örökölhette dús, sötétbarna haját. Amikor zavarja, hogy a szemébe lóg, összefogja, és a vállá mögé dobja. Ilyenkor kis ideig látszik a nyaka íve.

Mátéval a randi előtti este egy kézműves sörözőbe ültek be, abc-sorrendben itták a söröket, *Angry Beast* stout, *Bakancslista* IPA. A *Charlie Firpo* APA után mert segítséget kérni. Mivel nem sikerült lebeszélnie a másnapi találkozóról, Máté megadta magát. Egy feltétellel segíték. Addig nem szerethetsz bele, amíg ő nem szerelmes beléd. Ez a szabály. Ha párkapcsolatot akarsz, meg kell várni, hogy a nő legyen szerelmes. Ahhoz pedig meg kell dugni. Szóval előbb szex, aztán szerelem, világos? Világos, Máté, minden világos, csak mondd már, mit csináljak? Mi lesz, ha nem tetszem neki? Ha nem jut eszembe semmi érdekes?

Megszagolta a kispárnát. Leendő barátnője ágyneműjéhez bazsarózsa- és fehértea-illatú, aromaterápiás öblítőt használt. Szemezett a *Lenor Parfum des secrets* kollekciójának *Kiss* változatával, amely az ámbra és a maracuja füledt illatával vad érzékiséget ígért, és a *Silan Suprême Romance*-ával is, amelynek már karcsúsított, fekete masnis flakonja is eleganciát sugárzott. Végül azért döntött az aromaterápiás verzió mellett, mert rájött, az ágyneműnek párja kényelmét kell szolgálnia, nem pedig a saját vágyait. A fehér tea bársonyossága az elalvást, a bazsarózsa édessége pedig a könnyű álmot segíti. Inez hajának friss virágillata van.

A legfontosabb, hogy elengedd az elvárásaidat, mondta Máté. Nem fogod az első nőt feleségül venni. Vagy ha igen, akkor sem az első randin. Lazulj bele, ne parázz, és főleg ne ezózd túl a dolgot. Semmi mágia. Csak annyi a célod holnap estére, hogy beszélgessetek egy jót, esetleg megnevettesd. Nem árt, ha

ezt néhányszor el is ismétled magadban odafelé. Csak annyi a célod estére, hogy beszélgessetek egy jót, esetleg megnevettesd.

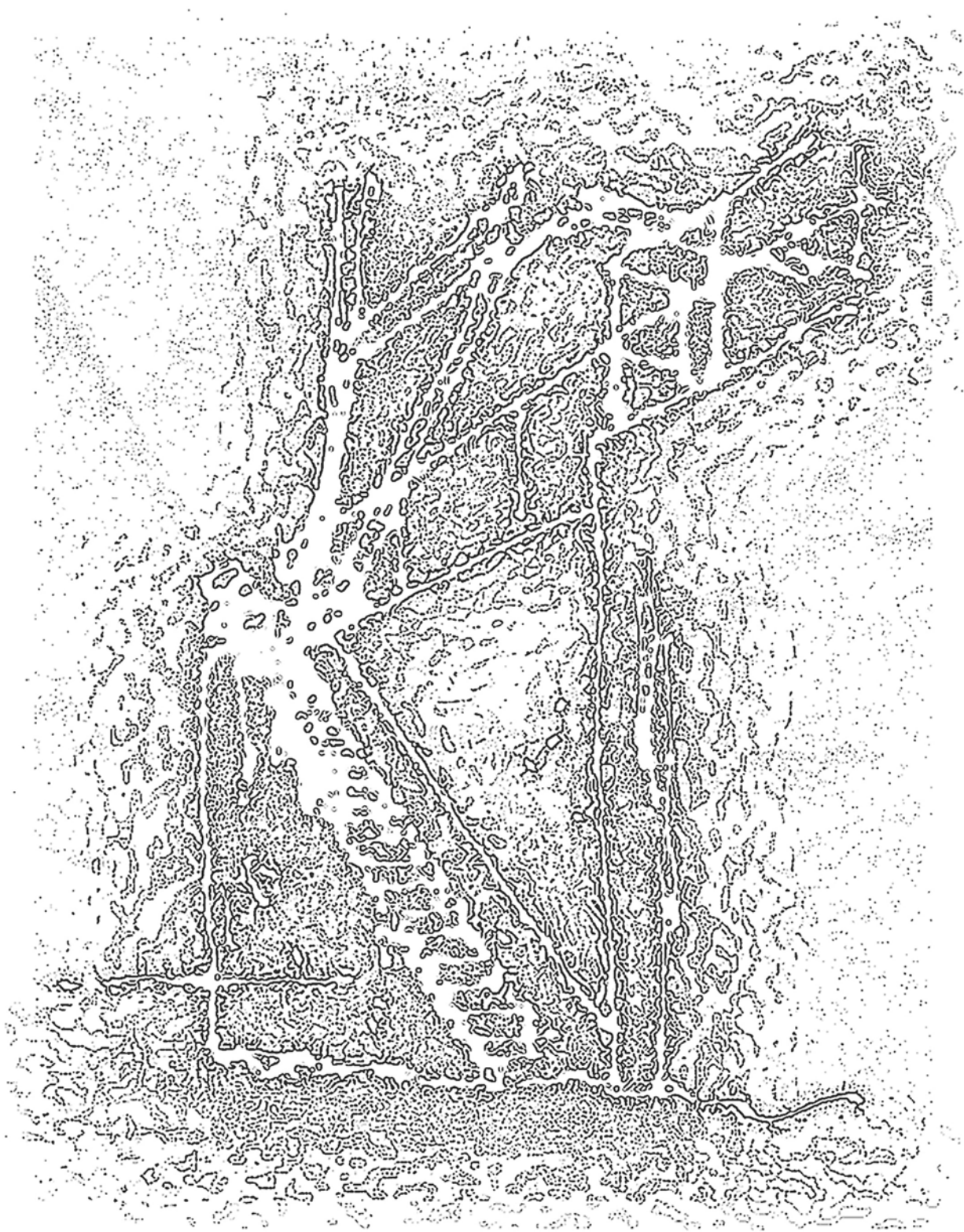
Mutatóujjával többször átrajzolta a párnára nyomott pity-pangminta vonalait. Inez nevetés közben fölhúzza az orrát, amitől a bőre kétoldalt meggyűrődik. Az orra is nevet.

Találkozásnál puszi, megdicséred, hogy ugyanolyan jól néz ki, mint a képein, nehogy azt mondd, hogy jobban, nem kell rögtön elkapatni, folytatta Máté. Mellé ülsz le, nem vele szemben, hogy könnyen meg tudd érinteni. Aztán szenvedélyesen elkezdesz mesélni valamiről, amit nagyon szeretsz. Mindegy miről, a lényeg a szenvedély. Lásza a nő, hogy van benned tűz. Amilyen stenkkal az életedről beszélsz, olyan vagy az ágyban is, ezt minden nő tudja. És ha semmit nem szeretek szenvedélyesen? Találj ki valamit. Főzni például szeretsz. Meg számolni, de azt inkább ne reklámozd.

Földobta a párnát, elkapta. Inez nyolcéves koráig Valenciában élt. Fölrepült a párna, leesett. A 'z' betűt 'sz'-nek, a hosszú magánhangzókat rövidnek ejti, a 'k' betűket pedig megnyomja, ettől különös ritmusa van a beszédének. Föl, le. Egyre magasabbra. Ő is szeret főzni, a nagymamájától tanult paellát készíteni. Neki is a socarrat, a serpenyő alján odakapott réteg a kedvence. A kispárna a plafon alatt megállt a levegőben. Egyszer majd szívesen megfőzi neki, addig is örömmel elfogadja a meghívást a házi lasagné-jára. Lecsukódott a szeme, álmában tengerre néző tapas bár teraszán boroztak, polipot, garnélát, tintahalkarikát és sonkás krokettet ettek.

Éjjel fölébredt, kiment a mosdóba. Visszafeküdt, megnézte a telefonját. Máté egy giffel válaszolt az esti üzenetére, jólfésült, öltönyös férfi emeli a tenyerét, high five. Becsukta a szemét, az oldalára fordult. Mellkasnál enyhe szorítás, valami nem jó. Fölkapcsolta a lámpát. Meglátta a plafon alatt lebegő párnát. Nézte egy darabig. Főllált az ágyra, karját végighúzta a párna alatt és az oldalai mentén. Lábujjhegyre emelkedett, fölülről is ellenőrizte. Sehol semmi. Csak a kispárna, stabilan a levegőben. Nem merte megérinteni. Leült. Elővette a telefonját, több szögből lefényképezte a párnát. Átnézte a képeket, törölte mindet. Minimális képszerkesztői tudással bárki csinálhat hasonlót. Megnyitotta a böngészőt. Google. Gravitációs kimaradás: fűtéstechnikai és egészségügyi találatok. Gravity off: játékefejlesztés. No gravity: úrkutatás, masszázsszalón. Megint felállt az ágyra, ujját óvatosan a párna aljába nyomta. Az apró mélyedés lassan kisimult. Megpöckölte a párnát, az közelebb úszott a falhoz. Visszafeküdt. Telefonján átváltott a naptáralkalmazásra, az előző nap végére beírta: Kispárna. Nézte a képernyőt, este héttől tizenegyig Inez, fél tizenkettőkor Kispárna. Nincsenek véletlenek. Mosolyogva aludt el.

Reggel fogmosás, zuhany, borotválkozás. Gatyá, zokni, póló. A vízforraló aljába épített kék LED-szalag megvilágította a buborékokat, talán ilyen színű lehet Valenciánál a tenger. Kávét, vörösfonyás zabkása. Hiányérzet. Lassan kanalazott. A tálat és a bögrét a mosogatóba tette, hideg vizet engedett rájuk. Nadrág, ing, karóra, gyors pillantás a számlapra. Késésben volt. Cipőt húzott, kabátot vett, fölkapta a táskáját. Az ajtóban megállt. Visszanézett. A kispárna az ágyon feküdt, leendő barátnője oldalán.





NYILAS Atilla

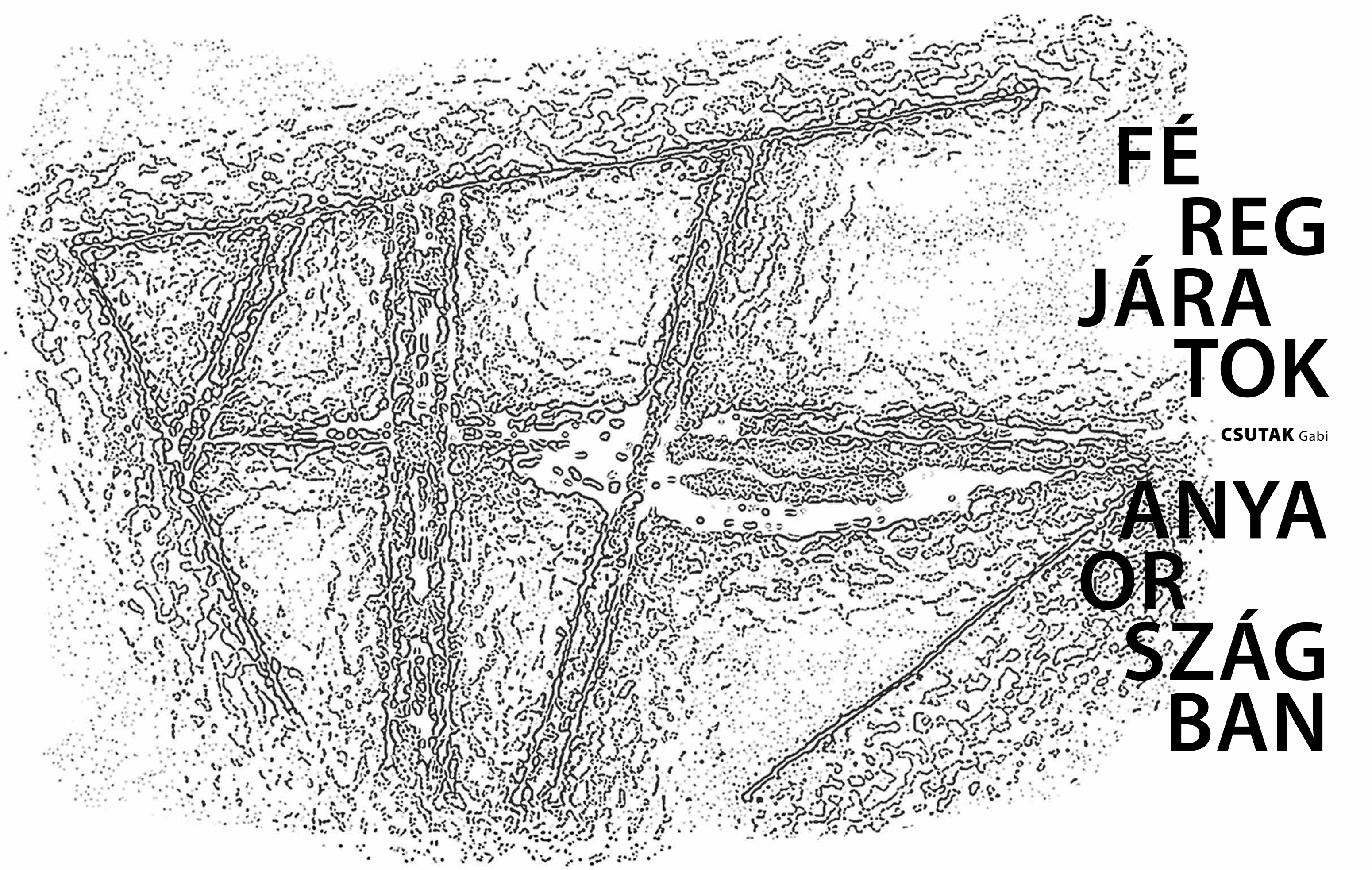
Meghiúsult utazás

Holnap még ügyelek,
aztán fölszabadulok.

Halasztanám a szerdai találkozót,
és a jövő keddit is,
a pénteki leckét és a pszichiátert,
s az azutánra tervezett látogatást
(még nem tudom, hogy ezek java része
úgyis kútba esik);
önkéntes karanténban lévő
öreg barátom elektronikus üzenettel,
egy másikat postai küldeménynel köszönteném,
képeslappal az édesanyámat;
a színelőadás úgyis elmarad,
s a lejáró kölcsönzési idők
maguktól hosszabbodnak.

Dél körül kelnék útra,
talán értem jönnének az állomásra,
a szobám az egyik teraszra nyílna,
kicsomagolnám a holmimat,
vacsorázni kis harang hívna,
s az arborétum otthonos díszlete.
Elgyönyörködnék-e vajon
a Balatonban József-napon?
John Surman végtelenbe futni látszó,
néhol barokkos dallamaira
írnám meg a följánlott recenziót,
aztán új verseken dolgoznék
és régen fekvő nagy művemen —
két hét múlva a vonat
diadalittasan hozna vissza.

Telefonon még igent mondtak,
ám közbeszólt egy felsőbb utasítás —
vagy fél órán át úgy volt,
hogy elutazhatok.
A város engedne még,
de a kastély nem fogad.
A járvány bocsátott volna útra,
az köt röghöz is.



FÉ REG JÁRA TOK

CSUTAK Gabi

ANYA OR SZÁG BAN

Amikor beköltöztem a kollégiumba, még senki nem lakott a négy férőhelyes szobában. Örültem, hogy én választhatok elsőként ágyat. Nem volt polc, éjjeliszekrény vagy íróasztal, viszont tetszett a nyárfákra néző hatalmas ablak, úgyhogy a hozzá legközelebbi ágyat választottam. Igyekeztem csak a szekrény negyedét elfoglalni, így a ruháim nagy részét végül sosem csomagoltam ki. Nem tudhattam, hogy a bejegyzett szobatársak később sem bukkannak fel, és így pár hétig én leszek a legirigyeltebb bentlakó az emeleten.

Lefekvés előtt berajzoltam a térképen a legfontosabb útvonalakat: kollégium — Tisztiorvosi Szolgálat, kollégium — Idegenrendészet, kollégium — egyetem. Mindegyik útvonalhoz külön cédula tartozott, amin lépésről lépésre feltüntettem minden átszállást, és hogy hol kell jobbra vagy balra fordulni. Amióta majdnem lemaradtam a felvételigől, elhatároztam, hogy nem bízek semmit a véletlenre.

Sokáig hallgattam a folyosói hangokat: csoszogás, nevetés, ajtócsukódás, köhögés, edénycsörömpölés. A szomszéd szobában szólt a zene, csak a basszus hallatszott át, de így is felismertem, hogy *Nirvanát* hallgatnak. Arra gondoltam, hogy mi lenne, ha megkérném őket, hogy hangosítsák fel egy kicsit. Még két órán át forgolódtam, mire rászántam magam, hogy felkeljek, és tényleg bekopogjak hozzájuk. Három lány neve állt az ajtón, a családnév alapján arra tippeltem, hogy Szlovákiából jöttek. Már percek óta nézegettem a táblát, de csak akkor kopogtam be, amikor egy imbolygó alakot láttam közeledni a konyha felől. Az arca ugyanolyan szürke volt, mint a pólója, és az ujját végighúzta a falon, ahogy az unatkozó gyerekek szokták. Hangtalanul jött, mintha lebegne. Már csak három ajtó választott el minket egymástól, amikor észrevettem, hogy nincs rajta cipő. Egy lány végre kinyitotta az ajtót. Amint meglátott, le akarta halkítani a zenét. Nehezen értette meg, hogy pont annak örülnék, ha jobban áthallatszana. Erre mosolyra húzta a száját, de annyira lassan, hogy inkább vicsgorgásnak tűnt. A szája és a szemhéja ugyanolyan árnyalatú vörösre volt festve. Intett, hogy menjek be.

Tömény füstölő szag volt, a félhomályban legalább tizenöten ültek a földön. A legtöbben fel se néztek, amikor beléptem. Valaki mégis odébb húzódott, hogy én is elférjek. A kör közepén felhalmozott mécsesek, csikkekkel teletömött hamutartók és chipszes zacskók között alig fért el a lábam. Néhányan csukott szemmel ültek, az ágy szélének támasztott fejjel, mások álmatagon bámultak valamit a plafonon. Először azt hittem, miattam hallgattak el, de aztán rájöttem, hogy nem erről van szó. Mindenki úgy tett, mintha egyedül lenne. Ehhez könnyen tudtam volna alkalmazkodni, ha nem ülök olyan kényelmetlenül. Velem szemben a törzsfőnök terpeszkedett: indián arcél, lófarokba kötött haj. Mélyen ülő szeméről nem lehetett megállapítani, hogy nyitva van vagy sem. Beleszívott a cigijébe, elégedetten bólintott. Még a tokája is méltóságteljesen buggyant ki az álla alól. Három szám volt hátra az albumból. Úgy döntöttem, azt még megvárom, aztán visszamegyek a szobámba.

*

Az első hetem azzal telt, hogy a szépen felrajzolt útvonalaimon cikáztam ide-oda. Mindenhol csak aluljárók, és ha egy pillanatra megtorpantam, hittérítők, koldusok, közvélemény kutatók, vagy terméktesztelők csaptak le rám. Ők voltak az első anyaországi ismerőseim: fűszeres illatú Krisnások, pedáns Jehovisták, akik egy osztálytársamra emlékeztettek, aki nem volt hajlandó pionír nyakkendőt hordani, az ázsiai evangelizáló a Nyugatinál, aki úgy énekelt magyarul, ahogyan én fújtam az angol slágerek halandzsaszövegét gyerekkoromban, a dadogó fiú, aki mindig a Jelenések könyvét skandálta a Ferenciekén, az utcazenész, aki vízzel töltött befőttesüvegeken az *Örömmódát* játszotta. A fortyogó aluljárók időnként kivetettek magukból a város egy-egy pontján: a Tisztiorvosi Rendelőben, ahol igazolták, hogy nem vagyok AIDS-es, szifilisz, kolerás és leprás sem, vagy a Hengermalom utcai Idegenrendészetén, ahol mindig egy szép sárga úthengert képzeltem az irodaajtók mögé, és közben annyira álmos voltam, hogy az automatában készített négy fotó közül egyiken sem volt nyitva a szemem, vagy a bölcsészkar külföldiekért felelős tanulmányi előadója előtt, aki figyelmeztetett, hogy a „nappali tagozatot” két ’pé’-vel írják. Azt mondta, ezt mindenki eltéveszti, aki nem magyar.

Aztán egész hétvégére partra vetődtem a kollégiumban. A többiek hamar lebeszéltek róla, hogy megnézzem a várat, a Halászbástyát vagy a Szépművészetit. „Nem vagyunk mi turisták”, mondták megvetően. Így inkább azt figyeltem, hogyan halmozódik fel bámulatos gyorsasággal a szemét az A és a B épület közötti folyosón, és hallgattam, hogy valaki huszadjára teszi be a zenegépbe ugyanazt a Tankcsapda-számot: „Mi Atyánk, ki vagy a mennyekbe’, mondd csak, melyik ajtón menjek be.” Örültem, hogy nekem is van már hová bekopognom, hogy néha rám köszön egy-egy ismerős, és már nem nézek értetlenül, amikor a büfés néni szenyának nevezi a szendvicset, üccsinek az üdítőt, miközben egész nap arra panaszkodik, hogy minden mennyire gáz.

A következő hétfőn a vörös szemfestékes lány a szomszéd szobából bekopogott hozzám. Azt mondta, öltözzek gyorsan, mert fél óra múlva megyünk tapsolni. Nem értettem mit akar, mégis engedelmeskedtem. Már majdnem leértünk a kijáráthoz, amikor megtorpant, és bemutatkozott. Mintha mindig is tudtam volna, hogy csakis Lilinek hívhatják. Útközben mondta el, hogy statisztálni fogunk egy tévéműsorban. A munkát az az indiánszerű srác közvetítette, aki legutóbb szemben ült velem a néma buliban. Kiderült, hogy tényleg ő a kollégium törzsfőnöke. A délszláv háború elől menekült Magyarországra, és büszke volt rá, hogy az NDK-westernekből ismert Gojko Miticsre hasonlít. Lili szerint már több mint egy éve nem hagyta el az épületet, mégis nála lehetett beszerezni nagyjából mindent a hamisított BKV-bérlettől, a zárjegy nélküli cigarettán át a drogokig, és ha valakinek éppen nem volt pénze, még diákmunkával is ki tudta segíteni.

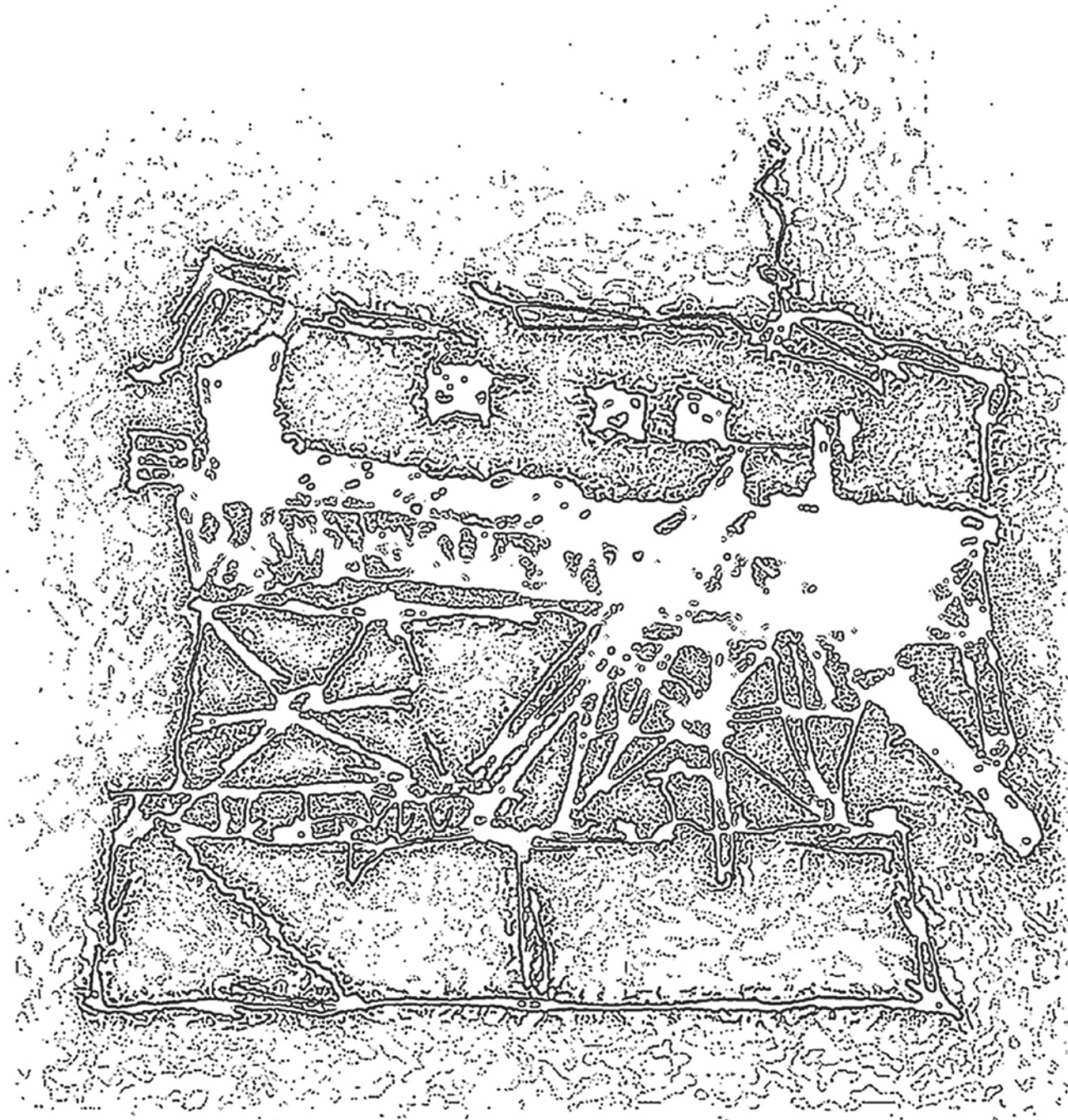
A kollégium mögötti utcán mentünk, törmelékkal borított foghíjtelkek, és romos bérházak között, aztán egy gyommal benőtt térség következett, mintha már nem is a városban lennénk. Már jó ideje gyalogoltunk a senki földjén, amikor föltűnt a nagy szürke kockaépület, ahol a tévé működött. A stúdióban amfiteátrumszerűen elrendezett székeken ültünk. Egy darabig alig láttam valamit az erős reflektorok miatt, de aztán feltűnt, hogy sok a kollégiumból ismerős arc. Lent a színpadon három pulpitus állt, mögöttük sárgán világított a műsor címe: Jogi guru. A hangosbemondón ismertették, hogy mi a dolgunk: üljünk egyenes derékkal, és nézzük érdeklődve a színpadot. Ha a műsor címe fölött a „taps” felirat világít, akkor tapsolni kell, ha a „nevetés” akkor pedig nevetni. Gyerekkoromban több pártünnepségre is kivezényeltek már tapsolni és zászlót lobogtatni, Ceausescu egy látogatása alkalmából még a címert megjelenítő gyerekcsapatba is beválogattak. Abban viszont nem voltam biztos, hogy képes leszek-e ok nélkül nevetni, ha arra kerül a sor.

Felhangzott a szignál, a bírói talárt viselő műsorvezető ütemes léptekkel jött be, aztán beinvitálta az alperest meg a felperest játszó színészt. Valami végrendeletről volt szó, de nehezen lehetett követni, min vitatkoznak, mert a színészek gyakran belezavarodtak a szövegbe, folyton újra kellett venni egy-egy részt. Végig attól féltem, hogy mikor villan fel a nevetés felirat. Nehezen tudtam elképzelni, milyen vicces dolgot mondhatnak majd a színészek, azt leszámítva, hogy eleve nevetséges volt, ahogy minden taglejtésüket túljátszották, mintha operettben lennének. Már meg sem próbáltam követni a történetet, megfájdult a lábam a sok üléstől, a harmadik óra után pedig már alig bírtam egyenesen ülni, de még igyekeztem érdeklődő arckifejezéssel nézni a színpadot.

Pár perc múlva megint az aluljárók labirintusában voltam. A négyzet alakú neonok egyre csak süllyednek, annyira szimmetrikus volt minden, hogy nem tudtam kijáratot választani, ezért inkább a mélybe ereszkedtem a mozgólépcsőn. Amikor a metróajtó becsapódott, megkönnyebbülve simítottam hátra a hajamat. Az ujjaim beleakadnak valamibe. Kívül puha volt és nyálkás, mint a káposztalepkék lárvái, de hosszú fullánkja mélyen belefúródott a fejbőrömbébe. Próbáltam óvatosan kihúzni, miközben újabb és újabb puha mocorgást éreztem a hajhagymáimban. A Ferenciek terénél már marékszámra tépkedtem ki a férges hajcsomókat, beborították az egész mozgólépcsőt. A kijáratnál ott állt a fiú, aki dadogva hirdette az apokalipszist, egy asszony levendulát kínált molyok és szorongás ellen, egy koldus válláról galambok röppentek fel. Az árkádok alatt valaki még mindig az *Örömmódát* játszotta.

Arra tértem magamhoz, hogy világít a nevetés felirat, és mindenki heherésző hangokat présel ki magából, mire én is rázendítettem. A fejhangú vihogás néhány másodperc múlva mélyebb regiszterbe váltott, már a rekeszizmomból bugyborékoltak fel a hangok, és hahotává öblösödve verődtek vissza a falakról. Hátravetett fejjel gurguláztunk, nyálunk szerteszét fröccsent,

aztán mélyen előrehajoltunk görcsbe rándult rekeszizmunkra szorítva tenyerünket, majd megint hátra dőltünk, amennyire csak tudtunk, mintha ki akarnánk harapni egy darabot a reflektorok mögötti feketeségből, aztán megint előre, hasunkat és az oldalunkat tapogatva. Egy pillanatra láttam, hogy Lili szeméből folynak a könnyek, megpróbálta letörölni, de úgy rázkódott, hogy csak még jobban szétkente az arcán a vörös szemfestéket. A nevetés felirat már nem világított, a rekedt hangok mégis megállíthatatlanul gurguláztak a torkunkban, a szánkknak nem voltak kontúrjai, nyelvünk hátracsúszott, mintha belülről akarna megfojtani. A rekeszizmunk már nem volt a miénk, kontrollálhatatlanul rángatózott, mint egy kísérleti béka, amibe áramot vezettek. Azt hittem, soha nem fogjuk abbahagyni.



VERÉB László

Pötyi néni halálára

Aznap reggel, amikor a miniszterelnök ellátogatott hozzánk, hogy megmagyarázza, miért és hogyan zárják be a tanszékünket, Eres érezhetően nem volt még kész. Ennek első jele az volt, hogy nem ő nyitott ajtót, hanem a nagyí. A nagyí nevére már nem emlékszem, kikopott a köztudatból, mint a húsvéti locsolkodás, arra viszont igen, hogy nem sokkal korábban volt porckorongsérv műtétje. A doki (a lánya) kérte, hogy pihenjen, ne igyon, ő meg erre *csak azért is. Ilyenkor* úgy festett a nagyí, mint Kádár János egy kudarcos alteregója, de sosem sikerült *elég* rosszkedvűnek lennie, a rendszer anélkül is tovább élt.

Kit érdekel a múlt? Engem nem. És a jövő? A nagyit nem. Ott, az ajtóban állva, pökhendi kegyetlenséggel elismételtem magamban a nemrég tanultakat, valami kortárs amerikai politikafilozófusnál olvashattam. Azt állítja a tag: a *népszellem* olyan, mint a rágógumi, beteszik a szájba és rágni kell. Semmi kecmec.

A nagyí *modortalanul* közölte, hogy Laci a vécén van, várjam meg a szobájában, amit én készséggel meg is tettem; a szoba egyből jobbra nyílt a beugróból, és nem volt nagyobb egy cseleldsobánál. Eres három féltékeny nővel osztozott negyvennyolc négyzetméteren, és tette ezt a legnagyobb óvatossággal, mivel mindhármutól kattant volt, és bármelyik hibbant nő bármikor rányithatott. Három generáció egy nemileg megborult csonka családban. Ami az óvatosságot illeti, Eres csak a vécén ülve tudott *elvonulni*. Ez is magánügy, minden magánügy, csak hát, „jön az a geci Ereském?”, ez így már *közügy*. Hallatlanul felbaszott.

Igazából már egész reggel azon kattogtam, hogy el fogunk kézni. Bementem, leültem az íróasztalhoz, ahol Stephen King *Ragyogása* állt, szó szerint állt, élén állt a könyv, Eres nem fektette le az oldalára. A háromszáznyolcvanhetedik oldalon járt, és szótt, szinte mives könyvjelzőt használt, mintha derekas bölcész lenne és nem jogász, nem számfülezett, nem is engedtem volna egy barátomnak sem. A könyv tele volt aláhúzásokkal és megjegyzésekkel, firkálmányokkal a margón. Imádtam Eresben, hogy *eny nyíre* szenvedélyesen megszállott olvasó, ha egyszer az életben, valamikor, bármikor találkozom egy hozzá hasonló nővel, gondoltam, biztosan feleségül veszem. Ha jó nő. De nem bocsátottam meg neki most ilyen könnyen, és mint egy idegbeteg rugó, fel is pattantam egyből. Bosszúból elkezdtem tépkedni a legnagyobb, középre pozicionált *Korn*-posztert a falon, rögtön az ágy felett helyezte el Eres. A poszter bal oldalának alsó sarkát vettem célba, közvetlenül a ragasztásnál, hogy minél később vegye észre a kárt. Közben máris kezdtem lenyugodni, a bosszú segített.

Olyan nekem a károkozás, mint másnak a modellezés, megnyugtat. Ahogy a szívembe újra béke költözött, eszembe jutott, hogy a *Korn* énekesét gyerekkorában rendszeresen abuzálta az apja, és hogy *ezt is* pont Erestől tudom. Miközben a saroktól óvatosan elkezdtem befelé haladni, a dolgok közepébe, *megrettentem*, mert az ember sokszor megismétli a mintákat, vagy megpróbál még túl is tenni a szülőkön. Eres apjára gondoltam, az én apámra, *mindannyiunk* apjára. Innentől csak egy szempillantásba került, hogy végképp elszégyelljem magam.

Abbahagytam a tépegetést, és visszaültem az íróasztalhoz, ekkor végre befutott Eres. Elkezdtem volna szidni, de ő gyorsabb volt és leállított. Szó szerint leintett a kezével, és én nem gondolhattam másra, *iszonyatosan* reméltem, hogy tényleg megmosta.

— Pötyi néni meghalt. Érted? Meghalt.

— Ki az a Pötyi néni?

— A nagyí barátnője. Az egyetlen élő, aki még maradt. Illetve most már ő is halott. Jézus, teljesen kikészültem. Érted, ott ülök, *ellennék*, erre beszél a nagyí egy ilyet, hogy a Pötyi néni halott. Ilyet nem csinál az ember. Jézus. Teljesen kikészültem. Nem tudtam eldönteni, hogy akkor most hagyjam abba, vagy mi van.

— *És abbahagytad?*

— Nem. Cserébe elkészünk. Bocs.

Kint az utcán, a második sarkon túl, rágyújtott a első cigijére. Én szótlánul haladtam tovább, pár métert nyerve a megállóig. Igazán fogalmatlan generáció vagyunk, ezt akkor és ott, én is határozottan így gondoltam, reflektáltan éreztem. Tőlem minden mindegy, bezárhatják a tanszéket, lehúzzhatjuk a rolót. Öt perc múlva már a járdaszegély sarkán egyensúlyoztam, a megálló elejébe húzódva, a sok bliccelő miatt mindig ott van a legnagyobb sugarú intimszféra. Egy pillanatra szabadnak éreztem magam, súlytalanul, lényegtelenül, de mégiscsak szabadnak. *Sza-bad-ság*. Nem is érezkeltem, ahogy beállt a troli, az elektromos sistergés elpárolgott a reményeimmel. Egyszer csak visszarántott Eres, a semmiből, a táskámnál fogva, a troli jobboldali visszapillantója az arcomat súrolta. Meglepően alacsonyan helyezték el.

Ez némileg visszaadta a reményt. A fedélzeten újra visszanyertem az éberségemet is, jófajta ingerültség vett erőt rajtam. Elővettem a szövegemet, hogy átnézzük közösen, miközben az emberek álmosan bambultak körülöttünk, érdektelenül kíváncsiskodtak. Tulajdonképpen nincs minden veszve. Az első sorokban már nem lesz hely, de a témavezetőm úgyis lezsírozta, hogy felszólalhassak.

Előző nap este mondta tollba a szöveget, az első két oldalt, *beindított*, ahogy ő mondta. A többit saját szavaimmal kellett megfogalmaznom, később, éjszaka, nehogy kiszagolják az információforrást. A tanári kar egy része így is pontosan tudni fogja, ki tehet és miről, a bennfentesek, az avatottak, a kontraszelektáltak.

A témavezetőm, bár vele nagyjából egykorú volt, pont elmentéses jellemmel meredt a múltra, mint a nagyí. Vidáman, energikusan, igazából fáradhatatlanul. Elhitette velem, hogy ma is van aktualitása a német idealistáknak, és bármi jelentősége a filozófiának. Az emberek már hetek óta utcán voltak, tanárok, ápolók, pályakezdő orvosok, ez már a fehérgalléros szint; *a plebsz*, ahogy a témavezetőm fogalmazott, barikádokkal védte magát és rátámadt a kivezényelt rendőrökre. Jó pár napja tartott az állóháború, minimális erőszakkal, a taxisblokádtól óta nem volt ekkora nyomás a hatóságokon. Az egyetem a sugárút hosszában csillogott, mint egy jogar, vártam, hogy lesújtson, vártam, hogy

a témavezetőm befejezze az emailjeit. Az irodájában ültem, a főépületben, audiencián. Egy ötvenes holland kollégájának panaszkodott éppen, aki minden alkalommal biztosította, lenne állása odakint. Én is találkoztam vele, a kari táborban egy szobába osztottak be a taggal. Egyik reggel, még az ágyban fekvé, hosszan figyeltem, ahogy a falra meredt, ilyen szomorú embert még soha nem láttam, aki nem magyar. Egy lépéssel azelőtt, hogy mindennek vége, egy meglephetetlen lépéssel azelőtt toporgott. Egy másik alkalommal részegen belevágódott egy árokba, kifecamította a bokáját, aznap este nagyon kedves volt és jó kedélyű.

Miután végzett az emailjeivel, a témavezetőm vidáman felém fordult, sőt, felém pördült a székkal, akárha egy kislány virággal a hajában hintában ült volna. — Van szerelem, képzelje, van szerelem. Még a mi a korunkban is van — szólt, és zavarba hozott, nem értettem, nem ezért jöttem, nem kellenek a revelációk, túl akarok lenni az egészen. Túl az egyetemen. „*Tetszettek* volna forradalmat csinálni”, járt a fejemben, és csak kattogtam ültömben, mint egy idejét vesztett óra. *Ez* már nem a mi ügyünk, mi *a jövő* voltunk, amit el tetszettek venni, el tetszettek venni *mindket*. Mindegy, megteszem neki, csak legyünk túl rajta. Egy botrány egy nappali helyért cserébe, fair trade, a legkifinomultabb erkölcsű befektetők is megirigyelhetnék. Három évig biztosítva vagyok. Utána mi lesz? Miért, lesz valami? Mi *legyen*? Egyelőre nem tudtam bevallani neki, hogy itt a vége, kivárára játszik, állásukereső leszek, mint minden munkanélküli. Hogy szarok a farmra.

— Örülök — válaszoltam, és csak mosolyogtam, amennyire a lelkiismeretem engedte. Befejeztük a tollbamondást. Az ajtóban emlékeztetett arra, hogy már Hegel is látta a maga korában a tőkés kereskedelem leglényegét, hogy tudniillik feltartóztathatatlanul nyílik az olló, és hogy nem lehet a végtelenségig nyitni azt. — A szociális állam felelőssége, hogy folyamatosan kompenzálja a lemaradókat, a játék veszteseit — mondta, és én válasz helyett tovább mosolyogtam, mint egy vesztes, akit épp most kompenzáltak.

„Olló, mi? Tetszettek volna összezární a játékot.” Mire odaértünk, az egyetem környéke le volt zárva, minden ötven méteren igazolnunk kellett magunkat Eressel. Ahogy azt már megszokhattuk, a tüntetők és az ellentüntetők két oldalról, két szolamban skandáltak: „*Táncolj Feri, búcsú buli! — Nácik hazá!*” Mióta leszálltunk, és közeledett a pillanat, újra elgyengültem, nem éreztem a lábamat, nem értettem, hogy haladhatunk még mindig előre. Pötyi nénire gondoltam és az ő ismeretlen halálára, a nagyí szomorú arcára. Az akadémikus képmutatásra az elefántcsonttoronyban, önnön kishitúségemre, generációnk hiába valóságára. A lábam valahogy tovább egyensúlyozott, céltalanul, az egyetlen értelmes hely tényleg egy vécé lehet most, bármit is csináljon ott az ember.

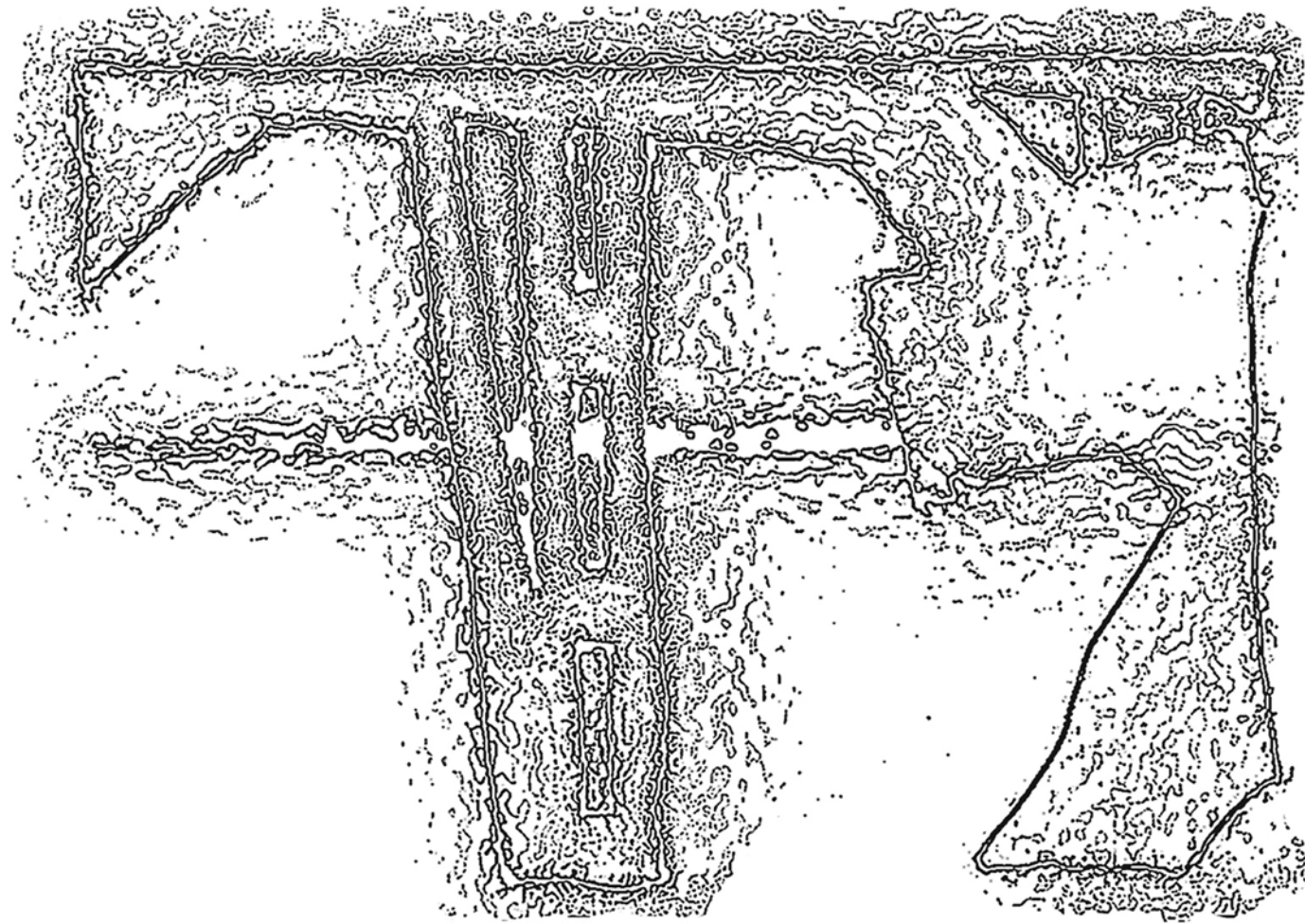
A diákfórumon elmondtam (felolvastam), amit el kellett, nem is emlékszem, hogyan. Mártika, az egyik évfolyamtársam ült mellettem, felnézett rám, később, még ugyanazon a nyáron,

a kari nyaralóban megdughattam volna, ha akarom. A viszontválasznál lekavart a cenzor, igaz, a funkcióját előzetesen nem látta el, legalábbis velem szemben nem. Egyszerűen nemet mondtam neki, mikor el akarta kérni a szöveget.

És a mérleg. Egy kielégített professzor, új ellenségek a tanári karban, élükön a dékánnal, évfolyamnyi irigykedő és rokon állásukereső, fogalmatlan munkanélküliek, mi mindannyian. A tanszéket nem zárták be teljesen, beleolvadhatott a régi rendszerből felélesztett *Szabadbölcész*be. Fletó elismerően biccentett felém egy bizonyos ponton. Nem tagadom, ez nagyon jó érzés volt, az artikulálatlan megvetést felváltotta valami melegség és otthonosság.

A főépület előtt, immár felszabadultan, majdnem megvertem egy fidelitasos politológus hallgatót, még bent előttem szólalt fel, az agrártémával akarta ellopni a show-t. Megvártam, hogy befejezze a Hír TV-s interjút, és belekötöttem, egyszerűen rárepültem, mint egy futballhuligán. Két fejjel kisebb volt, nem lett volna elegáns megütni. Eres húzott vissza megint.

Másfél év múlva választások. Azzal a megnyugtató érzéssel mentünk haza, hogy ennél már *csak jobb* jöhet. A nagyí húsvest főzött ebédre, tanyasi csirkéből, kicsit másképp, mint ahogy mi csináljuk odahaza, mégis ugyanúgy. Meg fogom tanulni a receptet, gondoltam, és átöleltem Erest. Meglepődött.



NAGY T. Katalin

Léva uroborosza

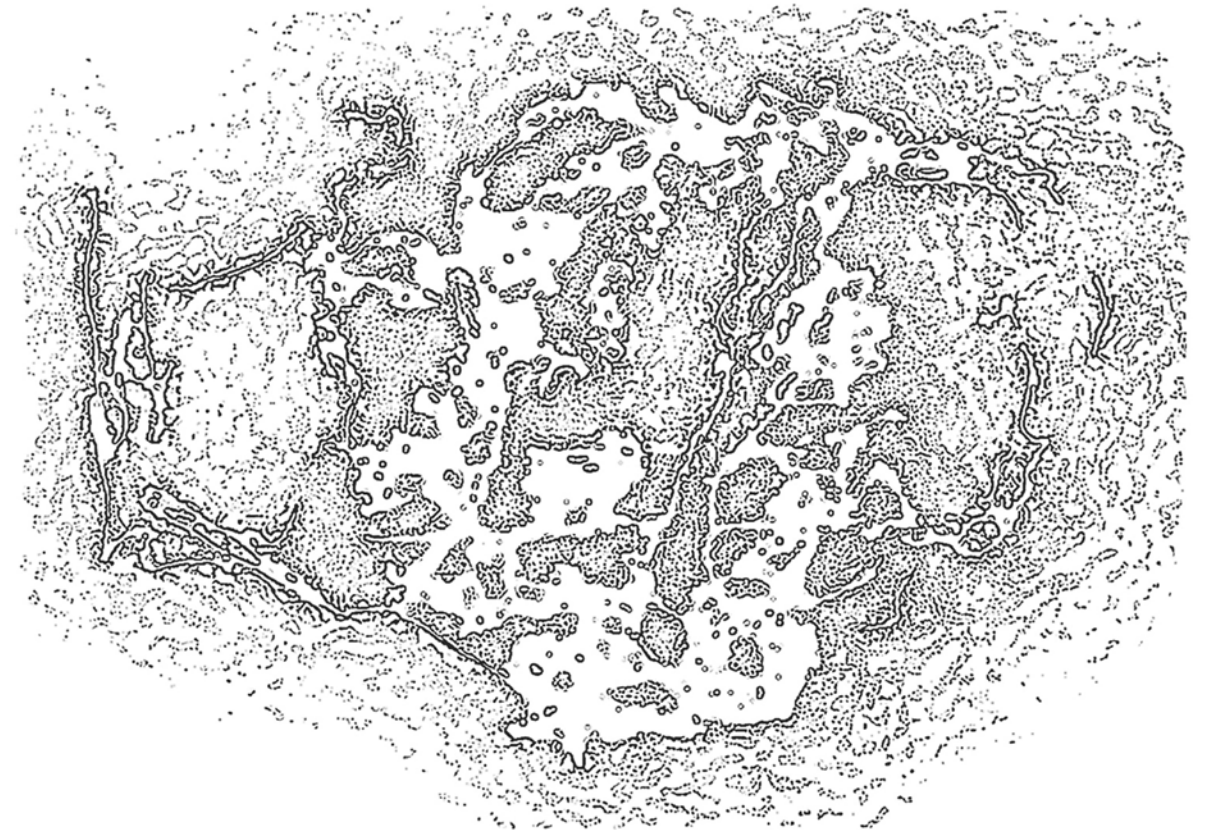
2007-ben, a Műcsarnok kiadásában jelent meg magyarul Nicolas Bourriaud két művészetelméleti tanulmánykötete (*Relációesztétika*, 1998; *Utómunkálatok*, 2001), melyekben a szerző új megvilágításba helyezte és értelmezte a művészeti szféra egyes jelenségeit, melyek a kilencvenes éveket jellemezték. Értekezésének középpontjában a művészet megváltozott szerepe és definíciója állt. A *Relációesztétika* első fejezetének egyik mondata jól megvilágítja felfogásának lényegét: „A művészet egyfajta találkozásállapot.”

Bourriaud-t sok támadás érte, hogy látókörébe kevés művészt engedett be, következtetéseit alig több mint egy tucat alkotó tevékenységére alapozta. Így hát nem csoda, hogy a francia kurátor és művészetkritikus Lévy Jenő művészetéről sem hallott, aki pedig számos olyan kapcsolatművészeti projekt, „találkozás”, kitalálója és megvalósítója volt, melyek bizonyára felkeltették volna figyelmét, ha foglalkoztatta volna, hogy mi is történt a kilencvenes években, a „távoli” Közép-Európában. Ma már tisztán látható, hogy Lévy művészete számos ponton mutat rokon vonásokat a kilencvenes évek közösségteremtő és kapcsolatot építő nyugat-európai művészetével. Ugyanakkor eltérő a materializáció tekintetében, hiszen nála minden projekt utolsó állomása az események, a találkozások lenyomatának elkészítése volt, melyekhez az akciók során született rajzok, fotók, videók szolgáltak nyersanyagként. Lévy grafikusai alkata és attitűdje nem változott az évek során, munkamódszerében mind a mai napig meghatározó maradt a különböző grafikai technikák ötvözése.

1993-ban, Lévy Jenő a Miskolci Egyetem páternoszterének egyik fülkéjében rendezte be átmeneti műtermét (a MissionArt Galéria jóvoltából), miközben barátai és ismerősei, az első emeleten felállított terített asztalnál ülve beszélgettek, s közben meghallgatták Horváth Gyula költő előadásában Tóth Árpád *Lélek-től lélekig* című versét. A páternoszter fülkéje, benne a művésszel, időről időre megjelent, hol felülről érkezve, hogy az asztaltársaság abban a becsben részesüljön, hogy az alkotó leereszkedett köztük, hol alulról bukkanva fel — amikor a felszálló ágba került a kabinja —, ekkor a performert érte az a megtiszteltetés, hogy az asztaltársaság szintjére emelkedhetett. Az örökmozgó körforgó, Lévy használata révén, képeket pörgető időgéppé alakult, melyben a művész volt a biztos pont, aki az állandóan változó világ lüktetését rögzíti. Lévy a kabinjában ülve készítette folyamatgrafikáit, csak az első emeletre érve került érintkezésbe a külvilággal. Egyszer fent, egyszer lent, hat szinten forogva — ez ismétlődött a három órán át tartó performansz során. A páternoszttert akár sorsmetaforaként is értelmezhetjük, vagy tekinthetjük a szerencsekerék alteregójának.

A körforgó lift utasait, le- és felmenetben, a földszint és az utolsó emelet előtt, egy felirat figyelmezteti a kiszállásra, azzal érvelve, hogy a váltótéren való áthaladás veszélyes; majd egy újabb felirat megnyugtatja, hogy a váltótéren való áthaladás veszélytelen. Ez az ellentmondásos állapot, nem sokkal a rendszerváltást követően, a szocialista éra egyik sajátos motívumaként is felfogható.

Ha Lévy megírta volna művészetének manifesztumát, ez a mondat lehetett volna az elején: *A dolgokat sohase a rendeltetésük*

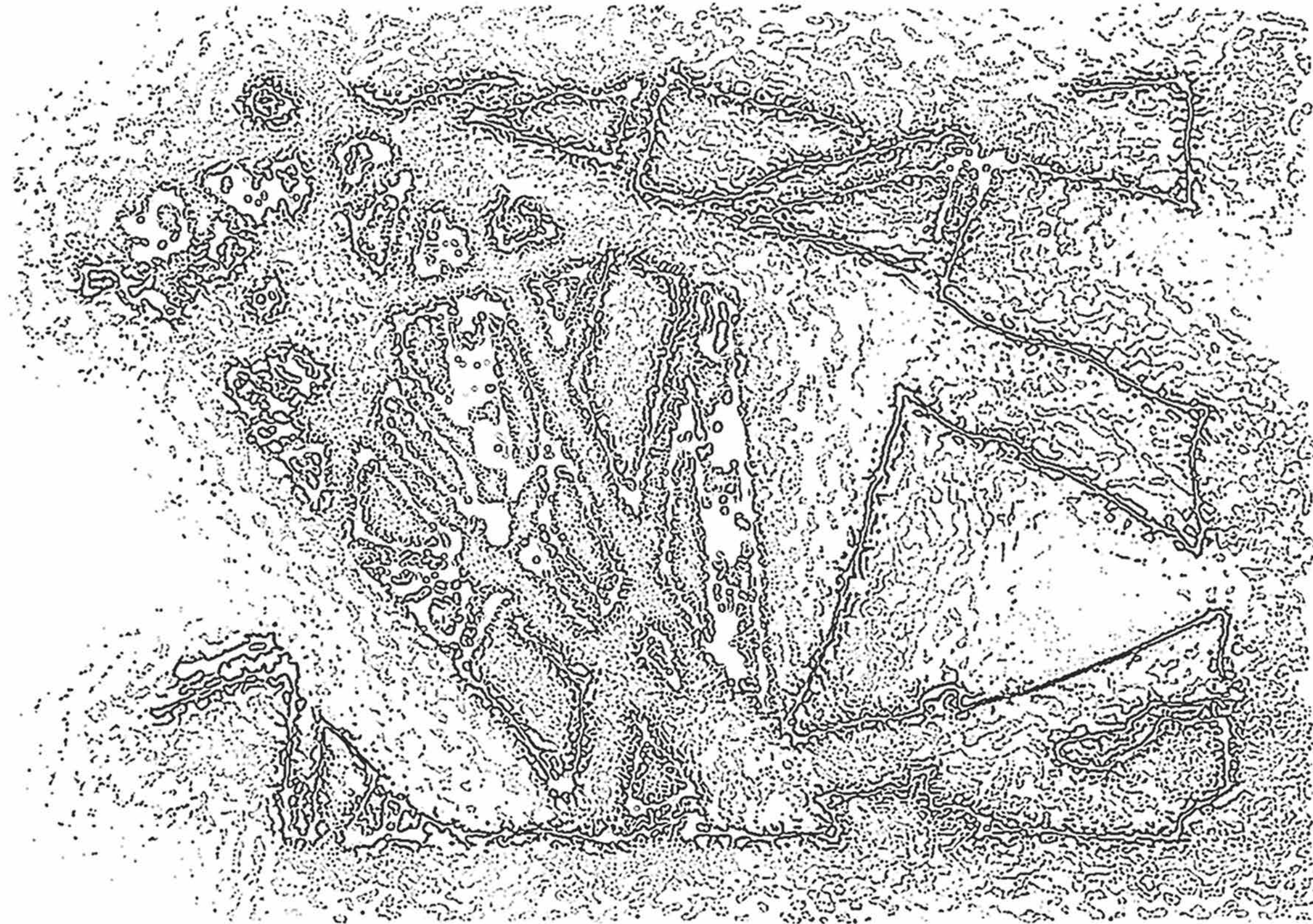


szerint használd! Ez a fajta hozzáállás és kalandvágyó attitűd, a művész előre nem látható kimenetelű munkálkodása — a fény-másolóval kezdődött, még 1978-ban, majd a művész más mechanikus eszközöket is „kifordított” önmagukból, mint például a táblamásolót. A végső művet szemlélve, nemigen tudjuk megmondani, milyen fázisokon ment át, míg elnyerte végső alakját. Lévay művészetében a projektek egymásból táplálkoznak, egyik szüli a másikat, a művész olykor visszatér egy-egy kedves témájához, munkájához. Így történt, hogy a páternoszter-akciót követően a következő projekt neve *Váltótér* lett, melynek tárgya egy egykoron nagy forgalmú építmény, a Dunában álló rakodó. A rakodó a dorogi szénbányákból, csilléken érkező szenet volt hivatott fogadni és áttenni az uszályokra. Miután a bányászat megszűnt, a rakodó elvesztette létének értelmét, és céltalanul állt a Dunában, lassú pusztulásra ítélve. Mígnem a művész meglátta benne a kapcsolódás, a kapcsolatteremtés lehetőségét. A rakodó akarva akaratlan, mementó egy eltűnt világról, de az utókor-nak lehetősége van az újraindításra — gondolta Lévay. Az volt a víziója, hogy szén helyett gondolatokat szállíthatnának a láthatatlan csillék. Így született meg a *Váltótér* programja, melynek első állomása az egykori dorogi bányászfürdő épülete volt, ahol közel százan voltak jelen, köztük én is, hogy rögzítsük gondolatainkat a művész akarata szerint és számára. Ezeket nevezte el Lévay gondolatrészevényeknek, majd ezt a találkozást követően közel negyven jegyzést szervezett az ország különböző helyszínein. A projekt eredményeképpen elkészült grafikákkal 1996-ban elnyerte a Miskolci Országos Grafikai Biennálé nagydíját.

A *Váltótér* projekt kisebb-nagyobb szünetekkel, újra és újra feltámad, bázisán, a rakodón nem fog az idő vasfoga, bár állapota romlik, továbbra is a dunai táj egyik lélegzetelállító látványa.

Az ezredfordulót követően az ábrázolások folyamatos metamorfózison mentek át, egyes rajzolatokban az avatott szem még felismerheti a kiindulásul szolgáló eredeti motívumot, más daraboknál úgy foszlik szét a látvány, ahogy az emlékezetünkben homályosulnak el az egykor oly éles képek. Ekképpen nyelte el a vers felolvasott sorait is egykor a páternoszter, de az első versszak még tisztán hallatszott a művész „elefántcsont” kabinjában.

„Állok az ablak mellett éjszaka,
S a mérhetetlen messzeségen át
Szemembe gyűjtöm össze egy szelíd
Távol csillag remegő sugarát.”



„Und wir sind im Haschisch genießende Prosawesen höchster Potenz.” A bekezdés, amelynek végét és egyben csúcspontját is ez a mondat jelenti, „a mámor rejtélyeihez” közelít: a közvetlen fizikai és érzékelésbeli tapasztalatok leírása után azok összefoglalására, már-már elméletalkotásra vállalkozik. Ezért kockáztatom meg a kijelentést, hogy a *Hasis Marseille-ben* kulcsmondatáról van szó. Ugyanitt jelenik meg az az emlékezetéről szóló megfigyelés is, miszerint a hasisélmény a visszaemlékezésben „emlékezetessé válik”, „virágformát vesz fel”. Emléktárgy vagy szuvenir (Hölderlin szép szavával az *Andenken*) jellegével bíró tapasztalati összegzést ígér tehát ez a szövegrész. Ha elfogadjuk, hogy a fent idézett mondat a *Hasis Marseille-ben* kulcsmondata, akkor már nem lesz meglepő az sem, hogy a fordítás szempontjából egyidejűleg az egyik legproblematisusabb mondata is. Ha ebben a kijelentésben csúcsosodik ki a hasisfogyasztás elmélete és praxeológiája, egyszersmind a „Prosa” szó révén bejelentkezik a mámorról történő írás önreflexiója is, akkor nem lehetetlen, hogy más, korábbi elméleti tapasztalatok és megfontolások szedimentumát is felfedezhetjük benne. Ez utóbbi gondolat először természetesen csak intuitíve, valahol a gyomrom környékén fogalmazódik meg bennem, miközben mondatról mondatra haladok a szöveg fordításával. Szintaxisal, fogalmakkal és tárgymegjelölésekkel birkózom. A szöveg tág környezetét képező világot ismerő, azt tapogatózva feltáró fordítóként először enyhe nyomást, izgalmat érzek a zsigereimben, amikor efféle több irányba mutató mondatba ütközöm.

Mindenesetre először az ilyen helyek esetében is a *nyelvtannal* kell megküzdeni (tűnjék bár a szintaxis első ránézésre egyszerűnek): a mondat kötőszóval kezdődik, amelyről minden kisiskolás megtanulta, hogy a rossz stílus jellemzője. Megtartsam-e a kötőszót? Segítségemre van-e az a bizonyos tiltott nagybetűs „És”? — rögtön ezután pedig: „wir sind”: ki az a „wir”? Bekebelezve érzem magam. Előfordulhat, hogy az olvasó nem szeretne a szerzővel közösséget vállalni a hasistapasztalatával kapcsolatban. Lehet általános alany... De miféle? A természet- és orvostudományok általánosításával operál-e vajon (mint például „a magas vérnyomástól szenvedők”), vagy inkább retorikailag szeretné magával vonni olvasóit az élmény másodkézből történő átélése érdekében egy közös „mi” tapasztalatába? A „minden olyan ember, aki...” vagy a „közös beavatottak” általánosítását tartalmazza-e?

Mit jelent az, hogy „im Haschisch” [„a hasisban”]? A „hasis-mámorban”? A „hasis révén”? A „hasis élvezete közben”? Időbeli, netán térbeli tapasztalatot vagy mentális elmélyülést jelöl itt az „im” („benne”)?

Tovább bonyolódik a helyzet, amikor megpróbálom vizualizálni, hogy mit jelent vajon a „Prosawesen” kifejezés. Ez az összetett szó tán maga is egy komprimált költemény? Kizárom a „prózai lény” fordítást, mivel számomra inkább az rezeget benne, hogy valaki, aki életvitelszerűen prózát olvas, a prózán nevelődött, idővel maga is a próza médiumává, előállítójává lesz. Szerencsés, hogy a „próزالény” összetett szó magyarul leképezi az

itt létrejött szókapcsolatot, így nem feltétlenül kell a magyarázó fordítás mellett döntenem. Ez esetben nem szükséges, hogy az interpretáció mint a fordítás alapja és esetről esetre felmerülő lehetősége magyarázó fordítás formájában belépjen a képbe.

De mégis értenünk kell *valahogy*, valami gyakorlatilag és konkrétan is megragadható módon, hogy mit jelent ez a kifejezés, hiszen sajnos–szerencsére jelzője is akad: „genießende” („élvező”, „az élvezetet átélő”, „élvezetben leledző”, „gyönyörködő”). Ezen felül a „próزالény”-nek ráadásul még egy birtokos szerkezettel kifejezett, hátravetett jelző is jutott: „höchster Potenz”. A „Potenz” szó erősen elbizonytalanít, hiszen a magyar „potencia” szó szexuálisan konnotált, de egyúttal sejtem, hogy talán megnyit majd valami mást is: egy kifejezetten benjaminii jelentésmegzót. Benjamin művészetelméleti disszertációja jut eszembe, amelyet *A műkritika fogalma a német romantikában*¹ címmel 2004 óta Ábrahám Zoltán fordításában magyarul is olvashatunk. Ekkor a mondat fordításának útvesszőjében hátradőlök egy szuszsanásnyi időre, mert belátom, hogy emiatt az összefüggés miatt a mai napon úgysem fogok végezni vele. Mivel nincsen kéznél itthon a magyar nyelvű kötet, először még mindenképpen el kell jutnom a könyvtárba.

*

Következő lépésként *A műkritika fogalma...* eredeti, német nyelvű változatából kikeresem azokat a szöveghelyeket, amelyek relevánsak lehetnek a „Potenz” fogalma kapcsán. Benjamin első tudományos monográfiájából kiderül, hogy a *Potenzieren* szó a *Romantisieren* legközelebbi szinonimája, és a disszertáció megadja ennek a lehető legpregnansabb definícióját is: „Steigerung in der Reflexion”, azaz „reflexiójuk fokozása”.² Hozzájutván a magyar fordításhoz, fellelőzom az érintett szövegrészeket, hogy lássam, hogyan járt el a fordító, Ábrahám Zoltán, és ily módon egyszerre kerülhetek közelebb a „Potenz” kifejezés Benjamin számára releváns jelentéséhez, fordítási lehetőségeihez és kulcsmondatunk jelentésének egy újabb dimenziójához is.

A „Potenz”, „Potenzieren” kifejezést felmutató (talán) legfontosabb szöveghely *A műkritika fogalmában* a következő:

A schlegeli értelemben vett abszolútát önmagában véve a leghelyesebben a reflexió közegeként [Medium – Zs.A.] jellemezhetnénk. Ezzel a kifejezéssel összefoglalóan jelölhetjük Schlegel elméleti filozófiájának egészét, s a következőkben nem ritkán így is fogunk még hivatkozni rá. Ezért szükséges még pontosabban megmagyarázni e fogalmat és rögzíteni jelentését. A reflexió konstituálja az abszolútát, és valamiféle közegként konstituálja azt. Schlegel a legnagyobb értékkel az abszolútumban vagy a rendszerben megvalósuló folytonos, ugyanolyan formának engedelmeskedő összefüggést ruházta föl fejtegetéseiben [...], még ha a ’közeg’ kifejezést nem használja is. A következőképpen fogalmaz: »Az akarat... az Én tehetsége, hogy önmagát³ az abszolút maximumra vagy minimumra növelje vagy csökkentse; mivel ez a tehetség szabad, ezért nincsenek határai. Igen világos képpel érzékelteti ezt a viszonyt: »az önmagába visszatérés, az Én Énje, a hatványozás [Potenzieren – Zs.A.]; az önmagából kimenés⁴ a matematika gyökvonása.« Egészen hasonló módon írta le Novalis ezt a reflexió közegeiben végbemenő

mozgást. Úgy látja, olyan közel áll a romantika lényegéhez, hogy a ’romantikusnak lenni’ (*romantisieren*) kifejezést használja rá: »Romantikusnak lenni semmi egyéb, mint valamiféle kvalitatív hatványozás. Az alsóbbrendű önmagam valamiféle jobb önmaggal azonosítódik e művelet során. Mint ahogy mi magunk is hatványok ilyen kvalitatív sora vagyunk [...]. Romantikus filozófia [...]. Kölcsönös felemelkedés és lealacsonyodás.«⁵

Eltekintek attól, hogy itt megörülhetnék a „közeg” vagy „médiium” fogalmának benjaminii bevezetése felett, ha tanulmányt írnék a témáról. Meglepve konstatalem emellett, hogy a fordítás a médiaelméleti boom kellős közepén a szerényebb *közeg* kifejezést használja a latin *médiium* helyett. Inkább azon a vonalon indulok tovább, hogy e helyen a romantika novalisi meghatározására bukkantam, s egyszersmind egy zavarba ejtő metaforára is. A „kvalitatív hatványozás” Benjamin szerint „igen világos kép”, amely „érezkelteti a viszonyt” Én és abszolútum között. De nem fából vaskarika ez? Egy mennyiségekre vonatkozó matematikai fogalmat (amely ráadásul az algebra területéről származik) *minőségi* változásra *lefordítani*?

Már kellőképpen össze vagyok zavarodva, amikor egy ötlettől hirtelen felderül az arcom; enyhül a gyomromban érzett ideges szorítás is: hiszen *én most éppen fordítom* ezt a szöveget — nem az jelenti-e a felfedezést magát, hogy rájöttem: a hatványozás mennyiségi műveletének minőségi változásra történő *lefordítását*, ezt a képet, metaforát, azaz magát az *Über-tragung* által nyert ismeretet Benjamin átemelte a filozófia és a művészetelmélet terén írt tudományos művéből a hasisfogyasztás és -mámor praxeológiájába?

Akkor a *Hasis Marseille-ben* szerzője ezek szerint *romantikus* hasisfogyasztó volna? — ideiglenesen úgy döntök: legyen a válaszom *igen*. A kijelentésnek abban az értelmében mindenképp, hogy a szerző *önmaga tapasztalatát kvalitatíve hatványozta meg a hasisban*. A tárgyalt mondat első fordításváltozata — „És a hasisban a lehető legmagasabb potenciával bíró, élvezetet átélő [vagy: élvező; vagy: gyönyörködő] próزالények vagyunk.” — a *Prosawesen höchster Potenz* tekintetében most már bizonyosan megbukott.

Miután átéltem mindezeket, megérkezik a kolléganőm javaslata: „És a hasisban a leghatványozottabban ~~tehető legmagasabb potenciával~~ bíró élvező próزالények vagyunk.” Heuréka! A korábbi barangolások révén már a filológiai belátás, és nem egyszerű automatizmus révén cselekszem, amikor a Word review „Accept” gombjával helyben hagyom — a számos egyéb javaslat és korrekció mellett — ezt a javítást is.

¹ A disszertáció elsősorban Schlegel műkritika-felfogását bontja ki, és helyezi a korai német romantika kontextusába.

² Ld. Walter BENJAMIN: *Gesammelte Schriften*, 1. 1. k., szerk.: Rolf TIEDEMANN – Hermann SCHWEPPEHÄUSER, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, 57; magyarul: Walter BENJAMIN: *A műkritika fogalma a német romantikában*, ford.: ÁBRAHÁM Zoltán, Gond – Cura Alapítvány – Palatinus, Budapest, 2004.

³ Tudniillik a reflexióban. (Lábjegyzet az eredetiben.)

⁴ Azaz a reflexió fokának csökkenése. (Lábjegyzet az eredetiben.)

⁵ *Uo.*, 45 sk. (A bibliográfiai lábjegyzeteket elhagytam.)

Ám ezzel a folyamat még nem érte el a végét: az ismételt önellenőrzés során a mondat többértelműsége kezd el zavarni: a „leghatványozottabban” szó státuszával van a baj (brrrr, már megint ez a fránya romantikus *Potenz*); a „leghatványozottabban élvező”, vagy a „leghatványozottabban [...] vagyunk”, vagy a „leghatványozottabb prózálények”... Nem elemi kötelessége-e a fordítónak, hogy letegye a garast valamelyik hangsúly, valamelyik értelmezés mellett? Erről a kellemetlen és végső soron aporetikusnak megítélt kérdésről eltereli a figyelmemet egy filológiai lelet: a *Gesammelte Schriften* 6. kötetében az 1928. október 10-ei naplóbejegyzés: „Tehát volt egy Joëllel töltött este. Azonkívül, hogy szó esett a hasisról — a marseille-i jegyzetemet a legszebbnek nevezte, amit erről a témáról írtak, nem jegyzek le semmit.”⁶ Az este vélhetően számos közlése közül ezt a hiúságát legyezgető baráti megjegyzést nem mulasztotta el leírni: az általam nagyra tartott írónak e kisebb emberi gyengesége megjutalmaz és elszórakoztat.

Egy másik helyen részletesebben írtam arról, milyen műfaji eszközökkel dolgozta fel és távolította el magától Benjamin a hasisélményeit.⁷ Arról viszont, hogy hosszú távon milyen nyereséget tulajdonított neki, még nem esett szó. Ide kívánczik tehát a *Hasis Marseille-ben* egy jelenete: „És mégis rettenetesen büszkén gondoltam arra, hogy itt ülök Marseille-ben a hasismámban; arra, vajon ki osztozik még mámoromban ezen az estén, és vajon milyen kevesen. Hogy nem vagyok már képes rettegni az eljövendő szerencsétlenségtől, az eljövendő magánytól, hiszen mindig ott lesz a hasis.” A félelemtől és a rettegéstől való megszabadulás ez a nyereség. Felmerül bennem, hogy ez a haszon legalábbis analógiában áll azzal a másikkal, amit az *írás* (mint a visszaemlékezést garantáló kultúrtechnika) révén fedez fel és könyvel el egyszersmind Benjamin a *Berlini krónika* lapjain.⁸ A benjaminini önéletírásnak e prózaköltői kísérletében megjelenik Ariadné is a fonalával, amely a visszaemlékezés folyamatának és a saját érzelmek útvesztőjének emblémájaként értelmezhető. A fonal még egyszer egymáshoz köti, és ezáltal megerősíti a drog élvezete és az írásbeli alkotás rokonságát: írás közben az alkotó szubjektum hasonlóan járja be a tudat barlangrendszerét, mint a mámor spontaneitásában, bár a prózai alkotás megköveteli az élmény (az írás) közben felmerülő tudattartalmak egyidejű rögzítését is — hiszen az aktus lényege a rögzítés maga —, de mégsem garantálhatja elvi rögzíthetőségét. Ariadné fonala — legyünk akár mámorosak vagy józanok — a labirintus járatainak csak egy véletlenszerűen kiválasztott töredékén futhat végig, ami nem zárja ki a romantika azon tételének érvényességét, miszerint: „Minden megismerés az abszolútban — vagy ha úgy tetszik: a szubjektumban — meglévő immanens összefüggés.”⁹ „Ahol nem beszélhetünk az önmegismerésről, ott egyáltalán nincs ismeret [...]”¹⁰ Benjaminsnál a szürrealizmus (mámoros) írástapasztalata tehát kiegészül és együtt érvényes a romantika szubjektumfelfogásának dimenziójával.¹¹

Ezek után rákérdezhetek arra is, mi történik fordítás közben a szubjektummal: miféle (ön)ismeret az, amit a fordítás közben

nyerek, nyerhetek el. Ariadné mitikus dimenziókba repít, és rájövök: hiszen amikor fordítok, magam is transznmű vagyok. Ám még ennél is biztosabb: amikor fordítok, transznyelvű vagyok. A nyelv által esem kettős transzba: sem nő nem vagyok, sem magyar nyelvű nem vagyok; de férfi sem vagyok és német ajkú sem, igazán. A kettő *között* vagyok: a nemek és a nyelvek közöttjében. „Ez az írás nem tőlem származik”¹² — mondhatná a fordító, egyszerre mondvá — paradox módon — igazat és mégsem. Hiszen miközben fordítok, velem vannak a szerző mondatai: ott vannak előttem Ariadné fonalaként. Adott a megalkotott írás, a műfajilag és szövegszerűen is lezárt (bár nem mindig befejezett) szöveg- vagy műegész, és ennél eggyel tágabb értelemben is: a szerző szöveg- és filozófiai világának mondatai mind ott vannak velem. Elkísérnek. Kísértének. Megkísértének és támogatnak, szédítenek és szédületbe ejtenek, egyszerre.¹³

⁶ Walter BENJAMIN: *Gesammelte Schriften*, 6. k., 416. „Da war eben ein Abend mit Joël. Soweit die Rede vom Haschisch war – er nannte meine marseiller Notiz das Schönste, was es darüber gibt, notiere ich nichts.” Benjamin írásbeli Marseille-élményével rokonságban áll egy szintén értékes optikai Marseille-feljegyzés, Moholy-Nagy László filmfelvétele a régi kikötőről: <https://www.youtube.com/watch?v=g-Sbywbl7Yo>.

⁷ Walter BENJAMIN: *Profán megvilágosodás: Marseille*, ford.: ZSELLÉR Anna, 1749, 2021. 01. 08.; elérhető: <https://1749.hu/fuggo/esse/profan-megvilagosodas-marseille.html>.

⁸ „A boldogsággal, amelyre visszaemlékszem, egy másik is összefonódik: birtokolni e boldogságot az emlékezetemben. Ezt a két dolgot ma már nem tudom elválasztani egymástól; olyan, mintha ez is csak egy része volna a pillanat ajándékának, amelyikről éppen beszámolok: hogy részesülhet abból a ritka adományból, hogy mint pillanat sosem tud többé végleg elveszni számomra — még akkor sem, ha évtizedek múlnak el a másodpercek között, amikor megemlékezem róla.” Walter BENJAMIN: *A belső világ krónikája. Önéletrajzi írások*, ford.: ZSELLÉR Anna, Kijárát, Budapest, 2020, 187.

⁹ *A műkritika fogalma a német romantikában*, 76.

¹⁰ *Uo.*, 74.

¹¹ Müller Farguell következtetésével ellentétben, aki arra jut, hogy Benjamin a gombolyag programatikusságával elsősorban az „écriture automatique” szürrealista módszeréhez kapcsolódik, én úgy gondolom, hogy ebben az esetben az összefüggés kétoldalú: Benjamin *egyszerre romantikus* és eminens módon *modern* ebben az írásában. Roger W. Müller FARGUELL: *Städtebilder – Reisebilder – Denkbilder = Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, szerk.: Burkhardt LINDNER et. al., Metzler, Stuttgart; Weimar, 2011, 631: „Im porgrammatischen Bild eines Knäuels, von dem sich die Ereignisse wie ein Ariadne-Faden abwickeln, findet er schließlich zum Paradigma der surrealistischen 'écriture automatique' [...]”.

¹² Az „ez a történet nem tőlem származik” analógiájára, ld. Walter BENJAMIN: *Myslowitz – Braunschweig – Marseille. Egy hasismámbor története*, 1749, 2021. 01. 08., elérhető: <https://1749.hu/szepirodalom/proza/walter-benjamin-myslowitz-braunschweig-marseille-egy-hasismamor-tortenete.html>.

¹³ A *Hasis Marseille-ben* német eredetije és francia fordítása hangzó formában meghallgatható itt: <https://www.hwb1928.com>.



Hasis Marseille-ben

Walter **BENJAMIN**

Előzetes megjegyzés: A hasis hatásának egyik első jeleként „tompán érezni vélünk valamit és szorongunk; valami idegen, elkerülhetetlen közeledik... képek és képsorok, rég elsüllyedt emlékek merülnek fel, egész jelenetek és helyzetek lesznek jelenvalóvá, először érdeklődést keltenek, esetenként élvezetet, végül, ha már nem háríthatóak el, kimerültséget és fájdalmat okoznak. Minden, ami történik, de az is, amit az ember maga mond vagy tesz, meglepő és lenyűgöző. Saját nevetése, megnyilatkozásai is úgy hatnak rá, mintha kívülről érkeznének. Sugallat- és megvilágosodásszerű élmények is érik... A tér kitágulhat, a talaj erősen lejtteni kezdhet, a légkört különlegesnek érezzük: ködpára, átláthatatlanság, nehéz levegő; a színek kivilágosodnak, ragyogóbbak lesznek; a tárgyak megszépülnek, ám az is lehet, hogy tömbszerűvé vagy fenyegetővé válnak... Mindez nem folyamatosan fejlődik ki, hanem inkább az álomszerű és az éber állapot szüntelen váltakozása a jellemző, végső soron a kimerítő ingadozás két teljesen eltérő tudatvilág között; akár egy mondat közepén is előfordulhat ez az elmélyülés vagy felemelkedés... Minderől gyakran a normától nagyon is elütő formában számol be, aki átéli a mámort. Az összefüggések bonyolulttá válnak, mivel a korábbiakra való visszaemlékezés rendszerint hirtelen megszakad, a gondolkodás nem ölt szóbeli alakot, a helyzet olyan kényszerítően derűs lehet, hogy a hasisfogyasztó percekig csak nevetni tud... A mámor emléke meglepően éles.” — „Különös, hogy a hasismérgezést mindeddig nem dolgozták fel kísérletileg. A hasismámor legkiválóbb ábrázolása Baudelaire-től származik (Paradis artificiels).” In: Joël és Fränkel: *Der Haschisch-Rausch*, Klinische Wochenschrift 1926, V, 37.

Július 29., Marseille.¹ Hosszú vonakodás után este hét órakor hasist fogyasztottam. Napközben Aix-ben voltam. Annak feltétlen bizonyosságában fekszem az ágyon, hogy nem zavarhatnak meg ebben a több száz ezres városban, ahol senki sem ismer engem. És mégis megzavar egy síró kisgyerek. Azt hiszem, már eltelt háromnegyed óra. Majd kiderül, hogy csak húsz perc... Itt fekszem az ágyon; olvastam, dohányoztam. Átellenben folyton Marseille gyomrába² látok. Az unásig ismert utca olyan, mintha kés hasította volna.

Végül eljöttem a szállodából, mert úgy tűnt, elmarad vagy gyenge lesz a hatás, így nem szükséges óvatosságból otthon maradni. Az első állomás a kávéház a Cannebière és a Cours Belsunce sarkán. A kikötő felől nézve jobbra, szóval nem a megszokott helyem. És most? Csak egyfajta jóindulatra számítok, barátságosan viselkedő emberekre. A magány érzése egész gyorsan elpárolog. A sétapálcám különös örömmel kezd eltölteni. Érzékennyé válik az ember: fél, hogy egy papírra vetődő árnyék is kárt okozhat. — Az undor megszűnik. A piszoárok feliratait olvasgatja az ember. Azon sem csodálkoznék, ha valaki megszólítana. Ám az sem zavar, hogy nem teszik. A hely viszont túl zajos nekem.

Egyszerre csak fölbukkannak azok az igények, amelyeket a hasisevő támaszt az idővel és a térrel szemben. Ezek köztudottan

abszolút fejedelmiek. Annak, aki hasist evett, Versailles nem túl nagy, és az örökkévalóság nem tart túl sokáig. És a belső megélés hatalmas dimenziói, az abszolút időtartam és a felmérhetetlenül kiterjedt világ háttérében még szívesebben időzik el a csodálatos, üdözöült humor a tér és az idő világának esetlegességeinél. Végtelennek tűnik ez a fajta humor, amikor a Basso étteremben megtudom, hogy a konyha zárni készül, miközben épp most telepedtem le, hogy átdőzsöljek az örökkévalóságba. Később ugyanígy azt éreztem, hogy hiszen itt minden világos, vendégekkel és étellel teli, és az is marad.

Fel kell jegyeznem, hogyan találtam meg ezt a helyet. Számomra a *vieux port*-ra nyíló kilátás volt fontos, amely a felső emeletekről nyílik. Séta közben, még odalentről kifigyeltem egy szabad asztalt a második emelet egyik erkélyén. Végül azonban csak az első emeletig jutottam. A legtöbb ablak melletti asztal foglalt volt. Ekkor egy kifejezetten nagy asztalhoz léptem, amely éppen most szabadult fel. Amint leültem, szégyenteljesnek tűnt az aránytalanság, hogy egy ilyen nagy asztalnál foglalok helyet, ezért elindultam az egész emelet másik vége felé, hogy egy kisebb asztalnál üljek le, amelyet csak ekkor vettem észre.

De az evés csak később volt. Először jött a kikötői kiskocsmá. Már éppen azon voltam, hogy tanácstalanul visszafordulok, mivel onnan is egy koncert hangjait hallottam, még hozzá egy rézfúvós zenekarét. Az utolsó pillanatban jöttem rá, hogy az autódudák bömbölését hallom. Már a *vieux port* felé vezető úton is azt éreztem, hogy lépéseim könnyűek és határozottak, s az átszelt széles tér köves, szabálytalan talaját országúttá változtatják, ahol edzett vándorként rovom éjjeli utamat. Ekkor ugyanis még elkerültem a Cannabière-t, hiszen nem teljesen bíztam az önszabályozó funkcióimban. A hasis aztán a kikötői kiskocsmában olyan elemi élességgel kezdte kifejteni sajátosan kanonikus varázserejét, amit korábban aligha éltem meg. Tudniillik fiziognómussá változtatott, legalábbis a fiziognómiák megfigyelőjévé, és korábbi tapasztalataimhoz képest valami merőben újat éltem át: szabályosan belehabarodtam az engem körülvevő arcokba, amelyek részben feltűnően nyerseks és csúfak voltak. Arcok, melyeket rendszerint két okból elkerültem volna: sem pillantásaikat nem kívántam volna magamra vonni, sem brutalitásukat nem bírtam volna elviselni. Egy jócskán előretolt helyőrség volt ez a kikötői kocsmá. (Úgy hiszem, a legutolsó, ahová még veszélytelenül betérhettem, és amit ekkor a mámorban azzal a biztonsággal mértem fel, ahogy hullafáradtan színlőtöltjük a poharat, s egy csepp se csordul ki, amire friss fejjel képtelenek lennének.) Még mindig elég messze a Rue Bouterietől, de mégsem ült ott egyetlen burzsoá sem; legfeljebb néhány szomszédos kispolgári család a valódi kikötői proletariátus mellett. Most egyszerre csak megértettem, miként tűnhet egy festő számára — nem ez történt Rembrandttal és másokkal? — a

csúfság a szépség valódi tárhelyének, sőt, kincseskamrájának, egy kettéhasadt hegységnek a szépség összes rejtett aranyával, amely felvillanhat a ráncokból, a tekintetekből, a vonásokból. Kiváltképp egy határtalanul állatias, közönséges férfiarca emlékszem, mert hirtelen megrázott a „nélkülözés ráncá”. Főként a férfiarcok érintettek meg. Így kezdődött az az elhúzódó játék is, hogy minden új orcában egy ismerős jelent meg. Gyakran tudtam a nevét, máskor pedig nem. Az ábránd úgy foszlott szét, ahogyan álmunkban foszlanak szét az ábrándok, tudniillik nem szégyenteljesen és leleplezően, hanem békésen és barátságosan, mint egy olyan lény, aki megtette kötelességét. Ilyen körülmények között magányról már szó sem volt. Magamat szórakoztattam volna? Ennyire torzítatlanul talán mégsem. Azt sem tudom, vajon ennyire boldoggá tehetett-e volna. Inkább így lehetett: saját magam

inkább szűkmarkú voltam; félve attól, hogy feltűnök az extravaganciáimmal, igazán feltűnő lettem.

A Bassónál ugyanez történt. Először egy tucat osztrigát rendeltem. A férfi rögtön a következő fogáshoz is föl akarta venni a rendelést. Megneveztem valamiféle szokványos ételt. Erre azzal a hírrel jött vissza, hogy az már elfogyott. Így hát végigvizslattam az étlapot az étel környékén, mintha meg akarnám rendelni egyiket a másik után, de végül mindig az eggyel följebb lévőre tévedt a pillantásom, majd még följebb és följebb, míg végül ki nem kötöttem a legfelsőnél. Ezt azonban nemcsak a torkosság tette, hanem a kimondott udvariasság az ételekkel szemben, hiszen egyiket sem akartam megsérteni azzal, hogy visszautasítom. Egy szó mint száz, egy *pâté de Lyon*-nál maradtam. Oroszlánpástétom, gondoltam jókedvűen felnevetve, amikor már tényleg ott feküdt előttem a



legdörzsöltebb, legkifinomultabb, legszemérmertlenebb kerítője lettem, és a dolgokat annak az embernek a kétértelmű biztonságával engedtem közel magamhoz, aki alaposan megismerte és tanulmányozta megbízója kívánságait. — Egy örökkévalóságig tartott, mire a pincér újra megjelent. Vagyis már nem tudtam kívánni. Beléptem a bárpultos helyiségbe, és helyben fizettem. Nem tudom, szokás-e borraalót adni ezekben a kocsmákban. Máskor mindenképp adtam volna. Tegnap, a hasis hatása alatt,

tányéron, majd megvetően: zsenge nyúl- vagy csirkehús — vagy mi a fene ez. Mivel éhes voltam, mint egy oroszlán, nem tartottam volna illetlennek, ha egy oroszlánnal lakom jól. Egyébként csöndben eldöntöttem, hogy amint végzek a Bassónál (fél tizenegy volt), átmegyek máshová, és másodjára is megvacsorázom.

Ám először még arról, hogyan jutottam el a Bassóhoz. A rakpart mentén csatangoltam, és az ott kikötött hajók neveit olvasgattam, egyiket a másik után. Eközben felfoghatatlan vidám-

¹ Eredeti datálás, szeptember 29., Marseille. Nem tudni, miért kapott a *HiM* fiktív júliusi dátumot: a drogkísérleti jegyzőkönyv, amely megelőzi a *Hasis Marseille-ben* szövegét, 1928. szeptember 29–30-án keletkezett.

² Az eredetiben franciául: „*ventre* von Marseille”.

ság tört rám, és szépen sorban az arcába nevettem Franciaország összes lánynevének. Csodásnak, szépnek, meghatónak tűnt az a szeretet, amelyet nevükkel ígérték a hajóknak. Pusztán a légi háborúra emlékeztető „Aeor II.” mellett mentem el kelleetlenül, éppen úgy, ahogyan a kocsmában is, ahonnan jöttem, el kellett kapnom a tekintetem egyes túlságosan is torz arkifejézésekről.

Odafenn a Bassónál, amint lepillantottam, elkezdődtek a korábbi játékok. A kikötő előtti tér volt a palettám, amelyen a



képzeloerő összekeverte és tét nélkül próbálgatta a helyi adott-ságokat, mint a festő, aki palettája révén álmodik. Vonakodtam, hogy ráfanyalodjak-e a borra. Egy fél üveg száraz Cassis volt. A pohárban egy darab jégkocka úszott. A bor végül remekül illett a droghoz. A nyitott ablak miatt választottam ki ülőhelyemet, ahonnan lepillanthattam az elsőtétült térre. Majd amikor hébe-hóba így is tettem, láttam, hogy minden újonnan érkező ember után alakot szokott váltani, mintha hátteret adna neki, amelynek — értsük jól — semmi köze sem volt ahhoz, ahogy az adott ember látta a teret, hanem inkább annak a tekintetnek a függvénye volt, amelyet a 17. század nagy arcképfestői, az oszlopcsarnok vagy az ablak elé állított magas rangú ember karakteréhez mérten, kiemelnek az adott csarnokból vagy ablakból. Később ezt jegyeztem le a térre pillantva: „A dolgok évszázadról évszázadra egyre idegenebbekké válnak.”

Itt általában véve meg kell jegyeznem: a mámorban érzett magánynak megvannak az árnyoldalai. Kizárólag a testről szólva, a kikötői kocsmában volt egy pillanat, amikor a rekeszizmon érzett heves nyomásra dúdolásban kerestem megkönnyebbülést. Hiszen nem kétséges, hogy nem élednek fel valóban szép és megvilágító erejű dolgok. Másfelől a magány szűrőként is működik. Amit az ember a rá következő napon lejegyez, több a benyomások felsorolásánál; a mámor az éjszaka során szép, prizmatikus

szélekkel elkülönül a hétköznapioktól; egyfajta alakzatot képez, és emlékezetesebbé válik. Azt is mondhatnám: összezsugorodik és virágformát vesz fel.

Ahhoz, hogy közelebb jussunk a mámor rejtélyeihez, Ariadné fonalaról kellene elmélnedünk. Miféle gyönyört jelent már a legombolyítás pusztá aktusa is! És ez a gyönyör egészen közeli rokona a mámor és az alkotás gyönyörének. Haladunk előre; ám eközben nem pusztán a barlang kanyarulatait fedezzük föl,

zsam révén, amellyel mintegy végigcsúsztam rajtam, pontosan ugyanúgy lehetett volna akár a párizsi flaszter. Gyakran mondják: követ kenyér helyett.⁴ Ezek az utcakövek kenyeret adtak a fantáziámnak, amely hirtelen hatalmas étvággyal kóstolt volna bele az összes többi hely és ország utcakövébe. És mégis rettenetesen büszkén gondoltam arra, hogy itt ülök Marseille-ben a hasismá-morban; arra, vajon ki osztozik még mámoromban ezen az estén, és vajon milyen kevesen. Hogy nem vagyok már képes rettegni az eljövendő szerencsétlenségtől, az eljövendő magánytól, hiszen mindig ott lesz a hasis. Ebben a stádiumban szerepet kapott egy szomszédos éjszakai mulató zenéje, amelyet idáig követtem. G. elhajtott mellettem egy konflisban. Elsuhant éppúgy, ahogy korábban a hajók árnyékából egy kikötői csavargó vagy kerítő alakjában U. bontakozott ki. De nem csak ismerősök jelentek meg. Abban a stádiumban, míg mélyen elmerültem, két figura haladt el mellettem — nyárspolgárok, csibészek, mit tudom én — Dante és Petrarca alakjában. „Testvér most már minden ember.”⁵ Egy gondolatmenet kezdete volt ez, amit már nem tudok végig felidézni. Ám az utolsó eleme biztosan sokkal kevésbé banális alakot öltött, mint az első, és talán állatképekhez vezetett.

„Barnabe” — ez állt az egyik villamoson, amely megállt egy percre a tér előtt, ahol ültem. És úgy tűnt nekem, Barnabás szomorú–zavaros története nem is rossz úti cél egy Marseille külvárosába tartó villamos számára. Nagyon tetszett, ami a táncos mulató ajtaja előtt történt. Néha kilépett egy kék selyemnadrágot és rózsaszínen világító selyemzsakettet viselő kínai férfi az ajtón. Ő volt az ajtónálló. Lányok tűntek föl a nyitott ajtóban. Nagyon vágytalan hangulatban voltam. Vicces volt látni, ahogy megérkezett egy fiatalember egy fehér ruhás lánnyal, és azonnal arra kellett gondolnom: „Épp most szökött el előle a hálóingében, de a fiú viszszerzi magának. Hát, igen.” Hízeltett a gondolat, hogy a kicsapongások egyik központjában ülök, és az „itt” nem a várost jelenti, hanem azt a kis, nem különösebben eseménydús földdarabot, ahol éppen voltam. De hát az események úgy jöttek létre, hogy a jelenség varázsütésként megérintett, majd elmerültem a vele kapcsolatos álomban. Ezekben az órákban az emberek és a dolgok úgy viszonyulnak egymáshoz, mint a réges-régi bodzabél-kellékek és bodzabél-emberkéek egy üvegezett falú öndobozkában, amelyeket az üveg dörzsölése elektromosan feltölt, s így minden mozdulatnál a legszokatlanabb kapcsolatba kell lépniük egymással.

Az időközben újra és újra felhangzó és elhalkuló zenét a dzsessz szalmavirgácsának hívtam. Elfelejtettem, miféle okból engedtem meg magamnak, hogy a lábammal kövessem az ütemet. Ez neveltetésem ellen való, és önmagammal folytatott belső vita előzte meg. Voltak időszakok, amikor az akusztikus benyomások intenzitása minden más benyomást elnyomott. Főleg a kiskocsmában egyszerre csak minden eltűnt, méghozzá nem az utca zajában, hanem az emberi hangok között. Az volt a legkülönösebb ebben a hangzavarban, hogy az egész úgy hangzott, mint egy nyelvjárás. Hirtelen úgy véltem, a marseille-iek nem beszélnek elég jól franciául. Megragadtak a nyelvjárás szintjén. Az ebben rejlő elidegenítő jelenség, amelyet Kraus ezzel a szép

mondattal írt le: „Minél közelebbről nézünk egy szót, annál távolabbról néz vissza”,⁶ úgy tűnik, a látványvilágra is kiterjeszthető. Mindenesetre ezt a csodálkozó megfigyelést találok a feljegyzéseim között: „Mennyire állják a dolgok a tekintetet.”

Majd mindez lecsengett, amikor átmentem a Cannebière-en, és végül lekanyarodtam, hogy a Cours Belsunce egyik kis kávéházában még egyek egy kis fagyaltot. Ez a hely nem esett messze attól a másik kávéháztól, az este első kávéházától, ahol a szerelmi boldogság, amellyel a széltől fodrozódó néhány rojt szemlélése ajándékozott meg, hirtelen meggyőződött, hogy a hasis hatni kezdett. És amikor most visszaemlékszem erre az állapotra, szeretném azt hinni, a hasis képes rávenni a természetet, hogy hagyja jóvá létezésünknek azt a fajta elpazarlását, amit a szerelem ismer — kevésbé önös módon. Ugyanis amíg szeretünk, létezésünk arany pénzérmékként pereg át a természet ujjai között, amelyeket nem tud megtartani, ezért elszórja őket, hogy így alkudozhasson az újszülöttre, most viszont anélkül, hogy bármit is remélhetnénk vagy várhatnánk — két marokkal vet minket a lét elé.

Eredeti megjelenés: Walter BENJAMIN: Gesammelte Schriften, 4. 1. k., szerk.: Tillman REXROTH, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, 409–416.

Zsellér Anna fordítása.

A fordítást az eredetivel egybevetette Kerekes Amália.

³ A Jensen-novellát Benjamin egy naplóbejegyzése alapján 1928. szeptember 19-én olvasta, tehát a marseille-i hasisélmény időszakában: „Korán aludni tértem, és Jensen »Egzotikus novelláit« vittem magammal az ágyba, amelyek már hónapok óta váraкоztak az íróasztalomon.” Ld. Walter BENJAMIN: *Gesammelte Schriften*, 6. k., szerk.: Rolf TIEDEMANN – Hermann SCHWEPPENHÄUSER, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, 415. Az idézet a dán novella századeleji német fordításában így hangzik: „Richard war ein junger Mann, der Sinn dafür hatte, was überall gleich war, er hatte sein Singapore schnell gefunden.” [„Richard olyan fiatalember volt, akinek volt érzéke ahhoz, ami mindenhol egyforma, gyorsan megtalálta hát a maga Szingapúrját.”] Ld. Johannes V. JENSEN: *Anabella. Eine Erzählung aus Singapore = März. Halbmonatsschrift für deutsche Kultur*, 1907/2, 448–456, itt: 449. (Magyarra átültette: BEREND Miklósné = Magyar Nemzet, 1941/8, 234. A fenti mondat nem található meg a magyar fordításban.) A szöveg helye annál is fontosabbnak tűnik, mert módosított formájában az idézetet Benjamin még *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* című nagy hatású tanulmányában is felhasználja, amely jóval később, 1935 őszén keletkezett. Kurucz Andrea és Mélyi József fordításában: „a világban lévő egyformaság iránti érzék[é]”. Elérhető: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html. Az érzék „mindahhoz, ami hasonlít egymáshoz a világban” a mimetikus képességgel is kapcsolatba hozható (és ezért jelen kontextusban a *hasonlóság* fogalmát részesítenénk előnyben az *egyformasággal* szemben), amelynek gyökereit Benjamin a gyermeki imitációs képességben tárja fel a *Berlini krónikában*, és nyelvfilozófiaként, pontosabban az írás filozófiájaként fejt ki a *hasonlóról szóló tanításban*. Magyarul ld.: Walter BENJAMIN: „*A szírének hallgatása*”. *Válogatott írások*, ford.: SZABÓ Csaba, Osiris, Budapest 2001, 58–63.

⁴ Az eredeti német szófordulat jelentése: üres ígérek, üres vigasztalás, hathatós segítség helyett.

⁵ Schiller *Örömdádjának* egyik sora, enyhén módosítva. Eredetileg: „Testvér léssen minden ember.” (Ford.: JANKOVICH Ferenc.)

⁶ Karl KRAUS: *Die Fackel*, 326–328. szám, 1911. július 8., 44. Magyarul: Walter BENJAMIN: *Karl Kraus = Uő: Angelus novus. Értékezesek, kísérletek, bírálatok*, szerk.: RADNÓTI Sándor, ford.: TANDORI Dezső, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 643–685, itt: 678.

FEJES-JANCSÓ Dorottya

Variók egy témára

(Sághy Miklós:
*Az irodalomra
közelítő kamera —
XX. századi magyar
irodalmi művek
filmes adaptációi.*
Kalligram, 2019)

Az eredetiség kérdése sokféleképpen jelenhet meg a különböző művészeti diskurzusokban. Ez az oka a művészeti ágak, a műfajok, a stílusok kialakulásának és folyamatos formálódásának is, ezzel egyidőben pedig motivációt is szolgáltat az alkotóknak, hogy kitűnhessenek kortársaik közül. Ugyanakkor felmerül a kérdés, hogy az adaptált művek esetében mit jelent az eredetiség? Hogyan szabad, lehet vagy érdemes nekiállni egy már ismert mű feldolgozásának, mennyiben tudja kifejezni az alkotó a saját szándékait úgy, hogy közben az eredeti mű se váljon felismerhetetlenné? Kifejezetten az irodalom és a filmek kapcsolátára gondolva látható, hogy az egyes regények, novellák és egyéb irodalmi alkotások megfilmesítése esetén a filmkészítőknek alapos megfontoltsággal kell hozzáállni a témához. Egyrészt könyvnyebbséget jelent, hogy egy, a közönség által már ismert történet feldolgozására vállalkoznak, másrészt ugyanebből a szempontból állnak kihívás előtt is, hiszen úgy kell megoldást találni egy új médiumba való átültetésre, hogy az eredeti műhöz való hűséget is szem előtt tartsák. Ez a fajta hűség vagy alázatosság pedig számos módon jelenhet meg, nem feltétlenül a szöveghez való szigorú ragaszkodás által, hanem más egyéb, akár a mű hangvételét, szimbólumrendszerét, ideológiáit követve is. Sághy Miklós *Az irodalomra közelítő kamera* című tanulmánykötete éppen ezeket a kérdéseket vizsgálja igen részletesen, olyan, a 20. századi magyar irodalom alkotásait adaptáló filmekben keresztül, amelyek között találhatunk sikeresnek és kevésbé sikeresnek ítélt feldolgozásokat is.

Bár maga a könyv külsőre nem a legmegnyerőbb, belelapozva már a tartalomjegyzék is előrevetíti, hogy a szerző részletesen, számos különböző szempont alapján közelíti meg az adaptáció

kérdéskörét. Szerkezetileg elsőként egy nagyobb elméleti fejezettel találkozhatunk, mely nyitányként az adaptációkkal kapcsolatos általános értékítéletekkel foglalkozik, azaz a hűségelvűséggel, mely az e témakörben folytatott viták leggyakrabban visszatérő komponense. Ugyanakkor Sághy felveti a kérdést, hogy „mik azok a lényegi tulajdonságok, melyekhez a filmeknek hűségessnek kell lenniük?” (14), célja-e a filmnek, hogy az irodalmi műveket esszencialista módon reprodukálja és ültessék át, vagy a médiumok közti különbséget kihasználva tekintsünk-e inkább egyfajta intermediális dialógusként a két mű viszonyára? Ezek a feltevések pedig egyértelműen maguk után vonják a hierarchikus rendszerekben való gondolkodást, azaz, hogy milyen viszonyban áll egymással az eredeti mű és az adaptáció. A szerző dialogicitást előnyben részesítő álláspontja alapján az adaptált művek elemzése során a legcélravezetőbb, ha egyenrangú művek interakciójaként tekintünk az irodalmi alkotás és a film kapcsolátára, hiszen ugyanez a folyamat játszódik le a befogadó tudatában is, „aki a két alkotás ismeretében elvégzi az összehasonlítás műveletét”. (18) Ugyanakkor, mint Sághy rávilágít, a hierarchia és az eredetiség kérdését jelentősen befolyásolja a sorrendiség variálhatósága, vagyis ha a néző előbb találkozik a filmes feldolgozással és csak ezután az alapjául szolgáló irodalmi művel.

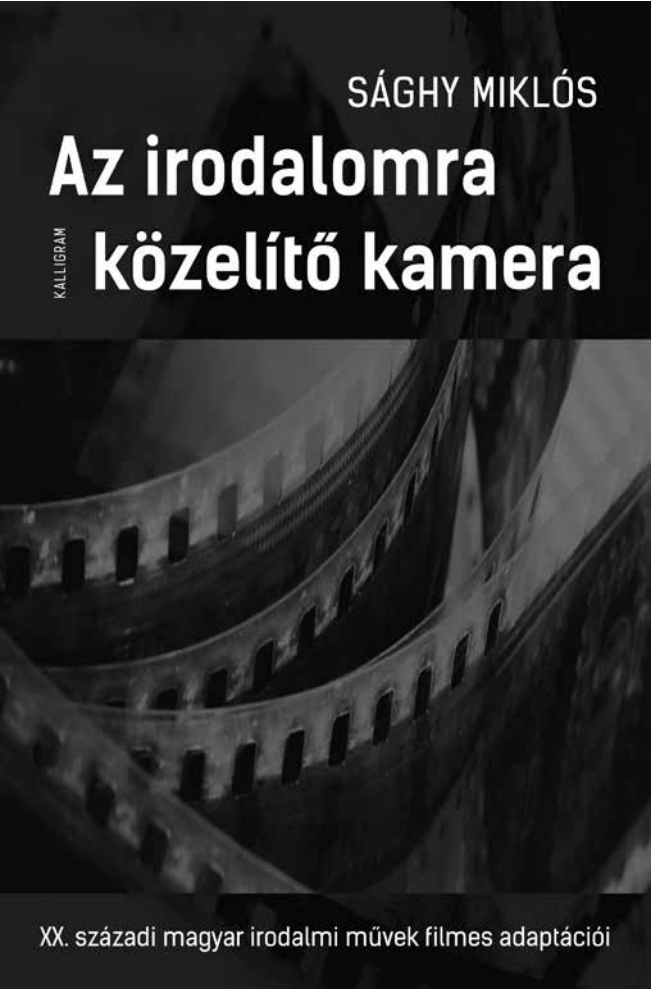
Az irodalom és a filmművészet viszonyrendszerének a szerző egy külön alfejezetet szán, többek között a már említett problémák miatt is, ugyanakkor elvonatkoztatva kifejezetten az egymást adaptáló művektől, foglalkozik az elit- és tömegkultúra folyamatos harcával és a könnyű fogyaszthatóság kérdésével, melyek rendszerint az irodalom magasabbrendűsége mellett és a film ellen szólnak. Szintén ennek kapcsán tárgyalja a mono- és

multimedialitás előnyeit és hátrányait, az elbeszélés szubjektívításának lehetőségét a szöveg és kép esetén, valamint a kontextus szerepét is, hiszen felmerülnek olyan ideológiai, kultúrpolitikai és egyéb, a műveket befolyásoló tényezők is, melyek által megragadhatóvá válik az idő, a helyszín, a környezet, a karakterek és azok egymáshoz fűződő viszonya, melyek eltávolodva pusztán a szövegűségtől szintén az adaptáció kulcsává válhatnak.

Az elméleti bevezető utolsó szakasza, mely megnyitja az utat az esettanulmányok felé, és mintegy előrevetíti azok módszertani sokszínűségét, felteszi a kérdést, hogy vajon létezik-e egységes elmélete az irodalmi adaptációknak? Erre a szerző válasza igen egyértelmű: „Kétféle, hogy így volna”. (37) Mivel — mint azt a tanulmánykötet hátralévő százhatvan oldala bizonyítja is — számtalan szempontból neki lehet kezdeni a művek komparatív elemzésének, így a módszerek gyakran nem összeegyeztethetőek egymással. Ebből pedig az a következtetés vonható le, hogy az adott elemzésnek önmagában kell konzekvensnek lennie, mert az eltérő kultúratudományi elemzési módszerek miatt nem állítható fel egy konkrét elmélet, amelyet adaptációelméletnek nevezhetnénk.

Ennek megfelelően a könyv hátralévő részében különböző esettanulmányokat olvashatunk, melyek egy-egy 20. századi magyar alkotó tollából született novellát vagy regényt és az azokat adaptáló filmes feldolgozásokat vetik össze egymással. Nyolc ilyen elemzés olvasható, melyekben Sághy gyakran egymástól merőben eltérő elemzési szempontokat és módszereket alkalmaz — ezek pedig ugyancsak reflektálnak az adaptációelmélettel kapcsolatban tett megállapításaira. Maguk a tanulmányok a szerző által kitűzött (a borító hátoldalán és az *Előszó*ban is olvasható) törekvésekhez hűen könnyed, olvasmányos stílusban íródtak, így ez a kötet valóban alkalmas lehet akár arra is, hogy középiskolás diákok mintegy tanulmányaikat kiegészítendő, hasznos tudást szerezhessenek az irodalmi adaptációk terén. Mindemellett a szerző olyan műveket választott elemzése tárgyának — értve ezalatt mind az irodalmi, mind a filmes példákat —, amelyek, azt hiszem, megkerülhetetlennek nevezhetők a haza kulturális termékek között, sőt legtöbbször már gimnazistaként, kötelező olvasmányként is találkozunk az ember, jobb esetben pedig az adaptációval is — nem utolsósorban ebből kifolyólag személyesen ajánlanám is mind tanároknak, mind diákoknak ezt a könyvet. És habár némileg zavaró a hosszabb, többsoros idézetek külön kiemelésének hiánya, ennek ellenpontjaként mindenképp érdemes megemlíteni a képként a szövegbe szerkesztett filmjeleket és a lábjegyzeteket, melyek viszont egyértelműen segítik a teljes szöveg egybeolvasását, ami szintén hozzájárul ahhoz, hogy a nem szigorúan vett szakmai közönség számára is élményt jelentsen a könyv olvasása.

Mivel az esettanulmányokat időbeli meghatározottságukon és adaptációs jellegükön kívül módszertanilag nehéz (vagy értelmetlen) lenne összekötni, érdemesnek találom összefoglalni, hogy melyek is azok a regények és novellák, valamint filmek, melyeknek egymáshoz fűződő viszonyáról olvashatunk; tovább-



bá, hogy azok milyen értelmezési és elemzési szempontok alapján kerülnek összehasonlításra — hiszen tulajdonképpen épp emiatt született meg ez a kötet.

Rátérve konkrétabban az egyes elemzésekre, elsőként Csáth Géza *Anyagyilkosság* és *A kis Emma* című műveit olvashatjuk Szász János ezen alkotásokat feldolgozó 1997-es *Witman fiúk* című filmjével összehasonlítva. Ebben az esetben máris találkozhatunk azzal a jelenséggel, mely később például az Otlík- és Parti Nagy-íráásokat adaptáló filmeknél is feltűnik, melyek nem egyszerűen egy adott irodalmi mű filmbéli átírását jelenítik meg, hanem sokkal inkább az azokban megjelenő korszakok ideológiai vagy lélektani vonatkozásait ragadják meg. A *Witman fiúk* esetében például a szülő–gyermek viszony, illetve ezek hiánya jelenti az elemzés fő nyomvonalát, mely a novellák és a film hangvételbeli összehasonlítását eredményezi. Hasonlóképpen ehhez, a Krúdy Gyula és Huszárik Zoltán Szindbád-története sem kifejezetten a történet szempontjából válnak hangsúlyossá, hanem sokkal inkább a női karakterek ábrázolása, valamint a történeteket összekötő főhős szerelemhez és halálhoz fűződő (többszörösen összetett) viszonya és ennek megjelenítése a filmben.

Ezt követően két olyan tanulmányt is olvashatunk, melyek egyértelműen a két médium közt próbálnak meg utat nyitni, nevezetesen Mándy Iván *Diákszerelem* és Mészöly Miklós *Film* című írásai. Mindkét mű esetében — bár eltérő módokon — azzal a kérdéssel találkozhatunk, hogy miként írható le egy film szövegként. Azonban az adaptációk is eltérő módon kezelik ezt a gyakorlatilag megfilmesítésért kiáltó témát: Szomjas György *Diákszerelem* című filmje kihasználja a médium adta lehetőségeket, és valóban filmbéli filmként viszi vászonra a novella filmjét. Ezzel szemben Surányi András *Film...* című alkotásának esetében a szinte forgatókönyvszerűen megírt regény adaptálása során valami egészen más eredmény születik. A film és a regény között olyannyira sok különbség fedezhető fel (a leg súlyosabb talán, hogy a regénybeli dokumentumfilm helyett egy egyszerű fikciós filmet láthatunk), hogy összehasonlítása értelmetlenné válik. Ugyanakkor a tanulmánykötet edukációs jellegére mutat az is, hogy ez az elemzés is helyet kapott, hiszen így az is szemmel látható, mi történik akkor, ha egy adaptáció esetében szinte nincsenek olyan pontok, amelyek mentén el lehet indulni. Sággy egész egyszerűen így írja ezt le: „Jelen fejezet reménye csupán annyi, hogy a határpontok kijelölése is járhat némi tanulsággal, illetve annak elemző bemutatása, hogy az adaptációs viszonyban résztvevő két alkotás miért nem mérhető, vethető össze egymással.” (112)

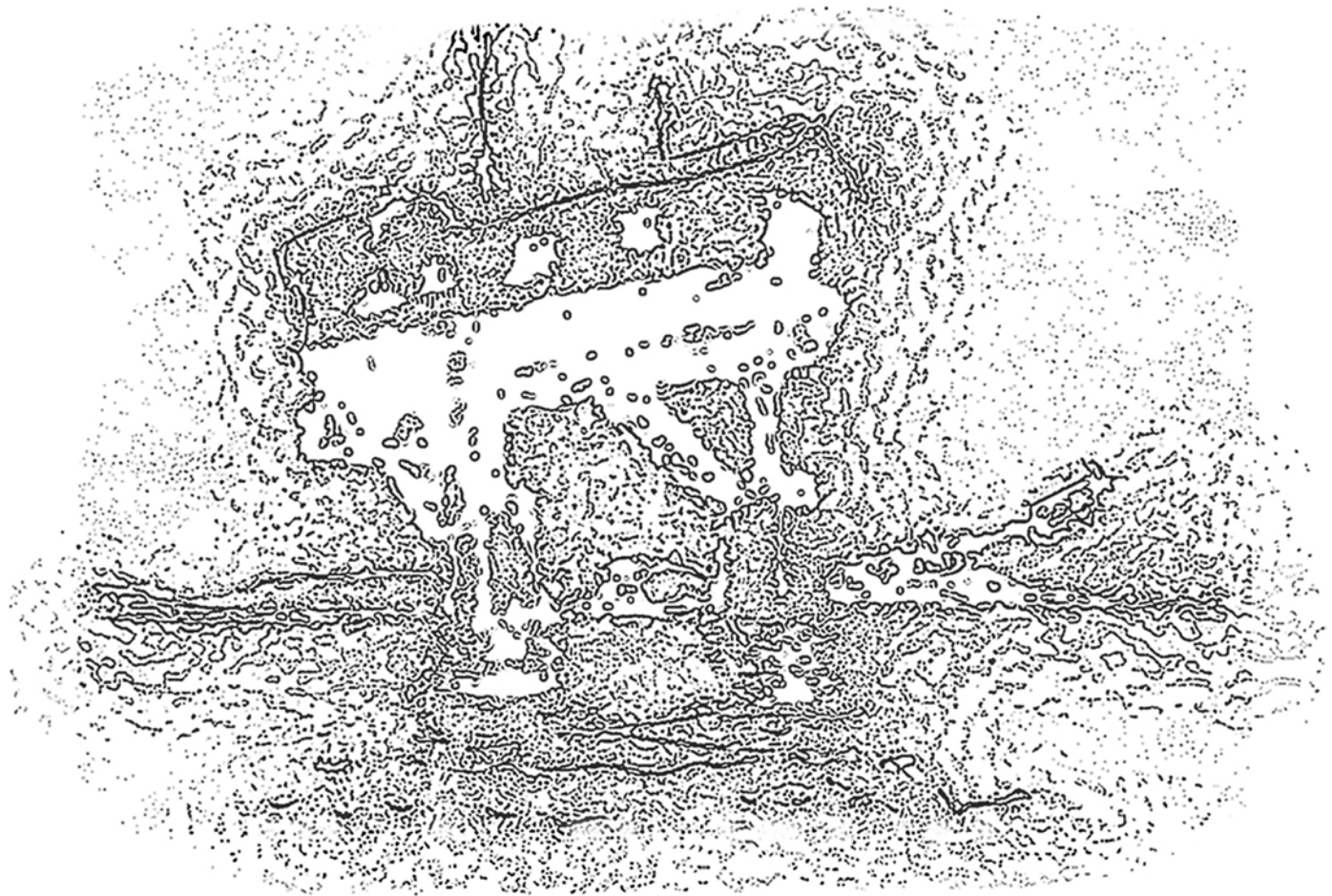
A tanulmányok között ezentúl olvashatunk Dömölky János *Hajnali háztetők* című filmjéről, mely Ottlik Géza műveit (és részben élettörténetét) adaptálja kultuszteremtés vagy arra való reflektálás céljából, az író műveinek szellemiségére helyezve a hangsúlyt. Majd az Esterházy Péter írása alapján Gothár Péter által rendezett *Idő van* című film szubjektivitás- és karakterkezelését leíró elemzés során a posztmodern szubjektum filmes és irodalmi megközelítésének és megjelenítésének összehasonlításával találkozhatunk.

Ezt követően elérünk a tanulmánykötet két záró fejezetéhez, melyek mintegy csattanóként hathatnak. Amennyiben az olvasó nem elejétől végéig olvassa el egyhuzamban a könyvet, valószínűleg kevésbé vágja mellbe, számomra viszont kifejezetten felkavaró élményt jelentett a könyv végére hagyott *Sorstalanság*- és *Taxidermia*-elemzések. Ugyanakkor érdekes tapasztalat volt az a felismerés, hogy úgy fogok neki az említett tanulmányok olvasásának, mint egy már jól ismert regény filmváltozatának: vannak elvárásaim, de nagyjából tudom, mire számíthatok. A *Sorstalanság* esetében a regény korlátozt gyermeki perspektívájától és az ebből adódó gyakran ironikus és naiv hangvételtől a film elrugaszkodik, ezáltal ugyanazon történet merőben más hangvételű leírását láthatjuk, és egy hollywoodi jellegű, tömegízlésnek megfelelő filmet kapunk végeredményként. Az olvasott szöveg alapján ki merném jelenteni, hogy a Sággy Miklós által elénk tárt tanulmány iskolapéldája lehet egy összefoglaló *Sorstalanság*-elemzésnek, mely épp csak annyira megy bele részleteiben az értelmezésekbe, hogy a szakmai és a szélesebb körű érdeklődő közönség számára is érdekes legyen, de ezen túl nem mutat.

A kötet záró tanulmánya pedig a már említett *Taxidermia*, mely Pálfi György rendezésében jelent meg 2006-ban, történeteinek alapjául pedig Parti Nagy Lajos két novellája *A fagyott kutya lába* és *A hullámnzó Balaton* szolgálnak. Ez esetben az összehasonlító elemzés központi elemét maga az emberi test jelenti, módszertanilag pedig ismét egy újfajta elemzési stratégiát láthatunk, hiszen annak ellenére, hogy a felsorolt adaptációk között számos olyan film volt, mely több novellát, elbeszélést vagy azok részleteit gyúrta össze egy narratívába, ezeket nem külön-külön, hanem egyként elemezte a szerző. A *Taxidermiát* azonban nem mint egészet, hanem részleteiben elemezve olvashatjuk, a novelláknak megfelelően, kitérve mind a különbségekre, mind a közös elemekre, melyek a test tapasztalata és történelmi/hatalmi környezetben való megítélése és megélése köré rendeződnek. Mindez pedig kiegészül egy harmadik részegységgel is, amely már a poszthumán test és annak esztétikája témakörét dolgozza fel, amely bár nem adaptált történet, beleillik a Parti Nagy-novellák sorába és a film narratívájának ívébe is, mely ebben a kontextusban a test társadalomnak való kiszolgáltatottságát és a különböző történelmi korszakokban való beilleszkedési vagy megfelelési kényszerét jeleníti meg Sággy Miklós olvasatában.

Az alapvető olvasmányélményem, hogy a kötet olyan, mint egy izgalmas tankönyv, amit bánok, hogy nem olvashattam el tizenévesen, gyakran belefutva így a „jobb-e a film, mint a könyv?” típusú parttalan vitákba. Annak ellenére, hogy az egyes tanulmányok (mint látható is) igencsak különböznek egymástól, kellőképp visszaadják az elméleti bevezető fejezetben előrevetített, az irodalmi adaptációk esetében alkalmazni érdemes elemzési stratégiákat és módszereket, hogy elvonatkoztathassunk a pusztán szövegűsége alapuló adaptációelemzéstől. Ezentúl pedig az elemzett regények, novellák és filmek mind kiemelkedő alkotásai a hazai irodalmi és filmes szférának, olyan alkotások, melyek a nem szakértő közönség számára is ismert, kedvelt művek, amely széles körben még népszerűbbé teheti Sággy könyvét.

Összességében, mind az olvasmányos stílusban megírt elemzések, mind pedig az irodalmi adaptációkról szóló elméleti összefoglalója miatt ajánlanám egyrészt gimnazista közönség számára, másrészt pedig nagyon jó alap és erős kiindulópont lehet bárkinek, aki érdeklődik a téma iránt, hiszen olyan alapvető szakirodalmakat és szerzőket idéz, akik, úgy gondolom, megkerülhetetlenek az adaptációs kérdésekkel foglalkozó kutatásokban. (Csak néhány nevet említve az idézetek közül: Dudley Andrew, Roland Barthes, Noel Carrol, Sarah Cardwell és még sorolhatnám.) A kötet amiatt is teljes mértékben alkalmas lehet kifejezetten edukációs célokra, hogy az elméleti háttér mellett „gyakorlatban” is bemutatja, hogy a történethez és a szöveghez való szigorúan vett hűségen kívül milyen egyéb szempontokból és milyen módszerekkel lehet, vagy érdemes nekiállni irodalmi adaptációk elemzésének, ráadásul, ahogyan a fent említett példákban is kitűnik, a spektrum igen széles.





RÉZ Anna

Önkielégítéstől az önmegértésig

(*Big Mouth*,
Netflix,
2017–2020;
PEN15,
Hulu,
2019–2020)

Mindannyiunk életében eljön az az áldott időszak, amikor büntetlenül anekdotázhatunk a saját kamaszkorunkról, mint-ha ezeknek a történeteknek valamilyen önmagukon túlmutató jelentősége volna. Most az Y generációé a terep: a film, a sorozatok, a zene és úgy általában a kollektív emlékezés számára a ’90-es évek és az ezredforduló már egyértelműen retró. Ez nem csak annyit jelent, hogy ez az időszak konstans, fékevesztett, nosztalgikus múltba tekintés tárgya, de azt is, hogy értelmes művészi és intellektuális projektnek minősül ránézni a személyes és kollektív jelenünkre — *onnét*.

Na tehát, kedves (Műút-olvasó) gyerekek! Bármilyen furcsának tűnik is, de az 1990-es évek nem hasonlított feltűnően a sötét középkorra. A lányok nem gondolták azt, hogy halálos kór támadta meg a szervezetüket, amikor megjött az első vérzésük; és viszonylag kevés kiskamasz tartott attól, hogy a kárhozat tüzés fog elégni, ha örömszerzési célból rendszeresen hozzáér a nemi szervéhez.

Az élet valójában elég hasonló volt ahhoz, amilyenek ma ismeritek. Egy fontos megszorítással: a ’90-es években még épp csak megszületett az a mára kiterjedt ipar, amely a kiskamaszokat foglalkoztató kérdések exponálására szakosodott. Képzeltétek, gyerekek! Akkoriban még nem létezett tízéves fiúkra targetált pornó, és nem ismertük a YA irodalom fogalmát sem — ha pedig valaki elmagyarázta volna nekünk, akkor valószínűleg a szüleink által megőrzött és kissé komikus pöttyös és csíkos könyvek jutottak volna az eszünkbe. Tinifilmek helyett jobbára családi filmek mentek a mozikban (amelyek akkoriban nyitva voltak, az emberek pedig maszk nélkül prűszköltek-köhécseltek benne!), bár ez pont az ezredforduló környékén alaposan megváltozott (erre a későbbiekben még visszatérek).

Ennek következtében bimbózó szexualitásunk sok esetben bizarr és időnként kifejezetten inadekvát tárgyakat talált ön-maga megértéséhez. Pironkodva vallom be, de tíz- és tizennégy éves korom között a *Sztracsatella* című film (1996, rendezte: Kern

András) hagyta bennem a legmélyebb erotikus nyomokat — értelemszerűen azóta sem mertem újraneézni. Tizennégy évesen szexuális vágyunk kifejezésének a legartikuláltabb módját az je-lentette, hogy fékevesztetten kuncogtunk azon, amikor fiatal és jóképű matektanárunk arról magyarázott, hogy az exponenciális függvényben az aszimptota hozzásimul (érted, *hozzásimul*!) az Y tengelyhez. (2020-ban ha nem akartad, akkor is megtanultad, hogy ez mit jelent.) Mivel eleve nem nagyon beszélgettünk a szexuális vágyainkról (na jó, lehet, hogy a fiúk többet, de velük én nem beszélgettem), értelemszerűen egyáltalán nem beszélget-tünk sem a szexuális identitásunkról (bármit jelentsen is ez), sem a szexuális orientációnkról — meleg kamaszoknak lenni, gyerekek, a Netflix előtt bitang nehéz dolog volt.

De más területeken sem volt egyszerűbb a helyzet. Bár a ’90-es évek végétől elindult a tinifilmek dömpingje (lám, máris vissza-tértem!), és ezekben bérelt helye volt a lúzereknek és outcastoknak, a filmek mégis ugyanazt a rút kiskacsa-/pygmalion-történetet ite-rálták újra és újra (ld. *A csaj nem jár egyedül* és társai). Ez felért egy árulással, hiszen még a leghülyébb lúzer is tudta: nem min-den kamasz szép, és nem mindenkinek jár a társadalmi felemel-kedés az iskolai hierarchiában (hiszen akkor ki maradna *alu*?!). A tinifilmek végső soron csak megerősítettek abban, amit amúgy is éreztünk: hogy nincs kijárat a véget nem érő önértékelési válsá-gokból, és az egész életünk azon múlik, hogy sikerül-e valamilyen váratlan és meghökkentő húzással társadalmi tőkét harácsolnunk abban a véletlenszerű, zárt közegben, ahová a szüleink tizenkét évesen bezsuppoltak.

Mindezt azért volt fontos elmesélnem (valójában nem volt fontos, hogy elmeséljem, de így jártatok), hogy világos legyen: amikor a harmincas–koranegyvenes éveikben járó alkotók nyúl-nak hozzá a kiskamaszkor témájához, akkor egyszerre artiku-lálnak olyan személyes tapasztalatokat, amelyek értelmezéséhez annak idején nem álltak rendelkezésükre megfelelő fogalmak, minták, elméletek — és vetnek számot azzal, miben volt más a „mi” kiskamaszkorunk a mostaniakétól.

Mindeközben pedig szembe kell nézniük egy súlyos eti-kai és esztétikai problémával: hogyan lehet úgy ábrázolni azt, hogy a tizenhárom évesek szexuális lények, hogy egyúttal ne szexualizálnánk is őket? A *Big Mouth*, a *Family Guy* forgató-könyvírójaként ismert Andrew Goldberg és Nick Kroll színész–komikus nevével fémjelzett animációs sorozat (társalkotók: Jennifer Flackett és Mark Levin) egy ponton nyíltan szembesít minket a problémával egy különösen megalázó önkielégítési incidens után:

Maurice: Tudom, hogy ez most nagyon égőnek tűnik, de egyszer majd biztos jól mosolyogtok rajta. Klassz dolog is kisülni belőle.

Andrew: Például? Egy sorozat, tele maszturbáló kölykökkel?

Nick: Az már gyerekpornónak számítana, nem?

Maurice: Azt a kurva! Remélem, nem. Talán ha animációs, akkor nem lesz gáz. Ugye?

(1. évad, 10. rész.: Pornscape)

A *Big Mouth* egyértelműen támaszkodik az alkotók gyermekkori élményeire (nem véletlenül hívják a két főszereplőt Andrew-nak és Nicknek), a közeg azonban nagyon is kortárs. Ennek megfele-lően a sorozat első két évada már-már kisiskolás (vagy inkább netflixes) didakszissal vezet minket végig a „kurrens” témákon. Minden mennyiségben dől ránk az ondó és a menstruációs vér; az egzotikus és kevésbé egzotikus szexuális identitások és orien-tációk; a #metoo-történetek és a faji identitás dilemmái (ironi-kus, hogy bár az összes főszereplő családnak zsidó gyökerei van-nak, ez semmilyen szerepet nem játszik a gyerekek önmegértésé-ben); kutyüfüggőség és az online pornó veszélyei. (Ez utóbbival kapcsolatban hangzik el a sorozat egyik legszebb tételmondata szex és pornó összefüggésében: „Fogtál egy csodálatos dolgot, és valami ocsmányat csináltál belőle.”)



A sorozat egyetlen egyszerű fogástól tud egyszerre nagyon vicces és nagyon felkavaró lenni: a megszemélyesítéstől. Szíve-lelke a két hormonszörny, Maurice és Connie, akik a gyerekek puber-tását felügyelik. A hormonszörnyek elsöre tényleg szörnyűsé-gesnek tűnnek: a gyerekek őket hibáztatják (teljes joggal!) ki-számíthatatlan hangulatingadozásaikért és végtelenül megalázó szexbaleseteikért. Idővel mégis egész empatikus segítőtársaknak bizonyulnak, akik visszafogják a gyerekeket, amikor kilátástala-

nul nagy baromságokba keverednek. A későbbi részekben hasonló megismerésén megy keresztül a szégyen (Szégyen Mágus személyében, aki persze maga is nagyon szégyelli magát valamiért), a pánik (szúnyogok) és a depresszió is, ami, ha eddig nem lett volna egyértelmű mindenki számára, egy *nagy, lila, doromboló macska*. De életre kel Jessie vulvája is (a sorozat egyértelműen legkedvesebb szereplője), akárcsak a Jay által önkielégítésre használt berendezési tárgyak (jellemzően párnák) is, akikkel hősünk bonyolult poliamór viszonyokba keveredik.

A *Big Mouth* a lehető legkisebb mértékben sem erotikus — ellenben annyira obszcén, mintha az lenne a célja, hogy a legflúgosabb hormontriggerelt kiskamaszt is orrhosszal verje a műsoridő minden egyes percében. A humora, köszönhetően a véget nem érő kulturális utalásoknak és metaleptikus kikacsintásoknak, mégis sokkal közelebb áll a *Family Guy* vagy a *BoJack Horseman* világához, mint a kárörömré és szekunder szégyenre bázírozó kamaszvígjátékokhoz. Illetve hát az egész vállalkozásban épp az az izgalmas, hogy ez a kettő milyen jól megfér egymás mellett: az animáció megengedte grandiózus túlzások (mint amikor egy emlékezetes jelenetben Jessie kiesett betétje magába szívja a tó összes vizét) pontosan tükrözik a szereplők végletes félelmeit és örömeit; a kulturális utalások pedig könnyen olvashatók úgy is, mint egy kiskamasz próbálkozásai, hogy megértse önmagát az őt körülvevő társadalmi üzenetek kesze-kusza tömegében.

Mindeközben pedig finoman beszűrődik a történetbe az az ígéret, hogy a kamaszkorunk feldolgozása, rendszerbe foglalása és kiröhögése hozzájárulhat ahhoz, hogy megértsük, itt és most kik vagyunk. A negyedik évad egyik meghatározó történetszála Nick posztapokaliptikus vízióit villantja fel, amelyben a világ olyan, amilyennek azt egy rendes klímakatasztrófa után elképzeljük, Nickből pedig hideg szociopata lett, aki nem képes kötődni másokhoz, sem törődni velük, és kényszeredetten kapaszkodik egykori kamaszbarátságainak az emlékébe. Ezek nyilvánvalóan nem a tizenhárom éves, fiktív Nick Birch, hanem a felnőtt és legkevésbé sem fiktív Nick Kroll szorongásai (ezt az alkotó egy percig sem tagadja) — a kamaszkor rekonstruálása, az egykori remények és a jelenbeli válság egymásra olvasása egy *felnőtt* önismereti utazása.

Míg a *Big Mouth* az animáció, a túlzás, a megismerés eszközeivel (és akkor a musicalbetétekről még egy szót sem szoltunk!) *eltávolítja* magától az általa megjelenített kiskamasz drámákat, addig a *PEN15* éppen attól válik groteszkké, hogy lehetetlenül *közel* megy hozzájuk. Az alkotók, Maya Erskine és Anna Konkle szintén a saját kiskamaszkorukat idézik meg: de itt az időpont az ezredforduló, a főszerepeket (Mayát és Annát, ki mást?) pedig maguk az alkotók játsszák — miközben az összes többi gyerekszerepet gyerekszínészek kapták. Bár első látásra úgy tűnhet, ez nemhogy megoldaná a gyerekek szexualizálásának problémáját, sokkal inkább súlyosbítja azt, ténylegesen nem ez történik: a felnőtt nők és a 13–14 éves gyerekek közti kontraszt épp a romantikus helyzetekben annyira otromba, hogy lehetet-

lenné válik „drukkolni” a pozitív végkifejletnek. (Persze egész biztosan nem ez lenne a befogadói élményünk, ha harmincas férfiakat látnánk, amint tizenhárom éves lányokról ábrándoznak — de erről az aszimmetriáról aligha az alkotók tehetnek.) Ebből következően, dacára a lenyűgöző alakításoknak, a sorozat szükségszerűen a perifériára szorítja a gyerekszereplőket — a történet a két főszereplő hányattatásokkal terhes, mégis szívmengetően strapabíró barátságára fókuszál.

És mivel Anna és Maya az iskolai tápláléklánc alján tengődnek, a sorozat nagykanállal méri a megaláztatásokat, a megsemmisülés érzését, a visszautasítást és a szégyent. Erskine és Konkle minden gesztusa, minden rezzenése annyira pontos és érzelmekkel teli, hogy amíg meg nem látunk egy valóságos hetediket, aki Konkle-nek szó szerint („literally” — csak hogy a sorozat egyik legtöbbet használt kifejezésével éljünk) a derekáig ér, tökéletesen el tudunk feledkezni arról, hogy felnőttek játszanak gyerekeket.

A fizikai méretkülönbségnek fontos funkciója van: egyfelől lehetővé teszi, hogy felnőttként *lenézzünk* azokra a gyerekekre, akik hatalmi aspirációból, kegyetlenségből vagy pusztán nemtörődomségből olyan végtelen fájdalom okozóivá válhatnak. Azoknak a *kis* genyáknak láthatjuk őket, akiknek mindig is szeretnünk volna. Másfelől, némileg paradox módon, ez egyáltalán nem csökkenti a főhősökkel való azonosulás lehetőségét: egy pillanatra sem vetődik fel, hogy ne lenne tökéletesen indokolt Anna és Maya kétségbeesése vagy épp lelkesedése. Ha valamit felmutat a *PEN15*, az épp az, hogy a kiskamaszkorunk szégyene, a kiskamaszkorunk vágyakozása a *mi* szégyenünk és a *mi* vágyakozásunk — és hogy ezek az érzelmek semmivel nem lesznek kevésbé intenzívek attól, hogy az, aki vagy ami kiváltotta őket, időközben összement a szemünkben.

Mindeközben a sorozat nagyon tudatosan vizsgálja a kontrasztokat és folytonosságokat az ezredforduló és a 2020-as évek között. Rendszeresen halljuk a betárcsázós internet hangját (és a ma már alig értelmezhető párbeszédet arról, hogy a gyerekek ne foglalják le a telefonvonalat internetezéssel); megjelennek az első, korai chatszobák és velük együtt a kamuprofilok. Egy teljes epizód foglalkozik Anna ráismerésével a rendszerszintű rasszizmusról — és azzal, hogyan kezeli ezt egy olyan amerikai iskola, amelynek értelemszerűen még nem volt saját esélyegyenlőségi és diverzitási referense és érzékenyítő tréningjei. Mindebben, üdítő módon, és éles kontrasztban a Netflix-termékekkel, nincs semmi propagandisztikus szájíz, és nincs benne nosztalgia sem: egy olyan világot mutat fel, amelyben a mostanihoz képest kicsit kevesebb a szabály és kevesebb a minden értelemben vett „tudatosság”. Ettől pedig a gyerekek egyszerre sokkal védtelenebbek (a bullyinggal, a rasszizmussal, a hatalmi visszaélésekkel szemben), de talán valamivel spontánabbak is: lehetőségük van arra, hogy egyedül fedezzék fel, hogyan néz ki számukra a világ, és őszintén rácsodálkozhassanak arra, amit találnak.

Időnként úgy tűnhet, a *PEN15* nem használja ki a benne rejlő potenciált: a „felnőttek gyerekszerepben” felállás megen-



gedhetne valami bátrabbat és vadabbat, mint azt a finom és érzékeny, de alapvetően mégiscsak konzervatív és realista történetmesélést, amely a sorozatot jellemzi. A lehetséges továbblépést vetíthetik előre a 2. évad mostanáig látható utolsó epizódjai (a 2. évad második fele valamikor 2021-ben fog képernyőre kerülni), amelyekben Anna és Maya egy iskolai előadás színpadra állításában vesz részt, Anna a technikai stáb vezetőjeként, Maya pedig főszereplőként. Maya felnőtt szerepet játszik: és hirtelen nem egy felnőttszínészt látunk, aki egy gyerekszínészt játszik, aki egy felnőttet játszik (pedig Erskine erre is képes lett volna), hanem egy kitűnő és érett felnőtt színésznőt. A transzformáció egyszerre izgalmas és zavarba ejtő, és arra utalhat, hogy az évad második fele már a gyerekekben érlelődő majdani felnőttre tekint rá/előre/vissza.

A *Big Mouth* túl van négy évadon, és úgy tűnik, már mindent elmesélt, amit ebben a formátumban el tudott; a *PEN15* másfél évad után még jócskán tartogathat újdonságokat, ha mer bátrabban kísérletezni. A két, tematikájában oly hasonló sorozat egy crossover erejéig találkozott: a *Big Mouth* 4. évadának *Cafeteria Girls* című részében az immár nyolcadikos Andrew és Nick megpróbálja felszedni a hetedik Annát és Mayát. És bár

a lányok valóban hálások a figyelemért, a fiúk annyira elbizakodtak, hogy az nekik is sok: nemcsak hogy lekoptatják őket, de egy drámai pillanatban Andrew és Nick szembeül vele, hogy már nem a saját, hanem a lányok sorozatában járnak, ahol az égvilágon senki nem drukkol nekik. „— Talán mégsem körülöttünk forog az univerzum. — Ideje úgy kezelnünk a lányokat, mint akik mind a saját műsoruk sztárjai” — elmélkedik Andrew és Nick a rész végén, a sorozattól megszokott invenciózus szábaragással.

A kiskamaszkor még a legszerencsésebb körülmények között is radikálisan kontrollvesztett állapot: az ember nem ura a fizikai működésének; az önértékelése és méltóságérzete elszabadult hullámvásútként zuhan és emelkedik esetleges külső történések hatására. Hogy mindezt mennyire lehet aztán kinőni, arról vitatkozzanak a pszichológusok — mint ahogy arról is, hogy mégis mit lehet, lehet-e „tanulni” a kamaszkorunk felülvizsgálatából. Annyi biztos, hogy a kamaszkorunk újrakonstruálása (alkotóként és befogadóként), a sérelmeink ismételt megsíratása, majd ennek az egésznek a jóízű kiröhögése visszamenőleg is felruházhathat minket valami olyasfajta ágenciával, kontrollérzettel, ami akkor és ott annyira hiányzott. És talán időnként még most is hiányzik.

TÓTH Ákos

tandori light

(Megjegyzések a vers* olvasásához)

A múlt idő jele

a t_d/dt

(Tiroddal elol; várlatd)

2016. II. 27

Tandori Dezső versének kézírata a szerző irodalmi hagyatékában maradt fent. A vers 5 teljes és egy töredékes A/4-es oldal terjedelmű, írógéppel készült eredeti leíratban olvasható. Az írógéptől származó, kék golyóstollal és fekete filctollal felvitt megjegyzések kísérik, melyek a szöveg bizonyos részeinek tisztázását, valószínűleg megjelentetéshez szükséges begépelését és szerkesztését voltak hivatottak segíteni. A szöveg készülségi foka, a kézirat állapota egyértelműen arra utal, hogy ez esetben nem a hagyatékban nagy mennyiségben fennmaradt szövegvázlatról vagy tervezett mű előkészületéről van szó, hanem befejezett alkotásról, mely valamilyen okból nem jelent meg a szerző életében.

A verset a szerző nem datálta, illetve nem látta el a megírás idejére és módjára vonatkozó konkrét adatokkal, megjegyzésekkel. A rendelkezésre álló szövegbeli információk alapján a legvalószínűbbnek azt tarthatjuk, hogy a mű 2013 első félévében íródott.

A vers eddigi ismeretlensége, vagyis publikálásának hiánya több szempontból érdekes kérdéseket vet fel. Természetesen értekelhető és értelmezhető a Tandori-filológia irányából, hiszen tudható, kijelenthető a szerző több évtizedes publikációs gyakorlatának ismeretében, hogy Tandori a legritkább esetben tartott vissza elkészült műveket a megjelentetéstől. Éppen ellenkezőleg, a '70-es évek második felének kitágult magyarországi és külföldi megjelenési lehetőségeivel élve a korszak folyóiratkultúráját szinte egységes publikációs felületként használva, művei viszonylag gyors megjelentetésére számítva, dinamikus és megbízhatóan tette közzé „életirodalmát” éppen aktuális gesztusait. Ha kizárjuk a véletlen nagyon is lehetséges lehetőségeit — elkeveredett az írás, a kiszemelt folyóiratnál lépett fel gond a közléssel —, akkor feltehetjük a kérdést: vajon Tandori által gyakorolt öncenzúráról van szó, vagy olyan előkészületről, mely a posztumusz megjelenést is a mű megtörténésének részeként értelmezi és bevonja azt a „morbid” üzenet esztétikai végrehajtásának folyamatába? A vers kezdőmondatának — a szerző halálára vonatkozó —

feltétele („TANDORI MEGHALT”) ugyanis olyan kijelentés, mely a mű megírásának és lehetséges megjelentetésének idején csupán a Tandori által szüntelen szuggerált „halálig előfutás” ezúttal igen konkrétan megfogalmazott, de éppen a folytatódó beszéd által felfüggesztett, nem igazolódó eseményére utal. Be kell látnunk, hogy a mű feltételül szolgáló halál-bejelentés és a nyomában keletkező-sokasodó „nem lesz”-víziók radikálisan másként olvasódnak és olvasódhatnak a kiváltó esemény valóra válását követően, vagyis Tandori 2019-ben bekövetkezett halála után. A beszéd itt, függetlenül a halasztott bemutatás tervezett vagy véletleneknek köszönhető megtörténésétől, olyan jelentéssel telítődik, mely a lírai hang mindent tudó, mindent akaró, egyetemes kívánságát, a jövő el-nem jövődként megképzett paradox tér-idejében való otthonosságot, az olvasói tudat egyszerű adottságaként tárja fel. Ráadásul, a szövegnek ez az időjátéka, mint előre beültetett — minden jövődő olvasásban szerephez jutó — effektus a vers jelzőfényeként szolgáló címben (*light*) is ösztönzésre talál.

A vers címe utalásként fogható fel Tandorinak — a szerző-nevet és a voltaképpeni címet szintén egyetlen kifejezésben egyesítő, s ezzel hagyományos orientáló szerepüket felülíró — 2013-ban megjelent könyvére, a *tandori light*-ra. A Scholar kiadó által gondozott, hibrid koncepciót megvalósító — egyszerre életmű-válogatásként és sorkötetként olvasható — kötet az életút egy jelentős pontján, a szerző születésének 75., „kerek” évfordulóján a kör teorémájához kapcsolódó korábbi definíciókhoz (ld. az elérítő fogalmát) tér vissza és azok áthidalhatatlan kérdésességében, egy valóság-pont feloldhatatlan irrealitásában pillantja meg a művészi kifejezés hiteles hasonlatát. Az érintés „fényében” határozottan úgy tűnhet, hogy Tandori műveinek kezdettől (a könyvben sokszor megidézett első kötet, a *Töredék Hamletnek* darabjaitól fogva) központi tulajdonsága a tematizálatlansággal mint az egzisztencia abszurd meghatározottságával (meghatározatlanságával) való szembesülés. A kisbetűs, lefokozottságában

* Tóth Ákos esszéje a Műút jelen lapszámának nyitóverséről szól.

új funkciókat magára vevő szerzőnév (*tandori*), a hozzá kapcsolódó, sokértelmű idegen szó (*light*) és a mű feltételes idejének kitarató non-futurumban való fogalmazása olyan együttállást jelez, mely a „zenóni egzisztencializmus” szellemében lehetővé teszi az élőnek/szólónak, hogy beérje, sőt le hagyja saját, rá váró haláleseményét.

A következő bekezdésekben a versszöveg esetlegesen magyarázatra szoruló megfogalmazásait idézem fel, a rájuk vonatkozó, idekíváncozó tények, összefüggések, kommentárlehetőségek kiegészítéseivel. A szerkesztői jegyzetként olvasható, ehelyütt csak alapinformációkat közlő — vagyis a kutatás későbbi fázisaiban bizonyára további kiegészítésekkel ellátható és bővíthető — megjegyzések a tárgyalás során a szövegegységek versbeli előfordulásának sorrendjét követik:

»[...] *nem dölhetnek / el lépten-nyomon, léptem lesz maga a nyom már, / saját nyomaimba — se! — lépek, abszolút nyom-elem, / ezt megírtam egy hamletes könyvben [...]*. A vers itt valószínűleg a *Kioltod...* című korai kompozíció zárósoraira utal: „Nincsen hová légy: már jelenlét / nélkül ott állsz minden lehetséges nyomodban.” Ld. Tandori Dezső: *Töredék Hamletnek*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1968, 100. A nyom, a jelenlét által kialakított emlék/hely képe az első Tandori-kötet meghatározó motívuma. A *Töredék*-kötet darabjait Tandori egy másik „hamletes könyvben” kommentálta a vers megírása előtti időszakban: Tandori Dezső: *2 és fél töredék Hamletnek*, Kláris Kiadó-Q. E. D. Kiadó, Budapest, é.n. [2008].

»[...] *megnézem / »tandori/light« borítóval terveződő könyvemet [...]*”. Utalás a korábban már említett munkára: *tandori light* *elérítés*, Scolar Kiadó, Budapest, 2013. A címlapon szereplő felirat — „Megjelent Tandori Dezső 75. születésnapja alkalmából” — szerint a kiadvány december 8., vagyis Tandori születésnapja előtt jelent meg.

»*S az említett / tanár úr mily joggal rajongott döbbsenten Dylan Thomas / versén — és Nagy László fordította, pontosan idézni / nem tudom, de: »Csöndben ne menj az éjszakába át, / dúlj-fúlj, ha megszakad a napvilág.«*” A felidézett vers: Dylan Thomas: *Csöndben ne lépj az éjszakába át*, ford. Nagy László = Dylan Thomas *Összegyűjtött versei*, szerk.: Géher István, Európa Kiadó, Budapest, 1966, 183–185.

»(*Géher tanár úr, Paulinyi kisúr, / Deák Laci, innen-közelből, közel-időben, V. P.*)” Géher István (1940. január 15. – 2012. június 11.) költő, műfordító, irodalomtörténész, egyetemi tanár. Tandori Dezsőt, vallomásai szerint Géher István indította el a költészetfordítói pályán, a már említett Dylan Thomas-kötet megbízásaival. Ld. Tandori Dezső: *Álmomba visszaszólítanak?* Delmore Schwartz: Már álmunkban szólítanak, Nagyvilág, 1995/9–10, 703.

Paulinyi János, a Magyar Képzőművészeti Egyetem Szobrász Tanszékének oktatója, 2012 novemberében, életének 71. évében hunyt el. Paulinyi 1985-től 2004-ig a Szobrász Tanszék epreskerti fémműhelyének szakmai munkáját irányította. Kéz-

iratokból, grafikákból és könyvekből álló magángyűjteményében Tandori számos rajza megtalálható volt, egymással baráti levelezésben álltak. 2005-ben *Tandori Művek M. V. az Epreskertben* címmel rendezett kiállítást a Parthenón-fríz Teremben.

Deák László (1946. október 9. – 2009. december 30.) költő, író, szerkesztő. Tandori több alkalommal is foglalkozott Deák költészetével gyűjteményes recenziók keretében: *Feljegyzések, költészetről — Két költő, három kötet*, Kritika, 1983/4, 17–19; Uő: *A kritikáig — és tovább*, Négy pályatársam [„*Utószor a teljességet...*” Deák László], Mozgó Világ, 1985/8, főleg: 113–116. A sorolt írások és a *Deákemlék* című munka megjelent: „*Orpheusz úr*” — Deák László emlékezete, Orpheusz Kiadó, Budapest, 2010.

»(...) *innen-közelből, közel-időben, V. P.*” Feltételezhetően a 2012. november 7-én elhunyt Vallai Péter színművészre, Tandori számos versének, művének előadójára tett utalás.

»*Karinthy holt-évén (...)*”. Karinthy Frigyes „holt-éve” az író-költő halálának 75. évfordulója (2013-ban), mely alkalomról Tandori máshol is megemlékezett: Tandori Dezső: *Mondjuk* (Verses örökrovat) Karinthy Frigyes 75 + (1938), Kortárs 2013. 04., 46. Ez a vers — kis változtatással — tartalmazza az itteni mű Karinthy-közelben fogant aforizmáját, ld.: „Az írásról: / igazi Karinthy (de itt magam szava): / Írnék, de nincs ki.”

élet-halál

td

Siromnál akkor

td.

2016.
febr. 22

Várlatd

Megidézni a múltat, átélni a jelent. A közvetlenség programja

Hans Ulrich Gumbrecht írásai elé

A hazai olvasóközönség számára Hans Ulrich Gumbrecht neve már jól ismert: amellet, hogy az elmúlt tíz évben számos munkája megjelent magyarul, személyesen is többször megfordult Budapesten — és aki találkozott vele, mind hatása alá került, így vagy úgy. Sokunkat inspirált, másokat provokált, de az biztos, hogy senki nem maradt irányában közömbös. Képzeljünk el — ha tudunk — egy német középkorászt és romanistát, aki 26 évesen már professzorként dolgozik, és aki 40 éves korára mindent elért, amit a német tudományos világ számára nyújthatott, így azt a világot szűknek érezve 1989-ben maga mögött hagyja Németországot és leadva német állampolgárságát új életbe és karrierbe kezd a kaliforniai Stanford Egyetemen.

Gumbrecht 1988-ban ugyan a Magyar Tudományos Akadémia vendégeként járt először Magyarországon, látogatása alkalmával azonban végül semmilyen tudományos rendezvényen nem kellett megjelennie. Tényleges szereplésre csak 2011-ben kerülhetett sor, amikor egy rendkívül intenzív héten át az ELTE-n tartott előadás- és szeminárium-sorozatot. Megtartott előadásait és kéziratban maradt előadásvázlatát a *Szellemtudományok – mi végre? Budapesti előadások* című kötet (Kijárat, 2013) tartalmazza.

Erre az alkalomra jelent meg magyar fordításban Gumbrecht egyik legnagyobb hatású könyve: *A jelenlét előállítása* (Ráció, 2010). A jelenlét ugyanis a gumbrecht gondolkodás központi fogalma. Ez a filozófiai–esztétikai diskurzusból évtizedekre háttérbe szorult fogalom az utóbbi években, főleg Gumbrecht kezdeményezésére került újra az érdeklődés homlokterébe. Egyre-másra jelennek meg az olyan munkák és kompendiumok, amelyek a fogalom újabb és újabb, igen szerteágazó alkalmazási területeit tárják fel: a mindennapi lélettől és kommunikációtól a bölcsészettudományok legkülönbözőbb diszciplínáin, valamint a művészeteken — főleg az építészetben — és az irodalmon át egészen a sportig. Rendhagyó módon, mintegy „élő közvetítésben” mutatja be a fogalom használatával folytatott filozófiai–művészeti kísérletezést a *Presence. A Conversation at Cabaret Voltaire*,

Zurich című kötet is (erről a Műút közölt recenziót, 2016058, 46–49). A jelenlét Gumbrecht szerint korunk, pontosabban a jelenleg uralkodó „kronotoposz” alapvető, az „egyidejűségek tágas jelenének” időtápasztalati formája — ennek koncepcióját az *After 1945. Latency as Origin of the Present* és *Our Broad Present. Time and Contemporary Culture* című könyveiben fejt ki.

A jelenlét dimenzióját Gumbrecht a jelentés dimenziójával kontrasztba, feszültségbe állítva érti újra, vagyis olyan dolgok jelölésére használja, amelyeket nem lehet jelentésszerkezetként leírni, vagy azzá alakítani, és amelyek *közvetlen* elérhetők fizikai értelemben a számunkra. Ha a kommunikáció és az irodalom területéről beszélünk, akkor ezeket a „kommunikáció anyagságainak” nevezhetjük. Gumbrecht arra hívja fel a figyelmet, hogy ezek meghatározó részei a jelentés előállításának, és ezért figyelmet érdemelnek. Olyan jelenségeket és fogalmakat vezet be (újra) a filozófia és esztétika szótárába, mint a hangulat, az élmény, az epifánia, az esemény, az érzéki hatások vagy az intenzitás pillanatai. A jelenlétnek szerinte döntő szerep jut az esztétikai tapasztalatban, pontosabban, a gumbrecht érvelés szerint, az esztétikai élményben.

A jelenlét ugyanakkor nem csak a leírás, az elemzés szempontjából fontos Gumbrecht számára, az ebből levont tanulságokat maga is érvényesíti írásaiban, nem pusztán a jelenlét tárgyalásán, hanem az előállításán is dolgozik. Egyik legizgalmasabb vállalkozása ebből a szempontból a magyarul is olvasható *1926. Élet az idő peremén* (Kijárat, 2014) című könyve, amelybe belépve „1926-ban» kellene éreznünk magunkat. Minél *közvetlenebbé*, és minél érzékletesebbé válik ez az illúzió, olvasásunk annál inkább beteljesíti a könyv fő célját. [...] megidézni néhány világot 1926-ból, re-prezentálni, azaz újra jelenlévővé tenni őket.” Ezt a szerző úgy éri el, hogy az adott év központi fogalmait és jelenségeit korabeli újságcikkeken, leveleken, akkoriban készülő vagy megjelent, esetleg nagy hatást kiváltó műveken keresztül idézi meg, és teszi mindezt úgy, hogy magának a könyvnek a szerkezete is jelenléthatást, az egyidejűség effektusait hivatott kiváltani: olvasóját fizikai értelemben is bevonja, mivel hiperlinkeket tartalmaz, amelyek a könyv különböző pontjaira mutatnak, így nem lineáris olvasásra ösztönöz, hanem a linkeket követve pontról-pontra haladhatunk, miközben szó szerint forgatjuk a kezünkben.

Az itt található összeállításunkban szereplő két könyv bizonyos értelemben hasonlóra törekszik: *közvetlen* hangon, személyesen szól az olvasóhoz, szerzőjük saját élményeire és érzéseire támaszkodik. Annak hátterében, hogy Gumbrecht írásai idővel egyre személyesebbé válnak, két dolog állhat. Egyfelől az, hogy valójában nem tartja lehetségesnek és célravezetőnek a bölcsészeti és a személyes diskurzus közötti megkülönböztetést, másfelől az a meggyőződés, hogy összetett tartalmakat is lehet — sőt kell — közérthető nyelven közvetíteni. Ha akarjuk, ezt felfoghatjuk tudomány–népszerűsítésnek, de talán inkább a bölcsészettudományok jövője és társadalmi elfogadottsága iránti felelősség vezérli a szerzőt. Ezért is vált fontossá a számára az itt tárgyalt téma: a sport



és a sportban rejlő szépség, esztétikum. Hiszen a sport mindenki számára hozzáférhető és befogadható, a sportban sokan sokféleképpen fedezzük fel a szépet. Ha tehát a sportnézés élményét esztétikai tapasztalatként fogjuk fel, akkor ebben a demokratizálás gesztusa nyilvánul meg: a sport révén nem csak a művelt vagy tanult kevesek részesülhetnek esztétikai tapasztalatban, hanem a hétköznapi emberek is. Ennek jegyében született az első könyv, a *Szépség a sportban* (2006), amely nem sokkal *A jelenlét előállítása* (2004) után jelent meg. Ez a könyv arra keres választ, hogy mi rejlik a sport vonzereje, tekinthető-e a sportnézés esztétikai élménynek, és hogyan dicsőíthetjük megfelelően sportoló hőseinket? Az itt közölt első fejezet a hétköznapi szurkolóról szól, aki — nem meglepő módon — emlékeztet a szerzőre, és aki egyes szám harmadik személyben szól intim őszinteséggel a sporthoz fűződő rajongásáról, melynek eredetét egészen a gyermekkoráig visszaköveti. Olyan sporthősökkel találkozunk, mint Muhammad Ali, Jesse Owens, Egon Loy vagy Puskás Ferenc. A második könyv szorosan kapcsolódik az előzőhöz, ugyanis ennek középpontjában a stadionok állnak: *Tömeg a stadionban*. Alapvetően az ott formálódó jelenletre és benne a tömeg viselkedésére, valamint annak okaira kíváncsi, miközben tárgyalja a stadionok kulturális szerepét, a városi térben elfoglalt helyét, a televízióközvetítést és annak

hatását a stadionban szerzett élményre, és még sorolhatnánk. Az itt olvasható első fejezet — immáron egyes szám első személyben — többek közt a szerző üres stadionok iránti szenvedélyéről vall, és megidéz egy személyes emléket is, azt, amikor a Buenos Aires-i stadiont, a La Bombonerát látogatta meg („ahol Diego Armando Maradona sztár lett”), és véletlenül ott ragadt egy egész éjszakára — nem kis öröme. És ha már üres stadionokat emlegetünk, a mai fertőzésveszély miatti szellemmérkőzések is szóba kerülnek. Ha innen, a ma távlatából nézzük, talán még jobban értjük, mire gondol Gumbrecht, amikor arról beszél, hogy a jelenlét iránti vágy felerősödött napjainkban.

Kelemen Pál és Vásári Melinda

A *Szépség a sportban* / *Tömeg a stadionban* című kötet 2021 nyarán jelenik meg a Kijárat Kiadó gondozásában.

Hans Ulrich **GUMBRECHT**

Szépség a sportban

Egy hétköznapi szurkoló

Néha visszatérnek élete első NHL-meccsének emlékei, 1988-ból, amikor még fiatalemberként gondolt magára. A montreali Forumban rendezték, abban a bizonyos, szembetűnően jelentéktelen épületben valahol a város központja és pereme között, amelyet az igazi rajongók „a hoki szentélyeként” emlegetnek. Az ökológia előtti idők erős nikotinszaga soha nem hagyta el a Forum labirintusszerű belsejét, egyetlen mozgólépcsőjét, árusító bódéját, tekervényes lépcsősorát és hátborzongatóan tágas terét sem, és ezek még akkor is üresnek tündtek, amikor a szünetekben megteltek nézőkkel. Kiállított fotók végtelen sora vette körbe, a legtöbbjük színes, de ugyanúgy megbarnult, mint a falak, amelyeken lógtak, néhányuk pedig kifakult fekete-fehér — a Canadiens feledésbe merült csapatait és hőseit ünneplő képek. A játékosok mind a hoki dicsfényében tündöklő mezt viseltek, amelyet a montreali emberek *la flanelle tricolore*-nak hívnak — fehér vagy vörös alapon vörös vagy kék gyűrű látható rajtuk a mellkas körül és egy nagy „C” középen. Minél régebbiek voltak a fotók, annál inkább úgy tűnt, hogy a mezek gyapjúból készültek, és nézőjük egy idő után már nem tudott másra gondolni, csak arra, hogy milyen lehetett izzadni vagy fájni és elázni ebben a gyapjú egyenruhában.

A huszadik század elején készült képeken néhány játékos mintha a vadászok büszkeségével pózolna, gondolta, vadászokéval, akiknek a trófeái láthatatlanná, puskáik pedig hokiütőkké váltak. És természetesen számtalan fényképet látott a Canadiens többszörös Stanley Kupa-győzelmét ünneplő szurkolókról és játékosokról, akik a Forum körüli utcákon nyitott autókban vonultak fel, olykor olyan nők mellett ülve, akik próbáltak hollywoodi módra szépnnek látszani, olykor Al Caponéra emlékeztető férfiak körében. Voltak utcai harcokról készült képek is, de nézőjük akkor még nem tudta, hogy ezek egy bíró döntése elleni heves tiltakozás éjjelét dokumentálták, a Canadiens-mitológia részét képező zavargások éjszakáját.

Aznap este a Canadiens ősi riválisával, a Boston Bruinsszal mérkőzött. Még emlékszik rá, hogy a meccs 3:3-as döntetlennel zárult a két csapat bunyósai között kirobbant brutális és véres

verekedést követően. Évekkel később majd felismeri egyikük horvát nevét a New York Times sportrovatának főcímei között, és olvassa, hogy a játékos, néhány hónappal azután, hogy alacsonyabb osztályba helyezték át, öngyilkosságot követett el egy észak-dakotai motelben.

Az egyetlen jegy, amelyet még meg tudott venni a stadion előtt — feketén persze, mert azokban az években a Canadiens meccseire mindig minden jegy elkelt —, állóhelyre szolt, ami már akkoriban is ritka kivételnek számított a hokistadionokban. Nem véletlenül, hiszen onnan, ahol végül állt — miután jó néhány lépcsőt megmászott a sötétben —, szinte lehetetlen volt a korong villámsebes mozgását követni a jégen. Így a montreali kapusra koncentrált, akiről valaki azt mondta neki, hogy nagyon fiatal (amit nem lehetett volna kitalálni a sisak és a groteszk módon kitömött mez takarásában) és hatalmas tehetség, és nyilvánvalóan a máris berekedt közönség kedvence.

Ami azonnal lenyűgözte, az a kapus tikkélése volt: újra meg újra úgy dugta ki a fejét a válltömések közül, mint egy álmából ébredő teknősbéka. De a néző által eddig látott teknősökkel ellentétben a fiatal kapus nemcsak a fejét dugta ki, hanem ritmikusan felrántotta az állát, sőt az egész fejét, újra meg újra, mintha csak egy kimozdult csontot akarna helyretenni. Bár a mozdulat azt a látszatot keltette, hogy egy idegromcs és könnyű préda a Boston Bruins támadói számára, a reakciói egyszerűen elképesztőek voltak — minden képzeletet felülmúltak. Még a fejmozgását is néhány másodpercre felfüggesztő, majdhogynem szemtelen nyugalommal kapott el a kesztyűjével hét vagy nyolc bedobás óta várta volna őket. Nem volt olyan gyors indítás, ami izgalomba hozta volna — márpedig ez a jégen tényleg gyors —, miközben merev tekintete elbizonytalanította a támadókat. És ha arra volt szükség, hatalmasra párnázott teste alá rejtve tüntette el a korongot.

A kapus neve Patrick Roy volt. A Montreal Forum e fiatal hőse később, a kilencvenes években a sportág minden idők egyik legnagyobb (és legellentmondásosabb) játékosává vált. Azóta, a hosszú montreali teleken, ahol csak gyerekek hokiznak a befagyott tavacskákon vagy a zsúfolt fedett jégpályákon, biztos akad egy fiú, aki a háló mellett felegyenesedve próbálja utánózni azt a bizonyos teknősszerű tikkélést.

* * *

Mozdulatok, amelyek első pillantásra szokatlanoknak, sőt grotesknek tündtek a számára, végül annyira elkezdtek lekötöni, hogy órákra a képernyőhöz láncolták. Semmi sem áll élesebb ellentétben a nyugati szépség kánonjával, mint a japán szumó birkózók büszkén viselt, száz kilónyi súlyfeleslege. A tényleges küzdelmet megelőző percekben a sportolók által előadott rituális koreográfia mégis annyira lebilincselte, hogy megfélemedezett arról, mennyire zavarba ejtette irdatlan termetük. Amikor pedig a birkózók lökdösni és taszigálni kezdték egymást, ami-

kor az erőszak hirtelen kitöréseinek hatására egyensúlyukat veszítették, amikor megbotlottak és kolosszális testük kiesett a ringből, mindig rádöbbsent, hogy évszázadokkal ezelőtt miért szumóversenyeket rendeztek a sintó szentélyekben az istenek figyelmének felkeltésére. És tudta, hogy ha egyszer elég szumót nézhet, egyik menetet a másik után — csupán másodpercekig tartó küzdelmekkel a feszült várakozás hosszú percei között —, a rabjává fog válni.

Sohasem felejtí el az óriás Akebonónak — a hawaii mesternek, Japán urának és a legkifinomultabb ízlésű japán nők bálványának — hatalmas erejét, akit a maga idejében senki sem tudott megingatni, és akinek senki sem tudott ellenállni. Még mindig eszébe jut az a bizonyos délután a Kanszai repülőtérén, amikor alig várta, hogy Akebono végre feltűnjön a képernyőn: és hirtelen, mintha a legmélyebb álmából ráznák fel, egy japán utaskísérő összekacsintó együttérzéssel közölte vele, hogy most vagy soha, ha még mindig el szeretne utazni Sydney-be. Soha többé nem látja birkózni Akebonót. Mert mire visszatért Japánba, addigra a hawaii *yokozuna*, a nagymesterek nagymestere visszavonult, és a reklámszakmában kezdett igen sikeres, új karrierbe.

Igen, természetesen tudja, hogy a nyugati emberek között a szumó kifinomult ízlést követel, olyannyira kifinomultat, hogy néhányan összetévesztik a rossz ízléssel. Bizonyos fokig ugyanez áll a jégghokira is. Különösen a verekedések miatt, amelyeket ma mindenki képmutatón kritizál, viszont egyetlen hagyományos hokiszurkoló se hagyná ki soha (anélkül, hogy pontosan tudná, mi is annyira vonzó bennük). De ellen tud-e állni egyetlen ember is, legyen keleti vagy nyugati, annak a finom kellemnek, amellyel Jesse Owens fut, ahogyan azt Leni Riefenstahl híres filmje az 1936-os olimpiáról megőrizte? Owens olyan intenzíven összpontosít a rajtot megelőző pillanatokban, hogy nézője nem tudja nem feltenni a kérdést: vajon nem az volna-e minden emberi teljesítmény csúcса, ha visszatalálnánk a vadászó orosz-lán egydimenziós célirányosságához, úgy, ahogy néhány modern művész talált vissza az elemi, archaikus gesztusok erejéhez? De amikor Jesse Owens mindenféle erőfeszítés nélkül futott és győzött, arca ahelyett, hogy ragyogott volna a büszkeségtől, inkább meglepettnek tűnt, sőt talán kissé bocsánatkérőnek, amiért egy felsőbbrendű erő repítette el riválisai mellett. Owens végtelenül bájos volt, és olyan vonzerővel bírt, amely független volt minden nemi megkülönböztetéstől.

Százsor is megnézte ezt a felvételt, és bár semmi felfedezni való sem maradt már benne a számára, mégis azt kívánta, bárcsak a maga fizikai valójában jelen lehetett volna a berlini olimpián. Nem tudta eddig anélkül nézni ezeket a képeket, hogy — mindig zavarban és feszélyezve — azon ne kapja magát, hogy a szeme megtelik könnyel, olyan könnyecseppekkel, amelyeknek semmi közük ahhoz a szomorúsághoz, amely a történelmi Jesse nem mindig örömteli élete miatt fogta el. Talán ezek a könnyek határozták meg őt régimódi szurkolóként, amely most ugyanúgy történelemmé válik, mint Riefenstahl filmje.

HANS ULRICH GUMBRECHT



SZÉPSÉG A SPORTBAN

TÖMEG A STADIONBAN

* * *

De nem mindig kell, hogy olyan sztárokkal legyen dolgunk, mint Jesse Owens, Akebono vagy Patrick Roy. Ahhoz, hogy a sport átváltoztassa hőseit a szenvedélyes nézők szemében, nem mindig szükséges, hogy ezek ténylegesen minden idők legnagyobbjai és a világ legjobbjai legyenek. Ahhoz, hogy sportfüggőkké váljunk, csupán annyi kell, hogy meglegyen a sportoló és a néző közötti távolság — akkora távolság, amely elég nagy ahhoz, hogy a néző elhiggye, hogy hősei egy másik világban élnek. Mert ennek a feltételnek kell teljesülnie ahhoz, hogy a sportolók a csodálat és a vágy tárgyaivá váljanak.

Gyerekkorában az apja magával vitte szülővárosától távoli focimeccsre (mert a szülővárosának szégyenszemre egyetlen csapata sem játszott a nemzeti bajnokság első két osztályában), és e városok némelyike éppoly dicstelen volt, akár a nevük: Fürth vagy Schweinfurt. De a Spielvereinigung Fürth-öt (Kenry Kissinger kedvenc csapatát) valamiféle futball-aura övezte, amelyet a csapat három nemzeti bajnoki címmel alapozott meg a huszadik század elejétől kezdve. Igéző volt továbbá nevének furcsa rövidítése (SpVgg), a jelképüket adó, írnek látszó lóhere,

valamint a homályos és megmagyarázhatatlan tabu, amely körüllengte a város nevét (ma úgy gondolja, ez a név abból eredt, hogy egyszerre bizonyult „nagyon zsidónak” és „nagyon proletárnak”), de mindennekfelett apjának jóslata, miszerint a csapatnak legalább egy játékos, akit Gottingernek hívtak, nagy jövő előtt áll, akár még a válogatottba is bekerülhet.

Ezzel szemben Schweinfurtnak csapatként se múltja, se jövője nem volt. Bár két híres középpályás — olyan névvel, mintha ikrek lennének: Anderl Kupfer és Albin Kitzinger — is játszott a csapatban, valamint a német válogatottban a harmincas évek végén és a második világháború alatt, egészen az ötvenes évek elejéig, de egyéni teljesítményük szurkolónk ifjúkorában csak még középszerűbbnek mutatta a Schweinfurt csapatát. A Schweinfurt azonban az első osztályban játszott, és így rendszeresen vendégül láttak néhány igazán jelentős csapatot. 1960 körül az Eintracht Frankfurt egyszer játszott az Európa Bajnokság döntőjében, amikor 7:3-ra a földre döntölte őket a Real Madrid akkor már korosodó hőseinek sportereje és esztétikai tündöklése — Puskás, Di Stefano, Kopa és Gento, akik minden idők egyik legjobb futballcsapatának leglátványosabb játékosai voltak. A Frankfurtnak volt egy — a madridi „királyi” klubbal összehasonlítva szerény — kapusa, akinek lakonikus hangzású neve volt: Egon Loy. Magas volt, nem túl ruganyos mozgású, és még akkor is ellenzős sapkát hordott, amely mintha gyapjából készült volna, ha nem a lenyugvó nappal nézett farkasszemet, hozzá pedig télen-nyáron szürke pulóvert és akkora térdvédőket viselt, mintha be lett volna gipszelve a lába.

Tudomása szerint még soha senki sem zengte Egon Loy hősiek védéseinek dicsőségét (sem pedig Gottingerét, ha már itt tartunk). Minden valószínűség szerint Egon Loy a Frankfurt e nagyon is tiszteletre méltó csapatának átlag alatti tagja lehetett. A fiú számára mégis hős volt. És ő sohasem fogja elfelejteni a pillanatot, amikor apjával egy schweinfurti mérkőzésről hazafelé tartva Werneck falu vendéglőjében megálltak vacsorázni, és amíg ő a meccsről ábrándozott a sült kolbászat rágsálva, a győztes Frankfurt-játékosok léptek be az ajtón, és a hórihorgas Egon Loy elsétált az asztaluk mellett, esetlenül és olyan közel, hogy a fiú akár a kezét is megszoríthatta volna. Valószínűleg Loy az elegáns középpályás kapitánnyal, Alfred Pfaff-fal jött be a vendéglőbe — aki úgy nézett ki, mint egy értelmiségiből lett üzletember —, továbbá Pfaff haverjával, Richard Kress-szel, egy jobbszélső csatárral, akinek kövérkés teste nem árulta el, mennyire gyorsan tudta lefutni az első tíz yardot a labdáért sprintelve. A fiú azonban nem látta Kress-t vagy Pfaffot. Csak Egon Loyt nézte, a kapust, akinek az utódjává és reinkarnációjává akart válni.

* * *

Mindez jó néhány esztendővel azután történt, hogy a német futballválogatott Bernben, 1954. július 4-én elnyerte törté-

netének első világbajnoki címét. Ez a sportesemény később a második világháború utáni időszak végét jelölő történelmi szimbólummá vált Németországban (csak Rainer Werner Fassbinder *Maria Braun házassága* című filmklasszikusát kell megnézni, hogy ezt tudjuk), valahogy úgy, ahogy az 1964-es tokiói olimpia Japánban. De a fiú számára ez volt az első olyan sportesemény, amelyre vissza tud emlékezni, és ez többet jelent minden szimbólumnál. Mint az összes felnőtt, ő sem tudta megmondani, miért hallgatta azon az esős vasárnap délutánon a rádiókommentátort, aki mintha túl sok bort ivott volna (inkább bort, mint sört, a hang legalábbis ezt sejtette). Miközben a fiú ott ült a hatalmas, zöld „varázsszemű” Siemens rádió előtt, megtudta, hogy a német kapus neve Toni Turek, hogy Fritz Walter kapitánynak van egy Ottmar nevű testvére, és hogy Helmut Rahn, a jobbszélső csatár kétszer is betalált, amivel megnyerte a meccset Németországnak, de azt is megtudta, hogy amikor a meccs véget ért, valami alapján változott meg az őt körülvevő világban. A felnőttek felugrotak, és elénekeltek egy ünnepélyes dalt, amely tele volt a fiú számára ismeretlen szóval — bizonyára a nemzeti himnusz volt, sőt talán éppen az az első versszak, amelyet betiltottak a Szövetségesek, mivel Németország területi imperializmusát hirdette. Mintha a szülők és a szülők barátainak a hangulata egyik percről a másikra az állandó elfogódottságból átszapott volna eufóriába.

Néhány évvel azután, hogy majdnem kezet fogott Egon Loy-jal és majd’ egy évtizeddel az első német világbajnoki győzelem után (amely időközben a „berni csodaként” került be a köztudatba), ötven méterről nézte végig, ahogy a nagyszerű Uwe Seeler, a Hamburg és a nemzeti válogatott középccsátára legendás gólt lő a fájdalmasan tehetetlen Loynak. Seeler úgy rúgta meg a labdát, hogy a levegőben volt vízszintesen a teste, és közben mély, pattanó hanggal elszakadt az Achilles-ínja, amelyhez hasonlót a (már nem is olyan kicsi) fiú még sohasem hallott. Mindez abban a Németországban történt, amely már rég, talán túl gyorsan átlépett a vesztes háború árnyékán, holott a frankfurti stadion még mindig nyugtalanító építészeti monumentalitást sugárzott, amit a fiú hamarosan megtanult kapcsolatba hozni országának borús történelmével.

Ezekben az években, a hatvanas évek elején kezdte el hallgatni az Armed Forces Network adásait vadonatúj tranzistoros rádióján (éjfél után és a takaró alatt, nehogy a szülei észrevegyék), minden alkalommal, amikor csak Cassius Clay — akkor még nem változtatta a nevét Muhammad Alira — megvédte nehézsúlyú világbajnoki címét. Clay a csattanókra éhes műsorvezetőket egyre-másra váratlan mondasokkal szolgálta ki, mint például azzal, amelyet szurkolónk büszkén értett meg „élőben” Miami-ból (és sosem fog elfelejteni) rögtön a Sonny Liston elleni kiütéses győzelem után: „Mennybe akart menni, úgyhogy felküldtem oda a hetedikben.” Valami új lépett be a fiú sportvilágába azokon a magányos estéken, valami olyasmi, amiről azokra a fekete amerikai katonákra szeretett (és még mindig szeret)

asszociálni, akiket vasárnap délutánonként látott a belvárosban, és akik a szünetekben odajöttek az általános iskolájához, hogy láthassák végre a lányaikat és a fiaikat, akiket német anyjuk rejtetett az apjuk elől.

* * *

A fiú számára a sportnézés semmi esetre sem az értelmiségiek által később „prousti élvezetnek” nevezett élmény volt; nem az eltűnt idők nyomába szegődött. Az emlékek a legjobb esetben is csak másodlagosak voltak, és a retrospektív távolság sosem tette jobbá azt, amiben élményként volt része. A sport arról szólt, hogy ott legyen, ahol és amikor a dolgok történnek, és amikor a testek által a formák kialakulnak a valós jelenben és időben. Némely sportemlék persze mélyen bevésődött az elméjébe, sőt a testébe, mert ezek az emlékek arra ösztönözték, hogy újra és újra megtegyen bizonyos mozdulatokat, amelyeket korábban soha nem tudott megtenni. Miközben az emlékek többnyire a háttérben maradtak, olykor hirtelen mégis mellbe vágták, az élvezetes nosztalgia keretén belül meggyőzve őt arról, hogy soha semmi sem olyan intenzív vagy feszültséggel teli, mint a valós jelenlétnek ezek a pillanatai egy sporteseményen. Az ilyen emlékek minden új élménnyel megszólaltak, minden egyes eseményt valamivel összetettebbé, polifonikusabbá és poliritmikusabbá téve — és erősebbé, ahogy a fiú idősebb lett.

A jelen eseményei is előhívják az emlékeket. Minden egyes hokikapus, akit megfigyel és csodál, még fényesebbé teszi Patrick Roy ikonját a fejében, miközben Roy tündöklő aurája jó néhány utódjának megadja az esélyt, hogy helyet kapjon az idősebb szurkoló állandóan gyarapodó személyes panteonjában. Jesse Owens isteni könnyedségének emléke majd minden fiatal férfitestet elegánsabbá tesz, amelyet csak mozogni lát — máskor pedig azok az emlékek emlékeztetik éppen arra, szinte fájdalmasan, hogy valójában mennyire szokatlan is volt Jesse Owens. Összetettebbé tenni a jelent és újra felruházni a múltat egy megszépítő és olykor józanító aurával — ez annak az átlényegtetésnek a két aspektusa, amelyet csak a sport tud elérni.

És mégsem tudja (és talán nem is kell tudnia), hogy a sportnézés miért ejti rabul szinte ellenállhatatlanul oly sok hozzá hasonló ember figyelmét és képzeletét. Elragadtatás ez, a szó valódi értelmében — olyan jelenség, amely képes megbénítani a szemet, olyasvalami, ami végtelenül vonz, anélkül hogy bármiféle magyarázatot magában foglalna erre a vonzerőre. Az elragadtatásra való képességén keresztül a sport átlényegtítő erőt fejt ki, mert olyan dolgokra irányítja a szurkoló figyelmét, amelyeket egyébként nem értékelné, mint például a groteszk módon túlsúlyos birkózókat, az ellenzős gyapjúsapkákat, vagy azokat a félmeztelen testeket, amelyek nem tartanak számot szexuális érdeklődésre.

Vajon intenzívebbé válna-e ez a vonzerő, ha ismerné az okait? Talán, bár általánosságban véve az élvezeteknek nincs szükségük efféle igazolásokra, amelyek oly könnyen korcsosulnak túlzottan jó szándékú, és ezért üres szavakká. A sportnak

nincs szüksége efféle szóbeli áldásra. A szurkoló mégsem szeretné kizárni a lehetőséget, hogy ha megpróbálja megérteni az elragadtatását, az talán fokozni fogja az élvezetét, és segít neki megtanulni, hogyan dicsőítse alkalomadtán hőseinek teljesítményét.

Keresztes Balázs fordítása.

Hans Ulrich **GUMBRECHT**

Tömeg a stadionban

Üres stadionok

Úgy sejtem, ez mégiscsak valami függőség lesz, nem csupán „valami ahhoz hasonló”. Legjobb esetben is valamiféle „másodlagos függőség”. Tudniillik szó szerint fájdalmat okoz, ha úgy kell elmennem egy számomra még ismeretlen stadion mellett, hogy nem állhatok meg megkérdezni, van-e vezetés vagy egyéb módja annak, hogy belülről is megnézhessem, főleg, ha olyan stadionról van szó, amelyben híres csapatok játszanak. Ezért ha első alkalommal látogatunk egy városba, a feleségem, a két lányom, sőt még a két sportrajongó fiam is mindig készen áll jelentős időt (és energiát) fektetni abba, hogy messziről elkerüljük a stadionokat. Egyrészt valóban jót akarnak nekem, másrészt így magukat is megkímélik azoktól a témába vágó, fennkölt előadásoktól, amelyeket egyszerűen képtelen vagyok magamban tartani, noha tudom, hogy senki sem kíváncsi rájuk.

Így tehát minden érintett jól jár, ha egyedül vagyok, amikor egy stadionra bukkanok — vagy időt tudok szakítani arra, hogy egyedül fedezzem fel. Mint például 1990 végén, amikor Buenos Airesbe utaztam megtartani néhány előadást (ez mind a mai napig utazásaim legfőbb oka), és egy egész délutánt csak

a korábbi kikötőnegyed, a „La Boca” turistalátványosságai számára tartottam fenn. A La Boca különleges szerepet játszott a tangó történetében, és házainak hol festett, hol kopottas hullámlemez-homlokzataival a 19. század végének hangulatát idézi meg, amikor a város több bevándorlási hullámtól megrohanva nemzetközi metropolisszá vált. Akkoriban számos európai Dél-Amerikában és elsősorban Argentínában látta a jövő kontinensét, illetve a jövő országát. Mindenekelőtt azonban Buenos Airesnek ehhez a részéhez tartozik a „La Bombonera”, a Boca Juniors 1940-ben felavatott stadionja, azé a csapaté, amelyik a River Plate-tel együtt az argentin futball legsikeresebb és minden bizonnyal legnépszerűbb klubja.

A címvédő és aranyérmes Uruguay után elsősorban az argentin labdarúgó-válogatott volt az, amelyik az 1928-ban Amszterdamban megrendezett Olimpiai Játékokon nemzetközi szintű lelkesedést váltott ki a futball iránt — és a Boca Juniors már akkor is ott játszott, ahol ma a La Bombonera áll. A stadion (természetesen nem hivatalos) nevét a legtalálóbban „bonbonier”-re lehet fordítani, ami arra a (főleg a két kapu mögött elhelyezkedő) három különösen meredek lelátóra utal, amelyek egy hozzájuk képest szűk pályát fognak közre (melynek méretei épphogy csak megfelelnek a FIFA minimális követelményeinek), miközben a mélység általuk keltett sajátos vizuális hatását a negyedik, lapos és eredetileg nyitott, manapság azonban luxuspáholyok számára fenntartott oldal csak még jobban kiemeli. Ez az évtizedek során létrejött, valójában sosem igazán tervezett architektúra magyarázza azt az akusztikát is, amely a La Bombonerát híressé, az idegenből érkező csapatok számára pedig inkább hírhedtté tette. A nemzeti futballtörténelem legszínesebb pillanatait a La Bombonera tere jobban magába sűríti, mintsem a nála nagyobb, 1938-ban felavatott és felépítését tekintve hagyományosabb „Cancha Monumental”, amely a Boca riválisának, a Buenos Aires-i felső osztály klubjának, a River Plate-nek a stadionja. Bár Argentína 1978-ban, egy kegyetlen katonai diktatúra csúcspontján a „Monumental”-ban nyert először világbajnokságot Hollandia ellen, mégis a La Bombonera az, ahol Diego Armando Maradona sztár lett, és ahol még ma is van saját páholya. Sok szempontból hasonlíthatjuk hozzá Lionel Messit, de mégiscsak Maradona maradt a legnépszerűbb argentin játékos, és számomra az 1958 és 1962 közötti brazil generációhoz tartozó Mané Garrinchával együtt ő a futballkarizma valódi megtestesítője.

Bármennyire is elbűvölő a tangó, én természetesen a stadion miatt mentem La Bocába, és látogatásomnak ezt a fénypontját késő délutánra tartogattam. Kétkedve vettem egy belépőjegyet a Boca Juniors Museumba, „kétkedve”, mert az volt a nem pusztán titkos meggyőződése, hogy egy sport megmozdulásait és a stadionesemények intenzitását aligha közvetíthetik a még bőrszínű labdák vagy az agyonmosott mezek, bármilyen érdekesek is tudnak ezek lenni néha, sem a számos képernyőn futó, jobbra fekete-fehér dokumentumfilmek (mert ezekből éppen a játék kimenetelének nyitottsága hiányzik). Cseppet sem zavart, ami-

kor meghallottam, hogy az aznapi utolsó vezetés már elindult. Épp ellenkezőleg, tudtam, hogy még egy szerény, de a megfelelő zsebbe csúsztatott borralaló is elég ahhoz, hogy az alkalmas pillanatban egyedül mehessek fel mindhárom lelátóra.

Így is volt. Arra már nem emlékszem, hogy hány (akkoriban Argentína hivatalos pénznemének számító) „austral”-t adtam a sötétkék–sárga overált viselő fiatalembernek (ezek az egyesület színei), de ő rögtön „caballero”-nak nevezett, és bevetett egyéb olyan udvariassági formulákat is, amelyeket hallhatóan nemigen szokott. A La Bombonera teljesen lenyűgözött. A lelátói olyan meredeken ívelnek felfelé, hogy minden lépésnél félelemmel vegyes izgalom lesz úrrá az emberen, nehogy megbotoljon, lecsússzon vagy lezuhanjon. A bejáratról távolabb eső kapu feletti utolsó sorból hasonlóan meredek kilátás nyílt lefelé. Itt, valóban itt játszott a fiatal Maradona — aki a kilencvenes évek elején még aktív volt Spanyolországban is. A labdarúgás hosszú története lengte be a stadiont, és valamiféle nemzeti súlyként vált érzékelhetővé, noha jómagam csak keveset ismertem a hozzá tartozó nevek és évszámok közül. Beleképzeltem az üres karéjokba az ötvenezer nézőt, a dalaikkal együtt, amelyeket azelőtt sose hallottam.

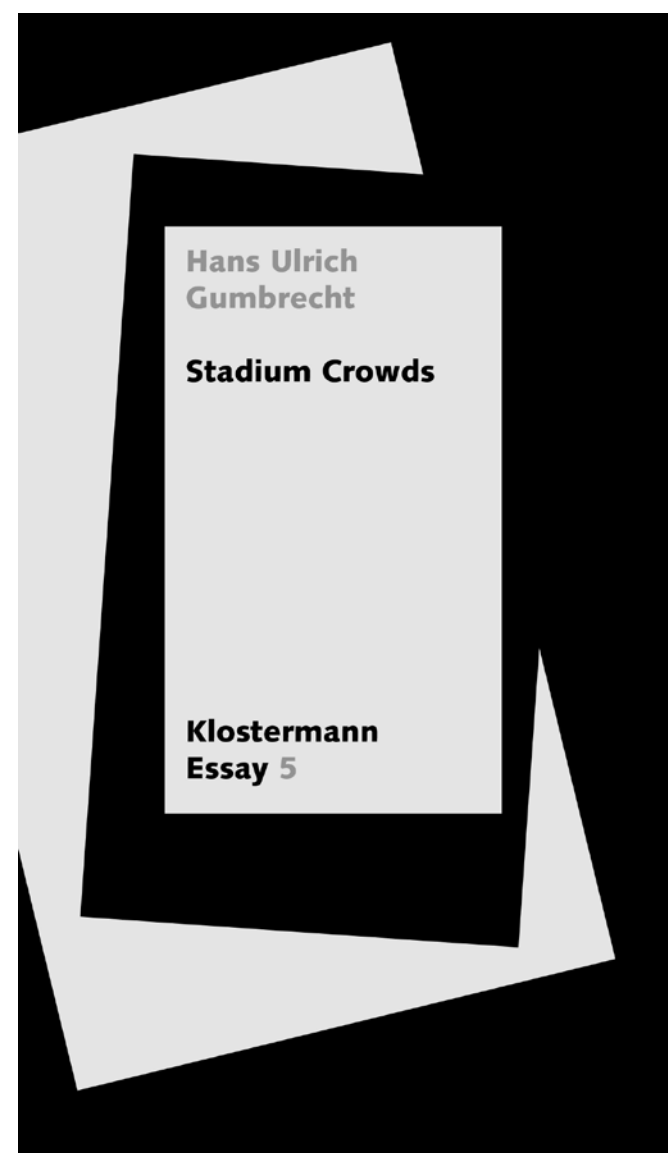
A kora esti stadionban egyszer csak kialudtak a fények. Hogy ez egy Buenos Airesben akkoriban szokásos áramszünet volt-e, vagy engem akartak ottfelejtteni a Boca alkalmazottai, sosem derült ki. Azon az immár bezárt, magas rácskapun, amely a pályát a lelátókkal elválasztotta a pénztártól, a múzeumtól és a shopoktól, nem mertem átmászni. Miért is tettem volna? Az évszak alapján éjszaka nem lesz hideg. Akkoriban amúgy sem nagyon jutott eszembe semmiféle veszély, hacsaknem magam láttam őket vagy tudtam róluk. Így hát berendezkedtem arra, hogy a lelátó közepén, a távolabbi kapu mögött fogok ülni és feküdni kissé szűkösen, és átengedtem magam a leggyermekibb vágyaimnak és vágyképeimnek: hosszú keresztlabdákat rúgni Diego Maradonának vagy együtt énekelni Boca-szurkolók ezreivel a késő negyvenes években, Juan Domingo és Evita Perón idején, a híres Alfredo Di Stéfano korában, aki amúgy a Riverben játszott. Azon az éjszakán egy percig sem unatkoztam, és (ha emlékezetem nem csal) a hajnali fényekre és nagy fekete madarak káromására ébredtem. Az, hogy egyedül tölthettem el tíz órát egy üres stadionban, inkább valóra vált álom, mintsem rémálom volt a számomra, az egész olyan volt, mintha egy történet részévé váltam volna, mintha ez az éjszaka lett volna a tűzkeresztség, és a belépőm egy közösségbe. A távolból nemsokára megláttam a fiatalembert a kék–sárga overálban, amint épp kinyitja a rácskaput. Nem tűnt se meglepettnek, se rémültnek, és én ismét a kezébe nyomtam néhány austrált. „Gracias, caballero”. Nem volt nehéz taxit találni, amely visszavitt a belvárosi szállodába, ahol még felszolgálták a reggelit.

Azóta már tudom, hogy az üres stadionok iránti szenvedélyemmel nem vagyok egyedül. Amilyen gyakran ez egy Kaliforniában élő ember számára lehetséges (tehát nem gyakrabban, mint egyszer egy évben), én is szeretem a szívem legked-

vesebb focicsapatának, vagyis a Borussia Dortmundnak a játékát élőben látni a saját híres stadionjában. Az utóbbi időben többször összefutottam ott Jochen barátommal. Azzal a Jochennel, aki a játékot egész másképp, sokkal analitikusabb és hozzáértőbb módon szemléli, mint én, és aki amúgy nem is Dortmund-szurkoló, rögtön a meccs után a kötelező „magasabb árkatégoriába tartozó jegy” birtokosaként beugrok a lounge-ba, ahol megiszom a napi (azévi) második (és egyben utolsó) sörömet. Jochen ezután mindig vissza akar menni a lelátóra, ami nemcsak hogy megoldható, meg is engedett. Mindketten rágyújtunk egy cigarettára (érdekes, hogy ott ez is engedélyezett), majd éppannyira kimerülten, mint amennyire izgatottan, bámuljuk a gyept. A gyept körül, ahol egy fél órával korábban még több mint nyolcvanezer ember állt vagy ült — a teret kitöltendő, helykihagyás nélkül — egyetlen misztikus testként, most majdhogynem tünnető üresség honol. A tompa, meleg fényű lámpák még égnek, de a szépen mozgó játékosok helyett három-négy alkalmazott áll a pálya szélén, akik a gyept javítgatják.

Egyetlen másik üres stadion sem vált ki bennem (sok más emberben sem) olyan intenzitást, mint a dortmundi, talán mert egyik sem feketélik olyannyira az emberektől már akkor, amikor fél órával a kezdés előtt odaérsz. Soha nem látni szabad helyet az egyik kapu mögötti „déli tribünön”, amely Európa legnagyobb állóhelyes lelátója. Be kell vallanom, hogy életem második felében (és ezt súlyos „vallomásként” élem meg), szóval életem második felében, huszonkilenc év tanítás után az amerikai Stanford Egyetemen, az ottani egyetemi amerikaifutball-csapat még inkább a szívemhez nőtt, mint a Borussia. Az óráimon időről időre megfordultak stanfordi játékosok is, néhányuk meggyőzésében segítettem, tanuljanak nálunk és játsszanak a mi csapatunkban. S noha a tetszetős és kompakt stanfordi stadionban tartott minden hazai mérkőzés több mint ötvenezer eladott jeggyel telt házas, egyes sorok mégis teljesen üresen maradnak (a bérleteket ugyanis az öregdiákok leginkább adományként vásárolják meg), mi, a rajongók pedig sosem vagyunk elég hangosak, így a többi csapat szurkolói „könyvtár”-nak hívják a stadionunkat, ami számomra meglehetősen kínos.

Csalódást okozott a hetvenes évek közepén a Santiago Bernabéu stadion, amikor még gyakran jártam Spanyolországban, és a Real Madridban például Günter Netzer és Vicente del Bosque voltak a középpályások. Csalódást, mert a vezetésen elhangzott, alapvetően érdekes kommentárok, de még az öltözők bejárása is elvonták a figyelmemet attól, hogy elképzeljem a szurkolókkal teli stadiont. A montevideói Estadio Centenarióra viszont olyan elevenen emlékszem, mint a dortmundi stadionra és a La Bombonerára. Ezt a stadiont 1930-ban, a nemzetalapítás centenáriumának az alkalmából, pontosan öt nappal az első világbajnokság döntője előtt nyitották meg, amelyben július 30-án Uruguay 93 000 néző előtt nyert 4:2-re Argentína ellen. Itt szintén elfogott az az érzés, hogy egy olyan alig ismert történet részesévé válok, amelyet ezek a falak rejtene, és ez a történet befogad engem.



De hogyan lehet megmagyarázni — és nem csupán megidézni — az üres stadionok keltette lelkesedést? Figyelemre méltó, hogy a leghíresebb stadionok szinte sosem a nagyvárosok peremére épülnek, ahogy azt gyakorlati szempontok alapján elvárhatnánk. A városaik fejlődése szó szerint utolérte őket, néhány évtizede pedig az a tendencia látszik kirajzolódni, hogy a stadionokat a magas ingatlanárak ellenére behozzák a városközpontokba. Itt — a játéknapokat leszámítva használaton kívüli terekként — a mindennapok nyughatatlan eleveensége veszi körül őket. A szakrális terek világi változatai ezek, amelyek rituálék végrehajtásának olyan röpké pillanatai számára vannak félretéve (a latin „sacer” szó pontosan erre utal) és fenntartva, mint amilyen például és elsősorban — a középkori katedrálisokban és napjaink katolikus templomaiban — az Isten valós jelenlétének előállítás az eukarisztia szentségének ünnepében.

Csak hogy a stadionok és a templomok efféle hasonlósága ellenére semmi esetre sem annak a túlzottan elmés (mindamellett aligha találó) tézisnek a megújításáról van szó, hogy napjaink látványsportja a vallás funkciójának ekvivalensévé vált volna. Ahogy a katedrális üressége és csendje, úgy a stadion egész heti üressége is egy rendszeresen ismétlődő rituális időintervallum intenzitására vonatkoztatott — és ez a specifikus időszak a játék időtartama. A stadion a vallási–szakrális tereknél világosabban és mindjárt többszörösen is meghúzza a határokat a belsője, vagyis a rituális történések helyszíne, valamint a különbözőképp számított külvilágok között. A mérkőzés napján beléptetőkapukon át jutunk be a stadionba, hogy aztán ott elfoglaljuk a nekünk kiutalt helyet; a csapatok kimennek bemelegíteni az üres pályára, ami egy újabb küszöb, majd hamarosan elhagyják, hogy az öltözőben elvégezzék az utolsó előkészületeket; utána együtt térnek vissza a pályára; hogy hangsúlyozzák, mindjárt kezdődik a mérkőzés (elsősorban az Egyesült Államokban), elénekelnék egy himnusz; majd a félidők elején és végén megismétlik a kétszeri határátlépést, oda és vissza, mielőtt a mérkőzés befejeztével végérvényesen elhagyják a pályát.

Ám a mérkőzés ideje alatt — és ebben rejlik a templomoktól és a vallástól való eltérés — a stadion belseje az e világi élet sűrített formájának kompakt színpadává változik — mi sem lehetne kevésbé túlvilági. A játék előre meghatározott, mégis eseményként bekövetkező kezdete (kezdőrúgás, kickoff, bedobás) után a pályán ott van a nyitottság, a döntés, a stratégia és a rezonancia — mindez hol felénk tart, hol távolodik tőlünk. Minden, az egész élet, beleértve saját magunkat is, egybe van gyűjtve ilyenkor a stadionban, miközben az étellel és a léttel való telítettség feloldhatatlan ellentmondásban áll a stadion hét közbeni ürességével. Pontosan ebben a kettősségben teszi jelenlévővé a stadion azt, amit Martin Heidegger egyszer a „tulajdonképpen” — az ember számára nem megválaszolható — filozófiai kérdésnek nevezett, nevezetesen azt a kérdést, hogy miért a Valami van, és nem a Semmi. Ennek a kérdésnek a „jelenlévővé tétele” természetesen nem „bemutatást” vagy „reprezentációt” jelent. A stadionban játszott mérkőzések nem filozófiai tényállások vagy problémák metaforái vagy allegóriái, hiszen mi sem lenne ártalmasabb a stadionbeli megélés intenzitására nézve, mint a filozófiai elmélkedés másfajta intenzitása. De ahogy engem a La Bombonera egy éjszakára olyan történetek részesévé tett, amelyek neveit és időpontjait nem ismertem, ahhoz, hogy a mérkőzésre koncentráljunk, hozzátartozik a feltétel nélküli jelentőség érzete, amelyben bizonyára a tulajdonképpeni filozófiai kérdés emelkedettsége sűrűsödik össze.

Stadionesemény tehát nem létezhet nézők nélkül, már csak azért sem, mert ez az esemény az életteliség rituáléjaként attól a kontraszttól függ, amelyet az üres stadionnal képez, miközben az üres stadion különleges státuszához hozzátartozik az, hogy elképzeljük őket tele nézőkkel — ehhez képest az, hogy a szurkolók „teli torokból” biztatják a játékosokat, mellékes dolog (és a statisztikák azt mutatják, hogy az úgynevezett „hazai pálya elő-

nye” is egyre csökken). Nyilván követhetünk és elemezhetünk egy nézők nélküli meccset is a médiában (sőt akár a stadionban is), de akkor az a képernyő előtt ülő nézők számára sem a maga valóságában, sem a hatásában (sem „ontológiailag”, sem „egzisztenciálisan”) nem ugyanaz, ami rituáléként lehet, és aminek rituáléként lennie kell. És pontosan a stadionesemény sajátos potenciáljának e feltétele mellett nem úgy viselkedik a „tömeg”, a több ezer néző a stadionban, mint individuumok óriási gyülekezete, amelynek a magatartását számos egyedi viselkedés „átlaga” adná ki.

Másfajta jelenség mutatkozik meg a nézők tömegében, amely sem egy úgyszólván „nagyszabású individuummal”, sem pedig az állítólagos „tömegember” mentalitásával nem keverendő össze. A stadion a tömegnek ezt a különleges státuszát is behozza az élménybe, de anélkül, hogy megragadhatóvá tenné. A következőkben elsősorban erről írok majd, pontosabban: olyan fogalmakról, tézisekről és érvekről, amelyek a segítségemre lehetnek abban, hogy körvonalazhassak és kezdeti nekirugaszkodásban érthetővé tegyek egy másfajta emberi viselkedést — a tömeg viselkedését. Régi vágyam ez, mert nem csupán beteges szenvedélyt érzek az üres stadionok iránt, hanem mert életem néhány legjobb pillanatát egy tömeg részeként éltem át, például a déli tribün részeként Dortmundban. Soha nem éreztem ott magam veszélyben, hiába emlékeztetnek mind a stadion alkalmazottai, mind a barátaim folyamatosan arra, hogy hajlott koromra való tekintettel már nem ott lenne a helyem. Másrészt nem akarom a tömeget mintegy könnyes szemmel romantizálni. A tömeg affinitása a kollektív erőszak aktusaihoz tagadhatatlan, sőt, lehetséges, hogy ez a tömegviselkedéshez tartozó egyetlen olyan forma, amelyről empirikusan is megbizonyosodhatunk. Én azonban egyelőre tartom magam ahhoz a sejtéshez, hogy az erőszakra való hajlammal nem érhet véget a tömegviselkedés leírása.

Amint említettem, a téma régóta szívügyem, azokban a hetekben viszont, amikor ezt a könyvet — főleg Németországban — írtam (és már régóta terveztem megírni), kettős aktualításra tett szert és kétszeresen is fontossá vált. A koronavírus által jelentett fenyegetés tudatosodásának kezdetén bekövetkezett egy rövid, az egész világra kiterjedő átmeneti időszak, amikor a stadioneseményeket elsősorban gazdasági okokból (hogy megmaradjanak a médiaközvetítések által megcélzott bevételek) felváltották az úgynevezett „szellemmérkőzések”, vagyis ugyan stadionokban, ám a nézőtömegek kizárásával tartott meccsek. Időközben (2020 áprilisának utolsó napjaiban írom e sorokat) világszerte beszüntették a nézők tömeges jelenlétével zajló sporteseményeket, ami először is az ilyen események néhány nyilvánosságban megmaradt ellenségének azt a véleményét látszik igazolni, miszerint ezek mindig is az élet „mellékes dolgainak” számítottak, másodszor pedig felerősítette azt a követelést is, hogy egy koronavírus utáni világban hosszú távon üres stadionokba száműzzék a látványsportokat. Talán ez lesz az elodázhatatlan következménye azoknak a tapasztalatoknak, amelyekkel jelenleg szembesülünk, és ha valóban rákerül a sor, akkor mindez való-

színűleg alapvetőbben fogja megváltoztatni a látványsportokhoz fűződő viszonyunkat, mint ahogy azt jelen pillanatban el tudnánk képzelni.

A szellemmérkőzések fertőzésveszély miatti bevezetésével kapcsolatos első gondolatok hatására azonban, különösen Németországban, újra fellángolt az indulatos vita egyfelől a német labdarúgó-bajnokság vállalkozásokként működő klubjai, azok szponzorai, valamint a Német Labdarúgó-szövetség (pontosabban a Német Labdarúgó-liga) között, másfelől a klubok és a klubcsapataik iránt feltétlen hűséget tanúsító, erőszakra is hajlamos szurkolócsoporthoz között, akik előszeretettel nevezik magukat „ultrák”-nak. Különböző csapatok ultrái az 1899 Hoffenheim szponzorát, a SAP-vállalkozó és milliárdos Dietmar Hoppot majdhogynem szó szerint célkeresztbe vették. „Majdhogynem szó szerint”, mert több stadion szurkolói is olyan plakátokkal jelentek meg, amelyeken Hopp arcát egy célkereszt takarta. A Labdarúgó-szövetség tisztségviselői, a klubok vezető menedzserei, de a játékosok nagy része is úgy reagált erre, mintha a szurkolók ténylegesen rálőttek volna Hoppra — a kampány azonnali leállítás mellett bocsánatkéréseket is követeltek. Ezt „kölcsonkenyér visszajár” formájában meg is kapták, többek között a Schalke 04 ultráitól, akik formálisan bocsánatot kértek minden prostituálttól, amiért Hoppot „lekurvaanyázták”.

A dolog azonban már rég nem Hoppról szólt. Ő csupán pregnáns szimbólum volt, az ellenszenv jelképes céltáblája, nem pedig annak valós tárgya. A klubok közötti rivalizáláson túlmenően az ultrák épp annyira harsány, mint bizonytalan érzése fejeződött ki ebben, hogy a jelenlétük és az a viselkedési stílus, amelyet bevitték a stadionba, ott már nem kívánatos. Ezt a jelenlétet és a tömegeknek ezt a viselkedését kellő pontossággal senkinek sem sikerült még leírnia, hogy az alkalmassá váljon (ellentétben a kölcsönös szemrehányásokkal) egy valódi vitára vagy produktív tárgyalásokra — sem a menedzsereknek és az igazgatóknak, akik kizárólag az erőszak aspektusára koncentráltak, sem a tömegnek, mert az fogalmak helyett másképp fejezi ki magát. Számomra viszont épp pont erről van szó: a leírás és a kezdeti megértés lehetőségéről.

Csécsei Dorottya fordítása.

H. NAGY Péter

Örömszene, alkalom, komplexitás

(Kovács András Ferenc: *Requiem tzimbalomra.* Magvető, 2019)

Ha elméleti–történeti kontextusban gondolkodunk, helytálló-nak tűnik az a megállapítás, mely szerint Kovács András Ferenc költészetének indulása környékén (pontosabban a *Tűzföld hava* megjelenésének idején) a verselemzési stratégiákat még alig érintette az irodalomtudomány média- és kultúraelméleti fordulata. (Kivételt képezett ez alól aztán az ÁITK néhány tagjának szemlélete.) Ennek megfelelően a líra szakmai befogadása mintegy megmaradt a szoros olvasásnál, ami a technológia monomediális finomítását jelentette. A többnyire lingvisztikai (illetve retorikai–ritmikai) kódokra redukált értelmezési változatok egyidejűtlenségét viszont mi sem bizonyítja jobban, mint éppen az, hogy az említett fordulat nem hagyta érintetlenül a verskultúrát sem, sőt, valójában tudatosította, hogy mi mindennel van kapcsolatban a líra mint közvetítőközeg. A színház, a zene, a film, a videóklip, a performansz, a próza (az utóbbi például a szövegek közt versek révén is) csak néhány példa arra a médiumközi mintázatra, melynek a költészet is az egyik csomópontját képezi. Részben ennek a látásmódnak a tudatosítása szervezi Lapis József *Líra 2.0: közelítések a kortárs költészethez* (2015) című remek könyvét, melynek mindjárt az elején szembesülhetünk ezzel a kérdéssel, amikor a szerző a slam poetry, a világháló és más közegek kontextusában tárgyalja a kortárs magyar líra tendenciáit. Ebben a nagyon is jól működő koncepcióban Kovács András Ferenc költészete elsősorban a gyermeklírával kapcsolatban (és Weöres Sándor kontextusában) kerül előtérbe.

Amikor ezeket a sorokat írom, éppen egy költészeti teljesítménytől hangos a média. 2021. január 20-án, Joe Biden elnökké avatási ceremóniáján ugyanis elhangzott Amanda Gorman beiktatási költeménye, a *The Hill We Climb*, elementáris hatást keltve. Halmai Tamás megfogalmazásában: „[A vers] a mindössze 22 éves költő és aktivista előadásában jelképes hatállyal egyesíti magában a szabadság eszméjét, az összetartozás hitét, a bátorság és bizakodás ethoszát. (A néma művek karizmatikus kihangosítása jellemzően amerikai hagyomány, a költői performanszok — a slam poetry és a rap hazájában — műalkotással felérő esemé-

nyek. [...] Innen nézve a ceremónia mindahány elemét és részesét egy poétikai gesztus holdudvarában helyezhetjük el. Talán soha nem vált még egyetlen vers hermeneutikai kontextusává ekkora tömeg — s úgyszólván a világ.”¹ Valóban, az összhatás mindenkit meggyőzhetett a szavak létesítő erejéről, és arról, hogy a líra kapcsolatrendszerként működve, nem redukálható pusztán lingvisztikai tényezőkre, mert a performatív eseményhez még az is hozzátartozik, hogy Amanda Gorman milyen látványkonstrukcióként és gesztuskészlettel szólaltatta meg az írást. Ugyanakkor a költemény képes volt átkódolni a politikát, és esztétikai lebegésbe hozta azokat az ideológiai támpontokat, melyek eltekintenek a nyelv említett funkciójától. Az amerikai költészeti múlttal folytatott párbeszéd pedig túlmutatott az egyszerűsítésen. Ahogy Halmai Tamás írta: „Alkalmi vers, egyetemes távlatokkal.”² (Mint látni fogjuk, ez a példa nem a *Jack Cole daloskönyve*, de nem is az esetlegesség alapján került ide.)

De miért volt ilyen hatásos Gorman költeménye? Ami nem pusztá helyreállításként működött (a szentként tisztelt Capitoliumba való berontást követően pár héttel), hanem olyan újralétesítésként, amikor a közbeeső cezúra után nem identikusan térünk vissza a tér szelleméhez. Hogy mi tette ezt lehetővé, ehhez — Lapis után — lapozunk vissza egy másik fontos kiadvány elejére. A kulturális mező felől tekintve, feltétlenül üdvözlendő és időszerű vállalkozásnak számított anno a Kulcsár Szabó Ernő, Kulcsár-Szabó Zoltán és Lénárt Tamás szerkesztette *Verskultúrák* (2017) című vaskos tanulmánykötet megjelenése. A könyv előszava a következőket mondja a koncepció érvényességéről: „Feltételezhető, hogy a líra kulturális, társadalmi, mediális, antropológiai vagy kognitív teljesítményére irányuló kérdés hasznosabb kiindulópontokat nyer, ha a költőiséget annak egy meghatározott funkcióra való redukálása helyett valamiféle funkcióteljességgént, a nyelv funkcióteljességének talán egyedülálló megmutatkozásaként közelíti meg.”³ Ez a megközelítés azért bizonyulhat produktívnak, mert a poétikai funkció reduktív észlelését kinyitja a médiakonfigurációként vagy kultúrtechnikai médiumként értett vesszőveg irányába, s ezzel meghaladja a költői nyelv totális önreferencialitásának dogmáját. Ez ugyanakkor az irodalomelméleti zártság felnyitását is eredményezi, a kötet írásai nem valamely előzetes pozícióban tételezett széles keretbe írnak bele, hanem sok kisebb, autonóm megközelítést alkalmaznak. Így valóban a líraértés kultúratudományos mozaikját hozzák létre, olyan elemzések segítségével, melyek között Kovács András Ferenc poétikájának tárgyalása is helyet kap.

Másrészt nem szabad itt megkerülnünk a KAF-recepció kérdéskörét sem, mely 2017-ben a *KAF-olvasókönyv* megjelenésével újabb fontos állomásához érkezett. Joggal hangsúlyozzák a szerkesztők (Korpa Tamás, Mészáros Márton, Porció Veronika) az előszóban, hogy: „Irodalomtörténet-írásunk egyik régi adóssága egy kellően alapos, megfelelő kitekintést nyújtó KAF-monográfia megjelenése: ami nyilvánvalóan nem függetleníthető az életmű hihetetlen komplexitásától, valamint az ismerten grandiózus intertextuális, interkulturális utalásrendszer

feltérképezhetetlenségétől sem.”⁴ Ez a belátás illeszkedik a fentebb mondottakhoz, amennyiben az adott életmű rétegzettségére és környezetével való együttolvasására irányítja a figyelmet. Másrészt utalnunk kell ezzel kapcsolatban arra a metafilológiai előfeltevésre, mely szerint illuzórikus vállalkozás, hogy egy szövegkiadás a szöveg előállításának minden műveletét bemutassa, következésképp ez egy monográfiától sem várható el. De nem jelenti azt, hogy alapvetően le kellene mondanunk egy olyan vállalkozásról, amely mindezek tudatában felvállalná az életmű hálózatoságának bemutatását. A *KAF-olvasókönyv* egyébként nyújt ehhez támpontokat, ha a gyűjteményt nem az egyes művek önértéke felől szemléljük (ez a szempont a fentiek fényében részben eliminálható is), hanem a különböző konfigurációk térbeli elhelyezkedésére összpontosítunk. De persze más perspektívából is írható monográfia, ki kell találni a szerkezetét.

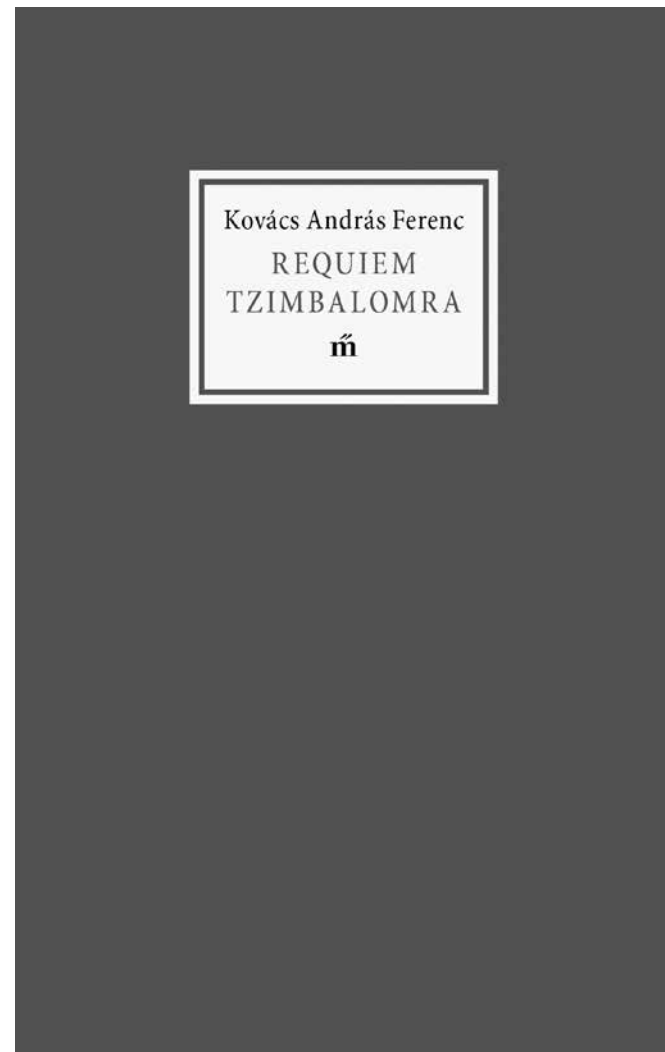
És itt jön a képbe írásunk apropója, Kovács András Ferenc *Requiem tzimbalomra* (2019) című verseskötete, a maga 35 darabjával. A kiadvánnyal kapcsolatban felmerülő alkalmiság (a szerző 60. születésnapjára) már első ránézésre sem szűkíthető le egy önmagában álló centrális gesztusra, mivel a nagyobb távlatokat átfogó újrendezés mindig is lényeges perspektívája volt KAF költészetének. Az archivációs újrendezés ebben az esetben persze máshogy működik, mint a régebbi kiadványok esetében, mivel a 35 darab megegyezik a *Requiem tzimbalomra* megjelenéséig kiadott KAF-kötetek számával, valóban rendelkezik az addigi életművet szem előtt tartó fókusszal (mintha minden darab egy-egy kötetet képviselne, vagy azok helyett állna). Az alcím — (*Örömszene — darabokban*) — pedig valami olyasmit sejtet, hogy az alkalom egyben a költészet ünnepe is lehet, az önfeledt írásé, de annak viszonylagosításaként is olvasható a töredékességet jelölő kétértelműség miatt. Ily módon a KAF-líra speciális viszonyba kerül az alkalmisággal, a kompozíció mint vonatkozási rendszer az egyes darabokat összefogja, ám többszörös kontextusban teszi újra hozzáférhetővé, és ez a kettős kódolás is a versek újradinamizálását eredményezi. Ugyanakkor a kötet egyes alkotóelemei egy irányba is mutatnak, mert sűrűre szövik a zenei médiumhoz, vagy inkább a zenéléshez — mint egy lehetséges csomópontoz — kapcsolható hálót. A konstellációból mintázat jön létre.

2020. március 7-én a Népszavában megjelent egy kiváló interjú a kötettel kapcsolatban, melyben Rácz I. Péter a kötet

összeállítására vonatkozó kérdésére KAF így válaszolt: „Én egy kötetre kaptam felkérést a Magvető Kiadótól, semmi titokzatoság nem lengte körül e megbízást. Viszont nagyon hosszan gondolkodtam, hogy mi is legyen ennek a kötetnek az összefogó ereje, hiszen elég sok versből kellett válogatnom. Sok mindent kipróbáltam, de mindegyik terjedelmesebb volt annál, amit elképzeltem — egy gyönyörű, vékony, kicsi és ügyes kötetre gondoltam. Ha az embernek több rögeszméje, kedvence van — nekem nincs külön kedvencem, sem zenéből, sem költészetből —, nem könnyű a válogatás. Végül arra jutottam, a legjobb lesz, ha a valamiképp Mozartot és Csokonait (akinek a sokszólamúsága okán volt a beceneve a Cimbalom) megszólító verseim közül választok. Így került bele az 1982–2009 közti időszak verseiből 35 költemény, nem írtam hozzá újakat.”⁵ A koncepciónak megfelelően a kötetben Csokonai és Mozart váltogatja, továbbfűzi és kiegészíti egymást, ahogy Baudelaire híres kötetében, *A romlás virágaiban* a spleen és ideál esetében találkozhattunk hasonló kompozíciós eljárással. (Ez a párhuzam modális szinten is alátámasztható, ha a gyászmise és az örömszene kettősségében gondolkodunk.)

A válogatás szempontja emellett azért is érdekes, mert hátterben tartja a „vers a versről” képletek legfőbbjét. Éppen azt a sokat elemzett centrumot, amelyhez a KAF-recepció lépten-nyomon visszatért, és általában az intertextuális telítettség, illetve az átpoetizáló szövegátminősítés példajaként emlegette. Csokonai és Mozart reflektált összekapcsolása természetesen nem érvényteleníti ezt a horizontot, a textuális dinamikát azonban igen látványosan pozicionálja újra akár alkotástechnikai mozzanatokkal (a zeneszerzéstől a kiáltásig), akár pragmatikai utalásokkal (felkérés, megbízás) vagy a különböző testi funkciókat érvényesítő-kommentáló megnyilatkozásokkal. Másrészt ez a rétegzettség a hatáseffektusokat is egymás kölcsönviszonyába helyezi, ami igen jól mutatja, hogy a műalkotások mindig különböző médiumok interakciói révén jönnek létre. Médiakonfigurációként fogható fel a Csokonai-líra, a Mozart-rekviem, és ezek érintkezései a KAF-kötet egészében is. A szinteket külön-külön is élvezhetjük, de lényegében bármilyen hivatkozás az elemekre (ez is) olyan szűkítés eredménye, amely öntudatlanul is megpróbálja szétkapcsolni a konfigurációt, és ezzel azt az illúziót kelti, hogy a költészet más médiumoktól megtisztítva is szemlélhető. A *Requiem tzimbalomra* esetében (is) érdemes folyamatosan megfigyelni az önfeledtséget sugárzó részletek mellett a belőlük épülő komplexitást.

Az (*Örömszene — darabokban*) tehát ugyancsak találó alcímnek bizonyul, miközben felelevenítheti azt is, hogy a KAF-költészet milyen kreatív, a konvergenciapontokat át- és áthelyező kapcsolatban van az alkalmisággal. Az életművet meghatározó szegmensek közül az *Éneklő Borz* sorozat, vagy a gyermeklíra helyenkénti megszólaltatása, illetőleg az Ünnepi Könyvhét megnyitásának effektusa, mondjuk, 2007-ben, egy esős napon, ugyancsak eszünkbe juthat. A *Rigmus a könyvről* című verset azért is érdemes kontextusként kezelni, mert az olvasó azt gon-



dolhatja könnyedén, hogy mi más kerülhetne egy KAF-60-as élére, mint például ez, vagy az *Ars memoriae*. Mindenesetre, amikor a *Rigmus a könyvről* elhangzott, nem lehetett szabadulni a gondolatától (és nem is kellett), hogy akár egyetlen vers is képes lehet befogni a könyvkultúrát, ami hajmeresztő tapasztalat volt. És mivel akkor a magyar költészet Kovács András Ferenc hangján szólt meg, abban a felemelő tapasztalatban részesíthetett, hogy mindez messze túlmutat egyetlen akción és a 78. Ünnepi Könyvhéten. Ahogy fentebb Amanda Gorman példája a költészet politikai kisajátíthatatlanságát is megmutatta, miközben végig a politika nyelvén beszélt, úgy anno KAF előadása is úgy funkcionált — valódi megnyitóként —, hogy a könyvről szólván kiterjesztette a könyv médiumát a világra.

¹ HALMAI Tamás: *Hol a költészet mostanában?* — Amanda Gorman: The Hill We Climb, mapopkult.bolg.hu, 2021. 01. 22.; elérhető: https://mapopkult.blog.hu/2021/01/22/hol_a_kolteszet_mostanaban_amanda_gorman_the_hill_we_climb.

² Vö. még L. VARGA Péter írásával az 1749-en: *A költői kiállítás, amely fölemelte magát a politikát* (Amanda Gorman beiktatási szerepléséről), 1749, 2021. január 24.; elérhető: <https://1749.hu/fuggo/essze/a-koltoi-kiallas-amely-folemelte-magahoz-a-politikat-amanda-gorman-beiktatasi-szerepleserol.html>.

³ *Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*, szerk.: KULCSÁR SZABÓ ERNŐ – KULCSÁR SZABÓ ZOLTÁN – LÉNÁRT TAMÁS, RÁCIÓ, Budapest, 2017, 11.

⁴ *KAF-olvasókönyv, Válogatott kritikák, tanulmányok Kovács András Ferenc költészetéről*, szerk.: KORPA TAMÁS – MÉSZÁROS MÁRTON – PORCÍÓ VERONIKA, FIALAT ÍRÓK szövetsége, Budapest, 2017, 5.

⁵ Rácz I. Péter: *A Föld mozog — és gömbölyű!* — Interjú Kovács András Ferencel az örömteli gyászmiséről, Népszava, 2020. március 7.; elérhető: https://nepszava.hu/3069533_a-fold-mozog-es-gombolyu-interju-kovacs-andras-ferencel-az-oromteli-gyaszmiserol.

Az *Ars memoriae*-ben viszont az emlékezet rekvizitumainak kollázsszerű illeszkedése nemcsak az ars memoriae-nek (az emlékezet művészetének) folyamatszerűségét adja vissza, de a paratextusban jelölt borges-i memória működésével is azonosítható. Ennek alátámasztásául a vers végét érdemes idézni, azt a részt, amikor a médiumától megfosztott hang a tudás, a semmi-ség (és a mindenség), a sorsjáték stb. után a költészetet szituálja: „A költészet: Ithaka / láthatatlan partvidéke, / a föld pillanata / egy szó univerzumában.” Ez a felejtethetetlen palimpszesztus akkor válik ténylegesen „áttetszővé”, ha egy konkrét Borges-zöveg helyre vonatkoztatjuk, amely így hangzik: „Mondják, Ulysses, unva a csodákat, / sírt örömeiben, látva Ithakát, / a zöldet s jámbort. Ilyen Ithakát / idéz a művészet, nem a csodákat.” (*Ars poetica*, ford. Somlyó György) Látható, hogy míg Borges-nél a költészet — az Odüsszeusz-történet horizontjában — a megérkezéssel és a homéroszi fikción belül tételezett való világgal áll kapcsolatban (a csodák helyett), addig KAF-nál a nyelvvel, még konkrétabban a szóval kerül relációba. Ami — első közelítésben — valószínűleg a jelhasználat módjára, vagyis éppenséggel nem a lingvisztikai értelemben felfogott nyelvre utal, hiszen a szó „univerzuma” az irodalom mediális rétegzett-ségével, egyfajta archiválással hozható kapcsolatba. Ebben a már-már szinte klasszikusnak mondható mintázatban ugyanis az „egy szó” — materiálisan — magának az „Ithaka” szónak az azonosítója is lehet, ami ezáltal ennek a jelölőnek (az „Ithaka” alakzatnak) a felidéző erejére, jelentéstartományára, poétikai komplexitására helyezi a hangsúlyt. A „szó univerzuma” tehát az „Ithaka” köré vonható emlékezeti tartománnyal lesz egyenlő, melynek — a vers önkomentárja szerint — láthatatlan (vagy beláthatatlan) a határa. Azaz „túl” van a szimpla (használati) nyelvi kódon.

De — mint említettük — a *Requiem tzimbalomra* című kötetben se a *Rigmus a könyvről*, se az *Ars memoriae* nem kapott helyet, és ez maximálisan indokolható, de olyan gyűjtőpontok ezek a KAF-lírában, melyekhez képest még jobban érvényesül a *Requiem tzimbalomra* koncepciója. Pár évvel ezelőtt L. Varga Péter *Könyvvé lett világ* című írásában joggal figyelmeztetett arra a saját előfeltevésével kapcsolatban, de mégis általánosíthatóan, hogy: „Nem volna elégséges tehát, ha az értelmezés megtorpanna annak megállapításánál, illetve tudomásul vételénél, hogy ez a költészet határozottan és magabiztos kézzel húzza arca elé a különböző maszkokat, valamint sajátít át könnyű kézzel lírai hagyományokat. Mert ugyan nyilvánvalóan ezt is teszi, ám a még kölcsönvett szó vagy műforma is olyan individuális hangon keresztül szólaltatható meg, amely viszonylagosíthatja e költészet »csupán« játékos jellegét.”⁶ Valószínűleg a *Requiem tzimbalomra* tényleg nagyon jó példa arra, hogy mi mindennel szembesít ez a költészet még a játékoság mellett. És erre az a gesztus figyelmeztet éppen (vö. interjú fentebb), amely a kötet megkomponálása alapján a kontextusok lehántására és a másképpen összevillanó komponensek játékára helyezi a hangsúlyt. A Csokonai- és Mozart-probléma kezelésének ritmusa innen nézve persze nem

puszta gesztus, hanem a saját költészeti világhoz való hozzáférés kulturális távlat szerkezetének a módosítása.

Az individuális hangnak sokszor éppen a hangzáson keresztüli reflexiójára számos példát lehetne hozni a kötetből. Az „én” eltűnésekor vagy megjelenésekor pedig nem feltétlenül a szempontrendszer szétesésétől kell tartani, de mindig készen kell állni arra, hogy elmozduljunk a megszokott pozícióból. Például az *Ein Musikalischer Spaß*-ban a nevek megfordítása után arra figyelmezteti a beszélő Mozartot (akinek ténylegesen volt ilyen névátírata: Mozard Amadé Farkas, így jelent meg a *Figaro la-kodalmának* librettója 1937-ben), hogy soha nem birtokolhatja önmagát, de őt sem birtokolhatja senki, amely az individuális tengely kijelölése lenne. Ám ezt olvassuk: „Mert az én nem én / Túl a résen, szisszenésen / Tékozolt zenén...” Vagyis éppen abban nyilvánul meg valami, ami feloldja, csak sejteti, elkülön-bözteti, és a csendbe taszítja — de ugyanazzal a műveletsorral átélhetővé teszi, és mégsem engedi kisajátítani. Ennek köszönhetően, ahogy mindenki élvezheti az örömmzenét, akinek érzésvilágára hatást gyakorol, a költészeti produkció individuális faktorait és énszerűségét sem tudjuk mellőzni a megkomponáltság szintjén. A versépitkezést azonban nem tudjuk függetleníteni attól, hogy a személyesség képleteire milyen erők hatnak egy-egy költemény befogadása során, ahogy az aleatorikus, tehát véletlenszerű kereszteszövéseket is érzékelhetjük az olvasás ismétlésekor, még ha nem is tarthatjuk ezeket a folyamatokat az ellenőrzésünk alatt. Ugyanígy, a gyakori regiszterváltások eliminálhatják az antropomorf hangot, ám a nyelv- és hagyománykezelés professzionális praxisában hirtelen összevillan az előzetes értelmén túli világ, amelynek az egyes alkotódarabjait, és a kompozíció feltöltődését is — KAF lírája esetében — tökéletes és hihetetlenül szórakoztató versművészetnek nevezhetnénk.

⁶ L. VARGA Péter: *Más tartományok*, Prae.hu, Budapest, 2019, 237.

A versekből kicsordult Annáról

(Terék Anna: *Háttal a napnak*, Forum–Kalligram, Újvidék–Budapest, 2020)

Terék Anna negyedik verseskötete, a *Háttal a napnak* egészen más, mint eddigi munkái. Ez a másság nem kifejezetten technikai szempontok mentén ragadható meg: a képalkotás jellegzetessége, a lírai én megszólalásmódjai vagy a trauma és az emlékek tematizálásának állandósága nem változott. Nem beszélhetünk a kötet kapcsán radikális és váratlan megoldásokról — már amennyiben egy, a gyásznak és az emlékezésnek szentelt kötet intimitása nem számít már eleve radikális gesztusnak. Ha a kánon megannyi példája közül csak egyet: Szabó Lőrinc *A huszonhatodik év* című kötetét vesszük, láthatjuk, hogy a vesztesség feldolgozása áll ott is a középpontban, és a gyásztapasztalat pedig ugyan univerzálisnak mondható, de annak poétikai megragadása és feldolgozásának módozatai mégsem az elvesztett személyhez és az emlékezéshez kapcsolhatók a legszorosabban. A fókusz az elvesztett személyről, az emlékek megőrzésének egyfajta performatív gesztusáról rendre átkúszik a magánytapasztalatra, és a hiányt elszenvető én mátrixainak újrajzolására. Szabó Lőrincnél erre például így lelhetünk rá: „csillagokig nyílok szét s hallgatózom, / üldöződ, én, mégis, mint akit ólom / húz le, sírodba, magamba csukódom.” (*Mert sehol se vagy*) Ehhez képest Terék Annánál így: „Nem fogja soha senki / a kezünket. / És épp ez ebben a nehéz. / Csupasz kezekkel állunk, / keressük a falon, az égen / a repedéseket, / közben tátong bennünk / az a betölt-hetetlen űr”. (*Üres tenyerek*)

A kötetet domináló gyász mellett (szinte észrevétlenül) előkerülnek olyan témák, melyek például a *Halott nők* felől sem mondhatók előzmény nélkülinek. Ilyenek a délszláv háború versei, a vonzódás, az elmúlt vagy elmúló szerelem, a bántalmazás és az erőszak témakörei. Ezek az előzményeken megfigyelhető, hogy Terék poétikai megoldásai olyan irányba állították be költészetét, ahol a versekben a lírai én alakzatában/helyén mindig valaki más szólalt meg. Az előző kötet(ek) verseiben a megszólaló én bizonyos szempontból szabadabb játéktérben mozgott, és akár egyszerre utalhatott magára férfiként, nőként, (halott) gye-rekként, ukrán nagynéniként vagy orosz szeretőként stb. Ezek a

szerepváltozások mind hozzátettek valamit az én körvonalazásának nyughatatlan és gyorsan alakuló játékához.

E szövegélmények után a személyesség új dimenziói tárulnak fel és bontakoznak ki a *Háttal a napnak* verseiből, egy olyan kötetből, amelynek címzettje az *apa* figurája. Az apát a lírai én oldalanként idézi meg, halálát a kötet egyik utolsó versében a próza felé araszoló formában *rögzíti* (vö. a későbbiekben az 1. lábjegyzetben idézett részt). A témájukban eltérő versek jelenlétének sajátos észrevehetetlenségét az okozhatja, hogy a huszonöt vers ciklusokra bontás nélkül, (meg)töretlen ívben építkezik egymásra. Ciklusok híján láthatjuk: a szövegek nem kínálnak fel és nem igényelnek lezárásokat, a szerző két mozzanat kivételével nem alkalmaz narratív keretrendszer építéséhez szükséges eszközöket. A szövegek egyik összekötő szála a Teréknél gyakran játé-kban tartott utazás motívuma, illetve egy személy beléptetése, akihez a versek túlnyomó többségében a beszélő én monológja szól.

Az utazást tekintve ebben a kötetben kevésbé fontos a fizikai térben való utazás és tájékozódás. Az egymásra játszott terek: emlék és valóság; fénykép és emlék; magam és Magadam; a pályaudvar és az otthon örökké egyedi, mágikus, mégis egy közösséggel megosztott terek. A lírai én teste földbe cövekel, vízbe fagy, mozdulni, lépni képtelen — a város pedig, amelyben él, örökké zúg, tolakodik, tükrözi őt, nem hagy nyugtot neki. A fülledt, sárga Moszkva tér közepén megsemmisülő és a Bajkál-tó jegére menekülő lírai én („jéghideg vízbe lép, / hazatalál”) — egy és ugyanaz: egy meghatározhatatlan és végeláthatatlan időpillanatban van, a gyász, a szorongás, de leginkább a félelem időtlen létélményébe zárva. Utazás(ok) mozzanatai úszkálnak a szöveg-világban: nem tudni a beszélő honnan jön, hova tart — emlékeit és valóságát egymásra játssza, éppen úgy, ahogyan saját testét a környezetére vetíti, vagy éppen abban és az által oldja fel („egészen apróra fogyunk / ebben a melegben, / pont mint az ember nyomai / halál után a házban”). Hiába rajzolódnak ki Budapest, Topolya, Szibéria, Szkopje képei, a lázas helykeresésből a meghatározott topológiát kitűzve sem lehet elidegenedni, kívül kerülni. A szövegek sodrásában nehéz megragadni, hogy mi számít emléeknek, és mi számít jelenlevő valóságnak, hiszen a lírai én dichotomikus állapotának titka (és így a versek dinamikájának egyik sarokpontja) pontosan az, hogy az emlékezés során magunkhoz hívott képek jelen idejűvé lesznek („néha felakad egy-egy ostoba emlék / arra az agyhártyára fűródott tűre, / és nem tágít, nem szakad le róla”), miközben a múltban kapható el a lehorgonyzás pillanata is, ami a jelen idejű elbeszélőt gyökéreként fogja le, és tartja a múltban („akkor nyúlt ki úgy az idő, / hogy egyszerre láttam / mindent, ami valaha / megtörtént velem”).

A kötetben egyszer kerül elő a lírai én neve — hasonlóan ahhoz, ahogyan egyszer beszél csak a monológ címzettjéhez tegeződve a megszólaló — *A szív mögött* című vers második versszakából: „ez a sötét ég / belóg a szobába, / a lábam szárára tekeredik, / a mellemig elér az ujjja, / rám tenyerel és látom / a belőlem kicsordult Annát. / A sötétség azt is magába szívja.”

A név felfedésének aktusa, önmaga megnevezése, amellet, hogy önmagát explicitté teszi, egyszerre modellezi azt a beszédhelyzetet, amely mindvégig jellemzi a kötetet. A versnyelv egy kettős lírai énnel operál: az énből kicsordult én képe nagyon hasonlít a *Gombostűk*ben látott fényképen látható énrre. Mind a kétszer azon kapjuk a lírai ént, hogy saját magát rajta kívül létezőként, megörökítettként vagy elpárolgóként látja. Önmaga szemlélésében és tárggyá alkotásában tehát folyton el is idegeníti magát.¹ Kétségtelen, hogy a versek fő összetartó erejét ismét egy laza narratív szálban tudjuk megragadni: a lírai én monológot intéz egy bizonyos férfihoz. Az emlékezésben, gyászban, megbocsátásban, depresszióban, szeretet vagy érzékiség utáni vágyban kíséri el az ént a megszólított („uram”), akinek hangja nem hallatszik, kiléte és pozíciója kétes és folyamatosan formálódó.²

A szerző legutóbbi kötetével (*Halott nők*, 2017) felettébb magasra tette a lécet. Mindaz a poétikai erő és tudatosság, a kötet megkomponálása, a különálló női hangok szólamai, és a történetszálak narrációi (egyenként és összeolvasva) egy kidolgozott koncepcióra épülő és fényesre csiszolt kötetté álltak össze, amelynek a nagyságát/mélységét/magasságát nehéz meghaladni. Ezért is szerencsés, hogy a *Háttal a napnak* ugyan koncepciózus, narratív, megkomponált és tudatos, mégsem szeretne a *Halott nők* ösvényén tovább gyalogolni. Ez a döntés teret enged annak, hogy a *Duna utca* (2001) gesztusaihoz térhessen vissza (például az ismétlések játéka-hoz), de kiforrottabb hangon szólalhasson meg. Ahogyan az említett kötetek, a *Háttal a napnak* is sokszor él azzal a megoldással, hogy az egyes verseket átköti egymásba (képek, átemelt szókapcsolatok/sorok szintjén), de ezek az ismétlődések itt nem összekacsintó játékként vannak jelen, hanem inkább a kifejezés nehézségének tanúságtételei. A gyász és az elengedés mindennapos harcába beleléptetve újra és újra ugyanahhoz a képhez zárandokolunk vissza, ami egyszer már működőképes volt. A visszatérés oka egyrészt a feldolgozás mechanizmusának rekurzivitásában is kereshető, másrészt a pontosság is megköveteli: a tárgy és a kép közti kapcsolatot szituációktól és szövegkörnyezetektől függően a lírai énnak újra és újra meg kell vizsgálnia. Ilyen átemelés például a *Kitörmött zsebek* című vers „gyűröm a zsebembe / apámat”-képe, ami a *Napalm*ban tér vissza („és félek elengedni minden emléket, / mintha teletömhetném velük a zsebeimet”), vagy a kötet nyitóversének központi eleme, a fénykép, amit a lírai én édesanyja készít az apa–lánya párosról („látom anyámat, / amint a parton áll / és fényképez / háttal a napnak. / Engem meg apámat”), továbbá a *háttal a napnak* szerkezet is visszatér (kötetcím és önálló vers). Az adott szituációk képpé merevítése, és a kitartott időpillanatok körüljárásának kísérletei (rendszerint földbe fagyott lábakkal, a szándék manifesztálódásának roncsolódásával, az elindulásra való képtelenség képeinek különböző formáival) át- és ártértelemzik egymást, valamint a kísérlet legitimitását is az egyes versekben (*Hajtűkanyar*, *Repedések*, *Háttal a napnak* stb.). A szövegekben a pszichés fájdalom legtöbbször testi fájdalom keresztül talál utat, és az absztrakt fogalmak (hiány, gyász, fájda-



lom, harag) a természet humanizálásával lesznek megfoghatók („mert látja, uram, / úgy sötétedik az ég, / mint bőrön az ütések nyoma”, *Gombostűk*; „az estéhez hegeszti / az ég alját a nap”, *A szív mögött*). Az ég és a föld központi szerepet kap: míg az

¹ Érdemes lehet elolvasni a szerzővel 2020 augusztusában készített interjút a kötet kapcsán. Ez a kritika (szándékosan) nem fog kitérni a referencialitás kérdéskörére, inkább a poétikai megoldásokra koncentrálni. Csupán annyit bocsátanék itt előre, hogy olvasatomban többek közt a referencialitás kitűzésével (az ajánlás: „Apámnak”) és a naplószerű *A sár fölött* című kötetvégi vers középso szakaszával („[a]ztán már nagyon sírtam, és visszajött anyám. / Még egy darabig ott voltunk, simogattuk, / szölongattuk, anyám imádkozott, aztán ötkor / mondtam, mennünk kell haza. Még a homlokához nyomtam a homlokomat és mondtam, vigyázzon / magára, holnap újra jövünk, ne féljen semmitől. / És kimentünk. // Épp vacsoráztam, amikor hétkor telefonált az / egyik nővér, hogy hat órákor meghalt az apám”) kivédhetetlenül központivá válik a kötet gesztusrendszerében egy eltérő olvasásmód térnyerése. MARIK Noémi: *Figyelné arra, aki hozzánk beszél* — *Terék Anna a feje tetejére állt életről*. Népszava, 2020. 08. 22.; elérhető: https://nepszava.hu/3088858_figyelné-arra-aki-hozzánk-beszél-terek-anna-a-feje-tetejére-allt-eletről (utolsó elérés: 2020. 09. 24.).

² Felmerülhetne az olvasókban a lírai én és Isten kapcsolatát tematizáló megszólalásmód — hiszen a halál, gyász, feldolgozás, túlvilág keretrendszerében szinte túl kézenfekvő is lenne ez a választás. Azonban, mivel egy-egy vers határozottan elkülöníti a megszólított urat és Istent (*Mielőtt a dolgok zuhanni kezdenének, Űres tenyerek*), erről az interpretációról jobb is hamar lemondani.

előbbin az agresszió széles skálája látható (széttörök, beszippant, veréstől foltos, sötétbe von), az utóbbi bizonytalan és elbizonytalanít (az akaratot megköti, a testet megbénítja, kicsúszik a lírai én vagy az apa lába alól).

A szerző ebben a kötetében is tudatos szerkesztéssel, egyedi és erős hanggal, és a rá jellemző kíméletlenséggel vizsgálja (egyszerre univerzális és a legmélyebb mélységig személyes) témáit. A kötetanyag másságát a tárgy változása mentén foghatjuk meg: a személyes gyász feldolgozásának (és feldolgozhatatlanságának) folyamata és a személyes fájdalom elkerülhetetlenül új nyelvet, és ez az új nyelv, valamint a hangnem változása némiképp új formát eredményez Terék Anna verseiben. A kötet olvasói így egészen közel kerülhetnek egy olyan, éppen születésében elkapott versnyelvhez, amelyben, megkockáztatom, hogy a szerző az írás folyamatát, és a versek szavait éppen újratanulta.

Terék Anna eddigi verseiben is bőven találhattunk már olyan részleteket, ahol uralkodó a ritmus, és belső rímek tűnődöznek fel. Nem szeretnék a költészet formai alakulásával kapcsolatban jóslatokba bocsátkozni, de a *Háttal a napnak* verseiben mintha egyre sűrűbben jelennének meg a belső rímek, és a formailag is határozottan körvonalazható gondolatrítmusok. A medialitás szempontjából újfent izgalmas élmény a kötetet kézbe venni. Antal László grafikái éppen úgy, mint Terék versnyelve: egyszerre csak kevés változással él, ugyanakkor saját poétikai keretein belül szépen helyez előtérbe egy-egy új vonást, gesztust. Az előző kötetek illusztrációival összevetve a képek sokkal részletgazdagabbak, textúrájuk és színhasználatuk változatosabb, az ábrázolt arcok, testek és mozzanatok életközeli, emberiek. A szövegek közül *A napfényre vissza*, *A sár fölött* és a *Mitrovica* című versek élnek izgalmas megoldásokkal és újításokkal. A *Mitrovica* kevert nyelve — a szerb és a magyar nyelv, a cirill és a latin betűkészlet váltakozása —, *A napfényre vissza* modalitásváltásait követő eltérő betűtípusok, és *A sár fölött* margótól margóig húzott (próza) versrészletei egyaránt tükrözik Terék Anna igényét és hajlandóságát, költészetének potenciálját az újításra és kísérletezésre.

HERCZEG Ákos

Ablakon át a szavakba

(Markó Béla: *Egy mondat a szabadságról*. Kalligram, 2020)

Meglehetősen kockázatos vállalkozást sejtet Markó Béla legújabb verseskötetének a címe. Nem mintha elgondolhatatlan volna a megbízható mesterségbeli tudásról árulkodó megelőző könyvek alapján, hogy a szerző nemhogy egyetlen, de akár 180 oldalnyi — s nem mellesleg, érvényesnek bizonyuló — mondatömeget is képes megalkotni és formába rendezni a szabadságról, mégis felmerülhet a kérdés, hogy az *Egy mondat a szabadságról* elbírja-e majd az Illyés-áthalláson keresztül jelentkező többletsúlyt, amit a költőelőd révén megnyitott, politikailag erősen terhelte értelmezői térben a fogalom óhatatlanul magára vesz. A kompozíció szerencsére sokkalta összetettebb annál, hogy redukálható lenne a szabadság mibenlétének társadalmi–politikai vetületére. Noha Markó Béla mint a román politikai élet egykori tevékeny résztvevője (és mint minden, hatvanas éveiben járó, ott felnövő magánember, a Ceaușescu-rezsim kárvallottja) magától értődően és okkal reflektál a diktatúra természetére, még a leginkább átpolitizált költeményeiben sem feledkezik meg arról, hogy ha igaz is, hogy a zsarnokságban, mint azt Illyés verse transzparensse teszi, minden politikai színezetet kap, a szabadság eminens módon mégiscsak az ember alapvető létfeltétele, és a feladat mindenekelőtt humán létezőként, nem pedig egy ilyen vagy olyan államformájú ország polgáraként rákérdezni ennek mibenlétére. Ráadásul, ahogy voltaképp az *Egy mondat a zsarnokságról* hozsumondata is felfogható a költészet nyelvén adott válaszként a hatalom elnyomására, úgy Markó Béla új kötete is elsősorban formailag és persze hangsúlyozottan magánbeszéd-jellegű modalitásában viszi színre a könyv központi fogalmát.

Aligha véletlen, hogy ezúttal a szerző félretette korábbi ragaszkodását a kötött formához, és szonettkötetek egész sora után főleg rímtelen szabadversekből álló gyűjteménnyel jelentkezett. Habár a szonettforma kötöttsége, ami, fejtegeti a szerző egy helyen, egyszerre jelenti a sajátta tétel költői kihívását és a rutinszerűség elleni meg-megújuló küzdelem izalmát,¹ igenis lehet

¹ *Halott betűvé tesszük azt, ami bennünk élő. Markó Béla és Elek Tibor beszélgetése a zEtna XII. (Dodekafón) Irodalmi Fesztiválján*; elérhető: http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/140/beszeltgetesek_marko.htm.

egyfajta sajátos szabadságélmény, különösen, ha a korai (még a diktatúra időszakában született) verseket vesszük alapul, kétségtelen azonban, hogy van valami felszabadító a szabadverses Markó-költészetben. A tizennégy sor, valamint a rögzített rímelés és prozódia jelentette zárt világ bármilyen kristálytisztán is fénylik, meglehet, miként Babits híres szonettjében, valóban „vak dióként” fogja körbe a megnyilatkozás szabadságától megfosztott ént. Kőríz Imre kritikájában odáig merészkedik, hogy próbaképp egyszerű szórendcserével megfosztja az „öntés nyomait” magán viselő egyik költeményt a rímeltől,² és az eredmény valóban mintha őt igazolná: a kötött forma megszűnésével nemhogy elvész a Markó-líra esszenciája, hanem egyenesen kiemelődik a szerző kivételes (gondolat)ritmus-érzéke. Mert bár a szonettíró Markó Béla jól tudja, hogy „tizenötödik sor soha sincsen, / mert ami sincsen, abban van az Isten” (*Házi áldás, Amit az ördög jóváhagy*, 83), azt is érzi, hogy a szabadvers adta nagyobb mozgástér nagyobb felelősséggel is jár, és úgy érzem, az az *Egy mondat a szabadságról* egyik nagy erénye (amivel kétségkívül rászolgált az olvasók és kritikusok fokozott figyelmére), hogy sikerült a kötött forma fegyelmét átmenteni az új kötetbe — rég nem találkoztam ugyanis ennél sallangmentesebb szabadversköttettel. És itt nem pusztán az elkalandozások, fölösleges kitérők vagy egyenesen üresjáratnak tűnő szavak, netán sorok hiányára kell gondolni, hanem arra a jelenségre, amit egyszerűen letisztultságnak szokás emlegetni. De mit is takar ez közelebbről? Markó Béla verseit olvasni olyan, mint mélyet szippantani az oxigéndús hegyi levegőbe: személyes, de nem magamutogató, gondolatébresztő, de nem didaktikus, ám nem is hozzáférhetetlen, nyelvezete se nem köznapi, se nem öncélúan zsonglörködő — nincs semmi póz, csak világos gondolat és az ahhoz igazított (egyébként kellőképp változatos) forma és modalitás, egy olyan költőé, aki tisztában van azzal, hogyan beszéljen a szabadságról úgy, hogy az közben maga is a szabadság élményét nyújtsa.

Minden bizonnyal többek térképére került fel a szerző új könyve, mint mondjuk a 2019-es *Amit az ördög jóváhagy* után. Az (újra)felfedezés természetének ezen igazságtalansága akkor látszik csak igazán, ha megfigyeljük, mennyi szállal kötődik a megelőző kötet(ek)hez az *Egy mondat a szabadságról*: számos kép, ötlet, tapasztalat kerül elő újra, meglehet, annak reményével, hogy „hátha még nagyobb / s igézőbb lombbal telnek meg az ágak” (*Egyetlen szonett*). És miközben Markó Béla persze nem lett egy év alatt jobb költő, mégis, folytatva az előző kötet idézett versének szavait, minthogy „más mondatokat terem a váz”, sikerült másként, helyenként talán pontosabb, de mindazonáltal kifejtettebb formában láttatni azokat a kételyeket és bizonyosságokat, amelyek folyamatos firtatásával az én az önvizsgálat imperatívuszának igyekszik eleget tenni. Az, hogy valóban „tartósabb, boldogabb” volna az a majdani, „szabályok” alól felszabadított nyelv, melyet az *Egyetlen szonett* mintegy megelőlegez, feltételezem, a kötött formától idegenkedők számára nem lehet kérdés, mindazonáltal az új könyv nyelvezetén érezni vélem a szabadság mámorát, melyet az addigi világot jelentő tizennégy soron túli,

ritkán bejárt tartomány izgalma jelent. Az egymásba tükröződő kül- és belvilágra korábban is hibátlanul reflektáló megfigyelői tekintet sokszor azáltal képes igenis másként láttatni ugyanazt a — gyakorta egy-egy természeti jelenségből kiinduló — sejtést, hogy egész egyszerűen van tere a gondolatnak a sugalmazásból kifejlődni, és felmutatni a természet örök körforgásában, változatlanságában rejlő — a szemlélő folytonos elmozdulása, alakulása révén előálló — másság mibenlétét: „mert az idén is éppen úgy parázslík // az aranyeső, s éppen úgy lobog, / ha felgyúl, és hiába gondolok / Másra talán, hiszen nincs más, csak másik”, olvasható az *Egyetlen szonett* zárlatában.

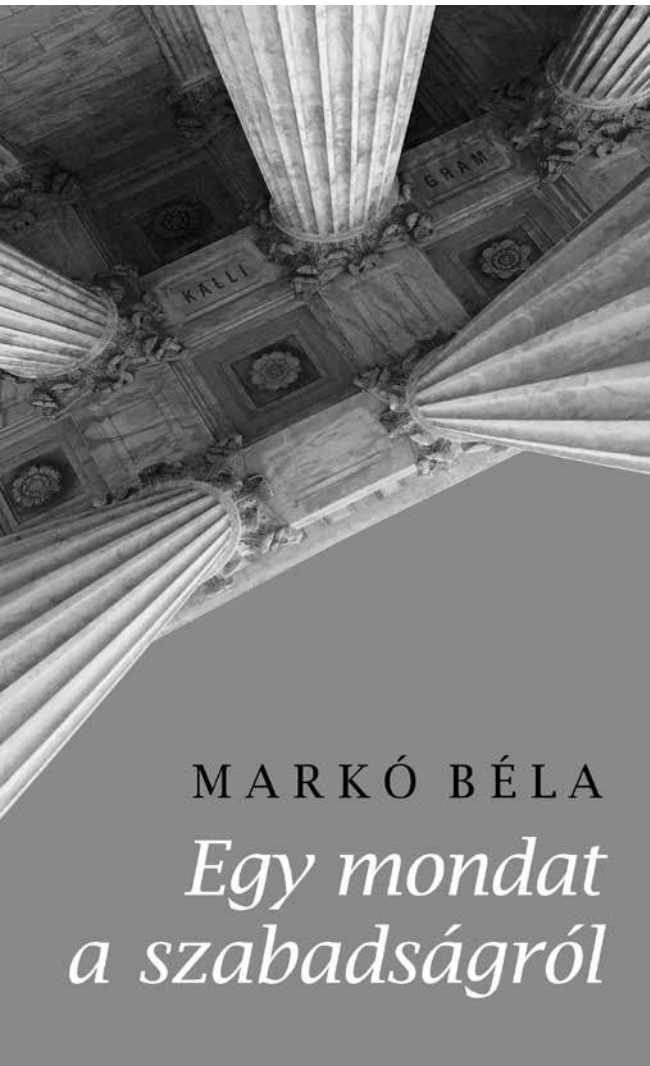
Ugyanakkor mi mást lenne érdemes újra és újra szemügyre venni ebben az állandóságban, ha nem a szemlélő folyton változó, erre az állandóságra szegeződő tekintetét? Hogy lehetne pontosabb fogalmat alkotni a mulandóról, mint éppen a múlhatatlan firtatásával? Ha pusztán azt állítjuk, hogy az *Egy mondat a szabadságról* egyik alapvető témája az emberi létezés végességével való szembenézés, akkor a kötet páratlanul összetett rétegzettségéhez képest nem mondtunk túl sokat, sőt Markó Béla könyvének egyik fontos, az olvasás élményszerűségét elemi módon meghatározó jellemzőjét fednénk el. A jól strukturált ciklusokba rendezett versek láthatóan egy-egy — némi leegyszerűsítés árán akár fel is címkézhető — téma körül keringő gondolat aprólékos körbejárására vállalkoznak, mégsem érezzük, hogy a költemény csupán illusztrációul szolgálna hozzájuk. Miközben ennél tisztább és világosabb — a szó legnemesebb értelmében — gondolati költészettel az elmúlt években aligha találkozni, szó sincs arról, hogy a versek magja veszteség nélkül „elmesélhető” vagy „kimenthető” volna. Markó Béla teljesítményének jelentőségét az adja, hogy képes érvényesen szólni Istenről, halálról, nyelvről vagy épp a hazáról oly módon, hogy legitimációját hangsúlyozottan a költészet terén belül alapozza meg. És a szerző jól tudja, hogy ami — különösképp az elmúlásról vagy Istenről — megfogalmazásra érdemes, az el nem mondható, csak legfeljebb körüljárható, méghozzá annak belátásával, hogy a versek beszélőjét foglalkoztató, a főbb gondolatköröket övező kérdések át- meg átjárják egymást.

Hogy a világ működésének megértéséről árulkodó, a megszólalót övező hivalkodástól mentes bölcsesség jelenti az új Markó-kötet legfőbb varázsát, azt nehéz volna megmondani, mindenesetre tagadhatatlan, hogy — egyetértve Codău Annamária észrevételével³ — a szerző sikerrel oszlatja el az olvasó pátozzsal kapcsolatos félelmeit a „nagybetűs” témakörök vonatkozásában. Ha egy versben a gondolatritmus és a grammatika összhangban van, hajlamosak vagyunk talán azt túl evidensnek tekinteni, holott nagyon nem mellékes, mennyi szabad mozgástér (kilengést, kitérőt, adott esetben üresjáratot) engedhet magának egy költemény a gondolati ív épségének megőrzése érdekében, mekkora teret képes még befogni a tekintet, ahogy az sem, hogy mit bír el egy mondat. Engem versről versre arról

győzött meg az *Egy mondat a szabadságról*, hogy Markó Béla a szakma alapvetéseivel nem csupán tisztában van, hanem a kötet egyik vállalt célkitűzése is a gondolat és a mondat effajta próbára tétele — hasonlóan Illyés hetven évvel korábbi kísérletéhez, csak ezúttal egy egész kötetten keresztül.

Mi tagadás, könnyű belefeledkezni a szabadverses Markó-líra lüktetésébe, a kivételes ritmusérzékről árulkodó megtorpanások és előrelendülések játékába, a koncentrikus körökben kibomló gondolatelemek finom rezonanciájába, a kiindulópont és a zárás közt megtett út izgalmas asszociatív ugrásaiba és a kilengés és előrehaladás dinamikájába. „Az én életemben eddig pontosan hatvanhétszer / jött meg a tavasz”, ebből a sokrétű személyes viszonyulást implikáló alaphelyzetből indul a *Fagyott kert*, hogy aztán a világ egymásnak ellentmondó különféle törvényszerűségein (az évről évre elkövetkező tavaszon és a telitalálatnak tűnő tépőzár-analógián) keresztül mutasson rá az élet és halál közti, szinte tapinthatatlanul vékony határmezsgye természetére, „a valószínűség és a bizonyosság közötti” repedés mibenlétére, ami immár másként engedi feltenni az idő előrehaladtával egyre szorongatóbbá váló kérdést, hogy vajon meddig tart még az életet jelentő, biztos tudás övezte belátható tartomány, és mikor lép elő a háttérből Isten, aki „csak nevet rajtunk, és meghúzódik lent / a visszafagyott kertben, mint egy alvó tücsök”. A következő, *Maradék* című vers esetén az is megfigyelhető, hogy miként fűzi tovább a korábbi költemény(ek) egy-egy jellemző meglátását, újabb és újabb rétegeket fejtve föl az adott gondolatkör vonatkozásában. Az önrendelkezés illuzórikusságát újfent a személyesség visszafogott pátoszával megfogalmazott, akár hétköznapiinak, banálisnak is tekinthető kérdés nyomán bontja le, nevezetesen, hogy mi marad a múltjának, kötődéseinek folyamatos felejtésére ítéltetett emberből a veszteségek egyre bővülő listáját látva („kikanalazta Isten a gyermekkoromat, / alig hagyott valamit a tányér alján, / legfeljebb néhány foszladozó emléket, / amint végigmegyünk anyámmal a főtéren”), miközben az odaadás, az elhasználódás tapasztalata („belőlem is jóllaktak sokan”) az eucharisztia képzetével kerül különös fénytörésbe: „A szó szoros értelmében elfogyott / az élet nagyobbik része a keresztről, / és mint a lassan kihűlő húscafatok / egy sebtében abbahagyott lakoma után, / úgy ernyed el a megváltó teste, / eszébe sem jut, hogy vegyének és egyének.”

Markó Béla új könyvének egyik fő törekvése — kapcsolódva Kulcsár-Szabó Zoltán fontos meglátásához⁴ — a tapasztalatot közvetítő nyelvi közeg működésmódjának sajátos rögzüléseinek és bizonyosfajta szabadságán keresztül felmutatni a jelentésrészegződés természetét, azt tehát, hogy milyen szemantikai, szintaktikai, grammatikai folyamatok vezetnek a költői nyelv képi dimenziójával karöltve az ember e világi (látható) és transzcendens tapasztalatainak artikulálásához. Hogy egy vers „tartalma” voltaképp több, sorról sorra gazdagodó, elmélyülő jelentéskör egymásba fonódása, egymásra íródása nyomán rendre csupán alakulásában nevezhető meg, annak egyik leglátványosabb példája az *Epiphania Domini*. Ebben a versben Markó Béla mesteri



módon villantja össze a Megváltó misztériumát annak profanizálódott „megtestesülésével”, a karácsonyfával — nem beszélve a halott apa vetköztetésének személyes vonatkozásáról: „Nem az vetköztet le, / aki annak idején felöltöztetett, / és rád aggatta az egész világot, / a holdat, napot, csillagokat, angyalhajat, / beszédet, hallgatást, ide-oda lengést, / a színes gömbök koccanását”. Ezzel a retorikai fogással nem egyszerűen relativizálódik a beszéd iránya, hanem, és talán ez az igazán fontos, az Isten alakja körüli kétely és bizonyosság megfogalmazására nyílik lehetőség, azt az implicit kérdést feszegetve, milyen alapokon áll a hit, ha az a köznapi tapasztalat számára meglehet, leginkább a karácsonyfa-állítás (és -vetköztetés) rituáléjához kötődik. Egyszerűen fogalmazva, látjuk-e még azt, amit a karácsonyfa helyettesít, jelent-e egyáltalán valamit a megtestesülés misztériuma, vagy az áhítat pusztán a szokásrend, a különféle külsődleges díszletelemek közvetménye, miként a vetköztetés sem más, mint nyűg, melyet

² KŐRÍZS Imre: *A fellobbant csend*, Mozgó világ, 2020/10, 105.

³ CODĂU Annamária: *Visszateremtett jelentések*, Alföld, 2020/12, 120.

⁴ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: „Mindannyiunkat érdekel a grammatika”, Élet és Irodalom, 2020. október 22.

„rábíznak a bejárónőre, / aki a túleveleket is felporszívózza utánad [...], majd a szűk ajtónyíláson át szemérmetlenül / kicibálják az ernyedt karácsonyfát, / mint egy magatehetetlen testet, / és kidobják a szemeteskuka mellé.”

A szerző különös érzékkel képes felmutatni egy-egy hétköznapi jelenség önmagán túlmutató jelentését, legyen szó egy rózsabokorról (*Az örök parafrázis*) vagy akár egy okos karóráról (*Kimentés*), sosem merül fel, hogy az adott (néhol valóban merész) társítás ne egy, korábban már körüljárt gondolatkör elmélyítését, egy-egy egzisztenciális kérdés, természeti motívum pontosabb megfogalmazását szolgálja. Különös bátorságra vall például *Az élet értelméről* címmel verset írni, főleg, ha a kézenfekvőnek nem éppen mondható sztriptíztáncosnő képe lesz a virágzó kert megfigyelésének vezérfonalául szolgáló allegóriává, miközben — maradva a vers központi képénél — az „attrakció” elmarad, és a cím által várt nagybetűs felismerés szerencsés módon pusztán sugallatként, sejtetésként nyilvánul meg a teljességgel hétköznapi (költői értelemben mondhatni elcsévelt) természeti szimbolika hátterében. Éppígy hivalkodástól mentesen válik egy hétköznapi tapasztalat létmagyarázattá az *Ars amatoria* című költeményben. Érdemes röviden szemügyre venni, hogy milyen magától értetődő természetességgel képes a vers egyetlen apró lépésből a mindenség közelébe férkőzni: egy banálisan egyszerűnek tűsző megfigyelés is elég ahhoz, hogy dobbantóul szolgáljon a csillagfényes éjszakához: „Ha kialszanak körülötünk a fények, / jóval messzibbre fogunk látni, [...] de ehhez le kell oltanom magam körül / a lámpákat”. A kulcs alighanem az idézet folytatásában rejlik — és mindez egyszersmind jól szemlélteti a Markó-lírának azon sajátosságát, miként lehet egy szinte észrevétlen továbblibbenéssel elmélyíteni az addig látottakat. Az „el kell tűnnie mindennek, / ami itt ragyog most a közelemben” szakasz ugyanis — a költői nyelv többirányú működésének következtében — már nem egyszerűen a látást akadályozó ellenfényről referál, hanem arról a kozmikus méretű távolságról, ami az életet a haláltól elválasztja, s ami sorról sorra bomlik le a lét koordinátáit jelentő, a látást ugyanakkor akadályozó tényezők kiiktatásával, feltárva ezáltal a csillagfényes éjszaka túlvilági ragyogását: „csak úgy pillanthatom meg / a mennyországot vagy a poklot, / ha én sem sugározom többé, / nem mosolygok, nem nevetek, / nem beszélek, nem sírok, nem jajgatok, / nem is szenvedek némán, / és boldog sem akarok lenni, / mert Isten a halált úgy kínálja fel nekem, / mint egy végtelen távcsövet, / amelybe most már belenézhetek”.

Nem könnyű leküzdeni a késztetést, hogy minél több vers esetén tegyek kísérletet — kellő erőfeszítés árán — arra, hogy megtaláljam e líra működésének rejtélyét. Szerencsére alig találni olyan szöveget a kötetben, aminél ezt kevésbé éreztem, ellenben annál több esetén vált nyilvánvalóvá, hogy mind önálló versként, mind a kompozíció tekintetében megállja az adott költemény a helyét. Hol a saját és a másik (főleg a szülők) elmúlását elbeszélő én visszafogott érzelmessége, hol a különféle gondolati egységek, képzettársítások összesímítésének kifino-

mult technikája, hol a sallangmentes, egyszerre sűrű, mégis hozzáférhető líranyelve⁵ visz magával — egyszerűen az a hiteles hang, amely Markó Béla új könyvét meghatározza. Azt, hogy a költői megszólalás hitelessége mennyire fontos érdem, leginkább az ebben az írásban méltatlanul perifériára szorult — deklaráltan vagy impliciten — közéleti kérdésektől sem tartózkodó versek esetén mérhető fel igazán. Markó Béla ugyanis úgy szól társadalmi–politikai kérdésekről, hogy közben egyszerre őrzi meg félreismerhetetlen retorikai karakterét és látásmódjának összetettségét, részben annak köszönhetően, hogy a diktatúráról és a forradalomról, egyáltalán a személyes és a közös múltról tett tanúságtétel rendre a nyelv eseményyszerűségére való reflexióval fonódik össze, például hogy mit jelent ez vagy az a mondat a forradalomban, mikor azok „kicsapnak a medrükből” (*Árterület*), vagy miért is mond el mindennél többet a közösen megélt történelemről és a várható jövőről a szabadság vonatkozásában egy tizennégy éves kamasz elejtett megjegyzése: „Apu, én mostantól fogva szívesen tanulom a románt.” (*Egy mondat a szabadságról*) A szabadság, igen, bizonyítja ezt Markó Béla új kötete, így is megragadható, akár egy tenyérbe írt pár sor is képes lehet felmutatni, miként azt a *Szótár* című, Freddie Mercury emlékezetes gesztusát felidéző vers tanúsítja: érthetetlen szavak egy érthetetlen nyelven, „csak a dallam, csak a ritmus, / csak a szélfújás, csak a víz zubogása”, amely szívtől indul, és végül oda is érkezik. Az *Egy mondat a szabadságról* fontos állomása Markó Béla költészetének: egyik esszéjének szavait kölcsönvéve, ezúttal tényleg sikerült az „ablakon át jutni be a szavakba”, és amint valóban „egész máshonnan érkezünk oda, ahol az ajtón belépve tulajdonképpen már sokszor jártunk”, tapintható, hogy közben az „untig ismert világ is egészen más” lett.⁶ És mindez, immár közel a hetvenhez, önmagában sem jelentéktelen költői teljesítmény.

⁵ Lásd erről még Codău Annamária remek kritikáját.

⁶ MARKÓ Béla: *A költészet rendeltetészerű használatáról* = Uő, *A költészet rendeltetészerű használatáról*, Bookart, 2019, 210.

MELHARDT Gergő

„Majdnem teljesen ez vagyok én”

(Térey János: *Boldogh-ház, Kétmalom utca. Egy civis vallomásai. Jelenkor, 2020*)

A nagy alkotások mindig megváltoztatják azokat a kategóriákat és sémákat, amelyekbe amúgy eredendően beletartoznának. Az adott keretek szétfeszítésével műfajuknak nemcsak a hagyományát írják felül és rendezik esetenként radikálisan újra, hanem a formáját, a műfaj megszólalási lehetőségeit is tágítják.

Térey János posztumusz megjelent kötete, a *Boldogh-ház, Kétmalom utca* is ilyen mű. Abban, hogy hogyan kalibrálja át az olvasása előtti műfaji kódrendszerünket, kulcsszerepe van már az alcímnek is (*Egy civis vallomásai*). A birtokos szerkezetbe helyezett „vallomás” a magyar önéletrajz-irodalomból Márait idézi (*Egy polgár vallomásai*), ráadásul a „civis” a „polgár” jelentésű latin szó származéka, igaz, ez a szó a mai magyar nyelvben egyedül „debreceni polgár” jelentésben él. De az alcímből Kassákot is kihallhatjuk (*Egy ember élete*). Közös a három megjelölésben, hogy a szerzői alanyiságot, a szerző nevét egy határozatlan névelő után a társadalmi osztályra vagy csoportra — Kassáknál az ezeken felül álló kategóriára, az emberi fajra — utaló köznévvvel helyettesítik, azaz a cím feletti szerzői nevet a csoport képviselőjeként tünteti fel. Ne feledjük azonban e címszerkezet ellentmondásosságát. A vallomás ugyanis — Szent Ágostontól kezdve — nem más, mint olyan *egyéni* teleologikus életút-elbeszélés, amelyet egyedül a vége, az elbeszélt események hatására elért teljesebb állapot hív életre, tart össze, és ugyanakkor ennek megléte az írás elkezdésének legelemibb feltétele, így — mint kezdet és vég — hitelesíti egyedül az egész konstrukciót és a szöveget. Vagyis a vallomás nem lineáris, hanem alapvetően körkörös gondolati szerkezetet mutat.

„Egy civis vallomásai” — ez tehát nem azt jelenti, hogy az illető születésétől kezdve a könyv megírásáig civis lett volna, hanem azt, hogy íráskor a civis fogalmához képest határozza meg saját identitását. Számot kell vetnie azzal, mit jelent számára a szó: „civis”, és színre kell vinnie azt, ahogyan ő megérkezik abba a pozícióba, amelyet civisségnek gondol, de amely pozíciót a számvetés és írás aktusával ő maga hozott létre. Ez a vallomástétel lényege: végigjárni, azaz nyelvileg megalkotni azt az egyszerre mentális és életutat, amelynek végpontjáról az indulás pontja is

beláthatóvá és megérthetővé válik. (Teológiai kontextus hiányában is így van ez, mert a retorikai és gondolati mintázatok arra épülnek.)

Nem véletlen, hogy a *Boldogh-ház, Kétmalom utca* „vallomásnak” hívja magát. Ez a megnevezés alkalmas ugyanis arra, hogy egyfajta szuperműfajként működjön. A Térey-kötet nem önéletrajz, és nem memoár — ezekkel a műfajokkal szerintem nem is igen akar mit kezdeni. Annál többet egy rakás más irodalmi és nem (szép)irodalmi műfajjal.

A kötetnek, azt hiszem, két, egyenrangúan fontos és egymással összefüggő fő célja van. A kettő kölcsönösen következik egymásból, de egyenként is hatalmas vállalás. Az egyiket a szöveg egzisztenciális és irodalomtörténeti tétjeként írhatjuk le: feltárni és megírni a Térey János néven ismert szerző pályájának előzményeit, írói identitásának a kialakulását. Ez nem irodalomtörténeti és nem bulvárkérdés, hanem önismereti, szépirodalmi feladatvállalás. (Vallomástétel: vált valakivé, aki tud vallomást tenni, el tudja mondani, hogyan ért el oda, ahol van.) A másik irodalmibb, ha tetszik, műfajelméleti cél: vajon leírható-e érvényes módon ennek a nyilvános szerzői ennek a létrejötté nem önéletrajzként, hanem olyan új formában, amely más szövegtípusok — nevelődési regény, napló, esszé, családregegy, helytörténet, krimi, művelődéstörténet stb. — sémáinak állandó egymásba írásaként realizálódik, szinte fejezetről fejezetre újrachúrozva alapképletét, amelynek néhány — később kifejtendő — tematikus csomópont biztosítja bűvópatakként szünetmentes folytonosságát.

Hogy a *Boldogh-ház* a bevettnek és többé vagy kevésbé használhatónak hitt műfaji kategóriák keverékéből valami új, váratlan, korábban nem létező szövegtípus első és egyben mintapéldányát akarja létrehozni, Térey pályájának alapvető szerkezetéből következik. Az az életmű alakulását meghatározó állandó műfajváltás és kísérletezés mutatja ezt, amelynek eredményeképp az életműnek csaknem mindegyik darabja a valamely műfajok között saját maga által vágott metszetben helyezi el magát — de azután ezeket a helyeit sem kezeli állandókként, hanem minden egyes kötetével új ilyen helyeket keres. (A lehetséges részek kitapogatása, majd kitöltése nem erőszakmentes gesztus. A mű esztétikai értékén kívül más nem hitelesítheti.)

A kötet tulajdonképpeni rövid szüzséjét a 2003-ban megjelent *Platina*-ciklus verse, a *Párizs környéki leoninusok* egyik sora adja meg: „KÉTMALOM UTCA 17. Mert Budapest biz’ a legvég”. A kezdet a debreceni ház (és minden, amit az asszociál, mindekelőtt a család és a város); a vég (a költővé válás, a beérkezés, a lehorgonyzás — és, tudjuk, a halál) helye pedig Budapest. A kevert–újjáalakított műfajisággal megírt történet ugyanis mindekelőtt helyek, terek és az azokra figyelő tekintetek története. Térey olvasói számára ez nem hat újdonságként; az viszont már annál inkább, hogy a terek, városok, épületek, földek és a hozzájuk való viszony leírása a korábbi művekhez képest még invenciózusabb módon fűz egybe eltérő megszólalásformákat és

poétikai eszközöket. „Sosem elsősorban a város érdekelt, hanem az ember, az ember a tájban. Nálam soha nincs táj ember nélkül” — mondta a szerző még 2010-ben egy interjúban,¹ és mintha először a vallomásaiban tudta volna igazán megmutatni, hogy mit is értett ezen.

A kötet címe is ezt, ember és táj viszonyának sokrétűségét illusztrálja kicsiben. A *Boldogh-ház, Kétmalom utca* helynév, de mindjárt két helyé: a kisebb és a nagyobb környezeté. A Boldogh-ház annak az épületnek a neve, ahol az elbeszélő családja évszázadok óta él, és amely épületnek a története, a család hozzá fűződő viszonya a szövegfolyam egyik vezérnarratívája. (És amely házat leromboltak, majd újjáépítettek [„méretarányos másolatban épült újjá, igazán nem panaszkodhatom”, 192], majd 2020-ban falára Térey-emléktáblát helyeztek el.) Az olvasástapasztalatot kondicionálhatják emellett a ház (egykori gazdájáról megmaradt) neve köznévi változatának asszociációi is, mármint hogy sok minden van leírva, ami ebben a házban történt, de azok között nem akad, amire azt mondhatnánk, hogy boldog volt; egy helyen erre a vallomás is utal: „Láttam ebben némi isteni morbiditást, hogy éppen a mi őseinket hívják *boldogoknak!* Ők meg a boldogság.” (212) Ez a ház a Kétmalom utcában áll, amely, akárcsak a ház, arról kapta nevét, hogy régen mi volt ott, ami már nincs. Mert „Debrecen épületeinek jelentős hányada nem arról nevezetes, hogy létezik, hanem hogy valami másnak a helyén áll. Ugyanott, ahol sokkal inkább az elődjének kellene állnia valójában.” (192) Az utcanévnek szintén vannak konnotációi, amelyeket itt-ott ki is használ a szöveg nyelve.

A régi verssor arra is rámutat, hogy Térey egész költészete önéletrajzi alapozású volt, vagyis az a fajta líra, amelynek témáit — sokszoros áttételekkel eltávolítva, de nem felismerhetetlenül — a szerző életéből veszi, de ezeket nem szemléletében tárgyi-asítja, hanem nyelviileg kódosítja, narratíván elkendőzi, variálja.

A *Boldogh-ház* egyik elképzelhető olvasásmódja a sok közül emiatt az volna, amelyik a Térey-életmű más szövegeit a vallomással összefüggésbe hozza, de nem ok-okozati, hanem többirányú intertextuális viszonyt feltételezve közöttük. Mert nagyon sok versre és novellára utal a vallomás, és sok a szövegszerű átvétel, parafrázis is. Ám ez csak az egyik olvasat (amely ráadásul tanulmány-, ha nem könyvméretű vizsgálódást igényelne). Rendkívül érdekes lenne megvizsgálni emellett a mű lélektani struktúráit, elsősorban az elbeszélőnek az apjához való viszonyát is. A magam részéről ezek helyett a továbbiakban az imént bevezetett műfajközpontú, valamint a szöveg megformálásának nyelvi rétegét (és főleg annak a Térey pályáján újnak számító vonásait) előtérbe helyező értelmezések jogosultabb lehetőségeit szeretném felvillantani. Ehhez arra van szükség, hogy a kötet szövegét a keletkezés és a kiadás körülményeinek ismerete ellenére autorizált szövegnek fogadjuk el. Vagyis az esetleges fogatkozásokat ne befejezetlenséggel, sajnálatos töredékességgel magyarázzuk, hanem azokban is a szöveg létrejöttének működés módját érjük tetten. Ez az észjárás ugyanis a nyilvánvalóan torzóban maradt fejezetekben is ugyanaz, mint a készre munkált

részekben. Előbbiek egyébként a kötet első felében-kétharmadában szerepelnek; ezekben mindenfajta poétikai invenció sokkal erősebben érvényesül, mint az ezeket követő, kidolgozatlanabb, de csírájukban ugyanilyen technikákkal élő fejezetekben. Ezért származik a vallomás észjárását feltárni igyekvő példáim legnagyobb része a kötet első kétszázötven oldaláról.

A később sokszorosan variálódó — de eleinte többnyire következetesen vitt — koncepció alapja a Márai *Vallomásaiét* követi. Eszerint el kell mesélni a házat, ahol az illető felnőtt; a nagyszülők, szülők, más ősök történeteit, külön-külön, de összefonódásaikat is kiemelve; a szűkebb lakókörnyezet (ház, utca) és a tágabb lokáció (város, megye, országrész) történetét. A sok különböző szál pedig két-háromszáz oldal múlva — azt hihetnénk, magától — összeér egy helyen, ez a hely pedig éppen az elbeszélő, aki erre alapozva kezdhet el végre magáról beszélni (mint ha addig mást csinált volna). Ám míg ezekhez a narratívákhoz Márai megelégszik társadalomtörténeti, szociológiai és művelődéstörténeti megközelítésekkel, addig Térey egyrészt más irodalmi műfajok és, hát, mondjuk így, tudományterületek módszerét veszi igénybe, másrészt pedig az első perctől nem rejt véka alá, hogy magáról ír (ennek ellenére jóval többet hagyja szóhoz jutni és önállóan működni többi szereplőjét, mint a kassai kolléga). És valójában nem is meséli el családtagjai történetét, hanem egy-egy jellemző epizód, emlék alapján próbálja meg kibontani személyiségüket és az alapján elhelyezni őket a szöveg mentális térképének megfelelő helyén.

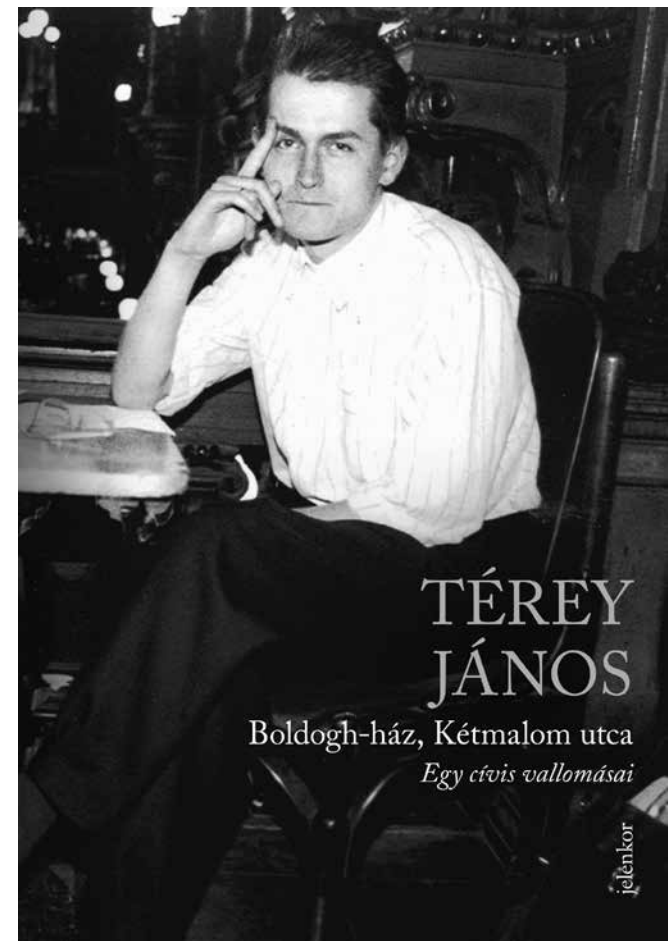
A mű műltszemlélete összehasonlítás-alapú. Ez azt jelenti, hogy számára a múltbeli dolgok, legyenek dokumentumok, emlékek vagy vélekedések, nem magukban léteznek, és magukban nem is érdekesek. Semmi nem menekülhet a jelennel vagy a sajáttal történő összehasonlítás elől. Egy rokon mozdulatai, valamelyik távoli ős üzleti döntése, az apa skizofréniája, az anya betegsége, a régi ház beosztása, a megszűnt villamosvonalak — bármennyire is főtémái egy-egy fejezetnek vagy gondolatmenetnek, sosem kerülhetnek fókuszba, hanem mindig csak a mérleg egyik serpenyőjét töltik meg. (Akkor is, ha valami egykor létezettnek a hiányát regisztrálja az emlékező: hiszen éppen az ő megírt tekintete észleli a hiányt.) A másik serpenyőben az elbeszélő van, aki ugyanakkor a mérleget is kezeli. És aki vallomásainak egyik történetyszálává avatja a régi helyszínek ismételt felkeresését: „még veszünk egy *Lúdas Matyit* — a kor vicclapja mai szemmel szinte már irodalmi igényességűnek tűnik” (231); „A Bika [szálloda] kártyaszobája és bálterme után az önkiszolgálók mocsara következett. Így már értem a nivóbeli esést, de nem tudom, apámat értem-e utólag, vagy saját magamat” (270); „Álltunk az állomás peronján, ugyanúgy ropogott a lábunk alatt a gyöngykvacs, mint ahogy ma is ropog.” (294)

¹ DARVASI FERENC: „*Kétszer ugyanolyan könyvet még sosem írtam*”. Beszélgetés Térey Jánossal, Bárka, XVIII, 4 (2010), 72–77.

A Térey pályáján és a magyar irodalomban is újtónak és eredetinek látszó, mindig több műfajt vegyítő, többirányú megközelítésmód részben szintén irodalomtörténeti indíttatású. Téreyre — a kiadó közlése szerint — igen nagy hatással volt Nádas *Világoló részletek*je, állítólag emiatt is kezdte el írni saját önéletrajzi kötetét. Nem a keletkezéstörténet miatt, hanem azért érdekes ez a kapcsolat, mert a Nádas könyvét jellemző alaposság, a levéltári és családtörténeti kutatásnak és az azokból kinyert szilárd adatoknak az írás terébe történő beemelése — vagyis az az előfeltevés, hogy a kellő forráskritikával kezelt filológiai munka az önmegértés *egyik* fontos eszköze —: ez Térey itteni szövegalkításában is rendkívül hangsúlyosan van jelen. Másrészt a család-történeti eseményeket társadalom-, politika- vagy hadtörténeti eseményekkel párhuzamosan futtató, a *Boldogh-ház*ban gyakran használt elbeszélésmódot is mintha Nádasról tanulta volna el. Például: „Túl voltak az első nagy bombázáson, amelyben ezer ember halt meg, egész családok, látták, mivé lett június másodikán, a tizenkettedik házassági évfordulójukon a Nagyállomás környéke.” (200); „a köztársaság kikiáltásának pillanatában tehát, profánul, egy Wesselényi utcai fodrászatban ültem”. (426)

A filológiai, történeti kutatások jeleként a lábjegyzetekben (!) és a szöveg más utalásaiban helytörténeti, néprajzi, művelődéstörténeti munkák garmadájával találkozhatunk. Ezek búvárlása, adatainak összevetése a családi dokumentumokkal (iratokkal, fényképekkel), tárgyi emlékekkel és — ami ugyanennyire fontos — a család hagyományozódó emlékezetével, a nyomozástörténetek, nem egyszer a detektívregények műfaji sémáit mozgósítja. Ráadásul a szöveg gyakran magának a nyomozásnak a folyamatát is közli. Például a *Ganz és Társa* című fejezetben, ahol ősei egykori földbirtokát próbálja a mai térképen elhelyezni, hogy kiderüljön, felmenői voltak-e azok, akiknek földművelő alkalmazottai botrányosan lesújtó körülmények között sanyarogtak. Itt a szöveg lexikailag is felidézi — többek között — a detektívtörténeteket. „Szép kis ügy. De még mindig nem tudni, hogy miért vannak itt. [...] És igen! Számomra így derült ki, hogy amikor apám földet vásárolt, akkor valójában visszacsatolt. [...] Hacsak nem azért történt az egész, mert... Végre nyomon vagyunk, de milyen nyomon! Két hét sötétben tapogatózás után András elküldi a *Nyírvidek* egy évvel későbbi számát, benne ezzel a hírrel: *Különös családi bűnper a debreceni törvényszéken*. [...] Az első nyomok olyan csábítóak. Nyomozni mégsem mindig jó, főleg, ha kutatásunk nem kecseget biztos végeredménnyel.” (187–189, 196; hasonló példák a „*Tusculanum gyanánt*” című fejezetben.) A krimiretorikát az idézett korabeli újságcikk címe is erősíti. De a nyomozástörténet igazából itt is családtörténeti és önismereti érdekelttségű. Mert az elbeszélő nem egyenlő saját múltjával, hanem ha megérti és nyelviileg megteremti múltját (ami ugyanaz), akkor megérti magát.

A családregegyek sémáit a krimiéhez hasonló módon idézi meg a vallomás néhány hangsúlyos helye. Ilyenkor mintha a retorikával együtt e régi műfaj hagyományos teleologikus szemléletét is újraaktiválhatónak vélne a szöveg, kevesebb kritikával



viszonyulva a generációkon átívelő karrier- vagy hanyatlásnarratívák és azok erős témetatforikájának létjogosultságához, mint esetleg várnánk. Néhány példa a sokból, érdemes itt is a szó-készletre figyelni. „Apám nem a főlemelkedés, hanem a végleges alámerülés jelképe volt és marad számomra.” (15) „Az ükanyám, Bozsó Sára elleni per és a házaspárt sújtó, 1881-es csődesemény egyértelműen lecsúszást, hanyatlást jelent a XIX. századi virágzást követően; mégis ezután [...] vonult tovább az apai ág [...] egy újonnan épített, széles homlokú, nagyvonalú és kényelmes Ajtó utcai portára, a 16. szám alá. Tehát ismét fölfelé!” (172) „Portréja minden további nélkül beleillett családunk feleségnyzó férjeinek arcképcsarnokába.” (242) „Sok zuhanást megélt családom [...]”. (292) Sőt, egy ironikus félmondatban: „azért a Kétmalom utca 17. nem egy Buddenbrook-ház”. (444)

Még egy harmadik, az iméntieknél talán kevésbé egyértelmű — ám szövegalkító erejét tekintve éppannyira fontos — műfaji sémát emelnék ki. Ez pedig a vallomástevő írónak a világ és önmaga olvasmányélményeken keresztül megértésére tett kísérlete. Töredékes bölcséleti olvasónapló-féleség. Nem csupán arról van szó, hogy rendkívül sok író, költő, irodalmi, filmes és zenei alkotást említ, befogadásuk egykori élményét vagy sa-

ját művészetére tett hatását felidézve (bár ez a szövegvonulat volna a kötet nevelődésiregény-olvasatának egyik alappillére). Hanem arról, hogy családja és saját történetét — minthogy ezek is szöveggént, e szöveg által megteremtve léteznek — más szövegek intertextuális hálójában véli megérthetőnek és megírhatóknak. Ennek egyik eszköze, amikor kommentár nélkül — olykor forrásmegjelölés nélkül is — idéz valahonnan (például Mészölytől, Musiltól, Gombrowicztól, Kemény Zsigmondtól vagy épp Oravecz Imrétől). Ilyenkor az idézett szövegrész ide átemelve a Térey-művet egészíti ki, annak meg nem írt passzusait, megíratlanságukban sikerületlen képeit helyettesíti. („A bolthajtásba néha cikkelyezett, színes üveglablakot illesztenek, mint a *Régimódi történet*ben”, 32; „Ez a mi *Szajlánk*, *Ókontrink* és egyben *Ókútunk*: pereme. Széle, szomszédsága”, 190.) Van, amikor az elbeszélte történetet más, hasonló témájú irodalmi művekkel szembevisíti — a már említett, összehasonlítás-alapú észjárás jegyében. Az apja málnaföldjén végzett munkát például Háy bogósgyümölcskertészével (220), egy gyerekkori emléket pedig az egyetlen magyar nevelődési regénnyel veti össze: „Majdnem ugyanaz volt, és mégis más, mint Ottlik élménye, amelyet az *Iskola a határon*-ban rögzít” — majd következik egy Ottlik-idézet. (49) Saját apját is más irodalmi alakokon keresztül (is) próbálja megmutatni: „Apám, mint Tar egyik hőse, »nem barátokozott senkivel, idegen volt köztük, messziről jött«, ennyi stimmel, néha persze kénytelen volt leülni velük [...]. Az már nem stimmel, hogy »többet bírt, mint akárki.«” (226) E leírás folytatása jellemző példája annak is, ahogyan egyik jellegzetes szövegtípusból szinte észrevétlenül megy át a másikba: az irodalmi allúzióval kiegészült családtörténeti szálba itt közbevetésszerűen ékelődik egy fiatal felnőttkori epizód Térey és Tar Sándor találkozásáról, majd egy oldallal később, látszólag ennek folytatásaként, de a korábbiakhoz visszacsatlakozva, visszatér az elbeszélés a családtörténethez. Ez a félig-meddig asszociációalapú, vágásokkal operáló szövegalkatás a kötet első felének legjellemzőbb eljárása.

Hiába a sokféle felidézett műfaj, egyik retorikai séma sem válik soha egyeduralkodóvá. A sokszorosan rétegzett szöveg tehát egyszerre tudományos és publicisztikai művek összefoglalója, családtörténet, krimi, napló és önreflexív szépirodalmi szöveg — és a legkomolyabban kell venni, hogy „egyszerre”. Mert ezek a folyton táguló–szűkülő koncentrikus körökként elképzelhető sémák a szövegben valójában nem válnak szét. És éppen ez adja a szöveg jobb pontjain letaglózó, de minden lapját átjáró erejét.

Hogy még egy szempontból Nádas művével vessük össze a Térey-kötetet: a családtörténeti és önéletrajzi elbeszélés itt jóval kevésbé kapcsolódik össze a pszichológiával, mint a *Világlo részletek*ben. A *Boldogh-ház* meglehetősen szkeptikusnak, legalábbis bizalmatlannak mutatkozik a pszichológia magyarázó erejével szemben. Leegyszerűsítő, ám a szövegektől nem idegen magyarázatként kínálkoznak erre a különbségre azok a gondolkodási, világnézeti hagyományok, amelyek a két elbeszélő létrejöttének kontextusát adják: Nádasnál a kommunizmus és

a nagypolgári reflexek paradox együttélése, Téreynél pedig a mezővárosi protestáns földbirtokos réteghez kapcsolt hagyományok. Mindenesetre a *Boldogh-ház* szerzőjét nem a tudati mechanizmusok és folyamatok, hanem a megfogható, bizonyítható, adatolható dolgok érdeklik inkább; nem az, hogy hogyan és miért emlékezik, hanem hogy *konkrétan mire*. Ami nem megfogható, nem bizonyítható, nem adatolható, az számára eleve nem nagyon lehet más, mint fikció, irodalmi szöveg, felfüggesztett igazságigénnyel. Ami nem jelent minőségbeli különbséget. A hiányos adatokat, el nem mesélt történeteket éppen a fikció segíthet kitölteni, rekonstruálni.

Ezért él nagyon sok helyen a regényesítés eszközével, vagyis dramatizál vagy más elidegenítő effektust használ. Hiszen elképzelhetetlen, hogy *pontosan* emlékezne gyermekkorában elhangzott párbeszédre (mint Bereményi életregényének elbeszélője állítólag). De van, amire lehetetlenség is emlékeznie: a születése előtt a családtagjaival megesett dolgokra, az akkori párbeszédre. Amik itt nem rekonstrukciók, hanem az irodalmi teremtmény fantázia szülöttei. Egy helyen meg is jegyzi az elbeszélő, hogy a pár sorral azelőtti dialógus idején még nem is élt — ironikus, hogy a szöveg számára fel sem merül, hogy ez az emlékezetből idézettek beállított beszélgetést retorikailag vagy dokumentumerejében gyengítené. (278) Hiszen természetesnek veszi, hogy — kizárólagos autoritása birtokában — megteremtheti ezeket a jeleneteket az irodalom terében. Mindegy, hogyan volt *igazából*, mert nem volt *igazából* sehogy; így volt, ahogy itt le van írva. Például egy utcai párbeszéd az 1802-es tűzvész után: „Jön egy atyafi szembe az ősapámmal, Mihállyal. / »Kend tudja-e, a Szappanos utca merre van?« / »Én ugyan nem. Ebbű’ osztán hogy hámoznam ki?« / »Megvannak?« / »Mink meg, Tóth uram.« / »Nekünk nem maradt semmink, instállom.«” (138–139) Vagy egy jelenet 1935-ből: „Kint hét ágra süt a nap, egy törvényszolga kinyitja az ablakot, járjon a levegő. Behallatszik az élénk madárfütty, csilingelnek a bíróság előtt a villamosok.” (187) Még érdekesebb, amikor a szöveg nekiáll magát javítani: „»Jó napot kívánok, tiszt úr [...]. Tessék mondani, hozzám tetszik beszélni?« / Nem, ezt biztosan nem kérdezhettem.” (202) A zsidókkal teli vagon őrző csendőrne és az elbeszélő nagymamájának a párbeszédét leíró jelenet folytatásában feltűnő, hogy míg a csendőr végig fonetikusán közölt nyelvjárással beszél („Lehet szípen továbbmenni, jaó? [...] Tessék odíbbállni”, 203), addig a Tóth-mama (és a többi családtag) a mai standard köznyelvet használja. Mintha arra lenne ez is esettanulmány, amit egy régi dokumentum nyelvezete kapcsán fogalmaz meg másutt: „Ügy vélem, egy adott kor életminőségét a formák, a keretek kidolgozottsága, a beszéd hangoltsága is tükrözi.” (164)

A többperspektívájú, kevert műfajú és hangoltságú szövegfolyamat két tematikus elem fűzi egybe: a *név* és a *föld*. Ezek olyan csomópontok, amelyek a történetmesélés tárgyaként, azaz múltbeli eseményként kerülnek elő sok fejezetben, egymástól akár távoli helyeken is, de mindig az egész szöveg poétikájának trópusai is egyben.

Köztudott, hogy a szerző Tóth János néven született, és tizenkilenc évesen — egy-két évvel első verseskötete megjelenése előtt — vette fel a Térey nevet. A név kitalálásának, a névváltoztatási procedúrájának a folyamata több helyen előkerül a *Boldogh-ház*ban: „Kérsz engedélyt a belügyminisztériumtól, és befizetsz ötszáz forintot. Pár hónap múlva másképpen fognak hívni. Néz majd nagyot a családod.” (87) Az természetes, hogy egy új név felvétele mindenekelőtt az identitással függ össze: Térey esetében ez egyszerre foglalta magában a családtól való — egzisztenciális, érzelmi és anyagi — függetlenség kivívását és az irodalmi pálya ambiciózus megkezdését. De ez az életrajzi esemény megint csak nem önmagában érdekes. Hanem azért, mert az identitás újraalkotásának — amit korábban önismeretnek, vallomásnak is neveztem — éppen azt a folyamatát érhetjük benne tetten, ami az egész kötet célkitűzése is. (Természetesen ezt nem a tizenkilenc, hanem a negyvenkilenc éves szerző előadásából érthetjük meg így.) A név, bármilyen gyakori is, viselőjének családját jelöli; elhagyása a család kötelékeitől való erőszakos megszabadulás. Az új név felvétele nem okmányirodai gesztus, hanem egzisztenciális alapító esemény, radikális törés és újrakezdés. De nem lehet előzmények nélküli: ahhoz, hogy elhagyjon valamit, tudnia kell, mi az, amit elhagy; ahhoz, hogy újat kezdjen, tudnia kell, mi az, amit el akar kezdeni. A névváltoztatáskor ezek érzelmileg voltak adottak és megragadhatók (és fiatalkori irodalmi művekben kiírhatók), a vallomás írásakor pedig intellektuális feladat lesz feltárni mindazokat a történeti példákat és íveket, rekonstruálni a régi érzelmi reflexeket és pszichológiai mintázatokat, amelyek a névváltoztatást megelőlegezik és okozzák, és egyszersmind lehetővé teszik az azt követő események elmondását. Térey számára a vallomás írásakor ez az esemény az ő — saját felfogásában — egyszerre művészi és polgári létének legfontosabb eseménye. Ezért olyan fontos, hogy volt már egy ő, aki megváltoztatta nevét, Simonffy lett: „Figyelemre méltó mozzanat, hogy [...] a Tóth nevet éppen az én egyetlen vér szerinti művészrokonom vetkőzte le”. (123)

A föld — mint ami valaha a közember egyetlen igazán nagy tulajdona lehetett — a földbirtokos, földművelő őseinek történetét kutató elbeszélő számára hasonlóan kiemelt fontosságú. Több földdel kapcsolatos adásvételi papír, összeírás, kimutatás elérhető számára, mint anyakönyvi adat, nem meglepő hát, hogy a család egykori birtokhatárainak rekonstrukciója és a felmenők földhöz való viszonya több fejezet narratíváját is szervezi. Hiszen ez megfogható, konkrét dolog, ami nem igényli a fikcionalizálás eszközeit, mert például az interneten egy pillanat alatt összehasonlítható több száz éves térképek a mai földrajzi állapotokkal. Emellett ez is olyan alaptémává tud válni, amelyre más narratívák felfűződhetnek, akár a múlt–jelen összehasonlítás gyakori eszközével, akár egy-egy adott helyhez kötött élmény vagy családi történet elbeszélésével, akár város- vagy helytörténeti gondolatmenetek beillesztésével. (A könyv legjobban megírt első nagyfejezete is ennek fontosságát emeli ki címével, igaz, egy lexikonkötet címlapi kezdő és záró szócikkét idézve: *Etelka*–

Földöv.) Azt állítja ez a vallomás, hogy ha a föld bonyolult, szer-teágazó történetét sikerül megírni és a szöveg egyik megalapozó metaforájává tenni, a létrejövő mű a család története is lesz egyben. Mert ez a kettő, a család és a föld: egy, amint erről egy lakonikus megfogalmazás árulkodik: „Annyi idős vagyok, mint nagyapám, amikor államosították.” (215) A földjeivel együtt a nagyapa is az államé lett volna? Nem, ámde a föld és a család a számára a legszorosabban összetartozik: „abból a monoton tájból száznegyven holdnyi föld mi magunk vagyunk.” (257) És azonos lehet a szöveggel is: „Ez itt a földünk” (114) — kezdődik a „*Tusculanum gyanánt*” című fejezet, és az ilyen rámutatás természetesen nem csak a később leírt területre, hanem az előttünk fekvő szövegre is vonatkozik. A föld, éppúgy, mint az identitás, nyelvi produktum, abban az értelemben, hogy az emlékezés és az írott szöveggé formálás előtt nem létezett. „Kezddhetjük újrakölni a határt” (155) — ez nem a földosztásba vetett hitet, hanem a családtörténet megírásának programját fejezi ki.

A vallomás nyelvi megalkotottsága nem kevésbé rétegzett, mint gondolati és poétikai szerkezete. Nem egy helyen találkozhatunk a szerzőre korábban nem — vagy nem így — jellemző nyelvi játékosággal. A nevek metaforizálása adja ennek egyik példáját. A Boldogh-házban élők konfliktusait így foglalja össze: „Nyolcan öröltünk ebben a két malomban” (37); a helyrajzi adottságokat pedig így: „nem volt patak az utcánkban, amely a mi malmunkra hajtotta volna a vizet.” (39) A játékosnak tűnő kifordítás aztán visszafordul egyet, amikor jóval később a ház alatt kiásott középkori malomról esik szó. Egy gyerekkori jelenet reflexiójában az összehasonlítás a múlt újraátélésébe akar átcsapni azzal, hogy nyelvezetében is a gyermeket idézi fel. „Amikor felnőtt emberként [...] elrobogott a völgyben, mélyen alattam a piros vonat, akkor nagyon eszembe jutott az apám. [...] És tudtam, hogy ez az az osztrák vonat. [...] Ugyanaz, amelyre apukám sohasem ülhett föl.” (95) A felnőttnek *apám* jut eszébe, de amikor — az emlékirásban felidézett emléke beágyazva — visszaemlékezik, a gyerek szavával *apukámat* mond. Ez a két betűnyi becézés harminc évnyi távolságot és két nagyon eltérő perspektívát jelöl, különbségükre pedig sem a felidézett gyermek-, sem a felnőttkori alak nem lát rá, csak a harmadik, a vallomástevő szerző.

A szövegtípusok egymásba íródásához kapcsolódik a különböző nyelvi regiszterek néha szokatlan vegyítése. (Ez az eljárás a kezdetektől a Térey-művek sajátja.) A legjobb példa erre talán a lakótelepekről szóló fejtegetés, amely urbanisztikai elmélkedésként indul, de szóhasználatán egyre nagyobb erővel lesz úrrá a valláserkölcsi diskurzus szigorodó lexikája: „valami jóvátehetetlen és megbocsáthatatlan történet”, aztán „nem csupán léptékváltás következett be, hanem stigma került a város testére”, „a paneltömbök barbár ormótlanságára [...] nincs mentség”, „olyanok, mint a szégyen”. (100–101)

Ez a példafűzér mutat rá a korábban összehasonlítás-alapúnak nevezett szemlélet mélyebb értelmére és gyökerére. Az összehasonlító szerkezetekben ugyanis a pótlék fogalma rejlik. A

debreceni házak nagy része, a korábban idézett passzus szerint, valami *helyett* áll, ott, ahol másnak *kellene* állnia. „Máshol minőségi cseréket bonyolítanak le, és ezeknek a cseréknek a láncolatát hívják fejlődésnek. Itt nem, vagy nem egyértelműen” — hangzik a folytatás. (193) Ami nem áll jól magáért, hanem egész léte valami más helyettesítése, az tulajdonképpen kár, hogy létezik, hiszen nincs önálló jellege, identitása a már nemlétezőre utal vissza. Ennek a leküzdése fedezhető fel a múltfeltáró igyekezetben is: megtalálni az elvesztett régiséget, hogy az ne töredékes pótlékai-ban, hanem igazában tudjon létezni a nyelvi (újra)teremtés által. És ezért fordul az apával való állandó összehasonlítás is végül kemény elutasításba, éppen egy helyettesítésről való lemondás révén. A tizenöt éves János Csehszlovákiába készül. „»Most helyet-tünk is utazol«, tette a kezét a vállamra apám. [...] Ez egy lélektan-i, sőt ontológiai abszurd. Helyettem is élsz, helyettem is utazol, helyettem is sikeres vagy. / Nem. Én nem vagyok te. Nem tudlak a helyembe képzelni. Nem pótolhatom be helyetted.” (338)

A helyettesítéssel való szembesülés alapján érthető meg a nyitófejezetként a leghangsúlyosabb pozícióba helyezett történetelem, a szerző születése előtt csecsemőkorában meghalt nővére emlékezete is. Ez a vallomás magja, minden más ekörül gravitál. A halott testvérrel való virtuális, de hihetetlenül szoros viszony — a sikerületlen majdnem-azonosság — a kezdetektől meghatározó élmény. „Anikóról készült ugyan fénykép, de élő tanúk híján utólag nem azonosítható, melyiken szerepel ő, és melyiken én”. (11) Az elvárás, hogy János pótolja Anikót, már a gyermeki tudat számára átélt helyzet: „Tudtam, hogy ha a szüleim nem vesztik el Anikót, én sohasem születtem volna meg.” (11) A sosem ismert nővér halála abszurd módon „alapító esemény” (335) az elbeszélő számára: az nem lehet az élet eseménye, ami a születésünk előtt történt. De az ő élete eszerint akkor kezdődött el, amikor a testvére meghalt: az első magzati pillanatától az ő pótlékeként él. Megkockáztatom: a helyettesítői szerep egyetlen ellenszere a vallomás megírásával kimunkált identitás szilárdsága lehetne. Ez a gondolat munkál a szöveg mélyén, ez felelős a név és a föld fogalmaival összefűzött vallomás szemléleti egységéért és az új vallomásműfaj kialakulásáért.

A négyszázötven oldalnyi szöveg legmegrázóbb mondatai világítanak rá az ebből fakadó bizonytalanságérzet okozta íráskényszer pszichológiájára. A vallomás nem tulajdonít magyarázó erőt a lélektani folyamatoknak, ezért szinte meglepetésként hat, hogy az ilyen tekintetben egyébként szemérmes szövegből itt kihat a lábbi szakasz: „Egész életem küzdelem azért, hogy ne maradjon félbe minden. Amit nem írok le, az elvesz. Mindig úgy érzem, hogy valamit tennem kell, állandó elégedetlenség és kielégítetlenség kínoz, s tetézi mindezt az érzés, hogy nem kapom meg az élettől azt, amit esetleg meg tudnék kapni. [...] *Majdnem* teljesen ez vagyok én.” (382–383)

Majdnem teljesen erről szól a *Boldogh-ház, Kétmalom utca*. De, mint minden nagy alkotás, kibillentí a megszokott poétikai és értelmezési kereteket, és megcáfolja könnyű magyarázatainak. Hiszen annyi minden másról is szól.

SMID Róbert

Te is más vagy, te sem vagy más

(Nádasdy Ádám:
A szakállas Neptun.
Magvető,
2020)

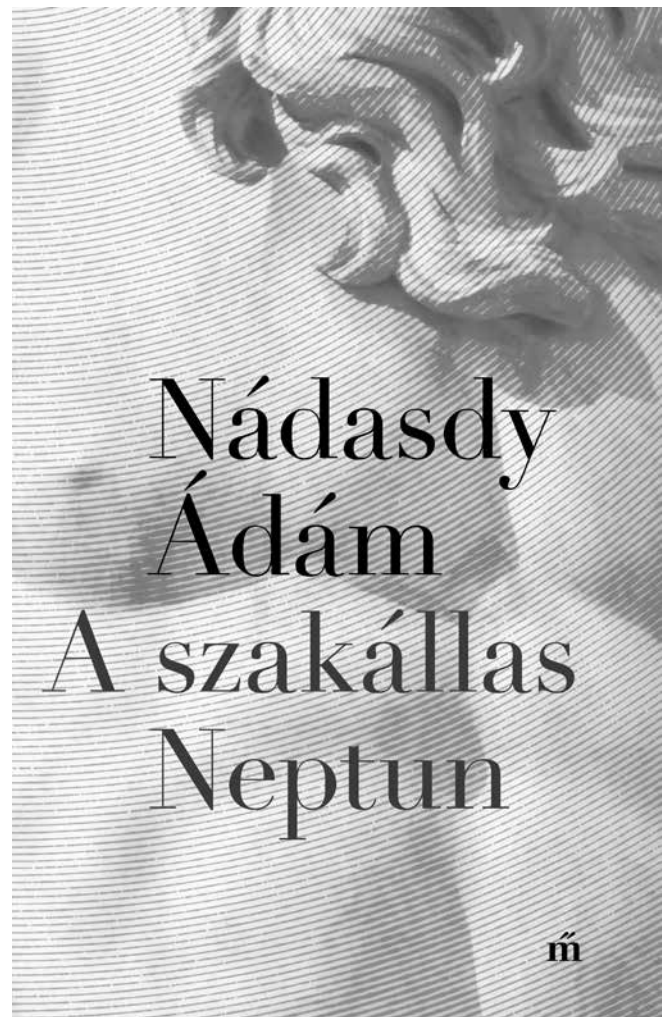
A 20. századi magyar irodalomban a queer témák finoman szólva is csak sporadikusan bukkannak fel: Szomory Dezső *Ünnep a Dühöngőnjétől* — mely novella történeteseit olvashatjuk két férfi egymás iránti megvallatlan szerelmének következményeként — Galgóczy Erzsébet *Törvényen belül*én át — ahol Szalánczki Éva életének feltárása során az elhallgatott leszbikusság kulcsmotívumnak bizonyul — Géczi János szociográfiájának, a *Vadnarancsoknak* a második kötetéig vagy Gordon Ágata *Kecskerúzsáig* találunk ugyan homoszexuális férfiakról és nőkről szóló történeteket, de túlzás lenne azt állítani, hogy bármifajta diszkurzív metszéspontot fel lehetne fedezni ezek között. Főleg nem beszélhetünk arról, hogy az említett művek láncolata valamifajta beszédmódbeli folytonosságot mutatna, esetleg megszakítottságokkal teli, mégis rekonstruálható hagyományt rajzolna ki. A queerségről való beszédben az egyetlen közös pont sem nevezhető éppenséggel progresszívnek: egyoldalú megközelítés jellemzi a témát a szerelem és a szexualitás felől — nem véletlen, hogy az általam említett művek közül épp Géczié nyújt árnyaltabb, több tényezőre kiterjedő képet arról, milyen a Kádár-rendszerben megélni a homoszexualitást, igaz, ez magából a szociográfia műfajából is fakad. Ha pedig a kortárs felhozatalra tekintünk itthon, az úgynevezett GLAAD-indexen — mely azt méri, hogy egy nem ciszhetero szereplő mennyiben a sztereotípiák megtestesítője egy adott műben, illetve mennyire határozzák meg a karakterét a szexuális irányultságán túl egyéb jellemzők is — igen kevés regénykarakter felelne meg, de biztos, hogy ezek közé tartozik például Kali Bódi Péter *Hipsteréből*.

Meglepő módon viszont az elmúlt évtizedben a próza helyett a líránk tett kezdeti, de annál határozottabb lépéseket afelé, hogy valamit kezdjen a queer-tapasztalattal, így Gerevich Andrásnak a *Barátok* című kötetében megnyitott nem konvencionális szerelmi és testi kapcsolatokról való versbeszédét Rosmer János (egyek szerint ez pszeudonéma, és a név Csehy Zoltánt takarja) folytatta a *Hátso ülésben*, valamint nemrégiben szintén a heteronormativitástól eltérő tapasztalatot, illetve e másság ön-

magától idegenségét, heteronómiáját világította meg Olty Péter *Hetero közegben*je. Nádasdy Ádám *A szakállas Neptunja* a lírai folyamatokkal párhuzamosan hajt végre egy jelentékeny fordulatot a kortárs próza terepén, a férfiak egymással való viszonyáról szóló diskurzust kimozdítva Nádas Péter szenzuális beszédmódjának bűvköréből.

Amikor nemzetközileg egyre nagyobb reprezentációhoz jutnak a saját nemükhöz vonzódó emberek, legyen szó új sorozatokról (leginkább olyanokról, amelyekben benne van a hamar kultrendezővé vált Ryan Murphy keze), régiek rebootjáról (ilyen az anno itthon a *Dallas* népszerűsége miatt kisebb közönséget vonzó *Dinasztia*) vagy egyéb multimédiás termékekről, például videójátékokról (a tavaly minden kategóriában nyertes *The Last of Us II* nemcsak nyíltan leszbikus protagonistával operál, de a konvencionálisnak vélt nőiességtől eltérő, illetve transz nő karaktertereket is szerepeltet). Megfigyelhető, hogy a ’80-as és ’90-es évek narratíváival ellentétben a szexuális másság ma már nem konfliktuskiváltó tényező, hanem a fikciós világok realista berendezésének ugyanúgy részét képezik a homoszexuális szereplők, mint ahogy mondjuk a kék szemű szőkék — e két hal-maznak természetesen van metszete. Tehát Nádasdy melegséggel kapcsolatos, jórészt a férfiszerelemről szóló fikciós írásai egy ilyen klímába érkeztek meg 2020-ban, ugyanakkor a szövegek elsősorban a magyar irodalmi nyilvánossággal számolnak mint befogadói közeggel. Ezért kulcskérdés, hogy a honi olvasóközönség elvárásai horizontjára tekintettel mit kíván *A szakállas Neptun* megmutatni: a homoszexuális férfiak életének egyediségét, vagy párkapcsolataik hasonlóságát a férfi–nő-viszonyhoz, esetleg elutasítva mindenfajta viszonyulási kényszert, teljesen szubverzív akar lenni, ennyiben egész biztosan horizontváltást előidézve. A kötet, mondjuk úgy, minőségi biztonsági játékot játszik ebben a tekintetben: megőrzi a magyar irodalomból azt a megközelítést, hogy a szerelmi kapcsolatok felől világítsa meg a queerséget, egyúttal viszont az ahhoz kötődő tabukat skrupulusok nélkül boncolgatja, az intimítást pedig ugyanolyan természetesnek mutatja bennük, mint a heteroszexuális kapcsolatokban — persze nem kerülve ki azt a sajátosságot sem, hogy ezért az intimitásért az azonos nemű pároknak meg kell dolgozniuk, sosem csak ketten vannak, mindig ott van köztük a társadalmi jóváhagyás vagy éppen annak hiánya.

A kötet valamennyi szövege ezért a tabu, illetve a hallgatás és a titok dinamikája mentén szerveződik. A szereplők kénytelenek elrejtetni érzéseiket, vágyaikat a társadalom feltételezett uralkodó hozzáállása miatt, a megvetéstől és a kiközösítéstől tartva. A lelepleződéstől való rettegés valamennyi szereplőt állandó feszültségben tart, majd végül neurotikussá is tesz; görcsben vannak attól, hogy a leghétköznapiabb dolgokat nem cselekedhetik meg: nem foghatják meg a barátjuk kezét, nem mutathatják be őt párjukként a barátaiknak vagy a szüleiknek. Ez a rejtőzködés aztán sok esetben rányomja a bélyegét a párkapcsolatra, deromantizálja azt (a két fiú az *Angolkerülő*ben nem azért ül a Duna-parton, mint a párok általában [ti. hogy



az milyen romantikus], hanem mert ott jól lehet takarni, hogy mit csinálnak), vagy egyáltalában gátolja, hogy párkapcsolat alakuljon ki (*Családban marad*), sőt, ellenségesse teszi a feleket, egyiket a másik ellen fordítja mintegy „preventív” jelleggel (szintén az *Angolkerülő*ben Dénes egyrészt a benne felgyülemlett sérelem miatt, másrészt pedig csoportnyomásra buzizza le Lajost). Néha azonban a bujkálás, a be nem vallás játékként integrálódik a kapcsolatba (ilyen a *Birkahús*ban az a jelenet, amikor Alex büntetéséből, hogy meg kell ennie a fagygyús húst, az apa semmit nem vesz észre), vagy éppenséggel az teremt kapcsolatot idegenek között (a címadó novellában a melegség elfedése, hogy nehogy köztéri orgiának nézzék a rendőrök a négy férfi véletlenszerű találkozását, olyan játékhöz vezet, amely egy csapásra sorsközösséggé formálja őket).

E szubverziói mellett *A szakállas Neptun* még egy lényeges stigmát épít le azzal, hogy a gyakran megfordított ok–okozati viszonyokat rendbe rakja: amikor a mássággal nyíltan szembesülő, előítéletes Karesz Bukta és Csongor felé intézi a kijelentést, mely szerint a melegék „mind labilis emberek”, ezt

azután teszi meg, hogy a nála jóval elfogadóbb Dezső szintén megfogalmazott egy (jogos) kritikát a srácoknak: „Hát ez az — mondta Dezső, közben elkészült a lófarokkal. — Senkit se zavarnátok, ha nem pofozkodnátok itt. Ezek hol betegre titkolóznak, hol meg a *Vérnászt* adják elő.” A *Nagyhideghegy* ezzel rávilágít arra, hogy a labilitás nem az általánostól eltérő szexuális orientációnak mint valami betegségnek az idegi szövödménye, de nem is független attól, mert amennyiben valaki a saját magánéletét folyamatosan titkolni kényszerül, az felfokozott állapothoz és túlzó reakciókhoz vezet. A novella pedig szépen kitarthatja ezt a szálát: hiába rendeződtek a dolgok, és derült ki, hogy a két srác kapcsolatát elfogadja a társaság, Karesz rosszul megválasztott szóhasználatával élő, de ártatlan kérdésére („Hol az a köcsög?”), Bukta egyből ugrik, mert azt hiszi, hogy a fiú Csongornak szólt be.

És ez a tagadásra és védekezésre való állandó készségben lét okozza a szereplők önmaguk iránti idegenségérzetét is, mely idegenség aztán további másságtapasztalatokkal párosul. Ilyen az idegen kultúra a *Vár a századosomban*, amikor a londoni tanulmányi úton a másság megélése éppen azáltal válik idegenné az elbeszélő számára, hogy az az angol világvárosi éjszakában nagyon is természetesen van kezelve. De nem is feltétlenül kell interkulturális távlat ahhoz, hogy a két fél közt súrlódások alakuljanak ki, elegendő ehhez az eltérő családi háttér vagy társadalmi környezet is, mint az *Adnál tüzet?*-ben. Néha pedig az egyazon társasághoz tartozók is kiismerhetetlenek egymás számára, ilyen a *Júliusi délutánban* az elbeszélő önmagában lefolytatott analízise, amellyel egyre inkább felhergeli magát: „Talán ezért próbált kooperatív lenni. Aztán mikor letette a kagylót, fölfordult a gyomra: Malaclopó meghalt, és ő elmenjen szexelni, énvelem, aki (mint valóban kiderült) azt se tudom, hogy hívták? Nem. Nem is tudta első nekifutásra megmondani, mi baja van. A mi viszonyunk tisztán praktikus jellegű. Praktikus szeretődsi. Nincs is viszonyunk, csak időnként lefekszünk. Gyógytorna. Én stabil vagyok és megbízható és türelmes, egyszóval *rendes*, a Malaclopó biztosan nem volt ilyen rendes hozzá, amikor a gyógyszer miatt hullott a haja és olyan meghökkentő vegyszerszaga volt a bőrének.” Tehát az egyazon kisebbséghez való tartozás amenynyire összekötő kapocs, mint azt a címadó novellában a négy különböző nációjú férfi gyorsan létrejött sorsközössége sugallja, ugyanannyira jelen vannak benne a markáns elválasztó vonalak is, melyek túlmutatnak a kinézet vagy a nemzetiség kérdésén. A vidék és a főváros közötti különbségtétel az egyik ilyen sarkos aspektus a szövegek tanúsága szerint. A fővárosi éjszaka egyrészt, és persze sztereotip módon, a szabadság szimbóluma, a „felmenni Pestre” egyet jelent az önmagaléttel (*Családban marad*). Másrészt ez az önmagalét egyben szünet is lehet, vagyis a normális párkapcsolati dinamika felfüggesztése (leginkább a színlelésé), amelybe belefér az is, ami egyébként a hétköznapiokban megcsalásnak számítana (*Birkahús*).

A kötet szépen kidolgozott témái mellett némi csalódottságot jelentenek az olcsónak nevezhető megoldások, például

amikor a főszereplő éppen az anyja új barátjának a fiával fekszik össze (*Családban marad*), Balázs kvázi-sógorának nagymonológja Szilárdról, akinek a normális életre az utolsó esélyt éppen Balázs jelentené (*Ha egyszer kibillen*), vagy amikor teljesen megalapozatlanul happy enddel zárul a novella (*Angolkeringő*). Azért is bosszantók az ilyen egyszerű fogások, mert *A szakállas Neptun* legnagyobb erőssége a tabuk és stigmák folyamatos mozgásban tartása, átvitele, ami a viszonyok komplexitását eredményezi. Erre példa a *Nagyhideghegy*, amely a kamaradarakok legjobb hagyományát idézi meg akkor, amikor a hűttében összezárt párok morális-etikai kérdést kezdenek csinálni mindből. Az először egyértelműen a homoszexualitáshoz kötődő stigmatizáltság fokozatosan áthelyeződik a KISz- és párttagságra, illetve arra a félillegális munkára, hogy Bukta pénzért mások helyett dolgozatokat ír. A sztereotip álláspontok ugyanúgy csapnak össze e kérdések mentén, mint a homoszexualitás témájánál. Ezeknek a sztereotípiáknak az érvényesítését a kötet a fikció különböző szintjein is végrehajtja, ekképpen pedig a melegekhez társított promiskuitás az elbeszélői diskurzus egyik sarokpontja lesz, efelől érthető meg leginkább a novellák nyers nyelvezete. De a stigmaáthelyeződésre lehet példa az is, amikor az *Adnál tüzet?*-ben a főbőrlőnek nem azzal van problémája, hogy lakója homoszexuális, hanem a választásával, hogy miért éppen azzal a fiúval folytat viszonyt, amelyik sátánistának néz ki; ebben az esetben ugyanúgy érvényesül az előítéletesség, mindössze a tárgya változik meg. Ez a változás márpedig egy heterokonform tapasztalatot eredményez, amelyet, mondjuk, egy olyan anyós esetében is tetten lehet érni, aki nem helyesli gyereke párválasztását. Nádasdy egyébként is jó érzékkel mutatja be, mennyire mindegy, hogy azonos vagy eltérő neműek közötti párkapcsolatról beszélünk, a vitatémák ismerősen ugyanazok mindenhol, például, hogy ki mennyit keres, és ahhoz képest mennyit és mire költ (*Nagyhideghegy*). Ahogy Vásári Melinda a Dunszton megjelent (2020. 10. 22.) kritikájában megállapítja, a címadó novella allegorikus olvasata is nyilvánvalóvá teszi, hogy a kötetegész szempontjából sosem az ideológiák és az elvek szintjén kell keresnünk a szövegek nyitját, hanem az egyéni sorsokban.

Nádasdy a kötethez írott előszavában egyrészt eltávolítja a novellákat saját személyétől, ugyanakkor elismeri azt is, hogy azok háttereként ifjúságának helye és ideje, vagyis a ’70-es, ’80-as évek Magyarországa szolgál. Ez utóbbi miatt tűnhetnek fel a szövegekben a Kádár-korszak melegtársadalmának olyan kulthelyei, mint az Egyetem presszó, vagy ismerhetünk rá bizonyos szociológiai dinamizmusokra, mint amilyen a rendszer által stigmatizált exarisztokrata családok bezárkózása, vagy a nyugati cserediákokhoz való esetlen hozzáállás. Ugyanakkor azt az előszó nélkül is észre lehet venni az ingadozó nyelvi minőségén, hogy *A szakállas Neptun* darabjai különböző időszakokban és eltérő publikációs fórumokra íródtak: a kivétel nélkül jól megírt párbeszédész részek között gyakorta lehet az az érzésünk, hogy az elbeszélés csak átkötőként szolgál a gyér és ötlettelen narrá-

ciós stílussal. Nádasdy első novelláskötete ezért nem fogyatkozásoktól mentes, de kimondottan erős vállalkozás arra, hogy a heteronormatív tapasztalati tértől eltérő horizontokat jelenítsen meg a kortárs magyar prózában. Bár kétségtelenül hozzátársítható lenne *A szakállas Neptun*hoz bizonyos társadalmi felelősségvállalás, a novellákból szerencsére hiányzik a didaxis és az ismeretterjesztés kényszere, helyette a kötet az ironikus hangvétellel — ennek esetenkénti elmaradása okozza a melodramát és a kevésbé élvezetes pillanatokat —, a feszült helyzetek komikumba átfordításával képes még a másság legszorongatóbb megélését is el- és befogadhatóvá tenni.

VISY Beatrix

Egy marék szívka

(Láng Orsolya: *Pályamatricák. Marosvásárhely, Lector Kiadó, 2020*)

Nem tűnik túl izgalmasnak az önéletrajzok szokásos mondatával kezdeni egy kötet első szövegét, „Szatmáron születtem...”, pontosabban: „Itt születtem Szatmáron.” Ám, szerencsére, nemcsak a szöveg folytatása vesz éles kanyart, hanem már e felütést is megelőzi egy s más. A szöveg előtti oldalpáron helyet kap a szöveg címe és két fotó. *A világ vége. Világom kezdete* — már önmagában kezdet és vég, élet és halál, kezdődés és elmúlás dichotómiáit hozza játékba, s akár a heideggeri autentikus lét „előrefutása” is beövakodhat a befogadó elméjébe, hiszen a vég tudata, a halál — így előre vetve — majd bizonyosan bevégzi ittlétem, „világom kezdetét”. Ezt a képzetet erősíti meg a nyári falombok alatti kép. Egy temető melletti koszorúkereskedés és egy buszmegálló fúziója a szocializmus idején épített közös betontestben. Az épület homlokzatáról lehullottak a BUS betűi, koszos körvonaluk éppen elegendő a funkció azonosításához. A képen emberek várokoznak a buszra, jobbról, balról élő virágok, koszorúk és műanyag társaik keretezik lázas semmittevésüket, vagyis várokozásukat. Az autentikus lét megtestesítői ők, az utazás még előttük áll, de nem kétséges, hogy fognak ők még találkozni e koszorúkkal. Ám bizonyára éppen nem gondolnak minderre. A szerzőnek viszont lehettek hasonló gondolatai, mikor mind ezt, az élet, halál, út metaforahalmazát a befogadó elé halmozta kötetindításként. Esti Kornél „egy közönséges villamosútról ad megrázó leírást” az utolsó fejezetben, Láng Orsolya egy buszutas lehetőségeként vág bele életének, fontos megállóinak elmondásába. S rögtön a harmadik szöveg, *Gondolatok egy busz várása közben*, alátámasztja és kiszélesíti ezt a jelentést a — még mindig — gyerekkort időző Almásról való visszautazás kapcsán.

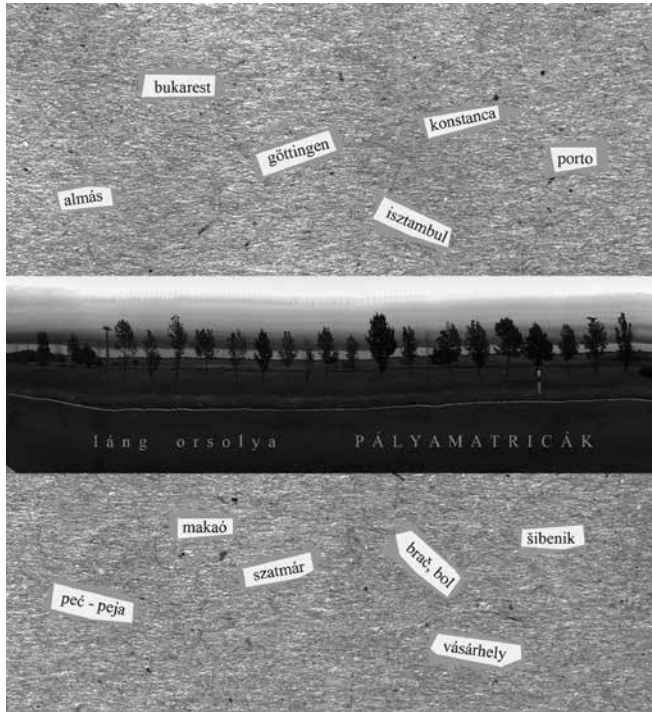
Fekete-fehér fényképek és szövegek kettőssége szervezi tehát a kötetet, kettő kivételével a szerző saját fotói, s ahogy a bevezetőből is sejthető, a fotók nemcsak illusztrációként ékítik és tagolják a szövegeket. Szövegek és képek szerves szkriptovizuális közösségben, kölcsönhatásban, jelentésformáló párbeszédben állnak egymással. Az utazás, az útirajz így lesz teljes.

A fekete-fehér fotográfiák alapvetően rendelkeznek valamiféle művészi(es) attitűddel, patinával, nosztalgiával. Ezek,

napjainkra, levakarhatatlanul hozzátapadtak felületükhöz, közegükhöz, „üzenetükhöz”; aki szeret fényképeket nézegetni, ezzel együtt, vagy épp ezért szereti őket. Valóban, a kéttónusos képek mentesebbek a sallangoktól, a színek kavalkádja nem tereli el a néző figyelmét a formákról, terekről, a kép témájáról, az arcokról, tehát mindarról, amit a szerző ez esetben meg akar mutatni, amiről beszélni kíván képei és szövegei által. Nem felvillantja, „hergeli” a hangulatot, nem zsongít el, hanem megalkotja, létrehozza azt a szavak és a fekete-fehér képek átvittebb, áttételesebb elemei, jelentései által.

A *Pályamatricák* írásai két egységet alkotnak: az elsőt időben és térben is a mozgás szervezi, felnövekvés, távolodás, utazás. Egészen a világ végéig, vagyis csak Makaóig. És minden szöveg visszautazás is egyben, búcsúzással, lezárással. Visszaút az időben: a gyerekkorba, kamaszkorba, és a térben is: minden egyes távoli helyszínről vissza, haza. A második részt a Göttingenben töltött ösztöndíjas hónap esszéi adják ki: az ottlét elidőzősebb mindennapjai, kószálás, megismerés, megmerítkezés a helyiek mindennapjaiban. A tapasztalatok másfélék, társadalmilag szerteágazóbbak, aprólékosabbak. Az első egységhez képest nem csupán egy (át)utazó, egy idegen hellyel való gyors randevúja, benyomásai, hanem beavatás, egy élő város mindennapjainak, (szín)tereinek panorámája.

Az első pályamatrixa tehát *A világ vége. A világom kezdete* címet kapta. A világ vége azonban sokkal többet fed, mint amennyit a bevezető gondolatok kapcsán már megfogalmaztam. A szerző — s e szövegek kapcsán nyugodtan lehet önéletrajzról, vallomásról, memoárról és a beszélő által átélt és megfogalmazott útirajzok szubjektív műfajairól beszélni — két évvel a romániai rendszerváltás előtt született. A Ceaușescu-diktatúrának, a szocializmus világának a végén. Majdnem egyidős az új világgal, az új rendszerrel, eszmélkedésének évei már mindenképp ahhoz tartoznak. Az új világ persze még sokáig átmeneti, az épületek, lakások, az emberi sorsok, fogyasztói szokások, társadalmi berögződések és reflexek még sokáig viselik, hordozzák a korábbi rendszer nehezékeit, koloncáit. És a gyerekkor még ezer szállal függeszkedik a korábbi korszakon, a második szövegben megidézt marosvásárhelyi blokkház lakását és a szocreál lakótelep közegét is ez határozza meg. Mégis ismerős tartomány, ahogy a cím fogalmaz. Valóban, hiszen innen még indul, és ide még tér meg utazó. Ez az otthon. Még akkor is, ha a közelben volt a Securitate kaszárnája, ha az ablak szedett-vedett tömbházakra néz, a másik meg a Téglagyári úti gyáépületre és kéményére, ahonnan a haláltáborok kéményei felé terelték 1944-ben az összegyűjtött zsidó lakosokat. „Terhelt zóna”, mégis ez az otthon, a biztonságérzet és az otthonosság helye. Azért hangsúlyozható ez ilyen erősen, mert az *otthon*, az *otthoni* és az *otthonosság* a kötet kulcsfogalmai. Nemcsak az első három szöveg helyszíneinek szentháromságában (Szatmár, Vásárhely, Almás), a nagyszülői és szülői közegek helyszínein, a gyerekkorba merülő emlékekben kap említést vagy kifejtést, hanem a szövegek szinte mindegyikében jelen van.



Láng Orsolya olyan utazó, aki mindig az otthonosat keresi a másban, a kapaszkodót, az olyan, mint-et, azt, ahogyan az ismeretlen helyet keres magának az énben, ahogyan hozzáhurkolódik az ismerthez, a már átélthez. A Koszovót övező hegyek a Békás-szorosra emlékeztetik, Göttingen felé, egyre távolodva, a Körös völgyét fedezi fel minduntalan a tájban, „Iisztambul olyan, mintha egy gyerekkori altatódalt hallgatnál maximális hangerőn. Mélyről ismerős, de nem ebben a formában.” (86) Jóféle utazó az ilyen: nem elutasít, elhatárol, tiltakozik, hanem addig járja, nézi, tapogatja, szippantja, míg valamiképpen magához csalogatja, magába dolgozza az idegent, a furcsát, a távolit. Mintha nem is nyugodna addig, amíg nem talál valami számára igazán otthonosat, látványban, életérzésben, hangulatban, bármiben. Vagy másképp nézve: azért otthonos neki a világ, mert van otthona. Van valamije, amihez mérni tudja a mást, az idegent, a nem ismertet. Mert ahonnan jön, oda van visszatérés. Az a bizonyos ismerős tartomány. „Arra gondolok, hogy reggel még otthon voltam. És hogy ahol otthon voltam, az sem az igazi otthonom, oda is eljöttem otthonról. És hogy testileg nem is olyan nehéz elmozdulni valahonnan valahová, de lélekben ez lassúbb folyamat.” (117) A gyerekkor városainak felfedezése önkéntelenül az emlékezet aktusaihoz vezet, hiszen a legfőbb otthonosság, biztonság szinte mindig a gyerekkorhoz kötődik. Az utazás jelene során, amit az elbeszélés jelen ideje is kiemel, pedig minden otthon — átmenetileg — múlttá foszlik, a térbeli távolság az időt is messze távolítja. Az időviszonyok relatív mozgásában természetesen az sem tudható, a jelen mely pillanatai őrződnek meg, s melyek hullanak át az idő rostáján.

„Legtöbbször nem tudjuk, melyik eseményből lesz tartós emlék, a hosszú időre konzerválódó pillanatok általában meglepnek minket.” (76) Talán ezért is fontos, a felejtés ellenében, a dolgok összehurkolása, az ismeretlen hozzáláncolása valami jól ismerthez: az emberi zsigerekbe ivódott tájakhoz, szagokhoz, dallamokhoz, hangulatokhoz, hogy mindez ne vesszen el, épüljön be a világban-lét otthonosságába, a saját-lét komfortzónájába.

Ám mindez egyáltalán nem válik szirupossá, mert az idegenség–otthonosság dinamikája eleven, reflektív: a „tökéletes vendégnek sehol nem lenne szabad otthon éreznie magát. Én szeretem magam otthon érezni, tehát soha nem válhat belőlem tökéletes vendég.” (70) Másrészt, és főként azért, mert az utazó megismerésvágya sosem felszínes: apró látványokra, fényegyüttesekre, emberi mozzanatokra, gesztusokra rezonál. Lát és megfigyel, ami a fotózáshoz nélkülözhetetlen. Ahogy Susan Sontag írja ismert művében, a fotográfia a látást és a látáshoz való viszonyunkat változtatta meg.¹ A pontos megfigyelések — út közben — Láng Orsolya útirajzainak alapjait adják, a városok, helyek látásában és más érzékszervi megfigyelésében, majd érzékletes leírásában fotográfikus látása segíti. Ahogy képei is az apró részleteket, a városok, falvak nem feltétlenül látványosságnak szánt, pusztuló vagy csak egyszerűen hétköznapi részleteit kapják el, leírásai is az apró elemekből, első benyomásokból, mások által felszínesen figyelmen kívül hagyott detail-okból indulnak. Ám ezek szerencsére nem maradnak magukban, magukra, legtöbb esetben viszonyulnak, viszonyítatnak az elbeszélő érzéseihez, életéhez, eddig megélt tapasztalataihoz, vagy nem ritkán még általánosabb, elvontabb gondolatokhoz, magához a lét partjaihoz érkeznek. Mert az utazó figyelme mindenfélére kiterjed, nemcsak egy-egy város hangulatát, nyüzsgő életét „közvetíti”, emberekkel találkozik, fesztiválokra utazik, várják, vendégül látják, helyzetekbe keveredik — a beszámolók mindig lehetőséget adnak arra, hogy a helyiekről, népekről, társadalmi viszonyokról szóljon, vagy az adott hely kulturális életébe kalauzolja olvasóját. Esetleg a benyomásaiból filmekre, irodalmi művekre, műalkotásokra asszociáljon. Az érzéki befogadás (van, hogy „szagtérképet” rajzol), az események leírása és a társadalmi, civilizációs, művészeti gondolatmenetek, kitérők szerencsés módon egyensúlyozzák egymást a szövegekben, a fókusz folyton mozog, az objektív lencséje igyekszik: mindig észrevenni valamit, ami leginkább odakívánczik, amiből elindul és kifejlődik egy gondolat minden erőltetettség nélkül. „A végtelenről jólesik a közelire fókuszálni, aztán vissza a totálba.” (42) Olyan, mintha mindez, a gondolat kifejlése az olvasó szeme előtt történne meg, ami nyilván nem így van, de éppen ebben rejlik Láng Orsolya útirajzainak legnagyobb ereje.

A Göttingenben ösztöndíjasként töltött hónap szövegei megint csak újabb nézőpontokat, fókuszokat és zársebességeket hoznak játékba. A távlatok inkább vertikálisan, rétegekben nyílnak meg, a horizont — maga a város — szinte mindvégig ugyanaz, viszont a tekintet, az egy hónapnyi „vendégség” eseményeinek, feladatainak köszönhetően, mindig máshová nyerhet

bepillantást, és mintha ez a patinás német kisváros gondoskodna is arról, hogy ösztöndíjasa mindent lásson, mindent megélt, tapasztaljon az ő sokarcú hétköznapi életéből. A kortárs szobrok kapcsán várostörténeti, kultúrtörténeti esszét olvashatunk Göttingen szellemi óriásairól, *A német csúnyaságról* pedig még nagyobbra nyitja a blendét a német festészet kapcsán, a reneszánsztól az expresszionizmusig, vagy még tovább. De külön szöveget kap a németek sorsnapja, november 9-e is, az 1938-as Kristályéjszaka emlékezetbe idézése, amely egybeesik a berlini Fal ledöntésének napjával, sőt Kertész Imre születésével is. A *Goethingen* című részhez sorolt írások összességében történeté állnak össze. Az odafelé tartó vonatutazás és megérkezés kép-kockáitól a *Búcsúkörköig*, amely pontosan az, amit a cím ígér: a barátoktól, vendéglátóktól, patrónusoktól való személyes búcsú, és a szerző a hazaút leírásával kerekíti le az egyhónapos ösztöndíj eseményeit.

A két kötet rész eltéréseinek ellenére a fotók karaktere nem változik összességében, talán több személyes kép látható az ösztöndíj eseményeihez kapcsolódva, a megismert emberek, személyes terek emlékébe idézéséhez. Ám alapvetően ennél az egységnél is sok az apróbb részlet, a kompozíciók bátran csúsztatják el a középpontból vagy szabják ketté az adott témát.

Láng Orsolya kötetét jó kézbe venni, érdemes követni őt utazásaiban, bolyongásaiban, gondolataiban, igazán ritkán válik sablonossá, ami útirajzokkal gyakran megesik. Végig érdekes, amit mond, és ahogy mondja, leginkább komolyan, egyfajta kitartott távrolról zsongó rezignációval, fegyelmeyzetten, összeszedetten, üresjáratok nélkül. És ez nemcsak szövegeire érvényes, amelyekben néha azért apró modorosságok, erőltetettebb művészi, irodalmi utalások olvastán húzhatjuk fel a szemöldökünket, hanem képeire is.

A pályamatrixák engedélyt adnak a szabad utazásra, bolyongásra, áthaladásra, a pályán való alkalmi pihenőkre, a kilátások megcsodálására. A szerző élményei és emlékei az olvasót is beengedik mindebbe, az élményekbe, asszociációkba, gondolatokba, érzetek közvetítésébe. Képek és szövegek úgy ragadnak ránk, mint (levakarhatatlan) matricák, vagy mint saját emlékképeink. És valahogy úgy kapjuk meg ezeket a nagyon személyes, valomiasos, jelenükben is nosztalgikus esszéket, ahogy a bukaresti koldus, hirtelen és némileg ironikus felismeréssel, a zsebekben csörgő maréknyi szívkaagylót. Csak mi még ennyit sem kértünk. De amit kaptunk, mi más lehetne, mint egy szép adag felnyitott kaagylóhéj.

¹ Susan Sontag ismert megállapítására, mely szerint a fényképezőgép feltalálása magát „a látást változtatta meg: megérlelte az önmagáért való látás gondolatát”. SUSAN SONTAG: *A fényképezésről*, ford.: NEMES Anna, Európa, Budapest, 1981, 141.

GESZTELYI Hermina

A teremtés iróniája

(Darvasi
László:
Magyar
sellő.
Magvető,
2019)

Darvasi László új regénye különböző irodalmi hagyományokat mozgat, amelyeket a paratextusok egyértelműen kijelölnek. Ezek közül is kiemelkedő Heinrich von Kleist hatása, hiszen a szöveg témájában, szemléletében és nyelvezetében egyaránt megidézi a német romantika nagyhatású életművét — ahogyan arra az eddig megjelent kritikák is kitérnek.¹ Ennek megfelelően a történetet 1800 körül egy német kisvárosban helyezhetjük el, amit a fülszöveg tesz egyértelművé. A regény főszövege nem konkretizálja a helyszínt („így sorolta, hogy még F.-ből és M.-ből is jönnek fafaragók, cserepesek és sajtosok, röpködött arca előtt a keze. H.-ból érkezik egy kézműves”, 73; „Az őszi vadászdény kezdetét a legnagyobb sürgetések közepette sem hirdeti meg hamarabb, jöllehet a fővárosból lejáró H. udvari tanácsos és S. alkancellár úr ezt szeretnék elérni. G. határában több magasles épül”, 87), ezzel az eljárással a szerző egyrészt eltávolítja a jelenről az eseményeket, másrészt viszont időtlenné teszi, és térben is kitágítja, jelezve, hogy mindez bárhol és bármikor megtörténhet, erősítve így a regény példázatoságát.

Az epizódyszerű jelenetekből e kisvárosnak és lakóinak az élete bontakozik ki, a gróf úr személyében megjelenő hatalommal való együttélésük, küzdelmeik és megaláztatásaik. Az epizódok egy-egy szereplő és esemény köré szerveződnek, ezért nem lineárisan halad az elbeszélés, az egyes jelentek közötti utalások azonban megteremtik a szöveg koherenciáját („mire az apja intett a furcsa kezével, melyről egyszer leszaggatták a körmöket”, 9; „Jonas körmeit Henrik úr javaslatára még aznap letépkedték az arra hivatott padon.”, 34). Az időrendnek azért sincs különösebb jelentősége, mert bármelyik esemény, bármelyik szereplővel, bármikor megtörténhet. A kiszolgáltatottság, a megszegényítés és a tehetetlen düh legváltozatosabb (bizonyos szempontból felcserélhető) eseteit ismerjük meg, amelyeket — noha gyakran tragikus fordulatokhoz vezetnek — a szereplők sokszor kiábrándult közönnyel fogadnak: „Megszokja az ember, mint a hideget, a meleget, a tüzet, a vizet.” (52) Ennek egyik érzékletes példája, amikor Schneider, a szabó felakasztja magát, és a kocsmában iszogató férfiak — akiknek már elfogyott a pénze — kijárva a fán himbálózó testhez, szépen lassan kifosztják és lemeztelenítik azt, így fizetve ki a kocsmárost. És talán épp e szenvtelenség jelenti a közösség és a benne élő egyén valódi tragédiáját.

Ennek a kiábrándult és kegyetlen világnak a gróf úr abszurd, értelmetlen önkénye jelenti az egyik alapját, amelynek mindenki ki van szolgáltatva: „A gróf szekercéit lóbálva tért vissza, gyöngyözött a homloka, talán vérzett is, vagy inkább más vére fröccsent rá. Szekercéjével ütemesen csapkodni kezdett. Csakhamar a véletlenszerűséget sem kizáró, de mégis tervszerű csapásokkal megváltoztatta a tanácsterem kinézetét. Behívatott és megütött egy-két hivatalnokot is a szekerce fokával, azoknak a fejéből, orrából vagy szájából a padlóra csöpögött a vér. A padlóra kopogott néhány fog, pecsétgyűrűs ujjperc. Azt kérte két idősebb tanácsostól, tépjék meg egymást. De alaposan tegyék! Markoljanak szakállat és haját, rángassanak! Arra szólított föl többeket, főként fiatalabb udvari mindeneseket, hogy végezzék el a szükségüket. Arra szólította föl őket, hogy mosolyogjanak a színes cserepek, a reszelék, a forgács, a törmelék és a frissen gőzölgő szar fölött.” (37) Legfőbb végrehajtói Henrik intéző és Jeremiás Mozart, udvari tortúramester, akik miközben képviselői a grófi akaratnak, maguk is bármikor elszenvdöivé válhatnak, például amikor Henrik intézőt lecserélik az új Henrik intézőre. A nevek tehát nemcsak a mesterségekre utaló beszélő nevek formájában válnak jelentéssé, hanem a mindenkori udvari intéző pozícióját jelölő névben is, megmutatva, hogy mindig lesznek Henrikek.

A név Jonas és fia, Jakab esetében is árulkodó, hiszen a férfi szereplők közül egyedül nekik van bibliai eredetű nevük — valamint részben Jeremiás Mozartnak. Míg ez utóbbinál inkább ironikus gesztusnak tekinthető a névadás, amely az udvari tortúramester ars poeticájára is utal („hát nem zene az is, ha mérhetetlen fájdalomában fogait csikorgatja és a világ végéig elordít az ember?!”, 24), addig előbbieknél megerősíti, hogy a regény kitüntetett szereplőinek tekintsük őket. Noha a történetük nem feltétlenül kiemelt a többihez képest, és az elbeszélésben sem az ő perspektívájuk érvényesül, a szöveg mégis érzékelteti, hogy a regény kulcsfigurái. Már az első oldalakon velük találkozunk, ők vezetik be az olvasót a szöveg világába. A legtöbb epizód-ban feltűnnek — ilyen módon kapcsolatot is teremtenek azok között —, leginkább a kívülállóság, a különtség megtestesítői. Egyedül Jakab tudja, hogy hol van a sellő, ami a regényen átívelő kereséstörténet szempontjából is kiemelt szereplővé avatja, majd az sem véletlen, hogy a sellővel együtt temetik a föld alá Jonast. Hasonlóan lényeges attribútumuk az állandó kérdezés, ami a megértésre való törekvés jelölője, egyúttal pedig a világuk abszurdításának leleplezése.

¹ MARTYZ Réka: *De ki ül a budin?*, Prae.hu, 2020. 02. 28.; elérhető: <https://www.prae.hu/article/11435-de-ki-ul-a-budin/>; SZALAY Zoltán: *A csodák fedezete*, dunszt, 2020. 03. 02.; elérhető: <https://dunszt.sk/2020/03/02/a-csodak-fedezete/>; MÓRÉ Tünde: *Itt a sellő, hol a sellő*, Bárka online, 2020. 05. 21.; elérhető: <http://www.barkaonline.hu/kritika/7224-itt-a-sello---hol-a-sell>.

Hogy baj van a fával.
Mi baj van a fával?
Ferde.
Jonas elgondolkodott, mélyebbre szívta a levegőt.
Minden fa ferde egy kicsit, szólt végül.
Az lehet, de ez a jegénye, ez máshogyan ferde.
Mert hogyan ferde?
Nem úgy, mint a többi.
Mert a többi hogyan ferde?
Nem úgy, mint ez, és ha megengedne egy jó tanácsot, szólt kis kellel-
len arkifejezéssel Henrik intéző, Jonasnak igazán nem kellene annyit
akadékoskodnia. *Kérdezel, mint a fiad. És mi végre.* Ki tudja, miféle
következményekkel jár a túlon túl sok, valójában okatlan kíváncsis-
kodás. (160–161)

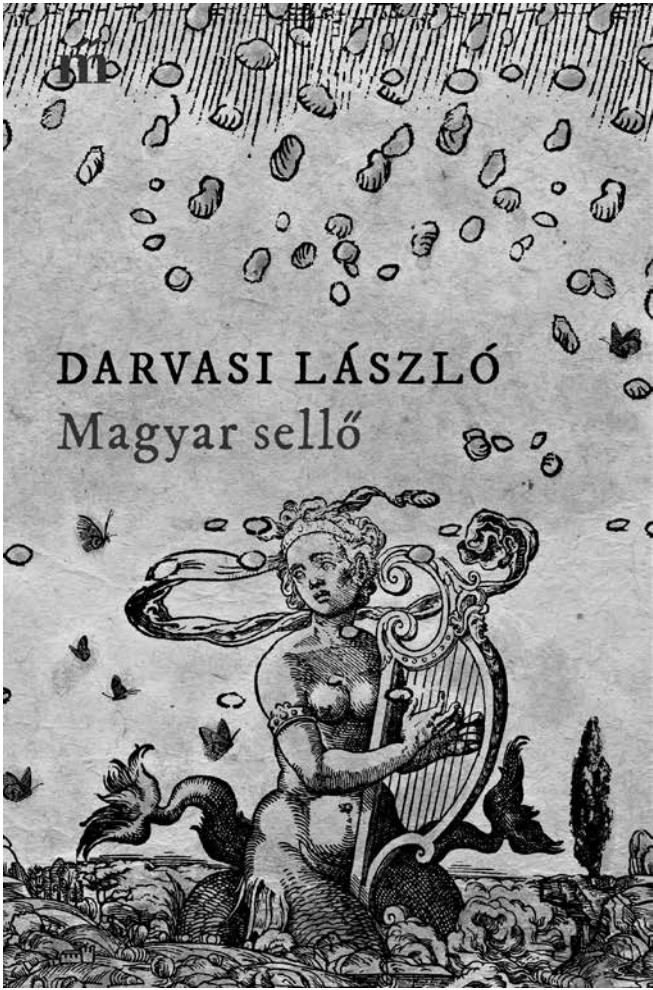
Jonas állandó jelzője, hogy bolond, ám ebben a groteszk világban bolondnak lenni, maga a voltaképpeni normalitás.

Ahogy az előző idézetből is kitűnik, a regény tipográfiai megoldása nem szokványos, a tördelés és a kurziválás sajátos szerkezetet hoz létre. Ez gyakran a párbeszéd érzékeltetésére szolgál, ezen belül pedig a szereplői kiszólások mint önleplező gesztusok jelennek meg.

Ezért a két bohóc, akik éppen a városban tartózkodtak, visszautasíthatatlan meghívást kaptak, hogy jelenjenek meg a grófi udvarház előtt, ahol várni fogják őket, mert abban a megtiszteltetésben részesülnek, hogy nem kevés honorárium ellenében egy-két műsorszámot előadhatsanak az ünnepségen.
Eljöttek, bazmeg. (149)

Az ilyen jellegű megjegyzések rámutatnak az udvariasnak tűnő, olykor cirkalmas megszólalások mögött rejlő, csak az erőszakot és a kényszert ismerő hatalom akarnokságára, emellett pedig meghatározó szerepük van a humor szempontjából is. E tipográfiai megoldások láthatóvá és látványossá teszik a szövegtest repedéseit, töréseit, ahogyan a szereplők teste is minduntalan elszenvdöi a különböző csonkításokat (például körömszaggatás, szemkivágás, nyelvkivágás). Szerkezetében is felmutatja tehát a regény azt a töredezettséget, megtörtséget, amit a történet maga tematizál. Ezért is válik allegóriává a kötet egészen végighúzó kódobolás, ami a világ rendjének és a társadalmi egyenlőségnek a megnyilvánulásként tünteti fel az egymás ellen kijátszott emberek pusztításban kiélt frusztrációját. (77) Érzékletesen mutatja ezt Henrik intéző esete, akinek szintén szembesülnie kell saját „találmányával”.

Ilyen hát, gondolta Henrik intéző, ez a dolog természete, most már ő is tudja, ismeri, jó, és indult volna, intett is, hogy rendben van, elég most már, ő is tudja, milyen ez a dobálás, melléd érkezik, aztán eltalálnak, fáj nagyon, rettenetesen fáj, rendben. (92–93)



Azonban az indulatok levezetésének legalizált formája sem teszi irányíthatóvá az emberek dühét, ami válogatás nélkül megtalál mindenkit.

A regény nyelvezete különböző regiszterekben mozog, az ezek közti feszültség és disszonancia teremti meg a szöveg humorát, valamint verbálisan is érzékelhetővé teszi az ábrázolt világ abszurditását. A trágár, alpári megszólalások egyszerre az erőszak egy újabb módjának és a nevetségességnek a megnyilvánulásai, valamint a humor révén valamelyest oldják, ellentétezzik az egyébként megterhelő eseményeket, könnyítve ezzel a befogadást. A nyelvi durvaságot olykor váratlanul poétikus mondatokkal ellensúlyozza a szöveg („csönd maradt utána, remegett a csupor színén az aludt tej”, 57; „elpirult a fehér kolbász, mint a pokolban fürdetett büntudat”, 193), amelyek könnyen szentenciózussá válnak: „A hagyomány az, hogy reményt találunk az idő múlásában, mint a szaporázó esőverésben.” (186) Ez szorosan összefügg a regény parabolisztikusságával is, amely szinte életre hívja a bölcselkedő, összegző kijelentéseket. Mivel a történet példázatként működik, amely a mindenkori elnyomó rendszer működését mutatja be, így a

szereplők is inkább jelzésértékűek, kidolgozott személyiséggel, tetteiket mozgató belső motivációval jellemzően nem rendelkeznek. Karakterüket a hatalom gyakorlóihoz vagy elszenvedőihez való tartozás határozza meg. Ám ez a pozíció ingatag, ahogyan Henrik intézőből bármikor a főtér vak koldusa válhat, úgy az egymást páholó vásári bohócok udvari mulattatók lehetnek.

A kötet címében megjelenő sellő hagyományosan a pusztítás és a paráznság szimbóluma, legfőbb jellegzetessége pedig a csábító éneke. Ezek az ismérvei mind felfedezhetők a regényben, valamint kiegészülnek két kevésbé tipikus elemmel. Ezek közül az egyik a címben is szereplő jelző: „Köztudott volt, hogy a torz szépségek közül a legértékesebbek a *magyar* sellők voltak, talán azért is, mert sellőnek lenni Magyarországon egyáltalán nem volt magától értetődő formája a létezésnek, szemben állt mindazzal, ami hihető, elgondolható, illetve kitalálható. *Még jó, hogy nem unikornis.*” (60) Ez a különös lény kuriózumjellegét erősíti, valamint utal a paratextusként is megjelenő Kleist-szövegre. Emellett a sellőnek nincs arca, amiről a regény végén Jonas így elmélkedik a föld alatt: „[...] az arcának a hiánya micsoda, mert mi az arc, ki ne tudná, hogy a lélek tükre, hogy a lélek csillan vagy fordul ki vakfehér módon belőle, csak hogy ha nincsen arc, mert elfogy vagy elvész, akkor a lélekkel mi van.” (194) A sellő arctalansága — így pedig lélek nélkülisége — révén az ábrázolt világ szó szerinti és átvitt értelmű képtelenségének, lelketlenségének jelölője lehetne, hiszen a grófi szándék szerint már birtoklása is a hatalom szimbóluma és legitimálása. (11) Csak hogy a vízi lény már a regény legelején eltűnik, szökése pedig felér egy árulással („maradtak pikkelyek a kád üvegfalán, odaragadtak. Olyanok voltak, mint óriási júdáspénzek, csillogtak-villogtak, ígértek ezt meg azt”, 26), keresése a szöveg egészen végighalad, így voltaképp mindvégig a hiány által van jelen. Eltűnése nevetségessé tette a grófot, ezért végül verbálisan és fizikailag is megsemmisítik:

Megbízta őt, a régi intézőt, ő, az új Henrik intéző, hogy felügyelje az ezermester szénégetőt, Jonast, amíg a dögöt, közösségük hiábavalóságát és kellemetlenségét a mélyebb rétegek gyomrára bízta.
A sellőt?
A halat. (182)

Így tehát a hatalom jelképe helyett annak áldozatává válik — innen nézve kicsinyítő tükrökként érthető az az epizód, amikor a főtéren álló szökőkút sellőszobrát lerombolják, helyére pedig a gróf csizmájának kőből készített, felnagyított mása kerül.

A grófi hatalom mindent a magáévá tesz és/vagy eltipor, így a szöveg egyik legnagyobb kérdése, hogy ebben a világban milyen esélyei, lehetőségei vannak az egyénnek. Kézenfekvő reakció lehet a transzcendencia felé fordulás, ám a regény istenképe a deizmussal mutat rokonságot, vagyis a szövegben jelenlévő Isten a teremtést követően magára hagyta az embereket. De legalább ennyire lényeges felismerés, hogy a Teremtő ugyanúgy magára van hagyva, ezt pedig a regény szövege —

némileg ironikus módon — az imádságokra jellemző gondolatritmus alakzatával performálja: „Az Isten a legmagányosabb, mondta Jonas. / Nem érti ezt, szolt Jakab. / Nem az a legnagyobb magány, ha ő senkihez nem mehet, csak hozzá mehetnek? Nem a legnagyobb magány-e, ha senkihez sem beszélhet, csak őhozá beszélhetnek? Nem a legnagyobb magány-e, ha senkit sem szerethet, csak őt szerethetik?” (143) Talán épp e magányból, magára hagyatottságból fakad, hogy az istenkép kárörvendő, szinte kegyetlen vonásokat mutat: „Nem beszélhet arról, hogy éppen olyan a Teremtő nevetése, ahogyan a lezuhanó cserepek törnek.” (100) Mindebből adódóan a hit csak mérsékelten tud segítséget nyújtani — ez leginkább Ágnes történetében jelenik meg.

Ahogyan a szereplőket minden módon megfosztják a méltóságuktól, úgy Isten is meg van fosztva minden pátoستól és dicsőségtől. Ebből viszont az is következik, hogy mivel semmi sem szent és érinthetetlen, minden kinevethető, és valójában a nevetés a szöveg válasza a valóságra. Ez nemcsak a regény világán belül érvényesül („[...] ami pedig az ember nagy kincse, jóízűen nevetni valami világi eseményen, nahát, ezt csak az ember tudja. / *Nevetni a valóságon*”, 91), hanem a befogadásnak is alapvető tapasztalata. Korábban is kiemeltem a humor szerepét, amely a nyelvezet mellett a ráismerésből fakad. Vagyis a szöveg szimbolikussága és példázatosága lehetővé teszi, hogy e helyzetekben meglássuk a saját életünket, annak kicsinyes és nevetséges pillanatait, amelyeket e biztonságos távolságból könnyedén kinevetünk. Mindenképp felszabadító erejű a felismerés, hogy nem kell mindig komolyan venni az életet, hiszen a világ önmagában nevetséges: „De nem tudott nevetni az élősködőkön, még a legegyszerűbb formában sem tudta azt elgondolni, hogy a teremtésben van valamiféle irónia. Nem jutott az eszébe, hogy a világ, úgy, ahogy van, nevetséges.” (127)

A regény zárata egyértelműen megmutatja, hogy a nevetés a túlélés esélye, ezzel pedig ha nem is kifejezetten optimista, de némileg reménykeltő a befejezés. A kötet utolsó epizódjában Jonas az ominózus jegenyefa után maradt gödörben áll, ahol a sellőt kell lásnia, amikor ráomlasztják a földet, voltaképp élve eltemetik. Szimbolikus jelentőségű az is, hogy Jonas az ősei által ültetett — mintegy a családját jelképező — és a grófi önkény áldozatául esett fa helyén maradt gödörbe kerül, illetve hogy a sellővel együtt temetik be. A szökéssel, valamint a kérdezéssel mindketten kétségbe vonták, nevetségessé tették a hatalmat, így az eltörli őket a föld színéről. Hagyományosan a földalatti szférához társítjuk az alvilágot, ám itt megfordulni látszanak a viszonyok. Míg Jonas lent háborítatlanul, szinte békésen — Hamletet is megidézve — elmélkedik a létről, a nemlétről és a teremtésről, mindezt a sellő énekétől kísérve, addig a felszínen karneváli hangulat uralkodik, a felfokozott, túlhajtott vidámság, a zene és a tánc a túlvilág képét idézi: „a rémületének nyilván az volt az oka, hogy talán már meg is halt, és ez a túlvilág már, a sok táncoló, dobogó láb”. (198) Ez a jelenet megerősíti a regény egészében jelenlévő földi pokol gondolatát, így pedig ironikus

távlatba helyezi Jonas kimászását a föld alól, amely a(z újjá)születés erőteljes képét rejtí magában. Csak hogy ezt nem a felsírás jelzi, hanem a felröhögés:

s végül, amikor sárral, sellőszarral összekent, mocskos arcát, ki tudta küzdeni, elformátlanodott, szörnyűséges, de hát mégiscsak emberi ábrázatát fölemelte a formátlan mélyből, akkor vinnyogva, sírva, földet prüszkölve röhögni kezdett, hogy valóban, mi lenne válasz az arcátlanságra, ha nem egy ilyen másik, másfajta arcátlanság, hogy a neki ásott gödörbe, mellyel egygé vált csaknem, nem fulladt bele.
Hogy él. (198–199)

Ezzel pedig Jonas alakján keresztül megmutatja a regény, hogy amikor el akarnak tiporni és szó szerint a földbe taposnak, akkor a legtöbb, amit tehetünk, hogy élünk és kinevetjük azt az abszurd világot, amiben élünk kell.

KOLOZSI Orsolya

Családi történetek — kísérletek a megértésre

(Szaniszló Judit: *Leli élete. Magvető, 2020*)

A púderrózsaszín borító könnyen félrevezetheti a gyanútlan könyvvásárlót, mert Szaniszló Judit második könyve, a *Leli élete* nem egy giccshatáron egyensúlyozó lányregény, nem szentimentalista naplóregény, nem is a chick lit kategóriájába sorolható írás, semmi olyan, ami indokolná a borító színét. Hacsak nem (ön)ironikus gesztusként értelmezzük, mert akkor viszont telitalálat, mint ahogy a borítón szerényen meghúzódó, viszonylag kicsi, néhány vonalból felskiccelt nőalak — lehetne akár Leli, az elbeszélő, aki vázlatosan, a dokumentarista részletezést kerülve rajzolja fel történetét, családjának történeteit. A szöveg ugyanis, a címnek némileg ellentmondva, nem csupán a címszereplő életét, de családjának rövid törtériját is felvázolja, a szülők és a nagyszülők generációjáig visszatekintve.

A szerző első kötete, a 2016-ban megjelent *Beenged* (és persze a majdnem két évtizede a www.combfiksz.wordpress.com címen indult blog) rövid írásai már megismertették Szaniszló Judit összetéveszthetetlen, öniróniával átitatott, mindeközben rendkívül személyes írásmódját, azt a sajátos nézőpontot, melyhez egy nagyon egyedi, friss, a regisztereket bőszen keverő nyelvhasználat társul. Akkor talán még nem látszott egyértelműen, hogy a rövid, nagyon plasztikus, erős atmoszférát teremtő helyzetek leírásának biztos tudása ötvöződik-e egy nagyobb narratíva létrehozásának képességével. Az új kötet, az első regény azt bizonyítja, hogy igen, még akkor is, ha ez a családregeény nem a klasszikus, nagyívú családtörténet. Inkább olyan családtörténet, melyben nem szívódott fel, hanem nagyon is megmaradt Szaniszló Judit jellegzetes technikája, az apró skiccek; a jelenetekben, helyzetekben megbúvó többletek megmutatásának képessége. A nyelvvel való különös és sokoldalú játék mellett ugyanis a szerző fontos erénye a sűrítés képessége: arckifejezésekben, mozdulatokban, buszon elkapott beszélgetésfoszlányban, vagy egy konyhában ülő család félperces összenézésében ugyanis éveket, bonyolult kapcsolati hálót és személyiségeket tud megmutatni. Úgy tűnik, az írónak sikerült továbbvinnie jellegzetes beszédmódját, nem kellett feláldoznia belőle semmit, mégis képes volt elmozdulni a tudatosabb szerkesztés, a nagyobb epikai formák felé.

Még akkor is igaz ez, ha a *Leli élete* tényleg nem hagyományos családregeény, például azért, mert az időrend, a kronológia nem a legfontosabb szervezőelve. Az egymásutániség ugyan rekonstruálható, de igazából lényegtelen, olyan, mintha minden egyszerre történné, és valójában minden egyszerre is történik ebben a családban (és az összes többiben is). Hiszen a múlt nem zárul le, nem válik hatástalanná, hanem tovább él a jelenben, így minden család története szimultán — talán épp ezt fedezte fel a manapság nagyon divatosnak számító transzgenerációs pszichológia is. Szaniszló Judit könyve azonban nem ezt a leckét mondja fel, a *Leli élete* kreatívabb és rétegzettebb szöveg. Az azonban — mindenféle didaktikusság nélkül — benne van, hogy a múlt, bár valójában már nem létezik, mégis folyamatosan ott pulzál a jelenben: „Talán nem is egymás után történnek az itt- és ottlevések, hanem egyszerre.” (155) Béres mama csoportos megerőszakolása például soha nem múlik el, életének legszörnyűbb napja folyamatos jelenben létezik (mint a nagy, fel nem dolgozható traumák általában); nem *volt*, hanem *van*, kis túlzással mindig éppen történik: „Nem látszik sem az ágyon, sem rajta a kilenc orosz katona nyomvonala. Nyikorog. Mindig nyikorog azóta is. Neki is, a fiának is, az unokájának is ugyanaz az ágy nyikorog majd.” (61) A múlt folyamatos jelenléte miatt az elbeszélő nem áldoz semmit a kronológia elvesztésén, hanem éppen ezt a működést húzza alá.

A családtörténet egyébként egy fényképekkel teli doboz kibontásával indul, a család törtérijája ezeknek a képeknek a leírása, a fényképen látható emberek élettörténetének ismeretése: „Egy fotó leírása következik. Egy családregeény következik.” (5) Leli családjának nagyszülőikig visszamenő bemu-

tatása az 1940 és 2019 között a család tagjaival történetek kaleidoszkopikus felrajzolása, melyben a hasonlóságok miatt sokszor az időbeli távolságok ellenére is egymásra úszó történetek egyszerre konstrukciók és rekonstrukciók. Az elbeszélő ismeri a családi legendárium alaptörténeteit, de nem ismeri a hozzájuk kötődő érzéseket, a tabuként kezelt, vagy el nem mondható rétegeket. Éppen ezért, amit nem tud, azt kitalálja: „Most jött rá, hogy mindent le akar írni. Amit tud, azért, amit nem, azt meg azért.” (9) Realitás és fikció mosódik össze, mint minden családtörténetben, képzelettel töltődnek fel a hiátusok, a kimaradt jelenetek. A fotók állóképei az imagináció, a fantázia segítségével kelnek életre, válnak mozgóképpé, egyéni sorsokká, árnyaltan bemutatott jellemekké. Az előző kötetben a műfaji sajátosságok miatt még nem juthatott fontos szerep a jellemábrázolásnak, a kibontott, több oldalról bemutatott szereplőknek. A *Leli élete* lapjain azonban már összetett személyiségeket épít a szerző, szereplői nagyon sok aspektusból válnak láthatóvá. A Sükösdí és a Béres nagyszülők, a szülők (Gyuri és Juli) plasztikus figurák, rengeteg kis történettel, melyek segítségével megérthetőek, felépíthetőek. Talán egyedül Kisgyuri, az elbeszélő mozgássérült bátyja lóg ki a kötetből, az ő lehetséges nézőpontja, történetei a többiekhez képest mintha kisebb hangsúlyt kapnának.

Bár a kötet címe azt jelzi előre, hogy a középponti alak Leli lesz, ez az előfeltevés nem igazolódik be, Leli ugyanis nem válik főszereplővé, az ő történetei nem dominálnak a többiekéhez képest. Az elbeszélői nézőpont, hang azonban hozzá tartozik, így mégiscsak ő áll a fókuszban. Bár a narrátor Leli életéről ugyanolyan távolságtartóan, egyes szám harmadik személyben tudósít, mint a többiekéről, mégis úgy tűnik, hogy az elbeszélő a főhősén keresztül voltaképpen saját magáról beszél. Bár az egyes szám első személyű megszólalást mellőzi, óhatatlanul is azonosítjuk az elbeszélőt és a főhőst, például azért, mert tudjuk, hogy Leli is éppen a családjáról ír, mesél, csakúgy, mint a narrátor. A narrátor és a főhős között megképzett távolság az objektivitást kívánja szolgálni, és kiváló talaja az öniróniának, mely szinte kicsordul a rózsaszín fedőlapok közül. És mi egyéb az önirónia, ha nem éppen ez a távolság, az önmagát kívülről szemlélő én nézőpontjából történő önértelmezés? Leli tud nevetni saját magán, gyakran reflektál a saját élethelyzetére, problémáira. Távolító gesztusai azonban soha nem annyira erősek, hogy megkíméljék a valódi, erős érzelmektől. Közel is van és távol is, kintről is látja magát és bentről is, hol közeli nagyított látunk, hol távoli, kontextusba vesztett kis ént. Az elbeszélő arra is utal, hogy minél közelebb vagyunk valakihez, annál nehezebb a távolítás: „Leli az utolsó időkben nem tud akkorát hátrafelé lépni, hogy egyben legyen képes meglátni az apját.” (228) A távolítás, az önirónia (mely nagyon szerethetővé teszi ezt a könyvet) néha elszabadul, sokszor karcos, akár bántó is önmagával az elbeszélő–főhős. Nem csak az írással kapcsolatban tesz negatív megjegyzéseket (például arra vonatkozóan, hogy nem tud párbeszédet írni), de egyéb helyzetekben is rendkívül szigorú saját magával. Másokkal azonban



mindig megértő, hatalmas empátiával közelít meg minden eseményt; nem megítélni, hanem megérteni szeretné a szereplőit, a családját, és végül arra a következtetésre jut, hogy „van, akivel egyetértünk, van, akivel nem, de végül is mindenkit meg lehet érteni”. (117) Erőteljes önironiája kapcsolatban van kiemelkedő empátiájával: mivel gyakran kívülről szemléli önmagát, nem „ragad bele” saját pozíciójába, nem tekinti azt kiemeltnek, fontosabbnak a többinél, így mások interpretációját, helyzetét is könnyebben megérti.

Ez az empátia adja relativizáló hajlamát, ebben a kötetben minden viszonylagos, nincsenek egyértelmű értékek, többi fölé emelkedő szövegek, itt mindenkinek igaza lehet. Ez a viszonylagosság, a jó értelemben vett bizonytalanság végig meghatározó szemléletmód, mely a családtagok bemutatásakor is érvényesül. Leli családja „mérő kivétel” (mint ahogy az elbeszélő szerint minden más család), sok csapást, bánatot hurcoló família. A második világháború traumáiból és középső gyermeke elvesztéséből soha fel nem épülő Béres mama, az egykori barátnőjét gyászoló Sükösd mama, Juli és Gyuri első gyermeke, a nyitott hátgerinc-

cel született Kisgyuri mind-mind meghatározó, traumatizált, vagy legalábbis tragikus sorsú szereplői a szövegnek. Minden családtagban ott bujkál a szomorúság, de vannak persze csodás, szép pillanatok, melyek világosítják az alapvetően sötét tónusú élettörténeteket. A családtagok hurcolják a saját bánatukat, de szükségszerűen egymásét is, az ősökét az utódok, az utódokét az ősök, egymásét a testvérek, vagy akár a házastársak. A család ugyanis olyan organizmus, melyben nem tud egymástól elválni a sokféle bánat, de persze nem csak a rossz, hanem a jó pillanatok is közősek. A családokban összeadódnak, sőt, talán hatványozódnak az egyéni fájdalmak, de meg is oszlanak, hiszen közösen hordozzák őket.

A címadó hős legnagyobb traumája talán a gyermektelen-ség, mely a könyv egyik fontos témája, s melyről mellbevágó őszinteséggel beszél. A korábbi kötet brutálisan őszinte megszólalásmódja itt is megfigyelhető, ezzel a „kényes” és nagyon személyes problémával kapcsolatban sincs köntörfalazás, mellébeszélés, panelek mögé menekülés: az olvasó látja, milyen zavartság uralkodik Leli lelkében, mennyire nehezen dolgozza fel azt, hogy nem született gyermeke. És nem azért fontos ez, mert így nem folytatódik a megírt családtörténet, és nem azért, mert ezt várja a társadalom egy nőtől — az elbeszélő sem családi, sem társadalmi problémát nem kreál belőle, a személyes fájdalomra helyezi a hangsúlyt: „Anyák napja. Mondhatta volna, hogy fura, ha nem próbálta volna szokni folyamatosan. Szokta a nincset. Az ő nincset. Hogy ő ma nincs. Végignézett egy albumot a facebookon, amiben olyan anyák fényképei vannak, akiket a párjuk, a kedvesük, a férjük, a gyerekük nevezett a legszebb megveszélheli anyá címére. Az egyik nála öt évvel fiatalabb, két nagykamasz fia van. Aranylánca van. A másiknak szilikonpántos melltartója van, az ölében unoka. Egy harmadiknak padlástere van, egy negyediknek szűk belmagassága, ocelotmintája, csontos válla, esetleg túlsúlya, túlbujánczott natúr vagy épp filctollal rajzolt szemöldöke [...]. Túlexponált és nyomasztó album a végtelenségig. Mindenkinek gyereke van.” (69) Az elbeszélő őszintesége lefegyverző, talán azért, mert nem elsősorban az olvasónak szól. Leli őszintesége azért rendkívüli, mert önmagának sem hazudik, nem mismásol, nem magyaráz, nem hárfít, hanem szembenéz a fájdalommal, szembenéz a veszteséggel, az irigységgel, az ezek elleni küzdelemmel és saját hibáival is.

A *Leli élete* sok szempontból „mélyre megy”, többször taglóz le olvasás közben (például, mikor a szegényről, vagy a már említett gyermektelenségről ír), mégis, minden belepréselt fájdalom ellenére, derűs könyv, melyben a sírás és a nevetés olyan természetességgel kapcsolódik össze, ahogyan Leli és családja életében. A kötet humorát az az ironikus világlátás adja, mely nem engedi a szereplőket belesüppedni az önsajnálatba, hanem a legborzalmasabb helyzeteket is képes távolságtartással, tárgyilagosan szemlélni. Ezt a sajátos nézőpontot és világértelmezést pedig egy ehhez szorosan kapcsolódó, nagyon friss, és nagyon plasztikus nyelvhasználat erősíti fel, mely sokszor a líra irányába mozdítja a szövegeket. Nem csak a nyelvben rejtőző sokféle lehetőséget

aknázza ki újra és újra az elbeszélő, de képei gyakran rendkívül sűrűek, költőiek, erős metaforikusság jellemzi őket: „A család jó. A család rendes. Nincs szaga, nem ragad. Nem kell lemosni. Nem lehet. Mégis van közben valami igazán nehéz benne.” (20)

Sokrétű, játékos kötet Szaniszló Judit debütáló regénye, melyben nem csak bujkál, hanem nagyon is láthatóvá teszi magát a szomorúság. Az élet tragikus, és ebbe bele is lehet(ne) keseredni, de lehet rajta nevetni is — a könyv elbeszélője inkább ez utóbbit választja. Ironikus és empatikus világlátás, meglepő nyelvi megoldások, nyers őszinteség, a beszédmódok keveredése teszik igazi unikummá ezt a családtörténetet.

SZABÓ Gábor

A barométer nem imponál

(Spiró György: Sajnálatos események. Két tragédia közjátékkal Kádárrol. Scolar, 2020)

„a nyakamon csinos csomó: a belem”
(Spiró György: *Millenium után*)

Lehetséges-e — teszi fel a kérdést *A bolsevizmus mint erkölcsi probléma* című 1918-as írásában a *Bűn és bűnhődés* Razumihinjét idézve Lukács György — keresztülhazudni magunkat az igazságig? A kérdésre itt még tagadó választ ad, a pár hónappal később született *Taktika és etika*-ban azonban — kísérteties módon hasonló morálfilozófiai premisszákból kiindulva — már éppen el-
lentetés következtetésre jut: erkölcsi értelemben is igazolhatónak tekinti a magasabb rendű eszmeiség érdekében elkövetett bűnt: „gyilkolni nem szabad, feltétlenül és megbocsáthatatlanul bűn, de elkerülhetetlenül szükséges; nem szabad megtenni, de meg

kell tenni”.¹ E fatális és irracionális páfördülés olyan nehezen magyarázható hiátust, diszkontinuitást ékel Lukács premarxista és megtért korszaka közé (ennek értelmezését Bence Györgytől Márkus Györgyön át Vajda Mihályig és Kis Jánosig többen is megkísérelték), amelyben talán épp a választás, a bolsevizmus választásának és felvállalásának irracionalitása érhető tetten. Ha ugyanis — írja Kis János — a kommunizmust már színre lépésének pillanatában sem lehetett „az értelem feláldozása” nélkül elfogadni, hogyan lehetne történetének ismeretében intellektuális jóhiszeműséggel kitartani mellette?² Amiért Spiró György új kötete kapcsán mindezt szóba hoztam, arra több magyarázat is adható. A legkézenfekvőbb, ám a legkevésbé lényeges, hogy Lukács maga is a szöveg egyik (mellék)szereplője. Ennél jóval fontosabb, hogy a „bolsevik etika”, a bűnben fogant erkölcsi áldozat árán, a maga megmagyarázhatatlan abszurdításában felvállalt ragaszkodás az Eszméhez Spiró művének fontos tárgya, jóllehet annak nem filozófiai, hanem jócskán metafizikátlanitott gyakorlatának ijesztő példázataként. Ráadásul az imént emlegetett lukácsi „törés” nehezen érthetősége képeződik le a mű címe és műfaj-megjelölése között is: a *Sajnálatos események* ugyanis tragédiaként nevezi meg magát. Ebben a kettősben olyan nyelvi, stílári és ezáltal létszemléleti ellentétek kapcsolódnak egymáshoz, amelyek a „törés” és a „folytonosság” abszurd egyidejűségében alakítanak ki egy egymást is újraértelmező feszült szemantikai teret. A cím-ben megjelenő szókapcsolat a 80-as évekre egyre slamosabbá váló Kádár-rendszer nyelvpolitikai engedménye volt, amely ’56 megnevezhetőségével kapcsolatban az addig hivatalos forgalomban lévő „ellenforradalom” kifejezés eufemisztikusabb változatként kínált nyelvi (és persze politikai) kompromisszumot az ország számára. A fogalom hazug és alattomos cinizmusában pontosan képeződik le a korszak összekacsintásokon, képmutató elhallgatásokon nyugvó társadalomszerkezete, antropológiája és etikai keretrendszere. Ezt a skizoid nyelviséget emlegeti fel több versében és interjújában is Petri György, a Kisbali Lászlóval készült beszélgetésében például a következőképpen: „A politikai elnyomás nekem elsősorban abban testesült meg — némi rendőri zaklatástól eltekintve —, hogy van egy tűrhetetlenül eufemisztikus nyelv, hogy semmit nem neveznek a nevén. Azt hiszem, az alapvető költői ösztönzést számomra a megnevezés kényszere jelentette.”³ (A korszak nyelvi ellenállásának másik dramaturgiáját pedig éppen Spiró *Az ikszek* című művének emlékezetes jelenete példázhatja, ahol Boguslawski döbbenetes erővel előadott színpadi hallgatása elviselhetetlen feszültséghez, majd kisebbsajta lázadáshoz vezet.⁴) Ám míg a „*sajnálatos események*” szókapcsolatból egy nyelvi értelemben kompromittálódott társadalom erkölcsi fogyatékosága is kiolvasható lehet, addig a tragédia műfajában elvileg valamiféle magasabb rendű etikumnak kellene felsejlenie. Ám ilyesmit itt hiába keresgélünk. Cím és műfajmegnevezés kettőse inkább az erkölcs-nélküliség és az etikum, az eszköz és a cél, a megvalósítás és az Eszme, elmélet és gyakorlat ellentétpárjait közös térbe helyezve valódi tragédiaként inkább az erkölcs *hiányának* tragikumát, a tragikum, s ezzel az

erkölcsi normák kiürülését viszi színre. Spiró művében ugyanis nem lelni nyomát a szereplők cselekedeteit irányító etikai direktíváknak. A lukácsi morálfilozófia imént idézett fogalmait kölcsönvéve, a hazugságok itt bármiféle „igazság” elérésének igénye nélkül tenyésznek, a bűn, a gyilkosság pedig nem az Eszme oltárán hozott áldozat, hanem pillanatnyi érdekek természetes mellékterméke. A *Sajnálatos események* ember- és történelemtvíziója így tulajdonképpen igen konzekvensen kapcsolódik a pálya első történelmi drámáinak — sőt, talán Spiró egész életművének, ha nem is egyetlen, de mindenütt jelenlévő — középponti tárgyához, azaz a történelem mocskos, gonosz, örült, amorális áradásának haláltánc-szerű ábrázolásához. Spiró *Nincsen halál* című versének utolsó strófája ezért olvasható talán a teljes eddigi életmű, de egészen bizonyosan a *Sajnálatos események* rezüméjeként: „Nincs mérce. Nincs akar vagy mer vagy nem mer. / Nincsen halál s a roppant ég alatt / A világ lakhatatlan, csak az ember, / Csupán az ember lakhatatlanabb.”

A kötetben olvasható két tragédia, illetve az ezeket összekapcsoló közjáték első jelenete 1946-ban Rákosi és Gerő dialógusával indul, és 2007-ben, Kádár János sírjának feldúlásával, koponyájának ellopásával fejeződik be. A két dátum közt pedig feltárul közelmúltunk történelmének árulásokkal, gyilkosságokkal, forradalmakkal, (konceptiós) perekkel, rejtélyes öngyilkosságokkal dúsan mintázott története. Szereplői szinte kivétel nélkül a történelemkönyvekből jól ismert figurák, a magyar és a szovjet politikai élet prominensei, közös kelet-európai sorsunk meghatározó figurái, illetve az őket kiszolgáló vallatók, fogdmegek és egyéb politikai komisszárok. (Hogy ők miképp befolyásolják a nép egyszerűbb gyermekeinek mindennapjait, azt Spiró a *Tavaszi tárlat*ban írta meg.)

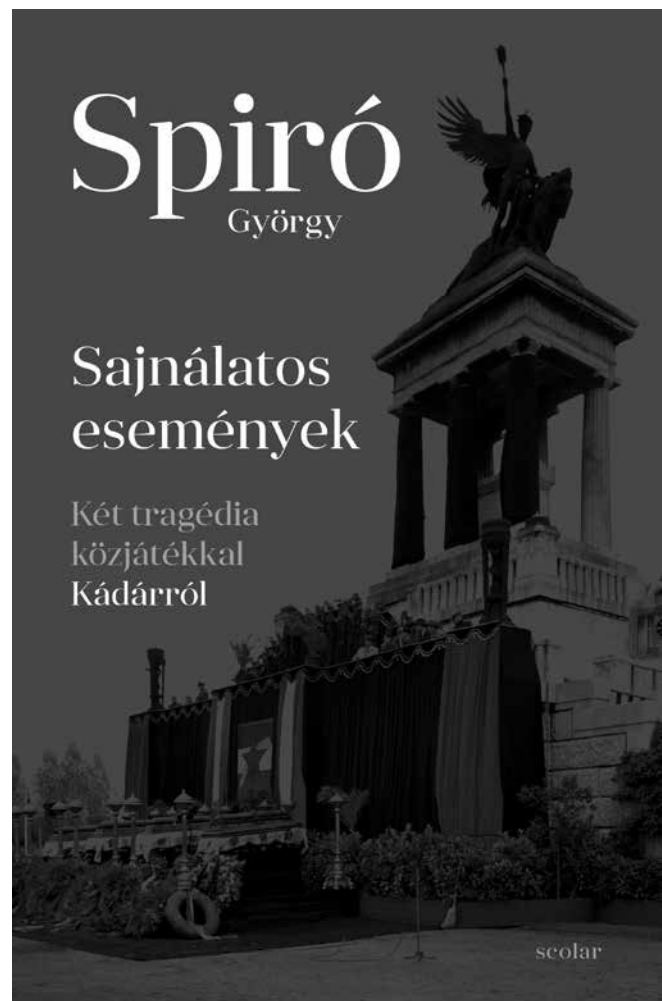
A lineárisan előrehaladó történelmi dátumokhoz kapcsolódó események legtöbbje nem a szerzői fantázia terméke, hanem szinte kivétel nélkül jegyzőkönyvek, visszaemlékezések, hangfelvételek és egyéb dokumentumok jobbára szövegű megidézései — e színpadi(nak szánt) mű esetében szokatlanul merész megoldásra feltétlen vissza kell még térni. Mert ugyan érvényes befogadói döntés lehet az is, hogy mindezek alapján pusztán történeti munkaként olvassuk a *Sajnálatos eseményeket*, ez esetben azonban sajnálatos módon nem csak a mű önértelmező műfajmegjelölését hagyjuk figyelmen kívül, hanem formai megoldásainak bizonyos esztétikai implikációkat hordozó elemeit is.

E dokumentumokból tárul fel a *Főtitkárok* című első darab különböző jeleneteiben Rajk László és Szőnyi Tibor vallatása, és az azt követő per, Zöld Sándor és családja titokzatos halálának háttere, Péter Gábor rabságba kerülése, Kádár börtönbe

vettetése, zárt tárgyalása, aztán Rákosihoz írt felajánlkozó levele utáni sikeres újrapozicionálódása. Ez a tragédia 1956. október 23-án azzal ér véget, amint Kádár hevesen elhatárolódik a Kossuth-téren épp tüntető tömegtől. A *Brioni közjáték*ban Tito és Hruscsov beszélgetése a Nagy Imre–csoport számára a jugoszláv nagykövetség által nyújtandó menedéjog engedélyezésének politikai sakklépését tervezi meg, míg a második tragédia, a *Sajnálatos események* a forradalom leverése utáni időszak — a Kádár-korszak — kiépülésének és megszilárdulásának az előzőhöz hasonlóan mozaikos dátumokhoz kapcsolódó dokumentatív megidézése. Így Mező Imre halála és temetése kapcsán felvilan a Köztársaság téri pártszékház ostroma (melyet a Térey–Papp szerzőpáros állított *Kazamaták* című drámájuk középpontjába), Kádár több KB-ülésen tartott beszédének részlete, a snagovi száműzetés, a Nagy Imre-per hosszadalmas előkészítése, tárgyalása, a Kádár-éra néhány funkcionáriusának koncepciós pere, illetve halála, Kádár utolsó, már szétesőben lévő elmével elmondott 1989-es beszédrészlete, s végül a már említett 2007-es sírgyalázás zárómozzanata.

A szigorú tagolás (amennyiben a két tragédiát és a beékelt közjátékot *egyetlen* történetfolyamként kezeljük) valamiféle rendezettségre látszik utalni, hiszen a forradalomhoz vezető út, a forradalom vezetőivel történő leszámolás tervezete, illetőleg a kádári hatalomgyakorlás ezt követő évtizedei mintha valami logikus, ráadásul klasszikus hármas egységbe szerkeszthető fejlődésvonal mentén építenék fel történelmünket. Ez azonban, sugallja másfelől a forma, koránt sincs így. A mű ugyanis hol sejtelmes homályban hagyja, hol pedig egyszerűen megszünteti az egyes jelenetek, cselekvés-sorok, döntések és események közti összefüggéseket, elbizonytalanítva ezzel a *post hoc ergo propter hoc* magyarázóelvét, a mindenkori jelenben számos „elmúlt jövő” (Koselleck) potencialitását érzékeltetve. Az események így egyre inkább abszurd, megközelíthetetlenül idegen, egyszerre nevetséges és ijesztő optikában tárulnak fel: groteszk és véres, ámde az *Übü király* színes karneváljához képest fantáziátlanul mechanikussá kopott kelet-európai haláltánc-gépezetté szürkülve. Ráadásul, bár a műnek nagyon sok szereplője van, hőse egy sincs, drámai karaktert pedig végképp nem állít színre. (És ebben ismét a *Kazamatákkal* mutat bizonyos hasonlóságot, azzal a nem lényegtelen eltéréssel, hogy míg ott a nép, a „hús irgalmatlan tömege” áll a darab homlokterében, itt e massa irányítói, meg- és feldolgozói kerülnek középpontba.)

Mondhatnánk persze, hogy az események főszereplője tulajdonképpen Kádár János, hiszen végső soron az ő felemelkedése, túlélési tehetsége, intrikákon, politikai machinációkon győztesen kikerülni képes alakja sejlik fel az események centrumában. Ámde ennek ellenére Kádár nem drámai hős. Nem csak azért, mert megformálásából látványosan hiányzik a heroizmusra, tépelődésre, vívódásra utaló bármiféle jel, vagy mert cselekedetei hátterében sohasem sejlik fel etikai megfontolásokhoz, személyes, vagy történelmi igazságokhoz, transzcendenciákhoz való kapcsolódásának igénye, hiszen a modern színház történeté-



ben az efféle ábrázolások nem számítanak ritkaságnak. És nem is azért, mert egyéb szereplők róla adott rövid jellemzése nem karakterizálják őt elégségesen, sőt inkább *jedermanns*ágát erősítik. Hanem mert Spiró ábrázolásában Kádár felemelkedése, történelmi karrierje csupán esetlegességek, politikai szerencse és forgandó hatalmi viszonyok, nem pedig történelmi sorsszerűség, személyes ambíciók és képességek következményeképp jelenik meg. „Engem november elsején este elraboltak” — panaszolja például az egyik 1958-ban játszódó jelenetben a forradalom alatti eltűnésének és Szovjetunióban történő landolásának, azaz a forradalom leverésével kezdődő politikai karrierjének körülményeit. (118)

Cselekedetei nem mélyebben rejlő metafizikai instanciák közegében, hanem nyelvhasználatának változékony szófordulataiban nyerik el értelmüket: abban, ahogy például ’56 december 2-án „magyar forradalom”-ként említi (99), majd három héttel később „ellenforradalom”-nak nevezi a történeteket (111), nem történelemfilozófiai nézeteinek változása, hanem az aktuális hatalompolitikai eseményekhez történő igazodási képessége mutatkozik meg. (És valami hasonlóan irracionális törés, mint az

¹ LUKÁCS György: *A bolsevizmus mint erkölcsi probléma*, Szabadgondolat, 1918. december; elérhető: <http://filozofia.uni-miskolc.hu/wp-content/uploads/2020/09/LukacsBolsevizmusErkolcsTaktikaEtikaHonlap.pdf>.

² Kis János: *Lukács György dilemmája*, Holmi, 2004/6, 638.

³ KISBALI László: „*Én nem az ellenzék bárdja voltam*” = *Petri György Munkái III. Összegyűjtött interjúk*, szerk.: RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 132–133.

⁴ SPIRÓ György: *Az Ikszek*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1984, 466.

írásom elején citált két Lukács-idézet közt.) Kádár karaktere tehát nem a tragikus hősé, hanem olyan funkció, ami tulajdonképpen a mű bármely másik szereplőjével betölthető lehetne. (Amint a szovjetek valóban hezitáltak is Münnich, Maléter, Nagy Imre vagy Kádár hatalomba segítése közt.)

A darab szereplői közti funkcionális felcserélhetőség, behelyettesíthetőség mutatkozik meg a mű gyakran tükrös szerkezetében. Aki az egyik jelenetben vallató, az egy későbbiben vallatottként tűnik fel, a hősből hirtelen áruló lesz és fordítva, a koncepciók perek kiötlői pedig majd a hasonló perek áldozatai lesznek, hogy aztán, szerencsés túlélés esetén ismét eljárásokat indíthassanak mások ellen. Az egymás elleni cselszövések, intrikák, pálfordulások és pillanatnyi érdekszövetségek Shakespeare-drámákat megszégyenítő bőséggel mindenki által ismert és elfogadott szabályok szerint tenyésznek a rendszer tulajdonképpeni mozgatóiként. A szereplők szinte meghitt, családias otthonossággal cserélgetik egymásra osztott szerepeiket, járkálnak ki-be egymás börtönei közt, már-már intim közöségben koreografálva, és természetesnek tekintve e szerepcserék gépies mechanizmusát, és e mechanizmus abszurditását is. (Erről az ijesztő természetességről beszél Erdély Miklós *Tavaszi kivégzése*.)

Kádár részt vesz Rajk törbe csalásában, majd (Farkas Mihállyal együtt) vallatásában, hogy aztán két évvel később maga váljék rabba Rákosi börtönében, és szenvedje el Farkas Vladimir kínzásait. (37–47) Az AVH rettegett és nagy hatalmú főnöke egy fordulat után maga is rabként tűnik fel az egyik jelenetben (47), Kádár Rákosinak írott bűnbánó és penitenciát kérő levelére pedig Szántó Zoltán évekkel később Kádárnak címzett hasonló irománya rimel a mű szerkezetében. (56–58; 99–102)

Hasonlóan egymást imitálja–tükrözi Rajk, Kádár, illetve Nagy Imre tárgyalási anyaga, a Rajk és Nagy Imre elítéléséről szóló rádióhírek kettősének elhelyezése a tragédiákban, ahogyan a Kádár ellen, majd az ő kezdeményezésére indított perek is egymást idézik, visszhangozzák. (És ekképp fogható fel a már emlegetett hármas tagolású, a közbjáték középponti zsanérjához illeszkedő nagyszerkezet is.)

A tükröződések, behelyettesíthetőségek mechanizmusában a személyek mellett természetesen a fogalmi nyelv elemei is jelentés nélkülivé, szabadon mozgathatóvá válnak, az „áldozat–bűnös”, „ártatlan–áruló”, „barát–ellenség” stb. kifejezések jelölt nélkül maradván üres, funkcionálisan betölthető jelekké alakulnak a nyelvi csereforgalomban. A drámai szintér szereplői e kétpólusú értékvilágot lefedő „aszimmetrikus ellenfogalmak”-hoz találékony variabilitással kapcsolható, cserélgethető személyek menaszériájává silányulnak. S ebben a szimmetriákon, tükrösségeken, párhuzamokon nyugvó szerkesztésben tulajdonképpen a szerzői (történelem)szemlélet megmutatkozása lelhető fel.

Esett szó már arról is, hogy a párbeszédek, jelenetek szinte egészét különböző dokumentumok nem vagy alig stilizált szövegeiből állította össze Spiró, s így a mű nyelvi megformáltságában, retorikai játékaiban a legtöbbször nem érhetőek tetten

a szerzői világnézetet hordozó értékviszonyok.⁵ De a források, a nyersanyag formálása, illetve a szerkezet imént emlegetett tükrös–ismétlő felosztása azonban mégiscsak a szerzői jelenlét és látásmód lenyomata, hiszen az ábrázolt világ tagolásában, rétegeinek egymásra vonatkoztatásában az ő értékelő aktivitása mutatkozik meg. A szerző — mondhatjuk Bahtyinnal — a forma konstitutív mozzanata.⁶ És ebben a formában Spiró egy önmagát rögeszmésen ismétlő, kényszeres önreprodukciójából kitörni képtelen társadalmi antropológia képét rajzolja meg, amely önismétlésekben replikálódó tapasztalati tereibe süppedve alkalmatlan az ezt közvetítő zárt, kétosztatú nyelvi univerzumból való kilépésre is.

Izgalmas, és azt hiszem, szintén a formaadás poétikai hozadékét érintő kérdés a „saját” nyelv helyébe a történeti dokumentumok legtöbbször rettenetesen sivár nyelvi formáinak helyezése. Azoktól az alkotásoktól eltérően — legyen szó irodalomról, képzőművészetről vagy zenéről —, ahol a vendégszövegek, kölcsönzött motívumok jelenlétét a mű esztétikai gazdagságát, műszerűségét kiemelő eljárásként értelmezi az olvasó, itt, e nagyrészt „vendégszövegek”-ből kompilált darabokban a beazonosítható történeti dokumentumok éppenséggel a valóságreferencia, az esztétikai redukció érzetét kelthetik. Fel-felvillantva azért az adott történeti eseményhez kapcsolódó irodalmi emlékezet foszlányait is, így például a Rajk vallatását rögzítő jegyzőkönyv-részlet Szász Béla *Minden kényszer nélkül*jét és Nádas *Helyszínelését*, melynek 1977-es, a szamizdat *Napló*béli első megjelenéséről egy későbbi naplóbejegyzésében éppen Spiró írt lelkesen magasztaló sorokat.⁷

Kádár utolsó beszédének idézése Kornis *Kádár János balladáját*, a snagovi fogság jelenetei pedig Vásharhelyi Mária *Valahogy megvagyunk* — *Snagovi emlékkönyv* című memoárját hívhatja elő, Rajk perének előkészítése a *III. Richárdot* („itt a jó Hastings úr vádirata...”), nyilván: ízléstől függően sok más mellett. Ám az esztétikai redukció érzése nem csak ezek miatt az óhatatlanul beszüremkedő másodlagos referenciák miatt bizonyulhat elhamarkodottnak.

A „valóság” közvetlen, esztétikai transzformációkat nélkülöző közvetítettségét illető gyanút — eltekintve attól, hogy ez egyébként is elképzelhetetlen — ez esetben ugyanis éppen a dokumentumok egymás mellé szerkesztésének, a változatos megszólalásmódok (levelek, jegyzőkönyvek, hivatalos beszédek stb.) egymással feleselő sorozatának töménysége ébresztheti. Ennek nyomán ugyanis a nyelvi valóság olyan monokróm, homogén, a befogadás nyomán egyre nyomasztóbbá váló képe rajzolódik ki, amely már nem pusztán a realitás illúzióját kelti, hanem va-

⁵ Iller, *legtöbbször* nem. Mert amikor például egy József Attila- és Hamlet-idézetstilánk keveredik Rákosi egyik megszólalásába (63), vagy két szereplő közti magánbeszélgetés íródik le, akkor ez aligha támasztható alá történeti dokumentumokkal. Igaz, ezek a fiktív dialógusok — a legutolsó jelenet kivételével — nyelviségükben a korszak ideológiavezérelt nyelvének imitációi.

⁶ M. M. BAHTYIN: *A szerző és a hős*, ford.: PATKÓS Éva, Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2004, 158.

⁷ NÁDAS Péter: *Helyszínelés*; SPIRÓ György: „Örülök, hogy a Napló...” (bejegyzés, 1978. febr. 28) = *A Napló, 1977–1982*, Minerva, Budapest, 1990, 24–38; 99–102.

lamiféle hiperrealitás intenzitásával bír. A *Sajnálatos események* hatásmechanizmusa az esztétikai transzformáció hasonló elvén működik, mint a hatvanas évek hiperrealista festményei, amelyek egy fotó vagy diakép precíz, minden részletre kiterjedő újrifestésével a „valóság” szabad szemmel nem látható, mikroszkopikus részleteit is felnagyítva ábrázolják. A hiperrealista festmény a realitáseffektusok felerősítésével, a látvány apró szemcséinek szinte bántóan harsány közzétételének *kritikai* optikáján keresztül tárja eléink az így időtlenné, szimbolikussá emelt látványt. (Gondoljunk például Méhes László *Langyos víz* sorozatára.) A *Sajnálatos események* nyelvi hiperrealitása a fogalmi valóság elemeinek kinagyításával, egyedüli fókuszba állításával annak brutalitását és kisszerűségét teszi kiemelt tárgyává. A monokróm, szürke nyelvi anyag belső ritmusának, tükrös mintázatának poétikai műveletek által történő megdolgozása és formai tagolása nem csupán esztétizálja, s ezáltal szimbolikus időtlenségbe emeli mondanivalóját, de kritikai distanciát is épít az ábrázolás és annak tárgya közé.

Az időtlenség-aktualizálás igényét meglehetősen egyértelműséggel hordozza a Kádár sírjának feltörését, koponyájának, illetőleg felesége urnájának elrablását leíró zárójelenet. Ez a befejezés a reneszánsz tragédiák kísértet-motívumának parodisztikus megidézése, ami egy művét aktualizálni óhajtó szerző („Kádár szelleme köztünk van!”) kicsit bombasztikus ötletének is tűnhetne akkor, ha nem tudnánk, hogy mindez valóban megtörtént. A szerző tehát ez esetben is az események hű krónikása, egyedül a sírrablók idiotisztikusra formált párbeszédének nyelvviségében jeleníti meg a szerzői szubjektivitását. Akárhogy is, e 2007-es döbbenetes sírrablás logikusan illeszkedve a mű(vek)ben formálódó, önmaga ismétléseiben dagonyázó, megújulásra képtelen társadalmi antropológia lehangoló látletelethez, nem csak jelenvalóvá, de kilátástalanul örök érvényűvé is teszi mindazt. Az utolsó jelenetben a két futóbolond sírrabló párbeszéde — s így a tragédia is — a *Csárdáskirálynő*ből vett idézettel zárul: „*Lesz még szőlő, lesz még lágy kenyér*”. A Kádár-kor művészetpolitikája által kiemelten kezelt operett műfaj legismertebb műve idéződik itt meg a maga hazug, festett, hamis jókedvet árasztó talmi világával, egy hasonlóan működő társadalom messze hangzó emb-lémájaként. Nem véletlen, hogy Harasztý István 70-es években készült híres kinetikus szobra, a *Wurlitzer*, éppen ezt a slágert játszotta, óriási, torz hangerővel mindaddig, míg valaki pénzt nem dobott a gépbe, ami ekkor rövid időre elhallgatott, majd újra kezdte, ám az ismételt pénzbedobások után már egyre rövidebb időkre szüneteltette a zenét. Ez a keserűen szellemes, erősen társadalomkritikus concept-mű, illetve a *Hajmási Péter*... végtelenített dallamából előpárolgó lehangoló jelen- és jövőkép jutott eszembe Spiró darabjának zárlatáról. A *Sajnálatos események* élénken pesszimista prognózisára még Petri *Tojástükrö*ből vett versrészlete is mérsékelt bizakodással replikázhatja: „*Miért gondoljuk, hogy ilyen ocsmány / korszak nem volt még? Miért ne lett volna? / Feleljünk magunkért.*”

TÓTH Bálint Péter

A versfordítással csak a baj van

(Billy Collins:
Az a baj a költészettel —
Válogatott versek.
Ford.:
Kőrösz Imre.
Jelenkor,
2020)

Az, hogy az idei Margó Fesztivál egyik külföldi vendége — még ha csak a mára megszokottá vált internetes kapcsoláson keresztül is — az amerikai Billy Collins volt, bizony nem akármilyen. Fordított relációban talán ahhoz tudnám hasonlítani, mintha Kányádi Sándort — talán ő volt az utolsó magyar író költő, akit mindenki egyöntetűen, fanyalgás nélkül elfogadott és nagyra tartott — meghívták volna egy New York-i könyvbemutatóra. Merthogy az apropót az adta, hogy a Jelenkor Kiadó gondozásában idén ősszel jelent meg magyarul a sokak által „Amerika legnépszerűbb költőjének” tartott Collins válogatáskötete (*Az a baj a költészettel*) Kőrösz Imre fordításában.

Líraünnepe ez a javából! Csak röviden a számok nyelvén: több mint százötven költemény tizenegy különálló kötetből mazsolázva az USA egykori ún. „koszorús költőjétől” egészen kivételes vállalkozás a magyar könyvpiacra. Mondhatnám azt is, hogy hiánypótló, de nem olyan értelemben, mintha valami-féle adósságot kellett volna ezzel leróni, hanem hogy kiderüljön, mennyire bájosan bajos, vagy épp parádésan problémás a költészet (ld. a kötet címe), mégis ezért szeretjük írni-olvasni egyaránt. Erről szól ugyanis Collins egész munkássága: nem muszáj verset írni, de miért ne tennénk, és ha már valaki úgy döntött, tegye azt derűbe oltott éleslátással, a hétköznapiaságból táplálkozó emelkedettséggel, lehetőleg egy kutyával a lábánál.

Ezek a szempontok már a könyv borítóján is visszaköszönnének. A háttérben komolyságot sugárzó, súlyos drapéria látható, előtte azonban egy házi kedvenc csücsül lámpabúrával a fején, egyszerre homlokráncolásra és somolygásra készítve az olvasót. Ezt az érzetet csak tovább erősíti a cím is, bár én talán inkább a „költészet” szót szedtem volna nagyobb betűmérettel, és talán a szórenden is változtattam volna („A költészettel az a baj”), ami talán kevésbé „címszerű”, mégis a csengése okán továbbgondolásra készítő megoldást eredményezett volna.

Egy válogatáskötet esetében javasolt és általános gyakorlat az elején kezdeni, és időrendi sorrendben felfedezni a költeményeket. Ebben az esetben azonban annyira egységes költői világgal és hanggal van dolgunk, hogy szinte bárhol felcaphatjuk a kötetet, hogy meglegyintsen a collinsi líra kedélyessége és jellegzetes, beszélt nyelvi csengése. És ha már így döntünk, kezdjük a címadó verssel! Vajon mi lehet az a bizonyos gubanc? Bizony az, hogy a költészet „még több vers megírására ösztökél”. Egyszóval: örök. Volt, van és lesz is. Mint az élet legalapvetőbb kérdései: mit (ne) csináljunk hétvégén (*Szombat reggel*), hogyan (nem) érdemes szülőként hatni egy kamaszra (*Kedvenc tizenhét éves gimnazistámnak*), vagy épp mi történik akkor, ha dugába dőlnek a nyaralási terveink (*Vigas*). És persze minden az elmúlás körül (is) forog. Elég csak végigböngészni a tartalomjegyzéket, és több mint fél tucat, a halálra utaló címmel találkozunk (*A macska elaltatása, Sír, A temetés után*). „Vajon a költészet nem a halál / suttogó ajkai elé tartott hangosbeszélő?” — teszi fel a „költői” kérdést Collins (*Görögország*), mintegy igazolva a saját tevékenységét, és egyetemessé tágítva a versbefogadás lehetőségét. Nem véletlenül utalnak rá előszeretettel „közérthető” költőként, pedig szó sincs arról, hogy trivialitásokba süllyedő fűzfapoéta lenne, sokkal inkább arról, hogy képes mögé nézni a szokványosnak és a hétköznapiak — egyszóval az életnek —, és az egyéni tapasztalásból kihámozni valami egyetemesen emberi sejtést. Márpedig bármennyire is hétköznapi valami, mindig ki lehet forgatni önmagából, hogy új értelmet nyerjen. Ehhez alapvetően két metódust alkalmaz Collins: vagy már a vers eleje felé szembesül az olvasó a csavarral (például: *Szonett, Ballisztika, Pokol*), vagy pedig a végén, gyakran a legutolsó sorban jön a csattanó (például: *A rendrakó, Párfogómbhoz*).

Amellett, hogy Collins gyakran tesz zene-, képző- és filmművészeti utalásokat és hivatkozik különféle kultúrkörökből származó alkotásokra, költészete mégis ízig-vérig amerikai. Nem egy olyan vers került ebbe a kötetbe is, amely — globalizáció ide vagy oda — egy magyar olvasó számára nehezen értelmezhető kifejezéseket, jelenségeket, intézményeket tartalmaz. Ilyenkor a fordítónak számos kényszerű döntést kell meghoznia, illetve mozgósíthatja minden kreativitását, hogy minél inkább lerövidítse ezt a bizonyos értelmezési távolságot. Lássunk néhány jobban és kevésbé sikerült esetet! A *Vetélytárs (The Rival Poet)* című vers utolsó sorában szerepel egy bizonyos Cindy, mint amolyan „cuncimókus”, aki magyarul — igen találóan — Barbie lett. Az *Iskolafalva (Schoolsville)* lakói szeretnek az anno szerzett érdemjegyeik alapján csoportosulni, így „az ötösök a többi ötössel lógnak, / a kettesek rádudálnak minden másik kettesre”. Az eredetiben, az angolszász oktatás hagyományainak megfelelően az ábécé adott betűi jelölik az egyes klikkeket. A fentebb hivatkozott online beszélgetés során Kőríz Imre megemlíti, hogy bizony akadt olyan versbéli utalás (főleg a *Le Chienben*), amely egy amerikai olvasónak evidencia, neki azonban igencsak meggyűlt a baja azzal, hogyan tudna megközelítően azonos hatású magyar megfelelőt alkalmazni. Elismerem, hogy lábjegyzetelni



nem bevett/elegáns, és azt még érteni is vélem, hogyan lesz a „corn dog” (amolyan bundás virsli) „konyhamalac” — elvégre mindkettő „állat” —, a főként anyákat és kisgyermeküket segítő jótékonyági szervezetként létesített „March of Dimes” viszont köszönőviszonyban sincs a „visszahordással” (bármennyire is az amerikai foci egyik látványos eleméről van szó), mint ahogy az is némi értetlenkedéssel tölt el, hogy a mi garázsvásárunkhoz hasonló „tag sale” *magyarul* „off-Broadway” lett.

Gyakorló műfordítóként pontosan tudom, hogy gyakran nincs tökéletesen azonos tartalmú és/vagy stílusértékű megfelelője egy adott szónak vagy kifejezésnek egy másik nyelven, mégis törekedni kell a minél inkább zökkenőmentes megfeleltetésre. Álljon itt néhány példa, ahol érzésem szerint a fordítás ilyen értelemben félresiklott. „Csak találgathatod, milyen lehet / ilyen kandelábert hordani a fejedben, / mintha két lábon járó ebéd-lő vagy koncertterem lennél” — olvasható a *Gyertyakalapban (Candle Hat)*. Bármennyire is francia eredetű az eredetiben szereplő „chandelier” (csillár), az bizony beltérben használatos, el-

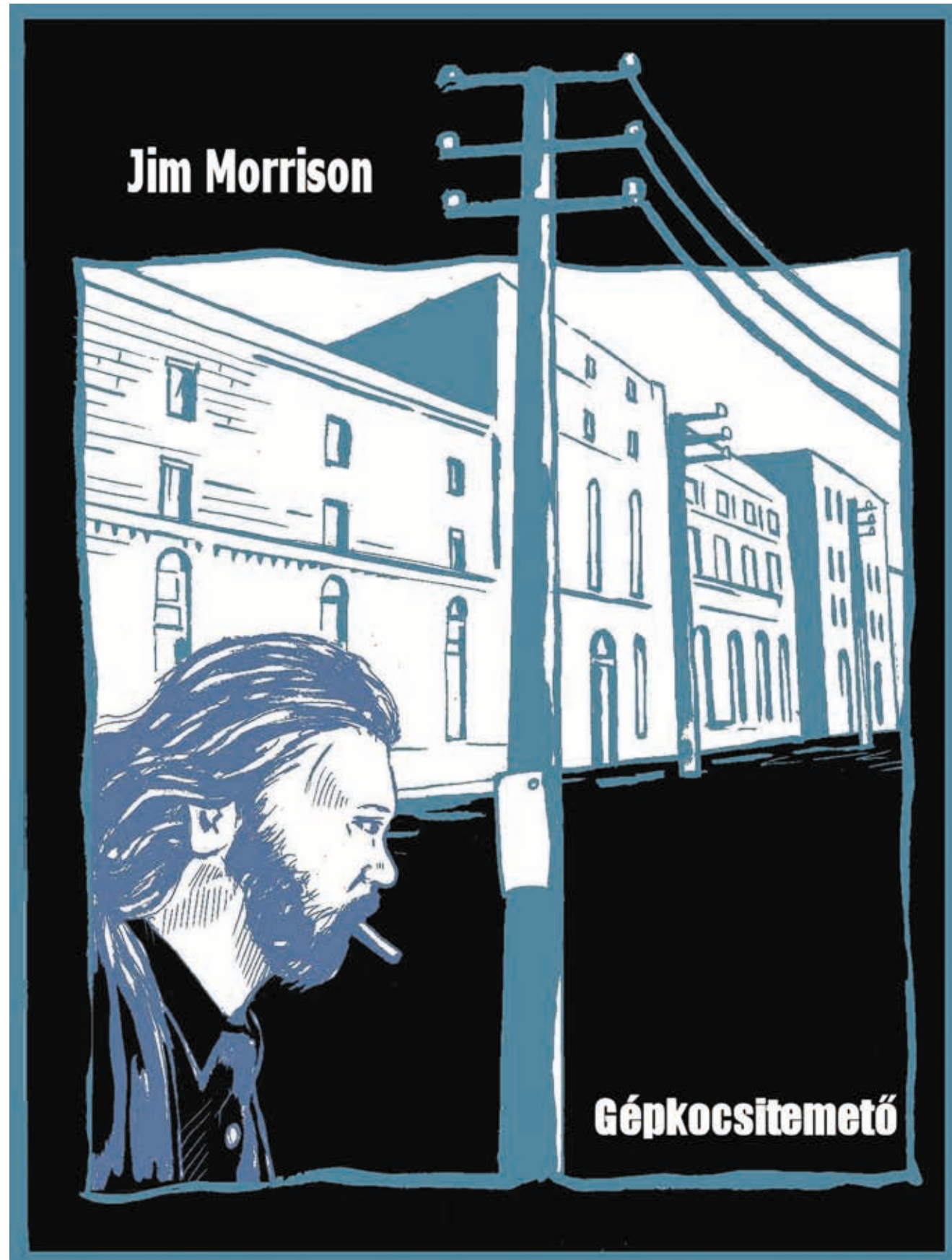
lentétben az utcalámpával. Hasonlóan kicsit tükörfordításszerű az *Egy szó a kötoszavakról (A Word about Transitions)* verscím, ráadásul szóismétléssel terhelt. Lehetne, mondjuk, „Röviden a kötoszavakról”. Érzésem szerint a *Vigas (Consolation)* több ponton is megbicsaklik. „Mennyivel egyszerűbb igazgatni az otthoni körletet”, szól magyarul, ami angolul a következő: „How much better to command the simple precinct of home”. Szó sincs fegyveres alakulatok szállásáról vagy annak felügyeletéről, a költői én inkább örül, hogy „mennyivel jobb az otthonom terét uralni”, vagy valami hasonló. Valamivel később „a kornyadozás helyett a kávéházban...” olvasható. Szerintem növény tud ilyen népiesen kókadozni, emberek inkább hevernek/ejtőznek/lazulnak (eredetileg „slouching”), ráadásul manapság inkább kávézóba (eredetileg „café”) szoktunk beülni, a Pilvax-féle intézmények kihalófélben vannak. A költemény vége pedig így szól: „Elég az autóbá visszakászálódni (eredetileg „climb back”), / mintha az maga lenne az angol nyelv nagy autója, / jól megnyomni az otthonos dudát (eredetileg „vernacular horn”) és elszáguldani / egy úton...” Nem lenne elég egyszerűen „beszállni” abba a bizonyos járműbe, amelynek „köznyelvi dudája” van? Aztán létezik a „belefordítás” jelensége. Tény, hogy időnként szükség van egy-egy magyarázó jelzőre vagy félmondatra a már fentebb említett kulturális különbségek áthidalására, meglátásom szerint azonban túlzás, a műfordító „hatáskörét” átlépő *A temetés utánban (After the Funeral)* szereplő „dicshimnuszok mérföldjei” megoldás, holott az eredetiben annyi szerepel, hogy „tons of eulogies” (temérdek gyászbeszéd/végtelen dicshimnuszok). Mindezek apróságok ugyan, de sajnos összeadódnak.

Figyelembe véve, hogy Collins mennyire mai (értsd: nem kimódolt, papírszagú) nyelven ír, különösen zavarónak találok az 1995-ös kötetnek *A vízbe fúlás művészete* címét. Miért nem simán „fulladás”? Vagy azt, hogy a *Hólapátolás Buddhával* című vers egyik sora („And with every heave we disappear”) így fordult magyarra: „És minden egyes dobáskor nyomunk vész.” Csak nekem hangzik kissé porosnak az állítmány? Persze adódnak telitalálatok is, már ami a megfelelő stílusértékű szófordulatokat illeti. A *Lapszéli jegyzetek (Marginalia)* felidéz néhány emlékezetes firka, köztük az alábbi: „Don’t be a ninny!”, ami magyarul „Ne csacsiskodj!” lett. Vagy az *Irányok (Directions)* egyik visszatérő szófordulata a „you know”, a felidézni/emlékezni értelmű „megvan” lett.

Az utószóban a fordító kilenc embert említ név szerint (köztük magát Collinst is!), akiknek a „figyelmessége, hasznos észrevételei és jó tanácsai számos melléfogástól kímélték meg”. Kár, hogy még így is maradt leiterjakabba hajló megoldás, például kapásból a kötet nyitó, a *Bevezetés a költészetbe (Introduction to Poetry)* című darabjában. Ami angolul így szól: „I want them to waterski / across the surface of a poem / waving at the auhtor’s name on the shore”, magyarul ez lett: „Azt akarom, hogy vízisíeljenek át / a vers felszínén, / egy hullámmal köszöntve a szerző nevét a parton.” Meglátásom szerint itt egyszerűen arról van szó, hogy a költői én integetésre buzdítja a megszólítottakat,

bár el tudom fogadni, ha Kőríz azon törekvése érhető tetten, hogy mindenáron bele akarta csempészni a „wave” szó kétértelműségét. Akad azonban konkrét félrefordítás is. A *Piknik, villámcsapás (Picnic, Lightning)* című költemény néhány sora így hangzik eredetiben: „Safes drop from rooftops / and flatten the odd pedestrian / mostly within the panels of the comics.” Ebből a következő lett: „Széfek a háztetőkről / többnyire képregénykockákon potyognak, / kilapítva a furcsa járókelőt.” Szó sincs valamilyen szempontból szokatlan gyalogosokról, hanem bizony a véletlenszerűséget (ti. kósza) igyekszik kidomborítani Collins.

Távol álljon tőlem, hogy ízekre szedjem ezt az amúgy jó érzékkel összeállított, a költő pályájáról és poétikai világáról átfogó képet adó, élvezetes kötetet. A Jelenkor vállalkozása és Kőríz Imre munkája igenis megsüvegelendő. Hadd említsek néhány személyes kedvencet a kiválóan sikerült fordítások közül! A haikuszerű versszakokból építkező *Japán* mintegy esszenciáját adja Collins köznapi líraiságának, amely magyarul is remekül cseng. Az *Egyke* tökéletesen visszaadja a testvérnélküliség hangulatát, amely mégsem búskomor, sokkal inkább derűlátó. A pajkos *Franciaországot* már csak azért is kiemelem, mert a kötet (talán a költő egész életművének) egyetlen kötött formájú és rímes darabja, amely ráadásul félig franciául van, viszont tökéletesen működik magyarul. Mégis úgy érzem, emlékezetesebb eredmény születhetett volna netán több fordító közös műhelymunkája során és/vagy egy kevésbé elnéző szerkesztői felfogás eredményeként.



Festésük éjjelente megújulni látszik
a neonfényben...



Egy mocskos vénember a telep őre...



A gyermekeket fűti
a kíváncsiság...



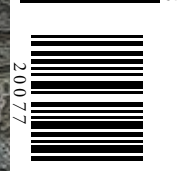
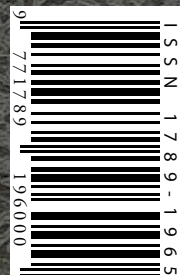
és köveket dobálnak..







www.muut.hu



890 Ft

nka