

műút

lassan beleég a gyűlölet a szeretet szerveibe
/ mi következik utána / Rajtam ne kérjenek
számon semmit / Mindketten évekre csoma-
goltunk / Még inkább otthon / csak hallgatok
egész nap / a hibriditás prózája / A körút mint
rendszer



miút

3 szépírás	Áfra János: Körkörös romok
4 szépírás	Vécsei Rita Andrea: Odaadom magam
6 szépírás	Biró Krisztián: Eldorádó ostroma; Hűlsz
8 szépírás	Nyerges András: Batyu (részlet az azonos című regényből)
12 szépírás	Lackfi János: Levegősakk; Időablakok
14 szépírás	Szekrényes Miklós: Élni olyan
18 szépírás	Hartay Csaba: Kedvenc hal
19 szépírás	Lénárd László: Békülés; Tova
20 szépírás	Janáky Marianna: Méltatlanságok; Butaságok
22 szépírás	Németh Ákos: női monológ
24 szépírás	Németh Zoltán: Kunstkamera
26 szépírás	Ferencz Mónika: Szerepkonfliktus; Hiány; Bólogató
28 szépírás	Turi Tímea: Keleti kényelem; A házastársi hűség; A zárójelentés
30 szépírás	Murányi Zita: amikor szállingózol; testápoló
33 szépírás	Varga Melinda: Pulóver; Szárnyas angyal az ég
34 szépírás	Toroczka András: Robotokat
36 szépírás	Fellinger Károly: Szerelmesvers
38 színház	Legfőbb küldetésünk a nyitottság és a kísérletező igény — Szögi Csabával beszélget Ménesi Gábor
44 színház	Váró Kata Anna: Alkésztisz
48 zene	Orcsik Roland: Apokaliptikus zakatolás (Autopsia: <i>Palladium. Factory rituals</i>)
52 képzőművészet	Biográfia
54 képzőművészet	Sümege György: A miskolci Szalay Lajos (állandó) kiállítás színeváltozása
58 kritika	Nagy Csilla: A körút mint rendszer (Szilasi László: <i>A harmadik híd</i>)
61 kritika	Lengyel Imre Zsolt: Még inkább otthon (Závada Pál: <i>Természetes fény</i>)
67 kritika	Gilbert Edit: Filoszok függésben (Havasréti József: <i>Úrérzékeny lelkek</i>)
71 kritika	Lapis József: Egy régi hangra várva (Bán Zoltán András: <i>Keserű</i>)
74 kritika	Turi Márton: Az adaptáció kísértése (Bartók Imre: <i>A nyúl éve</i>)
78 krusovszky	Bazsányi Sándor: Kettéfűrészeltnek lenni mit jelent? (Krusovszky Dénes: <i>A fiúk országa</i>)
80 krusovszky	Szabó Gábor: Végtelen szenvedés (Krusovszky Dénes: <i>A fiúk országa</i>)
83 krusovszky	Mohácsi Balázs: Valamilyen valami (Krusovszky Dénes: <i>Kíméletlen szentimentalizmus. Esszék, kritikák</i>)
86 kritika	Smíd Róbert: Egydimenziós emlékiratok? (Nyerges Gábor Ádám: <i>Sziránó</i>)
89 képregény	Csepella Olivér: Ebédszünet!

Műút

„Úton lenni boldogság...” (J. K.)

Szerzőink: Áfra János (1987, Debrecen) költő · Bazsányi Sándor (1969, Miskolc–Piliscsaba) kritikus, a PPTE esztétika tanszékének oktatója · Biró Krisztián (1994, Miskolc) költő · Csepella Olivér (1990, Budapest) tervezőgrafikus · Fellingner Károly (1963, Jókai, Szlovákia) költő · Ferencz Mónika (1991, Göd) költő · Gilbert Edit (1963, Pécs) egyetemi docens, irodalomtörténész, műfordító · Hartay Csaba (1977, Szarvas) költő, őstermelő · Janáky Marianna (1955, Makó) költő, író, tanár · Lackfi János (1971, Zsámbék) költő, író · Lapis József (1981, Debrecen–Sárospatak) kritikus, szerkesztő · Lengyel Imre Zsolt (1986, Budapest) kritikus · Lénárd László (1977, Rákócscsaba) költő, képregényalkotó · Németh Ákos (1964, Budapest) drámaíró · Németh Zoltán (1970, Ipolybalog, Szlovákia) költő · Nyerges András (1940, Budapest) író · Ménési Gábor (1977, Hódmezővásárhely) újságíró · Mohácsi Balázs (1990, Pécs) kritikus · Murányi Zita (1982, Budapest) író, költő · Nagy Csilla (1981, Balassagyarmat) irodalomtörténész, szerkesztő · Orcsik Roland (1975, Szeged) költő, műfordító, a Tiszatáj szerkesztője · Smid Róbert (1986, Budapest) irodalmár · Sümegi György (1947) muzeológus, művészettörténész · Szabó Gábor (1964, Szeged) egyetemi docens · Szekrényes Miklós (1965, Sajóvamos) író · Toroczkay András (1981, Budapest) költő · Turi Márton (1986, Budakalász) kritikus · Turi Tímea (1984, Budapest) költő, szerkesztő · Varga Melinda (1985, Kolozsvár, Románia) költő, újságíró · Váró Kata Anna (Debrecen) kritikus · Vécsei Rita Andrea (1968, Budapest) író, költő

E számunkat **Borsos Lőrinc** művei, illetve azok részletei díszítik. A reprodukciókat a szerző engedélyével közöljük.

Műút · irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat · ISSN 1789-1965 · Megjelenik a **Szépírók Alapítvány** kiadásában Miskolcon · Főszerkesztő: **Zemlényi Attila** (zemlenyi@muut.hu) · Szépirodalom, képregény, olvasószerkesztés és korrektúra: **kabai lóránt** (kkl@muut.hu) · Kritika, esszé: **Jenei László** (jenei@muut.hu) · Művészet: **Bujdos Attila** (attila.bujdos@muut.hu) · Képszerkesztés, design: **Telling András** (telli@chello.hu) · Képanyag és felelős kiadó: **Kishonthy Zsolt** (kishonthy@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 · Szerkesztőségi titkár: **Simon Gabriella** (szepmestersegek.alapitvany@gmail.com) · Layout és logo: **Szurcsik János** (mail@janos.at; www.janos.at) · **Előfizethető: Szépírók Alapítvány** (3530 Miskolc, Széchenyi István u.14. · Tel.: +36 46 326 906) és az **OTP Bank Nyrt. Miskolci Igazgatósága** 11734004-20412245 számlaszámán, pontos elérhetőség megjelölésével, közvetlenül vagy postai átutalással · Előfizetési díj egy évre: 4740 Ft. Nyomda és kötészet: **Tipo-Top Nyomda**, Miskolc · Felelős vezető: **Solymosi Róbert** · Műút portál: **www.muut.hu** · ISSN 1789-2635 · Szerkesztik: **Antal Balázs** (antal.balazs@muut.hu) · **kabai lóránt**

nka

MissionArt
Galéria



▸ Áfra János

Körkörös romok

Igen, most az ígéretre várnék, hogy majd jössz, látlak, beszélünk, de nem ma, így, hanem akkor, ha egyszer még újra lehetünk együtt úgy, ahogy. Másképp, mint amit most egymásra kényszerítünk. Ölelést, csendes odafordulást, önfeledt nyugalmat és beteljesülő ígéretek várakozását — de nincs mire, mert rád telepszik és megrémiszt vágyakozásom, ami, érzed, valamit megint követelni kezd.

Pedig te csak önmagadban, tőlem függetlenül tudsz szeretni — de tényleg van ilyen szerelem? Ha igen, én még próbálnék várni a kapuinál rád, s ahogy állnék az áttörhetetlennek látszó fal előtt, úgy néznél rám, mint a kedvenc képemen. Nem is rám néznél, inkább mellém, a tűzfal felé mutatva, mintha látni lehetne rajta valahol egy bejáratot, pedig a titkos ajtó benned, csak hogy rejtve hagyod.

Szerinted ez csakis úgy működhet, ha nem kérlek, ha nem kell mindig igent mondanod, ha nem várom el, hogy folyton velem akard, ha nem várok válaszokat. De akkor mégis mi teremtet alapot a közös térhez? Szóval fogadjam el, hogy te többre nem vagy képes, elmondhatatlanul szeretsz, ám több idő akkor sem lesz, és változatlanságod káprázatában rám nézni is elfelejtesz. Akkor menj, csak könyörgök, ne keress!

De látni szeretnél, tudni akarsz rólam, nem bírod elképzelni nélkülem, mondd, s vágyini kezdesz rám, miután menekülésre kényszerítettél. Aztán hajszojlok egymást egy növekvő körben, hol sosem érhetlek utol, mert nem állnál meg semmiért, nem engednél közel senkit, és én sem tudom többé nyugton remélni a dolgok beteljesültét. Mégis túl késő, hogy leállítsam ostromom — mert igenis hinne kell minket, ha másképp akarsz,

másképp kell akarnod, ha még hinni szeretnél bennünk, de háborunk romjai közül végül nem találunk kijáratot, fejünket pedig már így is túl közel emeltük a Naphoz. Idegenek többé úgysem lehetünk, a barátoddá viszont hogy válhatnánk, amíg szeretjük egymást, így, ahogy szeretjük, vonzzuk egymást, így, ahogy vonzzuk, érezzük egymást, úgy, ahogy érezzük?

Próbáltad már? Ne akard tudni, hová vezetne ez... Azért nem voltál még ilyen helyzetben, mert nincs ilyen helyzet. Elvesztesz mindenemmel vagy megtartasz mindenemmel — az összes többi farsztó kísérletünk csak elnyújtja a szenvedést. Amiről sajnálkozva bár, de lemondta, el kell, hogy engedj, másképpen lassan beleég a gyűlölet a szeretet szerveibe.

➤ *Vécsei Rita Andrea*

Odaadom magam

Rajtam ne kérjenek számon semmit. Ne várják, hogy egyszer csak jelentkezem, nincs barátom, apám, gyerek, vége. Megszűntem létezni a szeretőknek. Ülök a pulpituson, ahová feltessékeltek, és próbálom kitalálni, hova alakul ez az új élet. Az Árvácskára annyiban hasonlítok, hogy a szememben egyszerre van remény és félelem. Humphrey, így hívják mellettem a fickót, mert sajnos olyan nincs, hogy egy szituban egyedül vagyunk, mindig van hozzánk hasonló. Pedig most tényleg azt szerettem volna, ha csak rám figyelnek.

Ha ülhetek a pompámban, saját fényemtől megvilágítva. Akkor derült volna ki, mennyit érek, ha önmagamát látják. Mint egy kerti dísz, vagy virág, beültetés előtt. Ha valakinek megtetszene például a hajam, a szemlélődést Humphrey orra zavarhá meg, miközben azt lesi, mi történik velem. Minden erejével azon van, hogy ő tűnjön föl érdekesebbnek. Kockás pantallót visel érthetetlen, sárga kockákkal, hozzá piros plédet. Nem tévedés, plédet. Csupasz, vékony váll hol fogasként szúrja fel, hol lecsúsztatja magáról.

Olyankor utánakap, és ahelyett, hogy engem néznének, bebugyolálják. Humphrey sokszor remeg. Először azt hittem, csuklik, mert valahogy nem egyforma amplitúdóval csinálja. Megzökken, abbahagyja, rögtön kezdi újra. Vadászkutyák szoktak így remegni, küzd ellene, próbálja magát tartani, aztán feladja. A sípolástól megijedt, lecsúszott mindkét válláról a pléd, felém fordult, húszcentis vágás a mellkasán. Nem vehettem észre, sípoltam tovább csukott szemmel. Zsályailatú volt a bőre, vajban sült zsálya.

A heg friss volt. Jégcsákány nem hagy ekkora nyomot. Reméltem, a szíve ott van a helyén. Elcsöndesedtem, hátha meghallom. A kipárnázott falak nem engednek be zajt, csak mi vagyunk ketten, a mi neszeink erősödnek fel. A szívét akartam, az enyém elnyomta az övét. Fialat pár jött be egy délután. Kint jó idő volt, napszapot hozott a lány kis, kék kabátján. Volt velük egy kutya, farokkergető, incifinci jószág. Humphrey előtt megállt, annyira tudtam, hogy felém se szagol majd. Biztos a zsálya, nem csak én éreztem, hogy húz magához.

A férfit zavarba hozta a helyzet, nem készült fel rá, hogy Humphrey válláról lecsúszik a pléd. A lányra nézett, az vajon észrevette-e. Észrevette, odalépett, vártam, hogy bebugyolálja, gondos kis nőnek tetszett. Mint egy orosz baba, kerek, rózsás volt az arca, és spanglis cipőben billegett. Nem volt benne hivalkodás, ahogy járt, inkább mintha bosszantotta volna a magas sarok. Keskeny, fiús csípője a húszas éveket idézte. Akár a kutya, odalépett, és megállt. Most én figyeltem őket, ahogy Humphrey engem szokott.

Gyorsan és meggondolatlan nyúlt a férfi mellkasán a sebhöz. Könnyű, finom kis érintésnek indult. Óvatos jelzésnek, hogy kérdezni fog. Az érintés lett maga a kérdés, Humphrey nem válaszolt. Akkor már vagy hetvenkét órája nem mozdultunk a pulpitusról. Soha nem szóltunk egymáshoz, nem tudom, milyen a hangja. Most tűnt fel, hiába néztek meg minket azóta tucatnyian, nem kérdezett tőlünk senki. Humphrey nem vála-

szolt, a nő nem húzta el kezét. A legtöbb ember a szív fölötti hegről elkapná a szemét.

Nem mertem hátramenni, a dobogó szélére, ahol egy batikmandalával díszített vörös függöny mögött a küblink volt. Amíg a nő párja tőlem várt segítséget, tudtam, nem szedi szét őket. Fontos lett nekem, hogy így maradjanak. Megváltoztatták az álmom, nem akartam tovább, hogy rám találjanak, arra kell ügyelnem, nehogy közel kerüljön bárki. Olyan boldog lettem, igazi, tüzes boldogság öntötte el a testemet, átizzadtam a kölcsönkapott blúzt. Mint a kalauznők, úgy néztem ki, nyáron, műszakváltás után. Zsömlét kívántam rögtön, dobozos tejjel.

Ha nincs körülöttem ez a mindenütt sötét fotókarton, ha néhol kisütne belőle egy kis levélzöld, azt hinném, a csalános út mellett, biciklinyomban járok. Ott voltam utoljára boldog. A síp, kedvem lett volna elővenni, csak kicsúsztatom a blúz ujjából, de csöndben kell maradni, semmi zaj, ha érdeklődnek irántunk. Nem mozdult senki, csönd volt. Gondolkodtam, vajon attól, hogy felszabadultam, éreztem szinte viccesnek ezt a pantomimszerű dermedtséget, vagy tényleg vicces volt. Rájátszottam, még a levegőt is részletekben vettem.

A kutya fogta, tépte a nő karját. Épp szédülni kezdtem a fura légzéstől, figyeltem, ahogy szóródnak szét fekete mezőben az aranypontok. Nem láttam, a kutya hogy került közel hozzánk, hang nélkül ugorhatott, egyetlen ugrás, és összezárt a fogsor a vékony, fehér csuklón. A nő nem engedett, szorította tovább a tenyerét a sebre. A férfi egy darabig nézte, ahogy a mellkasa csupa vér lesz. Előrébb dőlt, hogy segítsen megtartani, a kutya súlyától a kéz ne csússzon le. Aztán becsukta a szemét, a szája megrándult időnként.

Mintha a seb szakadt volna fel, pedig csak a nő vérzett. Hirtelen egy fehér fénysáv vágta ketté a testüket. Az ember nem oktanul fél. Nyílt az ajtó, onnan jött a fény, az öreg lépett be, ő vett fel engem annak idején. Belépett, és azt mondta: tévedés. Tévedés történt, nem mondott mást, megfogta Humphrey kezét, és kivezette a teremből. A kutya elveszketten nézett rám, félrefordított fejjel. A gazdája pórázta csatolt rá. A nő Humphrey helyére állt. Tiszta volt a karja, a csuklóján arasznyi heg. Kedvem lett volna sípolni egyet.

➤ *Biró Krisztián*

Eldorádó ostroma

Te már otthont érzel a vonatútban,
én még csak hangosodó fékeket
a vállaimban. Mindketten évekre
csomagoltunk, és csak hagyjuk, hogy pár
kopott községtábla döntsön helyettünk.
Azt mondd, itt tisztább a levegő,
de szerintem a legtöbb tüdőlebeny
ugyanúgy tűpárna, mint otthon volt.
És ez is egy pontosan olyan város,
ami a halottairól lett híres.
Itt leszállhatsz. Én a következő
megállónál huszonéves leszek,
és még sehol nem láttam Európát.
De hát így tanultuk: darabonként
hagyni el azt, ami eltört, táskánkat
szorongatva utazni mindig a
rossz irányba.

Húlsz

I.
és úgy kaparsz a fagyott földbe, mintha
ide ásták volna valakidet,
mintha vasból lennének a körmeid
és kizárólag erre. Körbeáll
minden, amit valaha tönkretettél,
hogy a tiéd legyen.

II.
és új neveket adsz a színeknek. Már
úgy hívod őket, ahogy a többiek.
Vagy mindeddig színtévesztő voltál,
vagy most lettél végérvényesen az.

▸ Nyerges András

Batyu

(részlet az azonos című regényből)

1. Kint, az utcán Eti szorosan odabújt Hókához, és azt kérdezte, végül is hová megyünk, milyen messze laksz? Hívhatok taxit, vágta rá Hóka, de a Hársfa utca ide alig pár lépés. Na jó, sóhajtott Eti, próbáljuk meg, hátha nem találkozunk senkivel. Hóka ebből értette meg, hogy ez a gond, és nem a gyaloglás. Eddig eszébe sem jutott, hogy ismerősök felbukkanása nem csak az ő számára lehet kellemetlen. Hogy a zavarát leplezze, kényszeresen áradni kezdett belőle a szó, azt remélve, amikor hazaérnek, elfelejtődik a *Brasília*beli ügyetlenkedése. Elfogulatlan, könnyed társalgónak szeretett volna mutatkozni, olyannak, akit nem feszélyez a helyzet, képzelj, kezdett bele egy mulatságosnak vélt történetbe, a múltkor ugyanitt, ugyanezen a sarkon majdnem leszólítottam egy nőt, mert hátulról rád hasonlított, ugyanis épp akkor fejeztem be egy fejben írt verset, és azt gondoltam, de jó, rögtön meg is mutathatom, vagyis elmondhatom neked, de aztán rájöttem, hogy intézeti napod van, az a nő semmiképp se lehetsz te, viszont ha csak egy másodperccel is később kapok észbe, felpofozott volna, mint aszfaltbetyárt. Ne erőlködj, Gyuri, engem nem muszáj mindenáron szóraztatnod, mondta Eti. Hókának nehezeire esett a némaság, a szembejövő férfiak tekintetében olyasmit vélt felcsillanni, mintha irigyelnék tőle, hogy egy *ilyen* nő éppen *neki* jutott, s ahogy lopva Etire pillantott, ő maga is meghökkent ezen, és az futott át az agyán, hogy a bosszúja egyben a szerencséje is. Néhány másodpercig fura kísértés kerítette hatalmába, azt kívánta, bárcsak ne kellene elrontani a szerencsáját, és miért ne kezdene tartós viszonyt ezzel a nővel? Arról, hogy csak Géza megbüntetése végett akarta lefektetni, az égvilágon senki sem tud, s ő nem szeg ígéretet azzal, ha ilyen módon szeretőt szerez magának, ki kérné, ki *kérhetné* számon rajta, hogy eredetileg másról volt szó? Igen, vitatkozott magával bosszúsan, az erkölcsi parancs, na persze, a világ jobbítása, mint cél — na de a világ attól is jobbá lehet, hogy nem kell örökké egynapos kalandokat hajkurásznom, nem kell szakításokon és érzelmi zsarolásokon való felülemelkedésre fordítanom annyi időt és energiát, mint eddig, hanem — Eti jóvoltából —, kielégült emberként a lényegre, a munkámra koncentrálhatok. Ennek lehetősége annyira izgatottá tette, hogy újfent kényszert érzett a társalgásra, az imént nyilván olyasmit pendített meg, ami Etit kevésbé érdekli, de tudtára kell adnia, hogy vele az élet hétköznapi dolgait is meg lehet beszélni, na és hogy álltok a költözéssel, kérdezte, tényleg olyan rémesen kicsi az új lakás? Eti olyan megbotránkozott tekintettel nézett rá, mintha azt kérdezné, hát ez most hogy jön ide, és nem is titkolt bosszúsággal válaszolt, az a dög kutya szerencsére felfordult, és épp a legjobbkor, mert odaát végképp nem lett volna hely, hogy még őt is kerüljessük.

2. Hókának egyszeriben torkára forrt a szó, hiszen épp az imént kezdte latolgatni, ne dobja-e sutba az egész bosszútervét, most meg azt kell éreznie, hogy Etin legalább annyira bosszút kellene állnia, mint Gézán. Arról, hogy őbenne most mi megy végbe, Etinek fogalma se lehet, és nem is szabad megtudnia, de arra,

amit válaszolt, valamit felelni kell, még mielőtt a hallgatás gyanússá válik. Éppen csak azt nem tudta, hogyan játssza tovább az elragadtatott, de a kényes helyzet miatt egyfolytában zavarban lévő szeladon szerepét. Eti alighanem azt hitte, hogy ő csak újabb társalgási témát keres, olyat, amivel kihúzzák hazáig, és megismételte a figyelmeztetést, nem kell erőlködnöd, bátran maradj csöndben, *én* nem fogok megsértődni miatta, elvégre nem vagyok bakfis, akit el kell kápráztatnod, mielőtt megkúrnád. Mindketten tudjuk, hogy nem valami romantikus szerelmi kaland kedvéért vagyunk itt, egyszerűen csak le akarunk feküdni egymással, és ebben nincs semmi szégyellnivaló, egyikünknek se kell megjárásania a másik előtt, hogy ennél többet is akar. Én például nem várom el tőled, hogy verseket írj hozzám. Hóka most, hogy a nő és férfi közötti könnyed, kötetlen viszonyról kifejtett elképzeléseit más szájából és így hallotta vissza, egyszerűben kiábrándítóan nyersnek, túlzásig lecsupaszítottnak találta azokat, mintha nem is ő ábrándozott volna ilyesmiről, ahányszor csak a korban hozzá illő lányokkal gyűlölködésbe vagy kicsinyes marakodásba torkollott egy-egy kapcsolata. Megütözését az is csak erősítette, amit Eti az imént Batyuról mondott, mi több, egy szempillantás alatt megváltoztatott mindent. Úgy látom, meg vagy szeppenve, szólt rá Eti csúfondárosan, de ha inadba szállt a bátorságod, vagy esetleg úgy gondolod, az értelmiségi státuszunknak tartozunk valamiféle szellemi násztáncsal, még mielőtt kúrnánk egy orbitálisat, akkor most szólj. Na, semmi? Fölteszem, azt gondolod, hogy ez a nő nyilván nem bír magával, azért beszél így, vagy ahogy ti férfiak egymás közt mondjátok, viszket neki, és meg vagy botránkozva. Dehogy vagyok, kiáltott fel Hóka, csakhogy nyakig elvörösödött. Imádom, mikor pirulsz, nézett rá elgyöngülve Eti, de most légy szíves, próbálj egy kicsit rám figyelni. Ti azt gondoljátok, hogy csak kanosság létezik, csak veletek fordulhat elő, hogy nem bírtok magatokkal. Hát tessék tudomásul venni, hogy szukaság is van, olykor-olykor a nőnek is jólesne *gírincre vágni* egy férfit, mellel ezzel a szép, finom és fennkölt, a szülőföldjén honos kifejezéssel a drága párom gazdagította a szókincsemet. És igen, most én is ezért megyek fel hozzád. Ki vagyok éhezve, mert akivel csinálhatnám, azzal — most ne firtassuk, miért — nem csinálom. Egyszóval, Gyuri, a legfőbb ideje volt, hogy *jelet* adj!

3. Hóka felsóhajtott, és válasz helyett a bunda meg a sál között Eti nyakába csókolta, s ahogy a szája megérintette a bőrét, egyszerre újból eltűntek az aggályai, a vágyakozás olyan hevesen tört rá, hogy mindent felülírt, amit pedig csak pár perce tőkélt el, és legszívesebben azt mondta volna, nem bírok magammal, inkább fussunk. Be-behunyta a szemét, s akkor máris azt látta maga előtt, amint éppen lefejt Etiről minden ruhát, s a tenyere birtokba veszi a hűvös, de gyorsan felforrósodó testet, amint azonban nyitott szemmel visszatért a világba, ez mégis hihetetlennek tűnt, és szabályszerűen el kellett mesélnie magának, hogy amiről képzeleg, percekben belül valósággá válik. Eti elfogta a tekintetét és valami furán rekedtes hangon rászólt,

légy szíves, ne ragyogj ennyire, esküszöm, még zavarba hozol. A figyelmeztetés időben jött, Hókának emlékeztetnie kellett rá magát, hogy Eti csak eszköz, méghozzá a bosszúé, ő pedig nem azért van itt, hogy gerjedjen és boldog legyen. Végigcsinálni, amit kitervelt, ennyi a teendő, Etit pedig azzal fogja büntetni, hogy *egyszerhasználatos* szeretőként kezeli, de olyan szenvedéllyel áltatni, ami csak érzelemből fakadhat, még őt se volna ildomos.

4. Nem tartasz itthon véletlenül valami nedűt, kérdezte Eti, amint átlépték a küszöböt, tudniillik ha nem is látszik rajtam, szörnyen izgulok. Te? Izgulsz? De miért? Hóka a megdöbbenéstől eltátotta a száját. Igen, izgulok, vágta rá Eti, csodálkozol? Most derült ki, milyen jól tette Hóka a múltkor, hogy nem egy, hanem két üveg *Raki Rushit* vett, mert azóta, mint minden, ami albán, ez is eltűnt a boltokból. A politikailag üldözött ital ott állt a könyvespolcán, a nagy alakú lexikonkötetek között felbontatlanul, és kissé porosan. Csak néhány kortyra van szükségem, mondta Eti, és egy vizespohárba töltött magának, majd miután felhajtotta, megborzongott tőle, hűha, mondta, ez még jobb, mint a *Szkander bég* volt — amire te még nem emlékezhetsz. Melege lett, ledobta a bundáját, és közben megeredt a nyelve, hidd el, tudom én, hogy miért izgulok, ha más okom nem lenne rá, akkor is ott a köztünk lévő tizenegy év! Attól félek, hogy hiába tudunk mi ketten jókat vitatkozni ideológiai kérdésekről, amikor nem számít, ki hány éves, csak az, hogy milyen minőségű érveket állít elő az agya, és ebben, bár másképp, te is, én is egyaránt jók vagyunk, csakhogy sokra megyünk vele, ha az ágyban öreg vagyok hozzád. Hóka elszántan tiltakozott, mintha az ítélőképességét vonták volna kétségbe, hogy öreg vagy-e hozzám, hadd döntsem el én, méghozzá tapasztalati úton! Egy szempillantás alatt megfélemezte róla, hogy épp az imént tökélt el, nem fog *őrült vágyakozást* tettetni, nem akarja azt az illúziót kelteni, hogy érez is valamit Eti iránt, a mozdulat, mellyel magához rántotta, megtévesztően vad volt, a tenyere eszeveszett mohósággal siklott lejjebb és lejjebb, s ennek a hatása hamarosan érezhetővé vált, amikor az ágyékát szorosan hozzányomta Etiéhez. Fojtott hangon tette fel a kérdést, most végre elhiszed, hogy kellesz? Elhiszem, kurrogott Eti, nagyon is el, mert engem, uram, a kemény és nyomós érvek mindig meggyőznek! Kapkodva kezdte gombolni Hóka ingét, de amikor ő is ugyanezt akarta tenni Etivel, s nekilátott, hogy a szoknyáján lehúzza a cipzárat, a nő elhúzódott tőle, ezt ne csináld, kérlek, vagyis hát addig ne, amíg ég a villany. Hóka úgy tette hátra a kezét, mint akit leforráztak, kérlek, ahogy gondolod, mondta szárazon, majd szólj, ha hozzád érhetek. Duzzogva csapott rá a kapcsolóra, mintha azon verné le a mérgét, s úgy viselkedett, mint akit kizártak a játékból, csak ácsorgott a mozdulatlanságával tüntetve, és hallgatta a női ruhadarabok suhogását, az odébb rugott cipők koppanását, majd végül az egyik rugó hangos pendülését, amikor Eti fekvő helyzetbe huppant az ágyon. A duzzogása olyannyira nyilvánvalóvá vált, hogy Eti, bár nem látta az arcát, rászólt, na mi lesz, idejössz te is, vagy inkább

én öltözzek fel? Hóka ettől észbekapott és kapkodva dobált le magáról mindent, befelé azonban tovább fortlyogott, mert arról, ami bosszantotta, még csak nem is beszélhetett, Eti feneke már ruhában is folyamatosan izgatta, szerette volna végre látni, hogy valójában milyen ez a kivételes, mert háromdimenziós segg, aminek nemcsak széle és hossza, de hátrafelé is figyelemre méltó domborodása van, amitől az etika fogalma sajátságos módon szinte ajzószerként hatott rá, mert a képzeletében azonossá vált az etikakutató Eti fenekével. És erre mi történik, ennek a páratlan testrésznek a látványától megfosztja a szavakban oly merész Eti váratlan szemérmeskedése, no meg persze a behajtott spaletták miatt csaknem teljes sötétség.

5. Eti megérezhette, hogy Hóka valamiért rosszkedvű lett, és úgy döntött, mielőtt bármit kezdenének egymással, neki, már csak a hivatásából fakadóan is, kötelessége előbb megértetni, mi rejlik a viselkedése mögött. A fölébe lendülni akaró testet ezért egy határozott mozdulattal megállította, de hogy ezt Hóka ne érezze elutasításnak, kezét az ágyékán nyugtatva kezdett a magyarázatba. Tudod, harmincon felül a nők teste már nem olyan feszes, mint a fruskáké, akikhez szokva vagy, szokva, én, ez hülyeség, dűnnyögte Hóka, Eti azonban úgy tett, mintha az ellenvetést meg sem hallaná, na jó, ha így sem érted, ennél is őszintébb leszek, azért kell a sötét, mert nem akarok mindjárt előszörre csalódottságot látni a képeden. Ha már tudom, hogy neked jó volt velem, utána ez is más lesz, akkor már nem fogok előtted szégyenkezni, de addig, értsd meg, nem bírnám elviselni, hogy esetleg fancsali legyen az ábrázatod, és az emlékeztessen a kisebb-nagyobb hibáimra. Például jobb, ha egyelőre nem látod a vakbélműtét hegét, a felkaromon a megereszkedett bőrt, a vastagodó bokámat, a mérhetetlenül nagy seggemet. Ahogy a felsorolásban idáig ért, Hókából egy sóvárgó sóhaj szakadt ki, de nem akart okvetetlenkedőnek tűnni, inkább továbbra is néma maradt, Eti mással magyarázta ezt a hallgatást, szegény fiú, gondolom, most aztán elkezdtél rettegni tőlem, és úgy érzed, annak idején jobb lett volna, ha leharapod a nyelved, semmint kokettálj velem, most aztán itt kárál neked ez a mohó vén *kurva*, akivel szinte biztos, hogy nem lesz, de akkor már törheted a fejed, hogyan szabadulj meg tőle — ugye, ilyeneket gondolsz? Á, dehogy, vágta rá Hóka, meg se fordult a fejében ilyesmi. Eti hanghordozása hirtelen csúfondárosná változott, jól tetted, hogy nem szólítottál öreganyádnak, mert azt csak a mesében várják el, jutalmul viszont azt mondom, semmit se félj, nem fogod megbánni, hogy velem kezdted! Egyik combját átvette Hóka testén, a markával pedig nekilátott visszaállítani azt az állapotot, amit a nadrágon keresztül már észlelt, van számodra egy meglepetésem, súgta, én ugyanis, a te nagy szerencsédre, *snapper* vagyok.

6. Az meg micsoda? Remélem, mindjárt érezni fogod, felelte Eti. Na gyere! Most már engedte, hogy Hóka fölébe lendüljön s attól fogva mindent szinte olajozott mechanizmus segített, Hóka gond

nélkül tudott behatolni, és csak később villant át az agyán, hogy volt ebben valami furcsa: másoknál a *zörgesetek és bebocsáttatok* bibliai törvénye szerint — ha nem akart reszelős szárazsággal találkozni —, előbb zörgetnie kellett, Etiben azonban lágy, nedves és barátságos közeg várta, ahol rögtön otthon volt, s az igazi meglepetés még csak ezután következett, mert Eti a hüvelybe belső izmaival erősen meg-megszorongatta őt, amitől olyasmit érzett, mintha vákuumba került volna, amely egyre mélyebben és mélyebben szippantja magába. Eti körmei a hátát szántották, a gerincevejét besűrűsítő, ütemes mozgása előbb felgyorsult, aztán hirtelen, egyik pillanatról a másikra leállt, na mit szólsz, hangzott a képességével büszkélkedő nő kérdése, milyen érzés, hogy én, ha akarlak, akár fogva is tarthatlak itt, ugye, nem rossz? Hóka meghökkenve, de ingerülten hallgatott, miért pont *közben* kell ezt megbeszélniük? Eti nem érzékelte, hogy mi lehet a baja, de nem is törődött vele, Hókának tetszik-e a közbeiktatott szünet, a hangja diadalmaskodó volt, mi öregebb nők is tudunk azért egyet-mást! Most aztán megtapasztalod, milyenek vagyunk mi, *snapper*ek! A kérdése egyszercsak átcsapott kultúrhistoriai felvilágosításba, *ferencjósának* voltak speciálisan erre kiképzett metreszei, mert ha nem tudnád, erre biológiailag se mindenki alkalmas, de aki igen, az állítólag még a halálos ágyán is nagyobb gyönyört nyújt egy férfinak, mint a más élvezetével törődni lusta szűzikké! Egyszóval úgy becsülj meg engem, hogy *én* bármikor képes vagyok ilyet művelni veled, most viszont látni akarom az arcodat, váltott hangot hirtelen, és kitapogatva az állólámpa kapcsolóját, világosságot gyűjtött. Úgy kezdett nézelődni, mintha a szoba legalább annyira érdekelné, mint a férfi, aki épp a testében van, jó, kiáltotta álmélkodva, a plafonon nálatok is ugyanolyan átlós repedés van, mint nálunk! Hóka gépiesen követte a tekintetét, és csak a következő pillanatban érezte meg, hogy a bosszúállással gond lesz, egyszeriben Batyut látta lefelé zuhanni a plafonról, s amikor a kutya fejmagasságba ért, már-már kihunyó tekintetében úgy villant meg valami, mintha megismerné őt. Hé, Gyuri, mi van veled, kiáltotta a bámészkodást immár elunó Eti, gyerünk, csináld! Mozogni kezdett alatta, de az izmainak addigra már nem volt mit szorongatniuk, mert Hóka elernyedte odabent, és újra meg újra Batyut látta, amint nekicsapódik a plafonnak, aztán zuhan lefelé, s amikor fejmagasságba ér, kis gombszemében a ráismerés fénye csillan meg, hát te is itt vagy, kérdezi ez a pillantás, itt vagy, és csak nézel? Gyerünk, ne lazálj, nógatta Eti, mi a fene van veled? Dühösen meg-megrándult még a teste, de minden erőlködése hiábavaló volt, s szinte egyszerre ébredtek tudatára, hogy a történetüknek, bizony, itt a vége.



└ Lackfi János

Levegősakk

Egy fekete állóbábu a háttérben
És két fehér ülóbábu az előtérben,
Köztük lebegő sakktábla, levegőből
Kifaragott bábukkal,
A feketéket éjszaka faragták ki, sötétből,
A fehéreket nappal, világosból,
És nem szabadott, hogy az estiek
Fényt kapjanak, mert úgy porrá omlanak,
És lehet mindent kezdeni előlről,
És nem szabadott, hogy a nappaliakra
Árnyék essen, mert akkor porrá omlanak
És lehet mindent kezdeni előlről,
Csak ha már készen voltak, és lefújták
Az összeset lakkal, akkor álltak meg
Magukban. A levegősakk igen komoly
Dolog, mint majdnem minden, ami
Levegőből van, kivéve a luftballonokat,
A pukizást és az enyhe szellőt, mert
Máskülönben komoly szelek és komoly egek
És komoly magasságok készülnek levegőből,
Nem beszélve a buborékos ásványvízről,
S még a sakktábla alá készülő padokat is
Csupa levegőből fröccsöntik,
Ne lehessen látni, ami a kockás mezők
Alatt van, pontosabban lehessen
Látni a semmit, ami alatta van.
A legizgalmasabb, hogy a két pasas
Egyike sem akar igazán nyerni,
Sem igazán veszteni, egyszerűen
Nem akarják, hogy vége legyen
A sakknak, mert akkor megint el kellene
Foglalniuk magukat valami mással,
Mondjuk újra el kellene kezdeniük
Sakkozni, de hát minek kezdenének el
Sakkozni, amikor már egyszer belekezdtek,
Úgyhogy elhatározzák, többé
Meg se moccannak, és megkérik a
Háttérben álló fekete ruhás pasast,
Ő se mozduljon, továbbá vágjon nagyon
Gondolkodó képet, mert amilyet
Most vág, olyat fog vágni mindörökké,
És amikor végre készen állnak,
Kiszólnak a képből a fényképésznek,
A lakkozóembernek, hogy most tessék,
És hopp, már le is vannak fújva lakkal.

Időablakok

A szemközti ház falán sorra nyílnak az időablakok,
A sötétség meg a világosság
Liftezik fel és le bennük,
Szünet nélkül nyaggatják a liftet,
Mint valami vásott kölkök,
Akitet seprűvel hajkurász a közös képviselő.
Az ablakok mögött lakókat nem annyira érdekli
Ez a megátalkodott liftezés.
Legfeljebb a villanykapcsolóval
Széjjeltaszigálják az árnyékokat és
Előcsalogatják a fényt. Vagy tenyerükkel
Tartanak ernyőt szemük elé, ha túl élesen
Betűz a nap, már nem úgy értem,
Hogy betűket olvas fel (pedig úgy is érthetném,
Miért ne olvashatna a nap!), hanem hogy tűz befelé.
Esetleg meresztik a szemüket,
Ha rájuk esteledik, és még mindig
Nem gyújtottak villanyt, mert túlságosan
Eszükbe jutott valami szomorú vagy
Valami vidám, igaz, ha a vidámság
Már múlt idő, szomorúság lesz abból is.
Az egyik szemközti lakó a Betyár bácsi,
Akit azért nevezek így, mert csak a kalap
Hiányzik a fejéről, árvalányhajjal,
Meg a pipa a szájából, és mindig várom,
Hogy a karikás ostorával átcserdít
A mélység felett, egészen a mi ablakunkig,

De Betyár bácsi semmi betyárosat nem tesz azon kívül,
Hogy bámul, nyilván valami délibábot.
A Jólöltözött Fiút is megszoktam már,
Zongoraszó hallatszik tőle, ha nyitva
Hagyja az ablakot, rend van a hajában,
Az asztalán, a ruhái közt, a kottái közt,
A tanszerei közt, amelyeket csak ő hív
Tanszereknek, mert a nagymamája neveli,
És neki még a villamos is villanyos,
Amiért a többiek kiröhögik.
A Kisbabás Anyuka mindig nagyon várja,
Hogy a férje hazajöjjön esti fürdetésre,
És aggódva szagolja meg a száját közelről,
Hogy ivott-e, mert a baba születésekor megígérte,
Leteszi a poharat, és az asszony mer is neki
Hinni meg nem is, és ahogy várják haza
Ezt az izgalmas férjet, túlságosan kihajolnak
Az ablakon, nekem legalábbis túlságosan,
Az ilyesmiktől rettegek, már látom is,
Hogy az a kisgyerek rugdosni kezd, kiszabadítja
Magát anyukája karjaiból, lepottyan,
És hiába kap utána az asszony, a kicsi egyenesen
A kocsma helyett hazaérkező apa lába elé
Érkezik, és attól fogva állandóan sötét lesz
Ott is, mint a negyedik ablak mögött,
Amelyről az eső már rég lemosta a papírokat,
Pedig hatalmas betűkkel ki volt írva:
ELADÓ.





▸ *Szekrényes Miklós*

Élni olyan



Anyai nagymamám, Szigili Jolán emlékére

Az örültek nem lázadtak fel végül. Senki nem borította a paradicsomlevest az őrei arcába. A kopasz kislányt sem láttad többé. Intézetbe vitték talán. Az a néhány hét, ami hátra volt még a kórházi kezelésedből, azzal telt, hogy üldögéltél a kórtermed ablakában a nyolcadikon. Nem is vártad már, hogy érted jöj-jön valaki. Aztán hazakerültél mégis. Kellett D-vitamint szedni, pempős mézet eszegetni; javasolták, vegyenek neked kvarclámpát, kaptál semmit nem erő krémeket az ekcémádra.

A kórház után sokáig magáztad a szüleidet. Új óvodába adtak, hátha az majd segít. Egy igazi repülőgép állt az udvarán, de biztonsági okokból nem lehetett felmászni rá és játszani benne. Úgy emlékszel, egyetlen egyszer, még a repülőnap előtt felengettek kicsit az ócska gépre. Utána már látni sem akartad azt a repülőt.

Május 1-jén volt a repülőnap, kiterelték az egész óvodát a Zalka-pályára. Vadászgépek hasították a levegőt fölöttetek. Alakzatban szálltak. Féltél, amikor zuhanórepülésben közeledtek felétek, aztán mikor már azt hittétek, mindjárt belétek csapódnak, hirtelen emelkedni kezdtek. Néhány gyerek sírva fakadt, sokan visítottak a félelemtől, de abban egyet kellett hogy értsetek az óvónénivel, a pilóták, akik ezeket a gépeket vezetik, hősök. És, bizony, két társatok apukája is köztük van. Szombat volt. Ránéz-tél a hős apuka két gyerekére. Mintha kapaszkodnának, fogták egymás kezét. Sosem vetted volna észre őket, ha az óvónéni nem irányítja rájuk a figyelmedet.

Hétfőn mindenki bevitte az óvodába a kedvenc játékát, te két gombfocicsapatot. A Dózsát és a Benficát. Délelőtt mindenki lerajzolta, mi lesz, ha nagy lesz. Te egy focistát rajzoltál, aki éppen hálósaggató gólt lő. Nem árultad el sokáig senkinek, de a kedvenc gombfocicsapataidba mindig készítettél egy játékost, aki a te nevedet viselte, s aztán általában ő lőtte a gólok nagy részét. A rajzodat kitették a faliújságra, de hallottad, hogy az egyik óvónéni nevetett rajta.

Alvás után minden gyereket betereltek a nagyterembe. A vezető óvónéni azt mondta, szomorú hírt kell közölnie veletek. Ekkor tudta meg, hogy repülőnap végeztével két társad apukája, a hős pilóta részegen ment haza, gondosan bezárta az ajtót, elővett egy konyhakést, és megölte a feleségét, a két gyerekét, majd önmagával is végzett. Egy napig hevert a négy ember hullája a lakótelepi lakásban. Vér áztatta a padlót, a falakat, a függönyt, a kanapét, a szőnyegeket. Az óvónéni sírós hangon azt mondta, emlékezzetek a két fiúra, sose felejtsetek el őket. A nagyteremből kifelé jövet az egyik barátod, Hanna azt mondta, ne aggódj, a fiúk már egy új testben vannak, mert ha valaki meghal, a lelke azonnal valami másba száll át. Te is voltál már és leszel is még sok minden. Tudod, mondtad, te tücsök voltál előző életedben. Vannak olyan képek az emlékeid között, hogy a fű közül látod a világot, sokat kell felfelé nézni, mert mintha onnan mindig veszély leselkedne rád.

Aztán jöttek érted. Pakolni kellett, sírtál, mert nem találtad a gombfocistáid felét. Hiányzott például Bene, Fazekas, Eusébio,

Coluna és te. Miért sírsz, kérdezte édesanyád. Mert maga későn jött értem, válaszoltad, túl későn. Otthon aztán a szüleid bejelentették, hogy újra kórházba kell, hogy adjanak. A doktor néni azt javasolta legutóbb, hogy vetessék ki a mandulát, különben nem ehetsz többé fagyaltot. Ahogy ezt meghallottad, beszaladtál testvéreddel közös szobátokba, az ágyadra vetted magad, s olyan vadul haraptad a kispárna szélét, hogy közben remegett és rángatózott a fejed. Nem igaz, nem lehet igaz, szűkölted, miért engem, miért mindig én? A falat rúgtad tehetetlen dühödben.

Ez a kórház jobbnak ígérkezett, mint a másik. Egyrészt közelebb volt, a ti városotokban, másrészt kisebbnek és otthonosabbnak tűnt. És ebédre sem volt soha paradicsomleves. Először vért vettek tőled. De azt sem olyan durván, mint az előző helyen. Csak a kisujjadat szúrták meg, és az egyáltalán nem fájt. Egy-két napig nem is történt semmi érdemleges. A délelőttök a kórteremben, a délutánok a társalgóban, az esték újra a kórteremben. A társalgóbeli élet azért tudott érdekes is lenni. A legtöbben a tévét bámulták, de voltak, akik beszélgettek, dominóztak vagy kártyáztak. De nem ettől volt érdekes ott az élet, hanem attól a bácsitól, aki rekedt hangon vicceket mesélt, azt mondta például, azért van a kórházban, mert bélpoklos. Bélpoklos, gondoltad, persze. Közben meg állandóan cigizik. Hát szabad egy bélpoklosnak cigizni? Nincs még elég füst a beleiben e nélkül is? Egyébként sem volt szabad dohányozni a társalgóban, úgyhogy amikor a bélpoklos bácsi érezte, hogy egy nővérke vagy egy orvos közeledik, az égő cigarettát a nyelvével villámgyorsan a szájába fordította, s a veszély elmúltáig bent is tartotta, aztán kifordította, s dohányzott tovább, mintha mi sem történt volna. Ez a kunszt lenyűgözött téged, elhatároztad, ha kikerülsz innen, nem focista akarsz már lenni, hanem bélpoklos.

Egy délután aztán váratlanul furcsa, vad dolgok történtek. Egy ágyat gurítottak az ágyad mellé, fekéld fel rá, mondták. Betoltak egy terembe, melynek ajtaja fölött, ha tudtál volna olvasni, a felirat jelezhetne volna, mire számíthatsz. Odabent egyébként hamar kiderült minden. Volt a teremben egy fogorvosi székekhez hasonló szerkezet. Odavittek, beleültettek, beleszíjastak. Egy orvos, háttal neked, éppen a kezét mosta. Kész, mondta valaki, mire az orvos megfordult; furcsa köpeny volt rajta, a fején idétlen, de ijesztő sapka, a szája előtt kendő, a kezén kesztyű. A rémülettől kiáltani sem tudtál. Az orvos egy kis üvegből csöpögtetett folyadékot egy gézdarabra, hozzád lépett, valamit mormolt, nem értetted, mit, azt sem tudta, neked szólni ez a mormolás, aztán durván az arcodra szorította a gézdarabot. A rettenettől fuldokolva kapkodtál levegő után, aztán — — —

— — — lebegve, lassan repültél egy lakótelepi ház nyitott folyosóján, mintha csak egy tekintet lennél; nem láttad a tested, mert nem is volt tested, de a folyosót felismerted, Hannáék lakása is azon a folyosón volt, épp az ő ajtajuk előtt siklott fel és alá tekintetted. Később az is megfordult a fejedben, hogy talán azért ott, mert Hanna beszélt neked a lélekvándorlásról az oviban.

Nem láttál semmi különöset: a kékre mázolt fémkorlátot, a folyosó sárga falát, az ajtók egyenbarnáját, s a piros padokat a parkban. Semmi félelmetes nem volt az egészben, nem történt semmi, állt az idő, de furcsa és kicsit szorongató volt az érzés, hogy mintha keresnél valamit, aminek ott kellene lennie, azon a rövid folyosószakaszon.

Eltűntek lassan a képek, viszont hangokat hallottál, és újra érezted azt az agresszív szagot is, amit akkor lélegeztél be, amikor az arcodra nyomták a gézdarabot. Valami elindult benned a fény felé. Felpattant a szemed. Egy kezet láttál az arcod előtt. A kéz éppen a torkodból húzott ki egy fémeszközt, ami leginkább egy kilincsre hasonlított. Ezzel egyidejűleg mintha valami kipotytyant volna a szádból. Lassan lefelé fordítottad a tekinteted. Egy vérrel teli csuklya volt eléd kötve, néhány gézdarab lebegett a vér felszínén. Azt hitted, a rettenet sikolya hagyja el mindjárt a torkodat, de csak annyi történt, hogy egy halk hörgés kíséretében egy vérbuborékot sikerült kifújni a szádon. Hirtelen megélnkült körülötted minden. Felébredt, kiáltotta egy hang, egy kéz pedig azonnal az arcodra szorította újra a gézdarabot — — —

— — — egy végtelennek tűnő folyosón rohantál, mintha az életedért. Valami üldözött. Az. Futás közben kijáratot kerestél, vagy legalább egy ajtót vagy ablakot. Sehol semmi, csak a csupasz falak, mintha egy csőben menekülnél. Mikor egy lépcsőhöz értél, érezted, már a nyomodban van. Kétségbeesetten gyorsítottál, utolsó erőtartalékaidat mozgósítottad. És ekkor végre a folyosó végén feltűnt egy ajtó. Futás közben átvillant az agyadon a rémítő lehetőség, mi lesz, ha zárva van. Nagy lendülettel nekiestél az ajtónak, lenyomtad a kilincset, s az ajtó kinyílt. Beugrottál a helyiségbe, ahol nem volt más, csak egy wc, mellette pedig egy zöld vödör. A hely különben teljesen üres volt. Megnyugodva konstataáltad, hogy a zárban ott a kulcs, sőt retesz is van az ajtón. Gyorsan becsuktad az ajtót, kulcsra zártad, majd be is retesztetted. Nem nyugodtál meg, de úgy érezted, talán időt nyertél. Kíváncsiságod a wc-kagylóhoz vitt, és amit a mellette álló zöld vödörben láttál, attól elszörnyedtél. Feldarabolt, véres emberi testrészek töltötték meg a vödröt. A folyosón közeledő léptek zaját hallottad. Pánikba estél. Felkaptad a vödörből az első, kezed ügyébe eső testrészt, és a wc-kagylóba dobtad. Megpróbáltad lehúzni. Nem ment. A kezeddal toltad, gyömszölted, csak tűnjön már el. Végre sikerült. A léptek már egészen közel jártak az ajtóhoz. Kikaptad a következő testrészt, egy kezet, a vödörből. Valami lenyomta a kilincset, dörömbölni kezdett, aztán hatalmas erővel rángatni és püfölni kezdte az ajtót, érezted, hogy ekkora erőnek nincs, ami ellent tud állni. Hirtelen az összes testrészt a wc-be borítottad, és sírva nyomkodtad őket lefelé a wc torkán. De túl sok volt, túl sok, hiába koncentráltad minden erődet és ügyességedet a feladatra. Ott guggoltál talpig véresen a wc előtt, amiből emberi testrészek meredeztek, mikor az ajtó hatalmas recsenéssel beszakadt, és — — —

Rémült hörgésedre ébredtél, a kórtermed felé toltak, túl voltál a műtéten. A kórteremben a nővérke megkért, ne beszélj egy darabig még suttogva se, és csak azt egyed és ígyad, amit tő-

lük kapsz. Némán bólintottál. A nővérke kiment a kórteremből. Néhány percig nyugodtan feküdtél az ágyadban, de aztán eszedbe jutott a rémálmod. Azonnal hányni kezdtél. Rutinos hányó voltál, de ilyet még te sem láttál. Ugyanis mintha paradicsomleves dőlt volna a szádból. pedig csak vért hánytál. Véres lett a pizsamád, az ágynemű, jutott a véredből a padlóra és a kezedre is. A véres kezedet kezdted vizsgálgatni, s azon gondolkodtál, hogy lehet, hogy olyan kicsi és főleg olyan ráncos, mint az enyém, aki pedig 50 évvel vagyok idősebb nálad. S míg az altatók lassan múló hatása alatt ezen merengtél, berontott a kórterembe a nővérke, s jól leszidott a hányás miatt. Büszke voltál kicsit magadra, hogy egyedül te merted a paradicsomlevessel kezdeni. Ezen halványan el is mosolyodtál, mire a nővérke még hangosabban ordított veled.

Csak egy éjszakád volt már a kórházban. A cuccod nagyjából összepakolva. Tudtad, hogy másnap visznek haza. Lassan, álomtalanul telt az éjszaka. Az új kislánnyal beszélgettetek halkán, aki délután került a kórtermedbe. Elmesélted neki, mire számíton: az altatást, a véres csuklyát a feje előtt, hogy egy ajtókilincssel kotorásznak majd a torkában meg a vérhányást. Kérdezte, miért rémisztgeted. Azt mondtad, azért, mert nem szeretsz senkit, és soha nem is fogsz szeretni, egyedül talán a kopasz kislányt, nem is nézel senkinek a szemébe, és talán tényleg jobb lett volna leugrani a kislánnyal a nyolcadikról.

Másnap a szüleid dolgoztak, én mentem érted. Meglepőd-tél, de szó nélkül jöttél velem. Kézen fogtalak, ballagtunk hazafelé. Kérdeztem, találta-e olyan új barátot a kórházban, mint a kopasz kislány volt az előzőben? Gyanakodva ráztad a fejed. Mit is mondtál, hol lakik az a kislány, Boconádon? Voltam ott egyszer nagyapáddal rokonlátogatóban. Misére is mentünk, egy szép szobor áll a templomkertben, egy szentet ábrázol, aki inkább meghalt, mégsem árulta el a reá bízott titkot.

Az épülő toronyháznál jártunk, mikor ez elhangzott. Megálltál, szembe fordultál velem. Maga honnan tud rólam ennyit, kérdezted. A két kezed a kezembe fogtam. Nézd, mondtam, és az enyém mellé tettem jobb tenyered. Még mindig gyanakodtál kicsit. A bal kezünket is összehasonlítottad. Aztán felemelted a tekinteted, hosszan a szemembe néztél, és átöleltél. Ott álltunk összeölelkezve az épülő monstrum tövében. Hatalmas teherautók hordták az építési anyagokat, emberek nyüzsögtek mindenfelé, a földön és az állványokon, óriási daruk emeltek hatalmas terheket a magasba. Nyüzsögött, mozgott, zajongott körülöttünk az élet.

Én pedig csak azt kívántam, ne múljon el nyomtalanul ez a pillanat.



➤ *Hartay Csaba*

Kedvenc hal

Egyedül kell bemenned a nádasba.
Vágnak a levelek. Ránehegedsz a tutajra.
Lebegés. Zsebedben földimogyoró.
Szórsz belőle. Hínárt tépsz magad előtt.

Egyedül kell bevenned a gyógyszert.
Gyerünk, nyeld le, és mondd, melyik a kedvenc halad.
Mutasd az autónak, hová tolasson, hol merüljön.
Ahol még nem fulladt meg senki, ott parkoljon évekig.

A rokonok úsznak így. Ázott öltönyök, bundák.
Ne nézd meg az arcukat, emlékezz úgy rájuk.
Szárazon. Egyedül kell elfelejtened mindenkit.
Az éji víz sűrű, mint a kávé. Élénk áramlatú.

Most alakítják át a nyaralót a parton. Verik a csempét.
Pattogva repülnek éles szilánkok. Távoli, de fáj.
Nem tudsz változtatni az iszapon. Lehúz.
Ahol még nem fulladt meg senki, ott vermel a kedvenc halad.



➤ *Lénárd László*

Békülés

Némaság, némaság.
Némaságba burkolózik a telefon,
némaság veszi körül a behavazott postaládát,
az üvegpoharat a kertben,
a könnyeket,
néma a ház.

Ül bent a szék, fekszik az ágy,
a macska a kandallón hever némán.
Az előző tulajdonos még itt van,
áll az ablaknál, megegyezik a következővel.

Két sors, ha helyet cserél.

Tova

Minden élet kiszakadás a halálból.
Ismertem a tavaszt.
Amíg élt, minden szerdán vagy csütörtökön
köré gyűltek a vadak,
nevetgéltek, verset írtak, prózát, miközben
jött valaki, egy elment,
vérvörös tavacskából hevesen boroztak.

Azt hittem, bent marad,
mert zseni, de meghalt,
amikor meghaltam,
a tavasz,

és nem maradtak meg az igéi.

➤ Janáky Marianna

Méltatlanságok

Cipőjével behozta a temető sarát. Leült, fekete nyakkendőjét zakója zsebébe gyűrte, majd próbálta kigombolni fehér inge legfelső gombját. *A halál méltóságot ad az embernek*, mondta, és kihúzta fogaival a demizson dugóját. Szétnézett, anyát kereste. Tokája, mint a puding, rezgett. Anya félig látszott a konyhaajtó részében. (Márványarcát a húsleves gőze se festette be.) Mi hárman testvéreimmel a falnál. Kezem égett, mint pár napja, amikor bátyámmal pirospectsiztam. *Tényleg nem látjuk többé apát?*, kérdezte húgom suttogva. *De akkor miért isznak?*, lapult a falhoz. Hátunk mögött levált egy nagydarab vakolat, és jöttek befelé a szobába télikabátok fekete kalapban.

Szárnyas ajtó nyílt, csukódott, nyílt, csukódott. Nyikorgó harmonika. A torra. Nagymama kinyitotta felrepedt herpeszű száját. Beszéd közben fájhatott neki (nekem is volt gyakran), talán ezért nem szállt vitába nagybátyánkkal. Fogai közt szűrte át a szavakat: *Csak egy ilyen kicsit hagyjál nekünk békét!* Mutatta a mennyiséget poharán. *Anyám, ne!*, kotort bele fülébe Bélábá, majd felemelte mutatóujját, mint egy bicskát. *Na, lesz megint zsinagóga!?*, kapaszkodott bele fehér blúzom fekete karszalagjába Kati. (Zsibongást akart mondani.) De szerencsére nem cirkuszolt, a pálinka meg gyorsan felitta vendégeink szemén a könnyeket.

Téged már a cucializmus fészkébe hozott a gólya, kacsintott nagybátyám. (Vörös szemére akár dunyha borult szemhéja rá.) Olyan gyorsan mondta az idegen szót, mint ahogy nagymama a keresztet vetette. Máskor is. Egyikünk se tudta utánozni. Fej, váll, egyik, másik. Szív, fej, váll, először melyik? Össze-visszajárt a kezünk. Három motolla, nevtünk aznap is. Bélábá horkantgatva velünk. Anya meg sírt. A következő hónapokban is, és a fehér márvány fejfa apa sírján, amikor hozzá dugta arcát.

Otthon meg ellepték gyümölcskenyerét a muslincák. (Őt a férfiak.) Karácsonykor is tett bele mazsolát. Bátyám néha Cseke László műsorát hallgatva (ha anya nem volt otthon, mert épp a barátnőjénél cigizett), ritmusra forgatta szájában, rázta hozzá a fejét, majd mint cseresznyemagokat kiköpködté. És tányérján mazsolával kiírva ez állt: ROCK.

A Szabad Európát pesti nagynénink is hallgatta, és nem tett soha a sütikbe mazsolát. Tőle jöttünk a téli szünetben haza vonattal, amikor a hídon belekapaszkodtam a fülke karfájába. Eszembe jutott, hogy apa partizántársai talán még élnek, felrobantják a hidat és lezuhanunk, de bátyám megtörte a csendet, kimutatott az ablakon: *A kakaó ilyen barna tehenekből van!* Fél arcát eltakarta a hatalmasra fújt amerikai rágó. Nagynéninktől kaptuk a vöröskeresztes csomagból.

Az állomástól nem messze megrántotta karom. Már szürkület volt. Aznap gyorsan leesett kisvárosunkra az est. Az árokban feküdt valaki. Megcsillant nagykabátján a lámpafény. Elsiettünk mellette. Mögöttünk felnőttek.

Anya otthon „befőttpitével” várt. Beteg húgom felénk tartotta markát, majd szétrágva élete első rágógumiját, lenyelte. *Luftballon lesz a hasadban*, mondta bátyám, és a fehér terítőbe beletörölte meggyes ujját.

Éjszaka az összegörnyedt emberről álmodtam. Véres volt a feje. Derekát átkarolta a szél, emelte felfelé, kabátja szárnyai csapdostak. Épp átúszott egy madárkoszorún, amikor hirtelen felfordult a gyomra, mint nagybátyánknak a toron. Felébredtem. A szemem törölgettem, ahogy Bélábá kicserepesedett bőrű öklével száját szokta.

Nagybátyám huszonkét éve halott. *Alkohol hátán lovagolva hagyta el a világot*, fogta meg az akkor már kandidátus bátyám vállát anya a szertartás végén. Utána elmentünk apa sírházhoz vele. Felőttként összenőtt sziami ikrek.

Idén nálam aludt Szenteste anya. Nagyon gyöngének érezte magát. Miután elment az orvos, a lányomé, unokáim, bátyámék (húgom még a kapuban motollázott egyet), elolvastam a karácsonyi képeslapokat a gépen, majd bementem hozzá. Elmeséltem, kik írtak, hogy vannak. Ivott pár korty tejet, mosolygott, megigazítottam a paplant rajta. Lehúztam a redőnyt, épp magára terített a hold egy felhőt. *Hagyd égve a kis villanyt*, mondta.

Butaságok

Résnyire nyílt a kórházi szoba ajtaja. Megjelent húgom fél arca, bátyám meg húzta befele Katit copfjánál fogva. *Hát appendicitis!*, feleltem Atinak. Pattanáim elpirultak. *Olyan betegségem volt, amilyen nektek nem lesz soha!*, mondtam, és fejem belesüppedt az ismeretlen szagú párnába. Bátyám húgommal az ágyamnál állt. Szemük is vigyázban. *A beöntés volt a legrosszabb*, mondtam és keresztbe tett kézzel átfogtam hasam. *Az meg mi?*, súgta Ati fülébe Kati. *Ő ugye nem hal meg?*, folytatta a kelleténél hangosabban. (Észrevehette, hogy pár nap alatt sokat fogytam, akár néhány hónapja apa.) Azt elhallgattam, hogy a nővérke a puncimról leborotválta a szőrt, és hogy percenként rohángáltam WC-re. És azt is, hogy medencecsontjaim között megpróbált elbújni szemérmem, amikor a harminc körüli orvos megvizsgált a műtét előtt. *Fáj?*, kérdezte két ujját ágyékom jobb, majd bal oldali vonalához nyomva. Gyorsan behúztam hasam, de ő a másik kezével még „kopogtatta”. Majdnem a szeméremdombomhoz ért.

Egy hét múlva kiengedtek a kórházból. Otthon a tükör előtt fekete tornadrezzem fehér gumiövét a hónom alá húztam.

Már magassarkúban járt a tavasz, mellem megemelkedett. Gyönyörködtem.

Éjszaka arra ébredtem, hogy húgom vackol mellém. Bátyánk már rég felszedte a horgonyt az álom tengerén. *Fázik a lábam!*, súgta Kati és felmutatta a paplan alól kihúзва apa régi, barna kockás mamuszát. Lábunkat egyszerre dugtuk bele. Gyorsan felmelegedett, de reggelre a szemem vörös lett.

Albínó! Mehetsz megint orvoshoz!, pofozgatta meg arcom bátyám, de délután ő gargarizált. *Úgy burukkolsz, mint egy kesz-hedt galamb*, löktem meg karját a mosdónál. A sós víz végigfolyt nadrágján.

Egy hét múlva Kati sírt, amikor anya megengedte, hogy a piacra magammal elvigyem. Az üres neccsattyor lengett kezünkben, mint iskolánk kapuja fölött a zászló. Vettem neki törökmézet. Hazafelé a köhögéstől már majdnem hányt. Kitátotta száját, de nem láttam bele, és hiába mozgattam mutatóujjam ide-oda, csak a nyála csorgott kezemre. Végül megtaláltam szájpaddlásán a ragacsot. Lekapartam, kiszopogattam körmeim alól. *Meg is fulladhattál volna!*, mondtam, és mint mosogatáskor melegvíz a szivacsba, gyűlte a könnyeim.

Délután Ati szemében is. Beszívta a levegőt, benntartotta elég hosszú ideig, és amikor már piroslott feje, ahogy kovács fűtatójából, „pppffff”, robbant ki száján a levegő, és kézfeje éle, akár balta, lecsapott, a cserépek meg röpültek, mint faszilánkok. Az udvaron a két farönk köze fölött egyre nőtt a cseréptorony. Atlétája sárgult hóna alatt.

Felnégyeljem?, nevetett utánam. Láttá, hogy kapkodom fel a lábam. Mezítláb szedtem össze a szilánkokat. *Bogárgyűjteményed dísze lehet!*, borítottam rá az összegyűjtött cserépdarabokat a lóbogárra (tudtam, ő dobta elém), és kinyújtott nyelvvel elhagytam a terepet.

Hétfőn (hetek óta először az iskolában) el akartam mesélni a betegségem a fiúknak: Sanyinak és Petinek, de hallottam, hogy foguk között szűrve a szavakat vitatkoznak. A testrészeknek gyümölcsneveket adtak. *Szilva: szem. Eper: száj. Körte: comb. Körte, mell! Almamell!* Otthagytam őket is.

Szombaton a parkban a padon egymás mellett ülve szíveket rajzoltak lábukkal a kavicsba. Vártak. Pofont kaptak tőlem. Kérték. Ez volt a bizonyíték arra, hogy nem haragszom, közben még a nap is lelökte a felhőket magáról. Sajnos Petinek rohannia kellett haza, szüleiével együtt ment az ünnepségre. (Apja csak a pártgyűlést vette a késésnél komolyabban.) Sanyival mi maradtunk még. Játszott az ujjaimmal: *Ez elment vadászni, ez meglötte, ez hazavitte...* Nem messze, az állami ünnepségen harsogott a hangszóró: „Semmik vagyunk, s minden leszünk”.

Ezt neked adom, tett tenyerembe egy jelvényt. Az országos tornaversenyen kapta előző hétvégén. *Szeretsz?*, kérdeztem. Némán kitűzte fehér blúzomra, majd ide-oda hintázott cipője orrán-sarkán előre-hátra.

Délután a Tiszában a vörös csillagos pléhlapocska addig nem sülyedt el, míg mellé nem dobtam az almacsutkám.



— Németh Ákos

női monológ

Azt mondja nekem: a tőzsde szárnyal, a pokolba az iskolákkal, éljen a pénzpiac! Untatja a nyomor, a józan ész, a halálfélelem, a nemzeti himnusz. A cél világos, operát írni a legmagasabb címletű bankjegyekről. Mintha angyal fogná a kezét!

Azt mondja nekem: hulladék szüleim vannak, és hulladék rokonaim, akik időről időre összegyűlnek a hulladékmágnességi elv alapján, ülnek a radioaktív thompson tévéjük előtt, és semmi sem jut eszükbe, és elfelejtenek beszélni, és annyira aktívak, mint egy szobányi esőember, karbantartják a fogsorukat és a bankszámlájukat és az életbiztosításukat, és van adótanácsadójuk és rotaryklubtagságuk és *time-share*-nyaralójuk, és távirányítójuk a garázsajtóhoz és távirányítójuk a feleségükhöz, és vannak doktormartensbakancsos tizenhárom éves náci kiskölykeik, és egy műanyag, felfújható plébános, gyónás esetére.

És hulladék barátnőim vannak, azt mondja, akik úgy csókolóznak, mint egy szájsebész, akiknek céljaik vannak az életben, akik cserélgetik a japán dízel kisautóikat és a keretnélküli-szemüveges pasasokat, csak a fodrászuk örök, és talán a Jóisten az égben, bár az utóbbiban nem biztosak, és rutinosan kicserélhető felnyírt fejű *yuppie*-fiúkra hajtának, és egy szívszaggatóan intenzív pillanatban megkéri a kezüket, miközben az a látszat, hogy fordítva áll a zászló, és nem függetlenül a melltartójuk úrméretétől sikerrel járnak vagy se, és ha se, akkor olyan nagymamaképet vágnak,

akinek a meglepetéstortáját a spájazablakban megették a macskák, és a gyertya helyére szartak, mire jött a rokonság.

De csak egy pillanatig, és máris betekerik az új *yuppie*-t a foglalatba a kiégett helyére, ami már úton van a feledés hulladéklerakójába, bár azért később sírnak majd a telefonba egy kicsit evégett, csak a rend kedvéért.

Az a szerencse, hogy én már ezen túl vagyok. A Joy azt írja a Mérlegről: rendkívül érzékeny, sebezhető, érzelmi sérülései nehezen gyógyulnak, csalódás után illatos gyertyát gyújt mindenütt a lakásban, bár ez eszméletlen bűdös, és már ott tartottam, hogy pofán csapom a szomszédasszony kölykét, ha tovább üvöltözik az udvaron, és nem hagy elmélyülni érzelmi sérüléseimben. Kifinomult antennáival árnyalatnyi különbségeket is észrevesz mások viselkedésében, erős benne a birtoklási vágy, sötét harag és bosszúvágy tombol lelkében, tessék. Különleges képessége, hogy szinte azonnal megérzi, milyen lélekkel, mekkora egy tetű mocsokkal áll szemben, ámde mégis kiszolgálja, szereti, isteníti, tenyerén hordozza. Mindig igazat mond, ami szinte árt baráti és családi kapcsolatainak, céltudatos, nem ismer lehetetlent, gondolkodása alapos, önmagával kritikus.

Ezért aztán gyakran bögök.

De vannak napok, amikor a negatív gondolatok oly mértékben eluralkodnak rajta, hogy megszólalni sincs kedve.

Na, ez van ma, csak hallgatok egész nap.

▸ *Németh Zoltán*

Kunstkamera

K. V.-nek

6.2.2.4.

Kék ér
a hófehér, telt,
gazdag mellen:
mondat a papíron,
egészen tapintatlanul
vad ártatlanság.

6.2.2.5.

Mondat:
forradás a bőrön.
Nyit és zár,
lélegzik,
szájból szájba.

6.2.2.6.

Csók:
forradás a testen,
minden elválás
véres repedés,
nyitott seb.

6.2.2.7.

Törd föl a garatot,
és a nyelv mellett készíts
egy másik járatot.

6.2.2.8.

Az anyai testen kívül fogant,
egy porcelán tányéron.

➤ *Ferencz Mónika*

Szerepkonfliktus

Ez is azoknak a ritka pillanatoknak az egyike,
mint amikor tavasszal nem esik a hó.

Huszonkét nap után nézed magad
egy földön talált tükör darabjában,
a mobilod elsötétített kijelzőjén,
egy elhagyatottan álló autó ablaküvegében,
de már nem tudod eldönteni,
hogymelyik vonásod kitől örökölted,
ki felejtette rajtad.

Nem látsz különbséget.
Se két felrepülő madár szárnyverése,
se két ugyanolyan nevű virág között.
Mégis kétségbeesve forgolódsz,
háttha megállapíthatod a saját szárnyaid színét.

Pedig a lényeges mozdulatok között talán nincs is különbség.
Csak az idő és a körülmények.

Hiány

A benyomódott bőrhuzat a metróülésen,
ha akarom, pontos szívalak,
ha akarom, fenéklenyomat
de a hiány, mint fénycsepp a késen;
piheg rajta, araszol, fázik,
nem pihen tovább senki rajta,
nincs már meg az, ami hiányzik.

A körömágyamra fektetett testek,
ha akarom, bármikor letéphetők,
ha akarom, ócska kis szeretők,
de igazán fájni sohasem restek:
a kettő egymással könnyen párzik;
és fáj is, ha szakad, de hamar elserken,
mert nincs már meg az, ami hiányzik.

Bólogató

Hogy remegek, hogy fádom,
neked nem róhattam fel.
Pedig akkor is éppen kabátért
meg valami koptatható íróeszközzért indultam.

Az egészet kívülről néztem.
Nem zavart a tekintete vagy a karja,
ahogy rám fonódott,
csak leültem magam mellé és bólogattam:
igen-igen, rám fonódott.

Bólogattam arra is, ahogy a fülemben súgott,
ahogy a kávé kavarta, a sorozatot nézte,
ahogy a tányérokat egyesével a falhoz —
bólogattam — pont úgy volt jó, ahogy.
Mint az ágyban az ujjai, ahogy vitákban a karja.

Bár a viták nem érdekeltek.
Inkább csak a megszokás, mint bármilyen
érzelmi töltet hajtotta őket.
Helyettük ceruzával jegyeztem a füzetekbe,
hogymikor, hol tartottam éppen.

Satíroztam a lapon feketére a kockákat,
a grafitban az érzelmi töltet:
tehetek bármit, de a szövegről lassan
— bólogattam — a szövegről lassan
az összes víz leperreg.

➤ *Turi Tímea*

Keleti kényelem

A nő őrült volt, és a pincér körme fekete. Én már az első este hánytam a hostel apró fürdőszobájában; a konyhára fogtam, pedig csak messze voltam. Délkelet felé a takarók egyre vékonyabbak, Jeruzsálemben már csak egy lepedő marad. A nő üvöltött, és letépte magáról a kendőt. Minek vetkőzött? Hova? A rövid, ősz hajával úgy nézett ki, mint egy normális európai. A pincér zavartan állt — miattunk volt zavarban —, jelezni próbálta, a nő a falu bolondja.

Csakhogyz a falu a Via Dolorosa.

Mondják: a modern nő a fűzőt belülről viseli. De nem beszélnek arról, aki belülről a burkát.

A házastársi hűség

„Én csak egy verselő háziasszony vagyok”, mondta, és közelebb húzta magához az egyik gyerekét. Nem volt benne semmi önsajnálát. Fákról, madarakról és a sebzett égről ír. A szó nem pótlék neki, hanem tűpárna. A verset elkészíti, mint a vacsorát. Nem volt benne semmi álszemérem. Amiről nem beszélt, arról nem is akart. De szerette hallgatni, ha mások szidják más miatt a másik nőt helyette.

A zárójelentés

Hajkefét is hozni kellett volna. Ez a második reggelen lett nyilvánvaló, a hajam kócos volt, miközben a szomszéd ágyon egy szőke lány fésülködött, aki mindent lassan csinált; ha pisilni ment, az ágy közepén merte hagyni a csecsemőt, igaz, pléből sodort kerítést köré. Én takarót se hoztam... Aztán mégis ő kezdett el bögni, amikor megkapta az egyébként hibátlan zárójelentést. „Mi neveljük fel a gyereket?”, kérdezte a főorvos, majd felém bökött — a hajam már ragadt —: „Nézze, ő örül, hogy hazamehet!” És én valóban vigyorogtam, mint egy idióta.



➤ *Murányi Zita*

amikor szállingózol

ölemben félbehajtott monitorvillanás
a tavasz,
nyár nem volt, most meg már
minden kimarad
az aszfaltra a fény
süllyedése karcos hátat fordítasz
ami bennünk tükröződne
a tér kötése lazul föl a pulóveremben
az oxigént szedem be
természetes antidepresszánsnak
a széndioxidra
nehogy belőlem a visszafogott dózis is
megártson
egy tél, amiben
magadból alszol ki
gleccserek csúszkálnak
a szobasarkak jégsapkái
a laptop csukott fedelén a por
fölolvadni, amikor szállingózol.

testápoló

a nap az eget csipkézi, tenyerek nyílnak fölöttünk
a fény is kikerül, hiába üt át a felhők horgolásán
az előttem fogódzkodó néni világító brossa
csillag lehetnél a kalapján
a busz fékez, de a horizont csúszik meg
a strasszkövek csillámán
a táskámban néhány zsepi vitorlázórepülése
veszíti szárnyát
az ütközésben lábam közé veszek
két egyformán súlyos
szatyor, nem tudom,
melyiket óvjam meg a zuhanástól,
késő, ahogy egymásba dőlni
a délelőtti műanyagában
az üresség olvad meg,
mint a testápoló.

▮ *Varga Melinda*

Pulóver

Kötök neked egy hosszú nyakú pulóvert a percekből, amíg várlak.
Lánykoromban sosem voltam elég türelmes ehhez,
szeretőimet is hamar meguntam vagy felcseréltem nőkre,
mondhatjuk úgy, csalfa voltam, igen,
vagy inkább kíváncsi, folyton újra vágyó, izgága.
Ahogy te mondtad, minden mulandó, hát ez is elmúlt, ki hitte volna,
hogy egyszer a hűség tartós palást lesz a bőrön, nevetni kéne ezen,
hiszen manapság ez már nem olyan divatos dolog,
mégis felfűzöm a színes szemeket az akarat kötőtűjére:
nézd, milyen kecses a minta, emlékeztet a csókra,
képzeletben rádadam, végigsimítom előtte a mellkasod,
a hátad, a gerinced, a feneked, a combod, nem folytatom most
a sort, mert kiégetik a betűk a monitort, s hogy fejezem be akkor a verset.
Gondold hozzá te a vadcseresznye ízű éjszakát,
hordd a pulóvert, vigyázz rá, le ne vesd, meg ne fázz,
bőrödn viseld mindig, tüdőre szívód az illatát.

Szárnyas angyal az ég

Hosszú verset varr magának a szükség,
meg ne fázzanak a szerelem csonka rímei.
Szárnyas angyal ma az ég,
vagy ez is csak egy bolond látomás,
halvány kondenzcsík a ködös éj ölen,
fényt fakaszt, csillagba harap,
bőröd selymébe tekernéd a napot,
csomagolópapírt képzelsz az öleléshez,
tartós sztaniolt a törékeny pillanatra,
csókok illóolajából krémet képzelsz a bőrre,
mosolyt smink helyett az arcra,
mi feloldaná a szikár január szarkazmusát,
beszakíthatná a fagyott tavak tükrét,
a hahotázó februárban a szélnek útját állná.
Csináljuk kétévszakos valóságot, írjuk át a létezést,
lehetne téltől a nyárig kifeszített szárítókötél az idő,
hogy bármikor átsétálhassunk kézen fogva rajta.

Robotokat

▮ *Toroczky András*

Bármí mást néznék most, hidd el,
mint épp téged. Látnom kellene,
hogy igazad van, de nem látom.

A monitoron mondjuk
robotokat, akik makacsul
ragaszkodnak egymáshoz.

Inkább megfelelő feliratot keresek,
amí passzolna végre a hideg
sci-fihez, míg te készülődsz valahová.

De az istennek sem találok
semmi élvezhetőt, ami ne csúszna,
ne sietne, vagy legalább

számomra érthető nyelven volna.
Aztán rám vágod az ajtót,
a lift, mint egy űrhajó, leereszkedik lassan,

én meg egyedül fuldoklom a vákuumban
a foltokban érthetetlen párbeszédekkel,
nyakam körül felvillanó szavakkal.

Szerelmes vers

▮ *Fellinger Károly*

(úgyszólván)

Juli Mohácsról származott, ősei
meg a Mátyusföldről, nem mintha minden
olyan lényegtelen lenne Jánosnak,
aki a tyúkjait számolgatja az
udvaron, kiváltképp a feketét, az
azoknak persze finomabb a húsa,
bőgött, ha anyja levágott egyet is,
de most, amikor megérinti Juli
nyakát, nem szégyenli magát emiatt,
még el is mesélné, ha nem zavarná,
hogyan mátyusföldiként neki meg aztán
szegedi sváb felmenői vannak, leg-
alábbis ezt meséli az igazság,
vagy ahogyan a verebek csiripelik,
Mohácsra közelítve vészesen fogy,
ó, vészesen fogy a dobozos cseh sör.

(Ki-betelepítés)

Lepereg rólunk az idő, egyszeri
használatra vagyunk jók, mint az óvszer,
a temetések összehoznak minket,
hiába a lúdtalpas távolság, ha
lassacskán arra várunk, hogy meghaljon
valaki az ismerőseink közül,
amúgy a hétköznapiakon mindenki
éli a maga kis szaros életét,
a szar, az kikívánczik belőlünk,
nem tudom, kíváncsi vagyok-e rád, vagy
csak a kíváncsiságomat akarom
mindenáron jól kielégíteni.

(Front)

Papírral tömi ki János a cipő
orrát, több tucat papírzsebkendővel,
a cipő egy vak angyalé lehetett,
Jézus, ha tehetné, igazolhatná,
de Jézus a kilinccsel és a zárral
bajmólódik, szeretne rájönni a
dolgok nyitjára, mivégre látunk, ha
szemünk a vakságot elpazarolja,
amúgy huszonegynéhány év után
találkozni életed szerelmével
felér egy rázós időutazással,
amiből pláne hogy nincs visszatérés.



Legfőbb küldetésünk a nyitottság és a kísérletező igény

Szögi Csabával beszélget Ménesi Gábor

Fotó: Bege Nóra

Ahogy jöttem ide, a Bethlen térre, azon gondolkodtam, hogy ebben az interjúsorozatban mostanáig olyan társulatvezetőként is tevékenykedő táncosok, koreográfusok szólaltak meg, akik többnyire maguk kredíjját együttesük előadásait. Ön azonban jó ideje, vezetői működésének kiteljesedésével párhuzamosan — huszonöt éve irányítja a Közép-Európa Táncszínházat (a továbbiakban: KET) —, felhagyott a koreografálással. Nem hiányzik az állandó alkotómunka?

Kevesen hiszik el, hogy a társulat életben tartása, menedzselése, magas szintű működtetése, újabb és újabb kihívásoknak való megfeleltetése, új utak keresése, különböző partnerek felkutatása egész embert kíván, állandó készenlélet igényel, és önmagában alkotásnak tekinthető. A közönséggel nemcsak konkrét darabok segítségével teremthetek kapcsolatot, hanem a társulaton keresztül, annak a transzcendens állapotnak köszönhetően, amelyben az előadók a színpadon léteznek. A koreografálás, amit húszéves koromtól hosszú időn keresztül rendszeresen műveltem, ma már nem nagyon hiányzik. Természetesen felmerülnek bennem különböző ötletek, gondolatok, képek, amelyek akár egy előadást is körvonalazhatnak, ezeket általában beírom egy füzetbe. Ötvenéves koromra jutottam el arra a pontra, hogy hosszú szünet után kikíváncozott belőlem egy olyan darab, ami teljes mértékben rólam, a saját érzéseimről és gondolataimról szól.

A Puszta című egyszemélyes alkotásról van szó, melyet először 2010-ben, ötvenedik születésnapja alkalmából adott elő szűkebb körben, majd három évvel később megismételte, a közönség elé vitte. Az előadásban arcképvázlatot készít önmagáról, pályájáról. Hogyan, milyen formában látta megközelíthetőnek, megmutathatónak az idáig megtett utat s a jelenlegi tapasztalatokat?

A cím különböző jelentéseket hív elő, utal a teljesen sík, fák nélküli füves területre, melléknévként pedig annak hiányát jelzi, ami egykor még ott volt. A darab gondolata másrészt a nevemből indult ki, ugyanis a Csaba név eredeti értelmezésében pásztort, vándort jelent. Pályám során a néptánc, a folklór gyökereiből táplálkozva sokfelé tapogatóztam, eléggé messzire jutottam, és miközben újabb és újabb célokat tűztem ki magam elé, gondolatban mindig visszatértem a kiindulópontomhoz. Elsősorban erről az útról szól a *Puszta*, és éppen ezért amíg élek, velem együtt mindig változni fog. Jelenleg az foglalkoztat, hogy bizonyos feltöltődés után, újabb néhány év elteltével hogyan tudom újjáalkotni az előadást, vagyis ilyen értelemben mégis van bennem alkotásvágy. Ez a tapasztalat a *butoh* gondolkodásmóddal érintkezik, amelyben a művész saját magából teremti meg a műalkotást, és azt csiszolgatja egész életében. Mivel a darabot stúdióban mutattuk be, előadóként nem használhattam nagy vizuális és egyéb effekteteket, pusztán önmagamból építkezhettem. A befogadók hozzám közel helyezkednek el abban az intim térben, így valódi párbeszéd alakulhat ki közöttünk a felvetődő gondolatok, problémák kapcsán, ami nem túl gyakori a színpadon.

Nem szólótáncról van ez esetben szó, hanem valami másról, többről.

Nevezzük monotáncnak. Annak idején azért álmodtuk meg Énekes István barátommal a Monotánc Fesztivált, mert láttuk, hogy a szólótánc mellett erőteljesen jelen van egy másik műfaj, amelynek ugyancsak szüksége van a bemutatkozásra. Amikor ennek lényegét próbáltuk megfogalmazni, arra jutottunk, hogy leginkább a monodrámához áll közel, és mivel akkor már létezett Monodrám Fesztivál, útjára indítottuk a monotánc seregszemléjét.

Visszatérünk majd beszélgetésünk folyamán a jelenhez, de most tekintsünk hátra abhoz a bizonyos origóhoz, amit említett. Szegeden született, és ott bontakozott ki a pályája. Hogyan találkozott először a mozgással, a táncsal?

Mivel végtelenül hiperaktív gyerek voltam, a szüleim mindent megpróbáltak, hogy lekössék a felesleges energiámat, sportolni vittek, zongoraórákra jártattak, de nem sok sikerrel. Valójában nehezen bírtam a poroszkolási rendszert, próbáltam abból folyamatosan kitörni. Jól mutatja ezt, hogy az általános iskolát négy különböző intézményben jártam ki, majd az első év után a textilipari technikumból is kirúgtak, így kerültem a Tömörkény István Gimnázium táncművészeti szakára. De már előtte elkezdtem táncolni annak köszönhetően, hogy édesanyám látott az újságban egy felhívást, miszerint a Szeged Táncegyüttest újjászervezik, és felvételt hirdetnek fiatal gyerekek számára. Beíratk az akkor induló utánpótláscsoportba, és ott megtaláltam a helyem. Mint utólag rájöttem, az iskolában nem a fegyelem ellen lázadtam, csupán annak értelmetlensége ellen. A táncórákon viszont az is értelmet kapott, ha csendben kellett maradnunk, vagy ha sorba kellett állnunk, ezen túl pedig kielégítették mozgásigényemet és kreativitásomat. Kiskoromtól kezdve a szerepjátékok foglalkoztattak, otthon kiloptam a ruhákat a szekrényből, és jelmezeket készítettem magamnak, mert a televízióban éppen a *Winnetout* láttam, máskor pedig lengyel katonának öltöztem a *Négy páncélos és a kutya* szereplőit utánózva.

Milyen alapokat kapott szülővárosában, és kik voltak a mesterei?

Néptáncos alapokkal indultunk, első mesterem Born Miklós volt, aki fél év után Békéscsabára ment, ahol a Balassi Táncegyüttest vezette, majd az Országos Szólótánc Fesztivált szervezte. Helyére érkezett Nagy Albert és felesége, Zsoldos Ildikó, ők a néptánc mellett társastáncot is oktattak. Hamar szólószerpeket kaptam és versenyeken is elindítottak, ahonnan különböző elismerésekkel tértem vissza, köztük az Aranysarkantyús Táncos, valamint a Népművészet Ifjú Mestere díjjal, tizenkilenc éves koromban pedig Örökös Aranysarkantyús Táncos lettem. A középiskolában Ugjai Ilona volt az évfolyamvezető balett-mesternőm. Sokirányú képzésben részesültem, különféle hatások értek, és hamar felismertem, hogy Szegeden nincs lehetőségem a továbblépésre, legfeljebb beállhattam volna a színházi tánckarba.

Merre indult el? Mikor vett búcsút Szegedtől?

Novák Ferenc minden második évben nagyszabású nemzetközi néptáncgálát rendezett a Szegedi Szabadtéri Játékokon, és ezen én is szólót táncoltam. Az érettségit követő nyáron megemlítettem neki, hogy szeretnék elmenni Szegedről, mire ő megadta a címét, s arra biztatott, keressem fel, majd kitalálunk valamit. Szeptemberben összecsomagoltam, Budapestre utaztam, és becsöngettem Novák Tatához. Ezután a Bihari János Táncegyüttesben találtam magam, ahol nemcsak táncoltam, de a kezdő utánpótláscsoport vezetését is rám bízta.

Koreografálni is ott kezdett. Hogyan jött erre a készítés?

Spontán módon alakult így, bár nyilván volt erre készítésem, mert tizenéves koromban, amikor táncokat tanultam, elképzeltem és ösztönösen lerajzoltam a különböző térformákat, vagyis megpróbáltam kívülről is rálátni a táncra. Tímár Sándor rendszeresen járt Szegedre koreografálni, és láttam, hogy ő is hasonló ábrákat készít, s beszélt ennek tudatosságáról. A Bihari Táncegyüttesben néhány fiatal táncos az utánpótláscsoportból a felnőttek közé került, és nyitottak voltak arra, hogy az általuk nem ismert autentikus néptáncot megtanulják. Önszorgalomból, a heti rendszeres próbák mellett bekéredzkedtünk a próbaterembe, és megismertettem velük az eredeti anyagokat. A vezetés örült, hogy foglalkozom a fiatalokkal, akik a több gyakorlás és tanulás által hamarabb felzárkózhattak az idősebb táncosokhoz.

Milyen táncsal foglalkoztak?

Kalotaszegi legényest tanultunk, és amikor már jól ment, felmerült bennük a kérdés, hogy mit kezdjenek vele. Végül összeállítottunk belőle egy koreográfiát, és megmutattuk Novák Tatának, aki azt mondta, hogy nagyon jó, hétvégén benne lesz a fővárosi Folklor Centrum programjában, aztán éveken keresztül a Bihari Táncegyüttes repertoárján szerepelt. Valahogy így kezdődött, s egyszer csak rendszeressé vált ez a tevékenység. Később társulatvezetőként sem tolakodtam azért, hogy koreografáljak, általában egy-két művet készítettem évente, a többi másokra bízta. Nyilván azoknak nehezebb a helyzetük, akik egyedül viszik a társulatot, és állandó bemutatókényszerben vannak, mert nekik kell biztosítaniuk a repertoárt. Akkor is előadást kell csinálniuk, ha éppen nincs erős alkotási vágyuk.

Miközben a Bihari Táncegyüttesben tevékenykedett, Dunaújvárosba került.

Igen. Péterffy Attila távozásával megüresedett az ottani Vasas Táncegyüttes művészeti vezetői helye, és Novák Ferenc javaslatára oda kerültem, vagyis már húszévesen együttesvezető lettem Neuwirth Annamáriával, aki jelenleg a Bihari Táncegyüttes művészeti vezetője.

Melyek voltak legfőbb törekvéseik?

Mindenekelőtt az utánpótlás rendszerét kellett kialakítani, és az első években az volt a célunk, hogy erős néptáncegyüttes jöjjön létre. Ez sikerült is, amit az eredmények visszaigazoltak: Goriziában az Európa Fesztivál nagydíjában részesültünk, a dijoni Világ Fesztiválon pedig ezüstérmet nyertünk. Akkor már létezett a Győri Balett, és minden egyes bemutatójukra elzarándokoltunk Dunaújvárosból. Példának tekintettem az ottani táncszínházi törekvéseket, valami hasonlót szerettem volna megvalósítani a néptánc eszközeivel. Kiderült, hogy akkor már mások is kísérleteztek, új utakat kerestek. Köztük volt Énekes István, Janek József, Bognár József és Szűcs Elemér, akikkel megalapítottuk a Dunaújvárosi Alkotóműhelyt. Ott tapasztaltam meg először, hogy a kollektív alkotómunka mennyire inspiráló lehet. Rövid időn belül számos koreográfiát készítettünk, táncszínházi sorozatokat indítottunk, egyre inkább egész estés előadásokban gondolkodtunk, ami akkoriban amatőr szinten egyedülállónak számított, de a professzionális együttesek is alig mozdultak el ebbe az irányba.

A Győri Balett művészi tevékenységét nem csak távolról figyelte, hiszen több alkalommal dolgozott Markó Ivánnal és táncszínházával. Hogyan jött létre ez a találkozás, és miképpen tágitotta szemléletét az együttműködés?

Nagyon sokat tanultam Markó Ivántól alkotói, társulatvezetői módszerekről, s ezeket beépítettem a magam praxisába. 1985-ben a szegedi szabadtérin került sor a *Szarvassá változott fiak* bemutatójára, melynek Novák Ferenc által koreografált első részében a legidősebb fiút játszottam. A második felvonásban Markó táncolta az alteregómat. Ekkor még nem kerültünk szoros munkakapcsolatba, mert külön készültek a darabok, de Iván felfigyelt színpadi létezésemre. Később az előadást a győri színházban is eljátszottuk. Markó hallott arról, hogy a Vasas Táncegyüttesben valami figyelemreméltó történik, és egyszer próba helyett beültette a teljes társulatot a buszba, elvitte őket Dunaújvárosba, megnézték az akkori táncszínházi előadásunkat, és teljesen lenyűgözte a társulat előadói teljesítménye. Egyik beszélgetésünk során szóba került készülő darabja, a *Jézus, az ember fia*, és Iván azt mondta, szeretné, ha táncolnék benne. Örömmel mondtam igent, és aztán újabb szerepek következtek. A Franciaországban bemutatott *Párizs gyermekeiben* és a szegedi Dóm téren játszott *Haza gyermekeiben* a dunaújvárosi táncosok is közreműködtek, a margitszigeti *Jézus, az ember fia* felújításában pedig már a Közép-Európa Táncszínház lépett fel. Utolsó közös munkánk a Győri Balettel II. János Pál pápa magyarországi látogatása alkalmából a Népstadionban bemutatott *Szent Margit legendája* című produkció volt. Mivel Markó akkor távozott Győrből, így végül nélküle mutattuk be a jelenlegi balettigazgató, Kiss János vezetésével.

Ezután elég hamar úgy döntött, abbahagyja a táncot.

Igen, először harmincegy éves koromban tettem le a lantot, mert akkoriban a koreografálás jobban érdekelt, de mindig volt alkalmam a visszatérésre. Hét év múlva újra színpadra léptem, Köllő Miklós *Raszkputyin, az Ördög?* című darabjában táncoltam. Amikor Horváth Csabát meghívtam alkotni a KET-be, ragaszkodott hozzá, hogy én is szerepeljek az előadásaiban. Így született meg a *Tűzugrás*, a *Szép csendesen*, az *Ős K* és *A csodálatos mandarin*, ezután ismét felhagytam a táncsal. Újabb hét év elteltével Gergy Krisztián kérésére eltáncoltam a *T.E.S.T. II.*-ben a hét férfiszólból álló előadás egyik karakterét, legutóbb pedig magamnak készítettem egy egész estés szóló előadást. Az az erőteljes színpadi jelenlét, amit előadóként elvárok magamtól, csak akkor valósítható meg, ha van mellettem egy másik vezető, aki leveszi a vállamról az adminisztratív terheket. Mivel nem volt ilyen, így nem tudtam napi öt-hat órát eltölteni a próbateremben, ezért a színpadi lényem az együttesvezetői munkám mellett csak rövidebb periódusokra tudott megszületni.

Több mint negyedszázaddal ezelőtt Énekes Istvánnal megkapták a KET elődjének tekinthető Népszínház Táncegyüttes vezetését. Ennek mi volt az előzménye?

A dunaújvárosi Vasas Táncegyüttes bemutatói nagy vihart kavartak, komoly figyelmet keltettünk a különböző fesztiválokon, és díjakat is nyertünk. Rendszeresen zsűrizett Maác László, a Táncművészet című folyóirat szerkesztője, aki a kulturális tárcánál tanácsnok volt, és az ő közbenjárásának is köszönhető, hogy 1988-ban behívtak bennünket a minisztériumba. Felajánlották, hogy Györgyfalvy Katalin nyugdíjba vonulását követően vegyük át a Népszínház Táncegyüttes irányítását.

Mi jellemezte az együttest, amikor átvették?

Györgyfalvy Katalinról érdemes tudni, hogy gyerekkorában mozdulatművészetet tanult, majd — mivel a háború után dekadensnek minősítették és betiltották ezt az irányzatot — a néptánc felé fordult. Őt azonban nem az autentikus formák érdekelték, hiszen igazi költő volt, aki anyanyelvét, a magyar néptánc hagyományait jól ismerve hozott létre eredeti alkotásokat. Egyébként férjével, Szigeti Károllyal korábban éveket töltött a budapesti Vasas Művészegyüttes élén, ahol nagyon izgalmas, kísérletező néptánc-koreográfiák születtek, majd ebből a progresszív törekvésből nőtt ki a Népszínház Táncegyüttes, amit tíz éven keresztül irányított, s folytatta a Vasasban megkezdett munkát. Amikor tehát Énekes Istvánnal megérkeztünk, rendkívül inspiráló közeg fogadott bennünket. Az újjászerveződő társulat részben a dunaújvárosi táncosokból és azokból a népszínházi művészekből formálódott, akik Kati néni távoása után is kíváncsian várták a közös munkát. A következő évben jelezni akartuk, hogy — nem megtagadva az együttes hagyományait —

új célokat tűztünk ki magunk elé, s a táncszínházi törekvéseket kívántuk még hangsúlyosabbá tenni.

Ennek jegyében változtattak nevet, ami meglepő lehetett még a rendszerváltás előtt, hiszen a térképeken csak Nyugat-Európát és Kelet-Európát jelölték, a közép-európai régiót figyelmen kívül hagyták.

Nem vezetett bennünket politikai szándék, amikor új nevet kerestünk, inkább azzal a markáns és sajátos közép-európai gondolkodásmóddal, szellemiséggel akartunk azonosulni, amit Bohumil Hrabal, Tadeusz Kantor és mások képviseltek. Mivel minisztériumi fenntartás alá tartoztunk, kérvényezniünk kellett a névváltoztatást. Beadtuk a szükséges papírokat, egy ideig rágódtak rajta, majd 1988 decemberében engedélyezték, hogy attól kezdve Közép-Európa Táncszínházként működjünk. A következő évben a Tavaszi Fesztiválon mutattuk be az *Egy kiáltás képei* című előadásunkat, amellyel világgá akartuk kiáltani, hogy itt vagyunk, és új utakon haladunk tovább.

Egy ideig nem történt lényeges változás a táncszínház működését illetően, a költségvetési támogatás továbbra is biztosítva volt. Aztán viszont váltaniuk kellett. Mi volt ennek az oka?

1991-ben pályázatot írtak ki a Népszínház igazgatói posztjára, s az új vezetők, Csizmadia Tibor, Böhm György és Szűcs Miklós megváltoztatták a teátrum nevét, létrejött a Budapesti Kamarszínház, melynek továbbra is egyik tagozataként működünk a próza és az opera mellett. Ez az állapot 1995-ig tartott, amikor a Bokros-csomag bevezetésével egy időben jelentős változások kezdődtek. Az állam radikálisan lefaragta kiadásait, a létszámcsoökkentés miatt elvesztettük a státuszaink nagy részét, többen közülünk kényszerűségből vállalkozók lettek. A tárgyalások elkezdődtek arról, hogy a minisztérium átadja a Budapesti Kamaraszínházat a fővárosi önkormányzatnak, amely az opera- és a tánctagozattal nem tudott mit kezdeni. Végül, hosszas huzavona után, az a megoldás született, hogy a tánc megkapja a Bethlen téri épületet, ahonnan éppen kiköltözött a Rock Színház, az opera a fővárosi önkormányzat akkor nem használatos dísztermét veheti birtokba, a prózai tagozat három játszóhelye közül kettő megmarad az Asbóth utcában, a Józsefvárosi Színház helyett viszont a Tivolibá költözik. Innentől a Bethlen épületének fenntartását biztosították, de a működésünk költségeit magunknak kellett előteremteni. Elindítottak egy meghívásos pályázatot, melyen Bozsik Yvette társulatával közösen vettünk részt, s az elnyert támogatásból fedezhettük a béreket és az egyéb kiadásokat. Minden évben lehetőséget kaptunk erre, egészen 2011 októberéig, ekkor ugyanis új civil törvény született, amely többek között kimondta, hogy a központi támogatásból nem lehet ugyanazt a szervezetet két jogcímen is támogatni, egy kormányrendelet értelmében pedig felmondtak minden olyan bérlményt, amely nem a kötelező feladatok ellátását szolgálta.

Közölték velünk, hogy ezt az épületet a minisztérium nem bérlí tovább a hetedik kerületi önkormányzattól. Ekkor jött létre a Bethlen Téri Színház Nonprofit Kft, amely próbálja fenntartani játszóhelyünket. Alapvetően befogadó színházként működik, a KET mellett más táncgyűtteseket, színházakat, báb- és gyerek-színházakat is vendégül lát, de egyéb programjaik is vannak. Jelenleg is zajlik a gyermekeknek meghirdetett Pinokkió tábor, amely a tánc, a bábjáték, a színészmesterség és a képzőművészet köré szerveződik.

Hogyan lehet előteremteni a működéshez szükséges költségeket?

Elsődleges forrásunk a minisztérium által kiírt működési pályázaton elnyert támogatás. Örömmel mondhatom, hogy amióta pályázunk, a KET mindig az első három kiemelt társulat között található. Ezen kívül vannak egyéb pályázati lehetőségek, amelyeket ugyancsak igyekszünk megragadni. A működési költségek többi részét a jegyértékesítésből származó bevétel finanszírozza, illetőleg szponzorokra is számítunk. Két évvel ezelőtt, a területen elsőik között, a Bethlen Téri Színházzal közösen kidolgoztunk egy támogatói rendszert, amely cégek és magánszemélyek számára egyaránt lehetővé teszi, hogy támogassák törekvéseinket.

Régóta tevékenykedik a független terület szakmai szervezeteiben, sokat dolgozott azért, hogy egy megfelelő, átlátható finanszírozási rendszer alakuljon ki, ami nagyon rövid időre lépett életbe, mert utána zárolták a megítélt támogatást, és ismét kiszámíthatatlanná vált a függetlenek működése. Hogyan élte meg mindezt?

Mondanom sem kell, mennyire csalódott és elkeseredett voltam, hiszen több mint hét év munkája semmisült meg egyetlen tollvonással. Nem véletlen, hogy mindannyian, akik ezért küzdöttünk, valamennyi szakmai szervezet vezetőségéből kivonultunk. A történet még 2003-ban kezdődött, amikor az Alternatív Színházak Szövetsége elnöksége lemondott, és új vezetőséget választottak, amelynek Hudi László és Regős János társaságában magam is tagja lettem.

Mi motiválta, amikor erre vállalkozott?

Mivel jól ismertük a független terület problémáit, anomáliáit, úgy gondoltuk, szakmán belül kell megoldást találnunk ezekre. Meg akartuk változtatni az addigi pályáztatási szisztémát, mert olyan európai, transzparens és kiszámítható rendszert képzelünk el, amelyben pontosan meghatározott keret áll rendelkezésre, a kurátorok egyértelműen rögzített szempontok szerint döntenek a támogatásokról, a pályázók pedig ezen szempontok szerint írják a pályázataikat, és csak nonprofit közhasznú szervezetek indulhatnak. Hosszas egyeztetésbe kezdtünk a szakmai szervezetekkel, vitákat folytattunk, és felvetésünk találkozott a Magyar Táncművészeti Szövetség azon kezdeményezésével, mely

a tánc törvény kidolgozását célozta meg. Közben egyértelművé vált, hogy nemcsak tánc törvényre van szükség, hanem olyan törvényre, amely a színházi és a zenei területet is szabályozza. Így született meg az előadó-művészeti törvény, benne a függetlenekre (hatos kategória) vonatkozó jogszabály 2008-ban, és a következő évben lépett életbe. Ennek értelmében a színházaknak jutó központi támogatás minimum 10 százaléka garantáltan biztosította a függetlenek pályázati keretét, ugyanis a felmérések kimutatták, hogy ez a terület fedi le a kulturális szolgáltatások 15 százalékát a közsínházakhoz és egyéb költségvetési intézményekhez képest, a külföldi megjelenések tekintetében pedig ennél is jóval nagyobb a jelenlétük.

A szakma elégedett volt ezzel az eredménnyel?

Persze, hiszen így tervezni tudtak a társulatok, kiszámíthatóvá vált a működésük. Nem sokáig tartott az örömünk, mert bár a 2010-es év elején kiírták a pályázatokat, és megszületett a döntés a 10 százalék elosztásáról, rövid időn belül azonban ennek egyharmadát zárolták, vagyis a törvény által biztosított támogatást ez a terület soha nem kapta meg.

Annak fényében, hogy a nehézségek tovább halmozódtak, különösen felháborító lehetett tudomást szerezni arról, hogy a Markó Iván által irányított Magyar Fesztivál Balett 130 milliós kiemelt támogatásban részesült, miközben a többi táncgyűttes összesen alig kapott ennél többet. Korábban nem volt jellemző önre, hogy felemelte a hangját, ekkor azonban mégis megtette.

Példaértékűnek tartom azt a széles körű szakmai összefogást, melynek során a legtöbb alkotó és társulat saját nevét vállalva fogalmazta meg és írta alá Orbán Viktornak címzett nyílt levelet. Nem a Magyar Fesztivál Balett támogatásának visszavonását kértük, csupán annak szükségességét hangsúlyoztuk, hogy a törvényben rögzített jogok és kötelezettségek mindenkire egyformán vonatkozzanak, és a támogatások mértékét a jogszabály szerint határozzák meg. Korrekt válaszelet kaptunk, melyben a miniszterelnök leírta, miért gondolta így. Érdeklődéssel figyelem, hogy részesül-e valaki hasonló jutalomban, mert ha nem, akkor átment az üzenetünk. Ezzel az ügyet lezártnak tekintettem volna, de 2012. október 23-án Markó Iván egy tévéműsor vendégeként minősíthetetlen stílusban hazugnak, Káin-arcúnak, irigynek nevezett mindannyiunkat, akik tiltakoztunk. Úgy gondoltam, nem hagyhatom szó nélkül, és írtam egy nyílt levelet, némi fricskával megtűzdelve, amire azóta sem érkezett válasz.

Az elmúlt évadban ünnepelték a KET huszonöt éves jubileumát. Ha ennek kapcsán most visszatekint erre az időszakra, hogyan látja, milyen periódusok különíthetők el egymástól?

A KET korszakait a művészeti vezetők tevékenysége határozta meg, akik markáns arculatbeli váltást hoztak, miközben legfőbb

küldetésünk, a nyitottság és a kísérletező igény állandó maradt. Én abban hiszek, hogy egy társulatban több alkotó képes hosszú távon inspirálni az előadókat, miközben természetes, hogy a művészeti vezető erőteljesebben van jelen, de nem kizárólag ő uralja a pályát. Ennek köszönhetően az elmúlt huszonöt évben több mint negyven alkotó fordult meg nálunk. Az első időszak Énekes István nevéhez kapcsolódik, aztán jött Köllő Miklós, aki erőteljesebben elmozdult a mozgásszínház felé, és látványos, monumentális alkotásokat hozott létre. Egy átmeneti időszakban magam próbáltam életben tartani a társulatot, több vendégkoreográfust hívtam, köztük Horváth Csabát, aki később átvette a KET művészeti vezetését. Távozása után ismét nekem kellett újraépíteni az együttest, és próbáltam a KET előadói arculatát erősíteni.

Tavaly érkezettnek látta az időt, hogy ismét átadja a stafétabotot. Hogyan esett a választása Kun Attilára?

Kun Attila még külföldön dolgozott, amikor meghívtam, és egy workshopot tartott nálunk, majd koreográfusként tért vissza, színpadra állította a *Horda* című darabot, amely nagyon jó visszhangot kapott, és a társulat is megszerette Attilával a közös munkát. Közben sokat beszélgettünk a KET arculatáról, lehetséges új irányairól, és meggyőződtem arról, hogy jó ötletei, figyelemre méltó elképzelései vannak. Felajánlottam neki, hogy vágjon bele itthon ezek megvalósításába, és legyen a táncszínház művészeti vezetője, amit rövid gondolkodási időt kérve nagy örömmel elvállalt, így tavaly szeptemberben elkezdődött a KET újabb periódusa, amit már Kun Attila határoz meg.

Hogyan értékeli a mögöttünk hagyott szezont?

Nem volt minden zökkenőmentes, de összességében sikeres évadot zártunk. Fontosnak tartom, hogy erőteljes fókuszot kaptunk a közönség és a szakma részéről egyaránt. Négy korábbi előadás repertoáron maradt, emellett öt új bemutatót tartottunk, ami komoly vállalás volt, megfeszített munkát igényelt. A *Peregrinusok* három olyan koreográfus, Kun Attila, Mészáros Máté és Zachár Lóránd közös alkotása, akik Magyarországon tanultak, de aztán külföldön szereztek szakmai tapasztalatokat. Fassang László orgonaművésszel együttműködésben született meg az *Elzenélt tánc, eltáncolt zene* című előadás, mindkettő a Művészetek Palotájában került közönség elé. Egy úttörő és egyedülálló táncszínházi nevelési program elindításában vettünk részt a KÁVA Kulturális Műhellyel és a Nemzeti Táncszínházzal közösen. Ennek eredményeként jött létre a *Horda* című darabunk továbbgondolt változata, a *Horda2* háromórás foglalkozása, mellyel a középiskolás korosztályt szólítjuk meg. A *Diótörő és az Egérkirály* műsorra tűzésével igazi családi programot kínálunk, a *Dűne* pedig Maday Tímea Kinga és Hámor József egyedi munkáit fogja egybe.

Milyen terveik, elképzeléseik vannak a következő időszakra vonatkozóan?

Mindenekelőtt két új bemutatót tervezünk, az egyikre a Trafóban, a másakra a Nemzeti Táncszínházban kerül sor. Folytatódik *Fázisok* című sorozatunk, mely a KET táncművészeinek biztosít bemutakozási lehetőséget. Ebben a sorozatban nincs szó előadaskényszerről, a munkafolyamat egyes állomásaiba tekinthetnek bele a nézők. Ebből készítette el Mádi László az *Egy fáról* című darabot, amely meghívást kapott több vidéki fesztiválra is. Három alkalommal rendezzük meg az Ifjú Koreográfusok Fórumát, ennek keretében a fiatal alkotók egy héten át professzionális körülmények között, felkészült táncosokkal dolgozhatnak, hét végén pedig bemutatják, mire jutottak. A tehetséggondozás és -kutatás, a színházi nevelés, a hátrányos helyzetűek bevonása terén végzett tevékenységünket igyekszünk kibővíteni és rendszeressé tenni. Elmondhatom, hogy a hazai kortárs táncművészetben megkérdőjelezhetetlen helyet foglalunk el, elől vagyunk a zászlóshajók között. A következő időszakban szeretnénk ezt a szerepet kiterjeszteni a közép-európai régióra, és tovább erősíteni megmutatkozásainkat a nemzetközi porondon.

Alkésztisz

Euripidész nyomán írta Székely Csaba

Rendezte: Sorin Militaru

A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház

Tompa Miklós Társulatának előadása a

Magyar Színházak XXVI. Kisvárdai Fesztiválján

Alkésztisz és Admétosz mítosza több változatban is él, a hitvesi önfeláldozás történetének legismertebb formája Euripidész első fennmaradt műve, az i. e. 438-ban keletkezett *Alkésztisz*. Az *Alkésztisz* már műfajilag is nehezen besorolható. Szatírájátként maradt fenn, ennek ellenére az irodalomtörténészek többsége amellet érvel, hogy ez a besorolás valószínűleg egy Euripidész korabeli elírás vagy félreértés eredménye, és inkább tragédiának tartják, annál is inkább, mert a halál a központi témája. Némelyek a hagyományos tragédia/komédia/szatírájáték besorolás helyett a hármat ötvöző, de azokon túlmutató műfaj születését vélik felfedezni az Alkésztiszben. A Székely Csaba által átirat, Sorin Militaru rendezésében színpadra állított darabban mindhárom említett műfaj elemei felellhetők, ami jól reflektál a több ezer éves műfaji dilemmára. Annak ellenére, hogy megmaradt a halál és az áldozathozatal mint központi motívum, a végkicsengését tekintve pedig nem férhet kétség ahhoz, hogy tragédiát látunk, a darab első felében a Székely Csabától már megszokott csattanós párbeszéddek többször is hangos nevetésre ingerelik a közönséget. Székely a védjegyévé vált jellegzetes humorát jó arányérzékkel és kellő visszafogottsággal csempészi bele az ókori görög drámába. Az eredmény egy modern hangvételi, de mégis örök érvényű igazságokat és évszázados erkölcsi dilemmákat hordozó átirat Székely Csaba diszkrét, de jól felismerhető kézjegyével. Az átirat humora azért is működőképes, mert Militaru a jelenbe helyezve, egy modern családot (erre nemcsak a ruhák, de a gyerekek kezében lévő fényképezőgép és mobil eszközök is utalnak) mutat nekünk a színpadon, ami nagyobb mozgásteret biztosít az írónak, így a poénok véletlenül sem lógnak ki a színre vitt milióból.

A jelen idő úgy is érvényes a darabra, hogy itt nem a halálból visszatérő Alkésztisz tekint vissza az eseményekre, hanem a szemünk láttára bontakozik ki a cselekmény, melynek első része követi leginkább az eredeti művet. Az előadás második fele viszont egy szürreális, ugyanakkor nagyon is valós pokol víziója, melyet a néző Alkésztisszel közösen tapasztal meg, hogy vele együtt jusson el a némileg nyitva hagyott, de mégis egyértelműen tragikus végkifejletig.

Euripidész művét leginkább a nő áldozatának, a hitvesi szerelem és önfeláldozás történetének tekintik, holott tette sokkal inkább a hitvesi kötelesség megnyilvánulása. Alkésztisz ha másképp cselekedne, ugyanúgy árulóvá válna, mint férje szülei, kivívva családjá és mások ellenszenvét, s talán még hitvesi hűsége is megkérdőjeleződne. A választás lehetősége tehát csak látszólag adatik meg neki. Ezt a másképpen megoldhatatlannak tűnő helyzetet nyomatékosítja Militaru rendezése is, melyben még inkább egyértelmű, hogy Alkésztisz kizárólag a gyermekeiért való aggodalmától vezérelve, az ő jobb életük reményében hozza meg döntését és talán azért is, mert tudja, hogy ha nem ezt választaná, élete hátralévő részében sosem lenne igazán nyugta. Mind Euripidész művében, mind Militaru rendezésében jól kivehető Admétosz jellemének gyengesége, ami hiábavalóvá és tragikussá teszi Alkésztisz önfeláldozását. Az Admétoszt megformáló Bányai Kelemen Barna árnyalt színészi játéka színrelépé-

sétől fogva gondoskodik arról, hogy kétséget ne hagyjon afelől, milyen jellem is lakozik valójában a sikeres és magabiztos család-fő megnyerő külseje mögött. Euripidész darabjában Admétosz, bár búcsúzásukkor szent meggyőződéssel fogadkozik Alkésztisznek, hogy senki más nőt nem fog soha szeretni és azt kívánja, mégis inkább ő halna meg, de rövid idő elteltével mégis kész újra megházasodni úgy, hogy fogalma sincs róla, a menyasszonyi fátyolba burkolt új asszonya nem más, mint a halálból visszatért hitvese, Alkésztisz.

Militaru rendezésében Alkésztisz egyértelműen a gyermekeiért való aggodalmában hozza meg döntését, így Admétosz házastársi hűtlensége súlytalanabbá válik. Alkésztisz halála után ugyan végignézheti, hogy Admétosz új asszonyt visz a házhoz, aki ráadásul az ő ruháját viseli. Az új asszonyt a család cselédjét is megformáló Benő Kinga játssza, ami még inkább hangsúlyossá teszi, hogy Admétosz tulajdonképpen benne sem a szerelmet keresi, hanem olyasvalakit, aki mindenben készségesen kiszolgálja. Euripidésznél a tragédia forrása az, hogy Alkésztisz felismeri, mennyire nem ért semmit férje fogadkozása, és olyasvalakiért áldozta fel az életét, aki erre teljességgel méltatlan. Militaru rendezése is erre a kiábrándító felismerésre épít, de főként azért, hogy Admétosz jellemének gyengeségeit, erkölcstelenségét szinte a végletekig fokozza. Admétosz ezúttal egy tehetős, az üzleti és közéletben egyaránt sikeres, jelentős hatalommal bíró dinasztia sarjaként jelenik meg, aki a családi üzletet viszi tovább, alig szánva időt és főleg figyelmet feleségére, Alkésztiszre (Tompa Klára) és gyermekeire (Vajda Andrea/Horváth Krisztina, Nagy László/Szabó János Szilárd). Thanatosz, a halál megtestesítőjének (Sebestyén Aba) érkezése és bejelentése, miszerint magával kívánja vinni a halálba, szánalmas kisemberré teszi a büszke és befolyásos családfőt, és ez nem a halál mindenki fölé ívelő nagyságából és legyőzhetetlenségéből adódik, hanem Admétosz pitiánernek tűnő alkudozásából és menekülési kísérleteiből, amit még jobban kiemel felesége nyugodt mosolya, halk szavai és főként bátor önfeláldozása. Tartás és méltóság rajzolódik ki Tompa Klára karakterformálásából, ami igazán úgy képes csak hatni, hogy Bányai Kelemen Barnának sikerül játékaival tökéletes ellenpontját képezni mindezeknek. Ennek következtében minden hitelességét elvesztené a darab és menthetetlenül nevetségessé válna, ha Alkésztisz egy ilyen alakért áldozná fel magát. Tiszta van ezzel a rendezés és sokkal inkább a szülői felelősségre helyezi a hangsúlyt, ami fontos motívuma Euripidész írásának is. Az eredeti műben Admétosz hűsége Alkésztiszhez és neki tett fogadkozásaihoz megkérdőjeleződik ugyan, de gyermekeihez való hűségéhez nem férhet kétség. Az itt színre vitt változat attól lesz különösen tragikus, hogy Alkésztisz végignézheti, milyen kegyetlen sors is vár a gyermekeire, akik megmentéséért inkább a halált választotta.

Amint már említettem, a darab jól elkülöníthetően két részre válik, az egyik a család nappalijában játszódik egészen addig, amíg Alkésztisz nem követi Thanatoszt az alvilágba. A második rész érdekessége, hogy ugyanabban a nappaliban játszódik, ez-



úttal viszont már semmi kétség nem férhet ahhoz, hogy amit látunk, az maga a pokol. „Én úgy ábrázolom az embereket, amilyeneknek lenniük kellene, Euripidész úgy, amilyenek a valóságban” — mondta Szophoklész. Euripidészhez híven mellőzve minden fennköltséget és heroizmust Székely átirata sem szépít a karaktereken; egyszerű, hétköznapi, és legfőképp esendő embereknek mutatja őket. A második rész lidércnyomásos víziója túlmege ezen, megmutatva ezeknek az embereknek, különösképpen Admétosznak a legsötétebb oldalát. Olyan, mintha a David Lynch által teremtett Twin Peaksben járnánk, ahol senki sem az, akinek látszik, az ártatlanság álarca mögött gonosz erők lakoznak, és ahol az élet és a halál nagy titkait őrző vörös szobában különös figurák lejtik fura táncukat. Militaru *Alkésztisz*-felfogásában Thanatosz szolgálja, maga a patás ördög tombol (Galló Ernő kivételes mozgása teszi különösen maradandóvá alakítását) a vörössel megvilágított szobában, torzított hangon szól, érthetetlen nyelven (egy szakmai beszélgetésen kiderült, hogy görögül) miközben Alkésztisz tisztaságát hangsúlyozó hófehér ruhában kívülről szemléli, mi történik ott, ahol nemrég még az otthona volt. Az alvilág nem más, mint egy feleség, még inkább egy anya tudatalatti rettegéseinek megelevenedése. Alkésztisz halála után családjában a szó legszorosabb értelmében elszabadul a pokol, aminek pont azok a legfőbb kárvallottjai, akiknek boldogságát a saját életénél is fontosabbnak tartotta. Ahogy az

ördög tombol, úgy tombolnak a szabadjára engedett ösztönök és indulatok. Van itt szex, sőt vérfertőzés, erőszak és gyilkosság is. Alkésztisz és a néző szeme előtt szinte filmszerűen peregnek a képek és ez a hatás nem elsősorban a háttérre vetített rémképeknek köszönhető, sokkal inkább a látomásszerűséget hangsúlyozó térhasználatból és időkezelésből, valamint a jelenetek összefűzéséből, az azok közötti átmenetektől adódik. Admétosz apja, Pherész (Szélyes Ferenc) lassú, görcsös mozgása, mint a törpe tánca a már említett sorozat vörös szobájában, amivel közös még az is, hogy az igazi gonosz a *Twin Peaks*hez hasonlóan is magában az emberben lakik, éppen ezért hétköznapi ember alakjában egy nappaliban jelenik meg először, és hozzá köthető a legszörnyűbb büntett, ugyanaz, amit ez esetben Admétosztól is láthatunk.

Euripidész progresszívnek mutatkozott abban, hogy nála az istenek sokkal inkább hétköznapi emberek módjára beszélnek, és jelen vannak ugyan, de a szereplők cselekedeteit mégis inkább önmaguk érzései, saját lelki alkatuk, szándékaik és ösztöneik határozzák meg. Egyes nézetek szerint éppen emiatt Euripidész volt az, aki a lélektan útjára irányította a drámaírást. Ennek nyomdokain Militaru már teljes mértékben az emberi természet megnyilvánulásaira hagyatkozik és kihagyja rendezéséből az isteneket. Azt, hogy Admétosznak meg kell halnia, lehet, hogy felsőbb erők alakították így, de az ennek következtében születő döntéseket az embereknek maguknak kell meghozniuk, melyek

az ő személyiségüktől függenek. Szánalmasnak tűnik, mégis nagyon emberi Admétosz alkudozása a halállal, ahogyan szülei önző ragaszkodása is saját életükhöz, de van abban a fásultságban is valami végtelen emberi, amellyel Thanatosz mindezt fogadja. A vak jós, Koriphaiosz (László Csaba) sem annyira emberfeletti adottságokkal bíró jövődömdő itt, hanem egy családtag, aki megfosztva látásától más, fejlettebb érzékekkel rendelkezik, ezért jobban megérez dolgokat. Koriphaiosz már az étkezés kezdete-kor tudja, hogy vendég áll a házhoz, méghozzá nem is akárci. Szinte azon nyomban belép Thanatosz, a halál megtestesítője, mint elegáns, de baljós idegen és a lehető legnagyobb természetességgel csatlakozik a családhoz. Van benne valami vészjósló és nyugtalanító, ami mindenkit megérint, még mielőtt felfedné kilétét és jövőtelének okát. Hatalma, hogy bárkit magával vigyen a túlvilágra, isteni erőt mutat, mégis emberi, ahogy „munkájába” belefáradtan, kellő cinizmussal veszi Admétosz és családja reakcióját, amit már végtelennek tűnően sokszor megtapasztalhatott. Héraklész (Bokor Barna) különleges szerepet tölt be a mitológiában, mert isteni származású és az emberek között él, de képes az alvilágba is alászállni, ráadásul cselekedetei mind a küzdelemről, ellenfelei legyőzéséről szólnak, így ő az egyetlen, akinek esélye van arra, hogy Thanatoszt legyőzve visszahozza Alkésztiszt. A duhaj Héraklész mutatkozik az egyetlen igazi férfinak, aki elszégyellve magát a gyászoló családnál folytatott

mulatozása miatt, utánaindul Thanatosznak, sőt meg is vív vele, hogy visszahozza Alkésztiszt, de a Militaru vizionálta pokol túl mélyen lakozik az emberi lélekben ahhoz, hogy csak úgy vissza lehessen térni onnan.

Újdonság volt Euripidésztől, hogy úgy írta meg drámáját, hogy a kórusnak szinte nincs is szerepe a cselekmény alakításában, ezért a modern színpadi feldolgozásokban gyakorta elhagyják, ahogy ez esetben is láthatjuk. Euripidész a fennmaradt írások tanúbizonysága szerint előszeretettel használta a színpad adta technikai lehetőségeket. Militaru is beveti a színpadtechnika, a videó, a fények, valamint a hang és a zene kínálta lehetőségek széles skáláját. A Székely Csaba átiratában készült *Alkésztisz* Sorin Militaru felfogásában ugyanolyan progresszív, kegyetlenül kiábrándító, tragikus és végtelenül emberi, mint Euripidész műve, akit a kortársai között a legmodernebbnek és egyben a legtragikusabbnak tartottak.

A marosvásárhelyi társulat nem először dolgozik Székely Csabával (*Bányavirág; Bányavíz; Szeretik a banánt, elvtársak?*) és Sorin Militaru rendezővel (Jon Fosse: *Alvás; Shakespeare: A makrancos hölgy avagy a hárpia megbabolázása*). Közös munkájukon látszik az egymásra hangolódás és összeszokottság. Az örök érvényű klasszikust igazi kortárs darabként viszik színre, izgalmas színpadi megoldásokkal és kiemelkedő színészi alakításokkal.





Apokaliptikus zakatolás

— Orcsik Roland

(Autopsia: Palladium. Factory rituals. Old Europa Cafe, 2013)

Az ógörög autopszia szónak háromféle jelentése ismert. A legnépszerűbb az orvosi, mely halottszemlét jelent, a tetem boncolását a halál okának megállapításához. A kevésbé ismert jelentés a műtárgy kivizsgálására vonatkozik, a valóság és a keletkezési idő meghatározása végett. A harmadik pedig a személyes tapasztalat, a saját megfigyelés értelmében működik. A nyolcvanas évek elején Jugoszláviában létrejött Autopsia (vagy: AutopsiA) nevű formáció mindhárom jelentésre rájátszik, ugyanakkor egyikkel sem azonosítható maradéktalanul, mert alapvetően a halál fenomenológiáját választotta vizsgálódásának tárgyául. *Unser Ziel ist der Tod* — olvashatjuk a formáció több képzőművészeti alkotásán, kiadványán. Formációt írtam, ám az, hogy hányan alkotják az Autopsiát — rejtély. Ahogyan az is, ki vagy kik működtetik az Autopsiához köthető IkkONA film (grafikai és dizájn munkák), az Illuminating Technologies (kiadói tevékenység) és más fantázianeveket. Mindegyik az Autopsia egy-egy művészeti ágának, önreprezentációjának a képviselete. Az Autopsia a nyolcvanas évek elejétől zenei, képzőművészeti, videóművészeti, performatív akciókban és különös, egyedi kiadványok, könyv-multiplikák formájában öltött testet. A Laibach, illetve a Borghesia zenekarok mellett a harmadik független zenei exportáru az egykori Jugoszláviából (ma már Prágából, Európából). Azzal, hogy az Autopsiánál a szerzőség kiléte mindvégig titok maradt, a titokzatosság a befogadó figyelmét eltereli a szerzőről a műre.

A szerzői szubjektum kiiktatása a befogadót önmaga ideológiai beállítottságának, de leginkább talán a saját individuális tapasztalatának felülvizsgálatára utalja. Szombathy Bálint szerint az Autopsiánál a név „önleplező szándékú és azonnali fényt vet *ars poeticájának* eszmei szerkezetére, amelynek tartópillére nem más, mint a halál döbbsent csodálata. A halál tiszteletének jegyében kimunkált doktrína metaforikus áttételezése a halál megigéző erejének imádatában fogant.” (*A halál láttamoztatói*) Vladimir Mattioni (ez gyanúsán az Autopsia egyik ego nélküli alteregója) azt állítja, az Autopsiát az önfegyelmezett, a programozott személyiség foglalkoztatja, „aki tisztában van a saját lehetőségeivel és a saját helyével a világban.” A szerzői név, a szubjektum kiiktatása, az ezáltal megtapasztalható üresség válik az autenticitás meghatározó jegyvé. Az autentikus lét ebben az esetben a szubjektum halálát, illúzióját, szimulákrumát teszi nyilvánvalóvá. Az autentikus lét valójában a holderlini „költőien lakozás”, az egyénre szabott halál tudatosításának formája. A Heidegger filozófiájából kölcsönzött terminológia az Autopsia számára azonban nem pusztán egzisztenciális és szimbolikus kategória, hanem alkotói magatartás is: tudatosan vonta ki magát a közmédia szimulációs, versengős mezejéből. A formáció a nyolcvanas években kifejezetten underground szférában nyilvánult meg, illetve az akkori jugoszláv állami intézményekben szerepelt ritkán egy-egy fellépés erejéig. Később Peter Greenaway a *Párnakönyv* (*The Pillow Book*, 1996) című filmjében felhasználta az Autopsia *Je suis la resurrection* (*Én vagyok a feltámadás*) című zeneművét, ám az Autopsia tudatosan

elhatárolta utána magát minden további kapitalista marketingtől. Alkotásai mindmáig a visszavonulásban, a kívülről való megfigyelésben jönnek létre. Szombathy Bálint szerint: „Az Autopsia esetében is egy multimediális törekvésről van szó, akárcsak a Neue Slowenische Kunst gyakorlatában, az ő multimedialitása azonban zárt keretek között, a közönséggel való közvetlen érintkezés kockázata nélkül megy végbe.” (*A halál láttamoztatói*) Az Autopsia esetében ez a fogyasztói tömegkultúrával, illetve a modernség szubjektumpozíciójával szembeni magatartás. Innen nézve az Autopsia művészete az úgynevezett magas művészet s a tömegkultúra kánonjainak kritikájaként fogható fel. A formáció a legutóbb megjelent, ízlésesen megszerkesztett *Apocrypha* című kiadványában világosan deklarálja a hozzáállását: „A hasonló irányultságú szerzők az átvétel és az elrejtőzés, az álcázás módszereivel operálnak, ami a működésük stratégiájának meghatározó jegyvé válik.”

Érdemes figyelembe venni Thomas W. Adorno meglátását a kortárs zenéről: „A legújabb zenét kísérő rémüldöző tömegreakciókat egy világ választja el a zenében végbemenő valóságos zenei történetstől; mégis fölöttébb pontosan jelzik azt a különbséget, mely a ma már régebbinek számító új zene és a legújabb zene között fennáll: az előbbieken a szubjektum elveti az afirmatív konvenciókat, az utóbbiban e szubjektum és szenvedése számára már szinte nincs hely. A szorongás jeges iszonyatába csap át, ha érelemre, azonosulásra és eleven rokonszenvre immár nincs többé lehetőség.” (*Modern zene*) Ilyen értelemben használja az Autopsia az *industrial* zenei eredményeit (Throbbing Gristle, Coil, Test Department, Last Few Days, a korai Laibach stb.) Emellett a különféle zenei hagyományokat elektronikusan keverő *ambient* is rokon a világával. Ugyanakkor az Autopsia számára nem az abjekt, a transzgresszív (Throbbing Gristle, Coil, Borghesia), az átpolitizált esztétika ideológiakritikája (Laibach), hanem a halál kérdése, metaforája válik központi kategóriává. Zenei nyelven ez elsősorban úgy jelenik meg — főleg a korai munkákban —, hogy az Autopsia a romantika és az avantgárd, illetve a középkori, valamint a barokk és más zenei hagyományok autopsziáját, boncolását, újramontírozását végzi el. Ezekből alkot zenei kollázsokat és montázsokat. A különböző heterogén elemek viszont sokszor nem a széttartás, hanem egy meghatározott atmoszféra jelenlétévé homogenizálódnak. Ez az atmoszféra gyakran sötét, a szubjektum halálfélelmét, a megsemmisüléstől való szorongást idézi fel. A kérdést, hogy mi következik utána. És a kérdést, hogy mi következik a kiüresedett esztétikai és politikai ideológiák, válságok után.

Az Autopsia a korai időszakában kazettákon jelentette meg a zenei anyagait saját kiadásában. A korai munkák analóg technológiával készültek, szalagokkal (*tape loop*) és más analóg hordozókkal. A hangfelvétellel való kísérletezés a futurista Ferruccio Busoni, illetve az elektronikus, valamint a *musique concrète* hagyományát folytatják. Jóllehet ebben az időben az Autopsiát sokkal inkább a spontán, a tervezetlen felfedezés öröme vezette, semmint a zenetörténeti műveltség tudatos alkalmazása. A ko-

rai darabokból később *In Vivo* (1985, 1988), valamint *Wound* (1991) címmel jelentek meg válogatások.

A zenei anyag megmunkálása tekintetében a döntő változást az 88–89-es év hozta. Az Autopsia először dolgozhatott profi technológiával az Újvidéki Rádió Studio 1 nevű stúdióban. Ekkor jött létre a *Death Is The Mother Of Beauty* című album. A korszerű technológia összetettebb hangzást produkált. Ez a



rétegzettebb komponálási módszer figyelhető meg az ugyancsak 89-ben készült *Palladium* című albumon is.

Mindkét album első megjelenése a német Hypnobeat kiadóhoz kötődik. A *Palladium* először 1991-ben jelent meg díszdobozban, a korábbi gyakorlatnak megfelelően a formáció által készített vizuális dizájnnal. A *Palladium* 2013-as második kiadása az Old Europa Café kiadónál látott napvilágot újrakeverve és az ugyancsak '89-es *Factory Rituals* anyaggal kiegészülve. E kiadvány dizájnja néhány újabb elemmel bővült az első kiadáshoz viszonyítva. A borító háttere fekete és ezüst részre oszlik (a korábbi rózsaszín és feketéhez képest). A látvány középpontjában az ipari termelés eszközeiből montázsolt jelkép áll: a közepén nagy lyukú körfűrész két oldalán fekete villámjelek, előttük pedig felfelé mutató szög látható. A szög lábánál az AUTOPSIA felirat, a lemez címe pedig a szimbólumon felett olvasható. Már ez a vizuális elem utal a többféle, rétegzett befogadás lehetőségére. A veszélyes magasfeszültségre utaló villámjelek a halál konnotációját hordozzák. Az is fontos, hogy a villámjelek lefelé, a borító fekete háttérére, a szög pedig felfelé, az ezüst háttérre mutat: a villámjelek az AUTOPSIA, a szög pedig a PALLADIUM feliratra irányul. A szokatlan jelkép a fogyasztói termelés kritikájára is utalhat. A rideg tárgyak a képpel való ikonografikus azonosulás lehetetlenségét, a képtől, az ipari termeléstől való elidegenedést asszociálják.

Az előlő és a hátsó borító az ellentétpárok harcának és egységének héraikleitoszi filozófiájával is értelmezhető. A hátsó borítón két felfegyverzett vitéz kardvívását láthatjuk. Az egyik pajzsán az Autopsia villámjele, a másikén viszont uralkodói címer díszleg. Az ellentétek egyrészt szembenállást, ugyanakkor kölcsönös függést is jeleznek.

A lemez számcímei szintúgy az ellentéteket emelik ki: 1. *Trotz und Hingabe* (Ellenkezés és odaadás), 2. *Abfall und Aufstieg* (Bukás és felemelkedés), 3. *Das Gesetz des Tages und Leidenschaft zur Nacht* (A nappalok szabályai/parancsolatai és szenvedély az éjszakához), 4. *Der Reichtum des Vielen und das Eine* (A sok és az egy bősége). A tételcímek a romantikus programzene hagyományát élesztik fel, segítik a zene elképzelését, imaginatív befogadását. A bennük megjelenő kontrasztok zenei nyelven is, a kontrapunkt használatával érvényesülnek.

Az első darabban különböző hangulatú témák váltakoznak, illetve másolódnak egymásra. Mély, lassan feljövő, hosszan kitarított kórushang szabja meg a kezdeti tónust, erre van rákeverve egy részlet Prokofjev utolsó, hetedik, úgynevezett gyerekszimfóniájából. A negyedik, záró tétel (*Vivace*) részletéből vett xilofonok és harangok csilingelő, játékos hangjai világosan ellentopozzák a kórus sötét hangulatát, lassú ütemét. Ugyanakkor a részlet repetitív ismétlése egyfelől a minimalizmus felől gondolja újra Prokofjev szimfóniáját, illetve a gépi termelés monoton ismétlését idézi, ezáltal fosztja meg az eredeti művet az aurájától. Az Autopsia a montázs technikájával vágja egymásra a két zenei jelet. A két sík között nincs alá- és fölérendeltségi viszony. Az ellentétek harcából nem lesz győztes, a viszonyuk értelmezése a befogadó nyitottságán múlik. Mindegyik elem vissza-visszatér, hogy kihangsúlyozza a részek közti hangulati eltéréseket, párhuzamokat. Másfelől a kisajátítás gesztusa törli a szerzői szubjektum funkcióját.

A második tétel gyors, ismétlésre állított barokkos csemlalóval indul, majd *fade out*tal lehalkul. Közben lassú fúvós motívum erősödik fel, amit határozott, kemény dobütések zavarnak meg, majd idővel újra előszüremlik a kórus. A vége az ismétlésre állított csemlalós motívum kikapcsolásával következik be. Az egymástól jól elkülönülő részek tükrözik a tétel programcímét: bukás és felemelkedés. Zenei nyelven ez a fel erősödés illetve a lekeverés, valamint a végén a kikapcsolás és a (hang)megszűnés alapján realizálódik. A darabhoz készült, YouTube-on is megtekinthető videón (<http://www.youtube.com/watch?v=LLIMP2aDvac>) Bergman *Csend* című filmjének két jelenete ismétlődik egymásra montázsolt formában (kép a képben). Mindkét jelenetben hangsúlyos az anya és a fiú lélektani viszonya, valamint az ismeretlenbe tartó vonatutazás. Az Autopsia mintha a szorongás mozzanatait figyelné meg az alig észrevehető mozzanatokban, a néma testbeszédben.

A harmadik tétel gyászos hangulatú bevezetővel vonul be. A szép, ismétlődő melankolikus dallamot kemény dobütések, lopakodó vonós szekvenciák ellentopozzák. Majd visszatér Prokofjev korábban megszólaltatott szimfóniájának egy másik

részlete, a nyitó tétel sejtelmes fuvolás játéka, amire buddhista kántálás másolódik a már megszokott, kimért dobütésekkel. A heterogén elemek úgy örvénylenek egymás körül, mint civilizációs roncsok.

Erre a sötét forrongásra hoz némi oldást a záró, negyedik tétel magasabb kórusa. A végén a hegedűs motívum ismétlődése mintha valaminek az eljövételét jelezné. A kérdés az, hogy az összeomlás vagy a felemelkedés lesz az „egy és a sok” új birodalma? Ahogyan az egyik kritikus megjegyezte a lemez kapcsán: „Palladium is a declaration of the end — or perhaps the announcement of the beginning?” (*Music From The Empty Quarter*, 1991)

A lemez címe, a *Palladium* a „nyitott mű” szellemében működik, akárcsak a formáció neve. A lemez címe egyszerre mozgat vallási és tudományos síkokat: egyrészt a város biztonságának jelképeként a trójai Pallasz Athéné istennő szobrát nevezték így, másrészt védelmező szent tárgyat, képet, illetve védő szellemet is jelent, de simán a védelem és az oltalom értelmében is használatos. A kémiában pedig így nevezik a platinacsoportoz tartozó vegyi elemet, illetve a nehézfémet. A fém színe a borító ezüstjében is visszaköszön. Az is fontos, hogy a palládium kémiai szempontból az ellenálló fémek csoportjába tartozik, továbbá hogy a ritka elemek családját képezi.

Amennyiben megnézzük az Autopsia limitált kiadású, fekete borítójú grafikai albumát (melynek címlapján a *Palladium* lemez jelképe látható), akkor azt látjuk, hogy a formáció nemcsak a zenei, hanem a vizuális munkáiban is arra törekedett, hogy játékba hozza a görög eredetű szó vallási és tudományos vonatkozásait. A különböző tudományos illusztrációk vallási jelszavakkal, mondatokkal bővültek. Mint például azon a képen, ahol egy vegyészt látunk munka közben egy kémiai laborban. A körvonalakra szorítkozó fekete-fehér grafika alatt piros nagybetűkkel olvashatjuk, hogy: ICH BIN DER AUFERSTEHUNG (ÉN VAGYOK A FELTÁMADÁS). A felirat alatt jobbról pedig kék pecsétet látunk kehellyel, s a belőle kicsapó Autopsia-lánggal (a villám mellett a másik leggyakoribb Autopsia-jel a tűzveszélyt jelző láng motívuma). A lángoló kehely körül pedig három szó sorakozik egymás után: Medicina + Catholica + Praga. Az egymás mellé rendelt elemek sokféleképpen értelmezhetőek. Egyrészt a párosítások felfoghatóak úgy is, mint a vallás tudományban történő feltámadását a racionalizmus formájában. Másrészt azt is levonhatjuk, hogy a vallásos kijelentés deszakralizálódik a tudományos, illusztrációs kép hatására. Ugyanakkor ki is olthatják egymást ezek a jelentések, éppen annál fogva, hogy ki lettek ragadva az eredeti helyükről, az új kontextusból pedig hiányoznak a kezdeti jelentések. Ilyen értelemben az Autopsia-képek paradox módon a hiányt, illetve a jelentéskioltasból fakadó ürességet (Erdély Miklós) érzékeltetik.

Hasonlóképpen működnek a *Palladium* költői sűrítésű zenedarabjai is: a variálódó elemek hol egymás ellenében működnek, hol pedig (de)szakralizálják a másikat. A hangulat viszont mindegyik darabban alapvetően sötét, erjesztő hatású. A

mostani kiadvány második felét a szintúgy '89-es *Factory Rituals* összeállítás képezi, mely egy belgrádi kiállításhoz készült eredetileg. Ebben még jobban érzékeltetve van a termelés és a vallás kölcsönhatása: a gregorián énekeket éles fémhangok ipari zaja szabdalja fel. A deszakralizáció, az auramegfosztás apokaliptikus rítusának folyamatait halljuk. Ez a gondolat megjelenik azon a nyelvjátékos grafikán is, amelyen Autopsia két szóból alkot



egyet: TECHNOLOGY. A felirat fölött pedig egy ipari eszköz illusztrációját látjuk. Ebben az esetben az apokalipszis a termelésen alapuló világ kiüresedésének az elkerülhetetlenségére figyelmeztet. Az Autopsia ezeket a folyamatokat vizsgálja a kultúra és az individualitás metaforáiban. A kimerült kontextusok felboncolása által lebomlanak a jelentések nyüzött rétegei. A halál látta-moztatása ebben az esetben a kultúra- és az én-termelés civilizációs végpontját állapítja meg, ahol a hallgatás és a várakozás adja a kívülállás lehetőségét.

Az Autopsia az újabb munkáiban már a digitális technológia eszközeivel dolgozik, a hangzás tökéletesedett, olykor talán steril is (például a 2009-es *Karl Rossmann Fragments* című kiadványon). Mégsem mondhatjuk, hogy a *Palladium* úgy működik, mint a régi sci-fi filmek, melyekben az egykori bámulatos jövőképeknek mára komikus, esetlen és mesterkélt a hatása. Az Autopsia nem a technológia utópiáját szolgálja, hanem éppen fordítva, a TECHNOLOGIÁT a múlt felboncolására használja fel. Először úgy tűnik, az Autopisa a felvilágosodás racionalizmusának posztmodern glorifikációját hajtja végre. Egy valamibe azonban képtelen behatolni a boncoló szike. A *Palladium* ennek a fogyszthatatlan eseménynek a kortalan tisztelete és oltalma egyben.

2=1

Borsos Lőrinc 2008-ban született Budapesten, Borsos János és Lőrinc Lilla képzőművészek képzeletbeli gyermekeként. Szülei-vel való különlegesen mély kapcsolatát jelzi, hogy sugallt útmu-tatásai alapján készített festménysorozatával már az anyaméh-ben Strabag-díjban részesült. További meghökkenésre adhat okot, hogy egy 150×100 cm-es, politikai tartalmú, olaj-vászon kép társaságában jött a világra, melyet rögtön szignált és leadott egy nemzetközi pályázatra. Erős igazságérzetéről, empátiakész-ségéről és eltökéltségéről azonnal tanúbizonyságot tett, ahogy a kortárs művészeti szcénában elkezdte működését. Első, 2009-es projektjét (*Diákhitel-tartozásom forintban*) heves médiavissz-hang fogadta, majd ugyanebben az évben készített festménysorozata (*Magyarország III.*) Esterházy-díjat kapott.

jobb=bal

A csibészkedésre hajlamos géniusz már első éveiben a közösség felé fordította figyelmét: társadalmi, politikai visszasságokra, a képzőművészet társadalmi szerepének kérdéseire koncentrált. Provokatív és humoros hangvételű kritikáit vehemensen, leg-többször mindenfajta körültekintés nélkül fogalmazta meg.



Biográfia

Amellett, hogy kereste az elmélyülés lehetőségét a személyes hangvételű témákban, sokszor nem átallott az — ebben a tevénységiében őt hátráltató — aktuálpolitika szintjére süllyedni. Mindig törekedett megtalálni és feltárni az adott problémát, de az ezekben a szituációkban való hőssé vagy mártírrá válás lehe-tőségét csak ideig-óráig találta vonzónak. A mediátori szerep művészként való betöltése vágyai sorában a 17. helyen szerepel, közvetlenül a radikálisan eltérő politikai felfogást képviselő sze-mélyek szexuális úton történő párosítására tett kísérlet előtt.

vallás=karrier

Szülei hittérítői múltja nagy hatással van rá. Munkáiban meg-jelenik a hatalomközpontú társadalmi berendezkedés, illetve saját művészeti tevékenységének ó- és újszövetségi alaptételek-vel való ütköztetése. Gyakran hitbéli gyakorlatként, önreflexív műalkotások létrehozásával kíván megoldást találni a minden-napi megélhetés és a művészlét problémáira. Szakmai sikereit és sikertelenségeit — ezen tevékenysége mellett — álmodozásra hajlamos, idealista beállítottságával és munkamániájával magya-rázza. Egyes források szerint azonban nem elhanyagolható az általa egy videómegosztó portálon felfedezett *Varázscseruza* című lengyel rajzfilm gondolkodásmódjára gyakorolt hatása sem.



Missziós tudatában erősíti a Kárpát-medencéből származó ősök a második világháború és egyéb szerencsétlenségek során el-szenvedett veszteségeinek ténye. Eltökélte, hogy művészetével vi-lághírré szert téve ő fogja családját kárpótolni mindezért. Az angol királynő általi lovaggá ültetése mellett álnemesi címre pályázik a spanyol, holland, belga, dán, norvég és japán uralkodóktól.

A világ leggyorsabb sportkocsijával való leglassabban hala-dás rekordjának címével, méregdrága műalkotások megvásárlá-sával, szétverésével, majd újraértékesítésével, valamint további elit kiváltságok gyakorlásával kíván elégtételt venni a korábbi nélkülözések miatt.

retinális=konceptuális

A témaközpontúság, a különböző műfajok összekapcsolása és az együttműködés terén sokat tanult a The Corporation nevű művészcsoporttól, melyet városi legendákból és szülei révén is-mert meg. Az általa választott személyes, társadalmi vagy politi-kai témákat gyors reakciók, vagy komplex projektek formájában dolgozza fel. Elsősorban konceptuális festészeti és installációs gyakorlatot folytat, de mindig keresi a vizsgált téma feldolgo-zására legalkalmasabb médiumot, technikát és nyelvezetet. Az

évek alatt védjegyévé vált fekete zománcfesték, mellyel a képen szereplő személyeket, tárgyakat tünteti el, a hatalomhoz fűződő disszonáns kapcsolatát jelöli: egyaránt lehet az azonosulás és az elszemélytelenítés gesztusa is.

Saját címerrel és arculati identifikációval rendelkezik, po-zícióját a szcénában és a piacon reklámstratégiával erősíti. Al-kalmazza a médiahack, a direkt- és gerillamarketing, vagy akár a pályázatok műfaját. Kihívást jelent számára felkérésre, adott témára, vagy különböző együttműködési formákban további művészekkel, kurátorokkal, galeristákkal, saját családtagjaival, vagy a társadalom bármely más szereplőjével dolgozni, illetve dolgoztatni.

lokális=nemzetközi

Speciálisan a magyarországi közegre tervezett többéves alkotói tevékenységét, illetve a magyar politikai helyzettől való meg-csömörlését követően 2013 végén önfeltáró munkába fogott, majd — gyökereit és kritikai attitűdjét megőrizve — megkezdte világhódító útját. Közlekedését egy gondolatmeghajtású, ezüst kabrió csészéalj biztosítja, mely alig egy méterrel a föld felett le-begve képes haladni. A kis méretű jármű sajnálatosan félrehord.

➤ *Sümei György*

A miskolci Szalay Lajos (állandó) kiállítás színeváltozása



Önarckép, é. n. (lsz. HOM-MG Sz.1996.2). Fotó: Kulcsár Géza

„A világ következő legnagyobb grafikusa valószínűleg egy magyar, akit Szalay Lajosnak hívnak.”
(Pablo Picasso, 1967)

A Herman Ottó Múzeum — Miskolci Galéria egy online meghívója zárómondatában, szinte suttyomban tudatta (2014. 03. 02.), hogy „március 4-től ismét látogatható Szalay Lajos újrendezett állandó kiállítása” a Petró-házban. Milyen előzményei vannak az újrendezett kiállításnak, és miféle tanulságai lehetnek?

Szalay Lajos (1909–1995) festő- és rajzolóművész az emigrációból hazatértek, 1988-ban, „hogy szülőhazám iránt érzett szeretetemet és hálámat ezzel is kifejezzem” 450 rajzát adományozta magyarországi múzeumoknak. A miskolci múzeum is válogatott ebből, továbbá közvetlenül az alkotótól is 51 munkát kapott ajándékba.¹ Az akkori miskolci városvezetésben (dr. Kovács László tanácselnök járt ebben az élen) kialakult az a meggyőződés, hogy a városukba visszafogadott művész rangos, nemzetközileg elismert életműve állandó kiállítást érdemel. Ennek létrehozása a város intézménye, a Miskolci Galéria feladata lett, miközben a Szalay-művek zömét a megyei múzeum őrizte. A Szalay Lajos Állandó Kiállítás létrehozása összefüggésben volt a Miskolci Galéria költöztetésével, illetve a másik állandó kiállítás — Kondor Béláé — tervezésével. A galéria a Déryné utcai épületéből a színház bővítés miatt költözött a Rákóczi-házba. Ott, vagy Petró Sándor műgyűjtő városi tulajdonú épületében nyílt

lehetőség a két kiállítás megvalósítására. A városi önkormányzat 1991. júliusi határozata a Szalay állandót a Rákóczi-házba szánta, azzal, hogy a Petró-házba kerülése „ideiglenes jellegű”.² Az ideiglenesség viszont állandósult, ráadásul úgy, hogy máig nem tudott kiszabadulni a Petró-ház megnevezésből, ennek foglya maradt évtizedeken át. (Miközben ugyanezen intézmény Feledy-ház néven új fiók-intézményt hozott létre és tart fenn.) Vagyis a jó csengésű Petró név mögé rejtették Szalayt, így még nehezebben lehetett megtalálni. Valószínű ezzel is magyarázható, hogy a kiállítás(ok)nak sem komoly közönség-, sem pedig szakmai visszhangja nem volt számottevő. Pedig az első két kiállítás még a múzeumi szabályokat követve készült: forgatókönyv, annak szakmai vitája majd jóváhagyása szerint.

A Petró-ház bejárati folyosója két falán volt megjelenítve Szalay élete és művészete: adatokkal, idézetekkel, fényképekkel, könyvei címlapjaival, kiállításai plakátjaival. A földszinti jobb oldali két terem és az emeleti rész az összekötő lépcső melletti falon lévő nagy méretű fényképekkel együtt próbálta bemutatni művészetét. A földszinti első teremben korai festményei, egy nagy tárlóban pedig rajzkönyvei és illusztrált kötetei. A belső teremben kiemelkedő jelentőségű, az 1956-os forradalmat páratlan szuggesztivitással megjelenítő rajzai és a *Hungary 1956* című dombormű másolata. (A Norwalk [Connecticut, USA] közparkjában álló, állami pénzekből készített szobor másolatát pár éve a Miskolci Egyetemnek ajándékozták — általam ismeretlen okból —, ahol falra került.) A kiállítótér földszinti és emeleti részét, a műveket a lépcső falán Szalayt különböző életidőiben bemutató nagy méretű fényképek (köztük Kovács László fotóművésze) kísérik. A néhány Szalay-kortárs alkotó (Derkovits Gyula, László Gyula, Konecsni György, Szabó Vladimír) rajzait analógiaként lehetett tanulmányozni Szalay változatos rajzművészete darabjaihoz. A bemutatott rajzokon Szalay életműve a kezdetektől az *Énekek éneke* (Miskolcon megrajzolt) 12 lapos sorozatáig volt megismerhető. Korai, Derkovitsra utaló és kései, önmagát *Judásként* megjelenítő önarcképei, mitológiai kompozíciói (*Olimpusz*, 1980; *Pegazus*, 1981; *Kentaur*, 1981; *Pán*; *Európa*) mellett az *Ó-* és *Újtestamentum* ihlette művek (*Mózes*; *Dávid*; *Jákob*; *Salome*; *Káin és Ábel*; *Dávid és Betsabe*; *Ádám és Éva*; *Három királyok*; *Heródes*; *Szt. Kristóf*; *Európa* stb.) szerepeltek nagyobb számban. Megjelentek a kiállításon Szalay általános, egész rajzoló pályáján ismétlődő nagy témái: *Háború*; *Család*; *Lovasok*; *Szerelmespár*; *Féltékenység* és néhány illusztráció (*Hamlet*; *Karamazovok*; Tolsztoj; *Feltámadás*). A kiállításban való elmélyültebb tájékozódást két kiadvány is segítette.³

¹ Állásfoglalás Szalay Lajos Miskolc városának ajándékozott műveiről. Képző- és Iparművészeti Lektorátus, ü. i. sz.: Festő 16/91.

² A közgyűlési jegyzőkönyv és dr. Kovács László Szalaynak írt levelei: „Egyetlen dimenzióink a jelen”. Szalay Lajos festő- és rajzolóművész levelezéséből, szerk.: Sümei György, Miskolci Galéria – L'Harmattan Kiadó, Miskolc–Budapest, 2009.

³ Szalay Lajos rajzai (katalógus), Miskolci Galéria, 1992; A művész kötelessége az erkölcsi bátorság. Beszélgetések Szalay Lajossal, az interjút készítették, szerkesztették: Sümei György és Tóth Piroska, Miskolci Galéria, 1991.



Az első, állandónak berendezett Szalay-kiállítást (1992–96) egy 3 teremre szűkített verzió váltotta föl (1996–2009), majd ezt csak a földszinti két teremre redukált, néhány művet igényes installációval találó követte (2009–2014). A mostani, tehát negyedik, harmincnégy művet bemutató változó-állandó kiállítás (kurátor: Hajdú Ildikó) visszaállította az emeleti belső helyiségbe Szalay rajzgyűjteményét (mellette kortárs időszaki bemutatók), egy életmű-foglalat műegyüttest. Az előző bemutató két földszinti helyiségében egy paraszt-polgári enteriőr (részleges) rekonstrukciójával sikerült megjeleníteni a tarnabodi (bútorok) és részben a miskolci otthonának (olajnyomatok, idős asszony portréja) a hangulatát. A kis méretű fényképek végigkísérik Szalayt a teljes életpályáján, ahogyan a korai festményei, egy domborműve, rajzeszközei (rajztollak, tus stb.), díszdoktori diplomája (Magyar Képzőművészeti Főiskola) és rajzkönyvei, illusztrált kötetei az életmű-életút szerves összefonódásáról együttesen tanúskodnak. S mindez — ha szűk keretek között is — bemutatja, hogy alkotójuk festészeti tanulmányok után/közben vált rajzolóvá, miközben plasztikai kísérletei (és későbbi, az emigrá-





Kiss Tanne István fotói

ciójában született festményei, de ezekből egy sincs bemutatva) megtartották többműfajú alkotónak.

Szalay Lajos állandónak nevezett miskolci kiállítása 22 év alatt a negyedik formációban (szerencsésen visszabővülve a minimalizált, szinte csak gesztusértékű harmadikból) jelenik meg. Sem friss kiadvány, sem pedagógiai program (pl. gyerekek rajzoltatása Szalay-művek tanulságait fölhasználva, vagy a bibliai és mitológiai rajzokon a középiskolások ismereteinek az elevenítése-fixálása) nem kapcsolódik hozzá. Nincs plakátja, nincs hírverése (tudtommal) — így csak várhatjuk, hátha esetleg betéved valaki a Hunyadi utca 12. szám alá, és fölfedezi magának Szalay életművét és a Képzőművészeti Könyvtárat. Ma már valószínűleg nem elég létrehozni/újrendezni egy kiállítást, akkor válik

jelenlévővé, ha megfelelő beharangozása, propagandája van, ha előadások, programok, gyermekfoglalkoztatások kapcsolódnak hozzá nagyfokú kreativitással. Vagy egybefogná a grafikákat, a Szalay-művek gyűjtőit, kollekcióikat váltva kiállítaná, hogy Szalay gazdag életműve legalább Miskolcon legyen folyamatosan, minél intenzívebben jelen. Vagy az interneten legyen megfelelően elérhető. Egyébként a méla feledés és ismeretlenség övezi, noha a 20. századi magyar képzőművészet fontos, iskolateremtő alkotója.

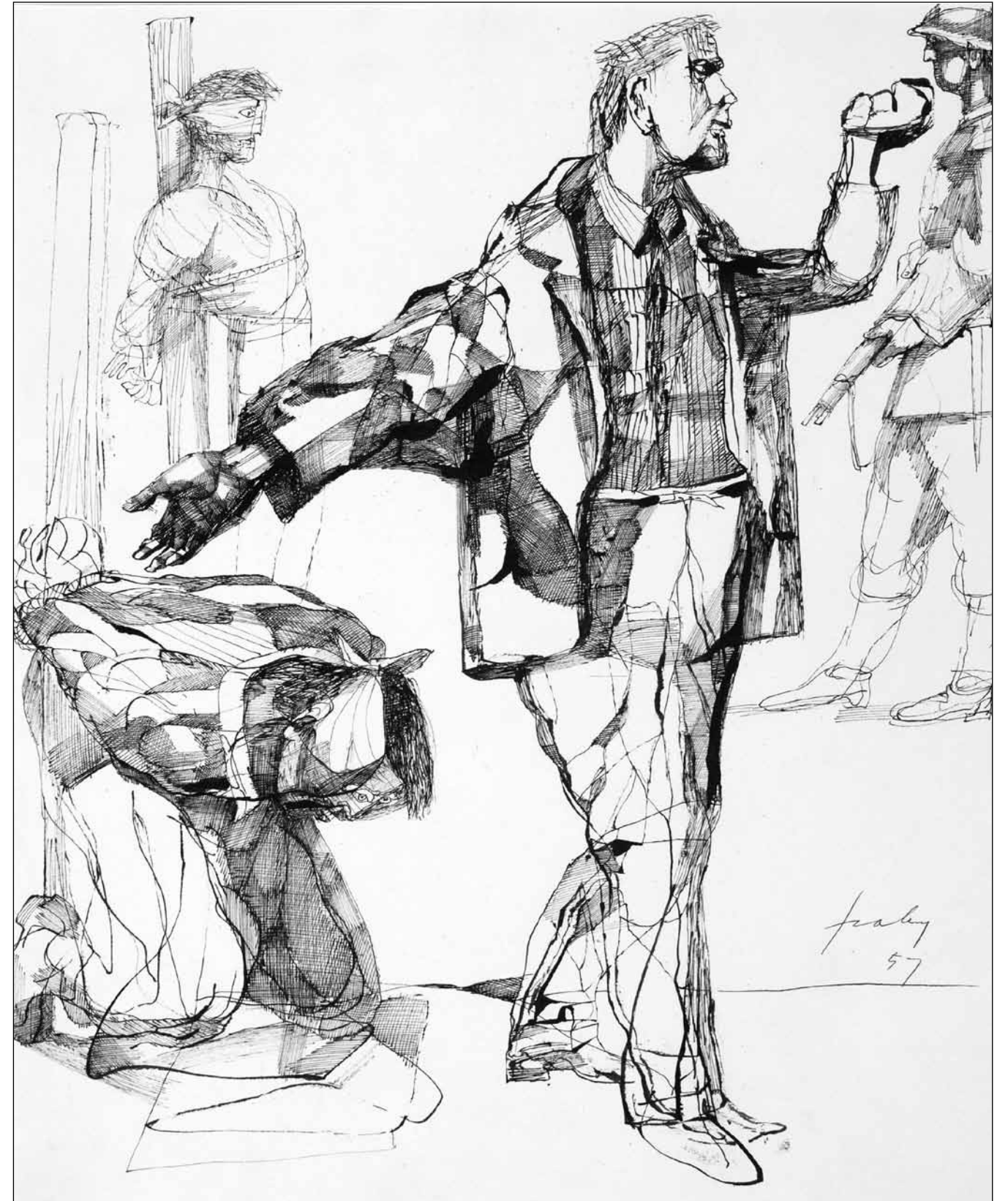
Örömünkre szolgálhat, hogy a legtöbb Szalay-művet birtokló magyarországi gyűjtemény, a KOGART sikeres, Szalay Lajos 150 rajzát bemutató kiállítást tudott rendezni 2013-ban Kínában. A budapesti Jászi Galéria pedig *Apokalipszis* címen Szalay Lajos és Kondor Béla műveiből rendezett fontos kiállítást.

Merre tart, hová irányulhat egy régi-új kiállítás? Kit szeretne látogatójául, a magyar rajzművészet kiemelkedő mesterével való ismerkedésre rábírní? Ezt ki kell találni, no és meg kell szólítani. Igaz, hogy az intenzív reklám jelentős költségeket emészthet föl, de másképp talán nem érdemes, nincs hatása, nem kerül be az ismeretanyagba, a képzőművészeti közéletbe, az élő múzeumi vérkeringésbe.

Kezdjük el itt, most. Várja önt is Szalay Lajos festő- és rajzolóművész állandó kiállítása, (Miskolc, Petró-ház, Hunyadi utca 12.)! Láttá már a Zenepalotával szemben a „vonalt virtuózának” a „rajztoll mágusának” a műveit, akiről Picasso azt mondta, hogy „a világ következő legnagyobb grafikusa”?

Akiről Kondor Béla így írt 1972-ben: „Szalay Lajost mint a mai magyar grafika prófétáját, megalapítóját ajánlom figyelmébe és tiszteletébe azoknak, akik ilyesmire figyelnek.”

Önök vajon figyelnek rá?



Kivégzés, 1957, papír, tus (lsz: HOM-MG Sz.1995.2). Fotó: Vajda János

Nagy
Csilla

A körút mint rendszer

(Szilasi
László:
*A harmadik
híd.*
Magvető,
2014)

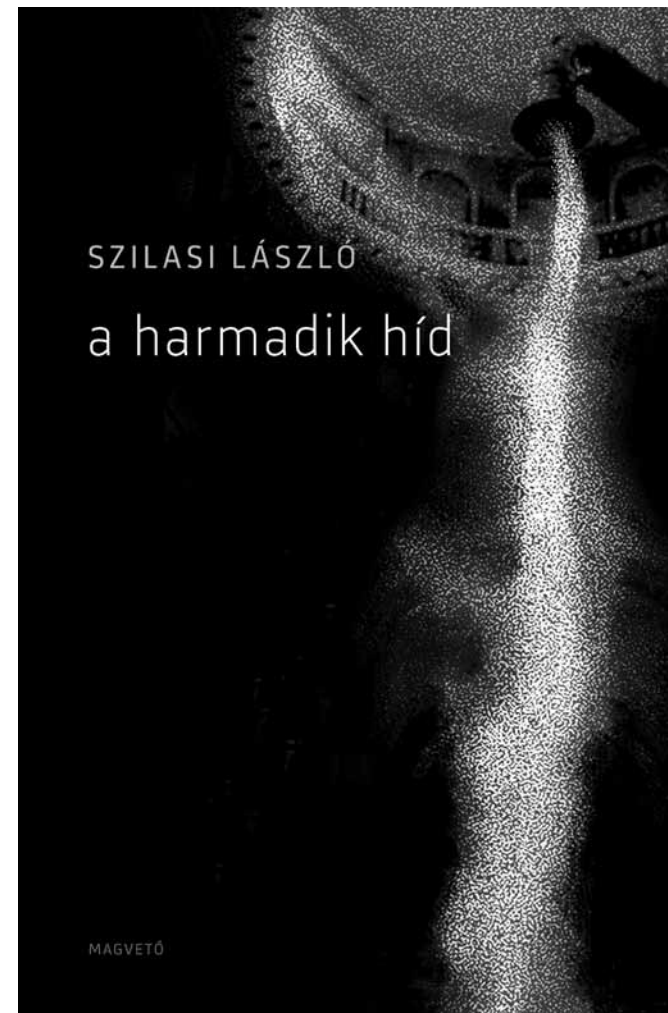
Szilasi László második regényében a *Szentek hárfájához* hasonlóan magas szintű mesterségbeli tudás mutatkozik meg. Rendkívül átgondolt szerkezettel, cselekménnyel rendelkezik, amelynek távlatait és mélységét az idő- és térkezelés egyedi technikája biztosítja, a kulturális-társadalmi háttér pedig a plasztikus nyelv által (újra)teremtett város (ezúttal elsősorban Szeged) jelenti. *A harmadik híd* mind felépítésében, mind a felhasznált műveltséganyag tekintetében kevésbé szövevényes, ezért a „rejtvény-fejtő”, filológiai érdeklődéssel a szöveg felé forduló olvasó számára talán kevesebb meglepetést okoz, mint az első könyv. Az ismeretanyag, amelynek a szerző kétségtelenül birtokában van, itt sokkal kevésbé direkt módon jelenik meg, leginkább a miliő megteremtésében, a város és a tér „belakhatóvá tételében” játszik szerepet. Ezúttal nem a történetek és a történelem elbeszélésének poétikai és nyelvi lehetőségei, a tény és a mítosz fogalmának hatóköre, a krimi és általában a regény műfajiságának teherbírása áll a fókuszban. Az új regény téje az ember egyedi és általános tulajdonságainak, a humán létezés lehetőségeinek a vizsgálata a társadalom peremén élő, hajléktalan csoport hétköznapijainak a bemutatása révén. Szilasi leleménye, teljesítménye abban áll, hogy kikerüli azokat a hagyományos technikákat, amelyek a periférikus (tehát szegény, elnyomott, gyenge, kisebbségi stb.) csoportok óhatatlanul általánosító művészi ábrázolását jellemzik. A moralizáló, az ideológiai, a didaktikus vagy a traumaszóveg jellegű megközelítés távol áll *A harmadik híd* világától: az elbeszélői és megfigyelői szerepek korlátozása, hierarchizálása mint írói eszköz azt a fontos tapasztalatot közvetíti, hogy különböző távolságokból nézve minden másképp látszik, az értékelés, az ítélet az aktuális értelmező pozíciójától és a vakfoltjaitól függ. Szilasi regénye nemcsak élvezhető és jól megírt, hanem megközelítésmódja okán az irodalmon túli szempontok szerint is figyelemreméltó könyv: a hajléktalanság állapotának differenciáltságát, dinamikus jellegét igyekszik megmutatni, eközben leleplezi, világossá teszi a „megértésére”, koordinálására, rendszerbe telerelésére irányuló társadalmi stratégiák visszasságait is.

A mű dramaturgiai kiindulópontja az osztálytalálkozó mint speciális élethelyzet: a kerettörténet szerint az egykori 4/A

osztály tagjai az 1982-es érettségi után 30 évvel Árpádharagoston, a Schkalitzky vendéglőben találkoznak. Az első elbeszélő az I. és VI. fejezetben, illetve a közbeeső négy fejezet végén szólal meg: Sugár Dénestől (azaz, ahogy az iskolában szolították, Denitől) értesülünk az osztály korábbi belső szerkezetéről, a barátságokról, a szerelmekről, a hierarchiáról, és megtudunk néhány dolgot az elbeszélőről magáról is, például azt, hogy ki volt a legjobb barátja (Nosztávszky Feri, azaz Noszta, aki igazából C-s volt, de az A-sokkal lógott), hogy ki volt a legszebb lány (Zsarnótzay Margit), és hogy ki volt a hierarchia csúcsán (Foghorn Péter). Az osztálytalálkozó toposzának feszültsége abból adódik, hogy a „szereposztás” (vagyis az, hogy kik milyen minőségben jelennek meg a találkozón) nagyjából kiszámítható; az időbeli távolság azonban az ismerősség és idegenség élményének keveredését, a másiról való tudás elbizonytalanodását eredményezi. Ebben a közegben kicsit mindenki visszanyeri saját régi (kedvező vagy kedvezőtlen) státuszát, függetlenül attól, hogy mit ért el (vagy épp mit mulasztott el) az érettségi és a találkozó között eltelt években. Az osztály legszebb lányai ebben a közegben akkor is vonzóak, ha igazából már eljárt felettük az idő: „Zsarnótzay Margit és Losonc Mari ott voltak még. Billegetek előttünk a lábacskaikon, egymásba karolva, halkán nevetgélve. Kíváncsok voltak és szépek. Rájuk se nézne már senki, csak mi ketten Nosztávszkyval. Meg az a néhány férfi, akik tudják róluk, hogy ők Zsarnótzay Margit és Losonc Mari az A-ból. Akiket szinte lehetetlen megszerezni. *Ne is álmodj róluk, kispofám.*” (249) De bizonyos értelemben mindenki idegenné is válik, hiszen az egykori osztálytársak előtt a másik felnőtt élete csak annyiban ismerhető meg, amennyiben az elmeséli, és sosem tudhatjuk, nem maradnak-e homályban fontos részletek. Másrészt az osztálytalálkozó újra megteremti, de ezzel együtt át is strukturálja a korábbi szociális és hierarchikus viszonyokat: a közösség egykori belső érték- és motívumrendje, kommunikációs eszköztára (pl. becenevek, megszólítások korábbi formája) automatikusan lép érvénybe, azonban a normák és alapelvek módosulhatnak a külvilág (mindenelőtt a társadalom) által meghatározott szempontok szerint. Ez a két tényező (az ismerősség-idegenség dinamikája, valamint a csoport belső differenciáltságának módosulása) többféle műfaj, történetvezetés felé elmozdítható lenne: krimi és szerelmes regény, generációs történet és társadalmi regény egyaránt szerveződhetne az osztálytalálkozó motívumából. Szilasinál — ahogy ez az első regényt is jellemezte — többféle műfaji kód termékenyen keveredik, a regény szöveve számos regénytípus jegyeit sűríti magába. A kiindulópont azonban ezúttal is a krimi: a kötet alcíme (*Magánérdekű feljegyzések Foghorn Péter halálának ügyében*) voltaképp előre bejelent egy rejtélyt, amennyiben egy osztálytárs halálára utal. Az osztálytalálkozó névsorolvasása során megbizonyosodunk arról, hogy a szereplő nincs jelen, az életéről pedig egymásnak ellentmondó pletykák keringenek: úgy tűnik, mindenki sejt valamit, de senki sem tudja biztosan, hová tűnt Foghorn Péter.

Adott tehát minden feltétel ahhoz, hogy krimiként, nyomozati feljegyzések összességként olvassuk a regényt, különösen azért, mert az első fejezet végén megszólaló második elbeszélő, Noszta azzal a szándékkal fordul Denihez, hogy leleplezze a rejtélyt: „Nem úgy volt az, Deni. Semmi sem úgy volt. És én most azt szeretném neked elmondani, hogy hogyan volt valójában.” (30–31) Noszta elbeszélése (a II–V. fejezet) azt az időszakot öleli fel, amely a két bankett (az érettségi utáni házibuli és a 2012-es osztálytalálkozó) között eltelt: kanadai emigrálásának, válásának és hazatérésének, majd (a legnagyobb terjedelemben és részletességgel) a Szeged utcáin hajléktalanul töltött egy évének történetét beszéli el, voltaképp egyetlen nap történéseihez, egy szegedi útvonal bejárásához kötve az epizódokat. A hajléktalantörténet mindenelőtt azáltal kapcsolódik a kerettörténethez, hogy a szereplők részben közösek: Noszta az utcán véletlenül találkozik a szintén hajléktalan, utcazenélésből élő Foghorn Péterrel, és az ő bandájához csatlakozik, a segítségével „éli túl” a tizennégy hónapot. És, mint az a regény végén, ha Noszta számára nem is, de az olvasó számára kiderül, a külföldön, majd Magyarországon nyomozóként dolgozó Sugár Dénes (azaz Damon Strahl) maga is megfigyelője és (a csoport egyik tagjának megölését követő bosszút, gyilkosságot illetően) közvetve résztvevője lesz a nyolc-tagú hajléktalan közösség életének. Ahogy arra Károlyi Csaba is utal, a regény egyik legizgalmasabb megoldása az, hogy a kerettörténet és a hajléktalantörténet egymásba ékelődésével voltaképp két társadalmi csoport működése vetül egymásra, és ez „az emberi viszonylatok bonyolult, majdnem átláthatatlan rendszerének”¹ megmutatására, a megkettőzésekre és helyettesítésekre épülő szövegszervezésre ad alkalmat.²

Mindkét közösség, az osztály, illetve a hajléktalanok csoportja is bizonyos értelemben zárt, a társadalomtól elkülönülve működik, saját, kimondott és kimondatlan célok és belső normák szerint; meghatározott hierarchia mentén szerveződik, tagjai pedig különböző posztokkal, szerepekkel és feladatokkal bírnak, a csoportba való betagozódás a túlélés feltétele is egyben. Ahogy a nagyjából véletlenül szerveződő osztályközösségnek is elsődleges tevékenysége az érettségiig tartó időszak meghatározott ritmus (órarend, tanulás, szabadidő, kirándulások) szerinti „eltöltése”; úgy a Foghorn által vezetett hajléktalancsoport is szigorú, a közétkezdék és segítségnyújtó szervezetek által meghatározott napirend mentén, különleges étkezési és alkoholfogyasztási, pénzszerzési rituálék végrehajtásával az idő kitöltésére, a napok túlélésére törekszik. Továbbá az osztályban, de még inkább a hajléktalanok között, jelentőséggel bír a névadás: a becenevek, ragadványnevek használata a csoporthoz tartozást, a csoportidentitást erősíti. A hajléktalanok világában Foghorn neve Robot: a megnevezés utal arra a szigorú életritmusra, amelyet vezetőként diktál, de joggal jegyzi meg Radnóti Sándor, hogy a név a hajléktalanokra általában vonatkozhat, hiszen aki az utcán él, mechanikusan végzi a feladatokat a túlélés érdekében.³ Noszta neve ebben a közegben Új Fiú lesz, amely nemcsak azt jelzi, hogy ő van a legrövidebb ideje az utcán, hanem a kívüllálását is érzékelteti. Ahogy az A



osztályban is kívüllálló C-sként lesz tiszteletbeli tag, úgy voltaképp hajléktalan is saját döntéséből lesz — az Új Fiú az a ritka kivétel, akinek van választása: a kanadai kudarcot követően lehetősége lenne hazamennie a szüleihez Árpádharagosra, de a szegény miatt ezt nem teszi meg. A csoport tagjai azonban — Engelsz (Czanka László), Márs (Frantal József), Fondü Henrik (Rezsuta Pista bácsi), Droll néni, az Angyal (Lúdas Jancsi), Anna (Szeremlédy Anna) — nem ilyen szerencsések, és a legtipikusabb társadalmi és magánéleti, gazdasági okokból váltak otthontalanná. Van, aki az állami gondozottságból egyenesen az utcára került, más a válást követően veszítette el a kifejezetten stabil egzisztenciáját, az idősebbek pedig a rendszerváltás utáni, hirtelen megváltozott struktúrákhoz nem tudtak alkalmazkodni.

¹ *ÉS-Kvartett Szilasi László A harmadik híd című regényéről, 2014. április 30., Károlyi Csaba, Keresztesi József, Radnóti Sándor, Szilágyi Zsófia, Élet és Irodalom, 2014. május 09. <http://www.es.hu/es-kvartett/2014-05-08.html>*

² Lásd erről bővebben: PALOJTAY Kinga: *Hejyetted, nekem*, Jelenkor online, 2014. április 16. <http://www.jelenkor.net/visszhang/232/helyetted-neked>

³ *ÉS-Kvartett Szilasi László A harmadik híd című regényéről, 2014. április 30.*

A regény erénye, hogy a hajléktalanságot mint jelenséget egyszerre több nézőpontból képes megmutatni. Nem értek egyet Pethő Anitával, aki úgy gondolja, hogy a regényben „a legfelelegesebb, mintegy koloncként cipelt motívum éppen a hajléktalan létforma ábrázolása”, és hogy „Szilasi szövege kényelmes távolságot tart saját választott témájától, csak annyira megy bele, hogy még ne legyen túl kellemetlen.”⁴ *A harmadik híd*ban megjelenő egyéni sorsok változatossága éppen azt mutatja meg, hogy váratlan krízishelyzetben bárkiből bármikor lehet hajléktalan, nemre, korra, társadalmi státuszra, nemzetiségre, nevelésre tekintet nélkül. Hiszen ez, ellentétben az Annát meggyilkoló, majd emiatt áldozattá váló hivatalnok, Barták (azaz Sertés) vélekedésével, nem döntés kérdése, tévedés, hogy „mindenkinek olyan élete van, amelyet ő akar”, illetve hogy „alapvetően mindenki úgy él, ahogyan mindig is szeretett volna.” (152) A csoport életét az V. fejezet végéig kizárólag Noszta szemével látjuk, aki az elbeszélés idején már kiemelkedett ebből a közegből a családja segítségével, tehát kívülről, reflektáltan képes látni az eseményeket. A hajléktalanság egyrészt meghatározott körülmények között létrejött életformaként jelenik meg, másrészt a társadalmon való kívülállás egy alternatívájaként is értelmezhető (gondolhatunk itt Robotra, akit utcazenészként, öntörvényű egyéniségként talán ez a cél mozzgatott, de ez egyértelműen nem derül ki a regényből). De mindenekelőtt a hajléktalanság zsigeri realitás, amely az egyén fizikai, szellemi és szociális kondícióit sem hagyja érintetlenül. A regény legérdekesebb, egyszersmind legmeggrázóbb részletei azok, amelyek a saját testhez, a másik testéhez, és egyáltalán a térbeliséghez való viszonyról, annak fokozatos átalakulásáról szólnak. Ez az életforma nemcsak a magány és az egyedüllét lehetőségét zárja ki (hiszen nincs olyan hely, ahol jogosan és biztosan magamban lehetek), hanem a test és a tulajdon elkülönítése is lehetetlenné válik: „Tudtuk jól, hogy a rajtunk lévő összes cucc nem ér annyit, mint az a zsák üveg vagy néhány méter rézvezeték, amit éppen cipelünk, ráadásul teljesen bizonyosak lehettünk benne, hogy a máltaiak bármikor felöltöztetnek, kistafiroznak a gyöngéd, gyakorlott profizmusukkal bárkit, tetőtől talpig, öt perc alatt újra. A lopás azért számított főbenjáró bűnnek, mert aki lop, az nem tőled lop, hanem belőled. A helyed te magad vagy, te magad pedig a tested meg a cuccod együtt.” (172) A speciális körülmények között a test egyre inkább biológiai működésében lesz tetten érhető, és a szexualitása is változik, „nem igaz, hogy az alapvető szükségletek kielégülésének a hiánya minden más vágyat legátol” (120), de a testi vágy már nem valakire irányul, hanem nemtől függetlenül a másik test közelsége, pontosabban a közeli test melegsége a tárgy: „a börtön meg az utca e tekintetben is nagyon hasonlít egymásra. A körülmények viszonylag ridegnek mondhatók. Azonos neműekkel vagy összezárva. Állandóan szem előtt vagy. Megszokott testi aktivitásaidnak ritkán nyílik tér. És te mégis vágysz a gyöngédségre.” (216) A szöveg visszatérő elemei a traumatikus testképeket vizualizáló látomások, álmok: a deformálódó vagy szétromcsolódó testek látványa nemcsak a hajléktalan életformával

járó fizikai leépülést szimbolizálja, hanem az identitás, az önkép fokozatos destruálódását is leköveti: „Első stádium: a bal vállöv hiányzik, a jobb kart kitepték, a gyomor fölött hatalmas lyuk, átlátni rajtam. Második stádium: már csak egy nyílás van, de az hatalmas, felér a köldöktől a szívig, és hajszálpontosan Lolly alakú. Harmadik stádium: lyukacsos test, porladó anyag, nem jön a gyógyító folyadék. És az egész hirtelen elmúlik. Ennek a hirtelen elmúlásnak a rettenete.” (263)

Szinte közhely, és kísérletek is alátámasztják,⁵ hogy a hajléktalanok láthatatlanok a város lakói, a politikai elit és az utazó számára: úgy vannak folyton jelen, hogy közben a legkevésbé sem vesznek részt a város életében. *A harmadik híd* világára is jellemző, hogy kizárólag a szociális rendszerek, valamint a jótékony egyének és közösségek (máltaiak, ferencesek, kocsmárosok, piaci kofák stb.) számára érzékelhető Robot bandájának a jelenléte, valamint az, hogy a csoport egyénekből, megnevezhető, azonosítható, szükségletekkel és szándékokkal rendelkező emberekből épül fel: „Tároltak minket a rendszerek. Megmentették az életünket ma. Aztán holnap újra. Majd aztán megint. És közben tároltak, hogy megmenthessenek sorozatosan.” (255) Az időnkénti láthatóvá válást, valamint a rendszert és a tartás megőrzését biztosítja a Robot által vezetett, meghatározott helyeket meghatározott időpontban érintő vonulás, amelynek útvonalát a kötetben elhelyezett, némiképp módosított (egy harmadik híddal ellátott) Szeged-térképen is nyomon lehet követni. Az útvonalat a szegedi körutak határozzák meg, amely azonban naponta ismétlődik: a helyettesítések és megkettőzések mellett a körkörrösség lesz a másik fontos szervezőelve a kötetnek. A Szilasinál megjelenő hajléktalanság ugyanis nem kiegyensúlyozott, egy bizonyos szinten fenntartható életmódot jelent, hanem voltaképp körforgás, amelyben a különböző magas és alacsony színvonalú hajléktalan-életformák, illetve az ellátórendszerbe való bekerülés és kikerülés időszakai váltakoznak. Anna halála, Barták meggyilkolása és Robot vélt öngyilkossága után alapjaiban változik meg a csoport élete: a körforgás megszakad, az egyensúly megbomlik, a rendszer megszűnik, és az Új Fiúk a korábbi helyzethez képest is lecsúsznak.

Szilasi elkerülhetetlenné teszi, hogy a Noszta által elbeszélt történettel is distanciát tartsunk, azáltal, hogy a regény utolsó fejezetében Sugár Dénesnek (azaz Damon Strahlnak) adja a szót. Deni ugyanis az osztálytalálkozón nem mond el mindent Nosztának, a regény utolsó előtti fejezetének néhány sorában a visszatartott információk jelentőségére világít rá: „Noszta információi tévesek vagy hiányosak. Jól tudja, amit tud. De azt rosszul tudja, hogy amit ő tud, az a minden, az összes információ. Nem tud mindent, ez a helyzet.” (299) Deni „a megfigyelő megfigyelőjeként” kívülről látja Robot bandáját, s benne az Új Fiút: információi egyrészt Noszta történetének végét kérdőjele-

⁴ PETHŐ Anita: *Álromantika a lecsúszásról*, Népszabadság, 2014. február 22. http://nol.hu/kultura/20140222-alromantika_a_lecsuszasrol-1446403
⁵ Vö. a következő videóval: *Have the Homeless Become Invisible?*, <http://www.youtube.com/watch?v=u6jSKLtmYdM>

zik meg (azt állítja, hogy Foghorn nem lett öngyilkos, hanem az ő segítségével voltaképp új életet kezdett), másrészt a hajléktalanság társadalmát látja jóval differenciáltabban, vertikális színteztettségben, beleértve azokat is, akik még Robot bandája számára is láthatatlanok: „Fondü, Engelsz, Márs. Droll és Angyal. Foghorn és az ő Annája, meg az úgynevezett Új Fiú. Az ő hosszú, derekas helytállásuk az utcán, étkezdéskben, átmeneti szállásokon, oda ne rohanjak. Őfölköttek nincsen senki. Alattuk viszont ott vannak még azok, akiket már réges-rég kitétek az átmeneti szállókról, ágyra járnak, ameddig sikerül, amíg, drága az alumínium, a legutolsó kilincsek ellopása után tiltják ki őket onnan is, alattuk vannak azok, akik már egyáltalán nem kapnak szállást sehol, de a népkonyhákban még etetik őket egy ideig, alattuk vannak azok, akiknek már se ágyuk, se asztaluk, [...] belecavarták magukat egy hálózásba vagy nagyobb takarófóliába, abban fekszenek naphosszat egy nagy rakás hideg szemét tetején, míg meg nem döglönek maguktól, akár a kutyák, vagy meg nem öli őket valamelyik eltévedt rizikófaktor [...]” (303)

Szilasi sokat tud az emberről, a szociológiai és antropológiai törvényszerűségekről, amelyek a humán létezését meghatározzák: a hétköznapi események, amelyeket felsorakoztat, voltaképp a létfenntartó ösztönök működéséről, a méltóság megőrzésének nehézségeiről, a fizikai és szellemi igényekről szólnak — illetve arról is, hogy ez a rendszer végtelenül törekszen. A regény két történetének Möbius-szalagra emlékeztető illeszkedése, a megkettőzött narratív elemek és motívumok, a két megfigyelő tudásának egymáshoz való viszonya azt a tapasztalatot jelzi, mindig van valami, amit nem látunk, hogy mindig van lejjebb, mint gondolnánk, és összességében megértés nem lehetséges, ahogy megoldás és tanulság sem. Hacsak az nem, amit Márs fogalmaz meg egy helyen: „Tíz év mindenkinek sok. Tíz év mindenkinek kellene. Tíz év mindenkire ráfér.” (264)

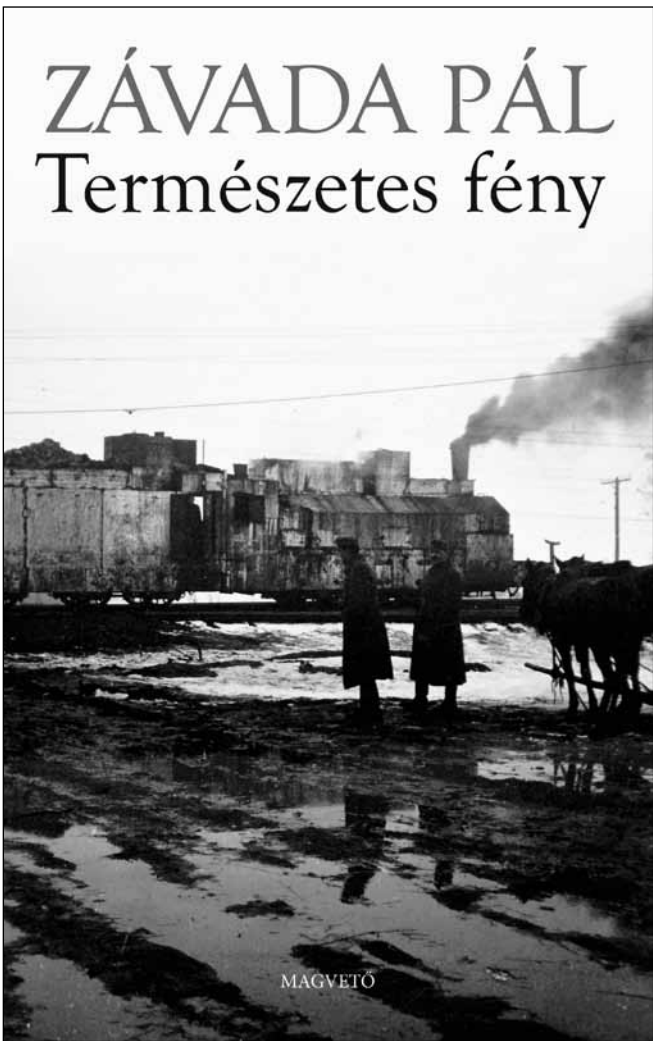


Kezdjük egy hibával! A *Természetes fény* 456. oldalán deportáltak egy csoportja megérkezik valahová: „Leereszkedünk, és a tóparton tényleg találunk egy házat, egy nyári vendéglő deszkaépülete volt az. Keskeny földsávra építették, sárga palasziklák veszik körül, odafönt erdő nőtt a hegyoldalban és van egy barlang is a közelben. A tavat mesterségesen duzzasztották, a Dyjenek nevű folyó táplálja, amelyet nem messze egy vízi erőmű zár le. Annak a tetején híd vezet át — a hidat persze németek őrzik —, és a túlsó parton, a völgyben fekszik a falu, úgy hívják, Vranov. Mondják, hogy a felnőtteknek oda kell majd átjárniuk dolgozni.” Hosszú, kínokkal teli vonatút után jutottak ide, a megtett távolság és az irány menet közben meghatározhatatlan — nem csoda, ha a kiszálláskor az olvasó is elveszítettnek érzi magát, és nem tudja, hogy a könyv három, helynevekkel telezsúfolt térképén hol is keresse a végállomást. Ha nem akad rá, és türelmetlenségében úgy dönt, megkeresi inkább az említett folyót az interneten, különös meglepetésben lehet része. Az fog kiderülni, hogy ilyen nevű folyó a valóságban nem létezik — meg az, hogy hogyan került mégis e név a regény szövegébe. A kevés találat egyike ugyanis a Centropa oldalára vezet, ahol terjedelmes életútinterjú olvasható a holokauszt túlélő Szöllös Verával; ebben pedig ilyen mondatokat találhatunk: „Leereszkedtünk, és ott valóban találtunk egy házat. Ez egy nyári vendéglőnek a deszkaépülete volt. [...] Megint a nagymama vigyázott a gyerekekre, a felnőttek pedig lejártak a faluba dolgozni. A tó, aminek a partján voltunk, egy mesterségesen duzzasztott tó volt — a folyót Ausztriában Thayanak hívják, Csehszlovákiában Dyjenek —, amit egy elektromos erőmű zárt le, aminek a tetején egy híd ment keresztül. Azon túl egy völgy volt, és a völgy túloldalán feküdt a falu, amit Frainnak neveztek akkor, ennek Vranov a cseh vagy morva neve. Ez a nyári vendéglő egy elég keskeny kis sávon állt a tó partján, sárga palasziklák vették körül, fönt erdő nőtt a hegyoldalban és volt egy barlang a közelben.” A regényben szereplő Schön Jenci életének ezt a néhány hónapját tehát, jöhetünk rá, alapvetően e visszaemlékezés némileg áttisztított mondatai alkotják meg, onnan kerülnek át az apró részletek is, például a „világos rózsaszín meg lila csíkos” „különleges virágok” (Izraelbe való kíváncsori-

lásának mozzanatait az 552. oldalon, meg például, úgy tűnik, Jacob Klein asszirológus emlékező mondatai máshonnan); a felesleges raggal beillesztett folyónevet pedig akár rejtett emblémának is tekinthetjük, mely az érzékelési küszöbön emlékeztet a másolásra — vagyis arra a feszültségre, hogy a hitelesség illúzióját felkeltő, ráadásul az autentikusnak tekinthető emlékekkel valóban egybevágó környezet és események alapvetően szövegek manipulálásának eredményeképpen jöttek létre.

De érthetően nyúl az internethez az az olvasó is, aki a 432. oldalra érve zavarban érzi magát, mert nem érti meg egészen a szöveg egy jelentőségtelnek tűnő utalását: „Hát az biztos, ha fűzhetünk mi is egy megjegyzést Weisz Jakab el nem küldött tudósításához, hogy ezek a waidhofeni kastélykerti rabok egyelőre jóval szerencsésebbek azoknál, akiket innen nem messzire, a magyar határnál fekvő Rechnitz Batthyány-birtokára vezet majd a sorsuk. De nem biztos, hogy az önök képzelőereje elegendő volna ahhoz, amit tivornyájának részeként ott az úri közönség az oдаkeveredett zsidókkal valójában művelni fog.” Noha az világos, hogy valami szörnyűségre kell gondolnunk, támpontok nélkül aligha csak képzelőerőnk csökevényessége az oka, ha nem tudjuk elgondolni, amit e mondatok körülírnak. A bizonytalanság azonban gyorsan eloszlan látszik, hiszen a megtalálható forrásokból világosan kiderül, mit is sejtet az itteni elbeszélő: hogy hogyan is vált a Batthyány Margit által 1944. március 24-ének éjjelén rendezett estélyen a megjelent náci tisztok szórakoztatásának egyik eszközévé a közelben táborozó deportáltak orgiasztikus lemészárlása (ezen esemény köré épül amúgy Elfriede Jelinek *Rohonc* — *Az öldöklő angyal* című darabja is, amelynek fordítása a Holmi 2013. júniusi számában jelent meg). Ám ha nem érzük be ennyivel, a zavar azonnal vissza is tér: hiszen hamar rájöhethetünk, hogy ezt a (David Litchfield nevéhez köthető) elképzelést mások komoly kritikával illetik, megbízhatatlan forrásokra alapított szenzációhajhászásnak minősítik, és máshogyan, nem a tivornya „részeként” gondolják rekonstruálандónak a kétszáz magyar zsidó halálához vezető eseményeket — egy történeti vita közepébe kerülünk hát, ahol körültekintően vagyunk kénytelenek mérlegelni az egyes álláspontok súlyát és igazságát. Miközben tehát csak közelebb akartunk jutni a regény egy mondatához, egyre távolabb sodródunk attól, hiszen onnan a vitapozíciók egyikére egyáltalán nem nyílik rálátás — tanulságos *double bind* tárul fel, amelyben vagy a szöveg működésének vagy a történelemhez való felelős viszony követelményeinek nem lehetünk képesek egészen megfelelni.

A kontextus tehát, amelybe egy efféle „történelmi regény” ma megérkezik, és amelynek már talán joggal tekinthető szerkesztés részeként mindaz, amit a digitalizálás és az internetes keresés lehetővé tesz, aligha hagyja egészen érintetlenül a szöveget és az olvasást. A fenti példákhoz hasonló esetekben a szerzővel egyenrangú helyzetben érezhetjük magunkat, hiszen szövege nem privát fantáziája termékének és nem egy rejtőző tudás feltárásának mutatkozik, hanem olyan adatok elrendezésének, mely számára és számunkra — potenciálisan legalábbis — egyaránt hozzáfér-



hetőek, így pedig a munkafolyamatot, a konstrukciós döntéseket is átlátni vélhetjük; felfedezhetjük például a különbséget a készen talált információk változatlan beillesztése és átszabása között. A 256. és következő oldalakon például — Weisz Jakab fiktív tudósításába beillesztett fantáziabetétként, mely az egy évvel későbbi eseményeket igyekszik megjövendőlni — Veress D. Csaba *Veszprém megye felszabadításának története* című 1970-es tanulmányának adataira és szófordulataira ismerhetünk rá — a cikkben és a regényben leírt bombázások pontosan ugyanakkor, ugyanúgy, ugyanígy áldozatot követelve zajlanak le. Egészen más a helyzet a 603–604. oldalon leírt jelenettel, amelyben Francisci Mihály evangélikus lelkész 1946-ban Lót történetét idézi föl prédikációjában, a költözni készülő, fellelkesült alföldi szlovákok pedig végül „a szó szoros értelmében adogatják őt kézzel a fejek fölött”. A regény ekkor már egy ideje vissza-visszatér Kugler József *Lakosságcsere a Délkelet-Alföldön* című monográfiájához az áttelepüléssel kapcsolatos fejleményeket taglalva, hűen követve és másolva az ott olvashatókat — ám ha valamiért egy-

más mellé tesszük a két szöveget, elámulva tapasztalhatjuk, hogy a történetésznél a Lót-epizód egészen más (kevésbé teatrális, bár legalább annyira elgondolkodtató) verziója olvasható: „Kisebb megbotránkozást váltott ki híveiből Balázs (Bagyinka) András hitoktató lelkész búcsúbeszéde is. Bagyinka Szlovákiába készült átköltözni, és a presbitérium engedélyezte számára, hogy a csabaiaktól istentisztelet keretében köszönjön el. »Szlovák nyelvű prédikációja minden kellemetlenség nélkül ment is végbe« — írja visszaemlékezésében egykori lelkésztársa, Dedinszky Gyula. »Annál nagyobb meglepetéssel szolgált az esti magyar istentiszteleten. Itt textusul 1Móz. 19,12–17-t választotta, azt a történetet, amikor Isten angyala felszólítja Lótot, hogy hagyja el Sodomát, és családjával együtt meneküljön a bekövetkező pusztulás elől a hegyekre. Élénk színekkel ecsetelte Bagyinka Sodoma romlottságát, a bekövetkezett szörnyű pusztulást, azt, hogy helyén támadt a Holt-tenger, ahol megszűnt az élet. Így lesz — alkalmazta váratlan fordulattal az igét — pusztulás és halál a sorsa itt is mindazoknak, akik Isten hívására nem hallgatva itt maradnak. A szószék magasságából újra és újra dörögte az igét áhító templomi gyülekezet felé: »Fussatok a hegyekre!« Az érthetetlen csak az volt a dologban, hogy Bagyinka nem a szlovák, hanem pontosan a magyar gyülekezetben mondotta el furcsa igemagyarázatát. A hívek megdöbbenve hallgatták a diszsonáns hangot, többen beszéd közben felállva helyükről otthagyták a templomot.«” Pedig a két szöveg amúgy ugyanazt tudja Francisci Mihályról — nyanya Ancsa a regény 581. oldalán például a monográfia mondatait követve számol be a lelkész pályafutásáról.

A *Természetes fény* egy helyen irányít nyíltan saját határain kívülre: az 551. oldalon arról értesülünk, hogy 1991 nyarán „egy havilapban” megjelent egy közlemény, amely — bár más néven nevezte meg — a regény Sebes István nevű figurájának fényképeit, feljegyzéseit és visszaemlékezéseit dolgozta fel és tette nyilvánossá; ugyanezen az oldalon pedig ott szerepel egy fénykép, amelyről bárki, aki látta már példányát, felismerheti, hogy a 2000 című folyóiratot ábrázolja — e nyomon nem nehéz eljutni Závada Pál *Saját idők nyomai* című cikkéig az 1991/8-as számban. Ez az írás már eddig is fontos szerepet töltött be a Závada-filológiában mint a *Jadviga párnája* előszövege: az itt dokumentként közölt katonanapló némileg rövidített-átírt változata tér vissza a *Jadviga* végén mint Osztatni Marci katonanaplója. A *Természetes fény* ezt a könnyen áttekinthető kapcsolatot alaposan felborzolja: szereplőjének tulajdonítja a napló szerzőségét, álnévvé minősítve az ottani nevet, története (a 463. oldalon kezdődő hosszú egységben) a napló szövege köré, annak mozzanatait és kifejezéseit követve íródik; közben azonban a *Jadvigát* sem engedni elfelejtünk, hiszen Osztatni Marci („elbeszélőnk korábbi hőse” — 522) alakja számos alkalommal felbukkan ebben a szakaszban — a két férfi szoros összefonódása, a fogságszerű hazaút sivár körülményei persze valamelyest a történet oldaláról is motiválják a naplószövegnek ezt a fikción belül is láthatóvá tett, ám egészen logikusan meg nem magyarázható újrahazsnosítását. Az 551. oldalon pedig még arról is értesülhetünk, hogy Sebes István

fényképei a havilapbeli közlés óta elvesztek; és valóban: míg ott, miután olvastunk a „KURVEN-BUNKER” feliratú kunyhót vagy áltemetést ábrázoló képekről, szemügyre is vehettük azokat, a regényben, bár az ott lejegyzett, a naplót előzményekkel és későbbi eseményekkel is kiegészítő háborús történet szinte egésze visszaköszön, már csak a róluk szóló szöveget találhatjuk (133; 140). A *Természetes fény* tehát lehetővé teszi, sőt néhol úgy tűnhet, egyenesen felhív rá, hogy rekonstruáljuk genezise egyes részleteit, hogy vegyük észre a primer vagy szekunder, de mindenképpen valamiféle történelmi hitellel rendelkező szövegtörredékeket, és az ezeket összemontírozó, hitelességüket egyszerre megőrző és megsemmisítő eljárásokat, valóságot és fikciót összedolgozó posztmodern masinériáját; ezzel párhuzamosan azonban az is nyilvánvalóvá válik, hogy mindez a tudás mit sem segít abban, hogy leírassuk, hogyan működik ez a szöveg, hogy mi-féle regény is ez igazából — sőt.

Mert az hamar kiderül, hogy a *Természetes fény* voltaképpen formáló elve, hiába a kinyomozható források, sokkal inkább a játék, mint az akribia. Ez látszólag persze nem jelent újdonságot, hiszen a szerző minden eddig megjelent művéből az derült ki, hogy vonzódik a rafinált, többszörös áttétekkel megbonyolított regénystruktúrákhoz — ezúttal azonban még a *játék* alatt is valamiféle tág keretek között mozgó, vad improvizációt kell inkább érteni, mint világosan lefektetett szabályok mentén haladó lépéseket; vagyis míg a korábbi regények szerkezetének feltárása erőbefektetést igénylő, ám elvégezhető feladatnak látszott, ezúttal nem is biztos, hogy a leírás az általánosságok szintjén túl egyáltalán lehetséges. Nemigen telik el ugyanis oldal ebben az egyébként sem csekély terjedelmű könyvben anélkül, hogy valamilyen változást kelljen észlelnünk az elbeszélésmódban: nem csupán arról van szó, mint korábbi köteteiben, hogy a különböző hangok időről időre átadják egymásnak a szót, hanem közben ráadásul visszaemlékezés követ egyidejű reflexiót, gondolatfolyam feljegyzést, levél naplót, fiktív szöveg valóban létrejövét, résztvevő elbeszélő külső elbeszélőt, meghatározható kilétű megszólaló meghatározhatatlant, mindentudónak mutakozó korlátozott tudását és így tovább — a narratológiai hullámvasút egy pillanatra sem áll meg. A szerző persze e komplexitás megőrzése mellett is sokféleképpen segíthetne a tájékozódásban, megtalálhatná a módját, hogyan biztosítsa, hogy olvasója minden pillanatban pontosan tudja, milyen státuszú szöveget is olvas tulajdonképpen — ez azonban a regénynek egészen nyilvánvalóan nem ambíciója; épp ellenkezőleg: a *Természetes fény* bizonytalanságok, ambiguitások és paradoxonok beláthatatlan sorozatát alkotja meg, egészen páratlan és mindenképpen lenyűgöző leleményességgel. „Papa, és maga is nedves kollódiumos lemez fog használni? / Ugyan, miket beszél? / Akkor a fényképészeti kirkatszekrény előtt miért vonulnak el majd valami elmosódott nadrágszárok és cipők?” — szól például az akadálytalan megértésnek demonstratívan ellentmondó párbeszéd egyikike az 59. oldalon: itt az olvasónak kell eldöntenie, hogy szerinte racionalizálhatatlan időviszonyok szervezik-e ezt a szakaszt, vagy

a beszélő változik meg jelöletlenül és meghatározhatatlanul az utolsó mondatban — egyik lehetőség sem látszik kizárhatónak a szöveg egyéb helyei alapján, ám nyilvánvalóan egyik esetben sem lesz a helyzet egészen világos. Vagy vegyük szemügyre a 104. oldalt: itt a csillaggal leválasztott szakasz néhány oldallal korábbi kezdete óta azt kell gondolnunk, hogy a Semetka Mária nevű szereplő visszaemlékezését olvassuk — ám hirtelen, ismét bármilyen figyelmeztetés nélkül, ezt olvashatjuk: „a mellette ülő Semetka Máriának már kellemetlen, ezért föláll, és elmegy.” A bekezdés pedig így folytatódik, talán a társaságban hátrahagyottak hangján: „Mi pedig nem értjük, hogy ez valami vicc-e, hogy Koleszár ennyire nevet rajta.” És még egy hasonló eset: „Ugyan mit meséljek róla Weisz Juditnak?, támasztja meg a fényképészék házának palánkját Sógor Miska.” — kezdődik egy szakasz a 440. oldalon egy külső, de Sógor gondolatait is ismerő elbeszélő hangján, hogy azután a következő oldalon, ám még ugyanebben a szakaszban és megint csak jelölés nélkül már Sógor beszéljen: „Másnap a szalonna mellé valódi törkölypálínkat is viszek”; a szakasz utolsó mondata azonban már ismét egy külső elbeszélőé, aki belát Weisz Judit érzelési közé és magányos ágyába is: „A párnába kell temetkeznie, és el kell küldenie a férfit, hogy ebben az összekuszáltságban próbáljon eligazodni érzeményci és érzelkei, vágyának és gyászának erői közt vergődve, kielégületlenül, ezért végül avatott ujjbegyére bízva rá magát.” A 132. oldalon azt gondoljuk, az egykori „fényképészeti notesz” közreadását kezdjük olvasni, ám a szövegben váratlanul utólagos reflexiók bukkannak fel; a 349-iken, amit addig levélnek hittünk, így zárul: „Elment az eszem, miket írok. Azt álmodtam, hogy megírtam Mariskának a feladataimat, és még arról is részletesen beszámoltam neki, hogy miket művelünk a gyűrűrejtegetőkkel meg az elfogott szökevényekkel a borpataki istállóban” — az általunk olvasott levél valóban erről szól, ám abban sem sokáig nyugodhatunk meg, hogy mindez csak álom volt, hiszen a következő bekezdésben már arról értesülünk, hogy Mária megkap egy ehhez legalábbis hasonló levelet.

A példák vég nélkül sorakoztathatóak lennének, ám talán ennyiből is jól látszik a *Természetes fény* egyik legalapvetőbb formadöntése: hogy szövegeit nem rekeszti merev határok közé, hanem éppen e határok cseppfolyósítása érdekében követ el mindent — a szöveg pedig anélkül pásztáz végig hol lassabb, hol gyorsabb mozdulatokkal ezen az átjárhatóvá tett spektrumon, hogy egyetlen gesztusa is kísérletet tenne ennek motiválására. A realitás keretei között ugyanis nyilvánvalóan nemigen lehet elképzelni, kicsoda vagy micsoda lenne képes rögzíteni, elrendezni és közreadni e konglomerátumot, ráadásul időről időre olyan fényképeket mellékelve, melyek a szöveg szerint elvesztek, megsemmisültek vagy sosem készültek el — mindez a regényen belülről nyomatékosan megmagyarázhatatlan marad. Mintha csak egy hatévados sorozatot néznénk, melyet *A képek árulása* alapján készítettek, a *Természetes fény* kétségbeesetten igyekszik elejét venni, hogy bárki a realizmus kódjai mentén próbálja olvasni, hogy bármily kis időre is megfeledekezzünk róla, hogy irodalmi

konstrukcióval van dolgunk; Selyem Zsuzsa az *Idegen testünk* recepciója kapcsán arról írt, hogy az elégedetlenség szerinte abból fakadt, hogy a könyv „fölsérti” „a kortárs magyar irodalom »esztétika-vallásának« (Alfred Gell) a műalkotás autonómiájára vonatkozó hittételét” (*Hol a határ?*, Korunk, 2008/11) — az új regény e hangsúlyos gesztusai azonban mindennél inkább mint-ha e „vallás” melletti elköteleződés megerősítését lennének hivatottak szolgálni. Radnóti Sándor mellékesnek tűnő megjegyzése látszik itt inkább relevánsnak, aki *A fényképész utókor*a kapcsán a korszakmeghatározó jelentőségű Esterházy-mottót idézte mint regényfikciót szervező alapelvet: „ha, akkor az véletlen” (*Egy magyar kérdés*, Jelenkor, 2005/7–8) — ezúttal egészen határozottan szólítja fel a szöveg olvasóját, hogy csak ennek észben tartása mellett fogadjon el és képzeljen el bármit, legyen az akár szöveg, akár kép; e felszólítás persze attól válik igazán provokatív, hogy az ezzel párhuzamosan érkező, ellentétes értelmű befogadási javaslat, mely szerint semmi sem véletlen, hiszen történelmi tények nyomán követése szervezi a szöveg minden mozzanatát, így abból a valóságos múltból szerezhető tudás legalább ilyen erőteljesnek tűnik.

Hogy miért e kettős beszéd, az a regény végére világosan kiderül. A *Természetes fény* a központi tárgyaú szolgáló időszakot, az 1930–40-es éveket traumatikus események, az eltérő traumák közötti feszültségek és a túlélésben segítő válaszreakciók összefüggésében javasolja megérteni — ezek nyomában pedig újra és újra a kommunikáció ellehetetlenülését regisztrálja: hallgatást és hazugságot, szégyent és sértődést; végeredményben pedig a hozzáférés lehetetlenségét az egykori történetek bizonyos részeihez. A regény egyik rétegében „elbeszélőnk” (vagy máshol: „az önk elbeszélője” — akiről alighanem a legelszántabb elemzői neki-buzdulással sem lehetne kideríteni, hogy pontosan mit, mennyit és miként „beszél el” a regény szövegéből) a kilencvenes évek elején elvetődik egy Semetka Mária nevű, Szlovákiában élő nőhöz, majd egy más alkalommal, ettől függetlenül, egy Sebes István nevű szegedi férfihoz — mindketten nyugdíjasok, és mindketten T.-i származásúak, miként „elbeszélőnk” is, aki elhatározza, hogy interjúkat készít velük. Így derül ki róluk, hogy testvérek, akik azonban már a negyvenes évek vége óta nem beszéltek egymással, és nem is tudnak egymásról — ám hiányosak lesznek ezek az interjúk is, lévén az alanyok vallomásvágyának és öncenzúrájának együttes termékei; a csend tehát feltörhetetlennek látszik. Legalábbis „elbeszélőnk” perspektívájából, aki legfeljebb megérezni próbálhatná a kihagyások és fedőmondatok helyét — ezeken a pontokon azonban a regény eltávolodik tőle, és azonnal körberajzolja a *lacunákat*, explicitté téve az elfojtott tartalmakat: „Amit a magunk részéről hozzátoldanánk, és amit egyébként elbeszélőnknek majd ötven év múltán sem sikerül újszegedi interjúalanyából kiszednie, annak az a veleje, hogy Semetka alhadnagy nem a kozaleci vacsoraosztásnál, hanem még aznap délelőtt és egészen más körülmények között találkozott Koleszár főhadnaggal” (206); „Újszegedi beszélgetéseik során elbeszélőnk abból a néhány elszólásból, utalásból nem vehette ki, hogy

e történet mögött egy hosszan elnyúló jegyesség is meghúzódik” (308); „És ugyanitt elbeszélőnk is megérzi, hogy elsiklanak valami mellett.” (532) A befogadó az eredeti megnyilatkozásokat, melyeket „elbeszélőnk” hallott, nem olvashatja, és nem is igen rekonstruálhatja, hiszen azok is szétoszlanak a bizonytalan határú szövegek hangzavarában — itt neki csak a tudomásulvétel jut, a feltárás feladatát a regény, úgy tűnik, teljes egészében magára vállalja.

Ennek eszközt pedig a múltbeli események minél alaposabb, minél körületekintőbb, a tabukkal leszámoló újrameselésében látszik megtalálni, összegyűjtve minden releváns információt — ennek a gyűjtésnek a módjáról azonban a szöveg már nem tájékoztatja olvasóját: aminek meglétéről értesülünk, az csupán a két interjú, kettejük fényképei és Sebes-Semetka háború alatt vezetett notesze. Annak a tudásnak, mely lehetővé teszi, hogy ezek mögé pillanthassunk, nincs ezekhez hasonló reális eredete, ez azonban még problémaként sem merül fel: a kérdéskört a regény teljes egészében kitakarja, és a fikció alapszabályaként fogadtatja el, hogy bármikor bekapcsolódhat az elbeszélésbe egy olyan szereplő (például egy ukrán pap vagy Sógor Miska vagy Koleszár Matyi), akinek „jelenbeli” helyzetéről semmit sem halunk, vagy akiről éppen azt tudjuk, hogy már a világháborúban meghalt, és hogy tőlük is bármikor átvehetik a szót a (végeképp Závada védjegyévé váló) többes szám első személyű elbeszélők — akik azután készségesen ismertetik a történet éppen szükség darabkait. És bár a szöveg például Sógor Miska esetében is olvasója elbizonytalanítására látszik törekedni, hiszen megszólalásainak kikövetkeztethető időbeli pozíciója nemigen egyeztethető össze („Emlékeztek talán, [...] miként erről egy kiadvány később meg is emlékezik, a biciklijén lóhalálában érkező Koren Jancsi gazdafiú előzi meg a tankot pár perccel” — 403; „Drága barátaim, ma hallom — 1944. november tizedike van —, hogy mindenki meglepetésére hazaérkezett Szarvasról Weisz Juci” — 438), ez a zavar eltörlül ahhoz képest, amit a folyton megjelenő „mi”-k okoznak.

Ezek néhol meghatározható kilétű egyéneknek tűnnek, akiknek közlései igazodnak ahhoz a tudásmennyiséghez, amellyel azok elhihetően rendelkeznek, így ezekben az esetekben csak a közvetítettség mikéntjének megfejtése jelent (bár nemigen megoldható) nehézséget; számtalan esetben azonban nyilvánvalóan lehetetlen a fikción belül megválaszolni, hogy honnan tudják, amit tudnak — és a szöveg sokszor nem is igen forszírozza ennek megokolását. Weisz Juci már idézett magányos önkielégítése csak a legszembeötlőbb az efféle helyek közül, amelyek amúgy hosszan sorolhatóak: gyakran találkozhatunk titkos vagy intim helyzetek leírásával (ilyen például Sógor Miska Koleszár általi kihallgatása [221], vagy Kóbi és Klára majdnem-szeretkezése a sötét mosókonyhában [303], vagy az öreg Semetka titkos találkozója Sógorral [503] stb.), és olyan megfogalmazásokkal is, melyek egy-egy szereplő elméjébe is belátást engednek („Juci hümmög, és elképzei Marit, hogy vajon besegít-e magának” — 271; „Kóbinak, aki nem számít rá, hogy meg lesz szólítva,

elkószáltak a gondolatai. Arra próbál épp rájönni, kire hasonlít ez a Klári” — 298). A 77. oldalon Sógor Miska mesélni kezd, szövege azonban egy „mi”-szólamba ágyazódik („avat be minket a makói vásártéren veszteglő hintók egyik hajtója”), ez a „mi” azután felszáll a hintóra, és tovább hallgatja Sógort, aki közben felismeri egyiküket („nem vitéz Karkus nagygazdához van szerencsém?, ugye hogy eltaláltam!”); a 81. oldalon titkokhoz érkezőnk („mi látjuk, milyen gondosan ügyel arra, mi az, amiről nem fecseghet még önöknek sem. Nem olyan jaj-de-mekkora horderejű dolog, de ha kitudódna, mégiscsak használhatatlan ná valna bizonyos segítségnek egy bevált módszere. Ezért tisztában van vele, hogyha egyáltalán nem beszél a bíró fiáról, Semetka Istvánról, ha meg sem említi őt senkinek”), amit azonban nyomban fel is tárnak előttünk, ám miután ezek a valakik, akik vagy a hintón ülnek, vagy egészen mások, kétségek nélkül ismertettek az olvasóval néhány soha ki nem fecsegett információmorzsát, visszakoznak, és a néhány további adalékot már bizonytalanságba burkolva adják elő („Legalábbis ez látszik kézenfekvőnek. Pedig nem biztos, hogy így volt”), hogy azután a 89. oldalon („Sógor Mihály szerintünk itt megint elhallgat valamit”) furcsa módon olyasmit fecsegenek ki, aminek éppen Sógor előtt kellett volna rejtve maradnia — e rövid részlet nyomán máris teljes a zűrzavar, hiszen ez a T. nevű falu afféle *panoptikon*nak tűnik, ahol semmi sem maradhat rejtve, miközben a mondatok maguk mégis megőrzött titkokról szólnak. A „mi” hol rejtélyes bennfentességével dicsekszik („Évában ez a váratlan közlés — ne kérdezzék, honnan tudjuk — olyan izgalmat vált ki” [107] stb.), máshol tudása korlátozottságát állítja kirakatba („Kitalálhatnánk és kiszínezhethetnénk ugyan egy ideillő éjszakai történetet, de ha egyszer nem tudjuk, mihez is kezdtek egymással, nem szeretnénk a levegőbe beszélni” [115]) — mely utóbbi viszont igencsak kétséges, hiszen akiről szó van, már az előző bekezdésben egyedül maradtak, és ott még a gondolatok közvetítése sem okozott nehézséget („Nem szabad?, kezdett magával vitatkozni, nem, semmiképp”) — igaz, két oldallal korábban még a magával vitatkozó Éva és egy másik lány volt a „mi” („ott állunk neki modellt a félérett búzatábla előtt”) — és így tovább.

Az efféle narrátorok szerepe olyan gyakran bizonyul illogikusnak és olyan tüntetően inkonzisztens, hogy perspektivikusságról beszélni alapvető tévedésnek tűnik: ha azt feltételeznénk, hogy a szándék annak bemutatása volt, milyennek látszottak az egyes események különböző résztvevők nézőpontjából, másnak, mint tökéletes kudarcnak aligha ítélnénk az eredményt; úgy tűnik inkább, hogy a többes szám harmadik személyű hangok helyenként, nem egészen átlátható okokból elveszíthetik ugyan mindentudóságukat, de semmilyen *állandó* fikciós játékszabály nem korlátozza őket. Voltaképpen persze mindez már Závada előző két regényéről, és különösen az *Idegen testünkről* is elmondható volt, és elbeszélőinek viszonya a mindentudó elbeszélő tradíciójához visszatérő témája is lett a róluk szóló írásoknak, még ha a narráció politikai gesztusként (a nacionalizmus dekonstrukciójaként, a felelősségben való osztozás tudatosítása-

ként, a kizárások logikájának feltárásaként) való kézreálló értelmezhetősége némileg háttérbe is szorította a témát; példaképpen Darabos Enikő a problémát nyersen és lényegre törően megfogalmazó mondatait idézném csak: „A mindentudó narrátor mára diszkreditálódott funkcióját figyelembe véve azt mondhatnám, hogy ez vagy annak az elfuserált változata, vagy roppant ironikus dekonstruálása. Vagy mind a kettő egyszerre, akkor viszont nincs jól kidolgozva, és a magam részéről inkább efelé hajlok.” („*Mi*”, *akik „ők” vagyunk*, litera.hu) A helyzet ezúttal is hasonló: miközben a regény a jelek szerint ragaszkodik a potenciális mindentudás pozíciójához, alkalmasint mivel innen látja egy csapásra szétbomlaszthatónak az elhallgatások és hazugságok hálóját, elveti annak legkézenfekvőbb és legkonvencionálisabb elbeszéléstechnikai lehetőségét. A bizonytalansági tényezők fentebb tárgyalt arzenáljára gondolva azonban nehéz lenne mást feltételezni, mint hogy éppen az elkülönösítés a cél, kiküszöbölése annak a hamis komfortérzetnek, amit egy ilyen megszokott technika okozhatna, hogy sose feledhessük el, hogy mindez voltaképpen irreális, mint az az időn és téren kívüli absztrakt mező, mely a narráció legfelsőbb szintjének mutatkozik, ahol a különböző hangok átadják-átveszik a szót, közbevágunk, megbízzák egymást — vagyis megint csak: hogy ez, ebben a formában csak egy irodalmi műben lehetséges. Ez a felfogás pedig, mely a műalkotást a realitás lehetőségein túllépő, annak inherens akadályait felszámoló kommunikáció terepének tekinti, a legkevésbé sem újdonság az életműben: elég csak a *Milotára* gondolni, ahol egy paradox időviszonyok mentén felépített regényszerkezet vezetett el a megértés utópiájához — és amely ráadásaképpen még a pümkösi csoda képét is felajánlotta saját allegóriájául, ami-ben igazán kézenfekvő módon lehetett az *irodalom* transzcendenciába emelésének gesztusát felfedezni: „A »pümkösi« nyelvi univerzálé, a szentlélek által a földre küldött nyelv, a mindenki által érthető, közös nyelv az, ami külön-külön is, egymást fedve is, beszélteti Milotát és Erkát. Ez a közösség, ez a dialógus nem jön létre a regény megalkotta világi térben, de létrejön az időt megelőző és beelőző nyelvben annak univerzális szentségeként.” (Bombitz Attila: *Az építkezés öröme*, Új Forrás, 2003/6.)

Arról pedig, hogy a regény a lehetetlen lehetségesbe fordításának nagyszerű és nélkülözhetetlen terepe, a *Természetes fény* legkésőbb az 550. oldalán meggyőzi olvasóját: a Semetka-testvérek fizikai távolságot és évtizedes hallgatást áthidaló imaginárius duettje a szöveg katartikus csúcspontja, mely, azt gondolom, egyike a magyar irodalom legemlékezetesebb jeleneteinek — erejét pedig e megszüntetve megőrzött mindentudás által lehetővé tett aprólékos és kíméletlen figyelem növeli hatalmasra, amellyel a szöveg addig végigkövette alakjai és környezetük sorsát. Az olvasó ugyanis eddigre képessé válhat elképzelni, mit is jelentett éveket eltölteni frontkatonaként, partizánvadászként, katonaszökevényként, mit jelentett tömeggyilkosságokhoz asszisztálni, mit jelentett lezárt vagonban utazni heteken át, és mit jelentett reménytelen szerelmesként végignézni a zsidóság jogfosztását, gettósítását és deportálását, mit jelentett a megszállók erőszaká-

nak áldozatává válni — mindazt, ami a regény szereplői számára viszont kommunikálhatatlanná vált, amit ők nem képesek a másiktól elgondolni, de nem képesek elmondani, és így nem képesek megérteni sem. Ebben a szétszalazhatatlan magánéleti és történelmi tapasztalatokban gyökerező, feloldhatatlan zavarban láttatja a regény e testvéri kapcsolat kisiklásának és ellehetetlenülésének eredetét — e zavarok eszkalálódása pedig végül a tágabb közösséget is végképp szétzilálja. „De mi az istenharagjának kell az otthonotokat elhagyni?, ha ezt meg tudnám érteni! Ha egyszer az ember már otthon volt ott, ahol volt, hogy képzeled, hogy másutt majd még inkább otthon lesz?!” (28) — teszi fel a kérdést a regény elején a Szlovákiába áttelepült öreg Semetka bíró, lánya szerint leginkább saját magának, a szöveg hátralévő része pedig mintha csak az egykori válaszokat sorakoztatná fel, melyeket az itt átélt újabb traumák már elrejteneek előle: annak történetét tehát, hogyan váltotta fel egy magyarországi faluban a különféle emberek együttélésének modelljét a tőlünk eltérő emberek kiszorításának modellje, hogy hogyan szűnt az meg otthona lenni a győztes csoport kivételével mindenkinek, és hogy az eltérő, megoszthatatlan sérülések nyomán hogyan sodródtak egyetlen család tagjai is más-más csoportokhoz; a *Természetes fény* ennek a folyamatnak is nehezen feledhető szimbólumát alkotja meg T.-vel, mely hiába áll a regény gravitációs középpontjában, végül minden szereplőjének csupán *egykori* lakóhelye lesz.

Hatalmas teljesítmény tehát, mely a hallgatás alá eltemetett történeteket előlva az átjárhatatlan traumarendszerek leépítésének reményében e történetek empatikus végighallgatására buzdít: világos és igen szimpatikus válasz ez a kérdésre, mire lehet jó ma például az irodalom — ez a válasz azonban egy olyan műtől érkezik, melynek az irodalom helyével és szerepével kapcsolatos elképzelései közben mélyen problematikusak. Hiszen a *Természetes fény* két, egymást kizáró üzenetet közvetít: az egyik szerint, melyet a mű genezisének rekonstruálását lehetővé tévő, fel-felbukkanó jelek sugallnak, az irodalom szükségszerűen rá kell hagyatkozzon a történészek és mindenféle egyéb kutatók munkájára; a másik viszont mintha valamiféle kváziromantikus művészetkultusz jegyében fogamzott volna meg. Hiszen a regény fikciója felől a regény genezise tökéletesen hozzáférhetetlennek látszik: a szövegben egyetlen helyet találni csupán, ahol tudományos feldolgozásról szó esik („arról is értesülni fog majd egy helytörténeti munkából” [403]), az egyetlen kutatószerű alak pedig a helyenként szatírába illően korlátozott tudásúnak megfestett (és az életmű ismeretében alighanem szerzői önparódiaként is felfogható) „elbeszélőnk” — a rejtélyes, irodalmi létmódjukból kiszakíthatatlan többes szám első személyű hangok esetében viszont az olvasónak nemigen van tere és lehetősége, hogy kételkedjen sokszor megfellebbezhetetlennek mutatott tudásukkal kapcsolatban, hogy kérdéseket tegyen fel annak misztikus (vagy mindenesetre misztifikált) eredetével kapcsolatban. A regény így, miközben résein adatgyűjtői-értelmezői teljesítményekre és viták csataterére láthatunk, az *igazság* passzív elfogadására buzdít: bár ironikusan kontúrtalanított, mégiscsak a közvet-

len szemtanú pozíciójába helyezett elbeszélők szájába történészi, helyenként ráadásul konszenzust nélkülöző interpretációk eredményét adni pedig egészen ártatlannak aligha tekinthető lépés; ahogy nem az a művészetnek a tudomány kannibalizálása árán elért felmagasztosítása sem. A regény saját autonóm irodalmiságát védelmező gesztusai nyomán persze akár arra is juthatnánk, hogy akkor járunk csak el helyesen, ha radikálisan megtartóztatjuk magunkat annak kísértésétől, hogy a szövegből történelmi valóságunkról akarjunk információkat szerezni, és egy teljes egészében fiktrív világ történeteként olvassuk, melynek semmi relevanciája a magyar huszadik századdal kapcsolatos tudásunkat illetően — ami természetesen kiiktatná minden fenntartásunkat, azonban hatalmas, felelőtlen pazarlás lenne; vegyük hát észre inkább, hogy azok a bizonyos rések ott vannak a regényben — és értsük ezt felhívásként közös munkára.

Gilbert Edit Filoszok függésben

(Havasréti József: *Űrérzékeny lelkek*. Magvető, 2014)

„Kétségbeesett erőfeszítéssel próbálta egybelátni az egészet: a zavaros levél, az utalások, az idézetek, a nevek. Könyvek. A Biblia.” Legyen ez írásom mottója. A tárgyalandó műből vettem. Még annyi más is lehetne... ugyanonnan. Hát még ha behoznám a humaniorák általam ismert tartományait, amelyek referálnak a szerző által felnyitottakra! Intratextuális találataimat, amelyek sommázatai, esszenciái az *Űrérzékeny lelkek* értelemlehetőségeinek magából a könyvből, ígérem, eztán nem szó szerint idézem, legfeljebb még egyszer-kétszer. Olcsó megoldás lenne folyton rámutatni, hogy a mű magáért beszél.

A bőség zavarával küzdünk: a fentihez hasonlóan jó, kika-csintó, a megfejtést sugó s egyúttal annak elnapolását engedélyező, jellemző metamondatokból rengeteg van a könyvben, amely sok más könyvre, írásra, filozófiai, művészeti alkotásra támaszkodik, s köti össze azokat a kalandregény és a metafizikai krimi

sémaival a talált kézirat toposzából kiindulva. (Rendre kulcsot ad műfajához, megfejtéséhez, például a 190. oldalon: a sci-fi allegóriája a magasabb értelem keresésének. S maga a szerző is bővelkedik mottókban, lásd az 5., még számozatlan oldalt.)

Havasréti József regénye különleges anyag, megdolgoztatja befogadóját, recenziását. Tapasztalatom szerint kétszer legalább el kell olvasni, mert e mű esetében az első olvasás valójában mindössze tapogatózás, s csak újrakezdve és megint végighaladva benne teszünk szert a leíró olvasatra. Első nekifutásra a második rész felől, azaz körülbelül a közepétől, arra a tömbre még jól emlékezve kezd megtapadni valamiféle értelemkoherencia vagy legalábbis többé-kevésbé összefüggő cselekmény.

Saját olvasásfolyamatunk ha nem is modell, tanulságos tapasztalóul azért szolgálhat a befogadó számára, akit orientálunk. Erről adok számot a továbbiakban. Akár kritikát írunk, akár tanulmányt, azt hiszem, nem kell, nem érdemes ezt elfednünk. Gondolkodásunk strukturális és temporális jegyeinek megosztása segíthet a befogadónak a műre történő ráhangolódásban, a ráismerésben. Az értelmezési folyamat rokon vonásait azonosítva mintát kaphat az olvasás törvényszerű buktatóinak,



a megértési fázisok nehézségeinek vállalására, tudatosítására és áthidalására. Megtorpanásaink és újabb nekilendüléseink megjelenítésével követhető ugyanis, milyen értelmezési kereteket kínálunk fel az új műnek. Láthatóvá válik, hogyan módosítjuk, tágitjuk azokat, miként keresztezünk többet belőlük, míg végül horizontunkon belátható távolságban megtaláljuk a vizsgált alkotás helyét. Az alkotással folytatott hermeneutikai dialógus során ismerőssé válik, ami idegen volt.

(Most: „A szerzőtárs elmondja, mi történt, én elmondom, hogy mit éltem át” — 10.)

Bízom tehát az újakezdés erejében, miután először végigolvastam a regényt. Mivel közben, elsőre ki-kihagyott a figyelmem, reménytelennek tűnt, hogy össze tudom kapcsolni emlékezetemben a sok szereplőt és sztorit. A könyv második fele villanyozott fel, töltött el némi biztonsággérzettel, ekkor még csak Rendes, a főhős nyomozása Larisszával, egy látszólag mellékszereplővel, akibe beleszeret. Ez a vonulat ugyanis teste-sebb, testszerűbb, testközelibb, mint a regény eleje. Egyszer csak megragadja a figyelmet (a figyelmemet), mert hosszabban szól valami egybefüggőről, felfoghatóról a folytonos elkalandozás veszélye nélkül. A hozzáférhetőség érzetét kelti — bennem legalábbis, aki előtte már többször elvesztettem a fonalat. Reménytelen a kapcsolódások felderítése, ha nem vagyunk folyamatosan a topon éberségben: az intellektuális figyelem nem lankadhat. S minthogy a zárlat, a lengyel epizód messze nem értet meg mindent visszafelé, sokan, gondolom, újakezdzük, mert homályban maradt, aminek össze kellett volna állnia. Sejttem, hogy sok minden elmaradt közben, a részletek első közelítésre nem pozícionálódtak, még nem volt mibe illeszkedniük. Evidens az újakezdés kényszere, ettől várom a terelő impulzust. Rácsodálkozom há-lásan az „előzményekre”, mintha az idősíkok közt is úgy-ahogy eligazodnék ekkor már, de mindenre persze még így sem derül fény. A titok, ugyebár, megoszthatatlan.

Többszörösen nehezített a terep. A szerző nem könnyíti meg a dolgunkat a szereplők kilétének megfjítésében. Bőven él a magyar nyelvnek azon sajátosságával, hogy az alanyt elég homályosan odatenni, tudvalévőleg nálunk az igeragozásból sem derül ki, férfiról vagy nőről van szó, jól lehet rejtőzni, lebegtetni nyelvünkben.

A kompozíció lenyűgözően monumentális: időben és helyszínek tekintetében a 20. század elejének orosz történelmétől a rendszerváltás előtti orosz és magyar világon át napjaink Magyarországra jutunk. Mindez kis tárgyakon át, a mikrokörnyezet érzékeny és aprólékos ábrázolásával történik. A cselekmény narratopoétikai mikroívei is összehajlanak: gyakori a megérkezés, illetéktelen behatolás, tárggyal-információval való távozás történetsémája, egészen a legbelső történetmagig a mitikus öregasszony-archetípussal, aki az űrszondához vezet az erdőben a kisfiú(ka)t. Suler, a zsidó–orosz–szibériai (h)ős azonosítódik ugyanis valamiképp Rendessel, s felbukkannak más, a szerző által vagy általam végig nem vitt párhuzamok (lásd Rendes any-

jának s Larissza anyjának keleties vonásait). A politikai klíma a hatalomnak a tudattágító szerek — így a fekete húsnak nevezett pszichotróp anyag — iránti erőteljes érdeklődésében nyilvánul meg.

A narrátor néha mindentudó, néha közelre ereszkedik és nem mutat összefüggéseket a megelőző és rákövetkező jele-nettel, máskor belső monológba vált vagy egy másik szereplő nézőpontjából nyilvánul meg, ám a váltást nem mindig oldja meg meggyőzően. Időnként egy mondattal ismertetné az addig kívülről ábrázolt tudatot, s az elég esetlen, vagy nem tudja sú-riteni, szintetizálni, ameddig eljuttatta szereplőit: „Novák, *a rá jellemző jóhiszeműséggel*, kitálalt otthon...” (255, Rendes itt már gyanakszik ugyanis Novákra — kiemelés tőlem: G. E.); „Szabó, noha saját szavaival nem így fogalmazott volna, érezte, hogy...” (167) Érzékelteti azonban a narráció az idegen tekintet jelentő-ségét, hogy mindig van még valaki ott, foglalkozik a semmivel, a teljességgel, az isteni befelé szűkülésével annak érdekében, hogy kommunikálhasson az emberrel. A harmadik, a figyelő, a külső nézőpont a mindenkorai krónikásé is.

A narrátor a fejezetek egy részében nem közli világosan, mi-kor (jellemző az egy-két emblematikus kivétel) és főként hogy kivel játszódik az adott rész. Néha támpontunk is alig van kita-lálásához. Többnyire közvetetten jelenik meg a szereplő (egyik nevével, művével, jellemzőjével), de van, ahol még úgy sem. Ha valós híres ember az aktuális figura, keresztnevéből és műve címéből (Aldous, *Meztelen ebéd*) internet mellett olvasva nem gond a híresség azonosítása, sejtésünk igazolása, meglévő isme-reteink felfrissítése. A fiktívekkel viszont meggyűlik a bajunk. Például azonos vezetéknév, más keresztnév: apa és fia... És hát Sinkó Ervin nevét sem találjuk leírva, csak oroszosítva: atyai és keresztnévén, Babel barátjaként szerepel mint magyar író. Kell a háttérismeret, a gyanú, szóval világos: filoszokat enged be a világába a mű, akárcsak *A Foucault-inga*.

Nevek szempontjából úgy olvasódik e magyar regény, mint az orosz művek. Gyakori panasz, vád az orosz irodalom ellen, hogy majdhogynem beazonosíthatatlanok benne a szereplők, mert annyiféleképpen nevezik meg őket. (Erről is ír Borisz Uspenszkij *A kompozíció poétikájában*). Bizony, annyi a sze-replő itt is, akik sajátos szálakon kötődnek egymáshoz, így-úgy megnevezve, mint egy orosz nagyregényben, ráadásul cikáznak az idősíkok közt. Sokat vár el a befogadótól a mű, és sokat is ígér. Hogy kalandosan eljuttat a transzcendensbe. Hagyatkozik szakmai szenvedélyünkre, a különleges iránti vonzalmunkra, rejtvényfejtő készségünkre.

Érdekes befogadás-szociológiai vizsgálatot eredményezne, ha kiderítenénk, kik hogyan olvassák az *Úrérzekény lelkeket*, mennyire haladnak a kulturális nyomokon végig, megnézik-e a filmeket, meghallgatják-e a zenéket, előkeresik-e az írásokat, amelyek megidéződnek. (Utoljára húszévesen Fodor András naplóit forgattam így, az *Ezer este Fülep Lajossal* című személyes kultúratörténeti kalauzt.) Vajon az efféle alapos olvasó a min-tabefogadója a műnek? Elképzelhető lazább, könnyedebb, asz-

szociatívabb arasolás is ebben a pszichedelikus kultúrkrimiben: én például *real time* hallgattam a zenéket, miközben haladtam a regényben, de a többi új elágazásra nem léptem rá. Felidéződik egyúttal a kultúra más szegmenseiből sok mű, információ, tartalom, amiről tudtam. Élvezem azokat az asszociációkat, amelyek mintha magamtól jutnának eszembe: úgy, hogy nincs manifeszt módon jelezve ittlétük. Ez izgat jobban, az Umberto Eco-i kérdés: amikor az olvasó felfedez egy intertextust, s ő, a szerző pedig elcsodálkozik azon, hogy ott van az ő művében ez az onnan kiolvasott utalás. Majd ellenőrizve eszébe jut, hogy öntudatlanul valóban beletette azt, valamikor tényleg hallhatta vagy olvashatta, amit így adott tovább... Én így járok lépten-nyomon az *Úrérzekény lelkekben* — Bulgakovval. Biztosan nem csak én, s biztos nem véletlen, hogy rá is gondolunk sokat a könyv olvasása közben, függetlenül attól, hogy a végén nem szerepel a vendégszövegek szerzői közt. (Talán csak mert nem szó szerinti a megidézése.) Előkerül Behemót neve egy összevont hasonlatban, akár Woland is visszatérhetne 2024-ben Moszkvába (147), s a tematikus érintettség okán eszembe jut az orvoskísérletek Bulgakovja is a húszas évekből a *Végzetes tojásokkal*, a *Kutyaszívvel*. Meg az ezoterikus biológiai kísérletek az ember feltámasztásáról ezekben a fantasztá húszas évekből. Megidéződik, ha csak egy említéssel is, a *zaum*, az értelem mögötti nyelv (13), az orosz futurizmus metafizikai vonulata. (De még egy mai magyar ontologikus bikinis költő is ugyanitt, lásd <http://www.irodalmijelen.hu/05242013-1600/ebredes-viola-szandra-versei>, különös tekintettel a középső darabra.) A könyv végén számomra megint csak bulgakov a félhomály apoteózisa, pedig láthatólag nem tőle való az idézet.

S nem is Woland tekint szét a jövő Moszkváján, pedig megethetné néhány száz évenként, úgy tűnik, elnéz az oroszok fővárosába, érdekli, megromlottak-e a moszkvaiak, s milyenek lakás-körülményeik. A szövegrész szerzője a narrátor szerint Tolsztoj. S ez legyen arra is példa, milyen cselesen kommunikál olvasójával a narrátor. Mert hát nem az ismertebbről, Levrről van itt szó. El is csodálkozik bizony, aki naivan vele hozná összefüggésbe az olvasott részt. A gyanakvó hátralapoz s megtalálja Alekszej keresztnévét a Tolsztoj vezetéknév előtt. És hát újra, sokszor és mindig csak így: „Ervin Iszidorovics (ahogy Babel a magyart nevezte)” (149), oroszosan, familiárisan.

Ám önreflexív a szöveg: a szereplők is panaszkodnak egymás olvasottságára. Van, aki elismeri kicsit ironikusan, kicsit szorongva, hogy nem tudja, mire utalnak folyton a többiek (Szabó, a rendőr), más (Rendes) csodálkozik Larissza zenei alulműveltségén. Úgyhogy mi sem kell, hogy mindent teljességgel birtokolni akarjunk, s rosszul érezzük magunkat műveltségi fehér foltjaink miatt.

Meggyőződhetünk viszont arról, hogy mi nincs elvarrva. Larissza és apja szála biztosan nem. Efelől újabb regény, folytatás kerekedhet. Ők is érintettek, ám nem mutatják meg lapjaikat. A lány orosz anyjának életéről alig valamit, haláláról végképp semmit nem tudunk meg. Az sem derül ki, apja miért járkal Nyíró

megörökölt lakásában, s hogy milyen kapcsolata volt az örök-hagyóval, távoli rokonával. Beszédesekek itt az elhallgatások. Vannak viszont jelentőségteli elszólások, utalások ezen a vonalon, és egy-re valószínűbb a regény logikájából, hogy nem mellékes ennek a családnak a jelenléte a cselekményben. Ők is megfertőződhetnek a fekete hússal (talán még nem tudják), a moszkvai szállal kerültek bizonyára kapcsolatba, talán egyenesen Sulerrel. Nyíró (a pszichotróp gombákkal kísérletező magyar team vezérégyénisége) lakásának kulcsai mindig is náluk voltak, értesülünk róla mintegy mellékesen. Az egyik öreg sokatmondóan figyelmezteti Larisszát, hogy érhetik meglepetések szüleivel kapcsolatban... Éva, Júlia, a feleségek alakja sincs kidolgozva, s nem derül ki (számomra) Rendes és Káló közös mesterének kiléte.

Különleges ez a regény. Első szépírói jelentkezése a más szerepeiben, alakmásaiban egyre ismertebb pécsi szerzőnek. Színes-szagos-érzékletes szöveget hozott létre, amely színesztézikus és maximálisan szenzitív. A mozgás, a forgás, a sajátos tánc, a szédülj-baba, a dervisforgás, a transztánc megidézése. Szagregény, tapintásregény is. A lehúzó mocsáré, iszapé. Folyton ráragad a fekete tinta, grafit, festék, por, zúzalék, törmelék, a szerves anyagmaradvány a kutakodó főszereplők ujjaira. Épít a koincidencia-elve. Filmszerű: a képzeletbeli és sugalmazott mozihoz már meg is van a zenei anyag, ami szinte egyfolytában szól a regényben, korántsem csak háttérként. A csend különféle fajaihoz is ért a szöveg. A Tarkovszkij *Sztalker*-éből kiinduló koncepció viszont másfelé térül el. A Havasréti-mű nem szól az istenivel való találkozásról. Havasréti láttató erővel alkot, van érzéke a nőiesnek tekintett leírásokhoz, ábrázolásmódhoz, a mikrokörnyezetet plasztikusan ragadja meg. Fontos nála, ki hogy van felöltözve, mit visel. Milyen a haja s a cipője. Meghatóak a reáliái: ahogy előhossa a múltból a hetvenes évek tárgyait, a kör alakú nyalókat, középen virágformával, a karamellákat, a lakberendezési tárgyakat: a kempingszéket például. S Pécs helyszíneit. Üdvös ez a technika, titokzatosságot eredményez s egyetemesít, miszerint sem magát a várost, sem utcáit nem nevezi meg. Még a Mecseket sem. Vajon van-e (magyar) olvasója a könyvnek, aki így nem is jön rá, hogy e mű cselekménye részint Pécsen játszódik? A kérdés költői, hiszen a beharangozók s a szerző életrajz-kivonata alapján ez nyilvánvalóvá válik, a digitális univerzumban (ez) nem maradhat titok, meglepetés. A beavatott olvasó viszont nyer-e a finom utalások referenciáinak az ismeretével? Nem hiszem, hogy lényegileg többet jelentene a tudásuk. Mindenki a maga kontextusait bontja ki úgyis a szövegből (lásd fentebb saját nem-pécsi, ám oroszos példáimat) saját identitás-konstrukciója, kompetenciája, tudásszerkezete alapján, s nem jár rosszabbul a másiknál. A pécsiek mindössze otthonosabban mozognak a regény e fiktív terében, amikor a főtér jobb alsó sarkában lévő kávézót, a zsinagógát, a központ alatt húzódó négysávos utat maguk előtt látják. S elgondolkodnak: a horgászto vajon a malomvölgyi vagy az orfűi lehet-e. A mecseki lankák, villák, füge- és mandulafák beemelése, s a Vörös Ház és a szonda ide, a mi hegyoldalunkba történő helyezése kultusztúrák útvonalát vetíti előre. (A szerző

civil lényének valamelyes ismerete is csak a főhős jellemének egy-egy aspektusával való rokonság érzetében nyilvánul meg.)

Lokális genezisében úgy Pécs-regény ez a mű, hogy egyúttal kultúráközi, részben magyar–orosz kapcsolattörténeti fikció. A hiányzó — s megképződött láncszem. Amikor komparatistiként egymásra vetítem a két kultúra mintázatait, érzékelem, mi az, ami hiányzik egyik és másik irodalomból. S régóta várok egy ebbe a vonulatba íródo regényre. Závada Pálnak *A Kirov utcai tálcása* (s Kukorelly *Rom. A szovjetónió története*) óta a folytatás-
ra. Az orosz tudománymisztika és a magyar neoavantgarde a pécsi kiszögellésekkel váratlanul megérkezett hozzánk. A színházban amúgy legutóbb (Gothár, Ascher oroszos rendezései után) Vidnyánszky Attila alkotta meg Debrecenben (*Mesés férfiak szárnyakkal*) az éppen erről a tudományos-transzcendens szovjet világról szőtt fantáziát.

Szerzőtárssal írja a regényt, párhuzamosan. Nem dialógus ez, inkább montázs, közli az elején a bevezető hang, a főszereplőé. A talált (feladó nélkül küldött) kéziratot járja, írja, toporogja körül a szüzsé. A kézirat tipográfailag is elkülönül a többnyire a fókuszban lévő alak, Rendes nézőpontjából bonyolított cselekmény szövegétől. A regény szüzséje végső soron ennek a kéziratnak a kommentárja. Ezt értelmezi, bontja ki, e titokzatos és zavaros textus kontextusainak, forrásának, referenciáinak a keresését, kutatását öleli fel a mű. S bemutatja a köré képződő közösségeket. Megmozdulnak, bejelentkeznek, egymást ajánlják ugyanis az érintettek: hírt ad magáról organizmusként az alvó hálózat. Társadalmiasul a kézirat ott, ahova elkerül, azok körül, akikhez eljut, akik olvassák, ám ok és okozat felcserélődik — csak olyanokhoz ér el, akik már eleve tudnak róla, akiknél már megvolt valamiképpen, akik megélték tartalmát. Egymásra vetítődik az álmok és révületi tartalmak révén Suler és Rendes alakja. Az utóbbi akkor avatódik be kisgyerekként a kirándulás-
son, amiről rejtélyesen eltűnik, amikor az előbbi meghal a félresiklott kísérletben az anyag magyarországi kipróbálásakor. Ez a szerepátfedéseken és titokzatos analógiakon, kapcsolódásokon át érvényesülő misztikum működik Hesse *Napkeleti utazásában*, Kamarás István számos regényében is. A bulgakovi kéziratot is a beavatottak ismerik fel, s generál ott is a kézirat közösségeket, kapcsolatokat, újabb történetet. Nem szabadulok az újabb és újabb *A Mester és Margarita*-allúzióktól: a 318. oldalon a diszszidáló Szabó elhagyott lakásába költözik, miután elkobozzák, egy „kolléga a béemtől”, a 323-on pedig nem lehet elmondani, ami történt, mert minél pontosabbak akarunk lenni, annál jobban belekeveredünk, s annál nagyobb összevisszaság sül ki belőle. Akárcsak Hontalan Iván esetében, amikor megzavarodik a Woland körül felbolyduló világtól, s mi hiába tudjuk, hogy pontosan tolmácsolja, ami ott, akkor zajlik, az a köznapi logika nyelvén elmondhatatlan, csupa sületlenség. Mint Havasréti könyvében is: „Nézze, azért nem lehet normálisan beszélni erről az egésről, mert minél jobban elmagyarázza az ember a dolgot, annál nagyobb örültségnek hangzik.” (323)

És ne feledjük a hordozót. Az *Űrérzékeny lelkek* már az első lapoktól kinyilvánítja az üzenet másságának, a médiumváltásnak a lehetőségét: a betű szerinti tartalom helyett a fizikai létben, az anyagszerűségben megnyilvánuló jelentést. Bizonyos jelenté-
keny könyveket nem elolvasni, hanem megenni kell. A könyv ugyanis más könyvek, kéziratok, levelek lapjaira, lapjai közé ragasztott, kent, préselt, szórt gombáról szól, amely talán egyazon forrásból származik. S aminek eredete a szibériai űrhajó-beccsapódás és a mecseki szonda keltette zóna analógiájában, titokzatos kapcsolatában rejlik.

A titkos összefüggések regényét teremti újra a pécsi (irodalomtörténész, kultúrakutató, Szerb Antal-monográfus) szerző. A totalitásra tör, a titkok mélyére ás, de a kisiklást találja ott. A Megnevezhetetlen negatív aspektusát. A kínok, a szenvedés, a gyöttelelem forrását. Válogatott kínzásokat olvasunk könyvében naturalisan kifejtve, tudósítást ad az örületről, az elme önkívületi állapotairól. Elállatiasodás, testi-lelki borzalmak, kannibalizmus a rettenetes fekete hús hatásának, megérintésének-belélegzésének és elfogyasztásnak következményei. A metafizikai borzalmat találjuk az űrérzékeny lelkekben. A főhős-külső narrátor *Introbeli ars poeticája* szerint be kell számolni erről, hogy tudatosításával távol tartsuk magunktól. Egy másik orosz író jut itt most eszembe, Ljudmila Ulickaja: életműve kiemelkedő darabjainak rend- és értelemkeresése, a sors, a motiváció, a karakter összefüggései. És a *Kukockij eseteinek* rejtényszerűsége: ki kicsoda, ki kinek felel meg a két szinten. Havasrétinél még tovább osztódnak a síkok. Ulickaja e transzcendens-járó regényében emlékezetesek mind a gyötteleme-, mind az eufórialeírásai. Itt, a magyar műben az első irányba történnek emlékezetes lépések. (A 39. oldalon Flaubert-től olvasunk a másik minőségről is, de a szöveg hőfoka nem közelíti meg az orosz íróno boldogság-leírását.)

S a számomra legfogósabb kérdés nyitva maradt. A hetvenes évek (pécsi) állatkerti szakkörének felvetése itt zümmög a levegőben. Az Örökkévaló nem közelíthető meg földi mértékkel, evilági szavainkkal, mértékeinkkel, léptékeinkkel, műfajainkkal. Legfeljebb a visszajáról. Ez a negatív teológia, az apofatika érvelése. Ha így nézzük, akkor ez a regény mégis szól az Örökkévalóról. Havasréti Józseftől meglepetésekre számítok még. Jókorá íveket járt be már első, kétségtelenül túlsúfolt, sokféleképpen megterhelő, de szintézisigénnyel fellépő és nagyra vágyó, nagyra törő regényében.

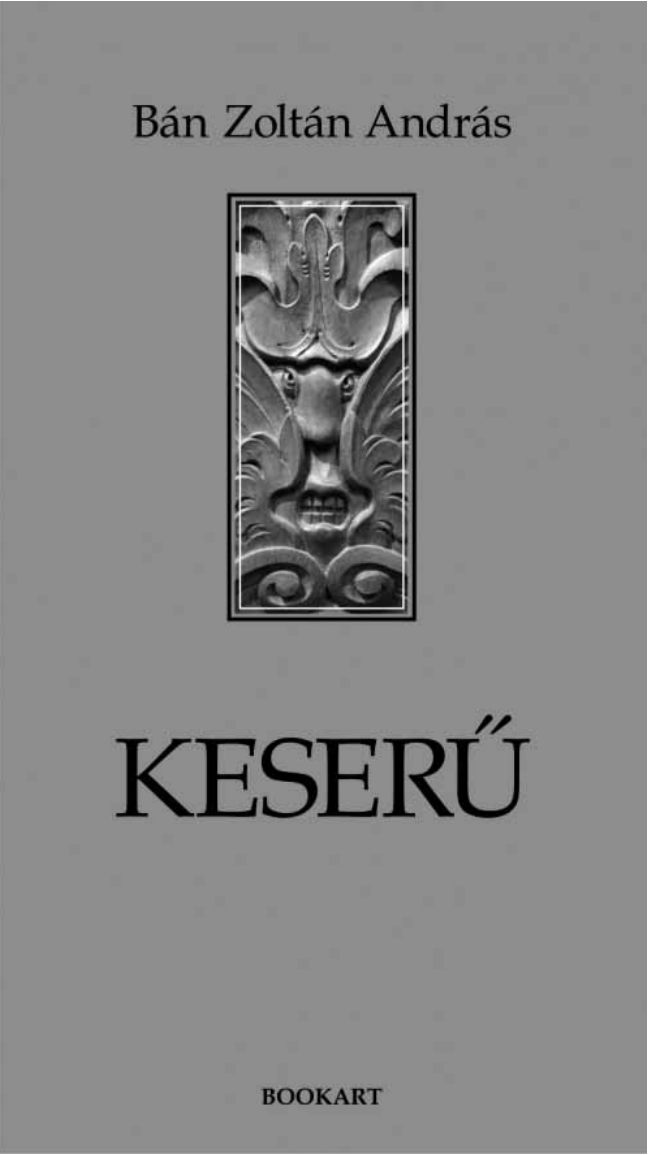
Lapis József

Egy régi hangra várva

(Bán Zoltán András: *Keserű. Bookart, 2014*)

A csíkszeredai Bookart Kiadó gondozta *Keserű* című mű megjelenése két írói életmű szempontjából is meghatározó eseménynek tűnhet. Mindenekelőtt a kötet szerzőjét szükséges említeni, hiszen a kritikusként és szerkesztőként is ismertté vált Bán Zoltán András (a 2008-as *Hölgysonáta* című gyűjteményes kötet után) félévtizedes szünetet követően áll újfent prózaíróként az olvasók elé. Várakozásaim jelentősnek voltak mondhatóak, nem kis részben azért, mert tudtam, min dolgozik, s hogy több munkaterve közül melyik tett szert végül publikálható minőségre (a tervek egy másikat, a Péterfy Jenő életét feldolgozó regényt szintúgy nagy kíváncsisággal várom, s mielőbbi véglegesülésében bízom). A *Keserű*, mint az előzőleg tudható volt, afféle besúgótörténet lesz, közeli kapcsolatot tartva egy ténylegesen is aktív (és az elsőők között lebukott) III/III-as ügynök esetével. Ily módon válik a recenzeált kötet a Tar Sándor-*œuvre* részévé, de legalábbis markáns széljegyzetévé is.

Nem kis fába vágta tehát bele fejszjét Bán Zoltán András. A könyvet olvasva az volt az érzésem, hogy ezt a fát így vagy úgy, de ki kellett vágni, viszont a dolgos kezek mintha elfáradtak volna félúton, talán a göcsörtök lettek túlságosan is kemények, vagy időközben nem is tűnt már annyira izgalmasnak a projektum — nem tudom. S bár bizonynyal nem volt fölösleges a munka (azaz sokkalta jobb, hogy olvashatjuk a kötetet, mintha nem találkozhattánk vele), hiányérzetem mindezidáig sem szűnt meg. El kell ismerni, hogy többrendbeli kockázattal bír a vállalkozás: egyfelől meg kell felelnie annak a feladatnak, hogy a szépirodalom lehetőségeit kihasználva releváns és különleges módon szóljon hozzá a honi közélet ügynökkérdésként megfogalmazható, több évtizedes problémagócához, amelyben kétségkívül a legkomolyabb elődje Esterházy Péter *Javított kiadása*, s amely műre a *Keserű* ex-ügynök író narrátora indulatosan és cinikusan utal: „És akadtak olyanok is, a legundorítóbbak, akik nem a maguk, hanem tesszem azt, apjuk vagy egyéb családtagjuk nevében szégyenkeztek [...]. A másik, a nemzetközi híró író meg egyenesen szív alakú kis könnyecsképeket kért a szedőtől az új könyvébe, hogy ezekkel jelezze, amikor elérzékenyült, a levéltárban olvasva az apja több évtizedes fedett munkáját dokumentáló jelentéseket. Mi sem normálisabb, hogy gondosan kiszedett könnyeieért megkapta a



német antikváriusok nagydíját, vagy mi a szart. Húszezer euró.” (85) A sorok olvastán szükségképp eszünkbe jut az Esterházy Mátyással egy időben fölfedett Tar Sándor, akinek egyik levélrészlete integrálódik a Bán-szövegbe, s aki hányattatott életének végén többször is fölemlegette, hogy a már tulajdonképpen elkészült önéletrajzi ihletésű regényének kiadása azért kényszerül csúszni, mert Esterházy művét preferálta a kiadó adott évben, az adott témában. E mindmáig (s végképp) hiányzó, alapvetően pótolhatatlan Tar-regény generálta úrt is megkísérrelheti valamelyest betölteni Bán könyve — ez tehát a másfelőli, szintúgy nem jelentéktelen kockázat, amelynek vállalásáért már önmagában is hálás vagyok a szerzőnek.

A demokratikus ellenzék egy csoportjával kapcsolatot tartó, s róluk jelentő Tar Sándor esete egyszerre volt váratlan, nehezen földolgozható, s alapvető kérdéseket fölvető ügy a kétezres évek-

ben, az 1999-es „lebuktatástól” számítva 2005-ös, emberhez méltatlan körülmények között bekövetkezett haláláig. A reakciók szélsőségesek voltak a kezdeti teljes (ám később részben árnyalt) megbocsájtástól (a legfőbb érintett és legközelebbi barát, Kenedi János részéről) a megértésre, illetve értelmezésre törekvésen keresztül a kemény és kérlelhetetlen elutasításig.¹ A Tar-ügy (párhuzamosan és összefonódva a valamivel későbbi Szabó István-üggyel) példázatosá válásában nagy szerepet játszott az emberi sors szomorú alakulása: Tar teljes peremre kerülését, írói válságát, végletekig (s végzetesen) erősödő alkoholizmusát, betegségét s végül halálát jelentős mértékben az ügynök-eset és annak kezelése, kezelhetetlensége okozta (gyári munkájának elvesztésén túl) — az értelmezők számára a Tar-kérdés összekapcsolódott az akták nyilvánosságra hozásának problémájával is. Volt, aki e vita közepette javasolta megoldásként a teljes föltárást, más inkább azt fogalmazta meg, hogy jobb volna minden dossziét elégetni, ha ilyen következménnyel jár. Az mindenestre ezúttal is nyilvánvalóvá vált, hogy egyfelől megnyugtató megoldásokról nehéz volna beszélni, másfelől igencsak szövevényes az ügynökkérdés morális megközelítése — a „tartók”, a besúgottak és a besúgók (akik maguk is besúgottak voltak egyszermind) akkori és rendszerváltás utáni szerepét egyaránt beleértve. Bán Zoltán András könyve arra vállalkozik, hogy egy tönkrement és ellehetetlenült életű egykori besúgó (halál előtti) vallomásait adja közre, egy belső, fikciós keretek között érvényesülő nézőpontból jelenítve meg az ügynöki sorsot. Olyan kérdéseket is hol többé, hol kevésbé kidolgozottan és termékenyen feszegetve, mint hogy volt-e választás, hol húzódnak a határok alibi-információs szolgáltatás és „túljelentés” között, milyen felelősségi körrel bírnak a különböző szereplők, mi történt velük a rendszerváltás során és után. A konkrét eset szempontjából nem érdektelen az sem, hogy hogyan montírozódnak egymásra jelentésírói és szépírói szerepek, módszerek.

Bán szövege kulcsregény — a Sólyom Ferenc nevű, Keserű fedőnéven jelentő, kisvárosi férfi narratívája több szempontból is a debreceni Tar Sándor figurájához, biográfiájához és különböző státusú szövegeihez köthető. A Sólyom vezetéknév maga is motivált, Tar *Az áruló* című, a *Litera* portálon közreadott (és részleteiben máig ott olvasható) „filmregényének” ügynök főhősét, Sólyom Zoltánt idézi föl. (Ez a filmregény az, amely elgondolkodtató módon kísérel meg valamelyest számot vetni a problémakörrel, bár az ígért önéletrajzi könyvet aligha pótolja — a forgatókönyv esete a Bán-regény 79. oldalán is szóba kerül.) Számatalan életrajzi elem tart (részletkülönbségekkel) szoros párhuzamot a könyv főhősének életútjával, a lakóhelytől kezdve az NDK-s vendégmunkási és otthonnevelői kinn tartózkodáson keresztül az életvitel mikéntjéig — a megfigyelt budapesti értelmiségi kör alakjai is alapvetően könnyen beazonosíthatóak (sőt, beazonosítandóak), s a mű szórakoztató elemei közé sorolható például a megjelenített Petri György-portré. A legfőbb biografikus eltérés, amely egyben a *Keserű* fikcionális jellegét is megalapozza, az Sólyom sejtetett, föl-fölbukkanó, rövid ideig

tartó (az NDK-ban, illetve Lengyelországban működő) homoeorotikus kapcsolata egy Jorgosz nevű, görög származású férfival, s amely eset a beszerzés során zsarolási tényezőként működött. (Jelen sorok írójának nincs tudomása arról, hogy Tar Sándor életében történt volna hasonló konkrétum — a Keresztury Tibor által készített interjúbán Tar elhatárolódik attól, hogy megalapozott volna a homoszexualitással kapcsolatos zsarolási ok, hozzátéve, hogy ennek nincs jelentősége abból a szempontból, hogy tönkreteheti-e mindez, vagy sem.²) Jorgosz (és így az NDK) egy folyamatosan jelen lévő, boldog ellenpontot jelenít meg Sólyom elrontott életében, valamiféle nosztalgikus, s némiképp transzcendens jelleget kölcsönözve az ezzel kapcsolatos részeknek, nem szükségképp válva az elbeszélés javára. (A figuraépítés, a karakter motivációi szempontjából az már sokkal izgalmasabb, hogy Sólyomot az ellenzéki kör vezetője, a Szenátor fedőnéven emlegetett Kendy érzékelhetően erotikusan is vonzza.) Sólyom Ferenc vallomásaiba (természetesen jelöletlenül) bekerülnek Tar Sándor-intertextusok is, naplókából, levelekből, interjúból, tárcákból tudható információkkal és részletekkel találkozunk, Tar-novellákból ismerős nevek bukkannak föl, sőt az elbeszélő egyértelműen a Tar-ügyet övező diskurzus elemeit is reflektálja (vagy reflektálatlanul utal rájuk az elbeszélés). Bán Zoltán András alapos és minőségi háttérmunkát végzett, nyilvánvaló, hogy rengeteget (nálam bizonyosan sokkal többet) tud mindabból, amit a történetről, a korszakról és a mintaként szolgáló Tarról feltárni lehet.

Amit viszont kevésbé tud megvalósítani, az éppen az, ami egy ilyen jellegű vállalkozás elsődleges érvényét adná, ez pedig a történet fikcionális jellegű megérzékítése. Ez szükséges volna ahhoz, hogy a szöveg hatásosan megteremtse azt a világot, amelybe beléphetünk, s amelynek elbeszélői távlatai (akár az első, nagyobb rész egyes szám első személyű elbeszélése, akár a második egység külső narrációja, akár az elbeszélő kommentár nélküli, dramatikus, párbeszédes betétekben megképződő nézőpontok) olyan autenticitást nyerjenek, mely a megértő olvasás alapja lehet. Ez csak részben alapszik a dokumentációs munkán, s megint csak részben a kontextus ismeretén — a nyelvi erő, s ezzel szoros összefüggésben az irodalmi hatáspotenciál az, amelyet (ellentétben Bán korábbi írásainak többségével) jelen műben kevésnek érzek, s amely így az esztétikai természetű igazságtörténés megvalósulását, úgy érzem, kevésbé teszi lehetővé. Ennek részben stílári okai vannak: sem a korábbi Bán-próza poétikus, már-már barokkos nyelvezetét nem kapjuk meg (csak — vélelmezett stílustörésként — egy-egy félmondatban), sem a Tar-féle szabatos, egyszerűbb szerkezettel gyakrabban operáló, kevésbé ornamentikus, ám erőteljes nyelvi regiszterét nem látjuk viszont. Stílári, de modális értelemben sem hasonlatos a Tar-szövegek-

hez az, amit olvasunk — ez minden bizonnyal nem is volt törekvés szerzői részről, mint ahogyan egyértelmű az elhajlás a korábbi Bán-prózák regiszterétől is; a mostani kísérlet azonban, meglátásom szerint, nem nevezhető minden tekintetben sikeresnek. Beszélhetünk műfaji eklektikusságról is: a töredékes, vallomásos (naplószerű) próza mellett ott vannak a már említett dramatikus betétek is — sajátos módon e két szakasz (az előbb a Sebestyén néven bemutatkozó őrnaggyal, majd a korábbi tartótiszttel, Kemenczéssel történő beszélgetés) a könyv legsodróbb részei közé tartoznak, a replikákban, a helyenkénti nyelvi esetlenségek ellenére megvalósul az irodalom közvetlen érzéki hatóereje. Hogy máshol kevésbé, az abból adódik, hogy e műre is jellemző a korábbi Bán-szövegek (posztmodern) önreflexív jellege, ám ami például a *Susánka és Selyempinában* jól működő és adekvát megszólalási formaként jelent meg, az itt némiképp idegen. Ha fogalmazhatok így: ennek a könyvnek ez nem áll jól. Mint ahogyan aligha a memoáriróadalommal kapcsolatos elbeszélői morfondírozások azok, melyek a mű legemlékezetesebb részét jelentik – a funkcióját csak-csak érti az olvasó, hiszen a műfajke-resés a vallomást tevő író egyik központi elbeszélési nehézségét jelenti. (Az, hogy a memoár szerzőjének „nincs műfaja”, egyik legfőbb magyarázatként jelenik meg azzal kapcsolatban, hogy miért is nem tud elkészülni a nagy mű.³)

Némiképp antiklimaxként hat az elbeszélés megindulásának folyamatos lehetetlensége is: a narrátor újra és újra nekilveselkedik a munkának („végre leültem dolgozni”), de nagyon kevésbé halad előre, helyette bele-belesodródik az újabb (eredetileg ásványvíz-napnak induló) fröccs- vagy vodka-napok delíriumába. (A szövegen egyébiránt nem annyira Tar, mint inkább Hajnóczy Péter hatása érződik.) A funkció itt is világos: Sólyom Ferenc írói (s szoros összefüggésben: emberi) identitásproblémái és frusztrációi csakúgy megmutatkoznak és reflektálódnak, mint ahogyan a katarzis halasztódása is tudatos hatáseffektus. Ahogyan Tar Sándor ügyében is elmaradt az elvárt „katarzis” (az idézőjelet az indokolja, hogy a kifejezés a Tar-ügy körüli publicisztikákból kerül bele az elbeszélésbe, a regénybeli Kendy egyik mondatából kiindulva, mely mondat szintén idézet: „Előbb a katarzis, öreg, aztán a biznisz” — 79), úgy a *Keserű* című mű sem a katartikus hatásra törekszik. Célja sokkal inkább az ügynöksors banalitásának megmutatása, amelyben tulajdonképpen az egykori tartótiszt is osztozik: az egykor „piperkőc”, lecsúszott és megöregedett Kemenczés hasonlóan jellemzi a maga életét, mint ahogyan Sólyom is megnevezi a saját alaptapasztalatát: a Szépség elvesztése, Sólyomnál inkább soha be nem teljesülő vágya. (Az, hogy a „tartó” oldal szereplőit is arccal ruházza föl, Bán regényének egyik fontos erénye!) A banalitás ugyanakkor, ha nem válik esztétikai értelemben megtapasztalhatóvá, hanem inkább (ön)reflexív, direkt megfogalmazásokban mutatkozik meg, akkor félő, hogy a fölmerülő kérdésekre adott válasz is banálissá válik — mint az alábbi eszmefuttatásban: „Teljesítettem, amit elvártak tőlem. Elfogadtam a felkínált szerepeket. És néha már azt se tudtam, hogy hol és kik támogatnak jobban, az ellenzé-

kiek vagy a szervek. És olykor azt sem tudtam, hogy hol érzem otthonosabban magam. Lehet, hogy azt akartam, hogy mindenhol dédelgessenek, vagy legalább elismerjenek? Hogy fontosnak tartsam magam? Hogy megszerezsem mindkét oldal elismerését? Hogy visszanyerjem, pontosabban, hogy megszerezsem az önbecsülésem? Hogy éppúgy csak odafigyelésre és szeretetre vágytam a novelláimmal, mint a jelentéseimmel?” (28) Nagyon ironikus, hogy amiként Sólyom Ferenc a műfaj meg nem találását okolja vallomásai sorozatos megakadásért, azt hiszem, Bán Zoltán András sem talált egyértelműen rá arra a műfajra, amelyben ez a történet leghatékonyabban elmondható.

Az is lehetséges azonban, hogy az elvárásaim árnyékában a Bán-mű kétségtelen értékei sikkadnak el. Hiszen egy válsággal küszködő jelentő-író vallomásai talán nem is lehetnek egyébfélék, mint amilyen a *Keserű*: küszködő, újra és újra nekirugaszkodó, kontempláló, valamelyest redundáns, alig radikális, kételylyel teli szöveg. Mindenképpen olvasásra ajánlom Bán Zoltán András dolgozatát, mert sok szempontból (pozitív értelemben) tanulságos szöveg — akkor is, ha azt a nem kívánt konklúziót tudom csak e helyütt megfogalmazni, hogy inkább fontos vállalkozás, mint igazán jó könyv.

¹ A témáról lásd Szűcs Zoltán Gábor írását: *Tar Sándor halála — Diszkurzív politológiai elemzés*, Ex Symposion, 2006/57, 33–45.

² KERESZTURY TIBOR: „Ebből nem lehet kijönni” (*Tar Sándor író*), Magyar Narancs, 2002. január 24. magyarnarancs.hu/belpol/ebbol_nem_lehet_kijonni_tar_sandor_iro-63731 [letöltve: 2014. július 20.]

³ A műfaj nem találásának kérdése fölmerül SZILÁGYI Zsófia és MÁRTON László beszélgetésében, mely az Ex Symposion *Tar-számában* olvasható: *Tökéletesen átlátszatlan*, Ex Symposion, 2006/57, 8–9.

Az adaptáció kísértése

Turi Márton

(Bartók Imre: *A nyúl éve. Libri, 2014*)

Vélhetően nem vállalom túl nagy kockázatot azzal az óvatos felvetéssel, miszerint nem bukkant fel emlékezetesebb, többször felemlegetett nyitánnyal bíró kötet 2013-ban a hazai könyvpiacra, mint Bartók Imre *A patkány éve* címen, már akkor tudhatóan egy leendő trilógia első részeként napvilágot látott műve. A szélsőséges fogadtatásban részesült regénynek szinte minden recenziója (köztük a Műút hasábjain¹ jelen mondatzörnyek alkotója is) úgy érezte, hogy valamilyen formában feltétlenül szónak kell tennie a nehezen felejtethető bevezetőt, amely, lényegét tekintve, egy családon belüli viviszekció plasztikus, aprólékos láttatása. A bőr felszínének ismerős tájain túlra, a felszabdalt test rejtekútjaiba történő bevezetést többen öncélú provokációként fogadták, ám a zsigeribb reakciókra kihegyezett, hatásorientált sokkesztétika (véleményem szerint egyébként teljességgel legitim) szolgálata mellett az említett élvezetboncolás egyszerre erotizáló és nekrorealista ábrázolása ennél messzebbre mutatott, ugyanis mintegy előre nyomatékosította a csaknem 600 oldalon tovább bonyolódó történet egyik legfontosabb — még a szerző 2011-es szépírói debütálásából, a *Fém*ből átöröklött — prózapoeitika alapvetését: a határok elbizonytalanításának-átrendezésének tágra értett, a szomatikus transzformáció mellett az átalakulás számos más módozatát involváló programját. A rögzített formák dekonstrukciója többek között már a megnyugtató kategorizálhatóságnak ellenálló szöveg műfaji hibriditásában, a kanonizált művészeti javak és a populáris szubkultúrák (elsősorban a [poszt]apokaliptikus fikció, a krimi, az akció és a horror) stílári és tematikus regiszterei közötti szabad transzfúzióban is megmutatkozott, egészen extrém visszajelzésekre készítve az effajta interkulturális keveredést többnyire elitista bizalmatlansággal szemlélő kritikát. A konvenciók eme radikális kikezdése, az ebből született köztes minőségek és kreatúrák jelölték ki nemcsak a forma, de a tartalom, a gén- és nanotechnológia kegyéből újjászületett három kiborgfilozófus (Martin Heidegger, Karl Marx és Ludwig Wittgenstein) experimentális büntetteivel kikövezett szűzsé útját is: egyetlen emberi test rétegeinek felfejtésétől és darabjainak szétszóratásától, növényi alakváltozásokon és más abszurd modifikációkon átesett áldozatok során át, egészen

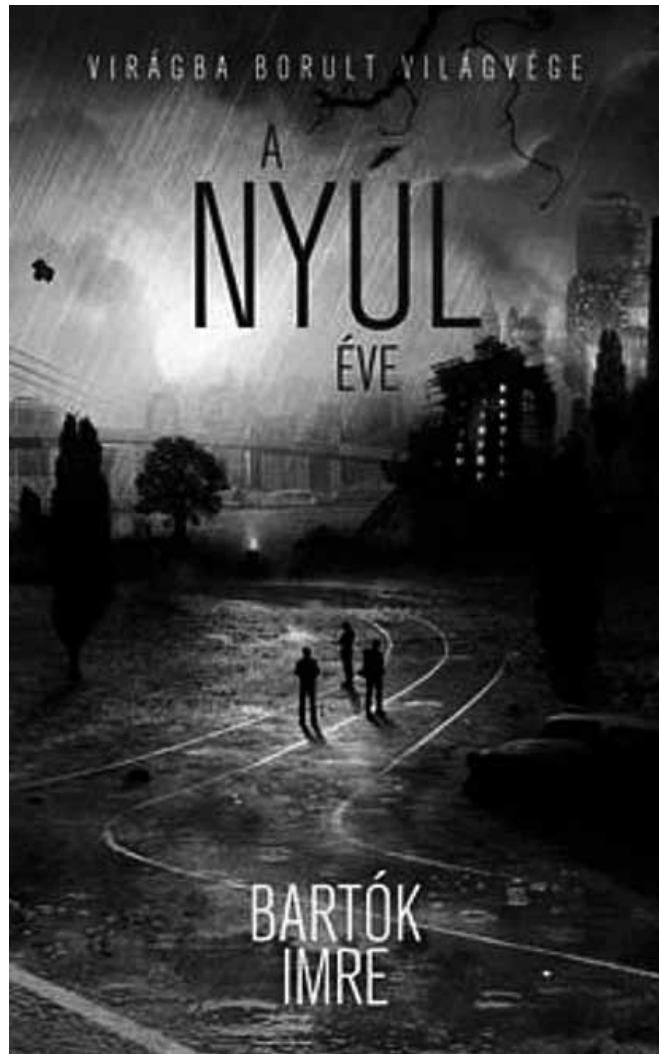
egy teljes amerikai metropolisz arculatát eldeformáló biológiai katasztrófaig.

Mindezt csak azért bátorkodtam ilyen hosszasan felidézni, mert Bartók regényhármának újabb, *A nyúl éve* címet viselő epizódja következetesen igazodik az apróbb hiányosságai ellenére is egyedülállóan izgalmas és innovatív első kötet fentebb vázolt markáns *ars poeticájához*, miközben kisebb perspektíva-váltásokat és hangsúlyeltolásokat is eszközöl az állandó metamorfózis medrében sodródó történetfolyamban. Az egyes események helyszíne mindazonáltal változatlan maradt, még ha a díszleteket jelentősen át is szabta az egyetemes összeomlás: ismét egy alternatív New Yorkban járunk, egy városban, amely állítólag sosem alszik, mégis tele van (darwin) rémálmokkal. „A süllyedés és a romlás panaszai visszhangoztak a reggeli szélben. Egyetlen vízcsepp morfológiája gazdagabb és bonyolultabb volt a műholdakat létrehozó technikai tudásnál. A hópelyhek finom-struktúrája gúnyt űzött a felhőkarcok gögös geometriájából. Az egykor mitikus épületek most önmaguk emlékműveiként álltak. [...] Az átalakult természet megfontolt hadjáratot vezetett a védtelenül maradt civilizáció ellen, és mindenki tudta, hogy nemsokára totális győzelmet arat.” (10–11) — szól az elődjéhez méltón monumentális, félezer oldalas regény bevezetése, egy halott táj *rigor mortis*ának magával ragadó leírása, melyből épp az hiányzik tüntető jelleggel, aminek illékonyaságára az előző rész bonctani felütése a maga vérfagyasztó intimitásával fókuszált: az emberi tényező.

Alig néhány év telt csak el *A patkány évének* végjátékában bekövetkezett globális sorscsapás, az értékek mutagén vírusokkal véghezvitt átértékelése óta, ám ennyi idő is elegendőnek bizonyult ahhoz, hogy önállósodjanak a halott nagyváros koporsós születésének sarjai. Mivel az ember megfellebbezhetetlenül vigasztára került az evolúciós túlélőversenyben, az új időszámítás első állama már egy Hang nevű titokzatos entitás vezette mutáns-kolóniában szerveződik nagy erővel — a sors ironiája, hogy a platonikus projekthez részben épp az armageddon kivitelezésébe örömet besegített (és cserébe *A patkány évének* legvégén az *Übermensch*-lét kényelmeit biztosító futurisztikus technikai apparátustól megfosztott) filozófus trió művei szolgálnának szellemi alappal. Az első regény eseményei mögött irányadó elvként megbújt, látomásos víziókban és vérbő horrorklisékből valóra váltott Feuerbach-tézis („A filozófusok a világot csak különbözőképpen értelmezték; de a feladat az, hogy megváltoztassuk”) tehát *A nyúl évében* is visszaköszön, csak immáron egy merőben új faj biopolitikai szerveződésének alkotmányaként, igazodva a jócskán megváltozott igényekhez és körülményekhez: „Mint tudjátok — folytatta a Hang —, azért jöttem, hogy valóra váltsam a filozófusok ígéreteit. A régiekét és az újakét. Össze kell kapcsolni a kibernetikát a személyiség genealógiájának elméletével. A genetikai spirálhangolást a kritikai voluntarizmussal. A negatív teológiát a radioaktív makrogazdaság rendszerével.” (344) Az érintett gondolkodók erről kezdetben persze még sem-

mit sem tudnak, hiszen az emberiség csaknem teljes kiirtásának fáradságait és traumáit kipihenve épp a posztapokaliptikus lét bagatell örömeivel és gondjaival ismerkednek: Karl elszántan kutatja a világvégét épségben átvészelt kólatartalékokat, Martin leginkább petyhüdt bicepszét méregetve a halálhoz való rövid távú előrefutást gyakorolja, míg Ludwig továbbra is a Hasfel-metszőről szóló ponyvaregényén dolgozik, dacára annak, hogy a potenciális olvasóközönség már rég szerves hulladékká komposztálódott. A végítéletet követő pszeudoélet átkozott kérdéseinek (Mi várható a történelem lezárulta után? Jut-e hely az embernek a szép, új világ dionüszoszi orgiájában? Holt tehernek számít-e egy túlélőcsomagban a bazsalikom?) terrorja idővel azonban kiszakítja a logosz állig felfegyverzett csavargóit a New York romjai közötti kóválygásból, és hosszas kerülőutakon át végül elvezeti hőseinket az élet(műv)ükre törő szörnykollektívához, szembesítve őket tetteik egy nem várt következményével — a város újabb, ezúttal végleges pusztulásának lehetőségével.

Talán nem szükséges ezen a ponton tovább merülnünk a történet részleteiben ahhoz, hogy felfigyeljünk a trilógia eddigi két része közötti jelentékeny eltérések egyikére, jelesen a főszereplők és környezetük (v)izonyában beállt fordulatra. Míg *A patkány évében* a három sérthetetlen gyilkológéppé átprogramozott gondolkodó szabadon igazította hagymázos elképzeléseikhez a káosz vírusával képlekenyű tett külvilágot, addig a második részben már az időközben ismét esendő halandókká lefokozott (anti)hőszoknak kell idomulniuk a valósággá szilárdult posztumán örülethez. Martin és társai, miközben kételyekkel teli lelki világuk és öregedő testük megmaradt épségét igyekeznek megőrizni, egy olyan idegenné vált környezettel szembesülnek, amelybe az életben maradáshoz jelentő integrálódás csak megszokott (igaz, már korábban is meglehetősen kérdéses) identitásuk újraalkotása árán lehetséges. Ennek szellemében talán nem véletlen, hogy a metamorfózisok terén ezúttal nem *A patkány évének* emblematikus botanizálódásai dominálnak (bár a filozófusok a történet egyik fordulópontján egy pszichotróp dzsungellé fotoszintetizálódott könyvtárban is látogatást tesznek), hanem sokkal inkább az animalizálódás különböző metódusai. Bár Bartók prózájában az átváltozás folyamata mindig számos — egymással akár teljesen ellentétes — lehetséges jelentéssel ruházódik fel, az első rész groteszk faemberei, indákkal átszőtt élőhalottai leginkább természet és ember egymásra találásának egy növényi halhatatlanságban megtestesülő víziójával kapcsolódtak össze, illetve oldották fel ezt a romantikus ideológiát egy nagyszabású metafizikai krimi-horror klišéinek iszonytató szépségű ornamensként — ezzel szemben az állathoz való közelítés itt a dehumanizálódás egy olyan alternatívája, amelyben a transzcendenciaképzet helyébe az emberi létezés természetes(nek vélt) struktúráinak kettős fenyegetettsége lép: egyrészt kívülről, a túlélés profán gyakorlatának ellehetetlenülése felől, másrészt belülről, az ösztönlény mivolt felfokozott uralhatatlanságának irányából. Mindez legélesebben a regény középrészében exponálódik, mikor hőseink egy mutációs klinikán tesznek látogatást,



felelevenítve ezzel a *Fém* terápiával kísért privát pokoljárását, valamint előtérbe helyezve (de a zsánerregény skatulyáját továbbra is elkerülve) a széria már korábban is megmutatkozott biopunk hatásait. A nem túl bizalomgerjesztő kórházat egy Jacques nevű örült tudós — az előző részben már felbukkant szadista Lacan-alteregó — irányítja, aki nemcsak kétes értékű csoportterápiák unalmának teszi ki a néhány megmaradt túlélőt, hanem hajmeresztő műteti beavatkozásokkal igyekszik az eltorzult realitásba való tájékozódásra alkalmatlanná vált emberi genomtérképet is aktualizálni: ennek eredményei között csótányszemű gyerekeket és incesztusra hajlamos hüllőlányokat egyaránt találhatunk. A pszichoanalízis és a sebészszike szövetsége persze korántsem véletlen: előbbi a lélek, utóbbi pedig a test egységéről alkotott ideák megcáfolásának köztudottan hatékony eszköze. *A nyúl évében* végig ott kísért az egyén autonómiájának megkérdőjeleződése, vagyis az Én és a Másik között felhúzott védelmi vonalak elhalványodása, az elkerülhetetlennek mutatózó (a szó mindkét értelmében vett) *érintettség* keltette ambivalencia lehet az egyik

¹ T. M.: *Bonctanilag látni a világot*, Műút 2013039, www.muut.hu/?p=2487.

közös nevező, amely mentén értelmezhetővé válnak a szöveg olyan egymástól elütő, látszólagos jelentésdeficittel küszködő jelenetei is, mint például hőseink egy pszichedelikus állatkert lakóival történő narkotikus ismerkedése vagy egy oszlásnak indult mutáns szíami ikerpárral folytatott (a *body horror* zsánere előtti tisztelgésnek is beillő) kényszerű közöszlése.

Előzményéhez hasonlóan az antropomorf és nem antropomorf formák fentebb taglalt (kon)fúziója tükröződik *A nyúl évének* nyelvezetében is, amelynek megalkotása vélhetően a széria egyik legnagyobb leleménye. Az elbeszélői (és legtöbbször az egyes szereplők által is átvett) alaphang továbbra is egy sajátos, a filozófiai traktátus komplexitását, a sci-fi (kvázi)tudományos szókészletét megidéző és kiforgató, de emellett artisztikusabb, líraibb komponensekkel is bíró, barokkosan túljáratott nyelvhasználat, amellyel éles ellentétet alkotnak az időnként vállaltan infantilis és bugyuta, mindazonáltal (vagy talán éppen ezért) legtöbbször kifejezetten szórakoztató párbeszéddek. „Minden érez, együtt lélegzik a kő és a kövön fészkelő moha! A napfény és a kígyótojás! Egy ritmusra bugyognak az aminosavak és a gejzírek! A felhők hátukra veszik a szárnyaszegett pszichopompokat! Ujjong a természet, amíg csak megköt rajta a króm és a kevlár, hogy aztán egyetlen biofúziós reaktorként tűzzön ki magasztosabb célokat a maga számára!” (484) — szól a regény vége felé a világmegváltó terveit épp felfedő Hang egyik eksztatikus kirohanása, jól mutatva ennek a hibrid nyelvnek az erős képviségét. Ezek a dichotómiákat paradoxonokban feloldó víziók lényegében érzéki szinten, szürreális látványként projektálják a legkülönbözőbb bölcséleti és művészeti paradigmák keveréséből előállt, a megszokottnál szabadabb (és ezáltal az egyéni ízlést nagyobb szerephez juttató) értelmezés számára rendkívül hálás jelentésbeli tobzódást és hermeneutikai rövidzárlatokat. A történet későbbiekben még említésre kerülő izgalmi és humora mellett leginkább ennek a szuggesztív nyelvezetnek köszönhető, hogy a szöveg még azok számára is élvezetes lehet, akik semmilyen előzetes ismerettel nem rendelkeznek a regényben meghúzódó összetett utalásháló felfejtéséhez. Mindazonáltal a felhasznált — hol konkrét idézeteken és rájátszásokon, hol csak halovány hangulati és motivikus hasonlatosságokban sejtetett — nyersanyag spektruma megnyugtatóan széles, vagyis számos ponton nyílik lehetőségünk belépni a regény játéktérébe. Ez a tágasság javarészt annak köszönhető, hogy *A nyúl éve* tovább fokozza a korábbi Bartók-regényekre jellemző intermedialitást, vagyis nemcsak tisztán filozófiai és irodalmi forrásokból merít, hanem képzőművészeti (a tájleírások például mintha csak Zdzisław Beksiński festményeinek ekphrasiszai lennének) és filmes reminiscenciákból (*Alien*; *A légy*; *Legenda vagyok*) is építkezik, de emellett még a videójátékok, a biológiai pánikot és metafizikai rettegést önfedelt pusztítássá szublimáló lövöldék (*Resident Evil*; *Doom*; *Duke Nukem*) hatásai is kimutathatóak a szövegben, arról már nem is beszélve, hogy az egyik mellékszerepben még Trent Reznor, a *Nine Inch Nails* frontembere is felbukkan.

Mindazonáltal nem árt emlékeznünk arra, hogy *A patkány évében* a legkülönbözőbb kulturális kódrendszerekkel beoltott, az egymást imitáló, megfertőző, kiüresítő és felülíró sémák metasztázisának kitett szövegtest kaotikus eklektikája sokszor már az áttekinthetőség rovására működött — és ez csak részben volt magyarázható az apokalipszis-toposra történő szerkezeti rájátszással. Ennek megismétlését elkerülendő, a változatlanul remek fantáziáról árulkodó ötletek kavalkádját ezúttal egy jóval letisztultabb, kevesebb cselekményszálat játékban tartó történetvezetés kényszeríti átláthatóbb keretek közé. Ezzel valamelyest feszebbé és követhetőbbé vált a szöveg, bár a fantázia túlbujánzása időnként így is kitermel néhány kidolgozatlan, önismétlő megoldást és üresjáratot, feleslegesen terhelve ezzel a jól bejáratott panelekből álló, mindvégig kellően érdekfeszítő szűzsét. Mindazonáltal a korábbi regény kisebb dramaturgiai egyenetlenségeiből tanulva *A nyúl évében* összességében mégis gördülékenyebben követik egymást az egyes jelenetek, miközben továbbra is fontos szerephez jutnak a (részben a zsánerkeveredésből is eredő) váratlan váltások, megmarad a nagyobb történetblokkok közötti izgalmas kontraszt: a kórházban játszódó, az addigi küzdelmeket pszichológiai síkon folytató középrész kontemplatív jellegét például mesterien megkomponált akciójelenetek dinamikája váltja fel, hogy a regény végül egy hamisítatlan *cliffhangerrel*, egy újabb katasztrófa beköszöntét jelző visszaszámlálással záruljon le.

Az olvasói komfortérzetnek tett további engedmény, hogy már a kezdetektől fogva érződik a szerző előző köteténél valamivel koherensebb (ám a valószerűséget változatlanul intenzíven kikezdő) regényvilág megalkotásának igénye. A filozófusok hiábavaló katasztrófaturizmusként induló kalandjaiban egyre biztosabbá válnak azok a pokoli színpalak, amelyek homályos körvonalai *A patkány évének* végén felsejlettek. Ezzel párhuzamosan a nagyvárosi környezet referencialitását mind jobban lebontó regényuniverzum egyedi karakterisztikájának kialakítása is folytatódik, aminek egyik látványos taktikája a kötet bestiárium jellege — ez a korábban már említett animalizációval is szorosan összefügg. Mitikus fenevadak egész serege lepi el a világvégi tragikomédia színpadát, konstans bizonytalanságot keltve a filozófiai panteon három megelevenedett nagyjában a táplálékláncban betöltött pozíciójukat illetően: a toronyházak legfelsőbb szintjeibe mutáns zsiráfok kukucskálnak be az utcáról, a tengerből egy fenséges atombálna emelkedik ki, és ahogyan a *Twin Peaks*ben, a baglyok itt sem teljesen azok, mint aminek látszanak — egy Bismarck nevű szárnyas például telekinetikus képességek mellett filantróp hajlamokkal is bír. Ez utóbbi vonás remekül mutatja, hogy az apokaliptikus állatpark nemcsak érdeklődést kiváltani hivatott egzotikus, ámde üres díszítőelem, hanem egyfajta óvóhelye is a humánumnak, amely tehát korántsem veszett el, csak éppen (a fentebb már vizsgált transzferlogika jegyében) áthelyeződött a mutálódott környezetbe való beilleszkedés egy lehetséges pozitív végkimenetelét felvillantva az adaptáció kísértésének kitett szereplők előtt.

Minden zoológiai kitérő ellenére ugyanis *A nyúl évének* középpontjában mindvégig a három gondolkodó áll, akiknek jelleme továbbra is valahol a beckett-i véglények és a popkultúra akcióhősei közötti homályzónában mozog. A főszereplő filozófusok koncepcióját illetően legfeljebb abban mutatkozik némi változás, hogy arányaiban ezúttal mintha kevesebb volna a harsány paródia jegyében megidézett életrajzi elem, ami újfent tekinthető akár az önállósodás jelének is. Mindazonáltal a szerző bizonyos időközönként mindig gondosan elejt emlékeztetőül egy-egy ilyen irányú utalást, nehogy kárba vesszen a két lábon járó anakronizmusok kiletében rejlő kimeríthetetlen komikumforrás — és teszi ezt teljes joggal, hiszen mégiscsak viccesebb, ha épp a *Lét és idő* szerzője érvel amellett, hogy a posztapokalipszis lélektelen romsivatagában egy M61 Vulcan típusú gépágyú kézhez állósága nagyban növeli a *dasein* otthonosság-érzetét. Már *A patkány évének* is nagy erénye volt a hosszasan továbbgondolható filozófiai kérdésfelvetések és az instant oldódó gegek kreatív ötvözése, amiből tehát ezúttal sincs hiány, hiszen *A nyúl évében* színre vitt antropológiai krízis mindvégig legalább annyira fatális, mint amennyire banális: tűzokádó pelikának elől menekülve a lét értelmén való tipródás végső soron épp annyira égetően indokolt, mint amennyire kacagtatóan felesleges. Ez az állandó kettősség ezúttal azonban mintha némi tanácsstalanságot is szülne, ugyanis sokszor épp ezek az egyébként kiváló humorú feloldások látszanak megakadályozni azt, hogy a korábban taglalt egzisztenciális határmezsgyére szorult trió kimozduljon ebből az egyszerre iszonytató és csábító, de hosszú távon (különösen egy ilyen terjedelmű kötetnél) mégiscsak a tétlenség érzetét keltő állapotból. Bármennyire is képezi részét az előző epizód szadizmusát szemmel láthatóan hátrahagyott filozófusok karakterének a döntésképtelenség, meglehetősen zavaró, hogy sorsukban nem történik érdemi változás, ami a világvégi atmoszféra tükrében leginkább a veszteség kellene, hogy legyen: *A patkány éve* befejezésének egy ilyen, a sorozat eddigi folytatására nézvést rendkívül hatékony megoldása volt, mikor az addig önfeledten pusztító gondolkodók hirtelen megint sebezhetővé, a leendő folytatás kiszolgáltatót kísérleti nyulaivá váltak. Ilyen előremutató fordulat mintha nem lenne *A nyúl évében*, még ha a kötet középső, a kataklizma egyetemességét ügyesen a személyes tragédiákra leszűkítő szakasza el is játszik a tartós örületnek és a baráti kapcsolatok végleges korróziójának lehetőségével. Ezen a ponton azonban még teljességgel eldönthetetlen, hogy ezen — a regény eddig felsorolt pozitívumai mellett, úgy vélem, elenyésző — hiányosságnak lesz-e bármilyen hatása is a széria egészére: erre a dilemmára, ahogyan sok más felmerülő kérdésre is csak a 2015-ben érkező záró epizód, *A kecske éve* adhat megnyugtató választ.

Annyi azonban már most bizton állítható, hogy Martinál és társaival szemben *A nyúl éve* olvasójának nem érdemes kibújni a adaptáció először mindig kicsit félelmetesnek tűnő procedúrája alól, már amennyiben szeretne valódi párbeszédet folytatni a számos értelmezési opciót felkínáló szöveggel.

A hibriditás prózája lényegében ugyanazt a nyitottságot és párbeszédkészséget várja el tőlünk, mint amellyel átjárást teremt a magyar szépirodalmi közegben többnyire (korántsem magától értetődően) alulreprezentált, egymástól távoli kulturális kód-készletek, médiumok, szubverzív poétikai praktikák és hatásmechanizmusok között. Kényelmes olvasói szemléletünk, jól megszokott kritikai eszköztárunk, de még megingathatatlanak vélt szubjektív ízlésbeli preferenciáink határainak felülvizsgálatára és átalakítására szólít fel minket. Hasonlóan előzményéhez *A nyúl évének* olvasása közben is fokozottan fennáll tehát annak veszélye, hogy hirtelen rádöbbenünk: az irodalom egészen más is lehet, mint ahogyan azt korábban elgondoltuk — és Bartók Imre regénytrilógiáját többek között ezért is gondolom a legújabb magyar próza egy kiemelten fontos és izgalmas vállalkozásának.

Bazsányi
Sándor

Ketté- fűrészeltnek lenni mit jelent?

(Krusovszky
Dénes:
*A fiúk
országa.*
Magvető,
2014)

Nagyon erős mondattal indul az eddig költőként ismert és elismert Krusovszky Dénes első novelláskötetének nyitódarabja: „Mielőtt apámat kettéfűrészelték, úgy emlékszem, egészen boldog volt.” (7) A műfaj-debütáns ezzel a töményre fogalmazott belépővel máris a kisepika legnagyobbjait idézi az olvasó emlékezetébe. Például *A chilei földrengés* Kleistjét: „Szt. Jagóban, a chilei királyság fővárosában, éppen az 1647. évi nagy földrengés pillanatában, amikor is sok ezer ember lelte pusztulását...” (Szabó Ede fordítása); vagy az *Egy előre bejelentett gyilkosság krónikája* című kisregény Márquezét: „Azon a napon, amikor megölték, Santiago Nasar reggel fél hatkor kelt fel, hogy ott legyen, amikor a püspök hajója befut a kikötőbe” (Székács Vera fordítása); vagy éppen az *Egy regény fejezetei* alcímet viselő, ámde novellafűzerként is olvasható *Sinistra körzet* Bodor Ádámját: „Két héttel azelőtt, hogy meghalt, Borcan ezredes magával vitt terepszemlére a dobrini erdőkerület egyik kopár magaslatára.”

Mindebből azonban semmi lényeges nem következik.

Már csak azért sem, mivel az elbeszélő apját nem úgy fűrészelik ketté a novella legvégén, mint ahogyan Örkénynél vágta Tót Lajos tűzoltóparancsnok emlékezetesen négyfelé a hátországi dobozolásba szerelmesedett őrnagyot. Itt egyszerűen csak a közismert ladás-fűrészes cirkuszi mutatványról van szó. Hogy miként lesz közneveltség tárgya egy alkoholista férfi a nézőközönség és egyúttal a fia előtt. A novella nyitómondata tükrében a slusszpoén, amely lehetne akár olcsó vicc is (de nem az), egyszerre lesz banális és hátborzongató, banalitásában hátborzongató, amennyiben tényleg nem a tragikumfelmutatás túlsúlyos vágyával, hanem a banalitásábrázolás pontosságával és élességével zaklatja fel az olvasó kedélyét, miközben az ábrázolt jelenetben meg szinte mindenki, minden cirkuszi látogató csak a mutatvány harsányságára figyel: „A feketeruhás ekkor elkezdte kettéfűrészelni apámat, aki a ládába zárva, őrjöngve rázta a fejét és állati hangon, hörögve üvöltött, a nézők meg csak még jobban röhögtek és visítottak, mert azt hitték, azt játssza ilyen jól, hogy fáj neki.” (29) A megjátszott fájdalom tényleges fájdalmát úgy megjátszani szépirodalmi eszközökkel („Én játszom ugyan, de ti vegyetek komolyan...” — Szilágyi Domokos), hogy az ténylegesen megrázza az olvasót: igazán kedvcsináló kötetkezdet.

Ugyanakkor a *Mielőtt apámat kettéfűrészelték* című Krusovszky-novella egyszerre analitikus („Mielőtt [...] úgy [...] egészen...”) és bombasztikus („kettéfűrészelték” — „boldog”) felütése egyáltalán nem jellemző a Krusovszky-kötet egészére. Vagy legalábbis nem teljesen jellemző. *A fiúk országa* novelláinak többségében a bombasztikusság el-, az analitikusság viszont megmarad. Még akkor is, amikor nem hétköznapi, egyenesen felkavaró vagy vad dolgokról esik szó. Mondjuk a kötetben kétszer is felbukkanó Kutná Hora-i csontkápolnáról, amelyről szerzőnk korábban meg verset közölt a lantos Apollón által elevenen megnyüzott fuvolás szatírnak, Marszüiasznak szentelt ciklust magában foglaló (hozzá még Anish Kapoor analitikusan fenséges Marszüiasz-térinstallációjának fényképét borítóként felhasználó) 2011-es kötetében, *A felesleges pariban*. A legtöbb, amit *A csontkápolna* című Krusovszky-vers fényképező alanya elmondhat a negyvenezer ember csontjaiból „rideg ornamentika alapján” elrendezett alkotás láttán: „Addigra már porig alázott giccsességével pusztá létem.” A versben kérdőre vont „giccsességgel” rokon érületi vagy ábrázolási veszélyekre érzékeny elemzőkészség jellemzi Krusovszky novelláskötetének nagyon különböző jellegű darabjait is, amelyek emellett, tehát a bombasztikusságot kerülő vagy semlegesítő analitikusság mellett figyelemre méltó éleslátásról, arányérzékéről és ritmuskészségről árulkodnak.

Úgy is mondhatnám, vállalva a túlfogalmazás veszélyét, hogy Krusovszkyt éppen analitikus elméje vezette a költészettől a kisepikához. Nem mintha ott, mármint a költészetben, ne vette volna hasznát ennek, mármint az elemző látás- és beszédmódnak. Nem véletlenül rokonítja az Élet és Irodalomban Csuhai István *A fiúk országa* szerzőjének műnem-határátlépését Szijj Ferencével, miközben (történetesen a kötet elemzésének kárára) akkurátusan sorra veszi a további lehetséges párhuzamokat Oravecz Imrétől Tóth Krisztináig. És míg például Rakovszky Zsuzsa kis- vagy nagyepikai munkáinak kritikai megítélésekor már-már közmegegyezésszerűen és némiképpen igazságtalanul szokásunk sajnálkozva szóvá tenni, hogy miért nem a költészet fősodrába csatornázták a szerző eredendően lírai természetű alkotókedvét, addig Krusovszky novelláskötetét olvasva számomra fel sem merül a sanda gyanú, hogy valamiféle makacs költői érzület próza formájú álcájátékát olvasnám.

Krusovszky ugyanis vegytiszta prózanyelvet használ. Hangja keresetlen, élőbeszédszerű, távol, a lehető legtávolabb a mézes nyelvű artisztikum vágyától. A nyelv helyett a történetre figyel, de éppen ezért találja meg a történetmondáshoz leginkább alkalmas nyelvet. Az elbeszélő otthon van a történetmondás nyelvében, még ha az otthontalanságról, az otthonosság elvesztésének tapasztalatáról szól is az adott novella. Például az otthon biztonságát szavatoló apa szavatosságának lejárásáról. A kötet címét még akár így is érthetjük: az apák által elhagyott vagy az apákat elhagyó „fiúk” igyekeznek megtalálni azt a helyet, azt a saját „országot”, ahol immár saját erejüknek köszönhetően újra otthon vagy legalább kevésbé otthontalanul érezhetik magukat. Innen nézvést, metaforikusan mondvá, a novellaforma nem volna más,

mint az önmagára hagyott, majd önmagára találó fiú műfaja. Aki egyedül, apa nélkül, a fegyelmező apai elv nélkül próbálja fegyelmезetten felépíteni a saját világát mind az ábrázolt világban, mind az ábrázolás közegében. Ráadásul néhány írásban kifejezetten hasonló szerepet kapnak az apák, akár tevőleges szereplőként, akár a pusztá említés szintjén. A kötetnyitó darab mellett például *A tisztáson* című novellában az elbeszélő hős határozott, számon kérő, sőt megítélő nagybátyja „pont úgy néz ki”, mint az apja. (32) A címadó novellában felbukkanó apa meg a kettéfűrészeltre emlékeztet: „Apám a teraszon ült, újságot olvasott és vörösbort ivott, amit ebben a melegben elég különös dolognak tartottam, igaz, akkoriban már gyanítottam, hogy nyugdíjas éveinek kezdete egybeesett jól nevelt alkoholizmusának kezdetével is.” (62; vesd össze — alkalmi kipillantással az apa-fiú-komplexum végtelen tájkára — a fiú Cézanne egyik korai festményével, amely az újságot olvasó apát ábrázolja.) De még az elbeszélő hős barát-nőjének apja is ugyanúgy „használatatlan”, vagyis „használatatlan” voltában határozza meg a gyereke életét, kedélyét. (76) Mint ahogyan a *Mélyebb rétegek* egyik Erasmus-öszöndíjas arab szereplőjét is az apa rendeli haza onnan, tudniillik Prágából, ahol pedig a fiú a saját boldogságát keresné.

És ha leíró értelemben megkülönböztetjük egymástól azokat a novellákat, amelyek egyes szám első személyben fogalmazódnak, azoktól, amelyek a harmadik személy külső nézőpontját alkalmazzák, akkor talán úgy is értelmezhetjük Krusovszky kötetét, hogy benne egy személyesebb jellegű vonulatot követhetünk végig, mégpedig olyan törésekkel, amelyek bizonyos értelemben éppen a személyesebb vonulat jellegéből, annak feladatszerűségéből, már-már fejlődésregényszerű voltából következnek. Az egzisztenciális fejlődésfolyamat hőse a fiú, aki végigjárja az önmagára találás útját, és végül eljut oda, ahol immár önmagától független témákról is képes beszélni, mely témákat a szerző beledolgozza a kötetszerkezetbe, mégpedig a személyesebb hangfekvésű, egyes szám első személyű novellavonulat folytonos megtöréseivel, hogy végül egy váratlan váltással a néhány száz évvel korábban játszódó történetben találjuk magunkat, amely nem melleleg a fejlődéselvű novellák egyikében említett motívumot bontja ki. A Kutná Hora-i csontkápolna Krusovszky kötetében olyan műalkotássá válik, amely mintegy allegorikusan vonatkozik a kötetben ábrázolt fejlődésvonulat teljesítményére, valamint a teljesítményt ábrázoló teljesítményre, magára a kötetre. (Egyébként a szintúgy költészetből kisepikába kiránduló Tóth Krisztina *Pixel* című kötetében akadáhatunk ilyesféle öntükröző alakzatokra.) Nézzük tehát először az egyes szám első személyben előadott fejlődésszerű vonulatot: az első novellában (*Mielőtt apámat kettéfűrészelték*) egy alkoholista apa által meghatározott kiségyekkel találkozunk; a másodikban (*A tisztáson*) egy nagy-kamasz nyári kalandját olvashatjuk; a negyedikben (*A fiúk országa*) egy szerelmes fiatalemberrel ismerkedhetünk meg; az ötödikben (*Mélyebb rétegek*) egy ösztöndíjas magyar egyetemista prágai tapasztalataiba nyerhetünk bepillantást; a hetedikben (*Ramszesz szeme*) meg egy beérkezett férfi egyetlen estjét követhetjük vé-

gig a New York-i művészeti világban. Közben meg ott vannak az egyes szám harmadik személyben fogalmazott darabok — mint a személyesebbnek ható, egzisztenciális távlatú fővonulat szerve-sült töréshelyei: a menekülő fiatalembereket ábrázoló harmadik novella (*Ismeretlen égbolt*) elvonatkoztatott tere és ritmizált ide-je; a jobb sorsra érdemes, művészi múlttal rendelkező bűnügyi fényképész egyik kiszállásáról szóló hatodik darab (*Az új vadak*); az egykori sérelmüket megbosszuló meleg pár története a nyolcadik novellában (*A harmadik ember*); és végül a csontkápolna építőmesterét és építését megörökítő záródarab (*Az éjszaka vége*). Az első csoport utolsó tagjának záróképe a Manhattanben bolyongó elbeszélő hős látomásáról („a magasból leszűrődő fényben egyre finomabban kirajzolódó híd hatalmas, bonyolult, szinte már absztrakt acélszerkezetét figyeltem, és hirtelen elkezdtem érteni” — 152) mintegy megelőlegezi a második csoport (és egyúttal a kötet) utolsó novellájának lidérces látványát.

„Van ebben az utazásban valami elcseszett harmónia” (75) — gondolja a kora reggeli téli buszjáraton a szerelmével együtt a kórházba, terhességmegszakításra utazó elbeszélő hős a könyv címadó novellájában. Krusovszky prózakötete éppen az ilyen „elcseszett harmóniát” sugalló helyzetek kisepikai ábrázolásaival, valamint azok elrendezésével teremt szerkesztett harmóniát.



KRUSOVSZKY DÉNES A fiúk országa

Szabó
GáborVégtelen
szenvedés*(Krusovszky
Dénes:
*A fiúk
országa.
Magvető,
2014*)

Krusovszky Dénes költészetét a többnyire elragadtatott, de legálabbis mértéktartóan lelkes kritikai hangok szövedéke — képalkotásának finoman jelzett modorosságai ellenére is — szinte egyöntetűen a kortárs líra egyik legígéretesebb korpuszaként jellemzi. A versnyelvét formáló remegő, finom egyensúlyi helyzetben tartott, foszlékony prózaiság most viszont önállósulni látszik, és egy novelláskötet formájában felszínre törve tárgyiasítja magát. *A fiúk országa* ugyanis érzésem szerint részint az eddigi verseskötetek poétikai tartományainak megszállásával, bekebelezésével és területrendezésével alapította meg szövegbirodalmát és húzta meg a maga határait. Nem gondolom ugyan, hogy a novellák poétikai építkezésének minden egyes alapító mozzanata egy az egyben a költemények stratégiai játékait hasznosítja újra, ám azt igen, hogy számos motívum, hatáseffektus, szerkezeti megoldás mintha Krusovszky versvilágában találva meg eredőjét köszönne vissza ismerősként. Ez nyilván annyit is jelent, hogy a szerzői szövegtér rendelkezik olyan sajátlagos nyelvvezetl és mintázattal, mely a műfaji eltéréseken túl is beazonosíthatóvá, tehát egyedivé varázsolja ezeket az írásokat, ugyanekkor mindemellett a magam részéről érzek ebben időnként némi kiszámíthatóságot, gépiességet is.

A gépiesség kifejezés talán meglepőnek tűnhet egy olyan szövegvilág jellemzése kapcsán, amely — a versek tónusához hasonlóan — az állandósult tétováság, omlékonyság, a sejtelmes nyelvi fátyolozottság kifejezésekkel talán pontosabban lenne érzékeltethető, ám épp ez, vagyis a szövegeknek a megfoghatatlan szomorúság, a vesztglő sehova-tartás hatásának elérésére irányuló törekvése, a *hangulat akarása* az, ami szinte gépies intenzitással járhatja csúcsra a poétikai gépezet mechanikáját, és a túlfűtöttség eme pillanataiban bizony megcsikordul a szerkezet, a kívánt hatás előidézése helyett az annak elérésére irányuló poétikai alkatrészek működése válik láthatóvá.

Bármely szöveg olvastán a befogadónak nem azt kellene talán elsősorban tudnia, hogyan akarja őt mindenféle érzésekre és gondolatokra készíteni az alkotás, hanem csodálkozva élvezni azt, hogy vajon miféle rejtelmes utakon juttatta épp oda, ahova megérkezett. Krusovszky novelláiból számomra sokszor a meglepetés,

a rácsodálkozás öröme hiányzik, a mérnöki pontossággal kimért hatásmechanismusokon túli szabadság levegős mozgástere.

Lírájával kapcsolatban eddig szinte minden kritikusa teljes joggal dicsérte versesköteteinek szerkezetét, a ciklusok, egyes szövegek egymásra vonatkoztathatóságának, összefüggésrendjének szemantikai jelentőségű strukturális építkezését. Ez a fajta tudatosság, azt hiszem, kevéssé működik a novelláskötet esetében, és most nem a kötetegészt meghatározó, a történeteken keresztülívelő motívumok hangsúlyos visszatérésére gondolok (erről majd később), hanem az egyes szövegek precíz megalkotottságának egynémely ismétlődő technikájára.

Hogy példával is éljek: Borbély Szilárd szerint Krusovszky erőssége a verszárlatokban rejlik,¹ és *A fiúk országa* szerzője, úgy tűnik, találva érezte magát e megjegyzéstől, mert több szövegét valamiféle csattanó irányába lavírozza, a lezárás meglepő, vagy annak szánt hatáseffektusát áramoltatva vissza a novella szövegtestébe, vagy pedig nagyon hangsúlyosan nyitva hagyja a befejezést, amely ily módon tulajdonképp szintén kulcsként lenne hivatott új, az eddigiekből nem feltétlen következő értelmezési terek felé megnyitni a szöveget.

Az előzőre jó példa lehet a kötetnyitó, főként címében s zárlatában erős *Mielőtt apámat kettéfürészelték*, ahol a nagyapa víziószerű, a történetet a realitásból kibillentő megjelenése, és a koporsóban fekvő, részeg apa artikulátlan üvöltésének groteszk képe visszamenőlegesen új dimenzióba helyezheti a realista kispróza mikrovilágát; vagy a *Mélyebb rétegek* bombasztikus zárlata, ahol a szöveg narrátora (és olvasója) váratlanul szembesül egy kimondatlanul maradó borzalommal, feltehetően a szexuális erőszak csupán körvonalazódó iszonyatával, ami alkalmassint új fénytörésben láttatja a novella szereplőit és történéseit. Elsősorban persze a mindezidáig gyermekien ártatlanak tűnő Ahmedet, illetőleg a narrátor figuráján keresztül — aki hat sör árért bocsájtja kollégiumi szobáját a pár rendelkezésére — a hétköznapi cselekedetek előre nem látható gyilkos következményeinek lehetőségét felvillantva az egyén személyes felelősségét is visszamenőleges hatállyal a novella tárgyává emeli.

A meglepő, csattanószerű zárlatot alkalmazó szövegek közt említhetjük a földön heverő barátja testének váratlan eltűnését konstatáló fiú esetét is az *Ismeretlen égbolt*-ban, úgyhogy a példák alapján talán nem túlzás arra a következtetésre jutni, hogy ezek a technikai megoldások azt az — egyébként a kötet egészére, sőt a szerző versvilágára is jellemzőnek mondható — sugalmazást formalizálják, mely szerint a hétköznapi, a banális lét szerkezete láthatatlanul rejt magában a rettenet, a romlás, az abszurd értelemnélküliség káoszát, és hogy ez utóbbi a legváratlanabb pillanatokban képes átvenni az uralmat a rendezettség törekény felszíne felett.

A létezés folyamatos és láthatatlan fenyegetettségként történő érzékeltetése nyilván nem túl meglepő megfigyelés, a magyar és

a világirodalom tudvalévőleg bőséges tárházát nyújtja azoknak a szövegeknek, amelyek rafináltan súlyos nyelvi-poétikai megoldásai mellbevágóan, megdöbbenően új aspektusait képesek feltárni ennek a hétköznapi rettenetnek. Az említett novellák esetében jobbra azt érzem, hogy leginkább a zárlat és a szövegtest pusztá ellenpontosítása lenne hivatott betölteni ezt a szerepet. (Nem szeretnék méltánytalan lenni, a későbbiekben néhány gondolat erejéig visszatérek majd a *Mielőtt apámat kettéfürészelték* már idézett utolsó jelenetére, hiszen az apa szétfürészelésének cirkuszi helyszíne módot adhat olyan szövegkapcsolatok rögzítésére, amelyek a novella egy másik aspektusát is láthatóvá tehetik.)

A „nyitott” zárlatok tulajdonképpen szintén meglehetősen egy srófra járnak a kötet novelláiban, már ami cselekményszerű megjelenítésüket és az ebből fakadó poétikai hatás minéműségét illeti. Ezekben az esetekben ugyanis a narrátor vagy a főszereplő egész egyszerűen valamiféle bizonytalan kimenetelő úton, többnyire persze homályban vagy sötétségben halad egy ismeretlen, talán soha el nem érhető cél felé. Idézem: „Hirtelen rád tör a zokogás, reszkető háttal hajtod tovább a biciklit, aztán, mikor a leggyorsabban mész, hirtelen elengeded a kormányt. [...] kinyitod a szemed, még mindig sötét van.” (*A tisztáson*); „Felgyorsított, fokozatosan nagyobb és nagyobb lépett, hogy minél hamarabb visszaérjen, habár már nem tudta pontosan, hova.” (*Ismeretlen égbolt*); „Elindultam tehát abba az irányba, amerre a távolban a szállodámat sejtettem...” (*Ramszesz szeme*); „elindult az ellenkező irányba, és bizonytalan lépésekkel eltűnt a félhomályban.” (*A harmadik ember*)

A nyitottságukban kimerevített záróképek látszólag az eldönthetetlenség, az épp homályosságukban sokat sejtető értelmezői bizonytalanság érzetét lennének hivatottak előhívni, ám — különösebb kommentárt ez aligha igényel — éppen a kiútatlanság, sehova-tartás, az útonlét szorongató ismeretlenségének erőltetett nyomatékosítása az, ami végül a szövegek jelentését meglehetősen egyértelműséggel képesíti, voltaképpen egy nagyjából pontosan körvonalazható jelentés vagy konklúzió bázisára redukálja. A szerző verseiből egyébként bőven lehetne idézni olyan sorokat, amelyek pontosan ennek a létállapotnak (azaz a novellák ilyesféle szerkezetéből is fakadó szövegjelentések) definitív megfogalmazásait kínálják, ide is másolok gyorsan néhányat ezek közül: „Soha nincs hajnal, mindig csak hajnalodik” (*Elégiaza*), vagy „minden megálló végállomás” (*Elromlani milyen szép*) — olvashatjuk az ezzel kapcsolatos megállapításokat a lírai életműben, míg a „Talán nem is létezik visszatérés” (*Az utolsó dolgok*) sorban az imént idézett novellazárlatok céltalan bolyongóival kapcsolatos (nem túl megdöbbentő) értelmezésre bukkanhatunk a múlt helyrehozhatatlan, jóvátehetetlen tévedéseinek terhét illetően.

Krusovszky szövegeinek szerkezete — eltekintve most már a zárlatok problémáitól — jellemzően az „egykor” és „most” opozíciójára épül, a jelen sivársága valamiféle múltbeli veszteség következménye, ám a szereplők emlékezete már alig őriz valamit ezekről az időkről, csak a hiányt érzékeli. A novellák a lehetséges veszteségek és traumák koreográfiáit, és az ezekből fakadó el-

fojtások, neurózisok, pótcselekvések természetrajzát igyekeznek rögzíteni. A „saját” élet lehetőségét elpuskázó, érzelmi perifériára sodródott egzisztenciák sivár élettechnikái a világnak alávetett létezés, az emberi lény kiszolgáltatottságának és idegenségének jelképeiként igyekeznek működni, miközben a történetek mélyén felsejlő történetnyomok egy élhetőbb létezés végleges elvesztésére utalnak.

Ez a szövegszerkesztés egyébként a Krusovszky által is kedvelt Carver egyik jól bejáratott szövegtechnikáját idézi, mely — egy idő után kiszámíthatóan gépiessé válva — véleményem szerint már az amerikai szerző novelláiban sem működik minden esetben. Ahogy sajnos Krusovszkynál sem. *A fiúk országa* történeteinek egy része — azzal egybevágóan, ahogyan egyébként az *Elromlani milyen* kompozíciós technikáját is jellemezte egyik kritikusa² — egy másik történetet rejt magában. Az áthallások, áttűnések eredményeképpen a narráció linearitása feloldódik, és világossá válik, hogy az igazi cselekmény mindig máshol zajlott, a jelen csupán valamiféle helyettesítő narratívája, formát öltő hiánytapasztalata, önmagát látszatrenddé szervező felszíne az alapvető veszteségnek.

A harmadik ember esetében egy megalázó fiatalkori botrány, *A fiúk országában* egy abortusz, *Az új vadak* szövegében az ifjúkori ambíciók feladása, *A tisztáson*ban a kamaszkori lázadás, míg a *Mélyebb rétegek* esetében a minden bizonnyal kulturális eredetű szexuális frusztrációk traumatikus emlékezete az a „máshol történés”, ami az egykor és most időbeliségét összesmosva mesélődik el a kötet lapjain. Ennek a technikának, ha úgy tetszik, *ars poetica*-szerű megfogalmazását maga Krusovszky Dénes adta az *Elégiaza* című versében: „Te nem emlékezhetsz, de én / tényleg felemeltem az udvarvégi / sárban heverő öreg téglát azon a hajnalon, / és amit alatta találtam, / abból ki lehetett volna olvasni / a következményeket.”

A történeteink alatti történetek láthatatlan működése, a következmények kíméletlen láncolatába történő egzisztenciális belegabalyodás szomorúsága lengi át ezeket a novellákat — ugyanaz a „lassú, nyomasztó surrogás”, melyet a Literán Bán Zoltán András vélt meghatározónak az *Elromlani milyen* című kötet egyik verse kapcsán³ —, ám itt ez időnként kellemetlenül direktnek tűnik. A maximális fokra beállított hatásgépezet nemcsak a szerkezeti megoldások eddig érintett monotóniájában fedi fel működését, de — bár ez talán ízlés kérdése — az időnként közhelyes és/vagy teátrális motívumok halmozásában is, kedvencem ezek közül a zsákba zárva haldokló kiscicák képe *A tisztáson* szövegében. A leggyakoribb napszak természetesen az éjszaka, a sötétség képei az egzisztenciális csődhelyzetek metaforikus jeleiként novelláról novellára vándorolnak végig a kötet lapjain, ritkábban a szöveg funkcionálisan működő, érzékeny finomságú metonimikus alakzataként (mint *Az új vadak* fotósá-

* Méhes Marietta hangján

¹ BORBÉLY Szilárd: *Az idéző jelek és Krusovszky Dénes*, Litera, 2007. április 1., www.litera.hu/hirek/az-idezo-jelek-es-krusovszky-denes.

² SÁNTHA József: *Ha Káin távozik ma éjjel*, Jelenkor, 2010/1, www.jelenkor.net/archivum/cikk/1885/ha-kain-tavozik-ma-ejjel.

³ BÁN Zoltán András: *Tapintatos depresszió*, Litera, 2009. június 13., www.litera.hu/hirek/tapintatos-depresszio.

nak sötétszobája esetében), hol pedig kimódoltnak tűnő hatás-elemként, az elveszett sorsok kilátástalansága hatásosnak szánt illusztrációjaképp (*A tisztáson; A harmadik ember; Ramszesz szeme; Ismeretlen égbolt; Az éjszaka vége*). „Mert szépségről szó sincs, ez csak egy éjszaka” — fogalmazza meg ugyanezt a líra nyelvén *Az utolsó dolgok* című versében Krusovszky.

A sötétség képei a halált nem csupán átvitt, de némi-képp konkrétabb értelemben is megidézik, mégpedig a sedleci osszáríum ekphrasis-szerű bemutatásával a *Mélyebb rétegekben*, illetve ugyanezen csontház XIX. századi megépítését elmesélve *Az éjszaka vége* történetében. Ez utóbbi amúgy a maga terjengős, kimódolt semmitmondásában vitathatatlanul a könyv leggyengébb írása, nehezen érthető, miért került bele egyáltalán ebbe a kötetbe. Vagy bármely kötetbe. (*A felesleges part* egyik verse, *A csontkápolna* egyébként szintén e hátborzongató építményt emelte tárgyává.)

A csontház morbid, monumentális pusztuláskatedrálisa első körben — az éjszaka képeinek metonímiájaként — nyilván a novellák szereplőinek halálközeli létmódját emblematiszáltná, ám műalkotásként történő felfogása átvezet Krusovszky kötetének egy másik tematikus szövegcsoporthoz, amely az alkotás és a halál, a művész és polgár viszonyát is érinti. Az imént említett *Az éjszaka vége* című történet mellett ezzel foglalkozik *Az új vadak*, mely viszont véleményem szerint a kötet legizgalmasabb, legmozgékonyabb szövege — erről mindjárt kicsit részletesebben —, és az írásom elején e tekintetben talán kicsit igazságtalanul rövidre zártan említett *Mielőtt apámat kettőfürészelték* című szöveg, melynek cirkuszi befejezése szintén felkínálja a művészet-valóság, realitás-fikció metanarratív értelmezési lehetőségét. És ide tartozik a *Ramszesz szeme* címet viselő, a New York-i művészkolóniában játszódó történet, középpontjában egy kiállításmegnyitó attrakciójaként bemutatott, akár autotextusként is felfogható installációval.

A metapoétikai elemek dominanciája Krusovszky költészetében *A felesleges part* kötetben vált jellemzővé,⁴ *A fiúk országában* ez a szerkesztési elv legátgondoltabban *Az új vadak* szövegét szervezi. Ám e novella nem csupán e finoman megformált önreflexiós háló szerkezeti és motivikus elemeinek mozgatása miatt érdekes, hanem mert magától értetődő könnyedséggel teremti meg azt az atmoszférát, melyet a kötet mechanikusan alkalmazott poétikai megoldásokkal operáló, nem ritkán modoros nyelviséggel andalító szövegei többnyire nem nagyon képesek létrehozni. Ráadásul az a poétikai eszköztár, amelyet alkalmaz, tulajdonképpen csöppet sem idegen a többi novella világától, ám a motívumok kapcsolódásainak könnyed mozgatása, illetőleg a nyelvi dekórumok minimálisra csökkentése felszabadítja a szöveget a precíziós hatásgepezetnek történő kiszolgáltatottságából.

A házaspár leépüléstörténete tulajdonképp ezúttal is egy áthallásos máshol-történés következményeit rögzítő, a fiatalkori alkotói ambícióit feladó, feleségével vidékre költöző és rendőrségi helyszínelő fotográfusként dolgozó egykori fotóművész idődimenziókat egymásra rétegző, az egykor és most már elemzett op-

pozícióját kijátszó szöveg. A motívumok egymást erősítő komplexitása, változatos összefüggésszerekbe történő átmozgathatósága ez esetben azonban roppant gazdag jelentésuniverzummá tágítja a novella tulajdonképpen egyszerű történetét. Itt történik meg az a szerzői bravúr, amelyre a kötet többi szövege jobbra csak törekszik, hogy tudniillik a hiány önmagán túlmutató szemantikai bőséggé lényegülve át úgy mutat föl valamit a romlékony emberi létezés mélyszerkezetéből, hogy ezzel együtt, ennek tükréként az erről szóló műalkotás hasonló létmeghatározottságát is allegorizálja. Izgalmas megfeleltetések tükrójátékában értelmezi egymást a fotós egész napos erekcója és felesége meddősége, a valamikori gyerekszoba lassan sötétkamrává lényegülő egzisztenciális allegóriája, mely ugyanakkor az alkotás természetlenül magányos, meddő (s ily módon a feleség alakjával is összefüggést teremtő) terepe, a helyszíneléskor fényképezett halott nő leírásának egybemosódása az alvó feleség azzal teljesen megegyező, mintegy szövegszerűen egymásra fotózott alakjával, akinek hirtelen ötlettől vezérelt lefényképezésében kettejük végleg elcsesztett életének pillanatfelvételeként a halál, a szexualitás és a művészet metaforikus szövegrétegei omlanak egygyé.

A történet végén a férfi komótos önkielégítésének aktusa az autoerotikus élvezet és az egzisztenciális, biológiai illetőleg művészi terméketlenség dimenzióit hívva kölcsönös megfeleltetésbe tulajdonképpen a városba történő visszaköltözés, az új élet tervének kudarcát is előre sejteti ebben a hosszabb, önálló elemzésre is kínálkozó történetben.

A fiúk országa kilenc története meglehetősen zárt világot alkot. Nem feltétlen a már címében is jelzett (ön)meghatározás maszkulin látásmódja vagy problémahalmaza tekintetében, illetőleg az „apák” normatív rendjének szintén látványos törlése okán. Arra a poétikai zártásra gondolok, mely épp a maga takarékos anyaggazdálkodásából fakadóan lenne képes intenzív sűrítettségű jelentéstartományokat kibontani az üres helyek, a hiányok fenyegető bázisán, ám ez Krusovszky novelláiban nem igazán történik meg.

Az írásról című esszéjében írja Carver, hogy az általa (Krusovszkyhoz hasonlóan) oly kedvelt feszültség, fenyegetettség, veszély érzékeltetéséhez elsősorban egy világos nyelv szükségeltetik. Egy olyan nyelv, mely „mozgásba hozza a részleteket, amelyek megvilágítják az olvasó számára a történetet.”⁵ *A fiúk országa* érzésem szerint nem találta meg ezt a nyelvet, a lírai fátyolozottságú, néhol modorosnak ható szövegrészek helyenkénti eluralkodása és a szerkezetbe kódolt szikár fenyegetés szándéka a legtöbbször kioltja egymást, minek következtében aztán nem minden esetben jönnek mozgásba azok a bizonyos „részletek”. A zártság tehát — elsősorban *Az új vadak* nagyon üdítő kivételétől eltekintve — inkább önmagába zárulásként, semmint a zárt forma által keltett nyitási lehetőségek megvalósulásaként jellemzi Krusovszky Dénes írásait.

⁴ HORVÁTH Györgyi: *Kizökkent, kérdez, összeroppan*, Magyar Narancs, 2012. február 2., magyarnarancs.hu/konyv/kizökkent-kérdez-összeroppan-78570.

⁵ Raymond CARVER: *Az írásról*, Helikon, 2003/1–2, 17.

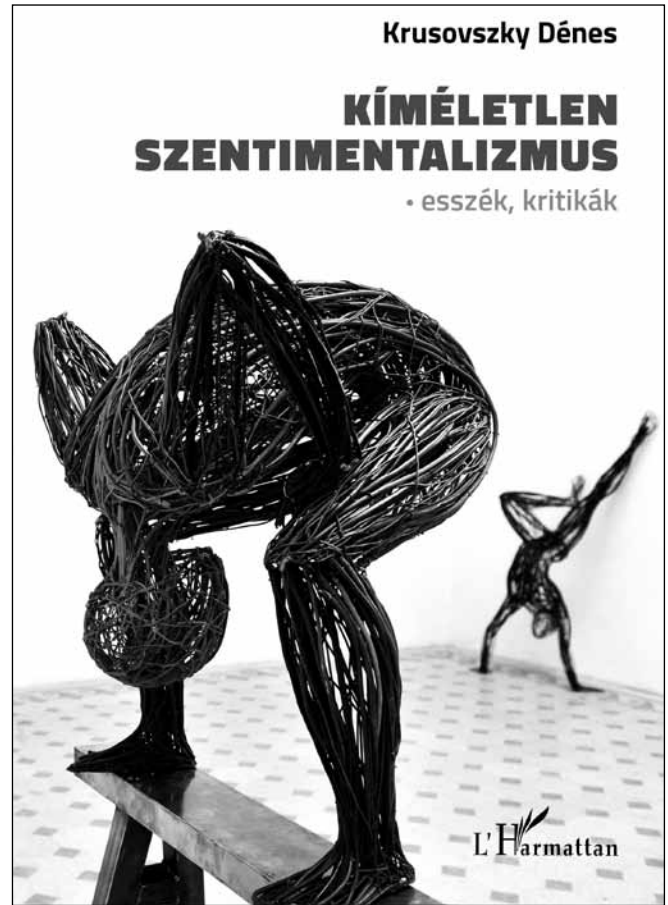
V Valamilyen valami

Mohácsi Balázs

(Krusovszky Dénes: *Kíméletlen szentimentalizmus. Esszék, kritikák. L'Harmattan, 2014*)

(1) Nemrég Balajthy Ágnes emlékeztetett lendületes írásának felütésében arra, hogy az utóbbi egy-két évtized költészetét olyan bináris és ráadásul hierarchikus oppozíciók mentén értelmezni, mint amilyen a komolyság–komolytalanság, közéletiség–apolitikusság, kevésbé produktív.¹ Különösen mivel az *új érzékenység* (*Neue Sensibilität*) fogalma — amelyet a magyar költészetre valószínűleg Kulcsár Szabó Ernő alkalmazott először² —, mely irodalomtörténeti és -elméleti fogódzót adhatna — lévén a különböző komolyságok és komolytalanságok legnagyobb közös osztója —, mára alaktalanná vált. Ugyanakkor Szilasi László kissé visszhangtalan kísérletét az *új komolyság* (és komolytalanság, esztétizmus stb.) fogalmának bevezetésére — noha valóban kifogásolható — közel sem tartom haszontalannak.³ Éspedig azért nem, mert ideje volna, hogy kortárs költészetünk egyik legmeghatározóbb áramlatáról — hovatovább köznyelvérről⁴ — tudjunk végre körülírás, körülményeskedés nélkül beszélni. Tehát véleményem szerint — jelentése akármennyire is esetleges, sőt nem valódi, legfeljebb csak szituatív — az *új komolyság* fogalmának haszna már önmagában a megnevezés szándéka. S ha azt találjuk, mondjuk a „mindenkori új komolyság” fogalmát bevezető Blumenberg nyomán⁵ — aki többek között arról beszél, hogy a korszakfordulók velejárójaként az újabb mindenkor hirdeti újdonságát és a korábbival szemben komolyabbnak (valamilyenebbnék) tételezi magát —, hogy az *új komolyság* üres fogalom, talán akkor sem kell rögtön megszabadulni tőle, inkább érdemes tartalommal megtölteni.

(2) Hasonlóan viszonyulok Krusovszky Dénes címmé emelt fogalom-kísérletéhez, a *kíméletlen szentimentalizmushoz* is, mely jól láthatóan szintén az *új érzékenységnek* és *komolyságnak* (és az amerikai irodalom próbálkozásának, a *new sincerity*nek, vagyis *új őszinteségnek*) egyfajta, talán azoknál valamivel hangzatosabb variációja. A különbség a *kíméletlen szentimentalizmus* és az *új komolyság* között, hogy utóbbi kidolgozása még várat magára (ha ezután szükséges még egyáltalán), míg Krusovszky kötete határozottan körülkeríti — jóllehet szánkba nem rágja —, ő mit tart fontosnak a kortárs költészetből. Márpedig úgy van, ahogy



a kötet hátsó borítóján írja Szilasi: „nem minden nemzedéknek adatik meg olyan kortárs értelmező, aki folyamatosan együtt mozogva a legújabb fejleményekkel, lépésről lépésre vezethetné be övéit és tétova olvasóikat a szépirodalomba. Ilyenkor a művészek maguk értelmezik saját műveiket, jelölik ki a hozzájuk vezető elődöket. [...] Krusovszky Dénes saját kortársai [...] és egyre fontosabbá váló elődeik [...] irodalmának dolgában egyaránt roppant értékes és finom tanácsokat ad.”

(3a) A kötet egyik legfontosabb előfeltevése vagy állítása, hogy vége a posztmodern „iskolaköltészetnek”.⁶ Kiss Judit Ágnes, G.

¹ BALAJTHY Ágnes: *Szabaddolc*, Litera, 2014. június 12., www.litera.hu/hirek/szabaddolc-73979 [letöltve: 2014. július 13.]

² KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991*, Atheneum, Bp., 1993, 160–196.

³ SZILASI László: *A csenden belül*, Élet és Irodalom, 2011. április 22., 21.; TURI Tímea: *Vulkán vagy bánya. Lanczkor Gábor és a (nem) személyes vers. Megjegyzések az újkomolyság, az új személyesség és az új esztétizmus lehetőségeihez*, Jelenkor, 2012/1, 93–98.

⁴ BALÁZS Imre József: *Ne legyen túl szép* = B. I. J.: *Az új közép*, Universitas Szeged, Szeged, 85–88.

⁵ HANS BLUMENBERG: *A korszakfogalom korszakai*, ford.: TÖRÖK Ervin, Helikon, 2000/3, 303–323.

⁶ Ez nem előzmény nélküli, lásd például: KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Magát mondja, / ami írva van*. *Jegyzetek az újabb magyar líráról*, Prae, 2008/2, 5–15.

István László, Térey János köteteit részben vagy egészben játékoságukért, a változatos versformák könnyű klasszicizmusáért — melyek, ha jól értem, egyfajta felszínességet jelentenek — bírálja. Leginkább Kiss kapja meg a magáét — „a jólformáltság sematikusságba, a hagyományérzékeny képalkotás közhelyességbe, a frappánsságigény görcsös csattanóvadászatba fordul gyakran” (128) —, míg Géher és Térey csak felemás, de összességében pozitívba hajló ítéleteket kapnak, méghozzá korábbi költészetük teljesítményére, újító szándékukra hivatkozva.

Nagyon érdekes, ahogyan a posztmodernnek egy újabb sajátossága, a transztextualitás szempontként felmerül. A Marno János *Nárcisz készüljéről* írt recenzióban olvashatjuk, hogy bár sok idézettel és utalással dolgozik, „mégsem válik irodalmi irodalomma” (103). Ekkor eszünkbe juthat Simon Márton mindkét vagy Nemes Z. Márió (továbbiakban NZM) legújabb kötete, melyek végén a *Bevezetés a szépirodalomba* függelékére emlékeztető névsorolást találhatunk, de gondolhatunk akár Krusovszky saját versesköteteinek akadémiai pontosságú hivatkozásaira is. Hogy a kortárs fiatal költészet miként használja az idézeteket, arra jó példa — Krusovszky is ezt emeli ki az *Alkalmi magyarázatok a hísról* kötetről írott kritikájában — NZM *Szabó Lőrinc naplójegyzetei első infarktusról (1951)* című szövege, mely voltaképpen egészében intertext — jóllehet talált szöveggént a duchamp-i *ready made* vagy az aragoni kollázs felől is lehetne értelmezni. A transztextualitás NZM lírájának egyik legizgalmasabb része, utalásai a konkrét textus játékba hozásánál eggyel mélyebbre lépnek.⁷ A Sheryl Suttont említő *Az afrikai síkságok növényevői* című vers például indirekten, a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* kötetén keresztül utal a Pilinszky-életműre. A versbeszélő barátnőjének lesbikus kapcsolata Sheryl Suttonnal pedig olvasható finom, inverzált utalásként — ezúttal Pilinszky magánéletére. Szintén figyelemre méltó, ahogy a kötet zárata, az *Anyás vers C.-nek* József Attila-allúzióival (*Mama; Óda; Szabad-ötletek jegyzéke*) visszamenőleg értelmezteti újra a lírai én beszédpozícióját, az anya- és nőviszonyokat, a pszichoanalitikus tartalmakat.

(3b) Számomra fontos a jelen kötet magától értetődő kánonalkotó, kánon-újrarendező gesztusa is. Egyfelől üdítő, hogy nem érzi szükségét az apagyilkosságnak — inkább pozitív példákat állít elének, kevés a negatív kritika, és azok sem a „lebaszós” fajtából valók. Másfelől végre szó esik mondjuk Gál Ferencről: Krusovszky végre leírja az *Ódák és más tagadások* apropóján, hogy Gál fontos a „kétezres évek derekán indult szerzők” — vagyis saját generációja — számára, elődjüknek tekintik, 1998-as *Újabb jelenetek a bábuk életéből* című kötetét legendásnak titulálja, végül szövegét már-már fenyegetően így zárja: „Ne kelljen már a következőre megint egy évtizedet várni”.

Bár Tandoriról szólva mára közhelyszerű konszenzus, hogy nemcsak a magyar költészet, de egész irodalmunk origója, néha még a Farkas Zsolt-féle, mára hasonlóan közhelyként működő *bon mot*-k elhalkítják ezt a véleményt, „az élet rövid, Tandori hosszú”, vagy amit Krusovszky is idéz: „a Tandori-

művek olvasásának végterméke: *néhány gramm arany és hatalmas meddőhányóhegyek*”.⁸ A *Kíméletlen szentimentalizmus* egyik legexplicitebb üzenete, hogy olvassuk újra Tandorit, méreteiből kifolyólag bármily lehetetlen, nyissuk föl az életművet és rendezzük át — tegyük láthatóvá azt a „néhány gramm” aranyat.

Másképp van ez a Marnóval foglalkozó szövegeiben, ahol Krusovszky maga áll neki a munkának, és mutatja meg, miként lehet közelíteni az egyébként hozzáférhetetlenül enigmatikusnak titulált Marno-költészethez. A *Nyers fogalmak. Metafizika és anyagszerűség Marno János lírájában* című esszének izgalmas szempontja, amikor a Marno-líra gondolatritmusával együtt mozgó fonológiára mutat rá, és azt a hangköltészettel párhuzamba állítja. Ugyanígy izgalmas az a kérdés, hogy a vers (és így a jelentés) megképződését a gondolatritmus vagy a zeneiség irányítja, segíti vagy gátolja? Mindezzel ennek a költészetnek az avantgárdban gyökerező jellegzetességeit ragadja meg — noha azt állítja, hogy csak a neoavantgárd skatulyába (ahogy se a későmodernbe, se a posztmodernbe) nem helyezhető ez a líra. Az avantgárdra jellemző ugyanis a szervetlen(nek gondolt) versépítkezés: a részek nem egyenlők az egészszel, a gyakorlatban kollázs- és montázs technikával megvalósuló asszociációs lánc nehezen követhető, ráadásul a (például fonológiai) hatáskeltés kitéríteti az értelmezést.

(3c) A legfontosabb poétikai belátásnak mégis azt gondolom, amikor Margócsy szó- és mondatpoétika elméletére⁹ hivatkozva megállapítja, hogy Marno lírájában „mintha a szintaktikai munka a szemantika újrapozicionálása érdekében (is) alakulna, azaz mintha a mondat a szó helyzetbe hozását tűzné ki célul.” (26) Ez már csak azért is érdekes, mert Szilasi abban a cikkében, amelyben az *új komolyság* fogalmát használta, arról is beszélt, hogy „Sziij Ferenc verseiben [...] a szavak annyira erősnek és pontosnak tűnnek, a mondatok pedig annyira ziláltak, törtek és annyira sokféleképpen struktúráltak, hogy felmerül a gyanú: ennek a kortárs poétikának a középpontjában, meglepő és kissé tényleg archaikus módon, talán mégiscsak a szó áll. A lexika mintha fontosabb lenne, mint a szintaxis.”¹⁰ Jóllehet én a Sziij-mondatot — amelyhez egyébként igen közel áll a Krusovszky-féle versmondat — újra csak a kollázsszerűség felől ragadnám meg, tagmondat-törödékek hol szorosabb, hol lazább láncolataként értelmezném. Mindenesetre érdekes, hogy a tárgyalt kánon két kiemelten fontos alkotója is egyfajta határhelyzetben mutatkozik, sőt született Kemény István lírájáról is hasonló értelmezés.¹¹ Ráadásul ha fel-

⁷ Lásd erről részletesen: FARAGÓ Kornélia: *A Másképp, mint lenni = Ritmikai és retorikai tradíció a kortárs magyar lírában*. szerk.: BOROS Oszkár – ÉRFALVY Livia – HORVÁTH Kornélia, Ráció, Bp., 2011, 239–244.

⁸ FARKAS Zsolt: *Az író ír. Az olvasó stb.* = F. Zs.: *Mindentől ugyanannyira*, JAK–Pesti Szalon, Bp., 1994. mek.niif.hu/01300/01378/html/tandori.htm [letöltve: 2014. július 13.]

⁹ MARGÓCSY István: „névszón ige” = M. I.: „Nagyon komoly játékok”, Pesti Szalon, Bp., 1996, 259–281.

¹⁰ SZILASI: *i. m.*

¹¹ FEKETE Richárd: *Az ironia és a gyűlölet kora. Kemény István politikai költészetének legújabb fejleményeiről*, Irodalmi Páholy, 2011/szeptember, 15–21.

figyeltünk — akár NZM régi Krusovszky-kritikája,¹² akár Lapis József megjegyzése révén¹³ — arra, hogy a fiatal költészetünk meghatározó alakzata a hasonlat — amely egyszerre ráutalt a mondatszerkezetre és „hozza helyzetbe” a szót —, úgy egyértelmű poétikai rokonságot fedezhetünk fel a nemzedékek között.

(4) A kötet főbb előfeltevéseinek, állításainak átgondolása ugyanakkor rámutat egy szépséghibára is. Az első szöveg — *A költészet aktualitása. Megjegyzések a kortárs magyar líráról* — ugyanis határozott állásfoglalás nem is annyira a kortárs líra, hanem a kultúra és kultúrafogyasztás ügyében. A többi között két fontos dologra hívja fel a figyelmet: egyrészt az irodalom befogadási stratégiáinak elavultságára, másrészt a kortárs költészet (látszólagos) funkciótlanságára. Ez az első írás a következőknél nagyobb léptékű, nem fókuszál egy szerzői életműre vagy egy kötetre: egyfelől javaslat a magyar kultúra és az arról való gondolkodás újrakalibrálására, másfelől viszont a *Kíméletlen szentimentalizmus* tulajdonképpeni programadó írása is. Méghozzá abban az értelemben, hogy milyen befogadói-kritikusi előítéletekkel közelítsünk a kortárs lírához — például legyünk figyelemmel annak aktualitására, ne kérjük rajta számon tehát mondjuk *a nagy verset*, ami abszolút kanonikus, ráadásul történetietlen gesztus. Ez a nagyobb léptékű írás, úgy érzem, megkívánt volna magának egy hasonlóan ambiciózus, szintetizáló jellegű párt, kiváltképp így érzem, ha a Krusovszky által is sokat hivatkozott Borbély Szilárd *Hungarikum-e a líra?* kötetére gondolok, melyet a *Hét elfogult fejezet a magyar líráról* és a *Hét elfogult kommentár a magyar lírához* nagyon pontosan keretezett és tett egészszé.

És ha már hiányokról esik szó: két-három szöveg is megemlíti Hajas Tibort, Erdély Miklóst, Balaskó Jenőt, vagy csak általában utal a neoavantgárd eszközkészletének kanonizálatlanságára. Másutt előkerül Simon Balázs, Sziveri János, Petri György neve is. Bár tudható, hogy a Puskin utca folyóirat, melynek egyik szerkesztője Krusovszky volt, jelentetett meg tematikus lapszámokat (sorrendben) Simonról, Sziveriről, Erdélyről és Petriről, és ezzel akár meg is elégedhetnénk, azonban egy-két, a neoavantgárdokról vagy mondjuk Simonról vagy Sziveriről szóló esszé mégiscsak hiányzik. A neoavantgárdokról különösen, hiszen a kötet több pontján Krusovszky maga hívja fel erre a hiányra a figyelmet.

A kötet egy másik hiányossága meglepő, ugyanakkor magyarázható is, méghozzá a megválogatott szövegtörzshöz meghatározottságával. A *Kíméletlen szentimentalizmus*nak ugyanis — gyenge poén, de — csakúgy, mint Krusovszky novelláskötetének, lehetne *A fiúk országa* a címe, mivel a fent egyszer már említett Kiss Judit Ágnesen kívül a kötetben tárgyalt egyedüli költőnk Takács Zsuzsa (igaz, a vele foglalkozó két szöveg a leg-

¹² NEMES Z. Márió: *Krusovszky Dénes: Az összes nevem*, Szépirodalmi Figyelő, 2006/3, 79–81.

¹³ „A sornál fontosabb lesz a mondat, a metaforánál gyakoribb a kimondás aktuálához és a mondás alanyához érzékenyebben kötődő, zavarba ejtő, nem egyszer homályos hasonlat” LAPIS József: *Enyhe mámor. A legújabb líra kihívásai az ezredforduló után*, Alföld, 2009/12, 76–84.

alaposabbak közül való). Persze talán nem kéne meglepődnöm, ha a Telep csoport nemi arányait veszem alapul.

(5) Nevezzük a kétezres évek derekán indult szerzők líráját *bármilyen bárminek* is, az egyszer biztos, hogy a *Kíméletlen szentimentalizmus* minden kortárs magyar lírával foglalkozónak — ami, lássuk be, sajnos nem túl nagy közönség — alapmű. És ha szabad megjegyezni: cseppet sem másodrendű az apróbb hibák ellenére is nagyszerűen sikerült *A fiúk országa* mögött. Örülnék, ha Krusovszky Dénes ezentúl megmaradna nekünk költői, írói, műfordítói és szerkesztői munkássága mellett értekezőnek is.



Smid
Róbert

Egydimenziós emlékiratok?

(Nyerges
Gábor
Ádám:
Sziránó.
FISZ,
2013)

Manapság egyre gyakrabban olvashatjuk a húszas-harmincas éveikben járó szerzők prózaköteteinek fülszövegén a „generációs regény” fordulatot, némelyik (például Inkei Bence *Mirelírje*) pedig egyenesen „fontos generációs regény”-ként aposztrofálódik, még markánsabban prefigurálva saját olvashatóságát. Bár úgy szokás tartani, hogy a jó regényíró harmincöt felett kezdődik, a *Sziránó* bizonyos, leginkább a koherenciát érintő törései ellenére is, mint amilyen egy-egy túlzottan is önálló egység (*A halál nagy albuma*) szerepeltetése a kötetben, többet nyújt egyszerű sztorigyűjteménynél. Márpedig néhány fiatal kritikusnak az utóbbi időkben tett azon reflexióira építve, amelyek az induló író- és költőnemzedék, valamint azok kortárs ítéseinek egymásra találását sürgetik, Nyerges első regénye megtalálta azt a „piaci rést”, melybe illeszkedve egyértelműen többet tesz e generáció egymásra találásért, mint a megszakított *Kacsamesék* vakuempléke.

A *Sziránó* egymáshoz viszonylag lazán kapcsolódó, kronológiai sorrendet megbontó, ana- és prolepszisekkel dúsitott fejezetekből épül fel, melyeket látszólag csak a címszereplő — bizonyos esetben mindössze említésszerű — jelenléte köt össze. Tematikailag az iskolai közeghez hagyományosan társított eseményeket dolgozza fel, úgy is mint a párkapcsolatok bonyolultsága (*A flörtelmi gúzs*), a barátok árulása (*A La Fontaine-i hiénahadművelet*), az iskolai klikkesedés (*A Fasztyű szövetsége II.*), valamint a tanárok ellen elkövetett csínyek (*A reneszánsz gazember*). Teszi mindezt változatos zsanraimitációkkal a kötetnyitó *...és az égiek* eposzi szituációba vegyített piaci regiszterétől kezdve a vademberre irányuló civilizációs törekvéseken (*A nem voltaire-i Cecilke*), továbbá az osztálybeli cserekereskedelem társadalomelméleti és mikrogazdasági fejtegetésén (*A Fasztyű szövetsége II.*) keresztül egészen az irodalom megfelelő keretek közötti terapeutikus hatásáig, illetve — megzabolázatlan formában — veszélyes gyakorlatként való feltüntetéséig a függelékben. Márpedig ez utóbbi mellett azért sem mehetünk el megjegyzés nélkül, mert a széttartó elbeszélésszálak majd’ mindegyik történetben megtalálják és előtérbe tolják a fikció öngerjesztő természetének trópusát. Legyen szó az első barátnő megtartása okozta szorongásról (*A flörtelmi gúzs*), mely képzelt párbeszédzuhatag-

ként ömlik rá a főhősre, vagy az el nem ismertség okozta fájdalom politikai ok-okozatiságba fordulásáról a díjak bezsebelésével kapcsolatban (*A Wolfgang Amadeusok plakettje*). Ez a fajta áradás okozza azt, hogy a szöveg temporálisan is túlfut önmagán, vagyis egyrészt nem kizárólag az általános iskolai évekről értekezik, hanem proleptikusan, a későbbi tapasztalatok révén a narrátor kezd el reflektálni a csak számára múltbeli Sziránóra, másrészt pedig olyan horizontokat is megnyit, amelyek egy másik szereplő — a történet idején még pusztán mimetikus — viselkedésének eredetét képesek kontextusba helyezni és a textuális mozgások egyik elemévé tenni; így például Timinek a tévéből felszedett viselkedésmintáit beépítve a szöveg saját dinamizmusába. Az egyes fejezetek eseményei ugyanis leginkább nem a fikció elsődleges szintjén történnek meg, melyeket aztán a narrátor tolmácsol a szövegben, hanem a főszereplő saját nyelvi reflexiói által produkált képzelt megnyilatkozások időtartama alatt. Ebből kifolyólag a cselekvésnek a regény elsődleges szintjén bekövetkező hiánya valójában egyfajta performatívummá váltódik át: egy egyszerű kijelentés így vezethet el az iskola vezérének detronizációjához (*A klónrobotok bukott királya*).

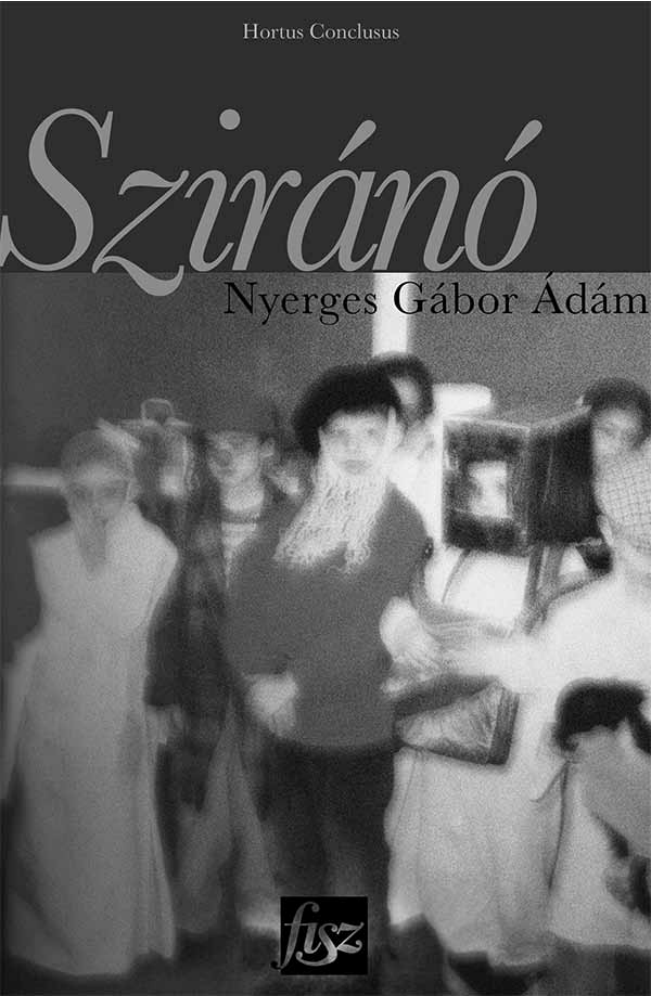
Mindezek ellenére a regény textuális teljesítménye első olvasásra látszólag kimerül a rengeteg közbeékeléssel és legfőképpen a nyelvre vonatkozó reflexiókkal tarkított mesélésben. Nyerges azonban képes kialakítani saját prózanyelvét azzal, hogy bár szándékosan nem a diáknyelvi regiszterből építkezik a szöveg — ennek lehetséges okára mindjárt rátérünk —, ennyiben pedig nem az életkorban későbbi kifejezésekkel képezi meg a produktív feszültséget, mint inkább arra az életkori sajátosságra mutat rá, miszerint egy-egy új szó, esetleg a gyerekek által képzett neologizmusok (például a *fasztyű*) kényszeresen ismétlődnek addig, amíg jelentésüket el nem veszítik. Az egymásra zsúfolt többszörösen összetett mondatok lendületességének köszönhetően az olvasó egyre inkább partnerévé válik a főhősnek, a megértést pedig a komplex szintaktika egyáltalán nem akadályozza, lévén a szerző, ha szövege nem jut is el a feltételezhetően rá hatással bíró Garaczi vagy Esterházy nyelvének egymásba ágyazott referenciális kapcsolataiig, ezt a tmézisekkel, inverziókkal és hiperbatonokkal megtört, mégis követhető és roppant szórakoztató szövegfolyamot előidéző stílust magabiztosan tudja nyújtani. Az ebbe inkább belezavaró, meglehetősen (és indokolatlanul) nagy számú kurziválás a regény apró kellemetlenségei közé tartozik.

Az viszont már valódi neuralgikus pontként említhető, hogy miközben a kötet nagy energiát mozgat meg annak érdekében, hogy főszereplőjét minél előbbnek mutassa be, valahogy nem sikerül háromdimenzióssá formálnia Sziránót. Egyértelmű törekvése, hogy túldicséréssel és olyan bejáratott panelekkel, melyek eposzi jelzőkhöz közelítenek — ezzel a kötetnyitó motívumot végig a felszínen tartva —, valamint az *avant la lettre* értelmiségi sztereotipikus figurájával a klisészerűségből akarja megképezni Sziránó árnyaltságát. Ehhez járul hozzá, hogy a többi szereplő bemutatása túlnyomórészt nem az elbeszélő által közvetlenül

történik meg, hanem (például Timi vagy Cecilke esetében) a főhős fokalizáltságának segítségével, a szöveg intenciója szerint pedig ez is azt szolgálná vélhetőleg, hogy Sziránónak minél több oldalát (mint hősszerelmes, tanácsadó, közvetítő stb.) ismerjük meg. A fikció itt azonban saját technikai csapdáiba esik bele, mert a Sziránón keresztül átszűrt bemutatások bár kétségtelenül jól megírtak, képtelenek kompenzálni a címszereplőről szóló, hiperbolikusságuk miatt egyértelműen ironikusnak szánt elbeszélői kijelentéseket. Ez azt a fonák helyzetet eredményezi, hogy míg a legjobb barát, Áron esetében felfedezhetünk bizonyos jellemfejlődést, vagy például Timi, Cecilke izgalmas karakterként jelennek meg annak köszönhetően, hogy a főszereplő érzéketlen nyelvezettel inszenírozza jellemüket, maga Sziránó statikus marad saját emlékirataiban.

Az elbeszélői szólamnak tehát saját, eredeti intenciója — tudniillik Sziránó túlzások révén való bemutatásából fakadó azon reménye, hogy pusztán ironia segítségével képes lehet egy sokrétű alakot alkotni — fájoan beteljesületlen. Ennek tulajdoníthatóan a narrátornak nem pusztán Sziránó textuális kiteljesedését támogató beállítódásából fakadó másodhegedűssége, hanem főhőse megalkotásának csődje által előidézett minőségbeli másodrendűsége azért is hagy maga után némi hiányt, mert a szöveg egyértelmű és döntő kísérletet tesz arra, méghozzá a megfelelő pillanatban, a regényt valójában záró *...és a földi dolgok* után, hogy reflektálttá tegye az elbeszélő és főszereplő viszonyát. A regény erőssége ugyanis leginkább a *Sziránó és a színpónikus* fejezetben, a fikció önleplezést végrehajtó aktusában jelölhető ki, mely performatívum révén a címszereplő kerül az implicit szerzői pozícióba, az addigi krónikás pedig Sziránóként lesz megnevezve, eltávolítva ezzel a szöveget az emlékirati státusztól. Csak így nyílhathat arra lehetőség, hogy a *Sziránó* saját eredetére reflektálhasson, ugyanis nem pusztán Edmond Rostand drámájának hőst idézi meg ekképpen, de annak a munkásságát — és szerzői pozícióját — is, *akiből* a mű született. A farsangkor úrhajósnak öltözött Sziránó alakja egybevág a francia drámaíró holdbéli fikciós utazásával, ezzel még egyet csavarva a regény szkripciós státuszán. Tehát ahogyan egyszerre utal az eredeti Cyrano de Bergeracra és a Rostand által megírtra, Sziránó úgy reflektál saját fikciós megképzettségére és az általa folyamatosan íródó többi szereplőre. E remek húzás miatt tűnhet elszalasztott lehetőségnek, hogy Sziránó karaktere az elbeszélői szólamon keresztül nincs árnyaltabban kidolgozva — miközben persze egyszersmind elnyeri jelentését az a gúnyos túlzásáradat, mely a narrátor felől a főszereplő felé árad.

Mindenesetre egy olyan performatív aktust ennek ellenére is képes kivitelezni a szöveg, hogy az olvasó egy idő után már saját általános iskolás emlékeit kezdi el felidézni a legszórakoztatóbb fejezetek (*Az első és utolsó cseppek*; *A blitzkrieg művészete*; *A reneszánsz gazember*; *A flörtelmi gúzs*; *A Fasztyű Szövetsége I–III.*) hatására, az olvasás által önmagát téve meg főszereplővé. Ezen önkéntelen olvasói magatartás, a regény olvasása közben a *saját* emlékek felidézése mintegy chiazmusává válik annak a



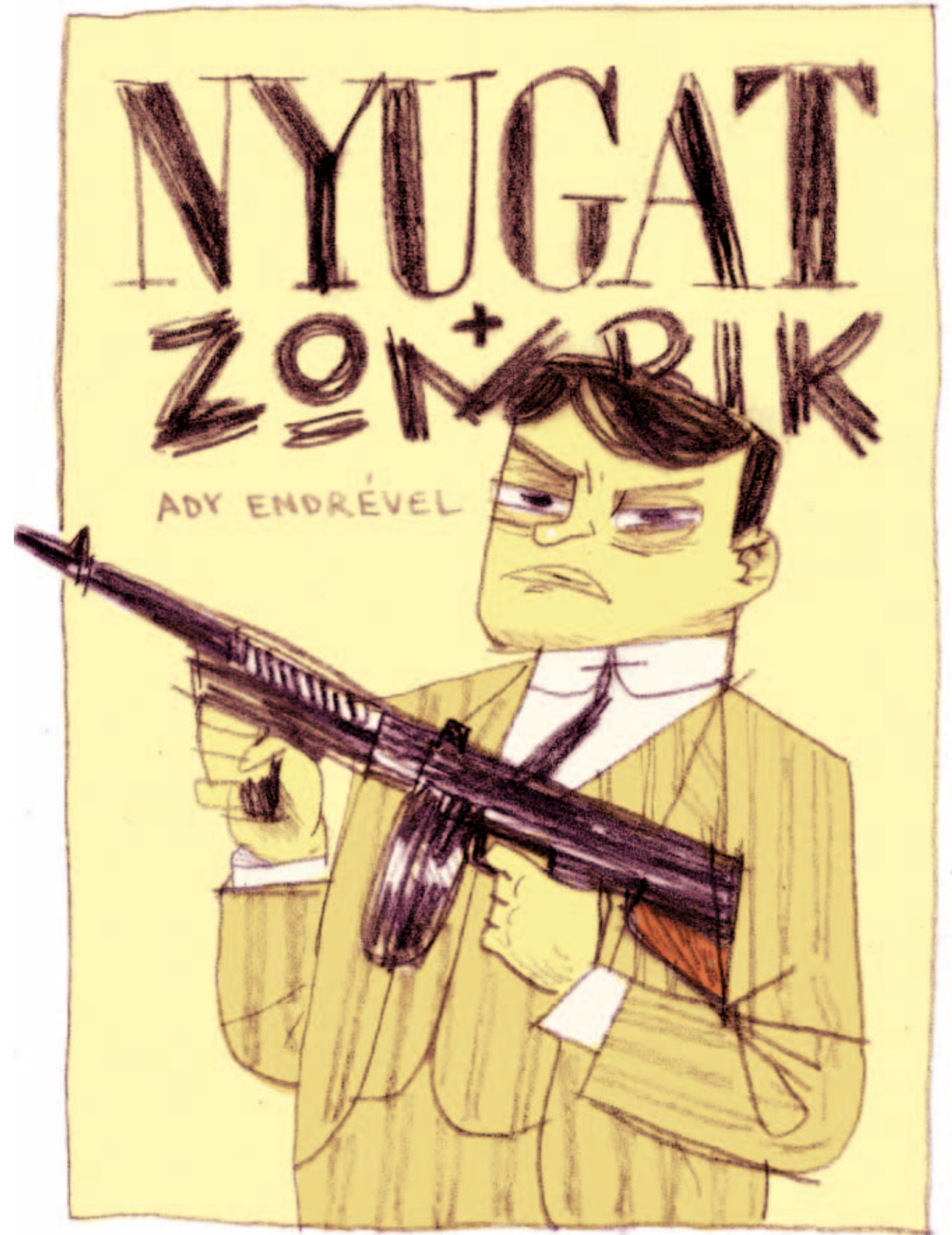
fikciós határátlépésnek, ahogyan — a már említett regénybeli szerzőcsere folytán — az alkotó Sziránó és az általa megírt főszereplő-alteregő Sziránó fúziója kiviteleződik: miközben a megkettőződött címszereplőn keresztül nyílik hozzáférésünk a regény minden történéséhez, ezt a lehetőséget éppen a regény végén szerzői funkcióba helyezkedett Sziránó ruházza saját magára valahogyan úgy, ahogyan egyáltalán a nevét felvette. Mert mint többször is tudomásunkra hozza a szöveg, saját magán kívül senki nem hívta őt Sziránónak, holott a Krokett vagy Cecil gúnynevek széles körben elterjedtek társai között — amennyiben persze e társak szintén Sziránón keresztül kerülnek az olvasó elé. Így ahogyan a szerző (és holdbéli utazó) Cyrano de Bergerac és Rostand drámájának főszereplője, illetve valamenynyit további (például Paul Auster *Holdpalotájában*) megírt Cyrano közül a fikció hatásmezején belül nem jelölhető ki egyetlen „eredeti”, úgy Nyerges regényében is a szerző által megalkotott és a narrátornak köszönhetően elbeszélte történeteket a főhős nemcsak szüntelenül felülírja akkor, amikor azok számos esetben az ő nézőpontján keresztül artikulálódnak, de ő maga is belekezd fikciós szcenáriók konstruálásába (például párkapcsolata

lehetséges kimenetele kapcsán a *A flörtelmi gúzsban*). Ennyi-
ben pedig a főszereplő egyrészt egyértelműen belehelyezkedik a
nagy hatalmú elbeszélői és szerzői szerepkörökbe azzal, hogy a
többi karakter lépéseit magában megkoreografálja; ezért is logi-
kus lépés a szöveg részéről a *Sziránó és a színfónikus* fejezetben
ennek explicitté tétele, kiteljesítve azt a már a regény kezdetén
jelen lévő unikális performatívumot, hogy Sziránó saját magát
nevezhette el, megszólítását nem az elbeszélőtől vagy az implicit
szerzőtől kapta. Másrészt a főhős — ahogyan már említettük,
gyakran öngerjesztő, mindenfajta önmagán kívüli referenciát
nélkülöző — történetalkotó aktusai nemcsak a regényben ered-
ményeznek átrendeződéseket, de azon túlnyúlva az olvasó saját
általános iskolai élményeit is képesek alakítani vagy legalábbis
felidézni, ugyanazzal a fikciós fogással egybevágóvá téve a szö-
vegen belüli és a befogadó világához tartozó folyamatokat az
olvasás során.

Csodálkozhatunk-e tehát a szegény, „lelkiismeretes iroda-
lom-barát” (sic!) Lónyai-Molnár Réka levelének parazitizmusán
akkor, ha az Nyerges Gábor Ádám általános iskolai éveit kéri szá-
mon egy olyan regényen, melynek olvashatóságához már eleve
letiltódik az a lehetőség, hogy csupán egyetlen ember emlékirata
legyen? Szükségszerűen kizárja magát innen ugyanis az az olva-
só, aki a Vivien és Viki nénik, a fikciós Nagy Dánielek és füg-
gelékként létező Dávidok, a halott Krisztiánok és élő Kornélok
szövegimmanens paronomasztikus kapcsolatait figyelmen kívül
hagyja, mivel a valódi verbális eseményeket, ahogyan például a
Bencéből Cecilke lesz, elvétí. E szöveg ugyanis csak annyiban tart
igény a rajta kívüli és a függetlenségben mégiscsak textualizált, ezáltal
szilárd referenciájától elszakított tudásra, amennyiben a megszól-
alások maguk lépnek túl azon, hogy a 90-es évek (diák)nyelvi
körképével szolgáljanak. Lónyai-Molnár Réka ezért lehet vak sa-
ját nevének hipogrammájára, holott nagyon is kitér a „Sziránó
szarán ló” csúfolódás hiányára egyrészt a szövegen kívüli esemé-
nyekre, vagyis az iskolai évekre, másrészt pedig a grammatikával
(a polypoton alakzatán keresztül) a szemantikára hivatkozva:

„nyelvtani értelemben is értelmetlen”. Viszont a *Sziránó* úgy
nem lehet emlékirat vagy kordokumentum, ahogyan Rostand
Cyranója sem fordíthat háta saját maga fikcionalizáltságának.
Így az az aktus, melynek következtében a *Sziránó* saját címsze-
replőjére ruházza át a szövegszervezési feladatokat, egyben azt a
markáns tételt is kiolvashatóvá teszi, hogy annyiban van szüksé-
ge Sziránónak extratextuális elemekre, amennyiben azokban is
megtalálja a fikcionalizáltságot, vagyis amennyiben a Duna Tv
valóban leadta a 90-es években a Rostand-dráma filmadaptáci-
óját. Ha nem e felől közelítünk a regényhez, akkor az általános
iskolai éveket lezáró *Wolfgang Amadeusok plakettjének* a kötet első
harmadában elfoglalt pozíciója, valamint a kötetnyitó ...és az égi-
eknek a ragozás révén kivitelezett, a kötetzáró ...és a földi dolgokra
utaló anaforája szülte anakronizmus, ugyanolyan befoghatatlan-
ok maradnak, mint a fikció azon jogosítványai, melyek Cyranót
a Holdra, Sziránót pedig az egyetemi könyvtárba repítették.

Gyermekebetegségei ellenére az újraolvasásra készített össze-
tett narrációs struktúra, a protobölcész főszereplő, a mindent
elmondani akaró, fecsegő elbeszélői tónus, sőt még az egyes szö-
veghelyek klisés műfajimitációi is mind hozzájárulnak ahhoz,
hogy a húszas-harmincas éveikben járó olvasók közel érezzék
magukhoz a *Sziránót*. Ugyanis 35 év alatt, ha exkisdobosokat ta-
lálhatunk is, úttörőket már jóval nehezebben, márpedig Garaczi
Lemúrja után a 2010-es éveknek szüksége volt egy olyan fikciós
alakra, aki ugyanazt a korcsoportot képes kiszolgálni, mint tet-
ték azt a vallomások a 90-esekben. Ehhez természetesen szükség
van egy jóval konzisztensebb szöveganyagra, és a jelenleginél —
legyen akármennyire szép teljesítményként értékelhető az eposzi
kellékek időről időre visszatérő használata — konzekvensebb
szövegszervezésre. Ez mindazonáltal nem jelenti azt, hogy az
elbeszélői tónus spektrumának szűkülésére feltétlenül szüksége
lenne, inkább olyan koherencia kialakítása sürgető, mely megte-
remtené az alkalmat további, a fikció által indukált olvasói nosz-
talgiára, ezzel a *Sziránót* egy regénysorozat (esetleges trilógia?)
első darabjává alakítva.

















mm

ISSN 1789-1965
9 771789 196000
14046

890 Ft

nka