

műút

Két dolgot mondhatunk | A pokol kiváló hely | tudtam őt is
sajnálni, rajta keresztül magam | Kritikus figyelem | ekkor
már nem én irányítottam az eseményeket | Az érzékelés
hídjai | Zsákokat kereső foltok | Rákos kiscsömbök



műt

3	szépírás
6	szépírás
10	könyvhét
12	könyvhét
16	könyvhét
18	szépírás
20	szépírás
22	szépírás
24	szépírás
26	szépírás
30	szépírás
36	szépírás
38	színház
42	képzőművészet
46	radnóti sándor
52	kritika
55	kritika
58	lapis
62	lapis
64	kritika
66	kritika
71	kritika
76	kiskaté
80	képregény

Molnár Illés: Szögletes; Animált szárnyasoltár; Körkörös erőkerek
Hidas Judit: A bébiszitter
Györe Gabriella: Tábori anzix, 1992
Szendi Nóra: Valahogy odakeveredtünk
Csobánka Zsuzsa Emese: Merülő kő; A halál éve
Fellinger Károly: Te atyaég, János; Cölöpök; Gólyamese
José Emilio Pacheco: Irrealitás; Az udvariasság kézikönyve; Senkiföldje <i>(Benkő Krisztián fordításai)</i>
Fecske Csaba: Csak azért; Szerszám
Mohácsi Balázs: mustársárga; rekedten; végleg; tisztaság kútjai
Marton László Távolodó: Silver-Reed
Berta Ádám: A Titi és a violinkulcs végnapjai
Kállay Eszter: Hazafelé; Határ
Váró Kata Anna: Komédia + filozófia
Lisányi Endre: Felmutatott képek — Kopasz Tamás festészete
Kritikus figyelem — Radnóti Sándort Szabó Gábor kérdezte
Mekis D. János: A normalitás kalandja (Gintli Tibor: <i>Irodalmi kalandtúra. Válogatott tanulmányok</i>)
Lapis József: Inter, kon (Mekis D. János: <i>Vers és kontextus. A modern magyar líra mint irodalomtörténeti probléma</i>)
Valastyán Tamás: A végesség távlatai (Lapis József: <i>Az elmúlás poétikája. A haláltapasztat esztétikai közvetettsége a két világháború közötti magyar költészetben</i>)
Nagy Csilla: Demóváltozat (Lapis József: <i>Líra 2.0. Közelítések a kortárs magyar költészethez</i>)
Herczeg Ákos: Egy családtörténet vége (Lesi Zoltán: <i>Merül</i>)
Visy Beatrix: Az érzékelés hídjai (Péntek Orsolya: <i>Az Andalus lányai</i>)
Sepsi László: Rákos kiscigány (David Cronenberg: <i>Konzum</i>)
Tózsér János: A filozófia filozófiája (Søren Overgaard – Paul Gilbert – Stephen Burwood: <i>An Introduction to Metaphilosophy</i>)
Koska Zoltán – Pádár Ádám: Valaki jár a fák hegyén (Kányádi Sándor versére)

Műút

„Úton lenni boldogság...” (J. K.)

Szerzőink: Benkő Krisztián (1979, Miskolc–Budapest) irodalomtörténész, PhD · Berta Ádám (1974, Szeged) író, szerkesztő · Csobánka Zsuzsa Emese (1983, Miskolc–Budapest) író, költő, tanár · Fecske Csaba (1948, Miskolc) költő, publicista · Fellingner Károly (1963, Jóka, Szlovákia) költő · Györe Gabriella (1974 Budapest) költő · Hidas Judit (1976, Fót) író · Herczeg Ákos (1983, Debrecen) kritikus · Kállay Eszter (1994, Budapest) költő · Kopasz Tamás (1958, Budapest) képzőművész · Koska Zoltán (Albertirsa) képregényalkotó, animátor · Lapis József (1981, Sárospatak) kritikus, szerkesztő · Lisányi Endre (1966, Budapest) esztéta · Marton László Távolodó (1956, Budapest) író · Mekis D. János (1970, Pécs) irodalomtörténész · Mohácsi Balázs (1990, Pécs) költő, kritikus · Molnár Illés (1981, Budapest) költő, kritikus · Nagy Csilla (1981, Balassagyarmat) irodalomtörténész, a MTA Irodalomtudományi Intézetének munkatársa · Pacheo, José Emilio (1939–2014) mexikói költő, író · Pádár Ádám (1988, Budapest) képregényalkotó · Radnóti Sándor (1946, Budapest) esztéta, kritikus, egyetemi tanár · Sepsi László (1985, Szolnok) író, kritikus · Szabó Gábor (1964, Szeged) kritikus, a SZTE Magyar Irodalmi Tanszékének oktatója · Szendi Nóra (1988, Telki) író, szerkesztő, kritikus · Tózsér János (1970, Budapest) filozófus · Valastyán Tamás (1969, Debrecen) filozófiatörténész, kritikus, szerkesztő · Váró Kata Anna (Debrecen) kritikus · Visy Beatrix (1974, Budapest), irodalomtörténész, kritikus

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

Műút · irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat · ISSN 1789-1965 · Megjelenik a **Szépmesterségek Alapítvány** kiadásában Miskolcon · Főszerkesztő: **Zemlényi Attila** (zemlenyi@muut.hu) · Szép-irodalom, képregény, olvasószerkesztés és korrektúra: **kabai lóránt** (kkl@muut.hu) · Kritika, esszé: **Jenei László** (jenei@muut.hu) · Képszerkesztés, design: **Tellinger 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: Szépmesterségek 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 kötetészet: **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



➤ *Molnár Illés*

S z ö g l e t e s

A kép égéstermék — a széleket szavak perzselik.

Kifényesedik a szén, az ellenállás rajzolata a felejtés rendje ellen.

Az egyiket nézem, a másik a tarkómat szúrja.

Nemesfémmé hevíti a nyelvet a látás, gyerekek játszanak így nagyítóval,
kikerekedett szemekkel néznek a göndör füst után.

Felemás mosolyt, későre járó, fáradt óramutatókat
képzelsz az arcokra. Patmosz homokja lefolyik Egyiptomba,
gyorsuló dobpergés kíséri. Pusztá négyzet.

Homokból üveget fújnak, az üveget porrá reszelik
záróra-közeli, bedeszkázott tekintetek.

Napszúrásos arany, családi ezüst és fosszilis emlékezés.

Amit üresen hagytál, az lesz a leghangosabb.

Harapós skálák. Megvastagodott, ideges rostok.

Kőolajjá nyomod magadban a törött tengelyek törmelékét.

Gyantacsomók és ideges hegedűhúrok feszülnek meg belül,
feszésre csavarod a torok dörzsölt gombócait.

Címek és leírások mozognak egyenes vonalú egyenletes mozgással,
megállnak a rostok előtt, körülírják. Megannyi karmos, hártás lábnyom
gyűlik a kép szélén, szögletes keret, a föld porába írt lassú vándorlás.
Pusztá a négyzeten. Égéstermék lesz végül a nyelv is.

És a szavak széle belelóg egy nyelv előtti képbe.

A n i m á l t s z á r n y a s o l t á r

Az első képkivágás: egyenlő oldalú, négyzetes pusztá.
Szakadt függöny mögött a főszerepben nyikorogva fordul
a zsinórpadlásról belógó homokóra: két végénél belapított nyolcas.
A lepergő fekete homok helyére fehér homok csurog alulról felfelé.

A második képen egy fehér hattyú és egy másik, fekete.
Egymással tökéletes szinkronban, apránként falják föl egymást.
Gömbölyű, szürke madár lesz kettejük góleméből. Gömböc,
vagy padlásra lógatott zsák, tenyérnyi, foltozatlan lyukakkal.

A harmadik, központi beállításon a hamvadó füstüveg egykedvű,
fényes felületére lassú csókban ömlik a jobb felső sarokból az ég.
A körvonalak elmosódnak, az alakok meredtükben is megtelnek mozdulattal.
A rendező tükréből Chagall kecskefeje mosolyog vissza.

Ismerős motívum: hanyatt dőlve, ismeretlen hangszeren játszva
a bolond, sovány muzsikus kontúrja dől egy keskeny felhősávra.
Visszhangos éneke a levegő egyik cethalának gyomrából is szólhatna.
Lyukas zsákból homok, föld mélyéről dobok peregnek így, alig sejthetően.

*Röpülj, hattyú, röptödnek íve legyen, mint egy vízesés lelassítva, visszafelé játszva.
Röpülj sötét rajban, szárnyad se mozdítva, egymásba szőtt nyolcasokat húzva
a kiszáradt, kopár, víztelen puszták fölé.*

A függöny megviselt maradéka cafatokban
esik be középre a kép két oldaláról. Zsákokat kereső foltok.
A rojtokat két kézzel markolod, megtörlöd beázott homlokod.

K ö r k ö r ö s e r ő t e r e k

Visszafelé folynak a felhők,
nem fújtat, csak lustákat szippant
belőlünk a szél. Felborult véredény
az ég. Én voltam, és most aláállok.
Tűerős tekintet hevíti,
légköri súrlódás porítja.

Ítéletidő: ha ideér, ez lesz az utolsó.
Nem maradt semmink, a megmaradt szó
a körívbe rendezett vérlemezkéink
kiugró vastartalmát illeti. Boltíves
erővonalak hordozzák el a terület
nehézkés terhét. Mágnes vagy,
állítom egy üveglemezre szórva.
Fejem fölött az ég, akár az érc,
alattam a föld, akár a fém.

Hangsúlyos szünetjel a szélcsend,
minden túl lassan úszik el,
oldaladra fordulsz, helyet csinálsz neki.
Földbe ütött karók keretén laposra feszül,
színtelen vászonra fakul a tömegvonzás és
kopott ábrázolattá lesz a felhajtóerő.



▮ *Hidas Judit*

A b é b i s z i t t e r

Részlet a *Seb* című regényből



A földszintes önkormányzati bérház hosszan nyúlt el a poros főút szélén, közel a lámpás kereszteződéshez. A pirosban rendszerint autósor kígyózott az ablakok alatt, remegve köhögtek a kipufogók, és benzingőzzel terítették be a környező házakat. Négy lakás volt ebben a valaha fehér színű, mára nagyrészt elszürkült épületben, a falakról sok helyen mállott a vakolat, és hatalmas penészfoltok virítottak rajta, az egyik ablak ki volt törve, így állt évek óta. A járda és az út között fehér kavicssal ritkásan leszórt, itt-ott gazzal tarkított terület húzódtott, ez amolyan senkiföldje volt, melyet az itt lakók és a szemközti kisboltban vásárlók szép lassan birtokba vettek az autóikkal.

A bérház legszélső traktusában lakott Betty a családjával, az ő részük volt a legjobb állapotban, pár éve lemeszelték kívülről a falat, a tetőn kicseréltek néhány törött cserepet, de ezt is csak titokban, az önkormányzat határozatban tiltotta meg, hogy a házon bármilyen átalakítást végrehajtsanak.

„Hallottatok már ilyet”, tárta szét a kezét Betty férje, Laci egy vasárnapi családi ebéd alkalmával, Ibi néni és az unokája jött át hozzájuk egy nagy tál töltött káposztával, „már az is baj, ha valamit széppé akarunk tenni”, kérdezte, majd így folytatta, „aszondja az a lakásügyes kiscsaj, nincs még huszonöt, de akkora a pofája, mintha ő szarta volna a spanyolviaszt, hogy véssük jól az eszünkbe, ez a ház nem a mi tulajdonunk, és ne is álmodozzunk arról, hogy egy-két millióért megkaphatjuk”, mondta, majd hatalmas lapátkezelével felkapta a villát, és egy húsgombócot betuszkolt a szájába, a káposztalé rácsöppent az állára. Betty nagynénje, Ibi néni bólogatott, „így megy ez, biztos ezt is le akarják rohasztani, hogy utána fillérékért megkaparints a valami milliárdos”, magyarázott.

Betty papucsban kacszótt ki a zöld kiskapuhoz azon a napon, amikor Emma először csöngetett be a gyerekek hozzájuk. A kapu, mint az egyensúlyát veszített ember, bizonytalanul dülöngélt ide-oda, ahogy a nő kinyitotta. Betty megfogta a rekedten ugató Csöpi nyakörvét, hogy a vendégek beljebb tudjanak jönni. Emma és Berta elindult a ház mellett hátrafelé, a homokos udvaron használt autógumik, kavicsthalmok, kiselejtezett bútorok álltak, a szomszéd telken a nő észrevette a szippantós kocsikat, „már készülünk a felújításra, a kertben nemsokára lesz medence, színes virágok, a kerítésnél tuják”, szólalt meg ekkor Betty, Emma rámosolygott, milyen törekvő emberek, suhant át rajta, és örült, hogy végül őt választotta bébiszitternek a kislánya mellé.

Szóba jött még Évike is, egy testes, ötven körüli háziaszszony, hosszú, vörösre festett haját egy banáncsattal fogta hátra, fehér ruhában jött hozzájuk látogatóba, azt mondta, korábban csecsemős nővérként dolgozott egy fővárosi kórházban, ez a nő biztos, hogy érteni fog a gyerekekhez, gondolta Emma, de amikor Évike meglátta Bertát, megcsipkedte a gyerek arcát, „gyere, babám a nénivel a szobába”, mondta neki búgó hangon, mintha egy szellemi fogyatékoshoz beszélne, Berta pedig visítva menekült előle. Járt náluk egy fiatal anyuka is, az állásinterjúra testhez álló, rövid pólóban és miniszoknyában érkezett, a haja szorosan hátra volt fogva lófarokba, műkörmeivel állandóan a copfját te-

kergette, és Emma azt gondolta, inkább fitness-edzőnek, mint bébiszitternek kellene jelentkeznie.

Betty is kicsípte magát az első találkozóra, műanyag színes strasszokkal kirakott szandált húzott a kínai piacon vásárolt rózsaszín csillogós pólóhoz és fehér kismadrághoz, mindehhez pedig egy rózsaszín kistáskát is akasztott a karjára, de ez bájos ellentétben állt hízásra hajlamos alakjával, vastag karjával, széles fenekével, leguggolt, amikor meglátta Bertát, rámosolygott, és mint egy szégyellős kislány, alig hallhatóan súgta neki, „na, meggyünk játszani”, majd kuncogott egy kicsit.

Miután Berta megmutatta Bettynek a babáit, a bébiszitter és a szülők megállapodtak, hogy Betty már a jövő hét elején kezdhethet, és mivel Emmának a városban volt dolga, Bettyék autóját pedig a férje használta, úgy döntöttek, először Emma viszi le hozzájuk a kislányt játszani.

Emma belépett Betty házába, magas sarkú csizmája kopogott a régi, vörös műkövön, jobbra látta a konyhát a harmincéves, fehér, mágneszárral csukódó kredencsel, balra a kis étkezőt, ahol még döngölt padló volt, a zsebkendőnyi, halványzöld csempével bevont fürdőt, mindenütt tisztaság van, nyugtatta magát Emma, bár amikor érezte, hogy vécére kell mennie, úgy döntött, inkább még kibírja. Egyedül a nappaliban volt új padló, laminált parketta került a földre, ebben a szobában állt a szülői ágy, egy kis asztal számítógéppel, egy szekrénysor a hetvenes évekből, a szoba központi falánál pedig egy hatalmas plazmatévé. A három négyzetméteres étkezőből még egy kis szoba nyílt, ez volt Betty tizenkét éves lányának, Kittynek a kuckója, egy ágy fért el benne és egy kis íróasztal, a fal szexi vámpírlányokat ábrázoló mesefigurák, copfos, miniszoknyás tinilányok és félmeztelen fiúk posztereivel volt teleragasztva.

„Jó napot”, köszönt Kitty mosolyogva, és feltápáskodott az ágyról, hogy bemutatkozzon, „nagyon hasonlít rád a lányod”, mondta Bettynek Emma, a hajuk ugyanúgy volt lófarokba fogva, mindkettőjükön combközépig érő póló kismadrággal, a lábukon a köröm kékre lakkozva, mintha testvérek volnának, jutott eszébe Emmának. Kitty lehajolt Bertához, „szia”, a kislány kikekedett szemmel bámult a nagylányra, Kitty elpirult, és nevetve megsimogatta, „gyere, megmutatom, milyen játékok vannak”, mondta és nyújtotta felé a kezét, Berta készségesen besietett vele a nagyszobába.

„Helyes kis lakás”, állapította meg Emma mosolyogva, miközben egy kicsit megborzongott, „és jó hűvös, még így, kánikulában is”, tette hozzá, mire Betty csóválni kezdte a fejét, „sajnos a ház alulról vizesedik”, mutatta a gázkonvektorok alatt a nedveségtől felduzzadt falat. Emma kínosan mosolygott, „valamit akkor télig ki kell találni”, mondta, de Betty széttárta a karját, „ahhoz az egész házat szét kellene verni, de az önkormányzat még azt sem engedi, hogy a saját költségünkön megcsináltassunk bármit.”

Emma vakon bólogatott, miközben ránézett az órájára, „hopp, elnézést, nekem rohannom kell”, elővette a játékokat, pótruhákat, elmondta, hánykor szokta Bertát lefektetni, és hogy oda kell mellé bújni, amíg elalszik, majd gyorsan odakiáltott

Bertának, „érezd jól magad, kicsim”, de a gyerek nem válaszolt, éppen egy ugatós plüsskutyát vizsgált, amely sétálni és bukfeneczeni is tudott.

Délután Berta alig akart hazamenni, „Kitty, Kitty”, hajtogatta, és nyújtotta a lány felé a kezét, miközben az anyja húzta a lakásból kifelé, „jössz majd máskor is”, mondta neki, de este elmesélte Maxnak, hogy mit látott Bettyéknél, megemlítette a vizesedést is, „az már nem tréfa, köszvényt lehet tőle kapni”, mondta a férfi, „máskor ne vidd le Bertát egy ilyen koszfészek-be”, kérte.

Ezek után Betty a villában vigyázott a gyerekekre, Berta bol-dog volt, ha a nő a lányát is elhozta, és Kitty is szívesen jött fel a hegyre, ha nem volt más dolga. Lenyűgözte őt Emmáék háza, a hatalmas, gondozott kert, amelyben színes növényekkel beültetett sziklakert állt, a kerítés mellett húzódo színes bokrok, a házban a vajszerű bútorok és a perzsaszőnyegek, a modern, mikroval, mosogatógéppel, robotgépekkel felszerelt konyha, a fürdőben a halvány, virágos csempe, mintha egy lakberendezési újság lapjai elevenedtek volna meg előtte.

Mindenekfelett Emma gardróbja tetszett neki, épp csak bekukkantott ide, amikor először jött fel az emeletre, Berta pizzamáját kellett kihozni a lefekvéshez, a ruhás szoba falát mindenütt vastag tölgyfából készült szekrény borította, a földön padlószőnyeg, a polcon a ruhák katonás rendben összehajtogatva, és mindez olyan fénnel volt megvilágítva, amelytől Kitty egyszerre érezte végtelenül elegánsnak és otthonosnak ezt a helységet, és ettől egy pillanatra össze is facsarodott a szíve, hogy mindez hiába van itt egy karnyújtásnyira tőle, mégsem az övé, és ki tudja, vajon lesz-e neki valaha ilyesmije.

Miután Bertát lefektették, Betty leült tévét nézni, épp akkor kezdődött az egyik zenés tehetségkutató döntője, „kimegyek vécére”, mondta Kitty, az anyja csak bólintott, oda sem nézett, ő pedig a wc helyett visszalopózott a gardróbba. Először csak az ujjával érintette meg a ruhákat, aztán ki is vett egyet-egyet, magához próbálta, elképzelte, milyen jól mutatna az utcán az egyikben vagy a másikban. Ha ilyen cuccokban járna, akkor biztos őt is annyian szeretnék az osztályban, mint Grétát, gondolta, aki szintén itt lakott a hegyen, pár utcányira innen. Kitty még sosem járt náluk, csak tudta, hogy az a nagy fehér kapu az övék, ahol mindig egy hatalmas komondor ugat.

„Kitty, hol vagy”, hallotta ekkor az anyja hangját a földszintről, „egy pillanat”, szólt vissza a lány, és bement a fürdőszobába, hogy legalább a kezét bevezesse. Miközben megnyomta a kerámiából készült folyékonyszappan-tartót, megakadt a szeme az ékszerfán, ujjával végigzongorázott a nyakláncokon, fülbevalókon, majd óvatosan, nehogy nyikorogjon, kinyitotta a mosdó alatti legfelső fiókot, aztán csodálkozva látta, milyen könnyedén és hangtalanul siklik a szerkezet, eszébe jutott az ő fürdőjük, ahol a fiókot mindig csak félig tolták vissza, hogy egy kézzel akkor is belenyúlhassanak, ha netalán beragadna.

Emma itt tartotta a parfümöket és a sminkkészleteit, Kitty kinyitott egy szemfestékdobozt, aztán egy pirosítót, majd a rúzso-

kat nézte végig. Csupa márkás holmi, ilyesmit eddig még közelről nem látott, milyen jó lenne egyet eltenni, gondolta, talán észre sem vennék, annyi minden van itt. De ekkor nyílt mögötte az ajtó, „hát te mit csinálsz itt”, kérdezte az anyja, „semmit, csak...”, kezdte a választ Kitty, és igyekezett a kiszedett holmikat a háta mögé rejtteni, de az anyja nem hagyta, „teszed vissza, de azonnal”, szólt rá Betty, „jól van, csak megnéztem...”, válaszolt kelletlenül Kitty. „Megnézted, megnézted, na, mutasd a zsebeidet”, mondta az anyja, és Kitty hagyta, hogy végigtapogassa, de nem volt bennük semmi. „Na, eriggy lefelé”, kérte Betty halkan, „csak ezt a rúzszt hadd próbáljam ki”, könyörgött Kitty, most, hogy látta, az anyja tulajdonképpen nem haragszik. „Eszedbe ne jusson, mert soha többet nem hozlak magammal”, válaszolta fojtott ingerültséggel az anyja, azzal kivette a kezéből a rúzsokat, „na, most már tényleg eriggy lefelé”, mondta, de Kitty nem mozdult, „inkább megvárlak”, szólt halkan, Betty szép sorjában rakosgatta vissza a rúzsokat, „mi az, csak nem félsz”, kérdezte mosolyogva, de a lánya csak a vállát vonogatta, és továbbra is az ajtófélfát támasztotta.

„Na, gyere, te óriáscsecsemő”, mondta neki Betty lágyan, megfogta a lánya kezét, és elindultak együtt lefelé a nappaliba. „Látod, milyen szépek a fények”, kérdezte az anyja, ahogy kinézett a sötét ablakon, nem messze a városka hatalmas temploma állt kivilágítva, a távolban a főváros fényei csillogtak, „mint egy képeslap”, tette hozzá, Kitty bólogatott, de közben oda sem pillantott, inkább felhúzta a lábát a kanapén, hogy jobban odabúj-hasson majd az anyjához, „mi a baj, csak nem fázol”, aggódott Betty, tetőtől-talpig bebugyolálta a lányt, mint egy újszülöttet, aztán szorosan magához húzta.

Kitty meredten bámulta a tévében a tehetségkutatót, de közben csak arra tudott gondolni, hogy szép ez a ház, jó lenne itt élni, és tényleg csodálatosak a hegyről a város fényei, csak ezek az óriási ablakok ne volnának mindenfelé, elképzelte, hogy valaki hirtelen megjelenik az üveg mögött, kibukkan egy arc a sötétből, és egyenesen a szemébe néz, meredten bámulja, majd odanyomja az üveghez a képét, az orra és a szája összelapulva simul a hideg felületre, miközben a lehelete egyre nagyobb kört párasít be, csapkodja az üveget, „engedjete be, engedjete be”, kiabálja, ők pedig bent sikítózva bújnak össze, eltakarják egymás szemét, mintha mindez igaz sem lenne, ám ekkor egy ütés, majd egy rúgás és üvegcsörömpölés következik, és az ember már félig bent is van a házban, a kezéből ömlik a vér, de ő ezzel mit sem törődik, „adjátok ide a pénzetekeket, vagy megöllek benneteket”, üvölti, és ők hiába magyarázzák, hogy nem itt laknak, hogy nekik ehhez az egészhez semmi közük nincsen, a férfit ez egyáltalán nem érdekli.

Egy új dal következett a tehetségkutatóban, „fantasztikus hangja van”, mondta Betty a tizenöt éves kislányra, aki korábban elmesélte, hogy egy vidéki családból származik, az édesanyja otthon neveli négy testvérét, és az apja külföldön dolgozik. Kitty összerendezte az anyja hangjától, mire ő megszorította a lány vállát, és lágyan azt suttocta a fülébe, „türelem, és meglátod, a jóisten egyszer majd téged is megsegít”.

T á b o r i a n z i x , 1 9 9 2

▮ Györe Gabriella

nyári tábor épp éjfél után
hűvös éj a tűzmeleg kihűlt
kint sötét vacogtató hideg
ott ülünk az elhűlt tűz körül
akkor volt mikor még volt miről
volt miért beszélni lenni bárhogya
hittük van megoldás csak mi még
nem találtunk rá de ránkrohan
énekeltek azt amit találtak
eszmékhez közünk se volt minek
élni még tanultunk máshogyan
vaksötétben nem tudtam ki vagy
épp elég dalom vacogtam át
hangod hallottam csak ennyi vagy
máshol járjuk majd az iskolát
partnerem már búcsúztattam én
nem tudom te hogy voltál vele
pártalant a szél előbb elér
nedves fűben épp mellettem ülsz
földhideg szél fúj se tűz se fény
térded kínálod fel vaksötét
rábízom magam hangodra ott
kardigánodat fonod körém
szólt a dal amíg még szólhatott
táborunk aztán aludni tér
hang és testmeleg maradsz nekem
a többi múlt nincs folytatnom miért

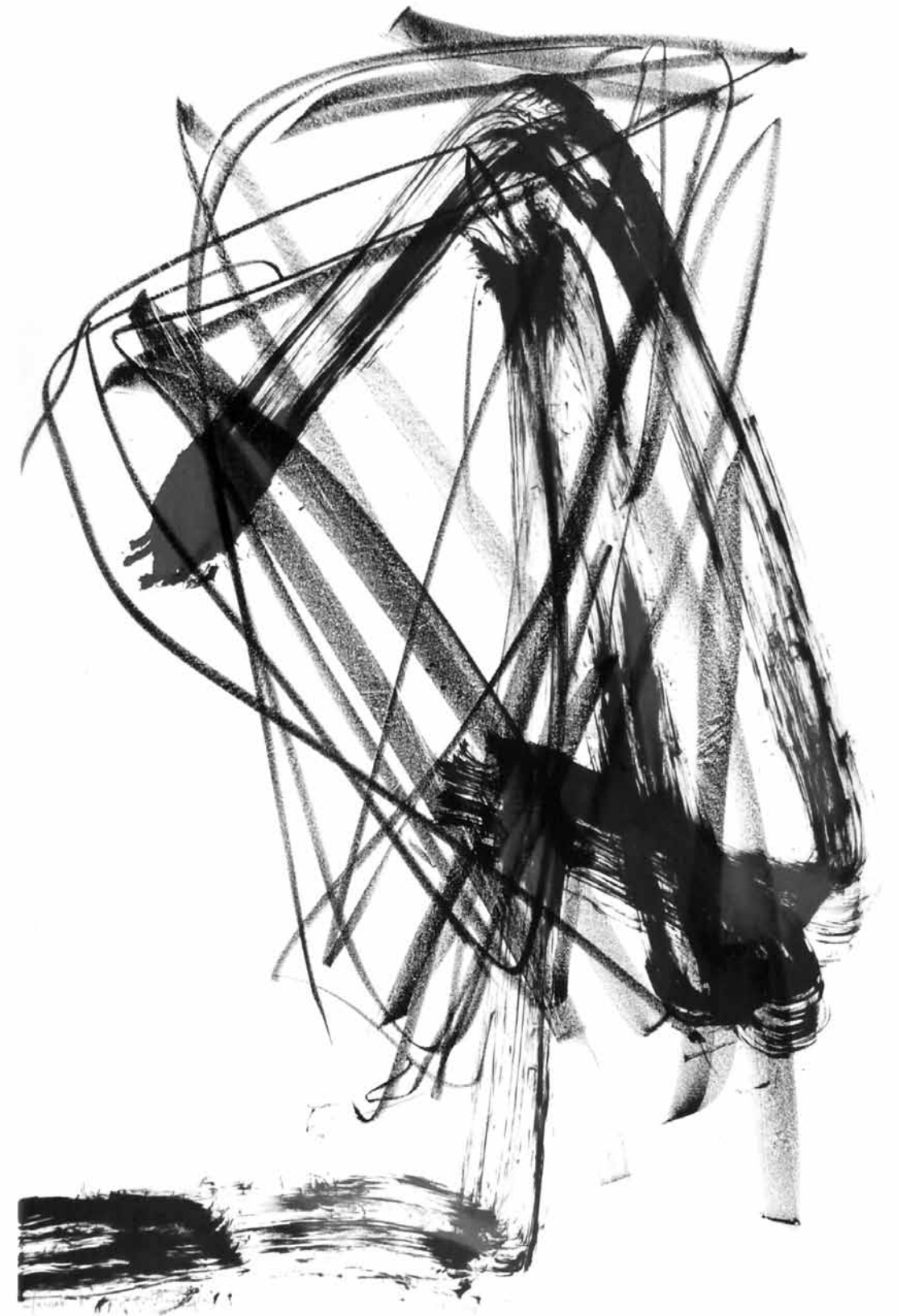
Részlet a *Nőgyakorlat (kötésminták)* című, az Ünnepi Könyvhétre a Syllabux
Kiadónál megjelenő verseskötetből



▮ Szendi Nóra

V a l a h o g y o d a k e v e r e d t ü n k

Részlet a *Zárványok* című, az Ünnepi Könyvhétre az Apokrif és a FISZ kiadásában megjelenő regényből



— Nincs kedved esetleg... — fészkelődik közelebb Csuri a pamlagon. Van. Kérj, susogják mellbimbóim a ruhának feszülve, és megadatik. Hezitál. Nyugtalan tereppásztázás, mintha bármelyik pillanatban kínos ismerősök rohamozhatnák meg. Még leljebb tekeri a hangerőt, pisszegésközei tartományba: — ...persze nem muszáj... — Nyelve száraz ajkán kotorászik. A csókolózás előtti félhomályban hallani mindig ezt a diszkrétén cupákoló nyálgyűjtögetést. Ajkam egy ritmusra nyílik az övével. — ...egy kicsit kábszizni? — Az utolsó szót szinte tátogja.

Mellbimbóim sértett csigacsápokként fújnak visszavonulót. Vannak ezek a történetek, amelyek úgy kezdődnek, hogy de hát én nem csináltam semmit. Innen tudható, hogy csináltál, és elég sok mindent. Ilyenek, hogy te tényleg aludni szeretnél volna, és mit tesz isten, pont egy orozva ágaskodó faszra feküdtél rá gyanútlanul. Hogy került oda? Valójában persze ott volt mindvégig. Már akkor ott volt, amikor ráálltál, hogy vegyetek egy pezsgőt. Már akkor ott volt, amikor a tulajdonosa exnőjéről nyünyögött neked a Gödörnél. Már akkor ott volt, amikor sétálni indultatok, és hallgatólagosan lekésted az utolsó buszodat. Ott volt, és növekedett, amikor mintegy mellesleg feléjük vettetek az irányt. És akkor lett a legnagyobb, amikor közölted, hogy te most már fáradt vagy, kérnél egy alvósboxert meg -pólót. Akkora nagy lett, majd' kidőfi a szemed. Aztán mégis ámuldozol. Ez valahogy része a sztorinak.

Fű alatt megbúvó sarokkövek rajzolják ki az ívét. Most járunk az elsőnél. Illetve dehogy: akkor jártunk, amikor beléptünk a Katlanba. Bekeveredtünk. Andalgás az utcákon, kanyarog alattunk az aszfalt, vezeti a beszélgetés fonalát, hát nem felpattan egy pinceajtó, szélroham süvit ki rajta, szárnyára kap minket, száraz faleveleket, hömpölyget le a lépcsőn. Valahogy odakerültünk.

Mintegy mellesleg. Ha nagyon erőltetem az agyam, vissza tudok emlékezni Csuri mintegy-mellesleg hadmozdulataira. Mintegy mellesleg tol le a járdáról, amúgy nem para, kevés az autó, hétköznapi van, mintegy mellesleg, de azért kicsit noszogat a túlpárt felé, mellesleg pedig mehetnének inkább a Királyba, az királyabb utca. Ezen Csuri biztos felháborodna, persze, kenjem rá az egészet, én pedig elbizonytalanodnék, tényleg, nyilván a nevek felcserélésével is helytálló maradna az emlék, majd megvonnam a vállam, azt mondja el ő, védje a saját becsületét, ha olyan fontos neki. De-hát-én sztori, csúsztatni ér.

A Katlan. Underground OPNI. Ilyenek is akadtak még a bűnös városban a Nagy Bagótilalom előtt.

Mindenki tudja, miért megy a Katlanba. Úgy értem, az alibifogyasztáson túl. Mindenki, azokat leszámítva, akik tényleg csak sörözni, esetleg halál komolyan kíváncsiak arra az élvezhetetlen kísérleti elektronikus kutyulásra az első teremben, vagyis a vendégek nagyobbik részét. De a hely savát-porát mégiscsak a rejtőzködők, a gyógyulni vágyók és betegre gyógyulók adják. Elöl a szokásos, kimódoltan összegányolt romkocsmadísztet belvárosi altergyerekekkel hitelesítve, hátul azonban nyitástól zárásig dús dzsánkifőzelék rotyog.

Akad ott minden, a belvárosi altergyerekekhez a megszólalásig hasonlító töltelékemberektől a székhöz gyantásodott rasztákon, zizegő amfetamincsótányokon és katis-pentás bogyótól fogcsikorgató, pocokképpű tizenéveseken át egészen az állandó bútordarab őskattosokig, de például belőlük is egészen gazdag a kínálat, poronpörgő Flash Tomi, mákteától makkant Psy Sanyi, goapartikon kísértő fantomok, hasadt tudatú duplántarhálók, mindegyik másképp írta át magát.

Élvezetesebb egy fokkal, mint a pszichiátrián rekreálódni: sok a gyógyszer, kevés a diagnózis, kapsz egyet, ezt dobta a gép, szokd meg, ha nem megy, kicsit még hozzágyengetünk kemikáliákkal, ne ugass, hopp, egy cöpi a seggedbe. Itt legalább mindent magadnak választasz, kikevered a kedvenc motyókoktélod, berúgód tikjeid motorját, annyi kényszermozgást veszel fel, ahányat csak szeretnél, nem fognak leszíjzani (a túlvakolt Flash Tomival mondjuk időnként szívesen kivételeznék), akár stigmatizálhatod is magad, senki sem tart vissza.

A főbácsit Dr. Gyorsnak hívják, láthatatlanul suhan fel-alá fehér köpenyében, zsibbasztó ujjai végigzongoráznak a páciensek gerincén: innen tudni, merre jár. Tárgyalni csak földi helytartójával lehet, őt sem venni észre rögtön. Avatatlan szemlélő nem is igen érti, ha belép (és nem hagy fel rögtön minden reménnyel), csupa füst, rakéták füstcsíkokskáinak megfethetetlenül kusza pókhálója. Korhadó ablakkeretek sarkaiban találunk effélét, mintha közepe sem volna. Pedig van neki. Ha óvatosan meglátjuk a szövedéket, és megpróbáljuk követni az egyes szálakat, észrevehetjük, hogy egy jó részük ugyanoda vezet, egy asztalhoz, mely alig látszik ki a föld alatti lények nyüzsgő gyűrűjéből. Benn, a gyűrű közepén megtalálhatod a véznán szétterpeszkedő Sanszot, ezt a keshedt, susifelsős, százbugyru övtáskát viselő kasszópókot, ezt a mélyvilági Sívát: nyolc serény végtagjából négy a témát szórja, kettő pedig spanglit hegeszt ragacos fonállal, esetleg csíkot egyenget a szürkévé vakart asztallapon. Többnyire ócska szemetet sóz rád pofátlanul drágán, de még ócskábbak nyekegő heherészéssel kísért nyelvi leleményei és rigmusai, melyeket kénytelen vagy végighallgatni a cucc kedvéért. Viszont helyben van, fel se merül, hogy elhagyja vadászterületét, nincs telefonálgatás, várakozás, félreértések, ja, szori, én ott voltam, gyere utánam, és megjelöl egy pontot a város ellenkező végén.

Alkalmanként kisebb pókok is tanyát ütnek és szerencsét próbálnak a hátsó komposztban, de senki nem bolygatja a tápláléklánc rendjét, vitán felül Sansz a csúcsragadozó, megszövdnek az apróbb hálók, a portéka viszont gyakran a főkasztól vásárolt vacakság, megkínálgatva még némi klotyófal-mésszel, a felkészültebbek részéről esetleg valami legálbogyóval. A klienseknek amúgy mindegy. Ami hasznosítható, az egy idő után hasznosul: gazdaságos világ ez, narkót senki nem hagy a tányérján, vagy hajít félig elrágcsálva a szemétkébe. Ami végképp nem hat, az még mindig jó lesz placebónak.

Leomlott az utolsó beltéri cigarettahamu is. A hűségesszmókerek egy ideig még visszajártak, meghajtották csimbaszkáikat, aztán engedelmesen pőfékelték őket az utcán,

kenderfelhőbe vont sorfalat alkotva. Sansz felszívódott, mint egy agyongyűrött este utolsó, már sehová sem vezető utcája. A Katlannak rövidesen befellegzett, kisperték tárnáit és bugyrait, iszkoltak a vaksi százlábúak, odvaikat egy entellektuel jazzkávézó visszafogottan elegáns kellékei temették maguk alá, a mocsárszerűen süppedő fetrengőfotel helyén ma zongora áll. Egy csomó bentlakóról azt sem tudom, merre széledt, hogy ennyi szétunkorodott mutáns hol nem szúr szemet, az ilyeneket svábbogárnak nézik, lecsapkodják, persze az is jó kérdés, hová tűntek a Lipót lakói, mindenki azt mondja, hogy mostanában egyre több a városban koricáló bolond.

Romkocsmásat játszunk az első szekcióban, fröccsöt iszom, túl sok volt a tömény, Csurinak sört akarok venni, ja, hogy van egy számlája a hátsó pultban, ahogy gondolja, hozzá is csaphatjuk az eddigiekhez. Beszélgetés folytatása ártatlan pofával.

— Igen? Biztos nem tré? — Örületen csóváló hátsóját földig verdeső, lapuló alázattáncot lejtő kutya, csupán a feloldozó paskolásra vár, hogy vihogva ünnepelhesse körbe a szétrágott kanapé romjait. Szinte éneklő a szavakat, ne gondoljam, ez nála korántsem mindennapos, évezredek óta nem spurizott, de ha már így belecsaptunk, meg ugye kéznél is van, a dellámat persze mondanía sem kell, némi exkluzív meglepi magunknak, egy kis lazulgatás, pár lájtos csík, ennyi még belefér, ettől akár aludni is lehet, már ha egyáltalán kapunk most gyorsot, hétköznapi pangás, azért egy próbát megér, különben tényleg nem olyan fontos.

Szóval hazudnék, ha úgy mesélném, hogy meglepődök. Jó, hát a mellbimbóim sértődékenyek, mit csináljak, az eszem viszont forgatott némely szándékosan kontúrtaatlanul hagyott gondolatot, mellettük nyakát nyújtogató kérdőjel, majd Csuri lenyesi, meghagyva a pontot, ha jónak látja.

Meg igazság szerint kezd számba poshadni a pálinka. Porzsa egy órát adott, annál azért tovább bírom, Csuri fokozatosan adagolja magát, kis mennyiségben az önbizalom orvossága, nagy mennyiségben émelyítő önpromó, szédült siketfajd, aki magával *squashozik*, szervál egy kérdést, visszapattan rólam, ütöget, elszórakozik egyedül, már ott tart, hogy beprotezsálhatnám valami kiadós melóba, fordítónak például, pöppet gettószlengben nyomja a sok nigazene miatt, de hát evvan, az életből ragadt rá a nyelv, annak minden szigiri szutykával. Amikor a régesrég relevanciáját veszített magyarérettségi dicsőséges hőskölteményére zendít, komolyan fontolóra veszem, hogy lépek, és öblögetek egy alaposat otthon.

Unatkozom, de nem eléggé, öblögetés közben a tükörképem ügyis megállítana egy fél szóra, na hogy ityeg, finnyaberci, már helyre is rázódtunk a gyomorrontásból, akkor már inkább ez a csapzott összeleburdiság, legalább kelt némi légmozgást, csak az iránytalansága zavar, ennen farka után kapdos, cél nélkül kereng. Hajíts el egy botot, és mindent legázoló lelkesedéssel fogja utánavetni magát. Kicsit lelombozó, hogy túl messzire hajítottam magam, a melóhegyeken túlra, ahol a dolgozó nép túr, ahová tulajdonképpen csak víkendezni szoktam kiruccan-

ni, Csuri pedig komolyan veszi, szeme rendületlenül a dekoltázsomban józódik, mégsem azt látja, polgári munka, leheli rajongón, együgyű szótárában aranybetűkkel szedve, mindent jelent, ami rendezett, átlátható és derék.

Kéretlen kép avázkodik be, a fehér inges, enyhén verejtékező Csuri előtt gőzölgő ebédre cserélődik a sör, teszi-veszi magát, hozzá se mer nyúlni, fohászkodom, le ne verje az evőeszközöket kiszámíthatatlanul neki-nekilóduló gesztikulációjával, apám szakállában fanyarul csücsörödő mosoly, bölcs falkavezér, minek marna ebbe a csapott fülű süldőbe, egyszem szeszélyes magzata aktuális játékszerébe, még hümmög is, mint aki komolyan eltöpreng, hát, esetleg tárgymutatók összeállításában tudna nekünk segíteni, magázza, megadja neki a tiszteletet, így, ha lehet-séges, még égőbb.

A buszon minden olyan organikusan bomlott ki, mint a magyar népmesemotívumok a fűtülő madártorkokból. Most mit szerencsétlenkedünk? Nem akarok megint ismerkedni. A könykömön jön ki az ismerkedés. Számot cserélni, hazamenni még épp idejében, csak gusztusosan feszegetni a húrt, ízléses elvarratlanság, várni egy hívást, nézegetni, jött-e üzenet, és közben kínos akkurátussággal végiganalizálni az egészet, sötétkamrában előcsalogatni a rejtett motivációkat, és olyan cinikusan nézni a következő randi elébe, mint amikor a falunkbéli szakmunkásgyerék ünnepélyesen és elszántan az iWiW-postafiókomba helyezte „érted mozdul fantáziám minden tagja” kezdetű szerelmes poémáját.

Nem akarok idejében hazamenni: ki akarok futni az időből, túlcordolni visszafordíthatatlanul, most már csakazértis benneragadni. Slamasztikában. Ámokfutásban. Összeborulásban. Perspektívaváltásban. Valamiben.

Egy csipetnyi instant cinkosság, nullanyolc két ropiért.

Húzzunk egy fehér csíkot, ez itt a határ, ugorjuk át, és nézzük meg, onnan milyenek a kilátások.

▮ Csobánka Zsuzsa Emese



M e r ü l ő k ő

Elhajítani, mintha szabad lenne,
nem lenne benne semmi súly, se fék,
üres testét dobni bele a végtelenbe,
aprózza majd a vízmérték,
a lágyan ringó fejből kisimogatni
az űröket, álmában vetni el,
akár egy kósza ötletet,
és megállni.

A csontokról alig tudok,
rugalmatlanná tesznek,
mint a tegnapok és a holnapok,
nem érek soha utoljára hozzád.
A hasított bőrre tett kezem
csupán nyitott tenyér,
felfogni a zuhanást, súlytan súlyodat
sercenő gyufával.

Nem tudni róla, de ott van.
Hét éven át hajtogatott rév.
Láttam megöregedni emberi tekintetben,
az én hajam volt, amiből kiégették.
Zúg a tenger. Kiülök kicsit,
látom már, hova vágyik vissza.
Megy le a nap.
Elviselhetetlenül szép.

Részletek a *Minden kikötő* című, az Ünnepi Könyvhétre a Kalligram Kiadónál megjelenő kötetből

A h a l á l é v e

Hommage à Ricardo Reis

Színében kék.
Szítáló lombokkal vetkezik,
előbb a nadrágot,
takargatná a mellkast.

A szív körüli hús egyre gyöngébb,
fedetlenség ellen majd vattára
mondja, túlsúly.
Nem figyel oda, megkeményedik.

Egyedül veti meg,
nincs közös semmi,
s így a magány az egyetlen,
mi összeköt vele.

Se felesleg, se hiányzó test,
csak amennyit mutat magából.
Nem tud aludni éjszaka.
Arra ébred, hogy belobban az erdő,

kék fénnel ég, vörös ereken
nem csalódna többet.
Befelé figyel, verőér, ütőér,
hallgatja a ropogó gallyakat.

Hallgatja magát,
nem álmodik, nyitott szemmel
azt reméli, könnyebb —
álmodik róla más. Nem lesz.

Ő a hátát tartja, mint keresztet,
mer nem hinni, végre először.
Kilégzés után árva dobbanás.
A súlyokat épp magára mérte,

hasadjon bár meg alatta sajátja,
minden rendben. Minden.
A színe kék, mint a tenger,
ha sokáig nézem azt az erdőt,

én égek vörös színnel, kihűl az ég,
hullámozni kezd felettem. Nincs kezem markolni,
egyszerre ernyedünk el. Ringó hintóm nézem,
a deszkarésből miféle Isten kacsint ki rám.

▮ *Fellinger Károly*

T e a t y a é g , J á n o s

a beteljesült természetességgel
figyeli a gólyák pázását, ahogy
Juli is kezd újra hinni a gólya-
mesében, pont amikor elfolyott a
magzatvize, amikor Jánosban el-
törik valami, aminek esélye
sincs az újjászületésre, mint ahogy
a már kiszáradt pillanatragasztó
tubusa is felidézi benne a
vén tapasztalat átültetését egy
másik iskolapadba, aminek meg
rövidebb a jobb hátsó lába, akár
a messzeségnek, ha haza menekül,
hogymajd mindenestől kitegyék szűrét.

C ö l ö p ö k

János éppen a számítógép előtt
ücsörgött, mikor úgy félvállról apja
megkérdezte tőle, hogy hány kiló is
valójában, nem tudott hazudni, így
egyenest adott, mire apja
ráfelelte, milyen kicsi a világ,
a férfi, aki a szobában vele
együtt alszik pontosan ennyit nyom, az
az igazság, hogy János az, aki ott
a szobában együtt alszik vele, de
apját nem hagyta nyugodni a dolog,
szajkózta, még formázzátok is egymást,
bár engem ám nem könnyű egykönnyen be-
csapni, sötétben elválík a szar a
májától, diómintás pizsamában
nem annyira hasonlít rád, fiam, még
mondd, hogy nem a ruha teszi az embert.

G ó l y a m e s e

János szerint egy szülés előtt álló
asszonyszobor a vers, a benne meg-
búvó csecsemő azonban tisztában
van azzal a biztos ténnyel, hogy annak
a szobornak meg üres a belseje,
mint a legtöbb csokoládényuszinak,
János erre persze utánajár a
dolgoknak, megnyugodva tapasztalja,
hogymégsem üres a fej, a telt kebel,
a kéz, csupán a szobor hasikája,
a gömbölyded pocak, vagyis maga az
áldott méh, ami nem is oly lényeges.

▮ José Emilio Pacheco

I r r e a l i t á s

Ahogy a színek kavalkádjába visszatért a szellem,
A világi tapasztalatok már nem segítenek.
Megterhel a tanúság,
Hogy minden irreálissá változott;
A fantázia most minden képzeletet éltre kelt
— És persze ezt senki sem várta.



A z u d v a r i a s s á g
k é z i k ö n y v e

Miért oly sok a szertartás, ránk erőltetve,
Alattomos döfések, luxuskiadások,
Füstfüggöny vagy a mocskok takar el,
Egy lecsupaszított mondat: Én nem látom,
Vagy ki nem állhatom.
Ez azt jelenti, én vagyok vak
A közös emberi fény iránt.
Vagy lehet, hogy nem tudok ellenállni
A tömeg beteges nyüzsgésének,
A bánatom legyőzhetetlen.

S e n k i f ö l d j e

Tudatlanok vagyunk, hogy egy nyelv
Tartományát félig is birtokoljuk,
Lehetetlen, hogy a szavak megmutassák,
A világ és a költészet lényegét.

Mondhatjuk például:
„Sár, mocsár, föld,
Por, talaj, piszok
Mocskok, trágárság,
Aljasság, hitványság.”

A mocskos föld sír és anyaméh,
Szent szar,
Ahol a hullákból virág terem.
A halál rothadása ad nekünk életet.

A ravasz bolygó „Földje” furcsán hív,
Ha az éjszakában tengerre szállunk
És az anyag kering
És minden visszatér.

Az átokföldje, az ígéret földje,
Senkiföldje.

(Benkő Krisztián fordításai)

▮ *Fecske Csaba*

C s a k a z é r t

ez a cella az otthonod
ez a sötétség a tiéd
ebben eligazodsz ezt
ismered és voltaképp szereted is
ha ezen az elfogadást értjük
elfogadni azt ami csak most
van készülőben csak úgy mintha
szibériai messzeségből kéklene rád
egy ismeretlen szempár vagy egy barlang
némasága szólítana meg
a húsban dagonyázó csont
túlbeszéli a testet a fájdalomban
önmagunkat ünnepeljük kell-e
ez a nagy csinnadratta kérdi akit csak
emlegetni szoktunk s csak azért
van oly nagyon hogy ne legyen

S z e r s z á m

ezt nem lehet ezt te
nem tudod hogy ne legyen
csak azért ha mégis
sikerül belekezdeni az jó
nagyon biztató ha úgy
marad félbe hogy rátapadt a
veritéked mégse volt hiába
kicsit olyan mintha mégis
meglenne mintha volna
valóban amivé lettél közben
ha nem is tökéletes legalább
elfogadható erőd fölöslegében
tisztára mosakodtál vagy mint
a munka közben letett szerszám

➤ *Mohácsi Balázs*

m u s t á r s á r g a

(annabarbi: percenként 100)

tél volt, az ötvenharmadik álmom,
hogy a város nem hullajtja el most
összes levelét tizenkét nap alatt.
a radiátor váltott légékban nevetett,
a száraz ködön át tisztán láttam
a beton ablakos csillanását.
üres voltam, mint a markom és
mustársárga, mint az erkély
diszkószín, fényorgonáló
drótüvege. villogtak a város
szemei, akár a furcsa fények.
koppant az utcán a lenéző tekintet,
ilyen könnyen roncsolódnak a testek.

r e k e d t e n

(teddybears feat. iggy pop: punkrock)

száll föl a szomorúság,
úgyhogy megpróbálom kivenni a számból,
mert ez olyan város, amin nem beszélhetek hozzád,
hiszen nem értenéd
a só,
a villám
szavát.
a kátrányt is hiába dalolom neked,
te csak néha nyalsz bele,
és akkor én mit csináljak.
hirtelen jut eszembe, te talán nem is tudod,
a többes szám olyan olló, ami kinyílik,
ha becsukódik a szem.
ha te ezt nem tudod, miért is beszélnék hozzád
a tisztaság nyelvén?
erre gondolok, és végleg beszorul a számba.

v é g l e g

(einstürzende neubauten: stella maris)

beszorult a számba egy téli szó
egymást álmainkban elkerüljük



t i s z t a s á g k ú t j a i

(tame impala: feels like we only go backwards)

„háttal megyek, csak az kerül
elém, amit már elhagyok.”
(tandori dezső)

a tisztaság kútjai beomlottak talán,
hogy mindenütt emlékező szemek
értelmetlen, párás vizeivel kínálnak.
én nem akarok felejteni, mert attól az első lánytól,
akivel végleg bemocskoltam magam,
akivel gonosz voltam és kisstílű,
akivel magamat elhibáztam,
és akit újabb lányok lábnyoma sem írt felül,
őtőle is lettem mostani.
de fáj a nyakam, hogy egyfolytában visszanézek,
és arra gondolok,
lehetne ez olyan forrás, hogy ha belőle innék,
nem a jövőmnek állnék háttal.

▮ Marton László Távolodó

S i l v e r - R e e d

1

Az erkélyen kezdtem a napot, hátha magamhoz térek a friss levegőn. De nem volt friss, épp olyan nyomott volt, mint én. A tócsákból ítélve leszakadhatott az ég éjszaka. Szegény muskátlik rogyogóan kornyadoztak, alighanem egy életre elment a kedvük ettől a nyártól. Leszedegtettem róluk a halott leveleket, és hagytam, hogy vigye őket a maradék szél. Repüljenek innen minél messzebbre. Én már letettem a messzeségről.

Az illúzió kedvéért nyitva hagytam az erkélyajtót. Hátha támad némi huzat, ami kipaterolja az áporodottságot a szobából. Egy kis penész is érződött még. — Adok nekik egy fél órát — gondoltam a kanapéra dőlve. Aztán megfürdöm, és a kádban átgondolom, hogy mihez kezdjek az írógéppemmel. Tovább nem húzhatom.

2

Miután befejeztem a gimnáziumot, azt terveztem, hogy fotós leszek, nem pedig költő vagy dzsesszdobos. Bizonyára szerepet játszott ebben Antonioni *Nagyítása*, de még inkább Molnár Laci barátom, aki maga is erre tette az életét, és nagy tételben lopta hozzá a Kodak Eastman Colort a filmlaboratóriumból. Ahol aztán elő is hívta fusiban. Lényegében együtt volt minden az érvényesüléshez, csak a kitartó lelkesedés és a tehetség hiányzott belőlem. Így jobbnak láttam végül, ha placra dobom a Praktikámat, tokkal-állvánnyal. Dobszerkóra sajnos nem futotta a befolyt zsigából, viszont egy írógép simán kijött. Nem is akármilyen. Egy piros színű, japán Silver-Reed.

1977 nyarán jártunk, és egyszer csak azon kaptam magam, hogy más vagyok, mint azelőtt. Egy elhivatott költő, akinek saját írógépe van. Hurcoltam is mindenhova, Keletre és Nyugatra magammal. A Megyaszói Nevelőotthonban egy egész tanévet lehúzott velem. És mivel ott technikát és testnevelést tanítottam, hamar feltűnést keltett, hogy éjszakánként a szobámban kopogok. Nem kellett sok, hogy a polihisztoroknak kijáró csodálattal tekintsenek rám. A rajztanárnő például egyenesen közös kiállítást kezdeményezett.

Ott, az isten háta mögött olyan gépelési gyakorlatra tettem szert, amit a szombathelyi Garasin Rudolf Laktanya sem nélkülözhetett. Alig hogy behívtak, máris kineveztek századírnoknak. Az iskolai óravázlatok nyomán formás kiképzési tervet alkottam, de a csúcsra a jegyzőkönyv-költeményeimmel jutottam. Időnként ugyanis nyoma veszett néhány páncélos mikádónak, vegyvédelmi felszerelésnek és surranónak, de a jobb fajta távcsövek és gyalogsági ásók is kapósak voltak a feketepiacon. Azokat pedig szakszerűen törölni kellett az állományból. Ekkor jöttem én. Szinte szárnyaltam, ahogy magam előtt láttam a drótkötélpályáról leszakadó málhákat a hegyi gyakorlaton! De az örvénylő Rába is ezer veszéllyel leselkedett! Amire a fogát fente, azt könyörtelenül magával ragadta a vízi kiképzéseken. És akkor még előttünk volt a *Waffenbrüderschaft 80* nemzetközi hadgyakorlat! Elvégre az mégsem járta, hogy kopott surranókban blamáljuk magunkat Berlinben! És lejárt szavatosságú konzerveket

sem vihettünk magunkkal! Így esett meg, hogy 1980 nyarán váratlanul elárasztotta Vas megyét az akciós sólet, a lakosság legnagyobb meglepésére.

Mindezt úgy kell elképzelni, ahogy manapság a kreatív írást tanítják a jobb kurzusokon. „Ide figyeljen, Marton! — fordult hozzám a parancsnokom. Jegyzőkönyvet írunk!” És már sorolta is: „Két darab 65 mintájú fekete gyakorlónadrág, egy AK–47-es bajonett, egy kimenő derékszíj, egy csajka és két hálósák.” Én pedig rávágtam, hogy „Parancs, értettem!” És azonnal beizzítottam a Silver-Reedet; négy példányban.

1981 februárjában szereltem le háromszoros kiváló katonaként, szakaszvezetői rendfokozatban. „Tudja, Marton, nagyon sajnálom, hogy elmegy! — érzékenyült el a parancsnokom. Soha nem lesz ilyen írnom!” De nekem már más kalandok jártak a fejemben. Kassák nyomán még Szombathelynél is nyugatabbra, nevezetesen Párizsba vágytam. Mint írva van, „fáklyák lobogtak bennem és feneketlenségek. Úgy éreztem, valami rohanó folyó vagyok és partjaim vannak lesorvadt pálmákkal és zöld békákkal, mert ekkor már költő voltam megoperálhatatlanul.”

A következő év elejére esett, hogy nekivágtam. Kiárusítottam a lemezjátszómat és a lemezeimet, széthintettem búcsúmondатаimat, és megtömtem a táskám meleg ruhákkal, dzsesszel meg a verseimmel. A Silver-Reed pedig majd utánam jön az első alkalommal — gondoltam. De az első alkalomig nem jutottunk el.

Mire feléltam a pénzem, szépen kiderült ugyanis, hogy a lengyel versenyzők mellett labdába se rúghatok. Sem menekülteként, sem túlélőként, sem a munkanélküli-piacon. És az volt a legdurvább, ha eljutottam odáig, hogy megkérdezzék: „Magának mi a foglalkozása?” — „Költő” — mondtam olyankor a kíváncsi mértéktartással. „Na és még tanár” — fűztem hozzá a zavarodottságukat látván. De addigra már kihunyott a remény.

Azóta sok víz lefolyt a Szajrán, ám azt a nyomorult érzést nem tudom elfelejteni. És mindent megteszek, hogy azt a „költőt” a számra ne vegyem... Inkább hagyjuk! Valójában soha sem tudtam, hogy mi vagyok. Távolodó, és kész. Bár az is inkább csak voltam. Ahogy idővel a Silver-Reedet is elhanyagoltam.

3

Kezdezhettem volna a végével is. A kilencvenes évek közepére elkerülhetetlenné vált, hogy átnyergeljek a számítógépre. A szerkesztőségekből addigra kikoptak a gépirónők, és már csak floppy fogadták el a kéziratokat. A magam részéről még sokáig a kis lépések politikáját gyakoroltam, de ez nem változtatott a végkifejleten. Ahogy a jobb kurzusokon is tanítják, mindenekelőtt papírra vettem a gondolataimat. Aztán ahogy kiforrt a vázuk, legépeltem és addig javígtattam, amíg el nem nyerték végső formájukat. A számítógépembe csak ezt követően — immár kész cikként — másoltam be, hogy kiírhasam őket floppyra. Szóval semmi kapkodás...

Mondom, még évekig a Silver-Reeden írtam; de lassan úgy hozta az élet, hogy a sorsára hagytam. A költőzködések, az in-

ternet, a rohanás. És a végén, amikor a szalagján kiszáradt a festék, már nem cseréltem újra. Mintha csak leselejteztem volna szegényt. Ráadásul bárhova is tettem, mindig csak útban volt... Az íróasztal alól a szekrény tetejére, s onnan végül a pincébe költözött. Márpedig az egy nedves pince volt. Öklömnyi penészfoltok borították a testét, amikor — egy rongyos kazettát keresve — újra a kezembe került. — A túróba, azért ezt mégsem kellett volna...! — rándult össze a gyomrom. És azt éreztem, amit a legjobban rühellek: hogy megint kegyetlen voltam. Behúzhattam egy újabb strigulát az árulásaim közé.

A Silver-Reed ezek után újra helyet foglalt a szekrény tetején. Azt a penészt persze levakartam róla, de egy pillanatig sem volt kétséges, hogy ezzel még nem végeztünk... Más kérdés, hogy ekkor már nem én irányítottam az eseményeket.

És nem is az írás.

Hanem a dzsessz.

Utoljára kamaszkoromban ragadtattam így el magam. Azt nem mondanám, hogy később végzetesen elhidegültünk, de manapság sokkal kevésbé vágyom rá, és a dzsessz sem forszírozza, hogy velem legyen. A svájci Andreas Schaerer Hildegard lernt fliegen nevű együttesének azonban adnom kellett egy esélyt. Hiszen annyi jót olvastam róla! Meg különben is. Időnként ki kell mozdulnom, hogy aztán menekülhessek haza. Ráadásul az Opus dzsesszklubot vezető Bogi barátommal is régen dumáltam már.

— Helló, Bogi!

— Helló! Foglaltam neked egy asztalt — bökött egy szolidabb méretűre a színpad előtt.

— Fasza! — Majd a tárgyra tértem. — Minden oké?

— Ja... És nálad?

— Dettó.

Ennyi elég is volt így hirtelen, a többit úgyis láttam a szemén. Bogi sem kezdő versenyző a költözködések és hanyagoltságok terepén.

— Na, akkor nézek valami kaját! — indultam az asztalomhoz, mert egy gyanús alak már nagyban méregette. Nyilván nem bírta elképzelni, hogy ne legyen helye a világban.

Nekem épp az ellenkezője ment nehezebben. De azért megpróbáltam olyan lazán forgatni a menükártyát, mintha sejténém, hogy mi áll rajta. Aioli linguine rákkal, gorgozolás rizottó, marha enchilada, marinált zöldségek, mexikói csirke, belga burgonya, és egyik mellé sem adtak idegenvezetőt.

— Sikertült már választani? — lépett hozzám az egyik felszolgálónő. Rögtön megnyugodtam tőle. Mindig is jó hatással voltak rám a gribellis felszolgálónők kontyba tűzött gesztenye hajjal. Finom ízeket sejtetett gusztá illatú nyaka is, így már csak a fő fogást kellett megtalálnom. Lejjebb csúsztattam a tekintetem.

— Esetleg kérhetnék kóstolót? — néztem utóbb a szemébe, ahogy a komolyabb párbeszédet tanítják a kurzusokon. De olyan zavarodottságot tükrözött, mintha hiányzott volna azon az órán. És ami még durvább, magam is elbizonytalanodtam. — Maradjunk egy bodzás limonádében! — léptem vissza feneketlen vágyaim közé.

Lehet, hogy ennyi elég is lesz mára — tűnődtem a kijárat felé sandítva.

De közben épp felkapaszkodtak a színpadra Schaererék. És onnantól nem volt ellenvetés.

A Hildegard lernt fliegen azt a dzsesszt játssza, amit csak jobb híján neveznek dzsessznek, viszont minden befolyása dacára abszolút eredeti. Ezen túl megszállott és kellőképpen lökött, vagyis éppen nekem való. De hogy azt a kamaszos elragadtatást érzem megint, ahhoz Andreas éneke és Matthias Wenger elborult szaxofonja sem volt elég. Ahhoz az kellett, hogy Christoph Steiner felálljon a dobszerkő mögül, átbattyogjon a színpad túloldalára, és ott egy asztal mögé üljön. Egy írógép várt rá. Christoph lapot fűzött bele, majd lázas kopogásba fogott. Csak úgy visszhangzott a terem. Nemsokára behúzott a bögös Marco Müller, aztán a fúvósok jöttek, de azt az írógépet egyikük sem tudta überelni. *Seldom was covered with snow and an old oak* — kezdett végül a szövegébe Andreas, én pedig padlót fogtam.

A következő számot Andreas arról a lapról énekelte, amire Christoph gépelt, majd összehajtogatta és maga mögé dobta. Ez nem esett olyan jól, de végül is kapóra jött. — Így legalább könnyebb lesz lenyúlnom! — kattant be. És miután a zenekar levonult, habozás nélkül zsebre vágtam.

Most mit mondjak, nem egészen az állt rajta, amire számítottam. Pontosabban, nem állt rajta semmi, illetve éppen a semmi állt. Christoph ugyanis egy olyan írógéppel írhatott, amiből hiányzott a szalag. És sort sem váltott mindig. Valójában egy halom olvashatatlan betű ütött át a papíron.

Csakhogy nekem pontosan erre volt szükségem! Ahogy néztem, hirtelen egy másik lap jutott az eszembe. Amiről már legalább harminc éve elfeledkeztem. Egy másik lap, egy másik írás — ami az én írógépemről kapta a címét. *Silver-Reed*. Valami olyasmit szerettem volna vele, mint amit Christoph művelt: kihangosítani, sőt egyenesen színpadra állítani a gépelést. Hogy úgy fessen, mintha dobolnék. De csak hiú ábránd maradt... elfekvőben egy dosszié mélyén.

4

Egy időben kegyetlenül elbántam a használhatatlannak tűnő irományaimmal, de ez megúsza valahogy. Mihelyt hazaértem a koncertről, a fióknak estem. Kis lakásban kis fiókok... — ugye, mindennek megvan az előnye. Fél óra túrás, és a kezemben volt az a dosszié, amelyben meglapult. A fénykorában vajszínű lehetett, de érettebben sem mutatott rosszul. 100 famentes írólap, Kiskunhalas, Fogy. ár: 9.70 — nyomtatták rá, bár ennél sokkal többet ért. Különben aligha remegett volna úgy a kezem, miközben olvasni kezdtem.

Silver-Reed.

Vaksötét terem.

Alig hallható, monoton kopogás.

Az írógépem hangja.

Egyre szórványosabb, aztán elhallgat.

Csend van.

Csak a csend, továbbra is.

De most belekezd megint.

Ugyanaz a hang, de már egy hangszóróból.

Az írógépem hangja.

Egyre hangosabb.

És közben kopogni kezd újra az írógép is.

Kiegyenlítődik a két hang.

Együtt kopogunk.

A fehér falon egy diavetítő csóvája villan fel.

Aztán egy Silver-Reed típusú írógép képe jelenik meg.

Mintha illusztrálni akarná a kopogást.

Végül mindkettő elhalkul.

Már nincs is.

A falon most ez a felirat olvasható: Silver-Reed utáni csend.

De erre belekezd az írógép megint.

Leütések.

Ugyanaz a hang.

Könnyedén, épp hogy csak érintve.

A diavetítő csóvája ekkor pásztázni kezd a termen.

Rám talál.

Most már jól látni.

Betűk ütöttek ki a testemen.

5

Miután kikecmeregtem a kádból, hosszasan törülköztem, hátha bekattan közben a megfejtés. De egyelőre semmi. Még a tükör is elhomályosult. Éppenséggel nem vált a burám hátrányára, de azért letöröltem egy páracsíkot, hogy ne láthatatlanban kelljen fogat mosnom. Aztán a további lehetőségeket is számba vettem. — Dobolni már nem fogok megtanulni. És gépelni sem szeretnék színpadon — kellett mindenekelőtt tisztáznom.

De egyszer még a Silver-Reeddel írni, az szuper lenne! — ábrándoztam. Mondjuk egy verset, hogy újra azt érezhessem, amit 77 nyarán. Fáklyákkal és megoperálhatatlanul. Úgy még egy röpke lángolás is maga lenne a Kánaán! — lovaltam bele magam.

Mint amikor levegő szorul a bordák közé, hirtelen kezdett szűrni az oldalam. Egyszer csak azon kaptam magam, hogy ott állok kifürödve és lázasan felajzva, a kamaszkor kapujában. Már csak a Silver-Reedet kellett hozzá belőnöm.

Kiemeltem a szekrényből az ünneplő rövidnadrágomat, és választottam mellé egy fiatalos inget. Aztán bekapcsoltam a számítógépem. Ezúttal nem a levelekkel vagy a hírekkel, hanem a keresőprogrammal kezdtem. — Írógép javítás — pötyögtem bele.

Egy ferenencvárosi címet dobott ki. Nem tűnt szívбайosnak az ürge, akár egy új gépet is vehettem volna a megadott karbantartási díjból. De a költészetnek mindig is pokoli ára volt...

Tisztítás, olajozás, a tetejébe vörös és fekete írógépzalaggal!

Ennyi az egész. — Csodásabb lesz, mint új korában! — áradt szét bennem valami különleges harmónia.

Vége a penésznek, a kitaszítottságnak! Sínen vagyunk! — emeltem le a szekrény tetejéről. Rögtön a kezembe simult.

Aztán majd hazafelé nézünk valami tápszert a muskátlinak is! — vetettem el a sulykot Ferenencváros felé.



▮ *Berta Ádám*

A T i t i é s a v i o l i n k u l c s v é g n a p j a i

Krusovszky Dénesnek



Óriás barázdacápa vagyok, ötvenhárom éves. Amit egyáltalán érdemes meghallgatni, nekem már rég megvan. Körülöttem, a szőrös tökű nagyhal körül forog a Virgin Records közép-európai főhadiszállása, pöpec felső emeleti szobám előtt pöpec titkárnő, vezérigazgatók, ahogy jólesik, senki sem ront rám. Ma délelőtt mégis kis híján rosszul lettem, a szívemhez kaptam és hideg veríték borította be a homlokomat. Csak egy felső polcra tolt jeletlen papírdobozt láttam meg a raktárkészletről készült fotón, egy pillanatra nem is értettem, mi a gond, aztán beugrott, milyen sztori szorult a doboz alá, és visszagondoltam, az egész hogy is kezdődött álti hatodikban.

A Titi és a violinkulcs két tagból áll. A padtársam, Márkus és én. Mint a burleszkben: Márkus nagy, bundás hajú és túlsúlyos, én pedig cinga és mélynövésű vagyok. A banda neve már ősidők óta megvolt, talán Márkus egyáltalán nem trendi kishúga, a plüsskacsákkal alvó Piri találta ki, mégis megtapadt. A szekér viszont akkor lódult meg, amikor hetedikben, egy depressziós, vitaminhiányos délutánon egyedül bandukoltam hazafelé az iskolából (Márkus már egy hete mumpszos volt), kavicot rugdaltam, és rádöbbentem, hogy semmi nem rózsaszín. Mint aki kedvenc takaróját rúgja le magáról, minden átmenet nélkül világossá vált, meg akarom változtatni a zenekar nevét. Ettől fogva mi voltunk a Burn Your Shoelaces.

Márkus szerint Piri a kilencedik születőnapja óta aludt újra a kacsákkal, melyeket korábban már bedobált egy IKEA-s papírkosárba, és hónapokon át porosodni hagyott.

— Nem bírja, hogy anyám és apám folyton tépik egymást — mondja.

Az átlátszó bőrrű, lila nadrágtartós Piri konkrétan félt az anyjától. Amikor meghallott egy bizonyos hangfekvést a családi cécóban, bebújt a szekrénybe.

Márkusnak és Pirinek nagyon jópofa apja volt. Nem lakunk közel egymáshoz, úgyhogy a mumpszkor sajnos nem ugrott fel hozzánk a leckéért, de amikor Márkus Skype-on hívott, ő, az apja is mindig ott sertepertélt.

— Jó fej apád van — mondtam egyszer Márkusnak, miután meggyógyult és már nem fertőzött és újra csavaroghattunk sulit után.

Nem szoktunk ilyeneket mondani egymásnak. Tudtuk, ki milyen, és hozzá voltunk szokva, hogy a másik is tudja. Mégis kiböktem, mert eszembe jutott, amikor az apja Skype-on bohóckodott. Márkus épp egy matekpéldáról kérdezgetett, ő pedig csúcsos kartonfövegben lopakodott a háta mögé.

Kibuggyant belőlem a röhögés. — Írjunk egy *Föveg* című számot — mondtam.

Hat számunk volt, egy ideje nem írtunk újakat, emiatt kicsit stresszeltem is. Néha arra gondoltam, kifűjt a kezdeti lendület, máskor meg arra, hogy az első korszakunk, amikor a *Véres sünt*, a *Lőpördülőt* és az *Anettet* írtuk (hogy csak a legzúzósabb trekkeket említsem), normál, kiforrott alkotóperiódus volt, most ellenben válságba kerültünk. Csak utólag fogja majd a rocktörténelem eldönteni, melyik verzió érvényes.

Piri anyja arra is rosszul reagált, hogy a kislány bebújik a szekrénybe. Márkus próbált falazni a húgának, sokszor gyorsan kimenekítette, ha látta, hogy közeledik gyanakvó anyjuk, úgyhogy Piri nem mindig bukott le. Ő volt az első törzsrajongónk, és hamarosan már az osztálytársai is mind tudtak a Titi és a Violinkulcsról. Kicsit nehezményezte, hogy miért *Anett* lett a második számunk címe, miért nem *Piri*, de Márkus lefegyverzően elmagyarázta neki, hogy képzeletbeli személyek után mindig menőbb epedezni. Különben meg mégiscsak tesók — nem jönne jól, ha vérfertőzésről szóló pletykák röpítenének bennünket először a bulvárlapok címdalára. A gondolatmenet hatott, Piri megenyhült.

Nem voltak hangszereink, a trekkek kizárólag beatboxolásból álltak. Általában nálunk voltunk. Sokszor nem is próbáltunk, Márkus egész estig maradt, én az ágyon hasalva olvastam, ő meg gépezett. Skype-on hívta az apját, mielőtt hazaindult.

Sokan mondták, hogy több bandatagra lenne szükség, de mi kitartottunk a duó felállás mellett. Ez így azért volt trükkös, mert nem sok szöveget rakhattunk be. Egyikünk folyamatosan a ritmust vagy a dallamot nyomta, a másik pedig néha bedobott egy-két szót, aztán ő is folytatta a beatboxolást. Elvileg mindketten tudtuk az összes szölamot, de néhány számnak, például a *Véres sünn*ek éppen az adta meg a karakterét, hogy cseréltettük egymás közt a sávokat. Ha Márkus nyomott valamit, az teljesen másképp szólt, ő ugyanis zengő, nazális brummogásokat hallatott, én pedig a tüskés, éles zizegésekben voltam otthon. Így lehetett felépíteni egy-egy szám lendületét. Először én kezdtem szajkózni a dallam foszlányait, aztán leálltam, aztán kisvártatva Márkus kezdte el nyomni a maga regiszterében. Vagy épp fordítva, a melódia és a trekk hangulatától függően.

Egyszer anyám megengedte, hogy szombat reggel átmenjek Márkusékhöz. Náluk az egybenyitott nappali-konyhába nyílt az ajtó, és amikor Márkus beengedett, láttam, hogy az apja ott ébredszik az ülgarnitúrán, este nyilván ott dőlt ki. Ekkor valami hangos csörömpöléssel feldőlt: nem néztem a lábam elé, és véletlenül felrúgtam egy üres sörösüveget. Ahogy lehajoltam, hogy felállítsam, észrevettem, hogy legalább nyolc-tíz darab sorakozik még itt-ott, a kanapé mellett, a dohányzóasztal környékén. Márkus szobájába mentünk, bekapcsoltuk a számítógépet és játszottunk, aztán elkezdtünk egy nemrég letöltött dob gép-programmal kísérletezni. A *Sünn*ek jót tett egy szimpla négynegyedes alap, az *Anett*nek nem. Amikor éhesek lettünk, magunknak vadásztunk kaját Márkusék hűtőjéből, az anyját egész nap nem is láttuk. Az apja végül összeszedte magát, és gyűrött fejjel közölte, hogy átviszi Pirit a nagymamáékhoz. A kiscsaj addig szinte ki se dugta az orrát, a babaházát masszírozta, csak néha jött oda Márkushoz meg hozzám, hogy figyuzz! Ilyenkor, amikor azt mondta, hogy figyuzz, mindig mutatott valami bénaságot, mi meg megdicsértük. Mondjuk három kört tekert maga körül a hullahopp karikával, mielőtt az a földre esett, vagy fél lábon pattogva telergette előre-hátra az ugrókötelet, ami szinte egyből felcsavarodott a fal mellé tolt súlyzóállványra. Márkus sosem súlyzózott,

először úgy volt, vízilabdázni fog, de aztán fontosabb lett neki a zenekar, úgyhogy kimaradt az edzésekről.

— A rocksztárok sosem nőszülnek meg — mondtam Márkusnak, miután Piri kiment.

— Nekik van a legtöbb csajuk — nézett rám elégedetten.

— De túl sokat utaznak, és hiányzik az életükből az igazi intimitás.

— Honnan veszed?

— Anyámnak megvan Jon Bon Jovi életrajza, abban olvastam.

— Az ki?

— Egy régi sztár, azt hiszem.

Újra elpróbáltuk a *Föveg* elejét, de a refrén után még nem tudtuk, hogy mi jöjjön. Néha el vagyunk akadva egy-egy számon belül, ilyenkor nem szoktuk erőltetni. Várunk, aztán eddig még mindig adódott valami.

Mikor hazamentem, Márkus szülei még mindig nem kerültek elő. Anyám értem jött, azt mondta, nem illik ilyen sokáig maradni vendégségben. Összeborzolta Márkus haját, aztán elköszönt tőle.

— Kész a lecke hétfőre, nagyfiú?

Márkusék vasárnap délután írtak leckét, én vasárnap délelőtt. Kilenckor kezdtem, és mindig gyorsan készen voltam. Az íróasztalamat apától örököltém, ők ketten használták az öcscsével, két oldalról ültek oda hozzá. Az én szobámban a falhoz volt tolva, de néha ferdén kicsit előrébb húztam, és bebújtam mögé. Előlről három fiókja volt, egymás alatt, hátul viszont csak egyetlen lenyitható rekesz. Sajnáltam a nagybátyámat, hogy neki az jutott, nem tudom, hogy fértek volna el a cuccaim benne. Mindhárom fiókra szükség volt, szigorú rend szerint pakoltam el bennük a rajzlapokat és a ceruzás dobozokat meg a zsírkrétát.

Mikor hazaértünk, rögtön bebújtam az íróasztal mögé, hogy hozzáférjek a lenyitható rekeszhez. Már nem emlékeztem, mi van benne, nagyon ritkán nyitottam ki. Találtam egy zacskót, tavalyi gesztenyék voltak benne teljesen bepenészedve. Kidobtam.

Aznap már nem történt semmi érdekes, a nappali padlóján fetrengve néztem egy darabig filmet, ami a tévében ment, aztán lefekvés előtt teletöltöttem vízzel a katicás bögrét, és bevittem a szobámba. Nálunk télen elég hűvös van, a központi fűtés nem valami fényes, ezért éjszakára be szoktuk csukni a szobák ajtaját. Az én ajtóm belülről nehezen nyílik, nem elég lenyomni a kilincset, többször neki kell rugaszkodni, magam felé húzva és tőlem eltávolítva körkörösén forgatni kell, hogy végül engedjen a zár nyelve, és kijusson az ember az előszobába. Ez zajjal jár, és akkor reggel a szüleim számára is rögtön evidens, hogy már felébredtem. Ha fent vagyok, be kell ágyaznom és fel kell öltöznöm, tilos tovább lustálkodni az ágyban, és a Bon Jovi-életrajzot olvasni. Ébredés után ezért néha elodázom az ajtónyitást, addig is ágyban maradhatok. Viszont reggel pisilnom kell. Megmakacsolom magam, nem akarok zajt csapni, úgyhogy a szobán belül oldom meg. Kiiszom a vizet a katicás bögréből, és pisilni kezdek bele.

Mikor kis híján megtelik, még mindig nagyon kell pisilnom. Nem tudom, hogy kell idő előtt elállítani a sugarat, soha nem is próbáltam. Induláskor megnyomja az ember valahogy ott belül, attól elered, de aztán nem kell nyomni, csorog magától. Ügyeskedni épp azon kell, hogy abbamaradjon, amikor még van utánpótlás. Fájdalmas művelet, ráadásul mégis ki kell lépnem a szobából, mert a vizelési inger nem múlt el. Többet a katicás bögrét sem használom. Jó alaposan elmosom, de ettől kezdve magamnak nem töltök bele semmit. Ha valakinek abba adok innivalót, mondjuk Márkusnak, ha ájtön, vagy anyámnak, mindig cinkosan összekacsintok magammal, és arra a pillanatra gondolok, amikor majdnem színültig volt pisivel.

Elköltözött Márkuséktól az apja. Az anyja azt mondta nekik, hogy sok gond volt vele, úgyhogy szerintem ez azt jelenti, hogy nem alhat most már a nappaliban sem. Azóta nem voltam náluk, de úgy képzelem, biztos eltűntek a sörösüvegek is. Márkus azt mondta, Piri nagyon sírt, azóta egy szatyorban mindenhova magával viszi a kacsákat napközben is. Anyával jöttünk haza a Lidlből, és láttuk Márkus anyját, de nem vett észre bennünket. Egy fickóval volt, nem Márkus apjával. A fickó Márkus anyjának az orra alá dugta a Magnumját, és Márkus anyja beleharapott, aztán a fickó az ujjával megtörölte Márkus anyjának a száját, hogy ne legyen csokis. Nevettek. Mondtam anyámnak, hogy én is kérek egy Magnumot, de azt mondta, nincs rá pénz.

Újabban Márkus is szokott Skype-olni az apjával, mesélte a suliban. Vidékre költözött az apja, de Sziget Fesztiválkor majd jön Budapestre. Márkus azt mondja, elviszi az apja a Dub FX-re. Megkérdeztem anyámat, velük mehetek-e én is, de azt mondta, az apukájuk biztos a két kisgyerekét akarja majd látni, illetlenség volna, ha én is ott lennék a nyakukon. Márkus azt mondja, Piri nem is jön, az anyja nem engedi, úgyhogy mégis megkérdeztem, csatlakozhatok-e. Végül Márkus apja is felhívta anyámat, és sikerült elérni, hogy hármasban menjünk.

Már összeválogattam a gönceimet, hogy melyik cipőben, melyik farmerben és melyik pólóban leszek. Holnap lesz a koncert. Háromra átmegyek Márkusékhöz, onnan visz bennünket az apja a Szigetre.

Márkuséknál vagyok, a fürdőszobában. Felgyújtom a vilanyt, most jövök rá, hogy az anyja is bent van. Fényes, ezüstös felsőt viselt, nem testhez állót, de azért izgalmasat. Fura érzés kettesben lenni vele. Azt sem értem, honnan lett neki evidens, hogy lebukott előttünk a Magnumos pacákkal, és hogy én most épp erre gondolok.

— Izé, csak egy ismerősöm — mondta.

Elhülten néztem rá. Nem tudtam kezelni, hogy nekem magyarázkodik. Annyira leállt az agyam, hogy még a keresztneve se ugrott be. Milyen néni?

— Ööö — mondtam, hogy időt nyerjek.

— Na mindegy, Döme, felejtsd el — nézett rám elvörösödvé.

Kifaroltam az előszobába. Márkus a cipőfűzőjét bogozta. Nem tudtam, gyanús lesz-e, de önkéntelenül rákérdeztem.

— Nem várjuk meg inkább a ház előtt apádat?

Márkus hümmögve jött utánam.

— Szia, anya — morogta a csukódó ajtónak, és egy bölcsészen elvont sálat tekert a nyaka köré.

Félliteres Cappyt iszogattam. Csak később döbbsentem rá, mennyire ellenszenves volt az az ürge, aki Márkus anyjának a szájához nyúlt. Egyszerűen ki nem állhattam. Nem akartam, hogy az anyjával ez történjen. Régi regényekben azt írták: kompromittálja magát. De tehetetlen voltam, ő pedig az én szempontomból menthetetlen. Szórakozottan lépkedtem Márkus és az apja után, bambultam a Szigetre menet a HÉV-en, sőt még a koncert se tudott kizökkenteni ebből a fura transzból. Mint-ha kívülről láttam volna magamat. Persze emlékszem az összes számra, ujjongtam is, tetszett is, mégsem tudtam átadni magam az élménynek. Minden történés a személyem és a külvilág közé ékelődő távolságtartáson át, megszűrve ért hozzám. Vártam, hogy véget érjen. Dolgoztam rajta, hogy Márkus ne érezze meg. A koncert után még el akart nézni egy-két helyre, cédéék és kítűzők közt válogatott, aztán nagy sokára hazaindultunk. Túl későn feküdtem le, kicsit fájt a fejem, de nem tudtam elaludni. Fáradtan, égő szemmel forgolódtam. Kissé kidörzsölődött a felső ajkam, a férfi mozdulatát imitálva annyiszor kaptam már oda a képzeletbeli csokifolthoz, Márkus anyjának bőrébe bújva. Torkig voltam magammal, nem is értettem, miért zakkanok meg ennyire ettől a baromságtól.

Hetekig kerültem Márkust, vagyis próbáltam, amennyire csak egy padtársat lehet. Hallgatag voltam, szünetekben félrevonultam, ha délutáni programot javasolt, a fejemet ráztam. A múltkor a hetvenkettes trolin láttam az apját, kettesben voltak Pirivel, épp csiklandozta, a kislánynak potyogtak a könnyei, úgy nevetett, majdnem leesett a KFC-papírzacskó mellőlük az ülésről. Integetni akartam, de aztán betömörült közénk egy csomó ember, a következőnél meg le kellett szállnom.

Sokkal később szórakozottan nyomogattam a számítógépet, a Skype-ban állítgattam a profilomat, kijelentkeztem, és ahogy elütöttem egy betűt — D helyett S-t gépeltem, a mező memóriája Márkus felhasználónevét dobta fel. Önkéntelenül entert nyomtam, aztán taláломra beírtam a jelszóhoz, hogy Titi és a violinkulcs, csupa nagybetűvel. Kísérteties érzés volt, egyáltalán nem számítottam rá, de eltaláltam, beengedett. Megjelentek előttem Márkus Skype-ismerősei, és időm se volt végignézni őket, szinte egyből hívott az apja. Tudtam, hogy nem vehetem fel. „Hogy vagy, fiam?” gépelte a szövegmezőbe. „Szia, Apa, jól”, írtam vissza és végig azon kattogtam, hogy fogalmam sincs, mivel fogok lebukni. „Most nem tudom felvenni”, írtam, hogy előre meneküljek. „Egyszer vigyél el Szentendrére, és együnk csokis Magnumot, jó?” „Persze, nagyon szívesen” — írta vissza egyből. „Csöngettek, azt hiszem, Döme jött meg. Kilépek, apa. Puszi” — írtam habozás nélkül, aztán kijelentkeztem Márkus profiljából.

Pár nap múlva Márkus boldogan vigyorogva csúszott be a padba a jelzőcsöngetés előtt.

— Képzeld, apám kivitt Szentendrére! — újságolta.

Kiderült, hogy családdal már voltak, de kettesben még nem, és Márkus baromira örült az egésznek. Az apja jégkrémet vett neki, kérés nélkül, de semmilyen előzetes tervre nem utalt. Nem mondta, hogy az apja szóba hozta volna, hogy ezt Skype-on már megbeszélték. Úgy tűnik, megúsztam.

Márkus továbbra is legjobb barátjának tartott, egyáltalán nem sértődött meg, amiért korábban egy darabig nem sokat beszéltem vele. Talán azért is jobban ragaszkodott hozzám, mint én öhozzá, mert náluk ekkor már mindennaposak voltak a csatározások az anyja és az apja közt. Magától nem hozta szóba, de egyszer megláttam, hogy veszekednek, és másnap Márkus elmesélte a részleteket.

Napközi után együtt léptünk ki a sulis kapuján, és rögtön megláttuk Márkus apját. Az utca túloldalán támaszkodott a láncsal összekötött fekete-fehér karóknak. Megindultunk felé, de mire odaértünk, már befutott az anyja is. Kipattant a kocsi-ból, és megragadta Márkus kezét. — Te meg mit akarsz itt? — förmedt a volt férjére.

Márkus apja nem tudott mit mondani. Nagyon ciki volt. Végül köszönés nélkül léptem le, mert nem akartam magamra vonni a figyelmet, de maradni se voltak idegeim. Remegett a gyomrom, meg persze szarul éreztem magam, hogy magára hagytam a haverom abban a feszős helyzetben. Együtt kellett volna lelécelnünk, persze ez csak utólag jutott eszembe.

És akkor másnap Márkus elmondta, hogy állandóan ez megy, de eddig nem az iskolaépület előtt huzakodtak. Ha telefonál vagy jön az apja, az anyja csomószor át se adja a kagylót, be se engedi. Ők se szóltak még az anyjuknak, tartottak valami ideges kirohanástól. Piri és ő is torkig voltak. Mikor négyesben maradtak, az anyja még raplizott egy darabig, aztán beszállította Márkust a hátsó ülésre (Piri már benn ült), és lelépett. Márkus hátrafelé nézett ki a kocsi-ból, az apja szerencsétlenül ácsorgott egy helyben, aztán lehajolt, nyilván észrevette, hogy kioldódott a cipőfűzője.

Május elsején a szüleim kivittek a Ligetbe, és leterítették egy pokrócot a tömeg fősdorától távolabb. Piknikeztünk. Mikor pisilnom kellett, nekiindultam a sétány felé, ahol egy sor Toi-Toit láttam. Visszafelé jövet messziről megláttam Márkust és az apját.

— Szia, Döme! — mondta a padtársam, és az apján is láttam, hogy megörül nekem.

— Márkussal épp a céllövöldéhez megyünk, gyere te is! — indítványozta.

Habozva bólintottam. A céllövölde nem volt messze. A tulaj a kezünkbe nyomott két ócska, görbe csövű puskát. Márkussal fej fej mellett könyököltünk a pultra. Piros matchboxot vett célba, de még nem lőtt, én pedig lassan pásztáztam végig a hurkapálcára rögzített plüssállatok és egyéb játékok sorait. Márkus mindháromszor megfontoltan nézte az irányzékot, mielőtt meghúzta a ravaszt, de nem tudta ellőni a pálcát. Én az első golyómmal egy plüss dinoszauruszt vettem célba, aztán gondoltam

egyet, és a felső sorban levő, két pálcára erősített zárt dobozok egyikére váltottam át. A második golyómmal ellőttem az egyik hurkapálcát, az utolsó golyóm azonban célt tévesztett.

— Most már csak elhozzuk a nyereményt — csapott ki a pultra még egy ötszázast Márkus apja, és a vállához szorította a puskát.

Neki is három próbálkozása volt, de már a másodikkal ellőtte a kartondobozt tartó pálcát.

A céllövöldés elénk rakta a nyereményt. Nem tudtuk, mi van a dobozban. Márkus apja körülményesen vette le a fedelet, és amikor belenézünk, Márkus is, én is, elhaló sikollyal rogtunk össze.

A szüleim ösztől másik iskolába írtak, és Márkussal soha nem beszélünk meg, mit láttunk a dobozban. A Burn Your Shoelacesről sem esett több szó. Talán négy-öt hónap is eltelt, egyszer csak kaptam egy Facebook-üzenetet Márkustól. Miután elolvastam, belázasodtam, újra rámtört a reszketés, a lázas, páni félelem, amit május elsején, a nyeremény láttán éltem át. Azóta sem tudom megmagyarázni, mi történt velünk azon a napon. Márkus azt írta, az apja levágott fejét látta a dobozban. Én viszont az anyját. Nyilván nem volt a dobozban levágott fej. Józan ésszel meggondolva nem nagyon lehetett benne más, csak egy rakás fekete korong. A legfelső bakelit fényes tükrében nyilván a jövőt láttam meg, és az oda vezető utat. A sok mocskot és ámulást, amiért végül nem jár más, csak egy felső polcra tolt, jeltelen papírdoboz.



▮ Kállay Eszter

H a z a f e l é

Nem magamat, őt védtem, amikor megpróbáltam
elrángatni magam, zsinóron lógó, szomorú
tört könyök, a helyzet élessége marasztalt,
hegyesszögű asztal.

Botlott a tánc, mikor erőt véve magamon
(vagy teremtett bábomon) felhívtalak,
igazoltam az ő veszteségét, akire különben valahol,
rajtad keresztül vigyázni akartam.

Tehát kellett, hogy beszéljünk, hogy mi jobban szeressük
egymást, ennek verbális jelét add. Így meg tudtam
őt is sajnálni, rajta keresztül magam,
hogy a rossz nem én vagyok, hanem a helyzet az
(csak ez sajnos nem igaz).

És akkor aztán magamra szóltam (jóvá mintha tenne)
a temető mellett, bal oldalon az úton, hogy
kapaszkodj, kezed törése mást nem is tűrhet el.
A fejemre a semmiből egy tüskés gesztenye,
a szomszéd fa áthajol, ha megkötöm.

H a t á r

Ilyenkor reggel tényleg az enyém vagy,
leszöszölöm az arcod, kipihézem a tüdőd,
mint egy anya, hozok helyetted
döntéseket. A kontaktlencsém helyett —
eltűnt a szem álommozgásában —
újat teszek be, elválasztja a tekintetem,
lesimítok egy ráncot, nem berendezni
próbállak, csak kiélvezem a halk kudarcot.
Meg kell tanulnom kiakasztani magamból
a fogast, eltörni a következetességet
magammal szemben, felcsatolni egy ablakot,
fegyvereket lecsatolni (hol az arcod).





▸ Váró Kata Anna

Komédia + filozófia

Bernard Shaw:
Man + Superman.
National Theatre, London;
rendezte: Simon Godwin

A *Szent Johanna* a Nobel-díjjal kitüntetett Shaw legnagyobb színműve, az Oscar-díjas *My Fair Lady* alapjául szolgáló *Pygmalion* a legközismertebb. A Mozart *Don Giovanni*-ja ihlette *Man and Superman* ismertségében és népszerűségében is elmarad tőlük, de hazájában és Magyarországon is időről időre előveszik, jóllehet a mű eredeti formájában és terjedelmében aligha került eddig színpadra. A közel hatvanezer szóból álló színdarab — majd kétharmada a főszereplő, John Tanner szájából hangzik el — pusztá felolvasása is meghaladja az öt és fél órát. A művet ezen felül még kiegészíti a Tanner nevében írt, valójában a fabianista Shaw lassú és békés, marxista irányelvek mentén végbemenő társadalmi átrendeződésről szóló elképzeléseit ismertető könyvecske, többekben felvetve a kérdést, hogy színdarabnak nevezhető-e így az egész. Szintén a dráma kontra irodalmi mű kérdését exponálja a darab többi részétől formájában is elütő harmadik felvonás, a *Don Juan a pokolban*. A színpadi megszólalásoktól idegen struktúrájú, ugyanakkor sziporkázóan szellemes és mesterien megírt jelenet szinte születésétől fogva önálló életre kelt, és olyan neves írókat is büvőkörébe vont, mint Norman Mailer, Gore Vidal, Susan Sontag és Gay Talese, akik 1993-ban a Carnegie Hallban tartottak belőle felolvasóestet. Az aforizmagyűjtemények kedvencévé vált *Don Juan a pokolban* leggyakrabban önálló rádiójátékként hallható. Volt rá példa a nyolcvanas évek legelején, hogy a BBC úgy tűzte műsorra hétről hétre, hogy közben a National Theatre játszotta a darab első két és negyedik felvonását, így hidalva át az eredeti alkotás játékidéjéből és dramaturgiájából fakadó nehézségeket. A leghíresebb BBC-féle rádiójáték-feldolgozás azonban kétségtelenül az 1996-os Sir Peter Hall rendezte változat, melyben a mostani előadás főszereplője, Ralph Fiennes szólaltatta meg Tannert olyan partnerek közreműködésével, mint például Judi Dench, de nem kevésbé parádés szereposztásban volt hallható Magyarországon is Darvas Ivánnal és Ruttkai Évával.

A *Man and Superman* ősbemutatóját 1907-ben tartották Shaw rendezésében a kortárs drámák mellett elköteleződött Sloan Square-i Court Theatre-ben, mivel a National Theatre akkoriban kizárólag klasszikusokat játszott. Az ír drámaíró maga teremtett hagyományt azzal, hogy kihagyta hosszú prologusát és a harmadik felvonást, szétválasztva ezáltal „a komédiát és a filozófiát”. Simon Godwin rövidített, de mind a négy felvonást tartalmazó rendezése azért is figyelemreméltó vállalkás, mert Nagy-Britanniában 1915-ben Edinburghban, a Lyceum Theatre-ben játszották először és utoljára együtt mind a négy felvonást.

A National Theatre-ben idén bemutatott előadás Roebuck Ramsden (Nicholas Le Prevost) dolgozószobájában indul. Itt derül ki, hogy a néhai Mr. Whitefield Ramsdenre és John Tannerre (Ralph Fiennes) bízta lánya, Ann (Indira Varma) gyámságát. Az ultrakonzervatív angol elitet képviselő, de magát progresszív gondolkodónak valló Roebuck és a szocialista nézeteket hirdető, örökké felhangolt, önmagát a „Naplopó Milliomosok Osztálya” tagjának tartó Tanner nézetei pergő szócsatákban ütköznek, miközben megismerjük a szereplők egy részét. Kiderül az is, hogy

Tanner nem a gyámság felelőssége, hanem házasság rabigája elől menekül kétségbeesetten, holott valójában gyerekkora óta gyöngéd érzelmeket táplál Ann iránt. Meggyőződése viszont, és erre okítja a fiatal költőt, Octaviust (Ferdinand Kingsley) is, hogy: „[a] női ígétben éppen az az ördögi, Tavy, hogy megkívántatja az emberrel a saját pusztulását” (Ottlik Géza fordítása). Tanner a nősülés elől egészen Spanyolországig menekül, eszes és talpraesett sofőrje, Straker (Elliot Barnes-Worrell) segíti ebben, de a Sierra Nevadában autózva banditák kezére kerülnek. A banditák vezére, Mendoza (Tim McMullan), az egykori londoni pincér, aki — merő véletlenségből — épp Straker hűgába szerelmes. Lángoló szenvedélye több tucat szerelmes költemény megírására ihlette, felolvasása azonban hamar álomba ringatja Tannert.

A harmadik felvonás álomjelenetében Tannerrel megfásult Don Juanként találkozunk. Az egykori nőcsábász immár a pokolban unatkozó, kiábrándult realista. Vele van még a Mendoza alakjában megjelenő ördög (McMullan csak úgy lubickol a kettős szerepben), a Doña Ana de Ulloaként megjelenő Ann, és a darabbeli beszélő szobor helyett az angyalszárnyakkal ékesített Ramsden. A pokol kiváló hely a haladó gondolatok kimondására, legyen szó politikáról, vallásról, vagy férfi–nő-kapcsolatról. A szín sűrítve tartalmazza Shaw minden mondatában idézetre érdemes elmélkedését a házasság intézményéről, a jóról és rosszról, az erkölcsről, a művészetről, legfőképp pedig a nőkben a fajfenntartás érdekében munkáló életerőről, mely, ahogy Tanner mondja: „...nem más, mint a teremtés vak, dühödt indulata” (Ottlik Géza fordítása). Az „életerő” gondolatát Shaw a rá nagy hatással lévő Schopenhauer *A világ mint akarat és képzet* című munkájából merítette. Schopenhauer terminusát angolra „Force”-ként fordították, ezt továbbgondolva született meg Shaw-nál a „Life Force”, azaz Ottlik fordításában az „életerő”. Ebben a részben kap magyarázatot a címben szereplő „Superman” is, mely a nietzschei „Übermensch” korabeli angol fordítása. A magyar szövegben aligha jön át, de az eredetiben megtalálható az *Everyman* című tizenötödik századi moralitás-játékból kölcsönzött idea továbbgondolása, az „Everywoman” is. Shaw saját bevallása szerint az *Everyman* ihlette Ann alakját, aki megtestesíti a „Mindennőt”, ugyanakkor mégsem minden nő Ann. Rokonítja az ismeretlen szerzőtől származó középkori darabban Shaw művét az is, hogy ebben a jelenetben Don Juan is felveti az *Everyman* alapkérdését: vajon tényleg csak halálunk pillanatában – ez esetben inkább halálunk után – érthetjük-e meg az élet igazi értelmét. (Aligha véletlen egybeesés, hogy ebben az évadban játssza a National Theatre az angol dráma egyik mérföldkövének tartott *Everyman* is, Carol Ann Duffy átiratában, Chiwetel Ejiofor címszereplésével.) Az álomjelenet úgy végződik, hogy Don Juan a mennybe megy, Ann pedig apát keres, hogy megfoganhasson az emberfeletti ember, azaz a Superman. A negyedik felvonásra egy granadai villába csöppenünk, ahol a darab is visszatér eredeti hangneméhez, és szemtanúi lehetünk, miként húzza be Ann a kétségbeesetten tiltakozó Tannert a házasság kelepcéjébe.

Fotók: Johan Persson, National Theatre, London

Meglepő módon a dramaturgiai szempontból a darab Achilles-inának számító harmadik felvonás lett Simon Godwin rendezésének legfőbb erőssége. Félő volt, hogy a *Don Juan a pokolban* csak afféle centenáriumi főhajítás gyanánt kerül színre, de színpadi megoldásaiban és színészi alakításaiban is itt ér ténylegesen tetőpontjára az előadás. A Tanner már-már hisztérikus egzaltáltságát mimikájával és hanghordozásával jól megragadó Fiennes testtartása és mozgása jóformán az egész előadás során zavaróan elüt a tőle megszokott kiállástól, ebben a színben azonban elmélkedő Don Juanként végre sokkal testhezállóbb pózt ölt magára. Fiennes bravúrosan ontja magából a hosszú, nem-egyszer többoldalas monológokat, de a riposztokban McMullan, Varma és Le Prevost is méltó partnerei. Rendkívül jó rendezői megoldás, hogy a darabban a második és harmadik felvonás közötti észrevétlen átmenetet Godwin is megtartja és a forgószínpad, valamint a serény öltöztetők segítségével egy szempillantás alatt viszi át Tannert immár Don Juanként a pokolba, sőt még az öregasszonnyal való beszélgetést is elindítja, majd hirtelen szünettel szakítja meg kettejük diskurzusát. Ezzel a fogással Godwin még inkább integrálja a darabba a jelenetet, de a nézőnek se lehet olyan érzése, hogy a szünet után véletlenül rossz előadásra ült vissza.

A színek közötti dinamikus és főleg zökkenőmentes átmenetet segíti Christopher Oram díszlete, mely — mivel csak a forgószínpad széléig nyúlik — mindig egy kicsit jelzés értékű marad, a háttér pedig az egymásra állított fehér panelekre vetített képek teszik teljessé. A félig hagyományos, félig modern színházi technikát használó előadás napjaink utcai viseletébe öltözteti a szereplőket, ami kevésbé illik Shaw huszadik század elején írt soraihoz. A hétköznapi öltözékek azonban kétségtelenül otthonosabb mozgást biztosítanak a színészeknek és közelebb hozzák a darabot a közönségéhez.

Az ismert kritikus, Max Beerbohm nem győzte annak idején méltatni, hogy miként állította a feje tetejére Shaw a klasszikus romantikus darabok szabályait azáltal, hogy a nőt tette meg az üldözőnek, a férfit pedig a kiszemelt prédának. Hasonlóan progresszívnek és radikálisnak számított akkoriban, ahogyan Tanner karakterén keresztül Shaw elítéli a társadalom képmutatását és nyíltan hirdeti marxista nézeteit, valamint az is, hogy Tanner sofőrje, a saját szorgalomból gépészként végzett Straker (Elliot Barnes-Worrell) nemcsak az élet dolgaiban, de műveltségben sem marad el a vagyona és kiszolgáló személyzete nélkül tehetetlen munkaadójától. Ez utóbbiban megjelenik az a késő viktoriánus, majd VII. Edward korában még inkább terjedő nézet, hogy az elitiskolákban nevelkedett arisztokrácia szerepét fokozatosan a saját erejéből és eszéből főiskolára, egyetemre járó, nem a veleszületett privilégiumok, hanem munka révén boldoguló munkás- és középosztály veszi majd át. Ugyanez figyelhető meg számos akkoriban született darabban, például J. M. Barrie *The Admirable Crichton*jában, de a középosztályt teszi meg Anglia eljövendő örökösének E. M. Forster is Edward korában játszódó regényeiben. Bármennyire is avítnak számítanak ma már

ezen társadalmi nézetek, Shaw művében mégis van valami örök érvényű, főként abban, ahogy a férfi–nő-kapcsolat dinamikáját, különösen a felcserélődött szerepeket, a rafinált és céltudatos nőket és az általuk behálózott férfiakat ábrázolja, nem véletlen, hogy ezek a sorai ingerlik legtöbbször harsány nevetésre a National Theatre teltházas közönségét.

Ritkán látni olyan jól előadott vígjátékot, mely három és fél óras játékidéje ellenére elejétől a végéig képes úgy szórakoztatni, hogy véletlenül sem enged a blödség delejes csábításának. A *Man + Superman* esetében ez javarészt a színészeknek köszönhető. Angolszász színházi szokások szerint egy sztárra épít az előadás, az ő neve adja el a darabot. Ralph Fiennes rutinos színpadi embernek számít, aki ugyanezen deszkákon játszotta már Hamletet, Oidipuszt és Ibsen Brandjét, viszont komikus szerepben a mozivásznon is csak kétszer tűnt fel: Wes Anderson *The Grand Budapest Hotel*jében és Martin McDonagh *Erőszakik* című filmjében. Fiennes Tannerként is és Don Juanként is mindenkit ámulatba ejt mesterien kivitelezett hosszú megszólalásaival, kissé eltúlzott, de a ripacsság határát át nem lépő arcjátékával. A rábízott szöveg külön érdekessége, hogy Shaw feltűnően sok pontosvesszőt használ, mely a rendező szerint abból jöhetett, hogy gyakorlott politikai szónokként pontosan tudta, hogy a sok szünet elaltatja a hallgatóság figyelmét. Fiennes feladata éppen ezért az volt, hogy jóformán lélegzetvétel nélkül darálja terjedelmes monológjait, hogy a néző szinte a saját torkában érezze a szóáradatok feszültségét. Fiennes sztárstátuszát hangsúlyozza maga az abszolút főszerep is, ami mellett a többi színész eleve csak Untermann lehet, viszont pont egy ilyen kiemelkedő tehetség esetében rendkívül fontos, hogy a körülötte lévők ne középszerűségükkel emeljék ki nagyságát, hanem megfelelően erős közeget biztosítsanak számára a kibontakozáshoz. Godwin olyan színészekkel bástyázta körül főszereplőjét, akik nemcsak biztos vállakon tartják, de méltó partnerei is.

A Simon Godwin rendezte *Man + Superman* már tipográfiájában is modern változatra utal, erőssége mégsem a mai öltözékekbe bújtatott komédiában, sokkal inkább a minden tekintetben innovatívnak mondható harmadik felvonásban rejlik. Az alkotói kreativitásnak köszönhetően a szórakoztató vígjátékot inkább kiteljesíti, mintsem megtöri a filozofikus tartalommal telített álomjelenet. Az előadás nem hogy nem veszít emiatt a dinamizmusából, valójában itt kapcsol csak igazán magas fordulatszámra. Pontosan száz évvel a teljes színdarab bemutatója után végre méltó felújítás született, mely egyszerre marad hű Shaw korához és szelleméhez, ugyanakkor csak úgy árad belőle a frissesség és energia.



▮ *Lisányi Endre*

Felmutatott képek

Kopasz Tamás festészete

Kopasz Tamás festését, mint általában a neves alkotók produkcióit, sokan sokféleképpen kommentálják.¹ Elemző, rendszerező, áttekintő, tréfás, baráti hangú stb. írások foglalkoznak műveivel és alkotói tevékenységével. A növekvő életmű vonzástérében a gyorsan szaporodó szövegek egyre sűrűbb szövevényt, afféle szöveg-díszcsomagolást alkotnak. A következő írást a „csomagolás” látványos mintái mellett meghúzódo nyomdai segédjelként lehetne meghatározni, melynek díszítő szerepe elhanyagolható, inkább csak néhány hajtásirányra hívja föl a figyelmet.

Kopasz Tamást szerencsére jobban érdekli a festészet aktuálisnak átélése és a festmény megfestésének különös művelete, mint az aktuális és divatos művészeti témák és trendek. „Nem azért alkotok, mert az kell valakinek”² — mondja a művész, tehát nem keresi a szakmai elismerést és a közönség sikert sem. Kopasz Tamás a festésre koncentrál. Tegyük hozzá, hogy imént idézett kijelentése abban az esetben félreérthető, ha úgy vetjük össze festményeivel, hogy azokat mindössze felületesen szemléltük meg. Ekkor könnyen arra a téves következtetésre juthatunk, hogy: „csupán a festék saját akaratát teljesíti [...] magának a festőnek semmilyen mondanivalója nincsen.”³ Kopasz művészete azonban nem az absztrakt expresszionizmus érdekes újrajátszására,⁴ nem a spontaneitásra és nem a festékanyag önkaratának beteljesítésére összpontosít. Számára a vászon immár nem rosenbergi „aréna-csatatér” ahol a kép eseménnyé változik,⁵ hanem inkább — játszva a szavakkal — visszafordítva⁶ illetve átértelmezve a folyamatot, az eseményt változtatja képpé. Ennek a procedúrának rendkívül fontos részeleme a tökéletes időzítés.

Kopasz a festés „extatikusan” átél⁷ aktusa során hozza létre alkotásait,⁸ vagyis egy különleges alkotói állapot nyitó és záró pillanata között születik meg a festmény.⁹ A festőnek ezt a két pillanatot fel kell ismernie és hagynia kell „elragadtatni” magát,¹⁰ azaz a felismerés szellemi ébersége az önátadás passzivitásával keveredik. A művész azonban nem csupán passzív „haszonélvezője” az extatikus állapotnak, hanem részben¹¹ alakítója is, ugyanis folyamatosan harmonizálnia kell az elragadtatás külső erejét a tudatosság belső erejével és a spontaneitásban rejlő lehetőségekkel.¹² Az extázis állapota addig tart, addig kell fenntartani, amíg a kép el nem készül, s addig kell elkészülnie a képnek, amíg az extatikus állapot tart, vagyis amíg fenntartható. Mindennek átlátását és összefogását a „lebegő figyelem”¹³ teszi lehetővé. Ez a lebegő figyelem nem a tudattalan és a tudatos valamiféle összehangolásának a következménye, hanem a fegyelmezett extázisnak a velejárója. Ennek a figyelemnek köszönhető, mondja Ventos, hogy meggyőződéseink és hitrendszereink kódjait és szimbólumait kizárva tudunk figyelni kifelé és befelé egyszerre. „Csak ez a lebegő figyelem nem zár be a dilthey-i »megértés« és a freudi »asszociáció« börtönébe. Csak ez a figyelem ismeri föl azt, hogy mennyire eredeti és izgalmas a két tér közötti folytonosság igazolása.”¹⁴

Kopasz nem készít pontos kivitelezési tervet, nem dolgozza ki előre vázlatok sokaságán festményeit. Amikor elindul a festés folyamata, még nem tudhatja, hogy mi fog történni. Nem látja,

mert nem láthatja előre, hogy milyen lesz a kész festmény, vagy tovább forgatva, nem tudhatja lesz-e („kész”) festmény, hiszen nincs látható, megtervezett cél, sem pedig garancia arra nézve, hogy az alkotás folyamata sikeresen zárul. Ezt csak remélni lehet! A vakrepülés félelme és feszültsége Kopasz számára nem bénító érzés, hanem nélkülözhetetlen lelki hangoltság. Mondhatjuk, hogy a félelem¹⁵ részt vesz a művész fegyelmezésében. Alkotás

¹ Lásd Kopasz Tamás bibliográfiáját: <http://www.kopaszamas.hu/eletrajz.html> (Utolsó letöltés: 2015. március 15.); illetve Nagy T. Katalin: *Kopasz Tamás*, Hungart, Budapest, 2009.

² http://mutermek.com/festeszet_grafika/kopasz-tamas/ (Utolsó letöltés: 2015. március 15.)

³ Arthur C. DANTO: *A közhely színváltozása*, Enciklopédia, Budapest, 2003, 110.

⁴ Nem mintha nem lehetne jól újrajátszani, de éppen az újrajátszás ténye, az „olyan, mintha” hasonlósága ma már a legdühödtebb és legkoncentráltabb absztrakt expresszionistának, informelnek stb. titulált alkotásokat is lehűti. Az utánérzés hangulata elkerülhetetlenül felbukkan annak ellenére, hogy a szubjektum megmozdulásának egyedisége, valódisága és talán még őszintesége sem vitatható, de éppen a szubjektum hitelének és szabadságának megóvása érdekében nem lenne tanácsos megszerkeszteni, kanonizálni és alkalmazni a gesztusnyomfestészetben egy általános minőségi mércét.

⁵ „At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act — rather than as a space in which to reproduce, re-design, analyze or »express« an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event.” (Harold ROSENBERG: *The American Action Painters*, Art News, 1952/12, 22.)

⁶ A „vissza” ebben az esetben nem jelent se rekonstrukciót, se reimitologizálást.

⁷ Az extázis pontosan nem definiálható, nem mérhető, ellenőrizhetetlen. (Mind-ez lényegéhez tartozik.) Hamvas különbséget tesz a felvillanásszerű és a hatóerővel bíró extázis között. Ez utóbbival, a „fegyelmezett extázissal” célszerű Kopasz alkotói átéltségét azonosítani, mert ekkor lényegesen több tartalmi réteg tárható föl festményeiben.

Hamvas Béla így ír az extázisról: „Ha az ekstázis sugallat vagy ihlet, minden előzmény nélküli hirtelen felvillanás és nem tudatos fegyelem eredménye, sehová sem vezet. Olyan elszigetelt mozzanat és szemvillanásig tartó mámor ez, amelyet egy pillantás kelt, amikor valaki egy véletlenül keletkezett résen át a valódságba lát, de még mielőtt arra feleszmélne, a káprázatba visszazuhan. Ihlet vagy sugallat az ember tudatának szerkezetét nem változtatja meg. Nincs koncentráció és tisztító hatása, nem kelt megnyugvást és bizonyosságot. Lásd, kevés kivétellel, az egész költészet, zene, művészet, tudomány, filozófia!” HAMVAS Béla: *Eksztázis*, <http://www.hamvasbela.hu/olvasmanyok/ekstazis.html>. (Utolsó letöltés: 2015. március 15.)

⁸ http://mutermek.com/festeszet_grafika/kopasz-tamas/ (Utolsó letöltés: 2015. március 15.)

⁹ A festés kezdő és záró pillanatának nincs tartalmi vonatkozása, kiemelt jelentősége, ha nem extatikus állapotban alkot a művész.

¹⁰ Meg kell említeni, hogy az ihlet–extázis–entuziazmus (nem hamvasi értelemben használva) a zseni alkotó képét és esztétikáját idézi meg, ugyanakkor az „ihlet” megtartja „klasszikus vonásait” is.

¹¹ A teljes ellenőrzés megkérdőjelezné az extázis valódiságát és szükségességét.

¹² Tehát az extatikus, révületi stb. festészet során a festő nem a tudatalatti hatásait harmonizálja valamilyen tudatos akarással. Továbbá tegyük hozzá azt is, hogy „a spontaneitás önmagában véve nem teremt semmiféle közölhetőséget és fogalmiságot.” HAUSER Arnold: *A művészettörténet filozófiája*, Gondolat, Budapest, 1978, 304.

¹³ Xavier Rubert de VENTÓS: *Minek filozófiája?*, Typotext, Budapest, 2008, 157–158.

¹⁴ Uo.

¹⁵ Mivel e félelemnek oka megnevezhető és megérthető, ezért helyesebb félelemről beszélni és nem szorongásról. Kopasz képei kapcsán érzékelt vagy feltételezett szorongás inkább a néző saját érzésképének belevetítése az alkotásba és nem a művész emocionális élményének visszatükröződése.

közben — mint egy különleges „önellenőrző-jeladó” — szüntelenül emlékezteti, hogy fennáll annak veszélye, hogy a kegyelmi állapot bármikor megszűnhet. Így aztán végső soron segíti a koncentrációt és az extatikus állapotnak a mind intenzívebb és figyelmesebb átélését. A nem megtervezett, nem ismert kép előhívásának fojtogató izgalma és a pontos befejezés, azaz a kép megszületésének euforikus boldogsága közötti hangulati-érzelmi különbség energiát, lelki és szellemi magasfeszültséget gerjeszt. Abban az esetben, ha a két szélső érték közelebb kerülne egymáshoz, tehát ha beindulna a kiegyenlítődés folyamata, akkor festményeinek szapora szívverése elkerülhetetlenül lelassulna és gépies, monoton kopogássá alakulna át. Mindezt azért fontos hangsúlyozni, mert Kopasz művészetét a motorikus mozgással nyomot hagyó festészetnek értéket tulajdonító és a motorikus mozgás jelhagyását kritikaként alkalmazó művészettel és művészetszemlélettel szigorúan szembeállítva kell meghatározni.¹⁶

Kopasz festészete ráirányítja a figyelmet arra a — kortárs képzőművészet számára kevésbé fontosnak, illetve nem ritkán egyenesen feleslegesnek tartott — gondolatsorra is, amely a képméret, az ábrázolásmód és a téma viszonyát taglalja. A gesztusfestmények esetében, mivel azok nem egy másik illuzórikus valóságra nyitnak ablakot, és mert a gesztusok festéknyomai nem beazonosítható valóságelemekre referálnak, értelemszerűen elsősorban a gesztusok minőségét (intenzitását, irányát, színét, terjedelmét), valamint a gesztus és a festőfelület között megfigyelhető arányt-aránytalanságot érzékeljük és értékeljük. Ugyanis ez a látható kép. A festőfelület mérete — és olykor a formája — irányítja és korlátozza a gesztust. A gesztus, akár módszeresen kihasználja a rendelkezésére álló felületet, akár „bejáratlanul” hagyja, igazodik a festőfelület méretéhez, de az úgynevezett felületen „túlnövő” gesztus is lényegében a korlátozás (a méretkorlátok) miatt valósítható meg. Gesztus és felület között, ha nem is mindig nyilvánvaló, de szoros összefüggés van. A felületméretnek legtöbb esetben annyiban lesz elsőbbsége, hogy a festővászon méretének kiválasztása, azaz a gesztusok játéktérének pontos kijelölése megelőzi a festést. A vászonméret dominanciáját úgy lehet megszüntetni, hogy a festőfelület méretét nem tekinti a művész végleges festményméretnek, hanem utólag kiemeli majd egy részletet, és azt nevezi ki befejezett alkotásnak. A méretre vágás nem az extatikus alkotást kiegészítő pórtjavítások kétes értékű utómunkálataihoz tartozik, azonban tagadhatatlanul tudatos záró beavatkozásnak számít.

Kopasz vásznain a végtelen felé nyújtózó, kinyomozhatatlan terjedelmű szín- és vonalszövedéknek gondosan kiválasztott és kimetszett részleteit láthatjuk. A képkivágatokon a szerteáramlás káoszának olyan töredékképe jelenik meg, mely már képes „vezérlő mezőként”¹⁷ működni, képes a végtelen, „az érzékelhető és a lélekben végbemenő jelenségek ellentétét ábrázolni; és ezáltal magát a keletkezést és változást érzékeltetni.”¹⁸ Tehát a kiemelt részletek (a festmények), nem a dacos önkifejezések spontán akciónyomait hordozzák és nem is az önkívületi állapot színes maradvány-lenyomatait mutatják be, hanem a fegyelmezett ex-

tázis során átélhető (esetleg megpillantható) valóság *felmutatott* részlet-ábrái lesznek.

A „felmutatás” lényege, hogy nem magyaráz, „nem mond el, nem is ír le, egyszerűen felmutat [...], a felmutatott [...] valami más helyett áll: első rétegében szubjektív hangulatot, másodikban pedig kozmikus szemléletet, világtörvény-sejtelmet tolmácsol.”¹⁹ A távol-keleti festészetre-költészetre jellemző szemléletet és eljárást azért érdemes felidézni és Kopasz festészetével összefüggésbe hozni, mert ennek segítségével érthető meg festményeinek sajátos metaforikus jellege. Sajátos, mert hasonlóan az előbb említett költői és vizuális ábrázoláshoz, a felmutató jelleg²⁰ miatt inkább csak sejtett és nem tudatos a metaforikusságuk. A „sejtett metafora” nem akar metaforává változni és akként „viselkedni”, a passzivitás a lényegéhez tartozik.²¹ De mindez nem csak a távol-keleti művészetben figyelhető meg meg. Hasonló „felmutatott képek” — azaz az (elsődleges) képek mögötti képek gazdag összhangzata, a „kozmosz szemlélet” és a már-már félelmetes világtörvény rezdülései — áttételesen, tehát a *megmutatáson* túl, a „mögött”²² fellelhetők a nyugati művészetben is,²³ például egy Bach-motettában, vagy egy Zurbarán-festményben és persze még sok más korábbi és későbbi alkotást lehetne megemlíteni.

Kopasz minden kommentár nélkül fölmutatja a feltárt képeket. Miközben ragaszkodik a jelentéshez, aközben lemond azokról a tárgyi ábrázolásokról,²⁴ amelyek azt közvetíthetnék,

¹⁶ Az oppozícióból azonban nem következik, hogy művészetét automatikusan az absztrakt expresszionizmussal kellen rokonságba hozni. De még azt sem célszerű elkönyvelni, hogy afféle startvonalat, kiindulási pontot jelent Kopasz számára. A rokonság feltételezésével Kopasz festészete átörökölné az absztrakt expresszionizmus néhány megbetegítő ellentmondását is. Nem beszélve arról, hogy ha erősen az absztrakt expresszionizmus felől, annak látószögéből tekintünk Kopasz festményeire, akkor — értelemszerűen — kevésbé lesz látható Kopasz festészetének az értéke. Az absztrakt expresszionizmus kapcsán elkerülhetetlenül felmerül annak teoretikai háttere, ami kezdetben főként a Greenberg kontra Rosenberg-vitában bontakozik ki. (És amely — előbb-utóbb — politikai, vallási kérdéseket felé is terjeszkedik). Ajánlatos (a művész érdekében) Kopasz művészetét ettől — amennyire csak lehet — függetleníteni és távol tartani.

¹⁷ A kvantumelméleti kifejezést Lützelér használja bájos könyvében az absztrakt képekkel kapcsolatban. A vezérlő mező alakítja ki az élményhorizontot. „Az absztrakt kép tehát »vezérlő mező«, különböző — de nem akármilyen — élmények keletkezéséhez.” Heinrich LÜTZELER: *Absztrakt festészet*, Corvina, Budapest, 1970, 73–74.

¹⁸ Heinrich LÜTZELER: *Absztrakt festészet*, Corvina, Budapest, 1970, 145.

¹⁹ MIKLÓS Pál: *A zen és a művészet*, Magvető, Budapest, 1978, 101–128.

²⁰ És — tegyük hozzá — a „lebegő figyelem” miatt!

²¹ A sejtett és a „konkrét” metafora használata különböző alkotói motivációkat és célokat feltételez. Amennyiben Kopasz képeit „konkrét” (vagyis nem „sejtett”) metaforákként értelmezzük, akkor azzal a „nemzetközi akadémizmus” (lásd MOLNÁR Sándor: *„Nemzetközi akadémizmus” Kelet-Európában*, Új Művészet, 1997/5–6, 25.) kategóriája és az öniméltés csapdái felé szorítanánk festészetét.

²² De nem attól függetlenül!

²³ Természetesen nem minden műben.

²⁴ Ebben az esetben a festményeken látható színsíkokat és ecsetnyomokat — figyelembe véve az egyes alkotások jelentését, amiről elsősorban a cím tájékoztat — afféle „tárgyi maradványokként” lehet és kell értelmezni.

pontosabban a fegyelmezett extatikus festészet során létrehozott részletábrák „felmutatott”, nem tudatos metaforáit állítja a tárgyi vonatkozások helyébe, amelyek — úgy tűnik — képesek „tárgyi maradványokként” funkcionálni.²⁵ Feltételezi, hogy a jelentéshez erősen ragaszkodó konkrét festészethez hozzárendelhető egy olyan alkotói hangoltság és tudatállapot, melynek segítségével üzenetté formálható a művész szándékolt, tartalomra vonatkoztatott szubjektív élménye és — persze — a tartalom is úgy, hogy az érzelmi átéltség és a címbe feltüntetett jelentések ne „csak a kép alkotójának szubjektív fantáziája számára legyenek érvényesek.”²⁶ Mindezt sikeresen összehangolni és festménnyé formálni valódi bravúrnak számít.



²⁵ „Ennek a típusnak csak ott lehetnek érvényes alkotásai, ahol [...] tudják, hogy az érzéki világ és a szellemi vagy lelki világ között, az érzékelhető képrajzok és azok rokonlelkű jelentései között analóg vonatkozások vannak.” (Hans SEDLMAYER: *A modern művészet bálványai*, Gondolat, Budapest, 1960, 42.)

²⁶ Hans SEDLMAYER: *A modern művészet bálványai*, Gondolat, Budapest, 1960, 40.

Kritikus figyelem

Radnóti Sándort Szabó Gábor kérdezte*

Fotó: Stekovics Gáspár

Szabó Gábor: Szeretettel köszöntök mindenkit a *Műhelytitkok* című beszélgetéssorozat mai rendezvényén, amelynek ezúttal Radnóti Sándor a vendége. Kezdjük a beszélgetést az eseményt hirdető, igen tetszetős küllemű plakát felől. Ezen 12 könyved szerepel, ami önmagában is meglehetősen impozáns mennyiség, különösen, ha azt is figyelembe vesszük, hogy bizonyos műveid — többek között a *Hamisítás* — rá se fértek a felületre. Ám ennél jóval érdekesebb, hogy mennyire szerteágazó témák, műfajok felé fut szét e kötetek tematikája: esztétikai-politikai tanulmány, művészetbölcselet, kritikaelmélet és irodalomkritika, líra és filozófia... Első, futólagos kérdésem ezért az lenne ezzel kapcsolatban, hogy tulajdonképpen milyen szakterület művelőjének tekinted magad? És ha el nem felejttem, beszélgetésünk egy későbbi pontján erre vissza is szeretnék majd térni, hiszen egy neked címzett írásában Kulcsár Szabó Ernő is ugyanezt a kérdést szegezte neked, érzésem szerint a jóakarát hermeneutikájától kevéssé átitatottan.

Radnóti Sándor: Művészetfilozófiával és kultúrfilozófiával foglalkozom. Nem vagyok szaktudós a szó specializált értelmében — nincs saját korszakom vagy műfajom. Gyakran neveznek irodalomtörténésznek, amit megadással tűnök, de tekintve, hogy soha életemben egyetlen irodalomtörténeti munkát nem írtam,

el nem fogadhatok. A félreértés valószínűleg abból adódik, hogy a kezdet kezdetétől a teoretikus munkák mellett — valamiféle perszonalunióban — irodalomkritikákat és kritikai esszéket is írtam. Első megjelent könyvemben a két műfaj együtt mutatkozott: az egyik tanulmány misztika és líra összefüggésével foglalkozott, a másik pedig egy terjedelmesebb kritikai esszé volt Pilinszkyról mint misztikus költőről. Attól kezdve, mint plakátotok is mutatja, felváltva jelentettem meg elméleti és kritikai köteteket, s 2000-ben ugyanabban az évben publikáltam Winckelmannról és a modern művészetfogalom keletkezéséről szóló teoretikus könyvemet és *Az Egy és a Sok* című kritikai gyűjteményemet. Azóta is ebben is, abban is gyakorolom magam. Mármost az irodalomkritikát sokan tudománynak — irodalomtudománynak, irodalomtörténetnek — tekintik, amiben megtámogatja őket az, hogy az angol *literary criticism* kifejezést gyakran használják az irodalomelmélet vagy irodalomtudomány értelmében. Ám én ellenfele vagyok a kritika tudományként való felfogásának, és erről több elméleti, filozófiai tanulmányt is írtam *Piknik* című — megint csak vegyes műfajú — könyvemben. A kritika — legalábbis az én gyakorlatomban — akkor már közelebb áll a filozófiához. Mindehhez annyit kell még hozzá-

tennem, hogy noha a témáimmal érintkező tudományos tárgykörökben nem végzek eredeti — teszem azt filológiai, művészettörténeti, filozófiatörténeti, történelmi — bűvárkodásokat, de nagy ambícióval igyekszem elsajátítani s felhasználni e tudományoknak a munkámra tartozó eredményeit. S néha még az is előfordul, hogy szaktudományos értelemben leesik ez-az: teszem azt, Hegel esztétikájának egy igen fontos helyén a *The Morning Chronicle* idézett, anonim szerzőjét azonosítottam William Hazlitt-tal, a neves angol esszéistával, amire tudomásom szerint mindaddig sem a Hegel-, sem a Hazlitt-filológiában nem került sor. Az internet korában ez persze nem nagy produkció: Hegel angol idézetének beírása a Google-ba meghozta az eredményt, csak addig senki sem volt kíváncsi arra, hogy ki lehetett az, akinek az írása fölkeltette Hegel érdeklődését kedvenc angol napilapjában. A teljesítmény — ha már — inkább az ebből kinövő ízlésfilozófiai tanulmány, Hegel és Hazlitt párhuzamos elemzése volt, amelynek címét Keatstól kölcsönöztem: *Cold Pastoral*.

Sz.G.: Gondolkodói anyanyelved a marxizmus volt, ez volt az első filozófiai dialektus, amelyen beszélned adatott, s amely egy fogalmi keretet kínált számodra a világ értelmezéséhez. Leírható-e a pályád mint a marxi esztétika lebontásának módszeres programja? És ha igen, tetten érhető-e ez az ambíciód már a hetvenes években — ha jól tudom, párhuzamosan — íródo, Pilinszkyt és Benjamint vizsgáló köteteidben? Ez utóbbiban ráadásul egy olyan gondolkodót méltattál, akit *Esztétikájában* Lukács György is élesen bírál.

R. S.: Egész nemzedékem világnézeti tájékozódása a marxizmus nyelvén folyt — ez alól talán csak néhány szilárd családi vallási háttérrel rendelkező kor- és pályatársam jelenthetett kivételt, de erről a nyilvánosság előtt jó okkal ők is hallgattak. A lázadás a fennálló ellen, az úgynevezett létező szocializmus egyre élesebb kritikája is ezen a nyelven íródott. Magyarországon élt a legnagyobb marxista filozófus, élő klasszikus, Lukács György. Én már gimnazista koromban a köréhez csapódtam; egy osztálytársnőm édesapjának fogorvosi várótermében mutatott be Heller Ágnesnek, Fehér Ferencnek. Látogatni kezdtem őket, egy idő múlva a fél nemzedéknyi korkülönbség ellenére barátjuknak fogadtak. Később országos barátom lett Vajda Mihály, és megismerkedtem magával Lukáccsal is. 1965 karácsonyán mindenki *Az esztétikum sajátosságának* két vaskos tégláját adta és kapta karácsonyra — drága volt, 200 forintba került. Feldolgozása azonban egy idő múlva csalódással töltött el, de — milyen jellemző is ez — éppen Lukács kritikája nyomán kezdett el érdekelni Benjamin. Elballagtam tehát a mesterhez és kölcsönkértem tőle az 1955-ös, kétkötetes Benjamin-kiadást, amelyet — majd’ fél évszázad után már bevallhatom (de az is lehet, hogy már meggyóntam valahol) — hm, elbirtokoltam és ma is könyvtáramat díszíti. Ebből az olvasmányból keletkezett első nagyobb elméleti vállalkozásom, a *Krédo és rezignáció* című Benjamin-monográfia. Ez még jellegzetesen revizionista marxista, újbaldali könyv

volt, megspékelve a címbe is emelt rezignációval, amely aztán ki is vitt a marxizmusból.

Sz. G.: Pilinszky- könyved megjelent 1981-ben, a Benjamin-kötet sorsa, vélhetőleg az ímént említett újbaldossága okán, ennél kalandosabb volt...

R. S.: A Pilinszky-misztikáról szóló könyv 1975-ben már készen volt, meg is jelent folytatásokban folyóiratokban. De az Akadémiai Kiadó malmai lassan öröltek cenzurális okokból, hogy aztán paradox módon akkor jelentessék meg, amikor már politikai okokból elvesztettem lektori állásomat a Gondolat Könyvkiadónál. Az ezelőtt írott Benjamin-könyvet azonban nem is ajánlottam fel könyvkiadónak, mert bizonyos voltam benne, hogy nem jelenhetne meg, bohóckodni pedig nem akartam. Feldaraboltam hát, s politikai vonatkozásoktól ment részeit itthon, más részeit pedig magyarul a Vajdaságban közöltem. Egyes fejezetei sok nyelven megjelentek; különösen a Lukács – Ernst Bloch-párhuzamról szóló fejtegetés lett népszerű; legutóbb 2012-ben még kínaiul is publikálták, úgyhogy most tudom, miképpen írják kínaiul a nevemet. Mármost a rendszerváltás után egy kiadó meg akarta jelentetni itthon a könyvet, de akkor úgy éreztem, menthetetlenül elavult. A Benjamin-*boom* az elmúlt évtizedekben óriásira duzzadt. S mivel a benjaminológia tudományát szorosan nem követtem, nem éreztem sem erőt, sem kedvet ahhoz, hogy korszerűsítsem munkámat. Tíz évvel később aztán újra fölvetették, hogy jelentessem meg, s akkor viszont már úgy gondoltam, hogy egy tájékoztató utószóval az írás dokumentumértéke okán ennek értelme lehet. Így látott napvilágot 1999-ben, megírása után negyedszázaddal.

Sz. G.: Meglepő ezek fényében, hogy az általad szerkesztett Benjamin-szöveggyűjtemény, az *Angelus Novus* (melynek jegyzetapparátusát is te írtad) nem a te bevezető tanulmányoddal jelent meg annak idején.

R. S.: Ha nagyon messziről akarom indokolni, akkor ebbe a Lukács-iskola és a Lukács-óvoda szakadása és az ebből következő turbulens szenvedések belejátszottak. Én, noha nemzedékem szerint óvodista voltam, az iskolásokkal tartottam, ők voltak a barátaim, velük gondolkodtam együtt. A kötet kiadói szerkesztője pedig Bence György volt, az egyik markáns óvodás. De aligha-nem lényegesebb, hogy két dudás nem fért meg egy csárdában, Bence át akarta íratni velem az egész bevezető tanulmányt, amit én nem tartottam indokoltnak, ő pedig — bátor ember volt, nem törődött a közvélekedéssel — nem engedett és mással íratott tanulmányt. Az én tanulmányom pedig bejárta a maga pályáját, megjelent egy kötetemben magyarul, amelynek címét is tőle vettem, és angolul, franciául is. „Tisztelt közönség, kulcsot te találj” — volt a Brechtől kölcsönzött cím, és innen tudom, hogy franciául ez így hangzik: „Chers spectateur, allez, trouvez vous-mêmes la fin”. Majdhogynem tökéletes, szó szerinti fordí-

* A Szegedi Tudományegyetem Magyar Irodalmi Tanszékén elhangzott beszélgetés rekonstruált változata

tása a németnek, de mégis inkább Molière-t hallok benne, mint Brechtet. Tanulmányom sok tekintetben már más Benjamin-képet kínált, mint ami a *Krédo és rezignáció*-ban olvasható.

Sz. G.: A Magvető és a Gondolat Kiadó után — ahogy hivatalos életrajzod fogalmaz — a 80-as években szabad szellemi foglalkozásúként tevékenykedtél, ami, ha jól sejtem, némiképp eufemisztikus megfogalmazása annak, hogy munkahelyeidről kirúgtak, majd politikai okokból nem kaptál állást. Mikortól datálható a politikai ellehetetlenülésed, volt-e ennek köze ahhoz, hogy néhányadmagaddal te is aláírtad a Charta 77-hez kapcsolódó tiltakozó petíciót, vagy mindez esetleg már korábbról eredeztethető?

R. S.: A 70-es évek végének aláírásokban megtestesülő ellenállási mozgalmi idején a főkolompóssokkal szemben a hivatástól való eltiltás büntetését alkalmazták. *Berufsverbot* — ahogy a német mondja. Én ilyen főkolompós-féle voltam, a ’79-es tiltakozó aláírások egyik szervezője és szorgalmas talpalója. Ekkor vesztettem el az állásomat a Gondolat Könyvkiadóban, barátaim egy része már hét esztendővel korábban. A munkanélkülivé vált emberek közt Márkus György járt a legjobban, mert személyi igazolványába egy buta rendőr-adminisztrátor, talán rövidítésnek vélve azt vezette be, hogy foglalkozása: szabad szellem. Az én történetem is korábbról datálódik. 1968-ban, 22 éves koromban még főlvételemet kértem a pártba, arra a sokak által gondolt és jóval többek által hangoztatott számárságra alapozva, hogy a kritikát belülről kell gyakorolni. De — talán az egész univerzumban csak az én szerencsémre — közbejött Csehszlovákia lerochanása, és ez megmentett egy történelmi tévedéstől. Augusztus 22-én reggel levelet dobtam be pártajánlómnak, Király Istvánnak, hogy a dolog immár nem aktuális. Mindazonáltal amikor elvégeztem az egyetemet, Lukács tekintélye még elegendő volt ahhoz, hogy a Magvetőbe kerüljek szerkesztőnek, sőt mindjárt elsőnek jelentős feladatot kaptam. Németh László egyik vaskos kötetét, talán a *Két nemzedéket* kellett szuperlektorálnom, mert a végtelenül gyáva szerkesztő, később harcias széljobb publicista és Prima-díjas tökfílkó, Szalay Károly sem kihúzni, sem benne hagyni nem merte a politikailag rázósnak alított dolgokat, s ezért a gépiratot telehímezte ceruzával írott megjegyzéseivel, amelyekben felhívta a figyelmet mindenre, amit politikailag érzékenynek vélt, s jelentette a felsőbbségnek, tőle várva a döntést. Én komolyan vettem a feladatomat, elmentem egy írószerboltba, óriásradírt vásároltam, és nagy gonddal végigradíroztam az egészet. A Magvető igazgatója, Kardos György emlékezetes figura volt; a belügyi vonalról — Rákosi börtönét is megjárva — a kultúra vonalára átirányított funkcionárius, nagy, rejtélyes hátterű hatalommal, amely néha bátor húzásokat tett lehetővé számára, miközben igazgatói regnálása enyhe rémuralomra emlékeztetett. Csak jóval később beszélgettem az arlingtoni katonai temetőben egy emigráns magyarral, akit a negyvenes évek végén személyesen vert. Kezdeti jó viszonyom vele — lassan vettem észre, hogy

számomra nyitott ajtaja más kollegáknak hónapokig zárva volt, s megalázó módon kellett instanciáznuk a kihallgatásért — idővel rosszra fordult, s három év múltán kirúgott. Nem hagytam annyiban, a Munkaügyi Bíróságon bizonyítottam, hogy felmondási indokai hamisak, és — akkoriban ez nagy dolog volt — visszahelyeztek. Ekkor beszéltem utoljára vele: mély megvetéssel mondta, hogy ezen csak egy dolgot nyertem, pénzt. Mondtam, hogy elég az nekem. S valóban, munkát nem adott, munkaidőben lábamat lógáztam, vagy saját dolgaimmel foglalkoztam, s hamarosan — most már gondosabb indoklással — újra felmondott. Ekkor van egy luk az életrajzomban: a Gondolat Kiadóban dolgozó barátom, Berényi Gábor javaslatára levelet írtam Siklós Margitnak, az igazgatónak, s felajánlottam szolgálataimat. Siklós nem volt rossz ember, de hatalma jóval kisebb volt, mint Kardosé, s teljesen lehetetlen, hogy saját felelősségére adott volna pozitív választ. Talán soha nem fogom megtudni, hogy ki és miért engedélyezte neki, hogy fölvegyen. Mindenesetre hét szép évet töltöttem ott, igen jó filozófiai könyvek szerkesztésével és kiadásával, amelyeket ma is forgatnak. S amikor ’79 végén a Charta-ügyek miatt kirúgott, barátságban váltunk el. „Sándor, eddig tudtam tartani” — mondta, s számomra éppoly világos volt, hogy ez is feljebb dőlt el, mint ahogy odavételelem is.

Sz. G.: Hogyan lehetséges, hogy — miközben szorgalmasan írtál a Beszélőbe — jelen lehtettél az első nyilvánosság fórumain is, hiszen például rendszeresen publikáltál a Valóságban, és az évtized végén megjelenhetett *Mi az, hogy beszélgetés* című kritikaköteted is?

R. S.: A 80-as évek, amelyekben mindvégig szabadúszó munkanélküli voltam, nem volt egységes módon represszív. Voltam már szerkesztő koromban is bezárva az országba (útleveleimet — a kék nyugatit és a piros keletit — elvették három évre; „Így határoztam, mert kiutazása közérdeket sért” — volt az indoklás, és ha fellebbeztem, ugyanezzel a szöveggel utasították el fellebbezésemet). Kezdetben saját nevemen pénzkereső intellektuális munkát nem vállalhattam, barátok adták kölcsön a nevüket, például Zemplényi Ferenc irodalomtörténész. De sajátos módon publikálni valóban publikálhattam. Ezt részben annak tulajdonítom, hogy harmincas éveim közepén járva már némi nevet szereztem, akitől a politikától nem érintett írások közlését elutasítani kínos lehetett. Nem szabad elfelejteni, hogy a szamizdat megszületése nyomásgyakorlást is jelentett, mind a hatalomra, amely ugyan a főkolompóssokkal viszonylag keményen bánt (csak viszonylag, mert a hivatáseltiltás mégsem mérhető az előző nemzedék hosszú börtönéveihez), de az értelmiség zömét meg akarta nyerni magának, mind pedig az értelmiségre, a lapszerkesztőkre is, akiknek — legalábbis elvben — megnövekedett a mozgástere. Hanyatló ágon volt már a létező szocializmus. Másrészt én sem adtam fel: mindazokkal az írásaimmel, amelyeket nem tartottam cenzúrába ütközőnek — s témáim egy része ilyen volt —, megbombáztam az első nyilvánosságot, miközben

a másmyleneket szamizdatban illetve a Vajdaságban publikáltam. Így alakulhatott ki, hogy kivételesen — ha nem tévedek, Eörsi István volt a másik kivétel — viszonylag rendszeresen az első és a második nyilvánosságban is szerepeltem.

Sz. G.: A politikai-ideológiai represszió kapcsán ugorjunk most előre pár évtizedet egyetlen kérdés erejéig. Néhány évvel ezelőtt ennek működését ugyanis ismét megtapasztalhattad, hiszen egyik vádlottja lettél egy olyan pernek, amelyben a kormányzat feljelentgetésre szakosodott kormánybiztosa sikkasztással vádolt meg néhány filozófustársaddal együtt. Érzel-e ebben hasonlóságokat az 1973-as filozófusperrel az okok, célok, szándékok tekintetében?

R. S.: A ’73-as eljárásban a filozófusokkal szemben az eretnek-ség volt a vád, nem a köztörvényes bűnözés. Az utóbbira is volt példa a Kádár-korszakban: amikor Fehér Ferenc megkért egy külföldi kollégát, hogy vigye ki magával az országból Márkus György egy tisztán filológiai jellegű kéziratát — ennek egy vendégség keretében tanúja voltam, s ezért én is egy kellemes napot töltöttem a Gyorskocsi utcában —, akkor valutabűntett volt a vád tárgya. 2011-ben nem sokat lafacacáztak: mondvacinált ürügyekkel és gyalázatos hazugságokkal azt akarták egy körre — amelyet kritikusnak gyanítottak a kormányzattal szemben — rá-sűtni, hogy hatalmas pénzeket vettek föl, s ráadásul jogtalanul. Az elitváltás jegyében kriminalizálni próbáltak bennünket, de ez a jámbor szándék jó néhány hónapos sajtóbeli hecckampány után, melynek a Magyar Nemzet volt a kezdeményezője és zászlóshajója, megfeneklett a rendőrségen és az ügyészségen. Egy igen kis helyiségben őrzöm bekeretезve a Magyar Fórum címlapját, amelyen Heller Ágnes, Vajda Mihály és az én fizimiskám mellett föltűnik Zuschlag Jánosé is, azzal a szellemes címmel, hogy „Zuschlag nem filozófus”.

Sz. G.: A rendszerváltás utáni első, 1990-ben megjelent köteted (*Tisztelt közönség, kulcsot te találj!*) olyan művészetbölcseleti írásokat tartalmaz, melyekben jelentős művészettörténészek koncepcióit vizsgálod, Heidegger esztétikájáról értekezel, Benjamin *Reprodukálhatóság*-tanulmányát kritizálad többek közt... Ha nem tévedek, téged mindig is a kultúra, a művészet ellentmondásos meghatározottsága izgatott. Winckelmannról szóló könyved alcíme szerint is a modern művészetfogalom keletkezését elemzi. Mik az esztétikai mozgástér pólusai a modernség dinamikájában? Redukálhatók-e az autonómia–heteronómia-kettősségére a művészet történetének fogalomparjai?

R. S.: Lényegében azt mondhatom, hogy két elméleti felismerés kidolgozásával, alkalmazásával, konkretizálásával töltöttem el az időmet. Az egyik valóban a modern művészetfogalom keletkezésével kapcsolatos, amihez tudni kell, hogy a modern itt a lehető legszélesebb értelemben fogom fel: reneszánsz előzmények után a XVIII. századtól. Az új, ekkor kezdődő, kidolgozódó művé-

szetfogalomnak nemcsak azt a jellegzetességét érzékelttem, hogy a trón és az oltár művészete után és azzal szemben autonómiára törekedett, hanem azt is, hogy az autonómia fogalma létrehozta ellenfogalmát, a heteronómiát, s mivel az esztétikában sem a tiszta autonómia, sem a tiszta heteronómia nem képzelhető el, ezért a modern művészetet a kettő mozgásterében kell elképzelnünk. Ahol egy erről szóló elméletet a legrészletesebben kidolgoztam, Winckelmann-könyvem első fejezetében, ott azt is világossá tettem, hogy ennek az ellentétnek sokféle neve és sokféle olvasata van, s ugyanazt is lehet az egyik vagy a másik irányba értelmezni. A másik felismerés a régi és az új, a modern és a premodern ellentétével áll kapcsolatban, s azt firtatja, ami a művészet talán legnagyobb csodája, hogy miképpen tudunk olyan műalkotásokat is teljes intenzitással és a végtelen gazdagság élményével befogadni, amelyek keletkezési kontextusa már nagyrészt vagy akár teljesen feledésbe merült. Ha jól meggondolod, ez a tapasztalat lehetett a modern autonómia-gondolat egyik forrása is. Ez is a kezdetektől érdekelt, s ebben az értelemben interpretáltam már Benjamin fontos megkülönböztetését a művek valóság- és igazságtartalma között, s ehhez nyújtott megvilágító ösztönzést Gadamer viszonylag korán, a hatvanas évek végén feldolgozott *Igazság és módszere* — amelynek aztán majd másfél évtizeddel később, amikor a fordítást összevettem az eredetivel, magyar kiadásához is közöm volt. (Más tekintetben viszont nagyon is vitattam Gadamer álláspontját, amikor a modern esztétikai tapasztalatot egyetemlegesen elidegenedettnek nevezte.) Végül e kettőhöz, ha lesz még rá idő, társulhatna egy harmadik, amely Winckelmann-könyvemben merült föl először, s azóta intenzíven foglalkoztat. Arról van szó, hogy a modern és premodern esztétikai tapasztalat közé minden jel szerint be kell iktatni az ízlés fogalma alá rendelhető tapasztalatokat, amelyeknek a XVII. és XVIII. században jelentős filozófiai születtek, hogy aztán teljesen eltűnjenek az esztétika horizontjáról. Ám úgy tűnik számomra, hogy a kultúra mai helyzetében ez a fogalom újraaktu-alizálódik.

Sz. G.: A *Hamisítás*-könyvedben a műalkotás autenticitását vizsgálod a másolat, a plágium, a reprodukció kultúrtörténetének elemzésén keresztül (És persze itt is felbukkan Benjamin). Hogy látod, a szimulációk végtelen lehetősége idejétmúlttá teheti a műalkotás individualitását, eredetiségét? Tekinthető-e a modern művészet paradigmájának a hamisítás? A posztmodern irodalom és irodalomelmélet egyik alapító atyjának, Borgesnek nem csupán a *Pierre Menard*-története, de sokkal inkább szövegeinek idézőtechnikája is erre látszik utalni, de említhetjük — Borgestől nyilván nem függetlenül — Calvino *Téli éjszakájának* fejtegetéseit a hamisításról, vagy akár Esterházy radikális másoló gesztusát, a Danilo Kiš-novella átsajátítását.

R. S.: Nem zárom ki könyvem ilyen értelmezését, de intencióm mindenesetre nem ez volt. Baudrillard azok közé a gondolkodók közé tartozik, akik iránt heveny ellenszenvet táplálok. A hamisí-

tás maga a művészet szatírájátéka, s a beugratott szakértők iránt érzett káröröm mindig népszerűvé teszi az erről szóló pikareszk történeteket. Írás közben néha azzal kecsegtettem magam, hogy tárgyam okából át tudom törni a teoretikus művek iránti korlátozott érdeklődést és *best selling* szerző leszek, ami aztán persze nem következett be. Hogy magyarul olvassák-e még, azt nem tudom, de könyvem amerikai kiadójától éppen a napokban kaptam elszámolást, s abból azt veszem ki, hogy megjelenése után tizenhat évvel azért még mindig akadnak vásárlói. Ami viszont a szélesebb, nem kriminalisztikai értelemben vett „hamisítást”, tehát utánzatot, másolatot, idézetet, *pastiche*-t, *alla maniera dit*, paródiát stb. illeti, az jelen volt a régmúlt művészetében is. Az alkotó és az alkotás individualitása pedig ma sem tűnik ki a képből: lásd az általad említett nagy idézőket.

Sz. G.: A *Piknik* című köteted kritikaelméletet és kritikákat, műbírálókat is tartalmaz. Története kezdetén a kritika részben a magánember függetlenségi harca volt az állam és az egyház közhatalma ellen, a privát szféra szabadsága érdekében, civilizációs programot is megfogalmazott, a kultúra kritikája is kívánt lenni. Hogy látod, a kortárs magyar kritika kapcsolódik-e ehhez a hagyományhoz?

R. S.: Itt elkerülhetetlen, hogy utaljak a Holmi tavaly lezárult huszonöt évére, mert a gyakorlatban ott mutattam meg, hogy milyennek szeretném a kritikát. Az eszményt persze csak néha közelítette meg, de a törekvés — azt hiszem — világosan látható. A jelentős kritikai monológokkal szemben — amelyek a múlt század hetvenes-nyolcvanas éveinek magas színvonalú magyar kritikáját jellemezték — a beszélgetést stilizáló kritikák lebegtek a szemem előtt, a kritikus diktummal szemben a javaslattétel az olvasatra, s valóban, időről időre több bírálat is jelent meg ugyanarról a műről. Szerviz-kritikának neveztem akkoriban azt, amit e kritikai fordulat célként kitűzött: nem azokra az olvasókra számított, akik már olvasták a könyvet, hanem azokra, akik még nem. Szakítani akartam azzal is, hogy a kritika csak az igent mondás és a hallgatás között választhasson. Az afirmatív kritika eluralkodásának a kései Kádár-korszakban jó okai voltak: az első nyilvánosság engedélyezettsége, cenzúrozottsága és öncenzúrozottsága miatt — bármennyire is föllazult ez az időkor során — a kritika soha nem tudta teljesen levetkőzni a hivatalossággal való távoli összefüggését; legalábbis abban az értelemben nem, hogy egy „megtámadott” szerző mindig azzal vigasztalhatta magát, hogy a kritikai ellenvetéseknek nem érdemi, hanem politikai okai vannak. Hadd mondjam el ennek egy majdhogynem parodisztikus példáját. Egyszer megpróbálkoztam azzal, hogy súlyos esztétikai aggályaimat megírjam a nagy költővel, Juhász Ferencel szemben. Írásomat sok helyen visszautasították, de végül a Kritika című folyóiratban megjelenhetett, méghozzá úgy, hogy már a szóban forgó számban és a következőben is egész hadsereg kelt Juhász védelmére, majd a főszerkesztő „vita”-zárója végképp elverte rajtam a port. Juhász

a rendszer féltett gyermeke volt, főszerkesztő, a kultúrpápa Aczél György barátja, én állástalan, ellenzéki feketeseggű. A rendszerváltás óta Juhász Ferenc évtizedenként vissza-visszatér interjúiban erre a kritikára és mindig megfogalmazza azt a sejtését, hogy én ezt nyilván Aczél György megrendelésére írtam. Nos, úgy gondoltam, hogy a rendszerváltás lehetővé teszi, hogy a kritikai spektrumban megjelenhessék a kritikai kritika is. De tévedtem: több írónemzedék olyannyira a megudvarló kritikához szocializálódott, hogy az ellenvetést személyes megtámadtatásként élte át.

Sz. G.: Szerkesztői gyakorlatodban — akárcsak kritikáid tárgyválasztásában — nem feltétlen játszott szerepet, hogy teljesen egyetértés az általad leköszölt bírálatban megfogalmazódó álláspontokkal, világszemléleti implikációkkal. Farkas Zsolt igen komisz, ám annál szellemesebb dolgozata Balassa *Halálnaplójáról* azt hiszem, ilyen lehetett.

R. S.: Balassa Péter — ifjúkorom legjobb barátja — kétségkívül kényes kérdése volt az induló Holmi kritikai rovatának. Kritikus teljesítményét igen nagyra tartottam és nagyra tartom ma is. Elvégre a prózaforulat gondolata, megkonstruálása, s e forulat két vezető írójának tévedhetetlen biztonsággal való kijelölése fűződik a nevéhez. De az is igaz, hogy sok tekintetben az ő nagyszabású monológjaival és — minden tartalmi ellenállás dacára — retorikájában megjelenő diktumaival *szemben* képzeltem el a kritika szükséges, az új, demokratikus körülményekhez illeszkedő fordulatát — utánczóit pedig egyáltalában nem tartottam kíváncsinak. Ennek volt jelzése, hogy első felkérésem nem valamely *mainstream* magyar író megítélésére szólt, hanem arra kértem — mintegy tisztelgésnek is kiváló Flaubert-disszertációja előtt —, hogy írjon a remek angol író, Julian Barnes magyarra akkor lefordított regényéről, a *Flaubert papagájáról*. Péter egyetértett ezzel, s kritikája meg is jelent a folyóirat harmadik számában. Ehhez azt is hozzá kell tenni, hogy Balassa ekkor már túl volt nagy, kritikai rohamán (későbbi jelentős kritikája a *Harmonia celestis*ről a Holmiban jelent meg, két másik jelentős kritikával együtt), s a széppróza felé tájékozódott. Esszéregényéről, amellyel szemben nekem is voltak kritikai fenntartásaim, föltétlenül íratni akartam. Többször elmeséltem már, hogy egy JAK-táborban figyeltem föl két föltűnően tehetséges fiatalemberre, Farkas Zsoltra és Szilasi Lászlóra. Egyiküket sem ismertem, sejtelmem sem volt véleményükről Balassáról, s mindkettőjüket megkérdeztem, hogy írnának-e a *Halálnaplóról*. Farkas Zsolt elvállalta és éles, brutális kritikát írt. Itt következnek az előbb már kifejtett megfontolások. A kritika éles volt, de személyeskedő, övön aluli elem nem volt benne. Mindenesetre még valakit fölkértem kritikára, Bányai Jánost, a vajdasági irodalmárt, aki tartalmas, igent mondó bírálatot írt. A megjelenés botrányt kavart, s néhány kiváló ember — történetesen személyes barátaim is — Balla Zsófia, Márton László egy ideig bojkotálta a Holmit.

Sz. G.: A *posztmodern zsandár* címet viselő — a cím egy Barthes-variáció — kritikádban Kulcsár Szabó Ernő Esterházy Péter-monográfiáját elemzed, és arra jutsz, hogy abban nem Esterházy műveiről, hanem a kurrens tudományos elméletekről tudunk meg többet: az író szövegvilága tulajdonképpen csak ezen elméletek lehetséges dedukciójaként jelenik (vagy nem jelenik) meg benne. Kulcsár Szabó Ernő erre *A felügyelet „boldogtalan tudata”* címen erős hegelianus fonákkal vágott vissza. És itt térnék vissza a beszélgetésünk elején már megpendített kérdéshez, hiszen válaszában Kulcsár Szabó azzal próbálja illegitimé tenni a kritikát, hogy „fölényesen tudományközi”-nek, elméletileg kevertnek, tisztázatlannak, tehát érvelésre és vitára alkalmatlannak tekinti a te megszólalói pozíciódat. Van egységes nyelve a kritikának? Hol helyezhető el a művészet és a filozófia, a köznyelv és a tudományos nyelv pólusai közt?

R. S.: Igen, amikor első kérdésedben megemlítetted Kulcsár Szabó Ernőt, mondván, hogy velem kapcsolatos polémiaját nem éppen a jóindulat hermeneutikája jellemezte, arra gondoltam, hogy ez válasz volt az én éles, és szintén nem éppen jóindulatú — bár ma is vállalt — bírálatomra. Nehéz volna most hirtelenjében állításait fölidéznem, s személyesen csak annyit mondanék, hogy a napokban egy kollégától szakirodalmi források után érdeklődtem, s ő némiképp feszélyezve említette nem Kulcsár Szabó, hanem Szegedy-Maszák egy tanulmányát, hozzátéve, hogy tudja: általam nem nagyon kedvelt szerzőt említ. Elgondolkoztam ezen. Soha nem voltam érzékeny a bírálatra, de ezen túl — válaszoltam —, ahogy korosodik az ember, megkedveli életén át való ellenfeleit, hiszen intim dolgok kötik össze velük. Életem tanúi ők. Ami viszont tárgyi kérdéset illeti, valóban elszántan képviselem azt az álláspontot, hogy a kritika nem tudomány, hanem köznyelvi — esetleg irodalmi — formában megjelenített értelmezési javaslat, amely mögött persze tudásnak, ízlésnek, filozófiának és nem utolsó sorban személyiségnek kell állnia. A kritika történetére a per hasonlatát lehetne alkalmazni: történeti változataiban a kritikus gyakran öltötte magára a bíró parókáját (innen régi magyar neve: ítész), de volt ügyész és védő, vagy az esküdtszék egy tagja is. Ma leginkább a tanúhoz hasonlíthatnám. Ám minden történeti változatában a személyiség ereje volt a leglényegesebb. A nagy kritikus személyisége megőrződik kritikáiban, s mindjárt az első jelentős irodalomkritikus, Samuel Johnson, vagy az első jelentős képzőművészet-kritikus, Diderot írásaiból világosan kitűnik, hogy ki volt az, akinek ez volt a véleménye. Dr. Johnson meg volt róla győződve, hogy ítéletei megfellebbezhetetlenek, s ezt ma számos idioszinkráziája egyikeként karaktere részének tekintjük.

Sz. G.: Többször nyilatkoztad, hogy mindig olyan alkotókat méltattál, akikkel — Petrit kivéve — világnézeti azonosság nem fűzött össze. Ami annyit jelent talán, hogy Edgar Wind nyomán két szinten szemléled a műalkotást, egyrészt esztétikai

normáit saját értékei szerint ítéled meg, ettől pedig függetlennek tekinted a mű által megképződő világképet, melynek normáival az esztétikai élvezettől függetlenül nem feltétlen szükséges azonosulni. Ékes példája ennek a gyakorlatnak a *Párbuzamos történetekről* írott Nádas-kritikád zárata, melyben azt állítod, igent mondasz a regény világára, ám határozott nemet a világképére. Talán ezért is olyan kiterjedt azon alkotók névsora, akiket méltatsz: Esterházy, Petri, Krasznahorkai, Tandori, Spiró, Lengyel Péter, Nádas, Oravecz, Nemes Nagy, Csoóri, Kertész, Kukorelly, Kántor Péter, stb... Ez a hevenyészett, ám változatos névsor ugyanakkor mintha azt mutatná, hogy kortárs fiatal irodalom mintha kívül esne kritikáid érdeklődési körén.

R. S.: Erre formaválaszom az, hogy kritikus tehetségem — ha van — kevésbé a lehetőségek megsejtésére képesít, mint inkább a kibontakozó életművek véleményezésére. De azért van ellenpélda is, s talán még javíthatok a jövőben az arányon.

Sz. G.: És végül természetesen a Holmi. (Ahol egyébként az imént emlegetett Kulcsár Szabó-szöveg is megjelent.) 89-es indulásakor milyen szándékkal hoztátok létre a lapot, milyennek gondoltátok el, milyen olvasóközönségre számítottatok?

R. S.: Amit erről mondani tudok, azt elmondtam a Holmi utolsó, tavalyi számában.

Sz. G.: „A kéziratokat megőrizzük és visszaküldjük” — írtatok az induló lap impresszumába. Van-e olyan szerző, akinek a kéziratát visszautasítottátok és ezt később megbántátok? Illetve van-e olyan alkotó, aki nem adott nektek kéziratot, jöllehet szeretnétek volna?

R. S.: Igen, voltak nagyon tiszteletlen visszaküldések. Nem követtük Schiller példáját, aki szinte olvasatlanul adta le *Horen* című folyóiratába Goethe kézirateit. Visszaadtunk Mészölynek, meg is bántódott. Nálunk járt először Esterházy politikai botrányt kavart *Így gondozd a magyarodat* című írása, de nem tett nekünk. Ő persze, mint az egyik legokosabb magyar író, nem mutatta, ha megbántódott. Én személy szerint sajnálom, hogy Oravecczel alighanem nem bántunk érdeme szerint, s egy idő után nem küldött több kéziratot, s — nem tudom, miért — Tolnai Ottó sem szerepelt a Holmiban. Juhász Ferenc sem adott verset régi barátja, Réz Pál kérésére — talán miattam, talán Márton László szintén ugyancsak csípős bírálata miatt. Hogy a fiatalabb nemzedékek tehetségei közül kit nem ismertünk föl, vagy ismertünk egyenesen félre — hát ezek azok az aknák, amelyek csak ezután fognak robbanni.

Sz. G.: Látsz-e olyan lapot a ma még működő vagy induló lapok közül, amelyik — ha csak részlegesen is, de — be tudja tölteni a *Holmi* helyét?

R. S.: „Mint fán se nő egyforma két levél”, nem hiszem, hogy ez a hely betölthető. Más fontos helyek azonban be vannak töltve. Nem említem annak a lapnak a nevét, amelyre elsőként gondolkok, mert úgy tudom, az a terv, hogy ez a beszélgetés ott jelenjék meg.

Sz. G.: Tekinthető-e jelképesnek a Holmi megszűnése egy olyan társadalmi térben, ahol a kultúra tökéletesen kívül esik a kormányzati szervek érdeklődésén, és a folyóiratkiadás, mint egyébként a kultúra többi szegmense, lélegeztetőgépen vegetál?

R. S.: Mindez igaz, s alighanem elkerülhetetlen, hogy ez az összefüggés fölmerüljön a jövőendő irodalomtörténetekben. De a Holmi azért szűnt meg, mert főszerkesztője korára és szeme világának megromlására tekintettel lemondott, s — noha egy évig még vittük tovább — a szerkesztők közül senki nem akart a helyére lépni. Kísérleteink, hogy másoknak adjuk át a márkanévet, akik új folyamként újraindíthatták volna, befuccsoltak.

A normalitás kalandja

➤ *Mekis D. János*

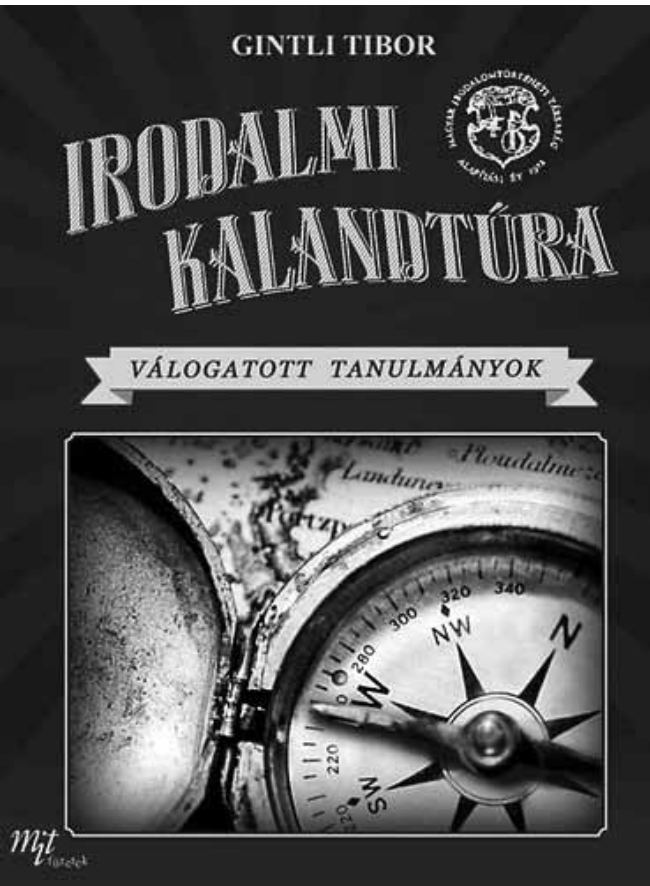
(*Gintli Tibor: Irodalmi kalandtúra. Válogatott tanulmányok. Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2013*)

Minden történetnek és minden történetmondónak megvannak a maga hősei, az irodalomtörténésznek is. Az alakok némelyike az előtérben áll, főszereplő volta egyértelmű. De vannak titkos hősök is, akikről csupán mellékesen, vagy a kontraszt kedvéért esik szó — ám a figyelmes olvasó számára egyértelmű: szerepük jóval fontosabb a látszatnál. Midőn Gintli Tibor új könyve, az *Irodalmi kalandtúra* számot ad a magyar irodalmi modernség történetéről, hasonló szereposztással dolgozik. Képzeljünk el egy pillanatképet a szereplőkről. Az előtérben Ady Endre, Babits Mihály és Krúdy Gyula. Némiképp takarásban áll, de azért jól látható Kosztolányi Dezső, Móricz Zsigmond, Radnóti Miklós, Márai Sándor. Végül a háttérben marad Cholnoky Viktor, Cholnoky László. Legalábbis a háttérben kellene maradniuk — de alakjuk mégis kimagaslik. A Cholnokyak a modernség rejtett irányait reprezentálják Gintli számára, ezért válnak irodalomtörténetének titkos hősév.

Cholnoky Viktor írásmódja az anekdotikus elbeszélés és a fantázia metszéspontján helyezkedik el, mely pozíció egy, a szerző által következetesen bírált irodalomtörténeti nagyelbeszélés szerint átmeneti formát képez az idejétmúlt, történetelvű próza, és az elbeszéltséget láthatóvá tevő, narratív technikájában és szemléletében korszerű modernség között. De Gintli mellett érvel, hogy anekdota és modernség nem zárják ki egymást, általánosságban pedig amellett, hogy az irodalmi műfajok, narratív formációk között nincsen eleve adott hierarchia. Az irodalomban nincsenek egyetemes szabályok, mert az esztétikai érték egyes esetek egyedi megvalósulásaiban képződik meg, s avultnak tűnő műformák is új jelentésekkel telítődhetnek. Így Cholnoky Viktor esetében az anekdota képezi ugyan az elbeszélés narratív alapját, ez a mikroegység azonban nem lezáruló értelemirányok generátorává válik, hanem épp ellenkezőleg, utakat nyit a műfaji önreflexió felé. Láthatóvá teszi a kitaláltságot, az irodalmiságra magára irányítva a figyelmet, miközben a narráció a metaleptikus szintváltások révén ide-oda billenti az olvasói bevonódást, ily módon különböző fikciós síkok jönnek létre. Az anakronizmusok, a metanarratív megjegyzések, a műfaji elemek

túlzásra (pl. kalandok halmozása) vagy utalásos imitációra építő kiforgatása, történetsemák evokálása (pl. középkori mesés krónika, rokokó levél, 19. századi napló, kísértethistória, bűnügyi történet, kabaréjelenet, vicc), s a konkrét szövegközi utalások folyamatosan dinamizálják az elbeszélést (*Hagyomány és újítás Cholnoky Viktor prózájában*, 226–236; *Trivulzio és Esti Kornél*, 260). Ahogyan Cholnoky László sem érdektelen szerző pusztán azért, mert a 19. századi lélektani regény hagyományára, s nem a freudi pszichológiára építi „a személyiség belső tartalmainak megjelenítését”. Gintli Tibor részletesen megvizsgálja az anekdotikus elbeszélés funkcióit a *Bertalan éjszakájában* és a *Prikk mennyei útjában*, s arra a következtetésre jut, hogy az e kisformában rejlő lehetőségek nem leszűkítik, de gazdagítják az átéltségre építő tudatábrázolást. Így az élőbeszédszerűség, a beszélő és a befogadó közötti familiáris viszony, a komikum hozzájárulnak a lélekábrázolás elmélyítéséhez, amiben fontos szerepet játszik a „humoros könnyedség és tragikus ironia szoros összetartozása” is (*Lélektaniség és anekdotikus beszédmód Cholnoky László két kisregényében*, 237–248).

Søren Kierkegaard másként lesz a történet hőse. Bölcséletével többször is találkozunk a könyvben, mindannyiszor kulcspozícióban. Szerelemfilozófiája fontos viszonyítási és interpretatív alap a Krúdy-elemzésben: érthetőbbé, sőt láthatóbbá válnak általa az életmű olyan modális és tartalmi sajátosságai, mint a hangulatiság, a vágy, a csábítás, a nosztalgia, a totalitás és a részlegesség viszonya, és mindenekelőtt az ironia. Gintli álláspontja szerint a párhuzam csupán részleges, hiszen míg Kierkegaard minden reflektivitásával együtt fenntartja a szerelem transzcendenciájának képzetét, a Krúdy-próza játéka ezt is kikezdi (ezért utóbbit inkább Richard Rorty ironiafogalma felől tartja megközelíthetőnek — *A szerelem elbeszélésének változatai Krúdy epikájában*, 113–127). De Kierkegaard nem csak Krúdy, Ady miatt is fontos háttérszereplője az *Irodalmi kalandtúrának*. Sőt az *Ady és Kierkegaard* fejezetnek mintha nem is annyira a magyar költő, mint a dán filozófus lenne az igazi hőse, akinek munkásságát hosszú oldalakon át ismerteti a szerző. A tét persze itt is a transzcendencia. Ady költészetének ugyanis „— mint minden szimbolista költészetnek — egyik legfontosabb jellegzetessége, hogy a metafizikai létezésben való hit és a metafizikai megkérdőjelezése egyensúlyban van egymással. A bizonytalanságnak ez az egyensúlya lehetetlenné teszi a szimbolista költő számára a metafizikai tartós szemléletét, ami állandó meghasonlást okoz, hiszen a metafizikai megragadása és átélése a szimbolista költészet egyik legfontosabb célja.” A „hit megnyerése” lenne az orvosság erre a feszítő helyzetre, s éppen ez az a pont, ahol Kierkegaard — a gondolatmenet logikája szerint — következetesebb Adynál, hiszen az esztétikaitól végrehajtja a vallásos felé való határátlépést. Ady viszont éppen az ellenkező irányban, a hitetlenség felé mozdul el, s ez belső poétikai feszültséghez vezet e lírájában. Ady költői nyelve ugyanis „továbbra is a szimbólumalkotással próbálkozik, csak a korábbiaknál lényegesen szerényebb eredménnyel.” Innen nézvést Kierkegaard romantika-kritikája a



szimbolizmusra (s az esztéta modernségre) is vonatkoztatható. Adya is, hiszen nyilvánvalóan ő is elkövette azt a hibát, hogy „a metafizikai kiüresedését az esztétikum metafizikai ténnyé nyilvánításával igyekezett pótolni” (*Ady és Kierkegaard*, 31–49). (Ezek után már nem is meglepő, hogy a kötet modernségből kitekintő fejezetében a szerző Madách főművét is Kierkegaard felől olvassa: a lázadó Ádám és Lucifer az esztétikai létszféra egy-egy változatát valósítják meg, míg Ádám utolsó döntése „lényegében megfelel a kierkegaard-i hit stádiumának” — *Ádám és a torz viszony*, 283–304.)

Ha Kierkegaard fontos hős, de a háttérben marad, Ady kétségkívül a könyv egyik főszereplője. Jelleme se nem jó, se nem rossz, hanem gazdag: mindenféle tulajdonsággal rendelkezik — pontosabban a művei rendelkeznek ezekkel a tulajdonságokkal. Gintli nem Ady-kritikát ír, sőt a költő mai leértékelését, háttérbe szorítását éppenséggel opponálva azt állítja: a korábbi, túlzóan pozitív „megkülönböztetést az irodalomtörténet-írás nem törölte el, hanem csupán a visszájára fordította”, ez pedig indokolatlan és méltánytalan (*A Minden-élmény jelentősége Ady lírájában*, 15–30). Csak éppen a kultuszról örökölt szemlélettől elszakadva nem teljes korpuszban, hanem szövegekben kellene gondolkodnunk: „Ady költői teljesítménye elsősorban nem az életmű egészében, hanem egyes versekben, vagy még

inkább csupán néhány remekműben keresendő.” Az értekező azt ajánlja, hogy ezeket a kiválasztott műveket emeljük ki a kötetek kontextusából is. Ehhez az újraértő és rekanonizáló művelethez a költő kétpólusú poétikájának felismerése nyújthat támpontot. „Ady költészetében kétféle költői beszédmód különíthető el, melyeket azonban nem szerencsés egymással szembeállítani. Az egyik erénye jelképteremtő képessége, míg a másik a maga nyelvi sűrítettségét, redukcióra, elliptikus és paradoxonszerű szerkezetekre épülő szövevényes textualitását a szimbólum középpontba helyezett trópusa nélkül vagy annak marginalizálásával párhuzamosan alakítja ki.” Ezt szem előtt tartva elkerülhető, hogy az egyik típus poétikáját a másikon kérjük számon, s könnyebb a már kiüresedett nyelvi-poétikai megoldások ismétlésére épülő, másodrendű versek felismerése is (*Ady beszédmódja az istenes versekben*, 52–63). Gintli érvelése meggyőző, csakúgy, mint a két beszédmód termékeny együttműködését az *Istenhez hanyatló árnyék* és a *Szent Lehetetlenség zsoltárja* című költeményekben bemutató mikroelemzései. Bár afelől kétségeim vannak, hogy a kötetkompozícióktól, s különösen a ciklusok elsődleges kontextusától valóban el lehet-e tekinteni. Az „istenes versek” tematikus csoportja az egyes kötetekben található ciklusok összefoglaló megnevezése éppúgy lehet, mint az azokból kiemelt (és azokon kívüli) eminens szövegeké, amelyek köré továbbra is odaértünk egy elmosódó, hasonló tárgyú szövegegyüttest. Az értekező poétikacentrikus szemlélete működésképeségének érdekében kénytelen ezt homályban hagyni. Igaz, így élesebben rávilágíthat egy másik, elemibb összefüggésre. „A bibliai hagyományra ráhagyatkozó költői beszédmód gazdag utalásrendszere előtérbe helyezi a vers szövetszerűségét, ami a szubjektum centrális pozicionálása ellen hat. [...] Mivel [a szubjektum] ráhagyatkozik egy széles irodalmi hagyományra, sokkal inkább annak teremtményeként, mint saját nyelve kreatorként mutatkozik meg.” (*Ady beszédmódja az istenes versekben*, 60) Ez a tágabb dimenziójú textuális összefüggés a maga poétikai relevanciáival a tanulmány logikája szerint persze nagyon is indokoltan homályosítja el a kultuszképzőnek vélt ciklus- és kötet-elvet. Megjegyzem, így azonban az életművön belüli motivikus hálózatok jelentésgazdagító szerepére irányulhat a kelletnél csekélyebb figyelem.

A kötet szerkezet azonban másutt, jelesül a Babits-értelmezésben nagyon is fontos szempont az *Irodalmi kalandtúra* szerzője számára. De jelzi: a dolog mikéntje, sőt a kompozíció fogalma maga is értelmezésre szorul. A szerkezeti elv nem a versek sorrendjében vagy az odaértett ciklusokban keresendő, hanem abban, hogy az egyes szövegek egymás összefüggésében jelentésmódosító potenciállal rendelkeznek (*Közetkompozíciós elvek Babits első két kötetében*, 67–81). Ugyanez kisebb léptékben is izgalmasnak bizonyul: József Attila *Eszmélet* című művének egyes részei hasonló kapcsolatban állnak egymással (*Vers és ciklus között*, 92–98). Gintli Tibort tulajdonképpen ezek a vonatkozások érdeklik a legjobban. Műfaji, poétikai, alaktani, eszmei hagyományok és innovatív mintázatok rendszerében és konstel-

lációban gondolkodik. S voltaképpen ezek a könyvének igazi hősei. Nem a szerzők, s nem is a művek irodalomtörténetét írja, hanem a mintázatokét. Babits költői programját kutatja, s ennek viszonyát a poétikai önreflexióhoz. Az újjáéledő anekdota meglepően modern szerepét vizsgálja, Krúdynál, a Cholnokyaknál, Kosztolányinál és Márainál: kulinaritás, erotika és emlékezet kapcsolatát, a hasonlattechnika jelentőségét, az ironia szerepét az elbeszélésben.

Többször is irodalomtörténetnek neveztem Gintli vállalkozását, nem véletlenül. Persze nyilvánvalóan más jellegű munka ez, mint a Schein Gáborral közösen írt, kétkötetes kézikönyve, *Az irodalom rövid története* (2003, 2007), vagy akár annak előzménye, a szintén közösen jegyzett *Irodalom tankönyv 14-15 éveseknek* (1997), a hozzá kapcsolódó szöveggyűjteménnyel és tanári kézikönyvvel. S különbözik az általa szerkesztett, legújabb akadémiai kézikönyvtől is, melyben ő jegyzi a modern irodalmat bemutató fejezeteket (*Magyar irodalom*, 2010). S persze alapvetően különbözik attól is, amikor egy elméleti kérdés történeti relevanciájának monografikus feldolgozását nyújtja („*Valaki van, aki nincs*”. *Személyiségelbeszélés és identitás Krúdy Gyula regényeiben*, 2010). Irodalomtörténet-írás és tanulmányírás viszonya önmagában is termékeny problémaként azonosítható: az irodalomtörténet mint narratíva és mint problémátörténet is tekinthető. Az *Irodalmi kalandtúra* történeti perspektívát nyújt olvasóinak. Több értelemben is. Résztint az irodalmi szöveg időbeli létmódja poétikai és diskurzív aspektusainak tekintetében: az egyes műveknek koronként és helyzetenként változó összefüggésben alakulnak a jelentésirányai. Résztint a saját folyamatszerűségének világossá tételében — a kötetben közölt tanulmányok ugyanis 23 év terméséből nyújtanak válogatást; időközben némely állítás elavult, erre a szerző lábjegyzetben hívja fel a figyelmet — például arra, hogy Móricz-tanulmányában még a recepció megrekedését konstataulta, mely azonban szerencsére igencsak megelégnült az utóbbi időben stb. De abban az értelemben is perspektívát kínál, hogy a megszakítottság helyett a folytonosságra helyezi a hangsúlyt irodalom- és tudományszemléletében egyaránt. A kritikai-interpreatív folyamatoknak csupán az egyik aspektusa az, amire a Móricz-eset is példa, hogy ti. az életmű értékelésében jelentős módszertani változás bizonyult szükségesnek ahhoz, hogy az „elbeszélésmód realista vonásainak túlhangsúlyozása” helyett „egymással vetélkedő irodalmi diskurzusok összeütközésének színtereként” látott életműről beszélhessünk (*Bovary úr vagy Bovaryné*, 159, 162). Az irodalomértést persze elmozdulások jellemzik, melyeket az egyes esettanulmányoknak szükségképpen regisztrálniuk kell. A könyv saját tudományfelfogása számára azonban a megszakításoknál sokkal fontosabb a folytonosság: az ugrásszerű fejlődés eszméje helyett a tudás — kuhni értelemben vett — felhalmozásának conceptusa érvényesül. Ez akár természetes és magától értetődő is lehetne, de nem az.

Ami azt illeti, Thomas S. Kuhn „tudományos forradalom”-elméletéből rendszerint csak a paradigmaváltás tételére emlékszünk. Eszerint paradigmaváltás akkor következik be, amikor

a tudományos kutatás már nem tudja a korábbi fogalmi nyelv és módszertani bázis segítségével elhárítani az egyre gyakrabban felbukkanó, az egész rendszert veszélyeztető anomáliákat, és valóság alakul ki. De vajon mikor következik be az új korszak eljövetele? Ezt bizony igen nehéz megmondani, hiszen az egymással vetélkedő új, ellenlábas elméletek mindegyike a kizárólagosság igényével lép fel. A forradalom győztese hatalomra jut — de hát oly nehéz elfogulatlanul ítélni e helyzetben; a bölcsészettudományban különösen az. Ám Kuhnnál épp ilyen fontos kategória a normál tudomány, mely nem az a kissé pejoratív fogalom, ahogyan olykor leegyszerűsítő módon emlegetik. A normál tudomány ugyanis elkötelezettségekkel jár, melyek „vállalása nélkül senki sem lehet tudós”. A tudósnak arra kell törekednie, hogy „megértse a világot, és a jelenségek szélesebb körére pontosabb szabályokat állapítson meg”; de arra is, hogy e célból kooperáljon a társaival (vö. Thomas S. Kuhn: *A tudományos forradalmak szerkezete*, ford.: Bíró Dániel, Osiris, 2000, 53). A kommunikáció a tudomány működésének alapvető feltétele, ez teszi lehetővé a normál tudomány működését — és az új paradigma sikerét is, vagyis megint csak a normál tudomány működését (vö. Kuhn: *i. m.*, 202–208).

Gintli Tibor méltányos szerző. Alaposan megfontolja, körüljárja a megvizsgált kérdéseket, legyen szó Ady látnokköltészetéről vagy Krúdy modernségéről, irodalmi nyelv és identitás összefüggéséről vagy műfajproblémákról. Maga a dolog érdekli: szövegek, irodalmi és kulturális jelenségek, folyamatok. Gintli méltányos és doktrína-ellenes. Kifinomult irodalmi igazságérzke megóvjá a hirtelenségtől éppúgy, mint a mozdíthatatlan, monolit, preconcepciózus ítéletektől. Ha vitába bocsátkozik, nem a vita maga érdekli, hanem az eredmény. Nem *leuralja* a terepet, hanem kooperál, még akkor is, ha opponál. Erő ez vagy gyengeség? Attól tartok, ez a kérdés alapvetően téves, bár kikényszeríti az irodalomtudomány kompetitív, erőpolitikával terhelt jelene, vagy talán inkább (remélhetőleg) félmúltja. Pedig az egymással vetélkedő koncepciók sokáig nem szűnő módszertani exkluzivitásának, öntörvényű kánoni műveleteinek már az irodalomértés, sőt maga az irodalom látta kárát.

A cím dilemmája talán innen oldható fel. Az irodalom persze kaland, de talán nem oly módon, ahogyan a felirat és a színes címlap sugallja. Bizony nehéz megfelelő címet találni egy irodalomtudományos könyvnek — s a kalandtúra szó kissé erősnek tűnik, ha meggondoljuk, hogy rendes-módszeres irodalomtörténeti tanulmányok olvashatók e kötetben. Semmi deviáció, ami a módszert illeti, semmi formabontás, semmi extremitás. Legalábbis ez a látszat. Hiszen a közelmúlt fényében hovatovább épp a mindenüvé-tekintő módszertani lelkiismeret mindenütt-jelenléte, már-már túltengése számít deviánsnak, a régi és mai értekezőkkel egyaránt szóba elegyedő, minden megalapozott véleményt megfontoló, folytatásra és vitára egyaránt kész magatartás. A normalitás kalandja. Márpedig történetesen épp ez az, ami Gintli könyvét olyannyira rokonszenvenessé, és szakmailag megbízhatóvá — röviden: használhatóvá teszi.

Lapis József

Inter, kon

(Mekis D. János: *Vers és kontextus. A modern magyar líra mint irodalomtörténeti probléma. Pannónia Könyvek, 2014*)

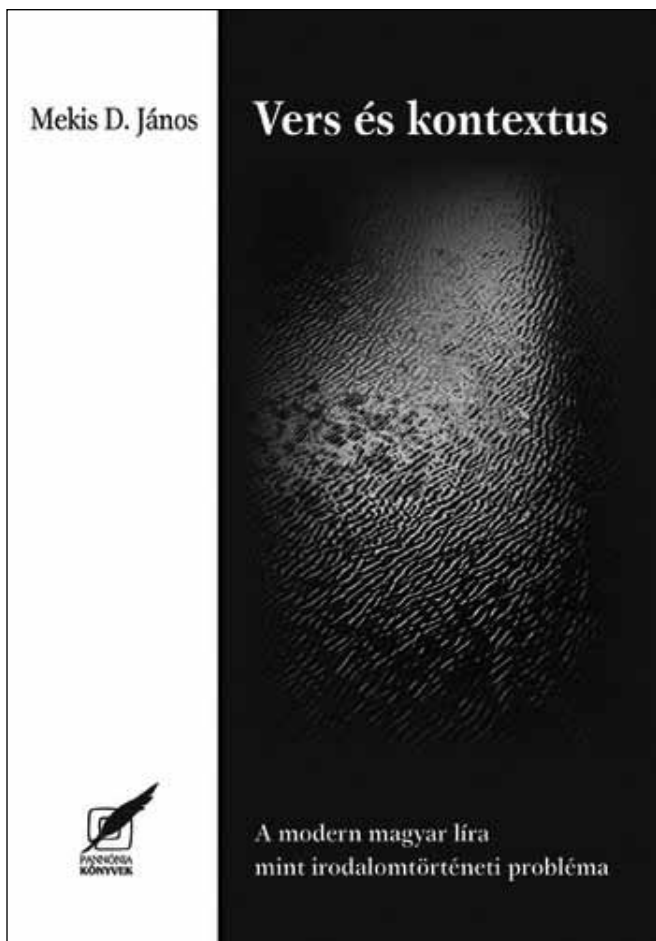
„A modern magyar líra: irodalomtörténeti probléma” — olvasuk Mekis D. János új, *Vers és kontextus* című könyvének felütésében, s kétségtelen, hogy a szerző komolyan veszi kiinduló problémamejelölését. A magyar irodalmi modernség tudományos megragadhatósága az idők során Mekis (egyik) központi kutatási területévé lépett elő, s ezek következtében recenziási kérdésünk így az lehet, hogy miként tartja a hazai lírai modernséget hatékonyan és adott esetben saajtszerű módon vizsgálható-nak és megközelíthetőnek az eddigi, egymástól is eltérő szemléletű modellek produktív hasznosításával.

A pécsi irodalomtörténész a könyv bevezető igényű fejezetében vállalkozik a probléma előzetes végiggondolására, valamint — az olvasóval szemben rendkívül előzékeny, tudományos szempontból pedig korrekt módon — saját előfeltevésrendjének rögzítésére, módszertanának tisztázására. Ebből a szempontból már a második mondat is fontos és irányadó: „A költői szó jelentése nem állandó, s nem is stabilizálható, hiszen *kontextusok* és *kommunikatív helyzetek* kiszolgáltatottja.” (7; kiemelés tőlem: L. J.) Kitűnik, hogy Mekis olvasataiban megkerülhetetlen szerepet fog kapni a (kötet címébe sem véletlenül fölvet) „kontextus”, s az erre való figyelmezés intencionálisan nem valamiféle kiegészítője lesz a (szerző szavával élve) „szövegimmanens” olvasásnak, hanem kiküszöbölhetetlen tényezője a mű megértésének, megérthetőségének s így értelmezésének. Ha mindehhez társítjuk a másik kiemelt kifejezést, a „kommunikatív helyzet”-et, akkor többé-kevésbé láthatóvá válik, hogy hogyan is gondolja el Mekis D. János az irodalmi szövegolvasást: eszerint az adott műalkotás értelmezői (és megértésbeli) autenticitásának feltétele egy olyan integrált vizsgálati módszer alkalmazása, amely magában foglalja a szöveg „immanens” jegyeinek leírását, poétikai struktúrájának minuciózus feltárását; a mű kulturális és társadalmi beágyazottságának, a szerzői funkció(k) és az adott szöveget körülvevő (és arra egyfelől potenciálisan hatással lévő, másfelől a befogadási folyamatban azzal valószínűsíthető módon párbeszédbe lépő)

egyéb textusok tekintetbe vételét. Mindezek természetesen alapvető komponensei az irodalmi értelmezésnek, Mekis módszertana ugyanakkor két okból tekinthető mégis példaszerűnek: egyfelől a szöveg felépítésének, retorikájának erőteljes reflektáltsága okán (a különböző diskurzusokat és kérdésvonalakat tudatosan és jelölten választja szét és rendezi össze), másfelől a következetesség miatt: a saját magával szemben támasztott elméleti elvárásokat rendre igyekszik beteljesíteni, az olvasatokban a különböző szempontokat valóban megjeleníteni, és lehetőség szerint termékenyen összedolgozni.

Az integráció ugyanakkor nem minden esetben sikerül tökéletesen, s ezt az elemzések, témakidolgozások alfejezetszerű tagolása is jelzi: amik az egymást követő, új és új aspektust felmutató (általában rövid) szakaszokban megjelennek, azok nem mindig mutatkoznak meggyőző módon dialógusképesnek az interpretációban — például a *Kocsi-út az éjszakában* című Ady-költemény olvasásának nyitó szakasza (amely *Nyelvi, poétikai szerkezetek* címmel szövegimmanens poétikai leírást ad) inkább markánsan elkülönül a motivikus illetve intertextuális kérdéstől, s kevésbé látszik az az olvasat, amelyben ezek a megközelítésmódok szervesülnek. Ez azonban szakmai szempontból meglátásom szerint nem problematikus — ellenkezőleg: Mekis D. János pontosan érzékeli azokat a teoretikus feszültségeket, amelyek az eltérő diskurzusok között kitermelődnek, s azzal is tisztában van, hogy bizonyos, egymástól nagyban különböző elméleti alapokon nyugvó kérdésmódok egyszerűen nem léptethetők egymással megnyugtató módon párbeszédbe. Ilyenkor a szerző nem törekszik a különbségek retorikus elsímítására, hanem inkább a szükséges mértékben külön tartja őket, s finoman jelzi, hogy milyen módokon járul hozzá egyik és másik megközelítés a vers jobb megértéséhez. Elégséges közös többszörösként mindig is ott van a szöveg, nem a háttérben, hanem éppenséggel az előtérben.

A kötet meglehetősen heterogén lírai anyaggal dolgozik, hiszen gyakorlatilag egy évszázad irodalmából szemezget: Ady Endre, Babits Mihály, Kosztolányi Dezső, Gyóni Géza, Nemes Nagy Ágnes, Domonkos István, Cselényi László az az ív, melyet végigkövethetünk, azaz a *Nyugat* nagy nemzedékétől — egészen komoly időbeli ugrással — elérkezünk jelenkorunk költészetéig. A könyv narratívájában az értelmezések és problémakörök között ugyanakkor szépen megteremtődnek a „linkek” — izgalmas, ahogyan az első Ady-fejezet a vers ritmikái, hangzó és auditív rétegeinek vizsgálatával zárul, s ez jelent átvezetést az *Esti kérdés* vokális, tonális aspektusainak alapos körüljárásához. Mintha az egyik „tétel”-ben fölvetett mellékmotívumot a szerző a következőben emelné centrális elemmé, s komponálná eköré a teljes szakaszt. A motívum a későbbiekben is fel-felbukkan — a költemények hangzóságának firtatása rendre föltűnik valamilyen formában, ám középponti helyzetbe Babits Mihály emblematikus költeményének értelmezésében kerül. A Babits-fejezetre több ponton is (bár inkább sorközépen, semmint sorvégen) finoman rímél a Nemes Nagy Ágnes-rész (például „a személyes



szenvedelem” helyébe lépő „nyelvi pátosz”, illetve a gondolati költészet személyes/személytelen voltának vonatkozásában), míg ugyanez a fejezet az érthetlenség–érthetőség-fogalom pár által teremt kapcsolatot a korábbi, részint a kultuszról kiinduló Ady-olvasással.

Mekis D. János narratívájában több más, az említettekhez hasonló, bűvópatakszerűen feltörő és alábukó motívumot fedezhetünk föl, melyek vékony fonálként fűzik egybe az egymástól egyébként tanulmányzerűen elhajló szakaszokat. Efféle témaként rezonálnak végig a munkán akár az epigonizmus visszatérő problémái, akár a Karinthy Frigyes-hivatkozások — az író szellemes megállapításai és paródiái, karikatúrái folyamatosan a primer művek vonatkoztatási pontjaiként (már-már kontroll-instanciáiként) szolgálnak. Hasonló helyzetben tűnik föl újra és újra Petőfi Sándor neve és munkássága — leggyakrabban az Ady-*œuvre* vonatkozásában, akár kultikus mintaként, akár szövegek pretextusaként. Izgalmas, ahogyan a szerző Ady egy (Mekis által konfigurált, a „heroikus veszteségtudat” által szervezett) verscsoportjában a „tájszimbolika” vizsgálata során fölfelezi a Petőfivel folytatott hol explicit, hol implicit dialógust, illetve azt, hogy a vonatkozó művek (*A Tisza-parton*, *A Hortobágy*

poétája és mások) terében az úgynevezett „Petőfi-kód” rendszerint működésbe lép. Érdemes megemlíteni, hogy — Mekis vizsgálódásainak szellemiségétől sem idegen módon — a fiatal Ady-kutató, Herczeg Ákos újabb dolgozataiban azt mutatja ki, hogy bár általánosságban kirajzolódik egy olyan mintázat, mely szerint Ady — Mekis szavaival élve — „a kulturális elmaradottság allegorikus-szimbolikus megjelenítésére alkalmazza” (46) a tájképzeteket, *A magyar Ugaron* és részint *A Hortobágy poétája* című verseket mélyrehatóan elemezve az derül ki, hogy ez az allegorikus megfeleltetés korántsem magától értetődő, éppenséggel nem kis mértékben a Petőfi-kódhoz fűződő ambivalens, kétirányú viszonyuk miatt. (Lásd Herczeg Ákos: „*Új és magyar*”. *Ady modern művészetszemléletének kibontakozása az Új versek ún. magyarság- és Párizs-versei alapján*, Alföld, 2013/9, 63–90.)

A kötetelbeszélés visszatérő motívuma még a „halál”, amelynek megértése — Móricz szerint — „Ady legnagyobb munkája” (96), amely fogalom ott kísért a háború-fejezet sorai között, ám amely igazán szervező elemmé a Kosztolányi-olvasásban válik (*Halál-motivika és életmegértés*). Kosztolányi Dezső recepcióját hosszú ideje és nem lanyhuló kíváncsisággal foglalkoztatja a halál (s vele összefüggésben a „semmi”, illetve az „élet”) alakzatának jelentése, jelentősége a költő életművének lírai, prózai, publicisztikai, bölcséleti vetületeiben — Mekis D. János a „Számadás-kötet” verseinek (nem nagyon szoros) együtt- és egymásra olvasásával, valamint a *Hajnali részegség* részletesebb vizsgálatával járul hozzá a problémakör — emlékezés–felejtés, halál–élet dinamikája — jobb megértéséhez. Némiképp zavarba ejtő számomra ugyanakkor ennek a fejezetnek a kapcsolódása a kötet módszertanához, amennyiben jelen esetben is deklaráltan „textualitás, kontextualitás és intertextualitás felőli beágyazottság” (38) összetett viszonyrendje alakítja az olvasást, elviekben a biográfiai elbeszélés kontextuális bevonásával — s bár tulajdonképpen nem állíthatjuk, hogy nem valósul meg mindez, a fejezet módszertana olyannyira a klasszikus motívumkutatás megoldásait idézi, az adott kötet verseiből kirajzolódó motívumháló felrajzolásával (hasonlóan egyébként például a háborús költészetről szóló tanulmány vonatkozó áttekintő passzusaihoz), hogy az a fajta szemléleti újszerűség, amelyet a „megnyíló kontextusok” hoznának az irodalmi olvasásba, viszonylag kevésbé érzékelhető. Ráadásul ekkor válik nyilvánvalóvá, hogy amikor Mekis ténylegesen nem olvas, hanem regisztrál és összefüggéseket teremt, rövidre zárt reflexiói túlzottan sommásnak és pontatlannak tűnnek — számomra valóban kérdéses, hogy milyen mértékű a hasznosíthatósága annak, hogy — például — az *Ének a semmiről* olyan szinten és módon szőjük be a hálóba, hogy ennyit tudunk meg róla: a versben „a halál képzete a felejtést, a holtak hallgatását anticipálja” (151). Miközben ha valamelyik, akkor éppen ez a szöveg az, amely a hangzósága, illetve (nagyon is komoly) paronomáziás játéka révén a diagnosztizáltnál (azaz a felejtésnél, a holtak hallgatásánál) sokkalta dinamikusabb viszonyrendben állítja elő az emlékezés és megszólaltatás, megszólíthatóság jelenségeit. Azáltal többek között, hogy a kialakulni

látszó viszonyokat a sokszor citált ötödik versszak („Ha félsz, a másvilágba írnék át, / verd a halottak néma sírját, / tudd meg konok nyugalma írnék, / de nem felelnék, úgy felelnék, / bírnék mi is, ha ők kibírnák”) teszi kérdőjelessé, mely bár kimondja a halottakhoz fordulás kívánalmát, de épp ez az odafordulás (a másvilágba nézés), illetőleg e felhívás jelzi az antropomorfizációs vágy leküzdhetetlen voltát, az arcadás nyelvi aktusának elkerülhetetlenségét. Paradox módon a „de nem felelnék, úgy felelnék” sorban épp a némaság-jelleg számolódik föl az értelmezettség-re történő ráutaltságban. A dichotomikus és allegorikus struktúrákat azonban nemcsak a retorikai felépítmény és az ötödik strófa talányos megszólításos alakzata bizonytalanítja el, hanem ennél alapvetőbben kérdőjelezi meg a vers hangzás alapú trópusait is megbolygató betű szintű beíródás, amely elsősorban a vers anagrammatikus rímszerkezetében érhető tetten. „Az életteljesség megtapasztalása, az erre való emlékezés, a felejtés, az idő általi elfedés, múlttá válás, a jelenből mint életből kihullás, a halál Kosztolányi motívumrendszerében szorosan összekapcsolódnak” (149) — írja a szerző, s valóban meggyőző módon fejteti is föl az adott kötet szálait. Ám talán az is elmondható, hogy a „motívumrendszer” felmutatása és a vershálózat feltérképezése nem helyettesíti a költemények egyedi világának mélyreható megvizsgálását, hiszen a vonatkozó problémakörökről — mint azt a *Hajnali részegség* kötetbéli elemzése is megmutatja — a versek sajátos tapasztalata képes valamit érdemben közölni. (Ez a legtöbb esetben nem is kerüli el a szerző figyelmét.)

Érdemesnek látszik szemügyre venni azt, hogy miként is érti és használja Mekis D. János könyvében a kontextus fogalmát. Többször szóba került, hogy a szerző a szövegek megértésének esszenciális feltételeként gondolja el a különböző (megnyíló) kontextusok tekintetbe vételét — de vajon mi képezi az adott esetekben a művek kontextuális hálóját? Semmiképpen sem az úgynevezett „elsődleges kontextus” (illuzórikus) rekonstrukciójának kívánalmáról van szó (a fogalommal történő rövid számvetés megtörténik a 29. oldalon). Ahogyan az imént utaltam rá, nagyon gyakran ez szó szerint vett szöveggörnyezetet jelent, azaz ilyenkor az irodalomtudós annak eredet nyomába, hogy a tanulmány fókuszában álló mű (mint például a *Kocsi-út az éjszakában*, amely „csak a saját értelmezéstörténeti kontextusában tekinthető a magyar modernség egyik reprezentatív szövegének” — 34) milyen más szövegekkel hozható (és hozandó szükségszerűen) kapcsolatba, milyen más textusokkal alkot közösséget; ehhez hasonló megközelítés az, amikor Mekis egy életmű valamely alakzatának (halál, háború stb.) szöveggörnyezetét göngyölíti föl. Eleve kontextuális megközelítésnek minősül, hogy „szerzői élettörténetben”, „életműben” (a belső átrendeződések előtérbe helyezésével magát a fogalmat is problematizálva és dekonstruálva leginkább a Cselényi-fejezetben), s nem csak „műben” gondolkodik (10) — a legtöbb esetben (Ady, Babits, Nemes Nagy, Domonkos István, Cselényi László) az életrajzi narratíva is szöveggörnyezetként szolgál („A biográfikus olvasat diskurzív: a versek kontextusainak vizsgálata

során lép be az értelmezés terébe” — 38). Alapvető kontextusként adódik a művek kulturális és társadalmi beágyazódása, illetőleg, mint az első világháborús háborús költemények esetében, a történeti narratíva közege. A politikum legmarkánsabban a Domonkos István-fejezetben (a bizonyos körökben kultikussá váló *Kormányeltörésben* című vers körüljárásakor) bukkan föl — az olvasás során kétirányú mozgás történik: egyfelől az emigrációs lét és a megváltozott földrajzi-társadalmi-nyelvi környezet számbavétele, az alakulástörténet valóban kontextusát is képezi a mű megértésének, ugyanakkor egy reprezentációs, allegorizáló logika is megmutatkozik, mely szerint a mű poétikai struktúrája tulajdonképpen sajátos leképezése is magának az emigrációs környezetnek, illetve az ehhez társítható létállapotnak (olyan hívószavakat vonva be, mint a felejtés, a „nyelvi hontalanság”, az egyéniség megőrzése). Ebben a fejezetben egyébiránt más emigrációs, valamint „a nyelv-vesztés félelmét elbeszélő” versek jelentik a szövegközi kontextust. Fontos ezt említeni, ugyanis — kapcsolódóan, de természetesen nem egybemoshatóan a motivikus inerciarendszerekkel — az egyik legfőbb kontextust mindig az intertextus jelenti (ebből is világosan kitűnik, hogy Mekis alapvetően textualitásban és diszkurzivitásban gondolkodik, akár társadalmi, akár kulturális, akár földrajzi vagy életrajzi környezetről van szó — utóbbi esetnek emlékezetes interpretációs példája egy 1956-os eseményt fölidéző Nemes Nagy-szakasz elemzése — 158–159). Az intertextus mint kontextus aspektusa nagyon következetesen megjelenik az akár Adyt, akár Babitsot, Domonkost vagy Cselényit olvasó részekben (az Ady-kultuszt elemző szakaszban olvassuk például, hogy az „Ady-hatás elsődleges dokumentumai természetesen elsősorban az intertextusok” — 99, s ezért lényeges kultusz és szövegközi hatás viszonyának vizsgálata).

Mekis D. János könyvét az teszi felvillanyozó olvasmánnyá, hogy szerzőjének több erénye mutatkozik meg benne egyszerre — csakúgy megszólal az állhatatos és az apró részletekre odafigyelő versértelmező, az elméleti összefüggések lelkiismeretes és reflektált értője, a különböző történeti és kulturális kontextusok jó ismerője, a recepciót (a „szövegek életrajzát” — 53) szakmai alázattal kezelő irodalmár, s nem utolsósorban a tanítani igyekvő és párbeszédre csábító pedagógus. Könyve által mindannyiunk lehetősége, hogy tanuljunk tőle, s — mint azt a jó szemináriumokon szokás — beszélgessünk vele.

Valastyán Tamás

A végesség távlatai

(Lapis József: *Az elmúlás poétikája. A haláltapasztalat esztétikai közvetítettsége a két világháború közötti magyar költészetben. Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014*)

Szabadság és szorongás

Az európai értelmezői gyakorlat és hagyomány immár szinte magától értetődőnek minősülő mozzanata, azaz a folytonos újraértés hermeneutikai elve szerencsés módon a magyar kritikai értés és irodalomtörténet-írás attitűdjébe is szervesen beépülni látszik. Az egyszer már valamiképp megértett újra-elsajátítása olyan felismerésekhez juttathatja a mindenkori értelmezőt, melyek mind magát a megértettet, mind a megértőt a folyton el-különböződő, az eseményszerű létmódjának tapasztalatában erősítik meg. Kérdés lehet ugyanakkor, hogy mi az, vagy milyen az, ami ebben a mindújra másban rejlő diakronitásban megőrződik, kitart. Nos, ez a kérdés szorosan összefügg ama másikkal, mely a megértés és az értelmezés posztmetafizikus felismeréséből fakad, nevezetesen, hogy a lét és az esemény önnön végessége felől közelíthető meg leginkább. Amikor tehát Lapis József a könyvében a haláltapasztalatot fókuszba állítva próbálja újra-érteni a két világháború közötti magyar költészet bizonyos fejleményeit, kiemelten innovatívnak tekinthető a vállalkozása: az emberi egzisztencia végességének felszabadító belátása implikálja nála a magyar líratörténet különös gazdagságú korszakának újraértését. S persze ugyanígy: a két világháború között született verskorpusz a végesség-tapasztalat újraértésére hív fel.

Felszabadító belátása? Nem inkább iszonyúan nyomasztó tudomásulvételtől van szó? Meghalásunk kikerülhetetlen eseményének magunkra vételéről? Nos, a szorongás eme utóbbi két kérdésben rejlő diszpozíciója egyáltalán nem zárja ki a végességünk létlehetőségében keletkező szabadság erejét. Ám hogy a végesség létlehetősége találkozhassék a megértés szorongás motiválta felszabadító potenciáljával, képesnek kell lennünk a

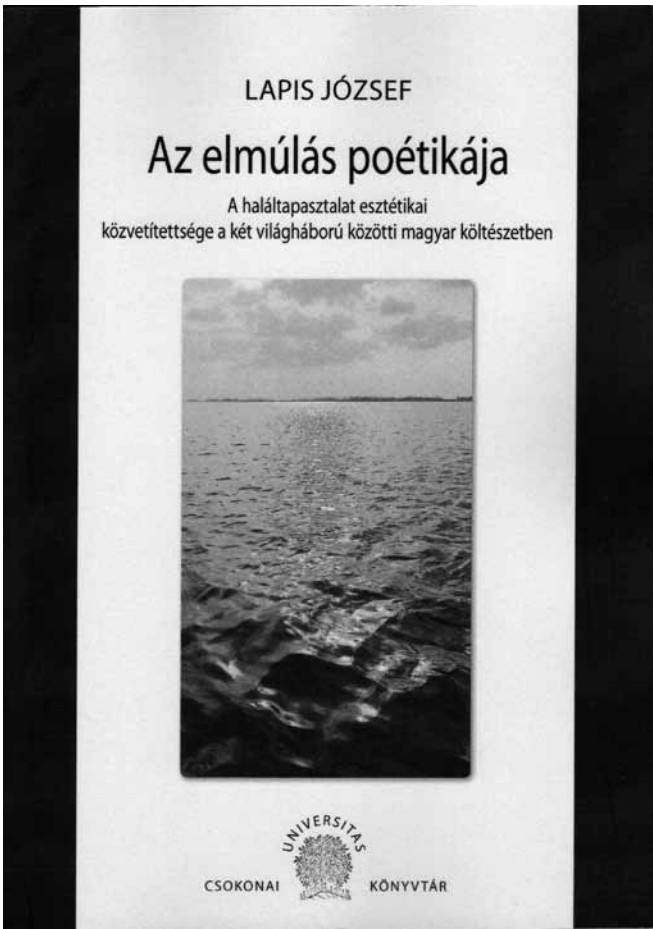
halálról való beszédet — legyen az lírai vagy kritikai — elol-dani vagy megfosztani olyan konvencionális vagy tudományos rárakódásaitól, amelyek pusztán a meghalás állandóan előadó-dó, valóságosnak feltüntetett eseteit tudják vagy akarják reprezentálni: ahelyett, hogy a halált mint az emberi lét konstituens mozzanatát állítanák, azt mint „az egzisztencia mérték nélküli lehetetlenségének lehetőségét” jelenítik meg.¹ E szavak Martin Heideggertől származnak, aki a modern thanatológiai diskurzust alapvetően alakítja át, fordítja ki sarkaiból, egyszersmind megújítja, s aki szerint a halál aporetikus reprezentációjának bátran fel kell vállalnia a haláltól való szorongás diszpozícióját.

A legkevesebb, amit elmondhatunk előzetesen Lapis József vállalkozásáról, hogy bátran felvállalja a halálról való beszéd és a szorongó léttapasztalat egzisztenciális feladatának terheit, újraolvasásai maguk is megszólításként, aposztrophéként tekinthetők, miáltal invenciózus és sok szempontú versértelmezései a Paul de Man-i értelemben vett arcadás és -rongálás folyamatát (*prosopopeia*) gazdagítják, ily módon az irodalom(értelmezés) eseményszerűségét revelálják annak akár történeti, kanonikus vagy ítéleti, megítélésbeli lerögzültsége ellenében. „A megszólításként értett olvasás történésé avatja a másikkal folytatott párbeszédet annak érdekében, hogy az egyirányúnak tetsző aposztrofikus fikciót a diszkurzus eseményszerűsége válthassa föl. Meghívja, életre hívja a másikat. Úgy is meg lehet közelíteni a mindenkori értelmező felelősségét, hogy nem mindegy, milyen arcot adunk” — mindenkori interpretandumainknak (178–179).²

Végesség és távlat

Lapis haláltapasztalati narratívája az elmúlás poétikáját kirajzoló két világháború közti magyar verskorpusznak a hozzá illő, gazdagon és relevánsan megválasztott szakirodalom termékeny applikálásával történő újraolvasása révén bontakozik ki a szemünk előtt. Külön kiemelendő az a momentum, hogy a szerző igen izgalmasan hívja dialógusba a filozófiai belátásokat a versek értelmezése során. Így például Martin Heidegger filozófiai thanatológiája mintegy az egész vállalkozás fókuszpontjaként tekinthető azon ötlet egyik forrása, mely szerint a halál és az elmúlás az ember számára idegenségként aposztrofálódik, amely idegenséget a költői szó valamelyest képes közvetíteni. A halál mint a teljes, tiszta idegenség nem valamiféle tőlünk független hatalom, ránk egyszer csak lecsapó irtózatoss veszély, hanem az emberi lét a halál felé tartásában (ahogy Heidegger mondaná, előrefutásában) az, ami: ekként képes csak legsajátabb vonatkozás nélküli lehetőségét feltárni s egzisztálni benne. A halál felé előrefutva létünk lehetetlen lehetősége egyre csak növekszik, mindenféle mérték, fogódzó, vonatkozás nélkül.

Ön- és világértelmezésünknek a végesség felől történő eme (mások [Blanchot, de Man, Derrida, Menke] mellett heideggeri) inspirálódása a versolvasás aktusában is hat és jelen van. Lapis József versértéseit a haláltapasztalat egzisztenciális-invenciózus átértelmeződése motiválja. Például Radnóti Miklós



Szerelmes versének újraolvasását a lehetőség apóriájában fogant lét- vagy halálritmus, fogalmazzunk így, kihallása és lekottázása teszi sikeressé. Miután minuciózusan jellemzi az ősz-motivika és a szerelem-tematika bonyolult és gazdag egymásba játsztatását a költeményben, az elemző a verszáró „s nem szeretek már soha más” sort nem egyszerűen záratként érti, hanem a halál egy lehetetlen lehetőségét látja benne, s mint a versvilág szövegterének távlatát olvassa. Ez a zárlatértelmezés teszi aztán lehetővé annak az igazán izgalmas fordulatnak a megfogalmazását, mely szerint az elmúlás nem kiüresedésként reprezentálódik a versvilágban, hanem éppenséggel a telítődés mozgásában válik a versesemény alakítójává — s mindez az előbb érintett heideggeri halál-lehetőség egyre növekvő jellegének poetológiai hozadékaként is tekinthető: „az elmúlással fokozatosan töltődik fel a vers...” (86).

A haláltapasztalatban tehát a léthez, méghozzá a legsajátabb léthez nyílik mód valamiképp viszonyulni. Erről a viszonyról a költészet a maga tropikus vagy eidetikus erejénél fogva képes közvetíteni, s tulajdonképpen amit elmondhatunk egy ilyen rö-

¹ Martin HEIDEGGER: *Lét és idő*, ford.: VAJDA Mihály – ANGALOSI Gergely – BACSÓ Béla – KARDOS András – OROSZ István, Osiris, 2001², 305.

² A szövegben zárójelben megadott oldalszám a recenziált kötetre vonatkozik.

vid kritika keretei között, az valami olyasmi lehetne, annak a kiemelése, ismételt hangsúlyozása, hogy eme költői közvetítésnek minden bizonnyal, megint csak Heideggert citálva, egyfajta „hátorzongató idegenség”-gel,³ minden mérték és vonatkozás nélküli különbséggel, legtisztább formájában a lehetőség és a lehetetlen kiasztikus különbségével van dolga. A könyv felfogható egy folyton megelevenedő tropikus alakzat, a kiazmus szétírásaként, méghozzá oly módon, hogy élet és halál a szövegen mint kruciózus ponton fordul át, majd megint vissza egymásba. A tagokat mindújra egymásba fordító mozgás szervezi tehát az elemzések gondolatmeneteit. Ez a hermeneutikai elevenesség üdítő módon érvényesül végig a könyvben, leginkább egy fuga vissza-visszatérő s eközben egyre gazdagodó szólamához hasonlatosan. A kötet egyik legfőbb erénye, hogy megkísérli bemutatni: a halálközeli élménytapasztalat textusai hogyan válnak a szöveg közeli halál újraírásaivá. Ezt öt költői életmű (Kosztolányi Dezső, Weöres Sándor, Dsida Jenő, Radnóti Miklós, József Attila) több ponton eltérő, ám helyenkénti párhuzamokat is mutató poétikáinak jellemzésével éri el Lapis József, ki-kitekintve némi kortárs fejleményre. Úgy is fogalmazhatunk, hogy az említett szerzők egyes versei aszerint kerülnek az elemzések fókuszába, hogy az elmúlás vagy a halál idegenségének radikális különbségét milyen módon közvetítik. Próbálják megszelídítve a közelség alakzataiban, például a vigaszében, vagy az ismerősség, otthonosság egyéb formáiban hozzáférhetővé tenni: mondjuk ilyen lenne Dsida versalkotása. Vagy éppen megtartják önnön hátorzongató elkülönültségükben, s ily módon adnak lehetőséget az olvasó számára a vele való viszonyulásra: erre láthatunk példát Kosztolányinál vagy másképp József Attilánál.

A Kosztolányi-értelmezésben például abból a szempontból jelenik meg a fentebb leírt kiazmus, hogy a nyelv retorizáló hatalma s dinamikája milyen szerepet vállal „a halál allegóriáinak reflektív létrehozásában”, s mindez hogyan válik az idegenség, a másság megtapasztalhatóságának elemi (nyelvi) közegévé (39). Weöresnél inkább a vers materiális megszerveződése, a szó- és hangalakok azonosságában és elmozdulásaiban rejlő dinamika léttերemtő és halált sejtető ereje érdekli Lapist, helyesebben az, hogy mindez hogyan „sejtet meg valamit élő és holt, maradó és múló bonyolult viszonyából” (99). Dsida Jenő költészetében a halálhoz való viszony, élet és halál kiazmusa „a bízó ráhagyatkozás” és „a titokzatos, érthetetlen idegenség” feszültségében formálódik meg (118). József Attilánál az elemzés egyik markáns regisztere, legalábbis a most érintett kiazmus vonatkozásában, az az aporetikus feszültség, amely a halálnak a gyászban otthonossá válni próbáló, megértetté formálni igyekezett idegensége, illetve a vágyban radikális különbségként fennmaradó, ekként megtartott jellege között alakul ki. Radnóti esetében főképp az motiválja Lapis vizsgálódását — amint erre az egyik fejezetcím is utal: *Orpheusz lantja elhalkul...* —, hogy a lírai beszélő orfikus ihletettséggű potenciálja miért s hogyan apad a halál közelítő rémének hatására. A könyv Radnóti-szólamaihoz később még visszatérek.

A plauzibilis narratíva

De milyen is pontosan a Lapis József által előadott halál-narratíva? A két világháború közt született verseket újrateremtő olvasással ma diakrón megelevenítő kritikai igyekezet társként tekint bizonyos bölcseleti reflexiókra, és kreatívan applikálja azokat önmagába, de fontos hangsúlyozni, hogy a poétikai törvényszerűségek vagy motivikus összefüggések és a filozófiai reflexiók mindig motiváltak, azaz magából a versszöveg dinamikus kiteljesedéséből erednek az általánosítható elvek. Az imponáló és releváns szakirodalom applikatív feldolgozottsága által Lapis egy saját narratívát teremt, amelyben a hermeneutika kérdezés-orientáltsága, a dekonstrukció szövegimmanenciája és az esztétikai tapasztalat befogadáscentrikus mozgásai egymáshoz idomulva hozzák létre az értelmezés színes játéktereit. Nem kerül uralmi viszonyba tehát az egyik a másikkal, azaz autonóm módon szerveződik az értelmezői korpusz. Ez a narratíva azt beszéli el, hogy az elmúlás, az ősz- és halál-motivika miként aktivizálódik a versek retorikus és tropikus alakzataiban, legelsősorban is a prosopopeiák és az aposztrofék vonatkozásában.

Mindemellett plauzibilisnek is mondható Lapis narratívája, mert hiszen az felszabadítóan-vonzóan idegenné is válik a számára, hogy aztán újra elsajátíthassa. Ez a folytonos tisztázásigény, a témájához való (ön)kritikai-(ön)reflexív viszony rendkívül szimpatikussá teszi a szememben vállalkozását. Mert annak egyre tisztábban látásában, „hogy a poétikai diszkurzus hogyan hozza létre (közvetíti, módosítja, kondicionálja, kérdőjelezi meg stb.) a halálról való fogalmainkat és tapasztalásunkat a versbefogadás során — mi mutatkozik meg a (homogén természetűnek semmiképp sem nevezhető) lírai médiumban akkor, amikor úgy véljük, hogy a halálról beszélünk” (15) — minden bizonnyal nagy segítségére voltak a szerzőnek a verskorpusz mellett Martin Heidegger, Emmanuel Lévinas, Maurice Blanchot, Paul de Man, Jonathan Culler vagy éppen Balázs Béla és Zalai Béla szövegei.

Ha most szóba hozom hiányérzetemet, az nem azért van, mert több szöveget szerettem volna látni a felhasznált irodalom jegyzékében. Amúgy is, mint tudjuk, mindig akadnak olvasatlanul hagyott releváns szövegek kutatásaink során. Maurice Blanchot gondolkodás- és szövegvilága elemien inspiratív lehetne Lapis József számára választott témájában, és közelebb viheti értelmezői szándéka plasztikus megvalósításához. Blanchot szövegei — csakúgy, mint Zalai Béla iniciatívái — a halál esztétikai-fenomenológiai, vagyis érzéki s az értelemben újjáképződő jellegét, vagy ahogy a fiatal Lukács György mondaná, a forma fenomenológiai természetét tematizálják. A Lapis által is hivatkozott *Az irodalmi tér* mellett *Az irodalom és a halálhoz való jog* című nagyszabású tanulmány azon túl, hogy segíthet a heideggeri perspektívára máshogyan is reflektálni, hogy tehát ne csak a halálhoz viszonyuló lét, hanem a léthez viszonyuló halál fenoménjét is mind tisztábban láthassa — vagyis olyan feno-

³ Vö. HEIDEGGER: *I. m.*, 292.

ménként szemlélje, amely révén az tűnik inkább relevánsnak, hogy mindig marad vissza, minden halál alján marad egy pulzáló, ahogy Lévinas alapján mondhatjuk Blanchot-val, reziduális létaktivitás —, nos ezen túlmenően a nyelvben nem csupán a teremtő, hanem a szükségképp gyilkolásra-megsemmisítésre utaló erőt is feltárhatja az értelmező előtt. Ahogy Blanchot írja, a nyelvet mint ideális tagadást, mint elodázott gyilkosságot tapasztalhatjuk meg és gondolhatjuk el ezáltal.⁴ Ráadásul muníciót adhat Lapis József számára a szememben igen szimpatikus műimmanens értelmezői gyakorlatához is.

S itt említeném meg a világirodalmi kitekintés és kontextualizálás elmaradását is — annak ellenére, hogy a könyv kijelölt keretei összességében nem adnak lehetőséget és módot egy ilyen irányú komparatív összevetéshez. A könyv alcíme szerint ugyan hangsúlyozza, hogy a két világháború közötti magyar költészetről van szó, na de hát részint éppen ez az a korszak, amikor Babits és mások által is erősen reflektálva megfogalmazódik, hogy a saját hang az európai hangok kórusában képes csak harmonikusan-konszonánsan felcsendülni, részint bizonyos költői érlelődések — különösen Kosztolányi és Radnóti esetében (Weöresnél némiképp eltérő a helyzet) — effektíve kapcsolódnak a fordítói gyakorlathoz. Természetesen elő-előkerülnek példák (Rilke), de ezek esetlegeseek, holott mondjuk Hofmannsthal, George, Trakl, vagy Mallarmé, Hugo, Apollinaire, vagy Mandelstam, Ahmatova, Cvetajeva textuális nyomokban is érvényesülő hatása nem elhanyagolható a korszak haláltapasztalatának rekonstruálásában.

Orpheusz versus Thanatosz

Lapis József Radnóti-olvasatának két lényegi impulzusa van: egyrészt az (auto)biografikus olvasás sikertelenségének kritikai bemutatása, másrészt pedig — ezzel szoros összefüggésben — az orfikus jelleg visszahúzódásának plasztikus elemzése. Miközben úgy látom, hogy a szerző eruditív értelmezői nyelve s valóban figyelmes, mások elemzéseit saját értelmezésébe releváns pontokon beemelő hermeneutikai igyekezete ebben a fejezetben is maradéktalanul érvényesül, engem összességében nem tudott meggyőzni sem az autobiografikus mozzanat *ab ovo* kiküszöbölendő jellegéről, sem az orfikus hang elnémulásáról. Minimum David Hume óta tudható, aztán pedig a hermeneutikai irodalomban kikristályosodó belátás alapján voltaképpen teoretikusan is érvényesíthető az, hogy minden mű szinte megköveteli a neki legmegfelelőbb olvasási perspektíva megtalálását. Úgy vélem, Radnóti költészetének újraolvasása esetében az autobiografikus-referenciális momentum termékenyen illeszkedik a versekre rálátni engedő perspektívához, illetve annak megválasztásához.

Abban persze igaza van Lapisnak, hogy a szinte kizárólagos életrajzi mozzanat folyamatos ráolvasása a versekre, mondjuk így, a saját halálnak a leginkább utolsó verseket nyitó kritikai kulcsként történő szerepeltetése inkább le- s bezárja, mintsem megnyitná a szövegterekbe való belépés lehetőségét. Abban is egyetértünk, hogy a Radnóti-kánon alakulását a biografikus ér-

dekeltség határozta meg, ezért tehát még érthető s elfogadható is lehetne erős averziója. Ám ha az utolsó versek paratextuális felépítését nézzük, hogy tehát hangsúlyos szövegszervező elemként van jelen — mondhatnám, mintegy záróakkordként — a hely és az idő (változásának, az erőltetett menet geo- s topográfijának megfelelően) pontos megadása a szövegek végén, akkor ettől a referenciális adaléktól véleményem szerint nem tudunk, nem is lehet és érdemes nem eltekinteni a befogadás során. Hogy ne mondjam, a vers felhív ennek olvasására is.

Tulajdonképpen ezzel a kritikai megjegyzéssel van összefüggésben az is, hogy miért nem tudok egyetérteni — noha a konkrét versolvasás lekövetésében Lapissal örömmel s helyenként, meg kell vallanom, elragadtatással tartok együtt — az orfikus poétikai erő gyengülésének szcenírozásával. Lapis túlságosan is leszűkíti az orfikus költészeti erő, hagyomány bőséges és tág jelentéstartományát, amikor azt pusztán a varázslással, a szó mágiájával azonosítja.⁵ Ez a „pusztán” a részemről természetesen nem azt hivatott jelezni, hogy szerintem nem elegendő a szó mágikus erejének a hangsúlyozása. Inkább arról van szó, hogy meglátásom szerint van itt még valami, amit figyelmen kívül hagy a szerző, nevezetesen a halálon túli megszólalás, egészen pontosan a szétdarabolódás utáni vissza-szólás és mindig újra-éneklés fenomenális-mitikus lehetősége, ami nem választható el a költői szó — ahogy Hans-Georg Gadamer mondaná — *mondó* jellegetől. Orpheusz, miután szétszaggatják a trák nők, még visszaénekel a folyóban. Mi lehet orfikusabb gesztus Radnóti részéről, mint ez: a *Bori notesz* verseinek halála utáni fel- és visszhangzása a megdőbbszent olvasóiban.

„Hol van az éj? Az az éj már vissza se jő soha többé, / mert ami volt, annak más távlatot ad a halál már” — írja Radnóti az *Á la recherche...* záró strófájában. Lapis József *Az elmúlás poétikája* című szép könyvének értelmezési horizontjait is a végeesség halál által adományozott egyre másabb távlatai rajzolják meg.

⁴ Vö. Maurice BLANCHOT: *Az irodalom és a halálhoz való jog*, ford.: SZABÓ László, Vulgo, 2003/2, 5–31.

⁵ Noha azt is meg kell állapítani, hogy ezzel ő maga tisztában van, jelzi is, hogy „ebben a leszűkített jelentésben használ[ja] majd a kifejezést, azzal a kitéttel együtt, hogy hagyományos értelemben Radnóti Miklós nem művelt orfikus költészetet.” (146) Még ha ez igaz és igazolható is, az orfikusság véleményem szerint sokkal inkább egy attitűdöt jelöl, a teremtő nyelvhez való viszonyt, s kevésbé egy tradíció melletti bármilyen szoros vagy laza elköteleződést.

→ Nagy Csilla

Demóváltozat

(Lapis József: *Líra 2.0. Közelítések a kortárs magyar költészethez.* JAK–Prae.hu, 2014)

Egy, a kortárs (illetve a legújabb) magyar irodalomról szóló tanulmánykötet szükségszerűen egyszerre kétféle fókusszal kell, hogy tekintsen a tárgyára. Az elsődleges cél irodalomtörténeti: a szövegekkel való foglalatосkodás tétje minden bizonnyal az, hogy napjaink irodalmi irányzatait, tendenciáit, dinamizmusait feltárja, és valamilyen olvasat, elbeszélés mentén egyfajta rendszerben tegye elgondolhatóvá azokat. De míg a „hagyományos” irodalomtörténeti megközelítés számára „a múlt szövegei és jelenségei *értelmezendők*, jelek, a jelenéi pedig *értelmezők*, jelentésadó (»jelentésfeltáró») eljárások”,¹ addig a kortárs irodalom kutatója olyan szövegekre koncentrál, amelyek éppen most íród-tak, tekintete mindig olyan eseményekre vetül, amelyek éppen most mentek végbe, és mint ilyenek, szerves részei, adott esetben előzményei a jelenleg is zajló folyamatoknak. Az irodalom-történet-írás metodikája ebben az esetben nem nélkülözheti a második, a kritikai attitűdöt, részben legalábbis feladata, hogy „mondja meg, melyik művet milyen szempontok alapján találja fontosnak és mások számára ajánlhatónak, hogy arról beszéljen, értékválasztásait hogyan s milyen érveléssel tudja igazolni, hogy bemutassa, milyen irodalmi hierarchiát tud egyáltalán és aktu-álisan elképzelni (s minek alapján!), hogy elmagyarázza, milyen tágabb (történeti, poétikai és aktuális) kontextusban tudja elhe-lyezni az adott mű megoldásait és jelentéseit, hogy szemléltesse, milyen olvasási stratégiával véli leginkább megközelíthetőnek az épp érintett művet.”² Mindez persze összefügg a kánon kér-désével is: a vizsgált korpusz időbeli és „terjedelmi” határainak megjelölése, az elemzésre vagy említésre méltó művek, nevek kiválasztása (és ezzel együtt más szerzők, szövegek elhagyása) olyan művelet, amely során implicit módon a kanonikus elvek is láthatóvá válnak.

Igaz ez Lapis József tanulmánykötetére is, amely az ezred-forduló utáni költészeti fejleményekről ad egyfajta képet, és amely már előszavában utal a vállalás nehézségeire: „A jelenkori magyar költészet irodalomtörténeti feldolgozása azért aligha le-hetséges felelős módon, mert a róla való gondolkodás során egy alapvető hiánnyal kell szembesülnünk: a hatástörténeti távlat-

tal. Minél közelebb tartózkodunk a gondolkodás pillanatához, annál kevésbé tekinthetőek a (részben) történeti érdekeltségű megállapításaink (amikor például irányzati stratégiákról, elő-dökről, nagyobb ívű tendenciákról szólunk) hosszú szavatossá-gúnak — nagy mértékben függetlenül attól, hogy utólag majd mely kijelentések bizonyulnak helytállónak. [...] Sok kanyarral, visszafordulással, tekergéssel jár a kortárs költészeti barangolás — ami bizonyos, hogy mindenhez oda kell fordulni, alaposan szemügyre venni, párbeszédbe lépni vele, hogy kiderüljön róla, mi is az.” (6–7) A részben a szerző korábbi írásainak átdolgo-zásával létrejött kötet szerkezete, felépítése voltaképp ennek az elvnek felel meg: Lapis nem próbálja egyetlen történetben elbe-szélni a kortárs költészet komplex összefüggésrendszerét, az egy-másra ható, egymásnak ellentmondó folyamatok sokféleségét. Az sem vállalása a kötetnek, hogy a fejleményekből néhány, egy irányba ható mozzanatot emeljen ki, azt változatos szempont-rendszer segítségével, történetiségében és nyelviségében, intéz-ményességében is megvizsgálja (mintegy mélyfúrászerűen), és ezáltal rajzolja meg a mai magyar irodalom egy arculatát. A *Líra 2.0* arra törekszik, hogy a kortárs költészetet a széttartó folya-matok felvillantásával egyfajta kaleidoszkópként láttassa, hogy „szemügyre vegyen” számára fontos műveket, életműveket, je-lenségeket. Így kerül egymás mellé a slam poetry, a halál- és az identitásköltészet változatai, a gyereklíra hagyománya és kortárs változatai, a kortárs közéleti költészet, illetve néhány kiemelt ha-tástörténeti szál (lásd például a közéleti költészet kapcsán a Petri-fejezetet, és *A középnemzedék néhány képviselője az ezredfordulón* című részt), az utolsó rész pedig a kortárs irodalom recepciójára reflektál, két tanulmánykötettel (Balázs Imre József és Németh Zoltán olvasatával) lép párbeszédbe.

A pluralizmus voltaképp a vizsgált korpusz egyik legjellem-zőbb tulajdonságaként jelenik meg: a tematikus fókuszok (test, idegenség, intimitás stb.), az egymás mellett létező, egymással folyton kölcsönhatásba lépő beszédmódok, műfajok, stílári-s elemek, illetve az ezeket meghatározó kommunikációs körülmé-nyek (könyvek, folyóiratok, online felületek) és intézményes fel-tételek (csoportosulások, projektek, táborok) vázlatos bemuta-tása olyan diszkurzív térként tünteti fel az irodalmiságot, amely nem normatív megszólalásmódokat (irányzatokat és trendeket) kínál, hanem a hagyományválasztás szabadsága³ mellett a min-denkori norma alakítását is lehetővé teszi. A bevezető tanulmány (*A legújabb magyar irodalom az ezredforduló után: Kontextusok, közegek, hatásközpontok, tendenciák. Antológiák*) ezt a sokfélesé-get mutatja be, különös tekintettel az (akár a hagyományválasz-tás során) újító törekvésekre, valamint az antológiák és a költői csoportosulások kánonalakító szerepére. A tanulmány innova-tív jellege abból adódik, hogy a költészetet nemcsak esztétikai,

nyelvi, hatástörténeti aspektusaiban (azaz egyfajta irodalmi „belügyként”) igyekszik megközelíteni, hanem a befogadónak a szöveghez való viszonya, ezzel együtt a befogadás mediális lehe-tőségei is szempontként vannak jelen, különös tekintettel arra a tényre, hogy a web2 mint a kultúra közvetítésének elsődleges terepe alapvetően megváltoztatta az irodalom és az irodalomról való kritikai, irodalomtörténeti diskurzus lehetőség-feltételeit is, beleértve a recepció-s és kanonizációs folyamatokat is. A költésze-tet Lapis egy helyen találóan a „legkevesebbek ügyeként” említi (10), amely befogadása, „népszerűsítése” azért is ütközik ne-hézségekbe, mert „olvasása figyelemkoncentrációt, töprengést, elmélyült odafordulást igényel, a könnyen felfejthető üzenet pedig nem elsősorban a (jó) költészet fő ismérve.” (11) Első-sorban nem az online folyóiratok, szerzői oldalak, versblogok, internetes felületen létrejött alkotói csoportosulások jelentenek a költészet befogadása szempontjából valódi változást, hanem az, hogy a vers műfajisága (vagy legalábbis medialitása) a web2 közegében módosulni látszik: a némán olvasott (nyomtatott vagy online) vers helyett az előadott, megzenésített vagy vizu-ális formában újragondolt költészet jut el (persze többnyire az interneten) az olvasóhoz. Jó példa erre a slam poetry, amely „si-keresen és korszerű módon hozta felszínre a költészet tág terré-numának azon (sokáig viszonylag rejtettnek tűnő, illetőleg más művészeti ág — leginkább a könnyű-, illetve az alternatív zene — körébe tartozó) lehetőségeit, amelyek eséllyel képesek belépni színvonalas módon a populáris szférába. [...] Fontos azonban hangsúlyozni, hogy a hagyományos irodalom bevett útjaihoz ké-pest a korszerű kommunikációs és promóciós eszközöket ügye-sebben kihasználó slam poetry elsőrendűen performatív műfaj, azaz nem a néma olvasás közegében találja meg a helyét, hanem színpadi előadás során találkozik vele a közönség, s ezen felolva-sások, felmondások során a közönséggel való interakció is gya-korta része a performansznak.” (11–12) A költészet egy másik speciális funkciójára és a médiumváltásból illetve a megjelenés társadalmi kontextusaiból adódó hatásmechanizmusra mutat rá a kortárs közéleti költészetről szóló rész: „Jó költemény és haté-kony közéleti (pláne: politikai) vers azonban nem szükségképp esik egybe — az olvasót túlzottan nagy hermeneutikai kihívás elé állító szöveg vélhetően szűkebb körben fejthet ki hatást, míg a némiképp megfoghatóbb jelentéseket generáló, az érzékekre is erősebben ható mű elementárisabb élményt nyújt (utóbbira Erdős Virág *Ezt is el* című, 2014-es kötetének sikere lehet példa, mely sikerhez egyértelműen hozzájárult mind az, hogy bizonyos verseket megzenésítve vagy rendezvényeken előadva ismert meg a közönség, mind az, hogy egyes szövegek napilapban, már-már publicisztikai keretezésben jelentek meg).” (188)

Lapis óvatosan bánik a korszak- és irányzatjelölő fogalmak-kal, ritkán kategorizál, ez a mértéktartás a kötet javára válik, ahogy az is, hogy a kiemelt szerzők és művek esetében igyek-szik érvényes (rendszerint a poétikai, retorikai, kompozicionális és hatástörténeti szempontokat egyesítő) olvasatot nyújtani az adott szövegről. Ilyen a gyereklíráról és a közép-nemzedék képví-



selői közül a Térey-művekről szóló fejezet, amelyekre a recepció meggyőző ismerete mellett az átgondolt szövegelemző munka jellemző, a tanulmányok Weöres Sándor, Kovács András Ferenc, Lászlóffy Aladár, Krusovszky Dénes, Havasi Attila gyerekversei-hez és Térey költészetéhez is termékeny adaléknak bizonyulnak. Mind a gyereklíra, mind pedig annak tapasztalatait hasznosító, „felnőtt” költészet szempontjából figyelemre méltó a következő, a svéd típusú gyerekversekre vonatkozó megállapítás: „A gyer-mekként tételezett beszélőt felvonultató, a lélektani folyamatok-ra jobban és közvetlenül figyelmező, kevésbé formaorientált vo-nulat [...] különböző retorikai eljárásokkal igyekszik létrehozni azt az alternatív perspektíva-rendszert, melyet gyermekiként fo-gadunk be, s amely megalapozásának kiindulópontja az a felté-telezett különbség, mely a — leginkább konvencionálisként értett — felnőtti, illetve az idegenségénél fogva meglepő és felforgató, a világ homályában felejtett oldalára rácsodálkozttató »gyermeki« látásmód között érzékelhető. E differencia hol szellemes-humo-ros, hol ijesztő, hol elbizonytalanító, hol aha-élményt adó (stb.) hatásként jelentkezik, így nem véletlen, hogy a kortárs líra nem gyermekköltészetnek szánt formációi is integrálják e hatáseffek-tust.” (151–152) A Térey-fejezet zárata pedig rendkívül ponto-san fogalmaz a beszédmód lényegéről: „Nagyfokú romantikus

¹ RÁKAI Orsolya: *Az irodalomtudós tekintete*, Universitas, 2008, 18.
² MARGÓCSY István: *A tilalmi beszédről*, Jelenkor, 1996/5, 474.
³ A kilencvenes évek lírájának jellemzőjeként említi KERESZTURY Tibor a ha-gyományválasztás szabadságát. Lásd *Az öntudat rehabilitálása (A kilencvenes évek magyar költészetéről)*, Alföld, 2000/2, 45–51.

hév van ezekben a kísérletekben, a költői nyelv teherbírását illető optimizmus, s talán az elitkultúra evidenciájának anakronizmusa is. Ám másképpen aligha működne.” (248) Máshol azonban (különösen az első rész versesköteteket ismertető, második felében) ez a figyelem hiányzik, például Málík Roland *Báb* című, a halál- és elmúlásköltészet kontextusában említett posztumusz kötetéről nyelvi és poétikai értelemben nagyon keveset tudunk meg; az Ayhan Gökhan *Fotelapa* és Kemény Lili *Madaram* című kötetéről szóló írás pedig kevéssé simul bele a kontextusba, inkább recenzióként, és nem könyvfejezetként olvastatja magát. Kérdés az is, milyen alapelvek mentén lettek kiválasztva az elemzésre kerülő művek: a bevezetésben vázolt tendenciák, dinamizmusok, hangsúlyok, a költészettel kapcsolatban megfogalmazott elvárások ugyanis ritkán párhuzamosak a kiválasztott, ténylegesen bemutatott alkotásokkal, ennek következtében nem válik nyilvánvalóvá, a szerző mit miért tart valóban kiemelkedő teljesítménynek a rendkívül sokrétű, sokoldalú kortárs költészetből. A véletlenszerűnek ható tartalmi döntések ellenére azonban a könyv mégis mutat egyfajta egységet: a belső összefüggésrendszert az előre- és visszaulások, az ismétlődő, más aspektusból újra előkerülő kérdésfeltevések biztosítják (a csoportosulások, a hagyomány kérdésköre, az intézményesség és kommunikációs közeg vonatkozásai például vissza-visszatérnek), egyfajta dinamikus értelmezői teret képezve ezáltal.

A *Líra 2.0* inspiratív, figyelemre méltó könyv, amely finom megfigyeléseket és megvilágító erejű megállapításokat egyaránt tartalmaz, segítségével közelebb kerülünk a kortárs költészet működéséhez, strukturáltságához, nyelviségéhez egyaránt. Viszont ha valaki kortárs irodalmi kézikönyvként szeretné használni, bizonyos értelemben csalódik, amennyiben a tanulmányok nem hoznak létre a kortárs irodalomra vonatkozó átgondolt, fesszes koncepciót. Azonban, ahogy a bevezetés is megfogalmazza, „bár jelen munka az áttekintő, számvető jelleget is meg kívánja célozni, sok tekintetben a kritikai »térképekhez« hasonlatos, [...] adott esetben hozzájárulhat ahhoz, hogy később, rendelkezésre álló újabb »műszerekkel« egy pontosabb, időtállóbb térkép szülessen majd meg valaki(k) tolla nyomán.” (7) Ez tehát egyfajta demóváltózat: a főbb kondíciók, idomok, erőterek adottak, és remélhetőleg a szerzőnek a témában írt monografikus igényű vállalkozására sem kell sokat várnunk.

Egy család történet vége

Herczeg Ákos

(Lesi Zoltán: *Merül.* JAK–Prae.hu, 2014)

Lesi Zoltán legutóbbi verseskötetében nem pusztán merülésre hív, de szolid erőszakkal a mélybe ránt, megmutatja, mi rejlik az idilli papa–mama–gyerek–tabló felszíne mögött, ahol egymást keresztező életek rejtett szétcsúszásai örökre meghatározzák egymás — a kötet tanulsága szerint nem feltétlenül egy irányba tartó — útját.

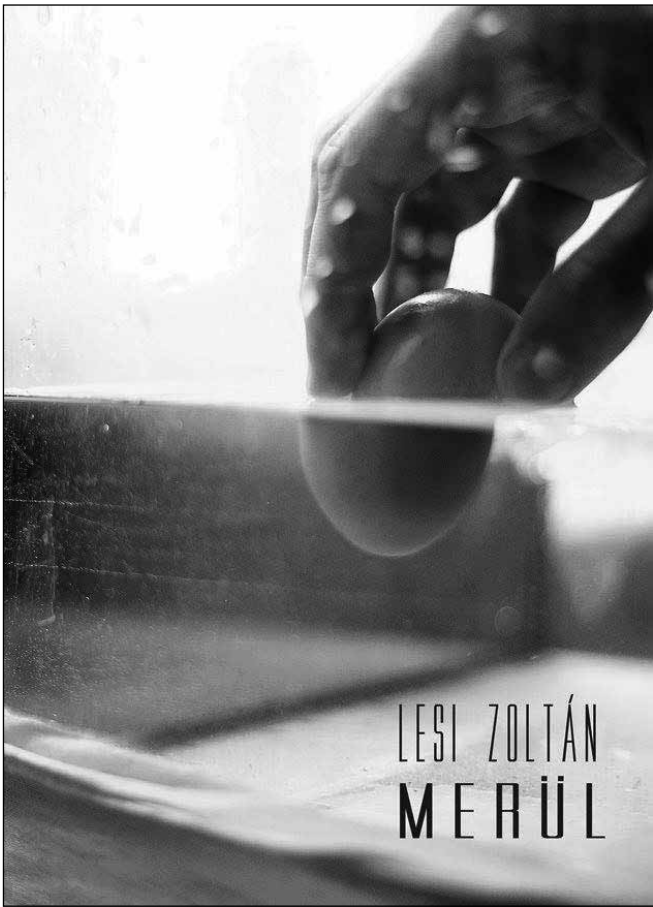
A József Attila Kör könyvsorozatának darabjaként napvilágot látott vékonyka kötet aligha táplálja annak az illúzióját, hogy a családdá alakulás ha nem is akadálymentes, de legalábbis valószínűsíthető összesimulási folyamat: valójában minden vers ennek a kudarcát beszéli el, ennek egyes stációit járja körbe, illetőleg azt, hogy a szereplők hogyan integrálják, alakítják személyes történetük szerves részévé ennek a látszatnak a szertefoszlását. Ha eddig nem lett volna olyan költői kísérlet, amely egy széthulló család lelki történéseire, a felbomlás egymásra gyakorolt hatására igyekezett volna nyelvet találni, akkor elmondható, most már van ilyen. Lesi új könyve jól kitapinthatóan az otthonteremtés és az otthon jelentő család körüli, alig észlelhetően befészkelődő *unheimlich* érzés megfogalmazódása, illetőleg e belátás következményei közti térben tájékozódik arról, mi játszódik le az önmaga tetteivel elszámolni kénytelen szülőben és mi a gyerekben, akinek fokról fokra kell leépítenie magában a család nyújtotta biztonság kezdeti ígétét.

A szerző érdeme, hogy ehhez a — mellesleg egy potenciális regény alapjául is szolgáló — viszonyrendszer költői megjelenítéséhez remek retorikai struktúrát talált. Ahogy korábbi kritikák rendre megjegyezték, a nézőpontok folyton (rendszeretlenül) mozgásban vannak a (legalább) háromszereplős dráma résztvevői között, ám oly módon, hogy a versek jelentős része egy — ugyancsak mindig változó — másiknak szóló beszédként artikulálódik. Valaki tehát rendre beszél valakihez (esetenként ama bizonyos feltételezhető harmadik félhez) anélkül, hogy ez az odafordulás valódi interakcióvá válna, s olykor (leginkább a *Térepaszta* és a *Puha kenyér* című versekben) anélkül, hogy a résztvevők kiléte egyértelműen azonosítható volna. E retoriki-

kai csavarnak köszönhetően nem csupán annyi történik, hogy bepillantást nyerünk az egyes figurák eltérő lelki motivációiba, történéseibe, de a valakihez szóló *néma* beszéd révén a felek közötti kommunikációképtelenséget is sikerül a csúcra járatni, nevezetesen annak az elbeszélhetetlenségét, hogy milyen módon határozza meg egy futóhomokra épített otthon a benne élők összekapcsolódó, így egymást a mélybe rántó sorsainak alakulását. Fölösleges túlmagyarázás nélkül is sejthető, miért is olyan hangsúlyos az említett, rendre egyoldalú beszédhelyzeteken túl a szótlanág vagy a nyelvi érintkezés kudarca a kötetben (nem beszélve a hal motivikus kitüntetettségről): „Anyá, neked most element a hangod? [...] Neked se mondom meg, esetleg ha / együtt fürdünk, és megmutatod a puncid, / amin én is kijöttem [...] Fürdetés közben mesélsz, figyelni / akarok, de olyan szép piros neked ott” (*Hangyák*); „Nem tudok beszélni, csak az M hang / jön belőlem” (*Százár*); „Együtt ülünk a stégen, / alig bírom ki, de nem szólalok meg” (*Világító hal*). Ebben a versvilágban az okozott traumák nem ki-, csak elbeszélhetők — ezzel együtt az apai lelkiismeret-furdalás éppúgy feloldhatatlannak bizonyul, mint az anyai szomorúság vagy épp a gyermeki félelem.

A másik fél jelentette biztonságérzetet tehát rendre annak távolsága, hiánya dönti romba anélkül, hogy ez a szorongás közössé volna tehető: a monológokat e szétfutó életek kavalkádjában nincs, aki meghallgassa. De az is előfordul (a felnőttek interakciójában), hogy a beszéd az elfedés, a hazugság nyelvi lelepleződéseként funkcionál, vagyis azt mutatja fel, hogy a résztvevők miként nem képesek beismerni a szerep betölthetlenségét: „Szeretnék végre érezni valamit, / nem csak csillogó szemekkel hazudni, / beléd masszírozni, hogy persze” (*Ruhacsere*); „Nem akarok hazudni, de az igazságot se mondanám / el” (*Kastély*). Aránylag kevés, de annál emlékezetesebb rész szól a bizonytalanságra épített kapcsolat felelőssége és a gyerekvállalás súlya, az elválás nehézsége, valamint a csábító másik élet jelentette szorongásteli feszültségről, mely jellemző módon a férfiszólam sajátja. Ezekben hol a visszajáról ábrázolódik az emberélet legszebb pillanatainak egyike, a közös kórházi ultrahangozás (*Macska*), hol a legbanálisabb apa–fiú-jelenet emlékeztet az apaság életem át tartó, letehetetlen terhére („Most már örökre apa” — *Örökre*). Ezzel szemben a női hang elsősorban a szeretetért való hiábavaló igyekvés vonatkozásában lesz beazonosítható a fájdalmasan szép *Jerry* című versben („Nézd, a halálfejes pólómtól még / a macska is megijed. A kedvedért / mégis leveszem, legyen neked / lakatlan sziget, körbejárható”).

A csak látszólag betöltött szerepek pótolhatatlan veszteség-élménye igazán húsba vágóan persze a gyermeki perspektívából fogalmazódhat meg, ha egyáltalán. A *Merül* nyelvi univerzumában a gyerek olyan középpont, amely körül egyelő távolságban kering az egymás iránti őszintétlenségben kifáradt „anya- és apabolygó” (*Eiffel*) anélkül, hogy a megképződött távolság csökkenthető volna. Az iménti találó csillagászati metafora esetén is látszik az az átgondolt nyelvhasználat, ami e kiegyensúlyozott, sallangmentes költészet fő meggyőzőerejét jelenti — Lesi amit



LESI ZOLTÁN
MERÜL

vállal, azt teljesíti is. Szépen oldódik fel a kötetben a gyermeki látásmód sajátosságai: dzsinnek és tigrisek világa is ez, meg egy bizonyos (alighanem képzeletbeli) Piskóta nénié, aki talán a vágyott biztonságot hivatott pótolni. A Carroll *Alice Csodaországbanja* révén beúszó, finoman szürrealista megoldások minden tolakvó szándékoltás nélkül képesek funkcionálissá válni a *Merül*ben, amennyiben a nyelvbe íródó bizzar meseszerűség egyszerre utal arra a szülőhiány okozta állandósult szorongásra, amellyel egyedül kell megküzdeni (s ahol a mesevilág egyfajta menedék szerepét is magára öltheti) és jelent lebonthatatlan idegenséget, mondhatni a felnőtt és gyermeki világ közötti áthághatatlan határt, azt a territóriumot, ahova a felnőttnak nincs módja belépni: „Tudtam, hogy későn érsz haza, / mégis az ajtóban ülve vártam. / Mintha lentről jöttek volna, / kinyílt alattam néhány emelet, / és zuhantam, mint Alice / a nyúlüregben, és csodálkoztam, / hogy nem félek. [...] Majd anyám szavát hallom, / kapcsolod le a lámpát, mielőtt elalszol” (*Létrán járok*).

A meséktől átitatott tekintet előterében már-már lehangol a szülők gyengeségéről a lepel — az autenticitás fokozatos elvesztése képes az egymásra találás olyan elszórtan jelentkező pillanatait is érvényteleníteni, mint amilyen a *Plüsskutya* vagy a *Ragasztó* című szövegekben találkozhatunk. A gyermeki beszélő

nagy utat jár be a kötetben: a biztonság elvesztésének a félelmétől („Apa, ugye téged / nem fúj el a szél, / mint Piskóta néni / kiskutyáját” — *Pókfonal*) a szülői áztatás már nem is annyira gyermeki tisztánlátásáig („Ez az utolsó esélyed, de tudom, / hogy eljátszod. [...] Egy beváltható ígélet leszek, / amit néha lecserélsz egy hosszú / útra mással” (*Puha kenyér*). Eleinte még csak alig hallható hiányérzetként fogalmazódik meg, inkább csak a törődés iránti vágy hangján az elégtelen gondoskodás („A mesét / énekelve olvasod. Le se hunytam / a szemem és már hiányzol, mint / csokoládé fogmosáskor” — *Boszorkánycipő*), később viszont már egyre inkább vád formájában jelenik meg a maga kitörölhetetlen fájdalmával az elhibázott élet, amelyen már késő bármit is javítani. „Ritkán láttalak, ha a csajod engedte, anya / legalábbis ezt mondta. Nem voltam neked elég / vagy inkább csak ezt hittem, / hogy az orromat fújod ki helyettem, / mint egy nyolcvan kilós isten.” (*Világító hal*) A megistenülés lehetőségétől elesett szülő tragédiája persze a fenti vers folytatásában azon a ponton válik valóban kézzelfoghatóvá, amikor a hiba továbbörökítése már nem pusztá félelem, hanem — éppen a gyerek által megfogalmazott — belátás, vagyis helyrehozhatatlanul az identitás része, méghozzá egy olyan félresiklott relációban, melyben már nem létezik egymás felé vezető út. „Majdnem megvakultál a cukortól, tapogatózol a félsötétben, de látom, ugyanott rontom el / én is, az idétlen mozdulatok nem gyógyíthatók. / Hajnaldik egy másik országban, horgászni indulok.” Lesi Zoltán könyvében az apalét nem épp egy sikertörténet: a kötet őszinte szembenézés azzal, hogy a hibákért fizetni kell, s azzal is, hogy a túl sok hazugság előbb-utóbb a mélybe ránt. *A Merül* családtagjai, noha egy csónakban eveznek, egy ideje már ki-ki más irányba tart. S ha betör a víz, végül csak a merülés lesz közös.

Az érzékelés hídjai

Visy Beatrix

(Péntek Orsolya: *Az Andalúz lányai*. Kalligram, 2014)

Péntek Orsolya regénye a zsigerekig hat(ol). Olvasása közben göndörödik a tincs, pirul vagy elsápad a bőr, összehúzódik a méh, ível a csípő, mint ahogy Szerkéé férfigezek és ráneheződő férfisúlyok alatt. A női olvasó érezheti úgy, hogy érzékei, szervei, testrészei — a lábujjaktól a haj választékáig — hozzák létre az olvasatot; a női érzékelés-, tapasztalás- és viselkedésmód olyan elemi erővel árad e műből, mely elsodorja, szinte felülírja az intellektuális befogadás- és megközelítésmód lehetőségét, vagy legalábbis zárójelbe helyezi azt. Pedig tudjuk, hogy mindez a nyelv teszi, a szavak, a szöveg, a narráció. Mégis. Épp az özönlő nőiség és femininitás miatt vagyok roppant kíváncsi a férfiolvasatokra.

„Van egy nő. Szeret” — idézhetnék némi jelentéscsúsztatással rögtön Esterházyt. Itt is van, nem egy, hanem több: egymás sorsában — néhol tengelyesen, néhol középpontosan — tükröződő ikerpár, továbbá van egy gyönyörű anyjuk és nagyanyák és dédanyák. Mindez mégis a női szereplők sokasága mellett, egyetlen alakba összegyúrt múlt és jövő, egyetlen testbe sűrített, cipelt-viselt nőisors, egyszerre egyedített, ám a dolgok lényegét — szépségét, de főként fájdalmát — tekintve általános. Mint ahogy Esterházy egy nője a maga szerteágazó megsokszorozódásában a (minden) nő mintázata, Péntek Orsolya alakja is magában hordja a (minden) nőt, csak éppen nem posztmodern módon, (nyelvjátékokkal) szerteszálazva, hanem nagyon is hűsvér személyiséggé, a leszármazás folytonosságából összegyúrva.

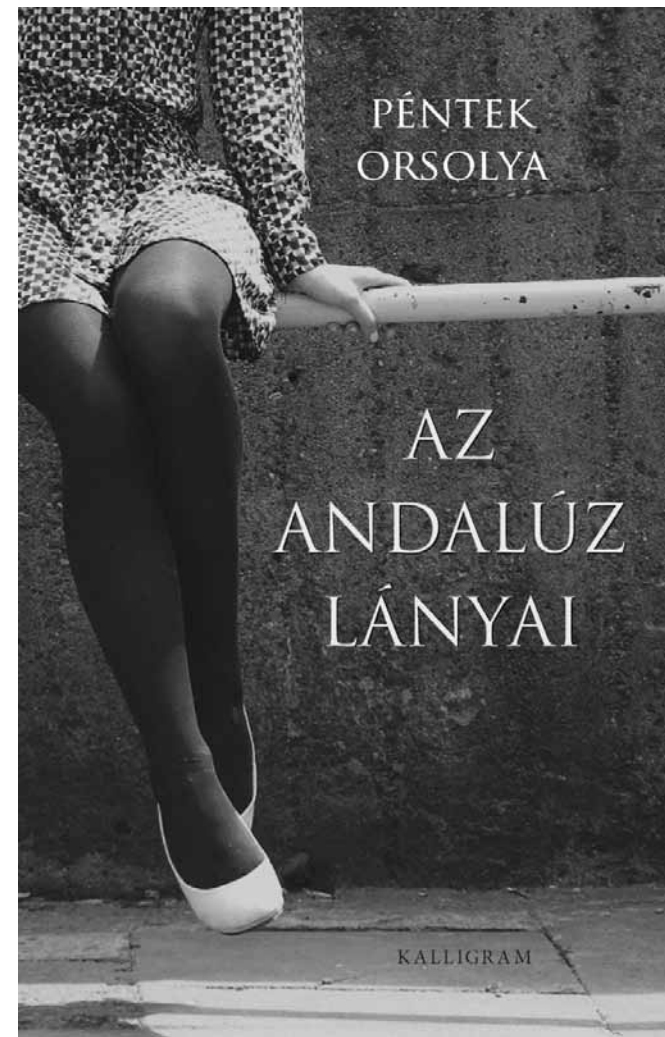
Bár a regény egy fiatal nő, Szerke történetét mondja el, amelynek középpontjában a meg sem született lánygyermek elvesztése, a női sors kiteljesedésének fémhideg megszakítása áll („nem a fájdalomtól ordított, hiszen a fájdalomról mindent tudott”), *Az Andalúz lányai* mégis megadja — s a vetélés ehhez szorosan hozzátartozik — azt a lehetőséget, hogy a regényt a klasszikus családregegy műfajával hozzuk összefüggésbe, ha mindenáron tágabb kategóriák felől akarunk közelíteni. A 19. század végén fellendülő műfaj 20. századi „hagyományos” változatai általában több- (három-) generációs hanyatlástörténetek, amelyekben a nagyszülők nemzedékének értéktelített teljessége a második generáció, a szülők nemzedékén törik meg, akik már

képtelenek (vagy nem is akarják) fenntartani a korábbi értékeket, eszméket. A hanyatló folyamat a harmadik nemzedék tagjainál jut a mélypontra, akik sokszor deklaszálódni, elzüllednek, ők teljesítik be a család sorsát, ám gyakran (mégis) ők azok, akik szembenéznek az elpusztult értékekkel, veszteségekkel, és ők azok is, akik helyenként egy másfajta értékrend lehetőségét, reményét is felvillantják.

A magyar prózában, elsősorban a két világháború közötti időszakban, számos példát találhatunk e klasszikus képletre (Babits: *Halálfiái*; Lesznai Anna: *Kezdetben volt a kert*), de a hervekes évektől jól láthatók a műfaj átesztétizálására, átformálására irányuló törekvések. E művek, melyek közül Nádistól az *Egy családregegy végét*, Lengyel Cseréptörését, Bereményi *Legendáriumát*, Kornis *Végre élsz*, Bánki Éva *Esőváros* című művét, vagy akár Csaplár *A Csikósok és a Kreuzok* című elbeszélését, Esterházy *Fancsikó és Pintáját* (későbbbről a *Harmoniát*), Grendel *Galerijét* említhetjük hirtelenjében, a családot mint nemzedékek sorát, változását inkább már csak konstatálják, a történelmi események töréspontjai következtében a széthullás, felejtés, nem-tudás érzeteit rögzítik a (család)történetek elmondása, rekonstrukciója helyett. Illetve a család hült helyét nyelvi-narratív konstruktumokkal pótolják.

Péntek Orsolya regénye a családregegyek klasszikusabb változatához tartozik inkább, bár az egyes nemzedékek történetének (részletes) elmondására, pláne nem időrendben, ő sem vállalkozik, a nagyszülők generációja, értékrendje, élete azonban fontos kiindulópontja és meghatározója az ikerlányok történetének. Sőt a regény a(z évszázados) női sorsok, női tapasztalásmódok közép-európaivá tagításával lépi át az individuális határokat, kap valamiféle kontinentális érvényt, időt és teret átmosó közös tudást, közös szépséget és közös fájdalmat. Az ikerpár szerepeltetése ezt a gondolatot támaszthatja alá, kettőjük ábrázolása az eltérő felszíni mintázatok alatti hasonló „mélystruktúrát” is megjeleníti, hiszen a két lánynak mások a színei, máshogy alakul szépségük, másként élik meg kamaszkorukat, nőiességüket, más szülőhöz, nagyszülőhöz kötődnek szorosabban, eltérő a nyelvekhez, tudáshoz, élethez való viszonyuk, ám a boldogságra való vágy, a küzdelem, a folytonos hiányérzet mégis közös bennük, ami minden másnál szorosabb kötelék.

Tehát ezt a közös sorsot hordják-viszik a regény nőalakjai, majd városokban, lakásokban, de leginkább konyhákban teszik le; ezek a fedésben álló tapasztalatok, élettörténetek ott vannak az ízekben-illatokban, keverednek, kulminálódnak, majd bomlanak rendre szét, és állnak újra össze, a szereplők viszik őket tovább, szálanként, színenként, alkatuk szerint, hogy mégis, amikor fontos, amikor fáj, ott legyen egyben az egész, minden szóban, minden mozdulatban, a leves és a kalács ízében, a porcukor és a tea illatában. „[Ú]gy keresztezte újra és újra a négy kezük egymást, mint ahogy a családban a Monarchia majd minden országa keresztezte egymást még nyolcvanvalahányban is, meglepve azt, aki a nagy, budai lakásba belépett, és a konyhában Itáliát talált és egy kiabáló nagyapát, a zongoraszobában meg



Bécset, míg apa és Szerke a pécsi nagyanya összevissza nyelvéen beszélt az erkélyen, ha apának kedve volt, máskor épp apa választott keményen, szépen a budai nagyanya édes bécsi németjére, amely olyan volt, mintha nagyanya cukrot szopogatna vagy Melba kockát, lassan, míg nagyapa és anya gyorsan cikcakkolt, úgy hullottak a szájukból a szavak, mint ahogy a kezük alól a vágódeszkára a zöldségarabok.”

A helyeknek, dolgoknak, szavaknak, érzékeknek ez a kavaládja, kereszteződése, együttállása időről időre rögzítésre kerül a regény egy-egy pontján, mintegy emlékeztetőül, kiemelve a sűrű sorsok, életutak, a családi szálak összetettségét, rétegzettségét. Ugyanakkor ezek az egészre reflektáló részletek úgy emelik el — teret és időt kitágítva, egymásra szöve — a szürke aszfaltól ez(ke)t az élettörténet(ek)et, úgy teszik őket általánosan érvényessé, hogy közben vissza is ejtik oda, a város köveit járó, emlékeket, érzeteket, tagadhatatlan géneket hordozó egyszeri és mulandó testekbe. Fájdalmasan szép pillanatok ezek (is) a szövegben, lehet, talán túlságosan édeskeségek azoknak, akik nem

szeretik a fahéj vagy a frissen sült mazsolás kalács illatát. Én szeretem. De az olvasóra bízom, hogy a közép-európai szövedék érzéki átlényegtetéséből mennyit enged át magába. A szálak csomósodásának kiemelései mellett a családregény-olvasat lehetőségét a tér és organicitás efféle képei is erősen fenntartják: „háta fordított a diófának és a családnak, amely úgy nőtt ki Európából, mint a fák ágai, amelyek gyökere a föld alatt valahogy mégiscsak összeér Firenzében, Szegeden, Bécsben vagy Budán, pedig anynyifelé szálltak már a családtagok, ahogy eltelt ez a száz év, mint a mandulafa virága, amely beborítja pillékkal az eget Zadarban, Zágrábban, Pulában és Pécsen minden tavasszal.”

A nemzedékek hanyatlása, a teljes (autentikus) élet lehetőségeinek fogyatkozása, csorbulása a nagyanyákhoz viszonyítva az anyák, lányok élettörténeteiben mutatkozik meg. Míg a főszereplő „két nagyanyja olyan volt, mint a tenger, az egyik az Adria, a másik a Tírrén, az anyja olyan, mint a gyors folyású, szeszélyes folyó. A nagyanyák zokszó nélkül túrtak, túlóráltak, ápoltak, tették a dolgukat, és Szerke úgy gondolta, valami gesztjük lehet a sorssal, már megkapták tőle, amit akartak, azért ilyenek.” Anyja azonban már egyértelműen boldogtalan, bár különös szépsége kiemeli a szürke panelek közül, mediterrán (andalúz) színei nem kopnak évei múlásával sem, a túlórák, a kád szélén elsírt könnyek, a magára zárt fürdőszobaajtó, férje szótlansága, a zárban csattogó kulcsok és a konyhai edények csapkodása egyértelműen jelzik boldogtalanságát, melyen alig-alig enyhíthetnek vélhető szeretői. „Anyá meg soha nem kapta meg apát, és apa sem anyát. Ahhoz, hogy ők megkapják egymást, Szerke, só Dork is kevés volt.” A szülők azonban még együtt maradnak a rossz házasság ellenére is, családként funkcionálnak, anyá (még) szül, ikerlányokat. A családi (és a regényidő által kimetszett történet alapján az egyéni) sors mély- és végpontja Szerke korai és értelmetlen házassága és a gyermek elvetélése, aki amúgy sem kell a férfinak. Dork, az ikerhúg még idáig sem jut el.

A magzat elvesztése mint a nőiség, anyává válás lehetőségének (időleges) hiánya, nehézsége, elmulasztódása érthető módon kiemelt helyet kap a műben. A regény a bántalmazó kapcsolatban élő, felnőtt lány életének ezzel az epizódjával kezdődik, majd innen tér vissza az időben ahhoz a gyerekkortól kamaszlányon át a felnőtt nőig érkező ívhez, amelyet a töredékes jelenetekből, párbeszédkekből, a szenzuális tapasztalatok millióiából mozaikosan építkező regényszöveget végül kirajzol. Az idősíkok mindvégig áttűnnek egymásba, az előtt, után, később viszonyaiban cikáznak, az évszakok váltakozása, az évek, a fény és a sötét egymásra rétegződik, s mindez a főhősben élő, gomolygó, szétszalazhatatlan tapasztalatként, már megélt, interiorizált belső egységként áll (ítódik) az olvasó elé, hasonlóképpen, mint a lány által húzott vonalakból hosszú idők alatt kibontakozó rajzok, festmények.

Ily módon a regény kétharmadánál érünk vissza a Timur-házasság eseményeihez, a terhességhez és a vetéléshez, amelyek a családtörténet és Szerke alakjának kibontásával immár egészen más színben — színekben, fényekben — tűnnek fel. Ez azonban valóban a forduló, vagy másképpen tengely a történetben, amely

után megfordulnak a dolgok. A regény harmadik részében (*A hiszksusz virága*) az idő felgyorsul, a hosszú, boldogtalan várakozások türelmetlen hajszába, a város figyelő bejárása ámokfutásba, pontosabban ámokgyaloglásokba fordulnak, Pestről Budára, Budáról Pestre... A nappalok, fények, színek helyébe végtelen éjszakák, szürkesség, feketesség, az ízletes levesekébe pedig füst és savanyú borok telepednek, hogy végül az egész váratlanul érkezzon végkifejlethez, úgynevezett megoldáshoz. Nagy kár érte: az enigmatikus zárlatban nem a sejtetés, a bizonytalanság a baj, hanem egyfajta félbehagyottságot, (a jól megírt kétségbeesett hajszá utáni) írói kifulladás lehet érezni. A végigvezetett lelkiállapot, élethelyzet alapján nem eléggé előkészített a befejezés, s véleményem szerint nem is passzol a regényhez.

Holott a nővé válás lélektani, párkapcsolati folyamatainak megragadásával Péntek Orsolya érzékeket megmozdító, igazán felkavaró, húsba vájóan fájdalmas látetet készít. A maga — akár önellentmondó — komplexitásában, szétszalazhatatlan egységben jeleníti meg a női lét, nőiség, női lélek, test és szexualitás számos területét. Nemcsak a nővé válás, a „nőnek érezni magam” lehetséges kezdőpontjainak, pillanatainak érzéki jelenettöredékeivel, ezeknek megélésével és érzelmi reflexióival, nemcsak a kortársakhoz, idősebb nőkhöz, fiúkhöz, férfiakhoz való viszonyok, kapcsolatok változatos mintázatának megrajzolásával, hanem olyan alapkérdések megbolygatásával, amelyek szinte minden nő életében kimondva-kimondatlanul (de többnyire kimondva) ott munkálkodnak. Ezek közül az első és a legfontosabb a boldogság kérdése, ami a regény dimenziójában az egy(etlen) férfi, a társ megtalálása — semmi karrierista önmegvalósítás —, az egyetlen — boldogságot jelentő és vállaló — mondat kimondása. A lányok tizenennyolc évesen egymásnak tett ígérete visszatérő eleme a műnek („Akármilyen lehet, akármilyen csinálhatnak addig, de azt tudni kell, ki az egyetlen, akinek magukban elmondják a legfontosabb mondatot. — Ígérd meg — mondta Szerkének...”), ám maga a mondat végül egyszer sem hangzik el a háromszáz oldalon, csak majdnem, Szerke belső beszédében, néma suttozásában, de a befogadó előtt is bizonytalan sejtetés marad. Pedig ebben, az egyetlen keresésében kapcsolódhatunk vissza a családregények első generációjának értékrendjéhez, a nagyanyák „elrendezett”, harmonikus — már-már platonian eszményi — életének mintájához, lelki békéjükhöz, bölcsességükhöz, békés türeśükhöz, nagyapa ajkához tartott homlokukhoz. Az egyetlen férfi megtalálása épp ezért nemcsak az individuális vágy beteljesítése, az egyéni lét teljessé tétele, melyhez szorosan hozzátartozik a gyermek utáni vágy is, hanem elköteleződés a múlt és a jövő felé, a család felé, az élet folytonossága, folytatása felé, ha tetszik, a genetikai „humán” program működtetése felé: „— Szia — mondta neki [a férfinak] a sarkon, és arcon csókolta, hogy adjon neki még egy napot, egyetlen éjszakát, neki vagy magának, Dorknak, anyának, és nagyanyának, a dédanyáknak, mintha nem lenne biztos, ami biztos, és évekkel később tudta csak meg, hogy ha örökre, akkor nincs holnap vagy holnapután.”

Ebből a megmagyarázhatatlan, mondhatni ősi, ösztönös vágyból fakad a várakozás, ami szintén rendre visszatérő motívuma a műnek. Kamaszlányként „várták a holnapot”, ez még a csehovi, konkretizálhatatlan személy, tárgy, cél nélküli várakozás és vágyakozás, a hátha..., a történjen már, történnie kell állapota. Később Szerke nap mint nap várja Timurt, az ablaknál ülve, a konyhaasztalnál vagy a matracon fekve, a „ki kell bírni” alapérzésével. A férfiakra vagy a hozzájuk kapcsolt boldogságra való várakozás a városbeli bolyongásokban, hosszú gyaloglásokban, kocsmák felkeresésében ölt különféle formákat, végül a regény utolsó harmadában, ahogy már említettem, légszomj és pánikrohamok kíséretében egyre elvakultabb, türelmetlenebb üldözöttségbe, vágta csap át.

A hosszú évek várakozása, tűrése, a boldogtalanság felismerése („Lehet, hogy nem szabad boldognak lennem”), viselése, a bizakodásból, sajnálatból, megmentési vágyból rossz, bántalmazó kapcsolatok sorában, megcsalások és megcsalások hullámainak háttérben, a reménytelen szerelemben mindig ott van a tiszta vágy, a beteljesülés reménye; az idő kezdetben szelíd, majd fenyegető múlása azonban mindig kitermeli a továbblépés követelmét, amit meg kell szenvedni, ki kell hurcolni, végig kell csinálni. Péntek Orsolya különös érzékenységgel ábrázolja az új szerelem–reménykedés–fásulás–csalódás–szakítás működését, a férfi–nő–kapcsolatok dinamikáját, a női szenvedés különféle formáit, amely nemcsak a nőkről, de a férfiakról is — természetesen női szemszögből —, a sérült, bántalmazó kapcsolatok körképéről is hiteles képet ad. Szerke visszatérő gondolatai, meglátásai a regény végére az olvasóba égnék: „mert a férfiak isznak, akkor is, ha van, és akkor is, ha nincs rá okuk, és isznak, ha volt és lesz bajuk, és isznak, ha örülnek, és olyankor il faut, il faut laisser maisons et vergers, és szakad a száj, és vérzik az orr, és török a csont.” (Az viszont eléggé bosszantó, hogy mindenhol pontatlan a Ronsard-idézet, amely Radnóti verse [*Il faut laisser...*] által válhatott ennyire ismertté, bár már a költő is „hibázik” egy helyen.)

Az *Andalúz lányainak* hatása minden bizonnyal a kivételes erővel működtetett szenzualitásnak köszönhető. Az elbeszélő nemcsak a nőkről és a férfiakról és a köztük lévő gubancos dolgokról tud, gondol, érez sok mindent, hanem ezeket minden érzékterületet, testi-lelki receptort meg- és átmozgatva képes közvetíteni főhőse nézőpontjából. Ez az ábrázolásmód az emberi létezés szinte minden apró és kevésbé apró, mindennapi, de mégis emlékké kövült jelenségeire kiterjed, jelen esetben nem elcsépelet metafora a narráció mozaikosságát hangsúlyozni: a napszakok, napok, évszakok fényeiből, hőérzeteiből, illataiból, az időjárási jelenségekből, a lakások életéhez tartozó zajokból, neszekből, csöndfészekéből, a kertek színeiből és illataiból, az ételek, italok ízéből, aromájából, a ruhák és a bőr illatából, mindezeknek megtapasztalásából, átéléséből, reflexekben és emlékképekben való tudattalan és tudatos rögzítéséből bontakoznak ki az emberi (női) karakterek, életek. Ezek árnyalják a (külső) események, történések póré és gyakran durva tényse-

rúségeit, megadják és finomra hangolják a dolgok megélhetőségének, az érzelmek működésének, a lélek hullámlásának és a személyiség(ek) formálódásának kereteit, az okok és okozatok háttérét, viszonyrendszerét. Mindez a motívumhalmaz, a töredékek egymás mellé illesztése az idősíkok egymásra csúsztatásával, hasonlatokba fogásával, néhol talán túldolgozásával is egy erős jelenlét (benne-lét) és érzékenységen nyugvó, alapjában mikrorealista világot teremt, amelyben — amely mellett, mögött, háttérben — a szavak, a nyelv és más, egyezményes jelrendszerek egy jóval problematikusabb, megbízhatatlanabb megismerés- és közvetítésmódnak mutatkoznak. (Erről később.) Ezért a szenzuális tapasztalatoknak, belső érzeteknek ez a finoman szőtt motívumrendszere, mely épp szövöttsége, csipkézett-sége, megkonstruáltsága által lép túl pusztá referencialitásán, átvitt (másodlagos) jelentésekkel telítődik, az események, az ábrázolás mozzanatai, elemei előbb vagy utóbb jelentőséget, többletjelentést kapnak, s a lét milyenségéről, a családi, emberi kapcsolatokról, a női fájdalomról és boldogságkeresésről egy, az egyéni sorsokon túlmutató, általánosan érvényes (íthető) jelentésjavaslatot is tesznek.

Az érzeteknek, érzéki tapasztalatoknak életegesszé, regényvilággá formálható lehetőségét Szerke alakján, megélésmódján keresztül előlegezi, építi fel az elbeszélő, sőt a lány egyszerű, mindennapi érzetei megérzéseként, előérzetekként (is) működnek („Miért tudom én a halottakat?”; „látta előre az arcát és a következő öt évet egyben, aztán a semmit”; „és látta előre a következő két évet, amelyek feketék voltak, mint a pokol, és hidegek, mint a jégtáblák a Dunán”), egyfajta női (többlet) tudás létét sejtve. A múlt eseményei, emlékképei kitörölhetetlenül beégett belső látványokká, jelképekké, szimbolikus erejű motívumokká nőnek, mint például a betonon eltaposott piros ribizli látványa; a tapasztalati világ külső elemei, testi jegyei, nyomai pedig lelki szimptomákká, metaforákká — ezek közül kiemelten fontosnak tűnnek például a tenyér érzetei, a sebek, sebhelyek, tehát a külső fájdalom, a stigmák belülről helyezése. S mindezek a jelek, belsővé, emlékké tett képek az idő és az életesemények haladásával újra és újra mozgósíthatók, előhívhatók, jelentőségük, jelentésük formálható, tovább mélyíthető. E regény esetében nemcsak azért érdemes hosszabban időzni a motívumszöveg, metaforizáció, jelképteremtés prózában amúgy jól ismert eljárásaival, mert a megismerés- és ábrázolásmódok számos lehetősége közül ezt helyezi előtérbe, hanem mert talán éppen ebben rejlik megírásának tétje, sikerül-e az érzéki tapasztalatok mentén (meg)élt és (meg)értett lét szubjektivitását és egyszerűségét valamiféle „egyetemesebb” felé elemelni, hogy a gyerekkortól kezdődő észlelési, világbefogadási folyamat, élettapasztalás, amely a hermeneutikai körforgás tánclépéseivel jellemezhető leginkább, hogyan formálódik, hogyan áll össze valamiféle világtudássá, nagyobb létegesszé. Ezért egészen izgalmas az a folyamat, ahogyan a regényben a gyerekkor eseményeire, konkrét élményeire ráakódnak a későbbi történések, amelyek az ismétlődések, csomópontok, összetörő hasonló élmények mentén egy idő után

a felnőtt lány életében szimbolikussá nőnek, többletjelentést kapnak, majd ezek a már metaforikussá növesztett motívumok már-már mágikus módon az örvénylő fájdalom és kétségbeesés legmélyén szinte referenciálisan kezdenek működni; e folyamat-szerűség jól látható például a színek (és a vonalak) alakulásában, a gyerekkor színeinek jelképes telítettségét (piros ribizli, a pécsi nagymama házában színei, az Andalúz, Dork és Szerke színei) a színek elvesztése követi, majd a monokróm, végül a — való-ban — egészen feketévé váló időszakok, évek. „Húsvét után volt, hogy a fekete-fehérből eltűnt lassan a fehér, aztán a szürke is. Fekete lett az összes utca és fekete a város...”

Ebben az érzékletek mentén működtetett világban sajátos szerepe van a nyelvnek. Egyfelől egészen korlátozott, visszahú-zott teret kap a másfajta megismerési és közvetítési módokkal szemben. A regény ábrázolási rendjében az élet eseményei, a lé-nyegi dolgok többnyire nem a szavak, a beszéd által történnek vagy dőlnek el; sokkal inkább a tekintetek, pillantások, az érin-tések és az ütlegek, a mozgások (gyaloglás, utazás), a tettek és a belső vágyak, szuggesztiók határozzák meg a dolgok alakulását. A párbeszédnek általában csonkák, töredékesek, mint a narráció egésze; csupán néhány szavas mondatok, de gyakran csak egy-egy szavas válaszok, tiltakozások vagy „rábólintások” — az érzé-sek, történések megerősítéseként — „kapnak szót” az elbeszélés menetében. Épp ezért (ez a másfelől), az eddig elmondottakkal szembeesülve, a kimondott szavaknak, mondatoknak ily mó-don mégis nyomatéka, ereje lesz. A beszéd, a megnyilatkozás tága értelve szinte performatív aktusként, erőként van jelen a regényben, a vágyak, a kérések, a döntési vagy érzelmi nyo-maték kihelyezésének formájaként. Valódi párbeszéd (vagy -szerűségek) csak Dorkkal, az ikerhúggal zajlanak, és ezek kö-zül a legfontosabb, az egyetlenről szóló — már idézett — ígéret szintén performatívum. Mindezt alátámasztja, hogy a formai-lag párbeszédnek látszó, annak induló kijelentésekről sokszor kiderül, hogy a belső beszéd esetei: Szerke elnyelt, kimondat-lan, magában elszuttogott vagy belül dübörgő, sikoltó mondatai, megjegyzései, kívánságai, vágyai vagy a másakra, a tárgyakra, a világra való ráolvasásai.

Mindeközben a problematikusságot jelezve a nyelv és a nyelvhez hasonló jelrendszerek felszínén tartott témái a műnek, hiszen a sok nemzetből összevarrt család a nyelvi kódok sokasá-gát működteti és váltogatja. Míg Dork földtől (élettől) eloldott lebegését, idegenségét jól érzékelteti, hogy képtelen nagymamái-nak, dédanyáinak nyelvét magába szívni, ám végül mégis ő lesz a családhoz nem kötődő francia nyelv tolmácsa, a mű végén pedig katalánul kezd tanulni. Vele ellentétben Szerke ösztönő-sen szívja magába Európa és ősei nyelveit, ez is az emberi világ érzékeny befog(ad)ásának újabb rétegeként társítható alakjához. Ám *Az Andalúz lányai* e kérdésben is jóval összetettebb képet mutat, hiszen mégis Dork kötődik szorosabban a szintén polig-lott fordító apához és a németajkú budai nagymamához, Szerke pedig a regényben szinte szótlán érzéki, „andalúz” anyához, s nem Dork, hanem az ő gyerekkori emlékeit határozza meg a

francia lánnyal, Marie-val töltött néhány nap. És ugyan vannak dolgok, melyeket csak egy(ik) nyelven lehet, érdemes (meg)ne-vezni (marelica), és kaphatnak a lányok örökségként gyönyö-rű neveket (Zorica, zorahajnalauróra, theodoraangelika stb.), a nyelvi kód és kódváltás mégiscsak a felszín, a létezés formáinak súrolása a lényeg érintése nélkül (a kódváltások elhithetetik ide-ig-óráig, hogy sikerülhet a dolgok mélyéhez közelebb jutnunk, az ikerjelek használata a kéz és az ujjak rebbenéseivel már-már kifejezetten ezt az érzést kelti, bár még azok is elfelejthetők az élet gyötrelmei során, ahogyan a görög betűk bármikor letöröl-hetők a párás ablakról), a boldogság, boldogtalanság, a női test-ben, női létben élő fájdalom és hiányérzet valójában egy nyelven sem megközelíthető. A hiányos, megtört sorsokra ezért is találó a nagymamák által ajándékozott szép nevekk szemben a cson-kolt, hangzóhiányos, torlasztott nevek keménysége és szövegbeli intenzív jelenléte: Dork meg Szerke. A nyelvhez való viszony a regénynyelv sűrűségében tükröződik, a különféle idősíkok, észleletek, események egy mondatba, bekezdésbe halmozása, a hasonlatok sokasága mind az együttállások, korrespondenciák, szinkronicitás érzékeltetése érdekében történik.

A nyelvi jelek, jelrendszerek mellett nemcsak a karakterfor-málás, hanem a megismerési módok, reprezentációs lehetőségek miatt is fontos Szerke képekhez, de főleg vonalakhoz, színekhez és fényekhez való viszonya. A festőnek is tanuló — az intéz-ményi képzésből nem véletlenül kiábrándult — lány kifejezési formája a vonal, a papíron való „maszatolás”. A vonalak húzása, a vonalakból lassan, akár évek alatt készülő képek a részekből összeáll(íthat)ó nagyobb egység individuális lehetőségének egy újabb sugallata a műben. A főhős képekhez való viszonya, mű-vészi hitvallása nemcsak az önkifejezés, önterápia miatt fontos szereplői vonás, hanem annak a fajta megismerési és reprezentá-ció módnak, esztétikának művön belüli tematizálása, kivetíté-se, amely módot, poétikát a regény maga is működtetni látszik. Ennek kapcsán emelhető ki az a jelentéktelennek tűnő főiskolai jelenet a gézdarabokat vászonra ragasztgató, nonfiguratív, *Cím nélkül* című kollázsokat készítő évfolyamtárral, Ficsúrral, aki mikor „magyarázni kezdte, hogy a figuralitás halott, Szerke ki-fordult az ajtón, mintha mosdóba menne. — Te vagy halott — gondolta, amikor a jéghideg vizet a kezére folyatta, és a Dunára gondolt, amely minden áldott nap más színű.” Az a festészet, az a művészet, amelyet a lány képvisel és művel, szorosan kötődik a valósághoz, onnan indul: a dolgok megfigyeléséből, hosszas szemléléséből. A látvány rögzítéséből, a részletek, részek sokasá-gából, vonalak viszonyrendszeréből kibontakozó kép nem törli el a referenciális ábrázolás lehetőségeit, érvényességét, ahogy a regény sem, s hisz az érzékekkel befogható, letapogatható, bár a szubjektív észlelésnek kiszolgáltatott, így végérvényesen rö-gzítethetetlen dolgok közvetíthetőségében. Ezért kell újra és újra lerajzolni az utca követ, a kapu boltozatát, az épületek tömbjét. Ezért kell újra és újra leírni a napsütés erejét, a leves zamatát, az érintés fájdalmát. És ezért kell újra és újra bejárni a várost, a hidakat, Budáról Pestre, Pestről Budára.

A város és a tér ugyanis nem csak Szerke rajzainak kitün-tetett terepe, a tér kitöltése és bejárása, a regénytér kiépülése szo-ros kapcsolatban áll az eddig részletezett tapasztalásmóddal és szenzualitással. A tér, léttér szemlése, kitöltése, bejárása, terek ütköztetése ugyancsak összetett, finoman kidolgozott *területe* a regénynek. Az apró létterek, kis lakásoktól a tér európaivá tágításáig a regény térkezelése tökéletes összhangban áll az ön-magát (életét, jelenét, saját múltját) megéllő, önmagára reflektáló individuum és a közép-európaiság történelmét, sorsát, kulturális tapasztalatát és emlékezetét, keveredését, életérzését megéllő fő-hős és családjának kettősségével, összetettségével. A regény nem hagyja figyelmen kívül a terek, helyek szemlélésének, nézésének lehetőségét sem, a gyermekkori kertek felmérése, a diófa ágáról befogott világ, majd az ablakokban, gangokon ücsörgő, ácsorgó lány fentről néz le a városra, az utcára, a budai hegyekre. De en-nél sokkal fontosabbak a tér (a város) betöltésének, belakásának, bejárásának aktusai, és ebben szintén szerepet kap a családi múlt helyeinek, a horvát és olasz városok felkeresése is, az idő térré formálása, a múlt térként való visszahódítása.

Szerke folyamatosan járja a várost, kamaszlányként in-kább még a *flâneuse* kíváncsiságával és céltalanságával, vagy a bejár(atot)t útvonalak napi rutinjával, szegleteket, köveket, re-pedéseket kiismerve. Budapest egyes részei, utcái később szo-rosan kapcsolódnak férfiakhoz, kocsmákhoz, egyetemekhez és lakásokhoz, melyeket, mint az egyetlen férfit is, meg kell találni, ki kell választani a köröngteteg kínákozó lehetőségei közül. Az otthonkeresés és otthonteremtés szintén az élhető, boldog élet fontos kérdései közé tartozik Péntek Orsolya regényében, s erre a témára a pécsi ház színeinek megismétlésével nagymama búto-rainak guberált párdarabjaival, a saját kezűleg varrt huzatokkal, otthonról hozott abroszokkal és a levelek illatával az elbeszélő rendre visszatér. A város egyfelől mint otthon, mint jól ismert léttér van jelen a műben („Az egész város az otthonunk”), főleg Buda, de Pest bizonyos környékei is, ám a műben előre haladva egyre tébolyultabb, elkeseredettebb, végtelen éjszakai gyaloglá-sok más jelentéseket is működésbe hoznak: egyrészt a keresést, olykor konkrét pasasok felkutatását a helyek valamelyikén, oly-kor cél(személy) nélküli keresést, a belső űr kitöltését, a valakire találás hátha-lehetőségét, másrészt a menekülést a férfiak elől, a visszatérő motívum értelmében, *il faut laisser maisons...*, me-nekvést tehát a rossz kapcsolatokból, a saját léttől, boldogtalan-ságtól. A hidak végigjárása, a lábak hidaknak feszítése, Pestről Budára, Budáról Pestre, az ideiglenes létállapot, a függőben lévő életszakasz, a partok nélküli helyzet, a kapcs(o)k keresésének térképlete, s e reménytelen állapot ismétlése.

A város (kör)bejárásához hasonlóan jártuk körbe Péntek Or-solya szövegterét; mert mást nem lehet, csak körbejárni, körkö-rösen közelíteni mindazt, amit érzékeink, tapasztalataink révén a világról (és a regényről) sejtünk, mintegy gyenge tudásként, közelíteni valami számunkra fontos lényegét, keresni önmagun-kat múltunkban, gyökereinkben, tereinkben, emlékképeinkben, életeseményeink belső elrendezésében. Keresni a másikat, keres-

ni benne önmagunkat és egyben a mást, az idegent, keresni öt tereinkben, emlékképeinkben, életeseményeink belső elrendezé-sében, közelíteni a boldogságot, az örömet, és távolodni a bol-dogtalanságtól, a fájdalomtól, kitölteni az űrt, a hiányt. Mindez azért rettenetesen nehéz, mert a női „életprogram”, múlt és jelen összetömrödve ott él bennünk, kitörölhetetlenül, testünkben, sejtjeinkben, szemvillanásainkban, retinánkon, az összes zsigere-inkben. Noha roppant avítottnak, netán szentimentálisnak tűnhet ez így, ennyire lecsupaszítva, szinte egysíkúvá kalapálva az ön-megvalósító, karrierista és a szingli kifejezést transzparensként lengető nők korában, ám Péntek Orsolya regénye következe-te-sen és érzékenyen képviseli választott horizontját, háttérbe (zá-rójelbe) helyezve női mivoltunk más, másként, máskor fontos vetületeit. Belénk, zsigereinkbe égeti a gyanút, hogy kimondva-kimondatlanul, leplezve, elfojtva vagy nyíltan vállalva mindany-nyian az Andalúz lányai vagyunk.

➤ *Sepsi*
László

R

Rákos
kisgömböc

*(David
Cronenberg:
Konzum.
Európa,
2014)*

„Ha a rákot nem a test mélyében eltemetett pszichológiai okkal magyarázzák, a leghatalmasabb ellenség a legtávolabbi cél meta-forájává válik. Kennedy ígéretét, hogy az amerikaiak le fognak szállni a Holdon, Nixon azzal igyekezett túlszárnyalni, hogy a rákot pedig le fogják győzni”¹ — idézi fel Susan Sontag *A beteg-ség mint metafora*ban a huszadik század egyik azon jeles alkalmát, amikor a rák fogalma nem csupán politikai jelentéstartalmakkal telítődött, de egyben át is került a *science fiction* felségterületére. Nixon beszédében a betegség egy olyan démonikus, legyőzendő entitássá vált, mint később a *Csillagok háborújával* megfertőzött reagan-i retorikában a „Gonosz Birodalma” (azaz a Szovjetunió), melynek megsemmisítése éppúgy a közeljövőbe vetített utópia volt, mint Kennedy idején a holdra szállás. Sontag pár sorral később tovább bővíti ezt a gondolatmenetet: „A rák ma a pa-ranoia szélén egyensúlyozó, mindent leegyszerűsítő világkép

¹ Susan SONTAG: *A betegség mint metafora*, Európa, 1983, 82.

70

71

szolgálatában áll. A beteg gyakran ördögi megszállottságként éli át a betegséget — a daganat vagy »rosszindulatú«, vagy »jóindulatú«, akárcsak az isteni erő. [...] A veszélyes csodaszerek [...] legfőbb szervezett támogatói a szélsőjobboldali csoportok közül kerülnek ki, amelyeknek paranoid politikájába ugyanolyan jól illeszkedik a rák csoda-gyógyításának elmélete, mint az UFO-k létezésének bizonyítása.”²

Sontag 1978-ban megjelent könyvének nem titkolt célja volt, hogy kiiktassa, vagy legalábbis reflektálttá tegye azokat a gyakran morális ítélettel terhelt többletjelentéseket, melyek a pestistől a tuberkulózison át a rákig a betegségekről való beszédet jellemezték a társadalmi diskurzusban. A betegségek legyőzése a betegségek metaforáinak legyőzésével kezdődik, foglalható össze a kötet egyszerre radikális és felszabadító álláspontja, annak belátásával, hogy egy daganat nem több, mint ami: sejthalmaz, nem pedig isten büntetése. Ugyancsak a hetvenes évek második felében készültek a kanadai filmrendező, David Cronenberg első egész estés horrorjai, melyek Sontaghoz hasonlóan egy perspektívaváltással kecsegtettek: a *Paraziták* (1975) címbeli élősködői nem csupán szexuális őrzöngésben tobzódó kvázi-zombivá változtatják áldozataikat, de a bacchanáliába torkolló mini-apokalipszis — ami egyaránt olvasható a hatvanas évek szexuális forradalmának könyörtelen kritikájaként vagy éppen mint ezen kritikák paródiaja — legalább annyira egy új kezdet, mint az emberiség egy korszakának lezárása. Nézőpont kérdése, hogy a film záró képsorain kirajzó fertőzöttek felszabadítani vagy elpusztítani indulnak a gyanútlan kanadai lakosokat.

Cronenberg biohorrorjainak kitüntetett szerepe mind a műfaj, mind pedig az emberről való gondolkodás poszt- és transzhumanista paradigmáinak történetében a szövegek ambivalenciájából fakad, ahogy Nemes Z. Márió fogalmaz: egy „be-fejezhetetlen antropológiai kutatás kihívásaira adott, átmeneti válaszok.”³ Ez a befejezetlenség, történeti határpozíció érhető tetten a filmek gyakran egymásnak is ellentmondó olvasataiban. *A légy* (1986) című klasszikus főhőseinek testi metamorfózisát Edward Guerrero meggyőző érveléssel tekinti az AIDS metaforájának, hiszen a folyamat egy egyéjszakás kalandot követően kezdődik, előrehaladott állapotában tünetei az AIDS késői stádiumát idézik és a film szövegszinten is játszik ezzel az analógiával, például a férfi azzal hívja fel a barátnőjét, „hogy vigyázzon, mert lehet, hogy elkapott valamit.”⁴ Guerrero olvasatában *A légy* ahhoz a retorikához kapcsol vissza, melyet Sontag egy évtizeddel korábban hevesen kritizált: az átváltozás a házasságon kívüli nemi kapcsolat következménye és büntetése, melyen keresztül a történet implicit módon „tiszteletben tartja a tradicionális monogám család biztonságát és szentségét.”⁵ Ugyanakkor a határátlépés és büntetés ok-okozatiságára épülő gondolatmenet csak addig működőképes, amíg egy humanista perspektívából tekintünk a tudós metamorfózisára, egyértelműen negatív állapotként értékelve azt. De ez a perspektíva, mint arra Nemes Z. Márió rámutat, csupán a film női főszereplőjének perspektívája, aki számára a férfi átváltozása „tragikus leépüléstörténet”, ami



viszont nem számol azzal, hogy a figura a cselekmény kezdetétől fogva fluxusban van, „nincs végleges, tulajdonképpeni formája”, helyett „folyamatosan artikulálódik egyik átmeneti fázisból a másikba”. A permanens metamorfózis felől nézve a „betegség” is pusztán egy állapot a sok közül.

Mindezek felidézése azért is hasznos David Cronenberg első regényének olvasásakor, mert a *Konzumban* az író-rendező visszatér korai pályaszakaszának fixációihoz, különös tekintettel a betegségmetaforákra. „Emlékszel, mikor legutóbb szexeltünk abban a szállodában, Schipolban?” — hívja fel a szabadúszó újságíró Nathan ugyancsak szabadúszó partnerét, Naomit.

² Uo.

³ NEMES Z. Márió: *Képkeltő elevenség*, L'Harmattan, 2015, 186.

⁴ EDWARD GUERRERO: *Az AIDS mint szörnyeteg a tudományos-fantasztikus és horrorfilmekben = Tarantino előtt 1. Tömegfilm a nyolcvanas években*, szerk.: NAGY Zsolt, Új Mandátum, 2000, 106–120.

⁵ Uo.

„Kiderült, hogy Roiphe-m van. Valószínűleg elkaptad tőlem.” (128) Nathan egy mellrákos lánytól szerezte be a leginkább egy kiadós gonorrhea-fertőzésre emlékeztető „Roiphe-kórt”, mikor egy budapesti zugklinikán egy Dr. Molnár Zoltán nevű sarlatán forradalmi mellrákgyógyszeréről szóló cikkén dolgozott. Naomi eközben egy minden gyanú szerint feleséggyilkos kannibállá lett francia filozófus, bizonyos Aristide Arosteguy után kajtat Párizsban majd Tokióban, szintén egy világgraszoló sztori reményében. A pár a történet során csupán telekommunikációs eszközök segítségével érintkezik, egyetlen kivétellel: ez lesz az az alkalom, amikor Nathan továbbadja a Roiphe-kórt a lánynak. Hasonlóan *A légyben* látottakhoz, a betegség szimbolikája itt is több lehetséges olvasási módnak ad lehetőséget: egyszerre tekinthetjük a fiú hűtlenségének büntetéseként, de a továbbfertőzést értékelhetjük úgy is, mint a pár virtuális távkapcsolatának üdvöztető visszatérést a technológiától mentes testiséghez. Naomi és Nathan ugyanis a hi-tech kütyük megszállottjai, ami kapcsolatukat is meghatározza, hűségükbe „belekeverik a szenvedélyes márkahűséget” (12) is, viszonyuk dinamikáját kölcsönadott teleobjektívek és vágyott újabb modellek határozzák meg, mígnem a Roiphe-kór időlegesen áttöri a technológiai fetisizmus és fogyasztói megszállottság védőburkát, végre egy kézzelfogható, radikálisan őszinte gesztus a szinte csak a virtuális térben létező románcban.

A nemi betegség témája, bár a regény első felében hangsúlyos szerepet kap, később feloldódik a *Konzum* egyre tágabb panorámát befogó tablójában, ami mintha egy Cronenberg-rajongó vásárnap délutáni Google-keresései mentén szerveződne. A véletlenszerűen egymás mellé rendezett kulcsszavakban — mellrák, technológia, paranoia, Cannes, társadalomfilozófia, diktatúra és fogyasztói kultúra — felismerhető az eddigi életmű párlata, de az egyes motívumok termékeny kétértelműségéből (mint a Roiphe-kór esetében) zilált, ötletszerűen kanyargó szövegegész születik, mely kényszeresen vissza-visszatér a fetisizált betegségekhez. A két főhős — továbbra is állandó netkapcsolatban — párhuzamos beavatási rituálén megy keresztül: Naomi beköltözik a Tokióban bujkáló filozófushoz, Nathan pedig a Roiphe-kór névadójával és annak önkannibalizmusban jeleskedő lányával alakít ki szorosabb kapcsolatot. A fiatal újságírók és mentorra lett interjúalanyaik pszichológiai és szexuális játszmákkal átszőtt viszonyában mintha a '68-as értelmiségiek vennének revansot a fogyasztói kultúrában reflektálatlanul elmerült Y-generáció tagjain, akik „amíg a kütyük mellett fel nem fedezték Arosteguy-ék friss kiadású kötetait, azt sem tudták, ki az a Karl Marx, meg hogy van egy könyv, aminek az a címe, hogy *A tőke*.” (79) A generációk találkozásának tétje egyben az is, hogy a nyugati, baloldali értelmiség hogyan képes pozicionálni magát az ezredforduló utáni fogyasztói kultúrában, azon kívül, hogy olyan frappáns dolgokat állít művészet és konzumerizmus viszonyáról, mint például hogy „a jelenkor irodalmi csúcsteljesítménye a használati utasítás” (8). Miközben „filozófia és konzumerizmus” címmel tartanak előadást az egye-

temen, médiaszemélyiségként afféle belső kritikát fogalmaznak meg a fogyasztói berendezkedésről, és „konzum-kórnak” nevezve betegséggként írják le azt, a részben Sartre-ról és Beauvoir-ról mintázott filozófuspár egyre közelebb sodródik a nyugati kapitalizmus groteszk Másikjához — a Koreai Népi Demokratikus Köztársasághoz. Utóbbi beemelésével a *Konzum* részben műfajt is vált, biohorror-elemekkel díszített krimiből — valóban a férje ölte meg és fogyasztotta el a francia filozófusnőt, és mi köze mindehhez a másik cselekményszál bizarr orvosfiguráinak? — eljutunk a paranoiathrillerig, ahol a paranoia forrása nem első sorban a szövegben mindinkább banalizálódó észak-koreai diktatúra fenyegetése, hanem a tömegmédia mindent bekebelező, a virtuálist realitássá, a realitást virtuálissá alakító természete. „A házastársak közti kannibalizmus annyira leuralta a médiát, hogy egy ponton már valósággá vált” — magyarázza a regényben Arosteguy. „Addig tartott fogságban ez a fikció, míg egészen bekebelezett.” (176)

Észak-Korea mint szökési lehetőség — ami, ahogy az később kiderül, korántsem vonta ki magát a posztmodern média virtualitásából — a *Konzum* szatírájának egyik végpontja, melyben Cronenberg a betegségek mellett életművének egy másik vándormotívumát, a rovarokat kapcsolja össze a politikával. A rovarok és rovarközösségek a Cronenberg-bestiáriumban a tökéletes, embertelen Másik, egyszerre vonzó és taszító idegenségük ad lehetőséget arra, hogy — *A légytől* a *Meztelen ebéd* (1991) át a *Pillangó úrfi* (1993) és a *Pók* (2002) már csak metaforikusan jelenlévő totemállataiig — a rendező hősei általuk definiálják újra saját embervoltukat vagy éppen tágítsák annak határait. „Hallottál már rovarpolitikáról? Én sem. A rovaroknak nincs politikájuk. Brutálisak. Részvétlenek. Nem egyezkednek. Nem bízhatunk a rovarokban. Szeretnék én lenni az első politikus rovar” — hangzik *A légy* címszereplőjének gondolatmenete, és a *Konzumban* a rovarok embertelensége a koreai diktatúra berendezkedésével fonódik össze. A totalitáriánus államhatalmak és a rovarok bolytudatának megfeleltetése már az ötvenes évek hidegháborús sci-fi horrorjának is kedvelt motívuma volt — lásd például a *Them!* (1954) című mozi minden jel szerint kommunista óriáshangyáit —, Cronenberg annyival viszi tovább ezt a szimbolikát, hogy a *Konzum* ízeltlábúi nem a (katonai) invázió, hanem az ideológiai fertőzőtségek rémével fenyegetnek.⁶ *A rovarok ésszerű felhasználása* című észak-koreai propaganda-film megtekintése után ugyanis a (később meggyilkolt) filozófusnő élörsdik mocorgását észleli a testében. „Az észak-koreai mozi benne magát a melledbe, mégpedig a bal oldali, komcsi melledbe” (229) — értékeli a kialakult helyzetet a zaklatott férj, miközben az ideológia, mint annyiszor a Cronenberg-életmű hússá vált

⁶ Érdemes megjegyezni, hogy a szovjet katonai fenyegetést megtestesítő rovarok mellett a korabeli tömegfilmnek a kártékony ideológiai hatások szimbólumaként — szemben Cronenberggel — inkább növényi alapú életformákat használtak, lásd a *Tesztablók támadásának* (1957) az individuumot eltörölő „pod people”-jeit vagy az agykontrollal támadó úrrépat Roger Corman *It Conquered the World* (1956) című sci-fi/horrorjában.

metaforáinak sorában, a szó legszorosabb értelmében íródik az emberi testre.⁷ Hasonlóan Sontag fentebb idézet párhuzamához, a *Konzum* megfelelteti egymásnak a rákot és a totalitáriánus ideológiát, a férj sokáig mellráknak véli a felesége testébe beköltözött rovarpopulációt, mígnem egy speciális hallókészülékkel maga is meg nem győződik létezésükről.

Mint ebből is kitűnik, a *Konzum* két fő szervezőelve a fertőzés és — mint azt az eredeti cím (*Consumed*) még inkább kiemeli — a bekebelezés. A szereplők találkozásai során betegségekkel, és ami még fontosabb, ideológiákkal fertőzik meg egymást, miközben a késő-kapitalizmus Jameson által leírt működésmódját fizikai valójukban is illusztrálva hol egymást (Arosteguy), hol saját magukat (Roiphe lánya) zabálják fel. A fogyasztói kultúra és a kannibalizmus megfeleltetése korántsem új keletű ötlet — lásd a példák sorát csupán Cronenberg kortársai közül Romero zombifilmjeitől kezdve Thomas Harris Hannibal Lecterén át Ellis *Amerikai pszichó*jáig —, a *Konzum* annyival tágítja ezt a metaforát, hogy a bekebelezés médiuma a digitális technológia, azon belül is a digitális (film)kép lesz, ami a regény folyamán mindinkább felülírja a szereplők konszenzuális valóságát.⁸ Ezzel a szöveget átszövő film- és technológiatörténeti utalások nem csupán a rendező Cronenberget ismerőknek szánt kikacsintások lesznek, de nagyban összefüggnek a *Konzum* alapproblémájával. Míg a távolságtartó, tárgyilagos nyelvezet adekvát megfelelője a Cronenberg-filmek szenvtelen, klinikai kameratekintetének és színészeinek robotikus, érzelemmentes játékát is tetten érhetjük a kötet szereplőinek redukált jellemrajzaiban és abszurd dialógusaikban (melyek mind azt erősítik, hogy az emberre mint afféle intellektuális tevékenységre is képes hús-gépként gondoljunk),⁹ a francia új hullámra és úgy általában az európai művészfilmes hagyományra tett utalásai elsősorban a regényen végighúzóódó analóg–digitális ellentétpárt erősítik. Cronenberg a filozófusokat és fiatal szeretőjüket rendre az említett filmes tradícióra utaló hasonlatokkal jellemzi — „szívesen tetszelgett a vásott francia fenegyerek pózában, nagyjából a filmszínész Jeanne-Pierre Léaud stílusában” (17) —, így míg az iPhone-függő újságírók alakja a digitális kultúrával, a régi vágású gondolkodóké az analóg képrögzítéssel fonódik össze, találkozásuk tehát mediális szinten is tükrözi a generációs konfliktust. (A szöveg egy ponton rá is erősíti a digitális–analóg szembeállítás közhelyeire a szintén az idősebb generációhoz tartozó Dr. Molnár egyik monológjában: „Én szigorúan az analóg technika híve vagyok. Számomra a médium egyenlő a filmmel, a többről pedig szó se essék. Ami analóg, az lomha, bumfordi és esetlen, de az eredmény utolérhetetlen” — 22.)

A *Konzum* az egyik mellékszereplő széthulló digitális képének leírásával zárul, ami bizonytalanná teszi, hogy a megnyitott Skype-ablakban valóságot látott-e a főhős, vagy csupán egy imposztort vagy szimulációt. Ezzel Cronenberg nyitva hagyja a kérdést, hogy pontosan mennyit is képes bekebelezni a digitális és fogyasztói kultúra a valóságból és a művészetből: „a fogyasztási cikkek esztétikuma nemcsak hogy egyenrangú a természetes

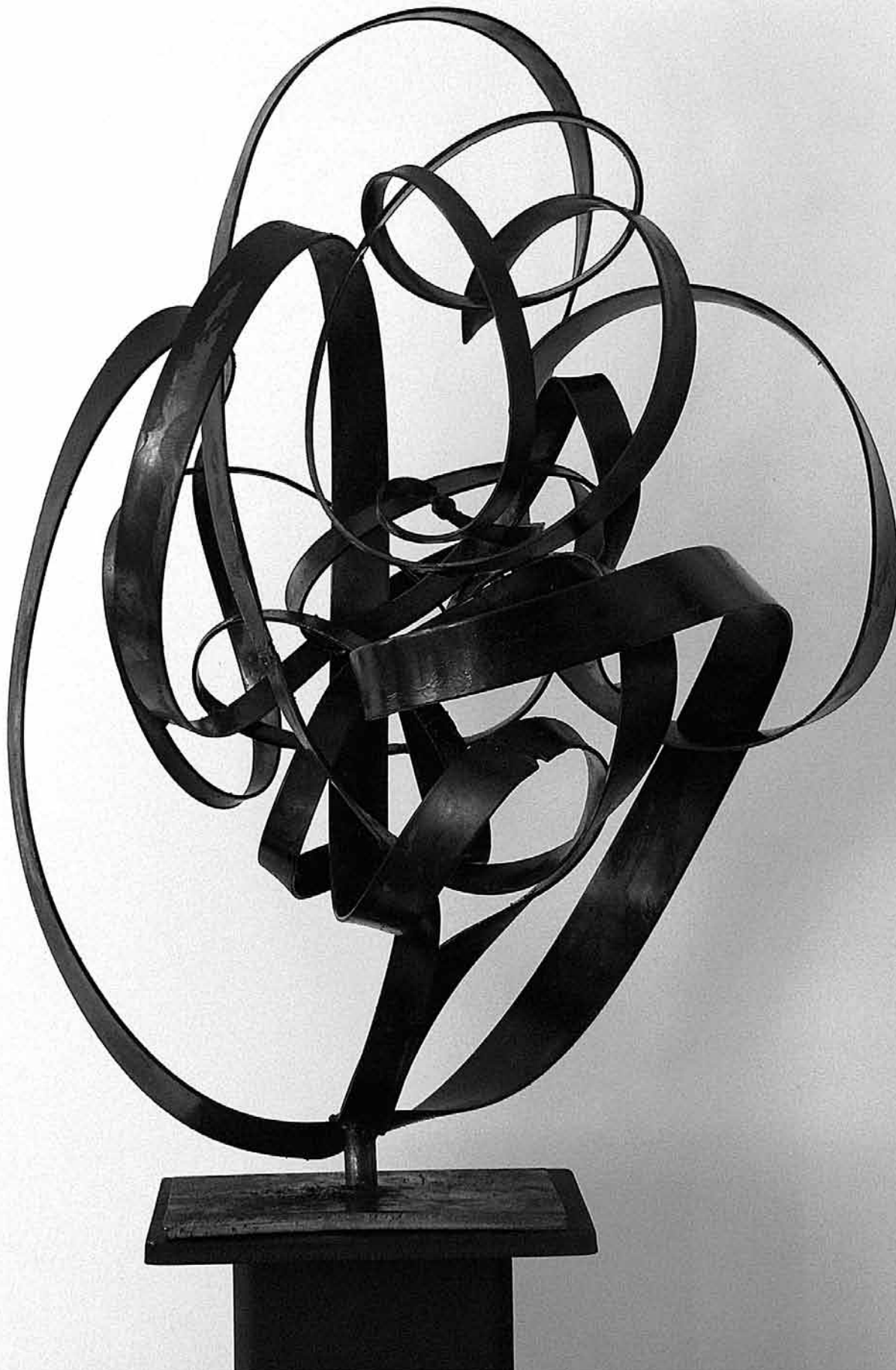
szépségeszménnyel, de az ipari, technológiai kultúra jelen fejlettségi fokán meg is haladja azt” (112), áll Arosteguy egyik könyvbeli esszéjében az utóbbi felvetésről, és ezt illusztrálja, amikor a regény egy későbbi pontján a szereplők 3D-nyomtatóval — melynek a rejtély megoldásában (?) is kiemelt szerep jut — reprodukálják egyikük torz péniszét. A *Konzumban* az észak-koreai diktatúra az egyik végső bástya, amit talán még nem kebeleztet be nyugati fogyasztói kultúra és a digitális technológia mindent átfogó virtualitása (de a folyamat már megkezdődött, lásd a regénybeli propaganda-film esetét Cannes-nal), és ezzel párhuzamosan a testi-biológiai szférában a rák lesz az az anomália, ami a Roiphe-kórhoz hasonlóan részben ellenáll a beolvadásnak. „Annyi rákos nő van manapság. Gondolod, hogy új szépségeszmény van kibontakozóban? A rákos beteg, mint szépségideál?” (69) — veti fel ennek kapcsán a mellrákos Dunja. A rák legyőzése, ahogy az Sontagnál is olvasható, továbbra is utópia, de a fetisizáción keresztül megkezdődhet beolvasztása a fogyasztói kultúrába — ahogy történik az például a balesetek során szerzett testi sérülésekkel az ugyancsak Cronenberg rendezte *Karambol*-ban (1996).

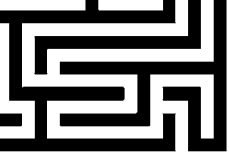
A felfalás és felfalás öngerjesztő gyakorlatát Cronenberg azzal teszi univerzálissá, hogy maga a regény is része lesz saját fikciós univerzumának, Nathan és Roiphe *Konzum* — *egy különleges kór anatómiája* címmel kezdenek el dolgozni egy könyvön. Ez az aprócska határátlépés ugyan korántsem fokozódik Philip K. Dick az olvasót is maga alá gyűrő ontológiai paranoiájává, inkább csupán aprócska posztmodern geg, mely belesimul a regény távolságtartó iróniájába, de jól illusztrálja a *Konzum* logikájának önfelszámoló természetét. A szöveg katalógusjellegével mintegy a Cronenberg-életművet is bekebelezi, magában foglalva mindazt, ami a rendezőt az elmúlt négy évtized egyik fontos brandjévé — egyúttal árucikkévé — tette. A *Konzum* elfogyasztása korántsem nevezhető hedonisztikus befogadói élménynek: mintha maga a szöveg is rákos burjánzásnak indult volna, hogy végül a konzumerizmus logikáját a végsőkig hajtva Cronenberg-tuladagolással töltsé elkényelmesedett olvasóját.

⁷ Cronenberg hússá vált metaforáiról lásd: Steven SHAVIRO: *Bodies of Fear* — *David Cronenberg* = S. SH: *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, 1993, 127–158.

⁸ Ugyancsak a digitális virtuális valóság természetéről szólt Cronenberg utolsó saját — tehát nem adaptált — forgatókönyvből készült egész estés filmje, az *eXistenZ* (1999), melynek hősei egy videojáték hagymahéjszerűen egymásra rakódó rétegeiből keresték a kiutat és a vele együtt a „végső” valóságot. Fontos különbség ugyanakkor az *eXistenZ* és a *Konzum* által ábrázolt virtuális valóságok között, hogy míg előbbiben a „végső” realitás elviekben elkülönül a virtuális terektől (bár összetéveszthető vele), a *Konzumban* virtuális és reális egyetlen térben, a konszenzuális valóságon belül olvad szétválaszthatatlanul egybe — hasonlóan a *Videodrome*-ban látottakhoz.

⁹ Ez persze a szövegben sem marad reflektálatlanul, lásd például ezt a leírást: „Dunja hunyorogva, szinte zoomolva próbált Nathanre fókuszálni. Az egész annyira gépies, elektromechanikus volt, mintha egyben a lány fotografikusan rögzítené is a férfi kiélesedő képét.” (23)





Tőzsér János

A filozófia filozófiája

(Søren Overgaard – Paul Gilbert – Stephen Burwood:
An Introduction to Metaphilosophy. Cambridge University Press, 2013)

1. Képzeljük el egy kezdő filozófushallgató napját az egyetemen. Bemegy az első órára, és azt hallja, hogy a filozófia egyfajta szupertudomány, mely megalapozza a különféle szaktudományokat, majd a második órán azt, hogy a filozófia nem tudomány, de még csak nem is episztemikus vállalkozás, hanem a költészettel rokon tevékenység. A harmadik órán arról tanul, hogy a filozófiai kijelentéseinket kizárólag fenomenológiai (azaz: egyes szám, első személyű perspektívából hozzáférhető) tények igazolhatják, a negyediken viszont arról, hogy a filozófia egyedül üdvözítő módszere a fogalmi vagy nyelvi analízis, melynek semmi köze a szubjektív tapasztalatokhoz.

Kezdő hallgatónk fejében zavar támad, de ez nem tántorítja el attól, hogy másnap újra próbálkozzon. Rögtön elsőként igen különös előadásra ül be. Olyan kifejezéseket hall, mint „a lét tisztása” vagy „a lét pásztora”, és olyan téziseket, hogy „a megismerés csak a gondoskodásban kézhezállón keresztül halad előre a már csak kéznél lévő hozzáférhetővé tételéig”, vagy hogy „a semmi semmizik”. E Heidegger-kurzusról (merthogy Heidegger-kurzusról van szó) kilépve később betéved egy Carnap filozófiáját taglaló kurzusra, melyen megtudja: Carnap szerint az összes metafizikát művelő filozófus, különösen Heidegger, csupa értelmetlenséget beszél. Ezt követően egy Wittgensteinről szóló előadáson arról „értesül”, hogy a filozófiai problémák kivétel nélkül értelmetlenek, és a filozófia művelésének egyedüli értelme, hogy a segítségével megszabaduljunk a filozófiai problémáktól. Majd arról, hogy a filozófiai problémák értelmesek ugyan, de megoldásuk meghaladja a kognitív képességeinket — ahogy meghaladja egy csimpánz kognitív képességeit, hogy megértse a kvantumfizikát.

E történet nem pusztán a fantáziám terméke. Mindez könnyen megtörténhet azzal, aki a filozófia tanulmányozására adja a fejét. S ha megtörténik, akkor annak örülnünk kell: az illető ugyanis megtud (vagy inkább: megtapasztal) valami *fontosat* a filozófia természetéről.

Tegyük fel, hogy a kezdő filozófushallgatónk már korábban is tisztában volt azzal, hogy egyetlen fontos filozófiai kérdés sincs, melynek megválaszolása kapcsán egyetértés volna a filozófusok között. Tudja, hogy intenzív vita folyik arról, hogy milyen viszony van a test és a lélek között. Ar-

ról is, hogy létezik-e szabad akarat, vagy sem. Arról is, hogy bizonyítható-e a külvilág létezése, vagy sem. Nem sorolom tovább. E két napon azonban kezdő filozófushallgatónk *va-donatúj* tapasztalattal gyarapodott. Belátta: a filozófusok a filozófia természetét illetően *sem* értenek egyet egymással. Különböző módszereket tartanak célravezetőnek, egészen eltérő stílusban írják a tanulmányaikat, egymással összeegyeztethetetlen célokat tűznek maguk elé. Sőt még arra sem vehet mérget, hogy amit az egyik filozófus filozófia címszó alatt művel, azt egy másik filozófus egyáltalán elismeri filozófiának.

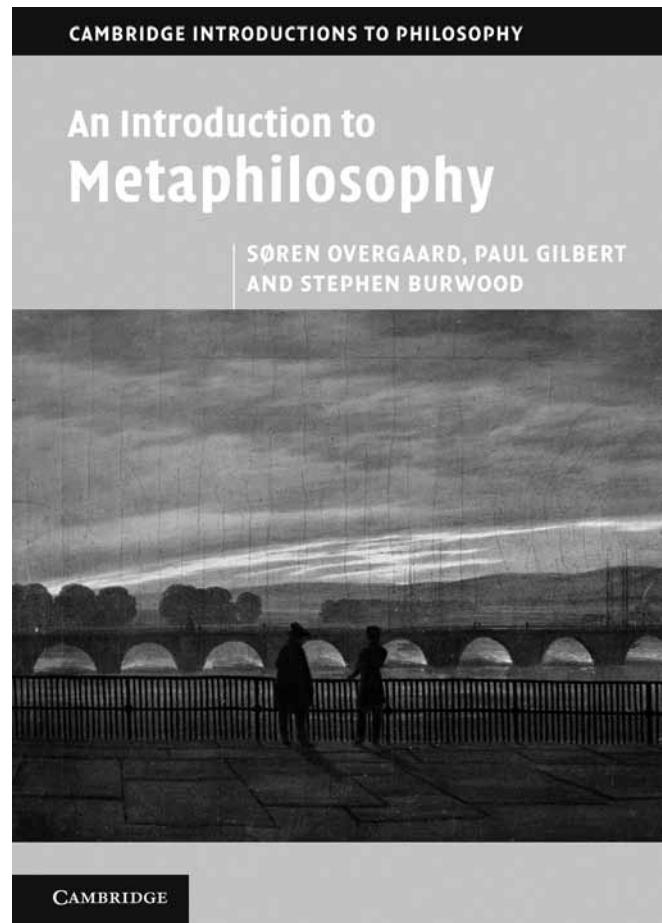
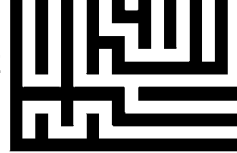
2. Overgaard, Gilbert és Burwood könyvének az a célja, hogy megismertessen bennünket azokkal a legfontosabb elméletekkel, melyek a filozófia természetéről szólnak. Az efféle elméleteket *metafilozófiai* elméleteknek nevezzük. Ahogy a vallásfilozófia a vallási jelenségeknek, az elmefilozófia a mentális jelenségeknek, a művészetfilozófia a művészeti világ jelenségeinek, úgy a metafilozófia magának a filozófiának a filozófiája. A metafilozófia így maga *is* filozófia: más viszony áll fenn metafilozófia és filozófia, mint metafizika és fizika között. Míg a metafilozófia a filozófia része, addig a metafizika nem része a fizikának.

A szerzőhármас könyve (mely a legelső átfogó bevezetés a filozófia filozófiájába) három nagy kérdést tárgyal. (1) *Mi* a filozófia? (2) *Hogyan* kell művelni a filozófiát? (3) *Miért* kell művelni a filozófiát?

Könnyen belátható: e három kérdés nem teljesen független egymástól. Ha például az (1) kérdés kapcsán úgy gondolod, hogy a filozófia a költészettel rokon tevékenység, akkor nem felelheted a (2) kérdésre azt, hogy a filozófia helyes módszere a fogalmi-nyelvi elemzés. Vagy ha a (3) kérdésre úgy felelsz, hogy a filozófia művelésének egyetlen értelme, hogy megszabaduljunk a filozófiai problémák keltette nyugtalanságtól, akkor nem válaszolhatod az (1) kérdésre azt, hogy a filozófia olyan tudomány, amely megalapozza a különböző szaktudományokat.

A könyv nagy vonalakban úgy épül fel, ahogy a képzeletbeli hallgatónk órarendje. Miután a szerzők röviden rámutatnak a metafilozófia fontosságára, a fenti három kér-

A Kiskáté vendégszerkesztője: Bárány Tibor. A korábbi írások a portálunkon olvashatók: <http://www.muut.hu/?cat=58>



dést tárgyalják. Az (1) kérdés kapcsán azt elemzik, hogy a különböző filozófusok mit értenek filozófián, illetve miképp vélekednek a filozófia és a természettudományok viszonyáról. A (2) kérdés kapcsán egyrészt azt vizsgálják, hogy a különböző filozófusok mit tekintenek a filozófiai megismerés helyes módszerének, másrészt azt, hogy megkülönböztethető-e, és ha igen, hogyan különböztethető meg egymástól az analitikus és kontinentális filozófia, harmadrészt azt, hogy tartható-e az a koncepció, mely szerint a filozófiai kijelentések reprezentációs tartalommal rendelkeznek, vagyis a világról szólnak, és ennél fogva igazak vagy hamisak. Végezetül a szerzők a (3) kérdés kapcsán azokat az elméleteket mutatják be, melyek szerint a filozófia művelése nem pusztán intellektuális időpocsékolás, hanem értelmes (értékes) tevékenység.

A szerzőhármас könyve tankönyv. S ahogy rendes tankönyvhöz illik, a szerzők minden probléma kapcsán számba veszik a legismertebb álláspontokat, az azok mellett és ellen felhozható érveket, és a tárgyalás során mindvégig igyekeznek pártatlanok maradni (még ha nem is mindig sikerül nekik). A könyv mind a kezdő, mind a nem kezdő

filozófusoknak jó szívvel ajánlható. Előbbieknek azért, mert segíthet eligazodni tanulmányaik során (és itt akár még a tantárgyfelvételre is gondolhatunk), az utóbbiaknak meg azért, mert a könyv hozzájárulhat ahhoz, hogy a gyakorló filozófusok — a különböző bemutatott lehetséges álláspontok fényében — közelebb kerüljenek saját (esetleg reflektálatlan) metafilozófiai előfeltevéseik tisztázásához.

3. Mivel a rendelkezésemre álló terjedelem szűkös, és mivel nem szeretném az összes felmerülő kérdés kapcsán épp csak jelzésszerűen bemutatni a különböző álláspontokat, az alábbiakban egyetlen témára koncentrálok, a „mi a filozófia?” kérdésre.

A szerzőhármас — helyesen — megkülönbözteti e kérdésre adható *deskriptív* és *preskriptív* válaszokat. Ha azt firtatjuk, hogy *ténylegesen* mi a közös azokban a tevékenységekben, melyeket filozófiának nevezünk, akkor a filozófia deskriptív definíciójára vagyunk kíváncsiak. Ha viszont azt, hogy milyenek *kell* lennie a filozófiának, hogy értelmes tevékenység legyen, akkor a filozófia preskriptív meghatározása a célunk.

Kezdem a deskriptív válaszokkal. Az egyik legelterjedtebb (és egyben legegyszerűbb) válasz a „valójában mi a filozófia?” kérdésre az úgynevezett *deflacionizmus*. Ha belegondolunk, mennyire különbözik egy politikai filozófus, egy logikus, egy metaetikus, egy kísérleti filozófus, egy episztemológus és egy feminista filozófus tevékenysége, hát nemigen találunk bennük túl sok közöset. Így kézenfekvő a csattanós, ámde semmitmondó válasz: filozófia mindaz, amit a filozófus végzettségű, illetve filozófiát intézményes keretek között tanuló emberek egyetemeken és különféle kutatóintézetekben végeznek. A filozófiának nincsen lényegi tulajdonsága; az, hogy mi filozófia és mi nem, pusztán könyvtári besorolás kérdése.

Egyesek természetesen elégedetlenek ezzel a válasszal: szerintük igenis adhatunk szubsztantív, tartalmas választ a fentebbi kérdésre. Ennek az *esszencialista* megközelítésnek két típusát szokás megkülönböztetni. Vagy azt mondjuk, hogy a filozófia speciális *módszere* révén különbözik minden mástól, vagy azt, hogy speciális *tárgya* révén.

Vegyük az első, módszertani megközelítést. E szerint: a filozófia *a priori* tudomány; olyan megismerő tevékenység, melyet a karosszékben ülve végzünk anélkül, hogy eközben bármiféle empirikus adatra támaszkodnánk. E javaslatl azonban nincs minden rendben, mivel nemcsak a filozófia *a priori*, hanem a matematika is. Erre védekezésül valaki azt mondhatná, hogy — ellentétben a matematikusokkal — a filozófusok a karosszékükben ülve *fogalmi* elemzést végeznek, és nem pusztán számokkal bíbelődnek. Csak hogy ezzel túlságosan szűk definíciót adna: számos filozó-

fus ugyanis egészen bizonyosan nem végez fogalmi elemzést. Ugyanez a személy azt is mondhatná: a filozófusok — szemben a matematikusokkal — a való világ természetével foglalkoznak. E javaslattal viszont az a baj, hogy a filozófiát nem pusztán módszertani szempontból határolja el más tudományoktól.

Akik a filozófiát annak sajátos tárgyára hivatkozva igyekeznek meghatározni, kénytelenek igencsak általánosan fogalmazni. Vegyünk néhány jól ismert szlogent. A filozófia „az univerzum egészének a leírása”, „a nagy és örök kérdések tudománya”; arra tett kísérlet, hogy megértsük, „milyen dolgok léteznek, és azok milyen módon függnek össze egymással, mind a »dolgok«, mind az »összefüggés« fogalmát a lehető legtágabb értelmében véve”. De olyan javaslat is forgalomban van, mely szerint a filozófia tárgyát kezdetektől fogva hat kulcsfogalom alkotja: a „tudás”, az „igazság”, a „létezés”, az „azonosság”, az „okság” és a „jó”.

E megközelítéssel is az a baj, hogy túl szűken érti a filozófiát. Különös volna például a nagy és örök problémák közé sorolni az olyan témákat, mint a sport, a horror, a tömegkultúra, az ételek, a *bullshit* (!), az összeesküvés, a *Warcraft* (!) és a *heavy metal*, holott ezek mindegyikéről komoly filozófiai traktátusok szólnak.

Valószínűleg e két álláspont között van az igazság. Egyrészt léteznek olyan kérdések, melyek mindörökre a filozófia fennhatósága alá esnek, és soha nem fog velük egyetlen más tudomány sem érdemben foglalkozni. Ilyen például az, hogy „tudjuk-e igazolni azt a vélekedésünket, hogy nem a Mátrix-világban élünk?”, vagy „hogyan határozható meg a propozicionális tudás fogalma?”, vagy „léteznek-e absztrakt (nem térbeli és nem időbeli) entitások?”, és még sorolhatnám. Másrészt viszont azt is el kell ismerni: nincs *éles* határ a filozófiai és az egyéb tudományos kérdések között. Eleget az elmefilozófia és a kognitív tudomány területére gondolnunk: mindkettőnek a mentális jelenségek alkotják a tárgyát.

Térjünk rá a preskriptív válaszokra! A könyv szerzői úgy vélik: a különböző elméleteket annak függvényében érdemes tipizálni, hogy azok szerint milyen viszonyban van a filozófia a természettudományokkal. Mennyiben hasonlítanak egymásra és mennyiben nem?

A következőről van szó. Valószínűleg kevesen vitatják a természettudományok sikereit, és azt, hogy a modern fizika az emberiség történetének legeredményesebb episztemikus vállalkozása. E sikerességnek három fő ismérve van. Az első: a természettudományok által szállított ismeretek igen nagy része megbízható (empirikusan igazolt). A második: a természettudományok eredményei jól alkalmazhatóak a mindennapokban. A harmadik: a természettudományok fejlődnek: egyre *többet* tudunk a világról.

Mármost úgy tűnik: a filozófiára éppen ezek *ellenkezője* igaz. Nem szállít megbízható ismereteket. Nemigen hasz-

nálható a mindennapokban, ráadásul egyre kevesebb embert érdekel. Nem fejlődik, hanem stagnál.

A filozófiai fejlődés hiányát jól illusztrálja a következő, Eric Dietrich-től származó gondolat-kísérlet (*There Is No Progress in Philosophy*, Essays in Philosophy, 2011, 12, 329–344). Képzeli el, hogy Arisztotelész feltámad, és különböző egyetemi órákra kezd járni. Először a TTK-ra megy, és részt vesz egy kvantumfizikai kurzuson. Mi történik? Szinte semmit nem ért az órán elhangzottakból; amit mégis, az gyökeresen szemben áll mindazzal, amit ő maga a természeti világról gondol. Ezt követi a biológia szakon egy előadás az evolúcióelméletéről. Mi történik? Konstatálja, hogy — amennyiben igaz, amit hall — mindent fel kell adnia abból, amit korábban az élet kialakulásáról és a fajokról gondolt.

De tegyük fel, hogy a TTK-ról átsétál a BTK-ra és meghallgat egy filozófiai előadást a szubsztanciákról és azok változásairól. Mi történik? Mindent ért. Azonnal be tud kapcsolódni a vitába. Saját metafizikai álláspontját nem kell feladnia. Joggal érezheti: álláspontja több mint kétezer év távlatából is védhető. Ezt követően etikaóra ra ül be. Mi történik? Ugyanez. Mindent ért. Azonnal be tud kapcsolódni a vitába. Kőkemény érvekkel tudja ostromozni a deontikus és konzekvencialista etikákat. Feketeöves vitapartner, jaj a tanárnak, ha kikezdi az általa képviselt erényetikai elméletet.

Miért fontos látni a filozófia sikertelenségét — szemben a természettudományok sikerességével? Azért, mert ennek alapján érdemes meghatároznunk, hogy milyen az a filozófia, melyet érdemes művelnünk. Két dolgot mondhatunk. Vagy azt, hogy a filozófia bizonyos értelemben *része* a természettudományoknak, vagy legalábbis *érintkezik* azokkal, s így azok sikere rávetül a filozófiára is. Vagy azt, hogy a filozófia *teljesen más* vállalkozás, mint a természettudomány; olyan feladatai vannak, melyek elvégzésére a természettudományok eleve alkalmatlanok.

Hogyan képzelhető el az első stratégia? Először is azt mondhatjuk, hogy a filozófia a szó szoros értelmében véve része a természettudományoknak. Bármilyen filozófiai probléma merüljön is fel, a filozófus első dolga, hogy utánanézz a megfelelő empirikus vizsgálatok eredményeinek. Ha az emberi megismerés természete érdekli, álláspontját az észlelés és gondolkodás empirikus (mondjuk: kognitív tudományi) vizsgálataira alapozza. Ha az idővel kapcsolatos metafizikai problémák foglalkoztatják, semmit nem mond addig, míg nem tanulmányozta behatóan a relativisztikus fizikát.

Másodszor azt mondhatjuk, hogy a filozófia prototudomány. Önmagában képtelen arra, hogy megbízható és konszenzuálisan elfogadott ismeretekkel rukkoljon elő, ugyanakkor képes megágyazni a különböző szaktudományoknak. Így történt ez a története során több alkalom-

mal is: az újkor hajnalán levált róla a fizika, a 19. században a biológia és a pszichológia, a múlt század 60-as éveiben pedig a kognitív tudomány. E tudományok (metafizikai) alapjait egytől-egyig filozófusok rakták le.

Harmadszor azt is mondhatjuk, hogy igaz ugyan, hogy egyedül a természettudományok szállítanak megbízható ismereteket, csak hogy a filozófiára hárul a feladat, hogy tisztázza egyrészt a természettudományok alapfogalmainak jelentését, másrészt a különböző elméletek közt fennálló logikai viszonyokat. Egy biológus ugyanis nem elemzi a faj fogalmát, egy fizikus pedig nem sokat törődik azzal, hogy a kvantummechanika determinisztikus avagy indeterminisztikus értelmezése-e a helyes.

Nézzük a második stratégiát, mely szerint másra jó a filozófia, mint a természettudomány. Először is azt mondhatjuk, hogy a filozófia célja nem új ismeretek előállítása, hanem hozzájárulás az ember önmegértéséhez. A filozófus feladata explicitté tenni a világról és benne önmagunkról alkotott implicit fogalmi sémánkat. Olyan alapvető meggyőződésekre kell itt gondolni, mint hogy a világot előre és élettelenre osztjuk, hogy kizárólag személyeknek tulajdonítunk morális felelősséget, hogy vágyainknak és vélekedéseinknek oksági szerepet tulajdonítunk stb. E meggyőződésekkel nemre, korra, társadalmi helyzetre, műveltségre való tekintet nélkül és minden tudományos vizsgálódás előtt valamennyien rendelkezünk.

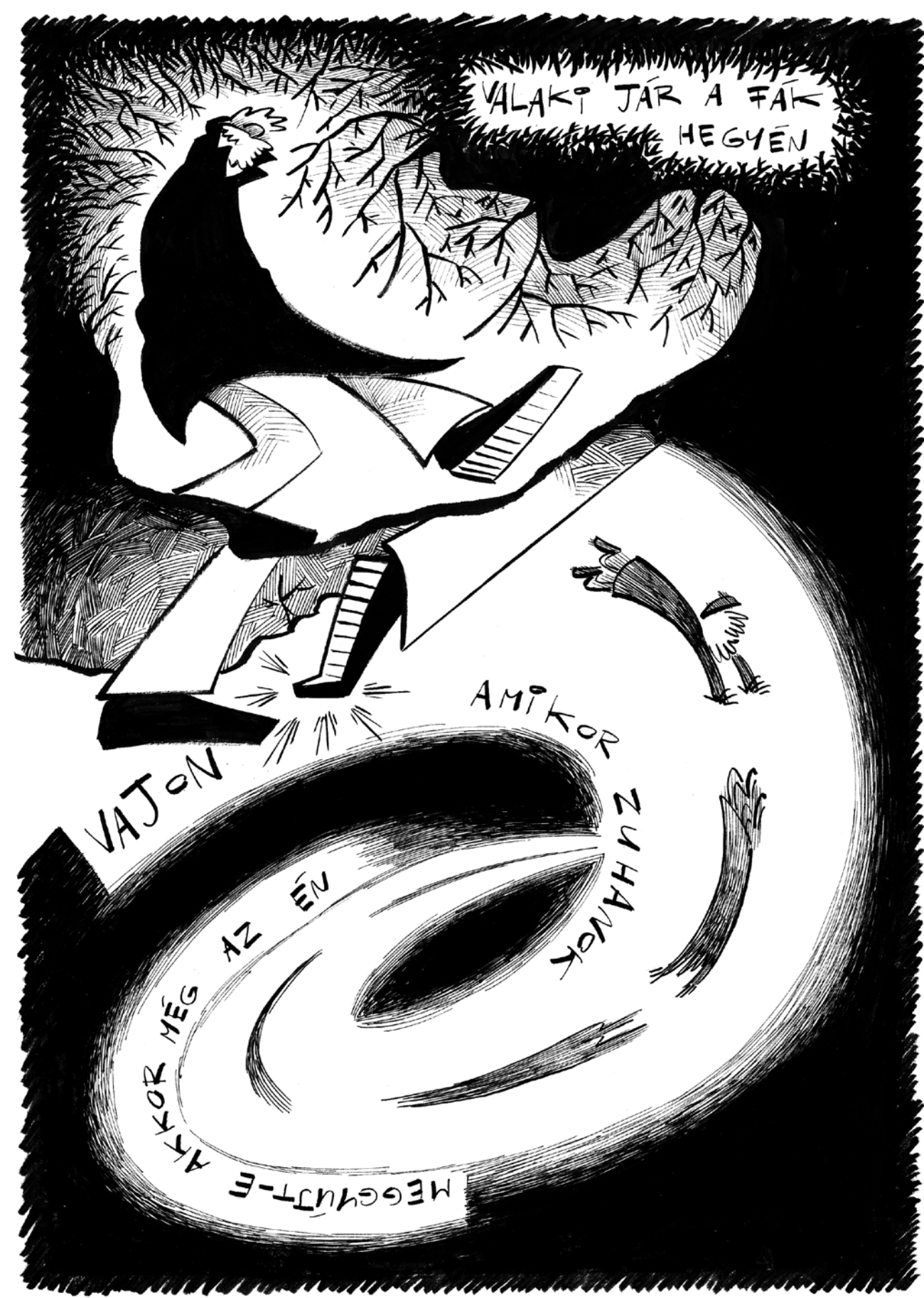
Másodszor azt mondhatjuk, hogy a filozófiának fenomenológiának kell lennie. A filozófus feladata az, hogy a különböző jelenségeket abból a szempontból vizsgálja, ahogyan azokat a szubjektum átéli, vagyis hogy elvégezze a tudatos tapasztalataink egyes szám, első személyű elemzését. A fenomenológiaként értett filozófiában a természettudományoknak semmilyen szerepe nincs; a fenomenológia legfőbb módszertani elve éppen az, hogy az analízis során fel kell függesztenünk (vagy ahogy a fenomenológusok fogalmaznak: zárójelbe kell tennünk) mind a *common sense* vélekedéseinket, mind a természettudományos ismereteinket.

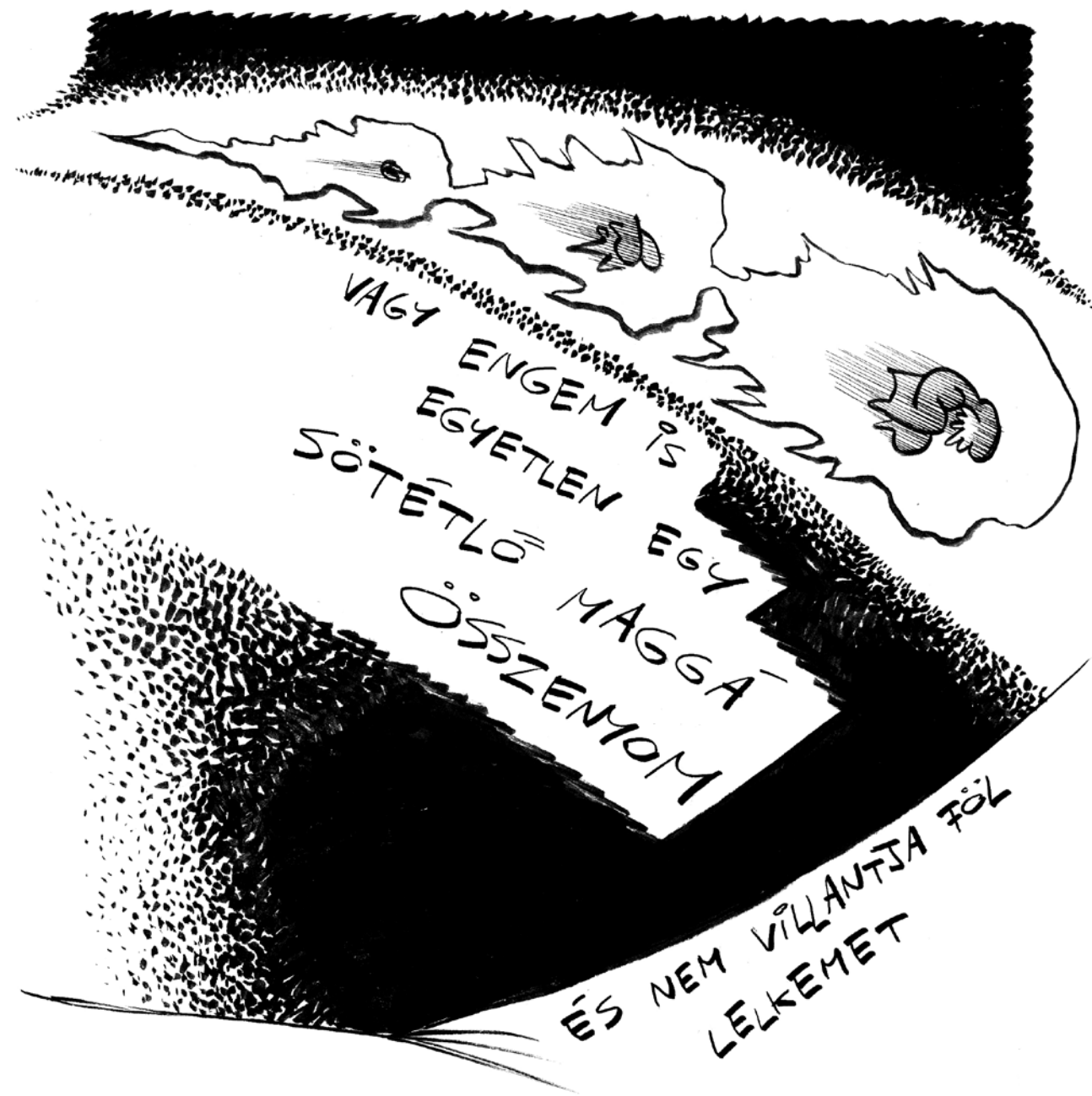
Harmadszor azt is mondhatjuk, hogy a filozófia tulajdonképpen világnézet. Nem az a feladata, hogy egymástól izolált filozófiai problémákat oldjon meg, és különböző részgazságokat mondjon ki, hanem épp ellenkezőleg: az, hogy egységbe rendezze mindazt, amit a legkülönbélebb források alapján tudunk. Egy efféle világgép természetesen tartalmazhatja a természettudományok eredményeit is, de nem ez a lényeges. Egyedül az számít, hogy olyan átfogó perspektívát nyújtson, melyben konzisztensen értelmezni tudjuk önmagunkat, történelmi helyzetünket és természeti mivoltunkat.

4.

A „mi a filozófia?” leginkább a „mi a művészet?” kérdéssel rokon. Egyik kérdésre sincs megnyugtató válasz. Egyrészt azért nincs, mert annyira heterogén azon tevékenységek köre, melyeket filozófiának, illetve művészetnek hívunk, hogy reménytelen feladat azok közös lényege után kutatni. Másrészt azért nincs, mert a filozófusok és a művészek képesek valamire, amire mások nem. Nevezetesen arra, hogy olyan munka kerüljön ki a kezeik közül, melyek lényegileg *újradefiniálják* a filozófia illetve a művészet fogalmát.

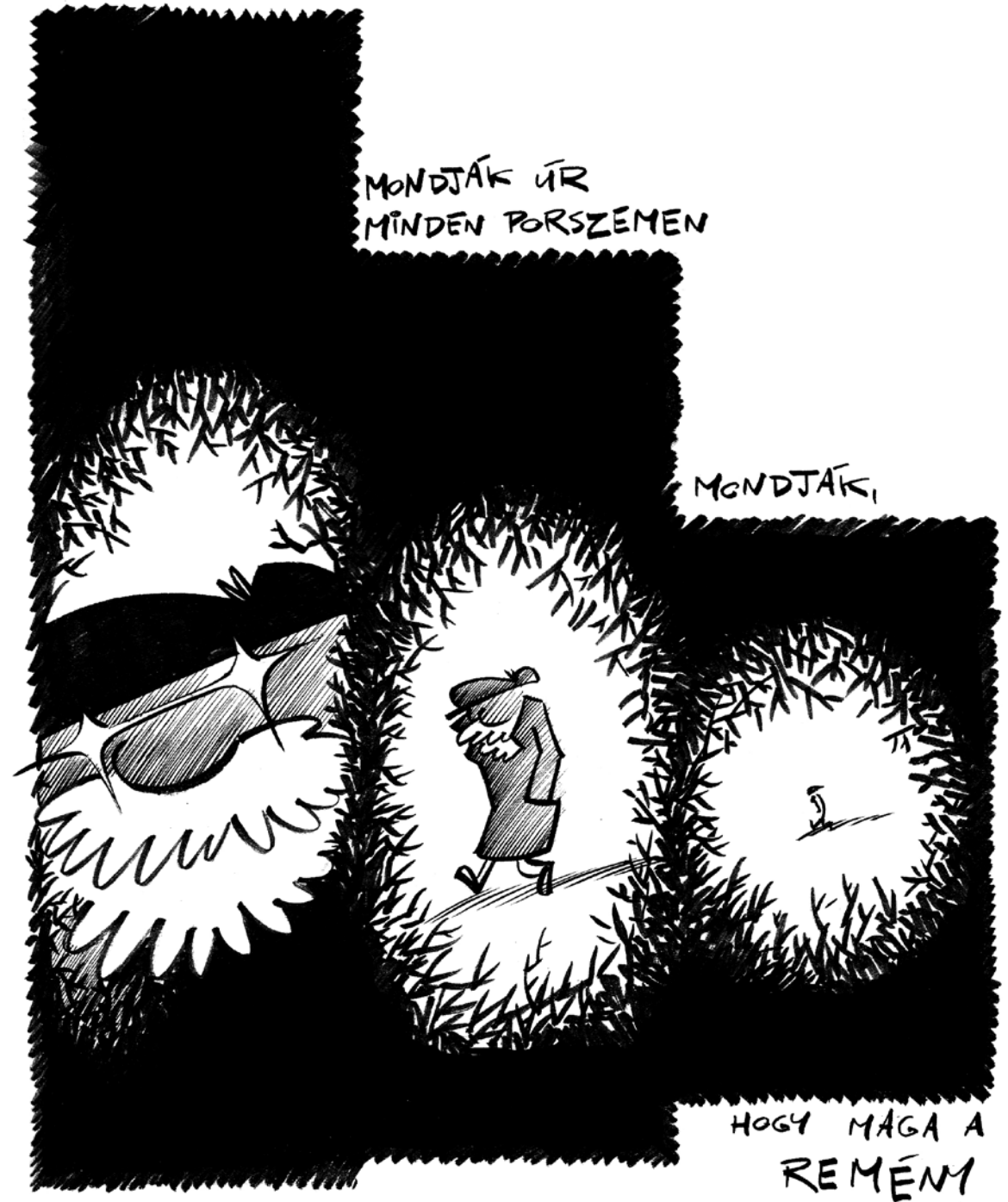


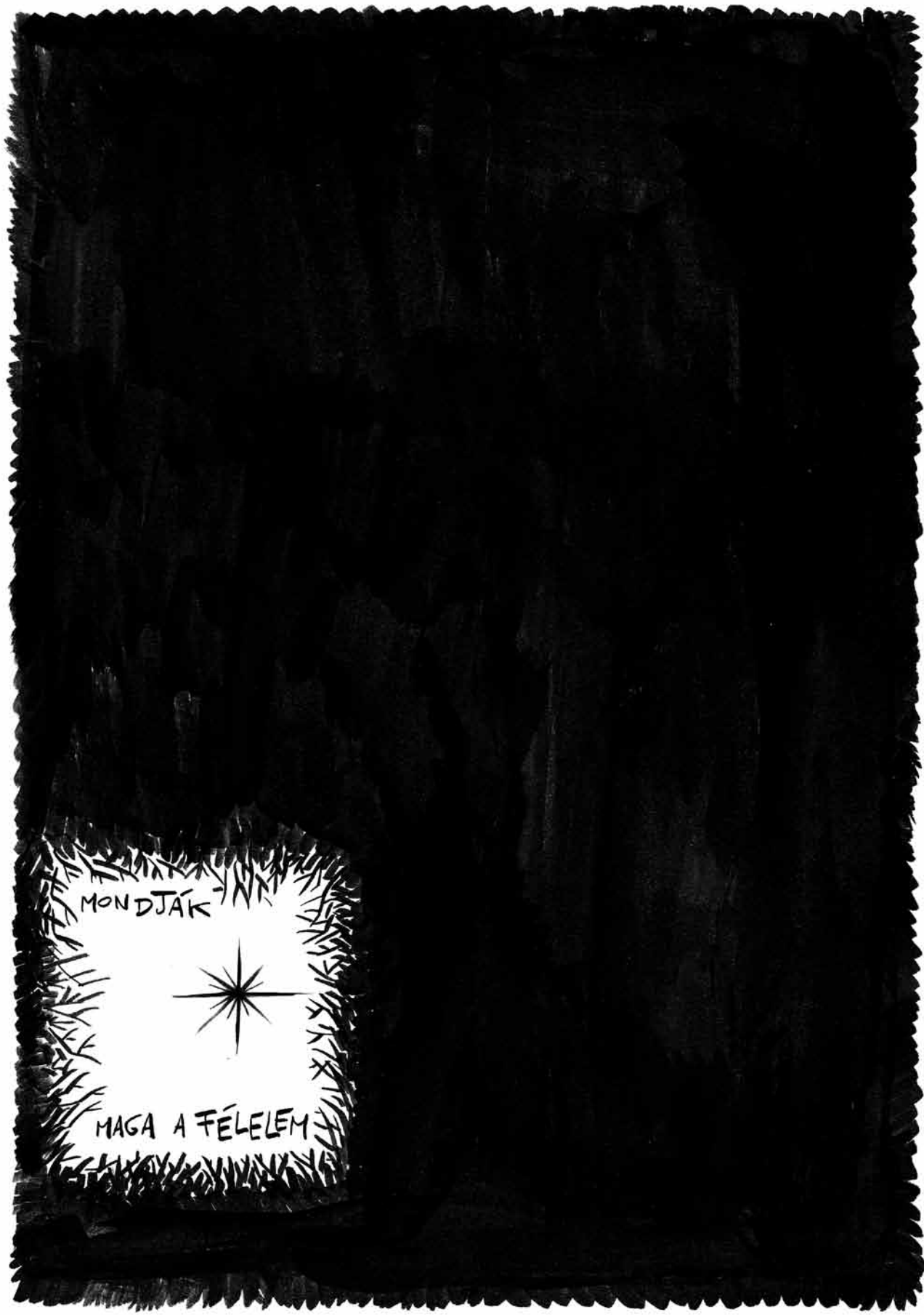






VALAKI JÁR
A FÁK HEGYÉN

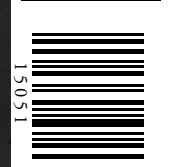
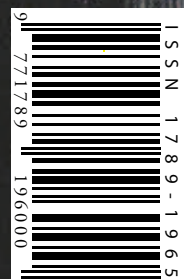




mu



www.muut.hu



890 Ft

nka