

műút



Garaczi 60 | A tagadni kívánt valósággá teszi magát | száradásig már nem veszek levegőt | két csend közötti kertyokká lettem | koalíció, szuverenitás, koalíció, szuverenitás | Bárkit megállásra késztet | SZEM | Kittler | Az elhavasodás és a burzsoázia tudata | A háború az háború az háború az háború | az angyalokat vacsorázzák | egy csodálatos kannibalisztikus sóvárgás



garaczi 60

GARACZI László: Bardo |4

NAGY Ildikó Noémi: LACZI + NINI |6

KEMÉNY István: Mindent (a 60 éves Garaczi Lászlóról) |8

MÉNES Attila: Ki tud többet Garaczi Lászlóról? |9

SOPOTNIK Zoltán: Életmelír |10

SZEKRÉNYES Miklós: Ötvenhatvan |11

BERTA Ádám: „forgatják az arcom, mint egy elromlott fényképezőgépet” |12

TALLÉR Edina: Come along boy! |14

„ricsésnek bölcsész, bölcsésznek punk” — **GARACZI** Lászlóval **SZABÓ** Gábor beszélget |17

szépírás

SZOLCSÁNYI Ákos: Hullig; Hallgat |22

SÁNTHA József: Kalauz a répaöldön |24

TATÁR Sándor: Fohászfenyegetés; Istápolj, ispotály! |28

VIDA Kamilla: lakosság |30

OCISOVSZKY Zsófia: imprinting; nagyítás |32

SZURDI Panni: déryné |34

Christina **DAVIS**: Az első (*Ferencz Mónika fordítása*) |36

Jeffrey **McDANIEL**: A csendes világ (*Ferencz Mónika fordítása*) |39

WIRTH Imre: A sírásig terjedő sávban; Az álom; Mehetünk; Ellobbanó; Harsogó; A lebegés; Holt tér |40

FODOR Balázs: Rétegeink között |43

ZSUPOS Norbert: Gyűrődések |44

DIMÉNY-HASZMANN Árpád: dicstelen epizód; R. Lothbrook intelmei fiainak |46

GYUKICS Gábor: pusztán |48

KÁNTOR Zsolt: A rutin genealógiája; A lepecsételt szakadék |51

ÁFRA János: Zarándoklat a sziklához |52

KORNIS Mihály: Apa meg fog halni |54

műút-könyvek

NYIRÁN Ferenc: reggeli |60

SOMOGYI Aranka: felmosórongy; vannak ilyen tárgyak |60

VÉCSEI Rita Andrea: Fagyöngyág-lány |61

BALOGH Ádám: Eská |61

ANDRÁS László: A Tiszánál |62

képzőművészet

KÖRÖSI Boglárka: Hétköznapi észrevételek gyűjteménye (Gaál Kata grafikusművészről) |64

ÁFRA János: A szférák zenéje (Torok Sándor emlékkiállítás) |66

színház

VÁRÓ Kata Anna: Látszatélet (Edward Albee: *Mindent a kertbe!*) |68

VÁRÓ Kata Anna: A jövő generációjának színháza? |70

médiatudomány

BALOGH Gergő: Az újabb német médiatudomány magyarországi recepciójáról |72

TARTALOM

kritika

DECZKI Sarolta: Inzultáló jelenlét (*Pontos észrevételek. Mészöly Miklóstól Nádas Péterig és vissza.* Szerk.: Bagi Zsolt) |82

SZENTESI Zsolt: Párhuzamos alakulások (*Pontos észrevételek. Mészöly Miklóstól Nádas Péterig és vissza.* Szerk.: Bagi Zsolt) |84

NAGY Csilla: Panoráma (Visy Beatrix: *Szavakkal körbe*) |87

térey

VISY Beatrix: A Legkisebb is számít? (Térey János: *A Legkisebb Jégkorszak*) |89

BAGI Zsolt: Az elhavasodás és a burzsoázia tudata (Térey János: *A Legkisebb Jégkorszak*) |92

kritika

SZENTESI Zsolt: Mi van a kilátástalanságon túl? (Darvasi László: *Isten. Haza. Csal.*) |96

REICHERT Gábor: Apák, fiúk, oroszlánok (Dragomán György: *Oroszlánkórus*) |99

BENE Adrián: Hibridprogram — Irónia, narráció és esztétika Bartók Imre trilógiájában (Bartók Imre: *A patkány éve; A nyúl éve; A kecske éve*) |101

danyi

BENCSIK Orsolya: A háború az háború az háború az háború (Danyi Zoltán: *A dögeltakarító*) |106

KISS Noémi: F(ing) (Danyi Zoltán: *A dögeltakarító*) |109

kritika

MÁRJÁNOVICS Diána: „Eva Szeretlek ’91” (Sirbik Attila: *St. Euphemia*) |111

BAZSÁNYI Sándor: Akinek mókuskok kölykeznek a fejében (Papp-Zakor Ilka: *Angyalvacsora*) |113

FÖRKÖLI Gábor: Tisza-parti határkövek (Orcsik Roland: *Harmadolás*) |114

ANTAL Balázs: A választás kétsége (Áfra János: *Két akarat*) |116

KERBER Balázs: Utak találkozása (Horváth Benji: *Beatcore*) |118

KÁLMÁN C. György: Személyesség és körülmények (Gilbert Edit: *Az együttézés irodalmi és vonzatai*) |120

GILBERT Edit: Egy (füves)ember élete (Jevgenyij Vodolazkin: *Lauros*) |122

PÁLFALVI Lajos: A vegytiszta forma (Agneta Pleijel: *Lord Sohamár*) |124

KERTÉSZ Noémi: A Gombrowicz-sztori posztkoloniális olvasatban (Pálfalvi Lajos: *A Transz-Atlantik megállói — Gombrowicz*) |126

REGÉCZI Ildikó: A birodalmi szempont és az orosz irodalom (Ewa M. Thompson: *A birodalom trubadúrai. Az orosz irodalom és a kolonializmus*) |129

KOCSIS Adrienn: Szakadék, sztyepp, Pétervár — Reális és mitikus terek az orosz irodalomban (Regéczi Ildikó: *Térképzetek az orosz irodalomban*) |131

holtsáv

SOMOGYI Gyula: A(z ön)csonkítás esztétikája (Clive Barker: *A vér evangéliuma*) |134

FEKETE I. Alfonz: A lengyel eklektika diadala (Jacek Dukaj: *Más dalok*) |137

kiskaté

BÁRÁNY Tibor: Hazudj, ha tudsz! (Jennifer Mather Saul: *Lying, misleading, & what is said*) |140

SZÁNTÓ Veronika: Ghánától Jénáig és vissza: naturalizmus, biológia és a modern rasszizmus születése (Justin E. H. Smith: *Nature, human nature, and human difference: Race in early modern philosophy*) |143

képregény

KOÓS István: A Leviatán (részletek) |147

2016056

Műút

„Úton lenni boldogság...” (J. K.)

Szerzőink: Antal Balázs (1977, Ózd) költő, író, kritikus, szerkesztő · Áfra János (1987, Hajdúböszörmény) költő, műkritikus · Bagi Zsolt (1975, Pécs) filozófus, kritikus, a Pécsi Tudományegyetem oktatója · Balogh Gergő (1991, Budapest) egyetemi hallgató · Bazsányi Sándor (1969, Miskolc–Piliscsaba) kritikus, a PPTe esztétika tanszékének oktatója · Bárány Tibor (1979, Budapest) filozófus, kritikus · Bencsik Orsolya (1985, Topolya–Szeged) író · Bene Adrián (1977, Pécs) filozófus, irodalomtörténész, kritikus · Berta Ádám (1974, Szeged) író, szerkesztő · Deczki Sarolta (1977, Debrecen) filozófus, kritikus · Dimény Haszmann Árpád (1977, Csernáton, Románia) költő · Fekete I. Alfonz (1986, Szabadka) Szegeden és Budapesten végezte egyetemi tanulmányait · Ferencz Mónika (1991, Budapest) költő, műfordító · Fodor Balázs (1981, Budapest) kiállításszervező, tanár · Fölköli Gábor (1986, Veszprém) az MTA–ELTE Humanizmus Kelet-Közép-Európában Kutatócsoport munkatársa · Gaál Kata (1984, Budapest) grafikusművész · Garaczi László (1956, Budapest) író · Gilbert Edit (1963, Pécs) egyetemi docens, irodalomtörténész, műfordító · Gyukics Gábor (1958, Budapest) költő, műfordító · Kálmán C. György (1954, Budapest) irodalomtörténész, MTA Irodalomtudományi Intézet · Kántor Zsolt (1958, Szarvas) író · Kemény István (1961, Budapest) költő · Kerber Balázs (1990, Budapest) költő, műfordító, bölcsész · Kertész Noémi (1964, Budapest) polonista, műfordító · Kiss Noémi (1974, Gödöllő) író, kritikus · Kocsis Adrienn (1986, Csorna) az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskola Szláv Irodalmak doktori program hallgatója lengyel szakon · Koós István (1975, Miskolc) középiskolai magyartanár, irodalomtörténész, rajzoló · Kornis Mihály (1949, Budapest) író · Kőrösi Boglárka (1993, Nyíregyháza) · Márjánovics Diána (1988, Győr) a PTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója · Ménes Attila (1961, Budapest) író · Nagy Csilla (1981, Balassagyarmat–Budapest) PhD, a MTA Irodalomtudományi Intézetének munkatársa · Nagy Ildikó Noémi (1975, Budapest) író · Ocsovszky Zsófia (1975, Gödöllő) költő · Pálfalvi Lajos (1959, Budapest) irodalomtörténész, műfordító · Regéczi Ildikó (1969, Miskolc–Debrecen) egyetemi docens; habilitált doktor (dr. habil.) az irodalom- és kultúratudományok területén · Reichert Gábor (1987, Tatabánya) irodalomtörténész, kritikus · Sántha József (1954, Mogyoród) író, kritikus · Somogyi Gyula (1979, Debrecen) kritikus, irodalomtörténész, a ME Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézetének adjunktusa · Sopotnik Zoltán (1974, Tatabánya) költő · Szabó Gábor (1964, Szeged) kritikus, a SZTE Magyar Irodalmi Tanszékének oktatója · Szántó Veronika (1980, Budapest) PhD, ELTE filozófiatörténet · Szekrényes Miklós (1965, Sajóvamos) író · Szentesi Zsolt (1957, Eger) habilitált főiskolai tanár, PhD · Szolcsányi Ákos (1984, Budapest) költő, bölcsész · Szurdi Panni (1997, Budapest) költő · Tallér Edina (1971, Budapest) író · Tatár Sándor (1962, Törökbálint) költő, műfordító · Váró Kata Anna (Debrecen) kritikus · Vida Kamilla (1997, Budapest) költő · Visy Beatrix (1974, Budapest) irodalomtörténész (PhD), kritikus · Wirth Imre (1964, Pomáz) író · Zsupos Norbert (1989, Pécs) író

E számunkat **Gaál Kata** művei, illetve azok részletei díszítik. A reprodukciókat a művész engedélyével közöljük.

Műút · irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat · ISSN 1789-1965 · Megjelenik a **Szép-mesterségek Alapítvány** kiadásában Miskolcon · Főszerkesztő: **Zemlényi Attila** (zemlenyi@muut.hu) · Szép-irodalom, képregény, olvasószerveztés és korrektúra: **kabai lóránt** (kkk@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** (szepmesterségek.alapitvany@gmail.com) · Layout és logo: **Szurcsik János** (mail@janos.at; www.janos.at) · **Előfizethető: Szép-mesterségek 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



A Műút is — mint minden folyóirat — nehéz helyzetben van annak el-
lenére, hogy a viszonylag támogatott lapok közé tartozik. Azzal, hogy
idén hat helyett csak négy számot tudunk megjelentetni, veszítünk — és
veszítenek az olvasóink is. De nem ez a legnagyobb veszteség.

Rendkívül szomorú, hogy több évtizedes tradícióval bíró lapok tűn-
nek el a palettáról, virágzó szellemi műhelyek mennek tönkre, lehetet-
lenülnek el egy olyan országban, amelynek a szépirodalma a reformkor
óta hagyományosan a folyóirat-kultúra köré szerveződik. Az a valódi
hungarikum, ha hónapról hónapra a legfrissebb kortárs magyar nyelvű
alkotások megjelennek. De ha már az anyanyelvi kultúránk sem fontos,
akkor mi az? Ha a szépirodalmi folyóiratok „veszélyeztetett, kihaló állat-
fajokká” válnak, az óriási probléma — az olvasóvá nevelés és a tehetség-
gondozás számára is.

Szolidárisak vagyunk, amennyire és ahogyan módunkban áll; szoli-
dárinak kell lennünk, csak nincs miből — ez egy szegény szakma, és a
jelen helyzet nem csak a szerkesztőségeket lehetetleníti el, de tördelők,
képszerkesztők és a nyomdaipari kétkezi dolgozók egzisztenciáját is bi-
zonytalanná teszi, ha a jelenlegi trend marad az uralkodó. És mindegy is,
hogy mi okozza: ami elveszett, jóvátehetetlenül elvesz.

A Műút szerkesztősége

Bardo

GARACZI László

Megfordult a reccsenésre: nem volt mögötte semmi. Fent zúgott a szél, a dombok mögött néma villámok csapkodtak. Bemondták különböző nyelveken, hogy viharzóna közeledik, senki ne álljon a fák alá. Nagy, kövér cseppekben esni kezdett, és Lalibá egy pillanat alatt elveszítette Lizát az összetorlódó, meglóduló tömegben. Telefonált, sms-t küldött, nézte a kiabáló, lökdösődő embereket. Mögötte a kerítésen csattogtak a molinók a fellépők képeivel. Fájt a feje, legszívesebben lefeküdt volna a földre. Elképzelte, hogy otthon vacsoráznak, és Liza összeviszsa csacsog, semmiségekről, boldogan.

Az áramszolgáltatás akadozott, kihunyó és felvillanó fényekben sodródott a részeg tömeg: mindez túl reális volt, közhe-lyes, de azért érdekes is. Néhány srác bicskával elkezdte levágni a molinókat a kerítésről. Profin dolgoztak, összecsiszoltan, mintha előre készültek volna. Az egyik kép egy krokodilt ábrázolt, azt is leszaggatták.

Ritkult a tömeg, Lalibá elindult a nagyszínpad felé. Egy fiú állt a hirtelen képződött tócsában, és időnként elordította magát: Gyász! Gyász! A színpad közepe fedett volt, sokan ide menekültek a vihar elől: a földön ülve beszélgettek, ittak, a mo-biljukat nyomogatták, és mikor villámlott, kórusban felüvöl-töttek. Lalibá leült az egyik sarokba egy párnára. Ellenőrizte a mobilját: semmi, Liza eltűnt. Ráadásul továbbra is csontjőzan volt, semmit nem érzett. Egy lány ült mellette félig háttal: Nike sportcipő, vászonnadrág, vállig érő, seszínű haj. Fekete bőrszíjas óra volt a csuklóján, az ujján pedig egy ezüstgyűrű aszimmetri-kus háromszöggel. Nem mobilozott, nem nézelődött, csak ült, fejére húzott kapucnival, mozdulatlanul, mintegy bebábozódva — mégis ismerős volt valahonnan.

Lalibá negyven éve ivott, cigizett, füvet szívott, és ha meg-kínálták valami komolyabbal, nem mondott nemet, de még a legdurvább cuccoktól is maximum elaludt. Sétáltak betépvé az Andrásyn, és a Körútnál Lizának egy reklámtáblán a férfialak megemelte a kalapját. Lalibának meg se moccant kétszer annyi bogyótól. Egyszer ennek a végére kellett járni.

A Krokodil Fesztivál egy félhivatalos nomád parti július vé-gén a somogyi dombság egyik rejtett hajlatában, kocsival is be lehet hajtani, és ott vernek sátrat, ahol akarnak. Kettőkor ér-keztek, a legnagyobb hőségben. Lizán egy könnyű, színes nyári

ruha volt, amin kiscsirkék kapirgálnak a baromfiudvaron. Kör-besétáltak, nézték a feliratokat a földre terített gyékényeken: Bi-gyó, Sárkány, Fehér Villám, Káosz, Látnokzsálya, Ketamin. Már kora délután szólt a friss, ropogós goa. Néhányan farkat ragasz-tottak maguknak, és zöld álarcot viseltek. Pár éve egy terrarista egy hullőlbörze után kidobta a lejárt szavatosságú tojásokat, és hamarosan egy kisujjnyi példányokból álló populáció jelent meg a Sió-csatornában: a magyar krokodil. A szervezők erre a motí-vumra építették a fesztivál marketingjét, azt ajánlották a résztve-vőknek, hogy pár napra krokodillá változhatnak, és felkérték egy land art művészt, hogy a területen elszórtan növvő tujafenyőket varázsolja farkuknál leszúrt, ágaskodó krokodilokká.

Liza úgy tudta, hogy a látnokzsálya elég ütős, de nem akar-tak vaktában kísérletezgetni. Egy árus javasolta, hogy keressék meg Bélát. Még mindig rettenetes volt a hőség, Liza leültette Lalibát az árnyékba, vett neki egy sört, és elindult, amerre az árus mutogatott. Egy téglákra állított lakókocsiban találta meg, Béla fekete volt, kicsi, szőrös, és nem tudott magyarul. Zörgött a légkondi, a fal tele volt konnektorral, mindegyikből telefontöltő lógott, ez volt a berendezés, plusz egy matrac. Angolul beszéltek, Béla rögtön értette a problémát: Lalibá hatvanéves és szeretne hallucinálni.

Liza telefonált, Lalibá pár perc múlva odaért: csak nézték egymást Bélával, nem mutatkoztak be, nem beszéltek egymás-hoz. Úgy látszik, Bélának megtetszett Lalibá, mert egy külön-legességgel ajándékozta meg őket, amit pár hónapja egy fiatal laboránsokból álló csapat mixelt össze Piliscsabán arankamag és ketamin felhasználásával. Barna kockacukorra csöpögtették a *Monster Liquidet*, és elszopogatták.

A következő órában nem történt semmi. Sátrat is verhettek volna, de inkább mászkáltak. Kegyetlenül tűzött a nap. Lalibá időnként felírt valamit, mert szófoszlányokat és feliratokat gyűj-tött, ez volt a hobbija. Az úgynevezett *tényverseken* soha nem javított — amit a valóság nagyvonalú, pazarló kedvében előállít, azon nem lehet változtatni.

Ittak még egy sört, találkoztak egy Vartyi nevű ismerőssel, és elszívtak egy spanglit. Vartyi éppen a *Tibeti halottaskönyvet* olvasta, és arról beszélt, hogy mikor meghalunk, nem a múlt, hanem a jövő pereg le előttünk, az ember csak a külvilág számára

hal meg, mert a haldoklás extázisában leéli a hátralévő életét, és amikor annak a végén meghal, újból leél egy másikat, és így tovább, a végtelenségig.

Úristen, gondolta Lalibá, és úgy intézte, hogy elsodródja-nak Vartyitól. Megéheztek, de csak egyetlen kajásbódét láttak, az volt ráírva: *Töltött Zokni*. Inkább vettek még egy sört. A *Monster* még mindig nem hatott. Az egyik sátor előtt használt ruhákat árultak, Lalibá felpróbált egy nadrágot, amit színes rongyokból és zsebekből varrtak össze. Passzolt a mellényéhez, amit mez-telen felsőtestén viselt, zsebeinek száma ezzel megduplázódott. Régi gatyáját rádobta egy ágaskodó krokodilra.

A nap a dombok mögé ereszkedett, észak felől hosszúkás felhők kúsztak az égre. Lizának ekkor már bizseregni kezdett a bőre, és a fűszálak kicsi kezekkel integettek. Lalibánál szokás sze-rint semmi. Liza nem akarta elszomorítani, nem árulta el, hogy lángol a haja.

Három fiú hasalt a földön, és egy pipából kiesett, füstölő paraszat szagolgattak, de abba kellett hagyniuk, mert feltámadt a szél. A hangszórók figyelmeztették a fesztiválozókat, hogy jön a vihar, Lalibá elveszítette Lizát, egy kerítés mellett állva nézte, ahogy levágják a molinókat, aztán átment a nagyszínpadhoz, leült egy nő mellé, aki valahonnan ismerősnek tűnt. A szél-roham időnként beverte az esőt oldalról, a lányok sikítoztak. Maradt még egy dob a színpadon, valaki verni kezdte, a tömeg tapsolt, spontán buli alakult ki, rázkódott a deszka. A nő hát-ratolta a kapucniját, és fölnezett: szürkés-kék szemek a ráncos arcban. Egy hatvan körüli nő volt, valószínűtlen jelenés a ré-szezen ugráló tinédzserek között. A tartás, a haj, a fejforma — Lalibá most már rájött, kire emlékezteti: az anyjára, csak valahogy erősebb volt, tömörebb, és az anyja sosem viselt volna ilyen gyűrűt.

Az asszony kifújta az orrát, és Lalibá látta, hogy a zsebkendő sarkába monogramot hímeztek. Nézte oldalról, és arra gondolt, hogy mégiscsak hat a *Monster Liquid*: itt ül a Krokodil fesztivál nagyszínpadán rég halott anyjával, és köröztük villámok csap-kodnak. Viszont továbbra is menthetetlenül józannak érezte magát, és a nő *tényleg* ott ült mellette, nem volt káprázat vagy hallucináció, nagyon is valóságos rosszállással nézett fel a mel-lettük ugráló fiúra. Megérintette a bokáját, jelezve, hogy hagy-ja már abba, mire a fiú lenézett, fölnevetett, és verte tovább a ritmust. Ekkor jelzett Lalibá telefonja, Liza a Logikai Játékok Sátrában várt rá.

Liza nem tudta elmondani, merre járt az elmúlt félórában, és hogy jutott a Logikai Játékok Sátrába, de mostanra kezdett kitisztulni. A csirkés ruhára közben fölvette a pelerines esőka-bátját. Elindultak vissza a kocsihoz, a kerítést közben teljesen lecsupaszította a molinómaffia. Liza megkérdezte Lalibát, már a kocsiban ülve, miután megszáritkoztak és rágyújtottak egy cigi-re, hogy bejött-e neki a *Szőrny Lötty*.

Nem tudom, mondta Lalibá, egy ideig mintha minden megvastagodott volna. Nehéz elmagyarázni, a fák, a zene, az eső, minden valahogy vastagabb lett a normálisnál.

De jó volt?
Jó, mondta Lalibá.
És visszavékonyodtak?
Vissza.

Ebben maradtak. Az anyjáról nem beszélt. Kopogott az eső a karosszérián. Hátrahajtották az ülést, próbáltak aludni. Reg-gelre elvonultak a felhők, egy szitakötő ült a visszapillantón. A vihartól kitisztult a levegő, ragyogó napsütésben indultak el, a fák között valószínűtlen fények villogtak. Ha rájuk dőlt egy fa vagy beléjük csapott a villám, gondolta Lalibá, akkor ez már a köztes lét.

Délután érkeztek haza, addigra megint nagyon meleg lett, ennek ellenére Lalibá később már egy sétára is vállalkozott a bel-városban, hogy lírai nyersanyagokat gyűjtsön. Egész júliusban a Körútról vett mintákat, végigsétált egy szakaszon, és följegyezte, amit hallott vagy látott. Már csak a reklámok voltak hátra az Oktogonon.

Liza otthon rendet rakott, főzött, és mielőtt kitette a szeny-nyesbe Lalibá új nadrágját, átnézte a zsebeit. Aprópénzt talált, gyűrött papírokat és egy textilzsebkendőt: szépen, akkurátusan össze volt hajtva. Frissen mosottnak, érintetlennek tűnt, és le-vendulaillata volt. Nem látta még ezt a zsebkendőt. A sarkába bele volt hímezve Lalibá monogramja. A betűk integettek: szia, szia, itt vagyunk!

Lalibá körbesétálta az alkony árnyaitól és a fojtó párától re-megő, raszteres Oktogont, és kilenc körül érkezett haza. Szokás szerint felolvasta az új verset:

Vásároljon Lampert kalapos mesternél
divatos női-férfi kalapot, sapkát, kucsmát.
Rozmaring presszótól az első kapu,
ide fagyival is be lehet jönni.

Hátul az udvarban, jobbra a félemeleten,
bársony hajgumi, bőr nyakpánt kapható.
Lift van. *A nagy utazás*: karibi álom,
szabadon, mint északon.

Bohunka kesztyű az udvarban, innen egy perc.
A járdáról nem kell lemenni, saroktól az
első kapu: kalapját tisztítja, divatosra
formázza Lampert kalapos.

Hú, de klassz, mondta Liza, nem vagy éhes?

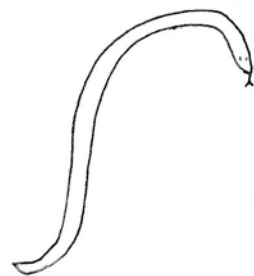
De, nagyon.

Lalibá elégedetten csúsztotta a verset a sárga mappába. Asz-talhoz ült, hagymaillat szállt a levegőben. Nyitott ablaknál, jó-ízűen ettek. Liza elmesélte, hogy talált Lalibá zsebében egy mo-nogramos zsebkendőt. Lalibá megdermedt, majd azt mondta, érdekes, vacsora után megnézem. Folytatták az evést. Kéklett az alkony Budán, a hegyoldalban sárga pontok villogtak. Annak idején anyja hímezte minden zsebkendője sarkába a monogra-mot. Látta magát, hogy fekszik egy fa alatt a földön, és hallgatja a távolból, hogy Liza semmiségekről csacsog, összeviszsa, bol-dogan.

NAGY Ildikó Noémi



nini egyszer régen
odament laczihoz
dedikáltatni egy könyvet



LACZI

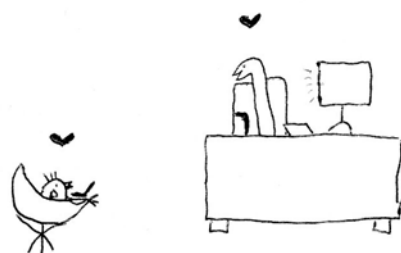
+



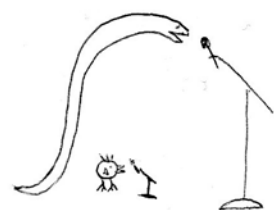
NINI

szereti a focit
az irodalmat
a filozófiát
a cicákat
ninit

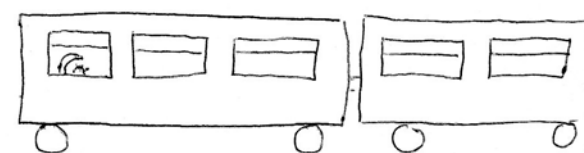
szereti a madarakat
az irodalmat
a zenét
az Andrássy utat
laczit



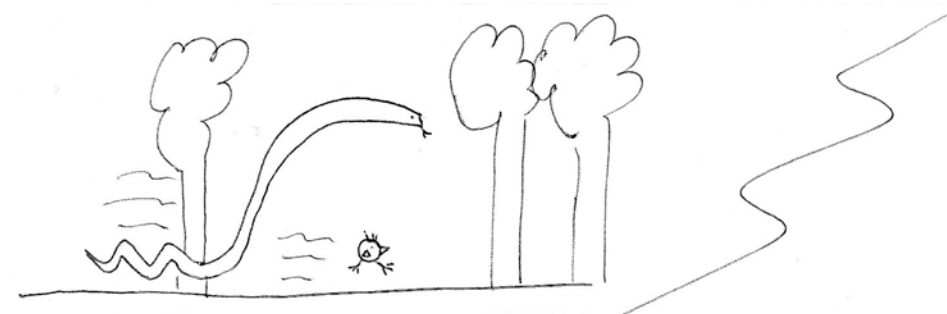
azóta együtt innak, olvasnak,
beszélgetnek a könyvekről; egymást
támogatják, ki-ki a maga
számítógépe mögül.



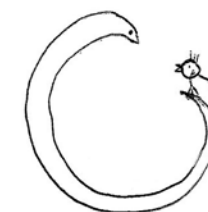
felolvasnak...



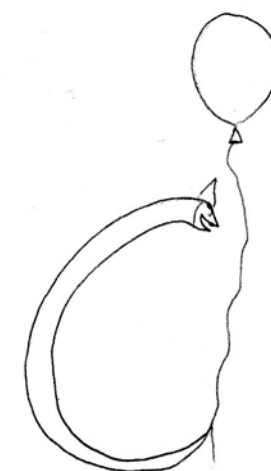
utaznak...



... futnak a Margitszigeten



... megbeszélük, hogy mi legyen a vacsora.



és július 17-én együtt ünneplik laczi születésnapját!

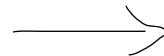
KEMÉNY István



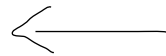
„Mindent látok, és mindent megengedek.” Amikor anno ezt olvastam a *Plasztik* elején, megvilágosodásszerű érzésem támadt, hogy ez nem duma, hanem a valóság, és ez a srác egy *igazi* (mármint művész). Ez tényleg mindent lát, és (te Jóisten!) valószínűleg tényleg mindent megenged. Megijedtem tőle, és csak ezért nem irigyeltem tőle a *Plasztikot*. Amit különben úgy olvastam végig, és úgy lett a kedvenc könyvem, hogy fel se merült bennem (hú, de naiv voltam, máig titkolom), hogy talán kábítószerekhez is köze lehet... Később rájöttem, hogy nem is ez számít, és még később már azt is tudtam, hogy Garaczi László nem egyike az olyan költőknek, akik tényleg mindent látnak és mindent megengednek, hanem *ő az*. Mert a másik (Weöres Sándor) már nem él.



Ő az egyik kedvenc költőm. A fél szakdolgozatomat róla írtam. Akkor úgy gondoltam, hogy az újdonság a legfontosabb nála. És csodáltam azt a kivételesen gyöngéd bánásmódot, ami-
ben az aktualitásokat, a romlékony dolgokat részesíti. Mert az, amit — legyen trend, szleng, divat — egyszer Garaczi megírásra méltat, többé nem képes elavulni. Azok a dolgok belekerülnek egy időről független korszerűségbe. És amíg Garaczit olvasol, biztos, hogy te sem zuhansz ki a világból, mert, mint ő, te is örökké friss vagy, aktuális és menő.



Weöres talán úgy döntött egyszer (mondjuk kétévesen), hogy mindent meg fog írni, amit csak lát, és így is tett. Garaczi ellenkezőleg: az elején felállított egy gigantikus periódusos rendszert, amibe itt-ott beleír egy-egy elemet. A többit találjátok ki, gyerekek. Így is olyan mondatok százait lökte oda élénk, melyeken évtizedekig elkattoghat az agy, mosolyoghat a száj. Van egy láthatatlan életműve, amihez csak a kódokat (látható életmű) adja meg, és amelynek teljes tömegét senki sem ismeri (lásd még: sötét anyag). És ezekből a kódokból (mondatok, verssorok, novellák, regények, versek, színművek) ki lehetne következtetni az egészet.



És ez mind igaz, de mégis megőrültem, amikor nemrég ezt olvastam legújabb könyvében, a *Wunsch* hídban: „Az újdonságok felerlelnek és semmi régihez nem ragaszkodsz.” Hirtelen megvilágosodásom támadt, mint harminc éve, amikor a *Plasztikot* olvastam: hiszen ez ugyanaz, mint a *mindent látok, és mindent megengedek!* Mert bizony fontos az újdonság, a briliáns eredetiség meg az üde cinizmus, az okosság, a bölcsesség, a szellemesség, a mélység, de ennek az életműnek mégiscsak két dolog a lényege: a mindent látás képessége meg az életen át tartó a hűség ehhez.

MÉNES Attila

Ki tud többet Garaczi Lászlóról?

1. Keni-vágja a futball tudományának összes csínját-bínját, fürgén cselez, s ha kapura lő, a vége rendszerint gólöröm.
2. Eléggé vicces pali, mindenkit megröhögtet az asztalnál a dumájával, ebben nem lehet felvenni vele a versenyt.
3. Fent van a fészbukon és gondolkodás nélkül visszajelöl fűt, fát, majd ezt követően meghajigál Melba szelettel.
4. Az egyetlen magyar író, aki valaha szipuzott és ez jó. Most már mindent értünk.
5. Egyszer megsütött a sütőben egy csirkét, ami nem volt kibelevé rendesen, sőt semennyire!
6. Egyszer meg talált egy tízezrest a járdán, de nem hajolt le érte, hanem a golyóstollával egyszerűen magához intette a bankót.
7. Jó író, vagy ezt már mondtuk?
8. Hatvan (60) éves. Mi mennyi?

SOPOTNIK Zoltán

Életmelír

boldog garaczit

Kimegyek, mert befelé tartok. Vagy fordítva. A polgárlakás főfestményén meg az irónia állatai legelésznek búsan. Nem is búsan, inkább egykedvűen. Mintha értenék, hogy az egész élet — amit sötét zakós bűnözők létnek szoktak nevezni — nem más, mint Isten hajában egy vékony csík. Sötét vagy világos. Attól függ, azt a haját milyennek képzeljük el. Egyébként az irónia állatai értik. Azért vannak, *létnek* (!) ott, a festményen. A szomszéd a gangon füvet termeszt, néha bejön a nagyszobába, felmegy a festményre, és szór egy kicsit nekik. Megy a legelés keményen. Néha, mondja a szomszéd, azok az állatok megkérdezik tőle, hol van a csávó. Melyik csávó? Hát amelyik nagyon ritkán jön, azzal a kétkedő lemurtekintetével, meg a sípjával, leheveredik a fűbe, oszt őrzi őket. Azért a ritmust elbassza, és amikor szólnak neki, legyint, ezt ti nem értitek, ez a népi–urbánus ambient, nem elbaszás, és fújja a magáét tovább. Azok az állatok csak másodszorra mutatják meg igazi formájukat. Mindenkinek máshogy látszanak akkor. Evidencia, hogy így van. Elsőre malacnak, kosnak, kutyanak, csirkének. És hiányzik nekik az a csávó, ha nincsen ott. Mert nyelvet ad nekik — teremt. És az nagyon fontos, különösen, ha állat. Nyelv nélkül a szomszéd se tudna lejönni a képről, bent ragadna, és az állatok egy idő után megennék. Csúnya egy halál lenne az neki. Még Isten haja is felállna tőle. Meredne fölfelé, kiszúrná az univerzumot, és lecsúszna róla az a melír. Többé nem rímelve össze semmi semmivel.

SZEKRÉNYES Miklós

Ötvenhatvan

Lacinak és övéinek

„Nincsenek itthon, születésnap.”
(Garaczi László: Wunsch híd)

ötven

Tisztul a kép. Egy kórházi ágyon fekszel. Arra emlékszel, hogy egy füzetért szaladtál le a háztartási boltba. Hazafelé láttad, hogy néhány fiú, köztük ő is, cserebogarakat hajkurász a parkban. Aztán a zebra közepén a szél kitepte a kezedből a füzetet — a toronyház közelében mindig fúj a szél —, te utánaszaladtál. Fékcsikorgás, deréktájon éles fájdalom. Az utolsó, amit látsz, egy füzetlap száll a toronyház mellett a felhők felé.

ötven(1)

Bementek egy boltba. Más-más városban, de egy időpontban. Ő egy visszapillantót vesz, te egy hátizsákot. Otthon találsz a hátizsákban egy lapot, melyen az ő kézírásával a következő szöveg áll: HA MÁR A MAGÁNYBAN SEM BÍZHATSZ, ITT VAGYOK NEKED ÉN. Ő is talál egy ugyanilyen szöveget a tükör csomagolásába rejtve a te kézírásoddal.

ötven(2)

Cserebogárszezon. Néhány sráccal versenyben gyűjtik a cserebogarakat. Mindenkinek van egy befőttesüvege, abba. A győztes joga az aznapi összes cserebogár feltűzdelése az öreg somfa tüskéire. A lassú halál fája. A toronyház felől mentőautó szirénáját hallani. Mire kiér az úthoz, csak egy bepárasodott ablakú autót lát, meg egy füzet szétszóródott lapjait. A rohammentő már elindult veled.

ötven(3)

Egy lagzi. Tizenhat lehetsz. Unatkozol. A semmi részének érzed magad. Egyetlen életcélod a semmi megsemmisítése. Semmilyen eszköz nem riaszt. Egy lenőtt hajú kurva ül veled szemben. Kiveszi a rózsát a vázából. Egyenként lecsipegeti a szirmokat, leveleket és tüskéket. Elegáns ráérőséggel majszol. Végül a csupasz szárat, mint egy ropit, lassan az arcába tolja. Feláll, ital után néz. Ekkor ül a helyére ő. Hús körül lehet. Gesztenyebarna haj és szem. Pár perc után már Beckettről beszélgettek. Egy óra múlva a kezedbe nyom egy ormóttan kulcsot. A magány lehetőségét nyújtja. Feltételesen elfogadod, bár a magányban sem hiszel. Hazudsz otthon. Sosem jönnek rá. A barátod küld egy kamu meghívót egy kitalált táborba. Késő délután ér a vonatod

az állomásra. A peronon ül egy padon. Olvas. *Honnan tudtad, hogy jövök?*, kérdezed. *Nem tudtam*, válaszolja, *kijöttem minden vonat elé*. Faház a dombon. A tavat nem látni. Könyveket pakol az ágyad mellé. Hajnóczy, Esterházy, Beckett. Külön szobában fekszetek le éjjel. Olvasólámpáitok fénye a nyitott ajtóban összeolvad. Átjön, leül az ágyad szélére. Zavartan úgy teszel, mintha olvasnál tovább. Egy légy kering a lámpa körül. Betölt mindent az éjszaka. Csak egy könyvoldalt látsz, egy arc körvonalait s egy kezet, mely behúzza hálózsákod cipzárját. Reggel egy cetli vár az asztalon. Kaposvárra indult stoppal. Másnap jön tőle egy levél, az áll benne, hogy meztelennek érzi magát, ha arra gondol, más is olvashatja, amit neked ír.

ötven(4)

Van az a játék, hogy a tükört a plafon felé fordítja, és úgy közlekedik a lakásban. Nagy terek nyílnak a zsúfolt helyiségekben. A küszöbök derékmagasságban vannak, a nagyszobában egy csillár mered ki a plafonból, amin jár. Vicces, mikor beleütközik valamibe, amit nem is lát. Kilép az erkélyre, a tükört a korláton túlra tartja, és ahol egyszer egy élettelen testet látott fekete fóliával letakarva, most tizenhét emeletnyi mélység alatt a felhők puha vattája. Képzeletben tizenhét emeletet zuhan a felhők közé, hogy találkozzon veled.

ötven (5)

Hat ember kell egy meccshez. Óvodás vagy. Megszoktad, hogy csak akkor választanak, ha egy nagyobb fiú lelép. Ketten vártok az egyik kapufa mögött, ami egy villanyoszlop. Te egy évvel idősebb vagy. Ő nem is szokott lejárni a térre. Sajnálod, mert folyton hegedülnie kell. Kivételes eset, hogy a szülei leengedték. Nézitek a vonatozó bodobácsokat, egy bottal szétválasztjátok őket. Az egyik nagy veszi a mackófelsőjét, indul haza. Biztos téged választanak, gondolod. De ő felkap egy féltéglát a földről, és beveri vele az arcodat.

ötven(6)

A zebrán hirtelen kikapja a kezéből a szél a füzetet. Egyenesen felénk rohan. Hiába fékezek. A visszapillantó tükör közénk esik. Zihálva áll az idő. Az ablaküveget és a tükört lassan belepi a pára.

Tesztek, vizsgálatok egész nap. Délután szemészet, a múltkori óta megint rengeteget romlott a szemem.

Három nap telik így. Rákérdeznek, régen is ritkás volt-e a szemöldököm.

Esténként hosszú séta a kórház óriási kertjében. Látom magam előtt a képeket, havas, téli kórházudvar, nyáron ugyanaz a terep füvesen, padok, emberek, akik beszélgetnek, akiket kerülök. Az időérzék teljesen elvész. Be kell állítani a gyógyszert. De melyiket? Hányadikat?

BERTA Ádám

Elbocsátanak, de rendszeres időközönként jelentkeznem kell. Addig is átköltöztetnek a szanatóriumba. Kora tavasz, óriási palota a hegycsúcson, alig húszan lézengünk benne, az udvaron pizzaszámák dülöngélnek, levélkupacokat kerülgetnek. Nem tudják, hogy itt vagyok, nincs látogató. Sok rosszullét, tompaság. A park eszelős pompája, nyálas fényzőn vonja keretbe a fákat.

A déli falnál a gondnok egy oszlop tetején áll, fémkampókon mászott fel, kapaszkodik és az antenna dróttját cibálja. Kitép egy kábelt a szerelvényből, bekapja, csavarhúzóval esik a foglalatnak. A vezetékre összpontosít. Fázom, de lusta vagyok felöltözni. Föülről nézem a várost, ködös, elmosódó képpé vált, összement, túl absztrakt. Úgy érzem magam, mint egy technikai berendezés, ami kiszűr valamit. Effekt vagyok a képen. Nincs étvágyam, aludni se tudok, mégis erőltetem mindkettőt, mint egy dologtalan hotellakó teljes ellátással. Egy emlék: Chiemsee. Turistaház a hegy tetején. Ködös nap, a levegő nedves, újra és újra elered az eső. Robin Williams már nem él. Kívülről figyelem a testi állapotaimat, leszakadt tudati instanciaként. Eszembe jut a barátom, aki fiatalon meghalt. Magában hordozta meg nem született testvére maradványait, és miután hazatért a háborúból, egyszer kivágatta magából. Agydaganata volt, váratlan tünetek jöttek, még a halálos ágyán is poénkodott, utánozott valakit, eltorzította az arcát.

Kiséta a portán túlra, a cukrászdához, leülök a megállóba, ahol buszok teszik le a látogatni érkező embereket. Itt újság sincs. Vágyom rá, hogy dolgozhassak. Kidolgoznék egy karcolatot egy tipikus női betegről, aki már mióta a szanatóriumban él. Egyébként férfi, mégis ő a tipikus női beteg. Skizofrén. Tudja hibátlanul a saját diagnózisát. Intézetlakó, kint már nem boldogulna, úgyhogy nem engedik el. Autista/asperger jelleggel iszonyatos mennyiségű tényt ismer, zavaros hablatyolásba burkolva szállít minden kért adatot. A többi pácienssel nem nagyon beszél, egykedvű.

Egy másik ápolt mindig a fal mellett sétál nagy paripaléptekkel. Igyekszik bárkiben félelmet kelteni. Szemkiszűrős ijesztgetés. A skizofrén autistára nem hat. Érdekes módon őbenne egykedvűsége dacára megmaradt valami csökevényes vágy, hogy ki akar-

jon menni. Talán már nem teljesen komolyan. Maga sem hiszi, hogy sikerülhet. Szereti az édességet. Tűnődve követi, akit bizalmába fogad, mintha mondani akarna neki valamit. Ha kérdezik, nem válaszol.

A doki nem mutatja ugyan, de tudom, hogy valami baja van velem. Kezemben prospektus, prezentációt tartok, bemutatom összes tünetemet. A leletek kiterítve, mint valami archeológiai feltárás, radírral ásvok lefelé, mindegyik alól felsejlik egy újabb. A doki csak néz, figyel, hallgat, *egyre jobban hadarok, érzem, hogy valami nincs rendben*. És valóban: egyszer csak hisztirohamot kap, tombolni kezd, kizavar. A folyosón találok magam, gondosan becsukom az ajtót, aztán lehajolok, és belesek a kulcslyukon. A doki, mint aki teljesítette küldetését, kinyitja az ablakot, és fellép a párkányra. Rekedt hangon ordít egyet, és szárnysuhogás közepette elrepül.

Utólag felkrenkelem magam, mint egy jeles stresszfüggő, mondavaccinált okokból pocskondiázom a bánásmódot. Közben persze émelygek. Hányok is, meg kell állítani a taxit. Az utca közepén rókázom, az emberek fejcsóválva nézik. Van, aki röhög.

Este hidegre fordul az idő, kiülök egy kávézó kerthelyiségébe, fáj a fejem.

Elképzelem, milyen lenne, ha kopoltyúm nőne, ugyanis pont ott fáj a fejem. És perceg. Először azt hiszem, valami madárhang. Durva mennyiségű fájdalomcsillapítót szedek be, jó darabig nem hat, éjszakázom, felkelek, járkálok a teraszon, tévézek, semmi nem jó, aztán egyszer csak átmenet nélkül kidőlök tőle.

Ez a durván pusztító fejfájás naponta többször visszatér, összeolvasztja a fejemben a színeket, de aztán mindig kiáll. Pedig már el vagyok készülve rá, hogy valami visszafordíthatatlant tegyek, annyira elviselhetetlen. Még egy perc, és alszol, de valahogy nem akar eltelni ez a perc. Képtelen vagyok mozdulni, az éjjeliszekrényre készített vizespohár kiürült. Úgy érzem, rögtön megfulladok. Amíg ezen jár az eszem, önkéntelenül mély álomba, vagy inkább kábulatba merülök. Borzalmas álmok következnek. Vad démonok fojtogatnak halálra hatalmas párnák alatt, majd sziszegő kígyók ropogtatják csontjaimat, és zöld szemük ijesztően mered rám a sötétben. Aztán végtelen sivatagokon vándorolok, szomjúságtól gyötörve; később hatalmas, szürke fatörzsek között küzdöm át magam vérző lábammal. A fák gyökerei poshadt mocsarakba merülnek, és lépteim alatt a piszkoszöld víz ijesztően bugyborékol. A fák ágairól csontkarok nyúlnak felém, és begörcbült ujjaik némán mutatnak a félelmetes mocsárra... Menthetetlenül bele fogok veszni az ingoványba. Éles kiáltásaimat senki nem hallja meg! Aztán mezítelenül állok a Szahara forró homokján. Mozdulataimat hatalmas oroszlán lesi ugrásra készen. Amikor hátralepek, vicсорít, majd rettenetes üvöltés tör elő habzó torkából. Ájultan hanyatlak le a homokra, még érzem

az állat torkának bűdös leheletét, amikor rám ugrik, aztán elsőtől minden.

Lázálomtól fojtogatva hánykolódom fekvőhelyemen.

Kenőcsözések. Üres a fejem. Tompa vagyok, nem is igazán émelygek. Hiába a kollégáim, hiába az ivócimboráim, mióta hospitalizáltak, van ebben a vigalomban számomra valami egzotikus. Mintha a szesztilalom idejébe röpítene vissza a változásuk. Baromi sok látogató, szórakoztat, amit mondanak és csinálnak, jólesik a sokféleségük. Milyennek mutatják magukat az emberek a baj szélén? Ez baromi érdekes. 1) Nagyhangú (szőnyeg alá söpri); 2) csendes és komoly, az enyémen keresztül szembenéz a sajátjával; 3) egyszerű. Megmondja, mit akar ő tőlem. Segítsek rajta, ha már nem sokáig fogok tudni segíteni.

Figyelmes leszek rá, hogy egy pamlagon a sarokban egyedül foglal helyet egy gengszter. Mikor tétova léptekkel csatlakozok hozzá, int, menjünk át az ebédlőbe. Magunkra maradunk. Az elrabolt sarkvidéki állatkölyökről van szó, egyikünk vagy mindketten azt hisszük, jelenleg is él. A tárgyalás azért ilyen feszült és sietős, nehogy romoljon az állapot.

— Biztos él még, ugye? — hebegem.

Úgy néz rám, mintha a szavahihetőségét vontam volna kétségbe.

— Na jó, csak ugye biztos akar lenni az ember a dolgában... a mai világban... — hülyén heherészek.

Elfordítja a fejét. Számomra ismeretlen okból halkán, szívhez szólóan énekelni kezdek. Kitölti elmémet a gondolat, hogy egyetlen prioritás van: az állatnak nem szabad megsínyleni a tranzakciót. Épségben kell hozzájutnom. Pálinkával kínálnám, megelőz, Metaxát önt a poharamba. Talán már eldöntötte, hogy nem segít rajtam. Belekortyolok, nem érzem az ital ízét.



TALLÉR Edina

Come along boy!

„Felülről kukucskálok be, fekszem az ágyon, a Winnettout olvasom, vagy amikor megszülettem, abban a dobozban ott a szülészoba, első csókolózás a Feneketlen tónál, egy másik babaházban leckét vagy könyvet írok, néma képek, pereg a festék, olvad a viasz, vetemedik a papundekli, fiam születik, apa temetése, mind külön, kicsi vitrinekben, és ahogy az utolsó tárló fölé hajolok az immár üres és kifakult mostban.”

(G. L.)

Este tíz. Az A utca sarkán egy mentőautó villog némán, kanyarban áll, akadályozza a forgalmat.

Este fél hétkor a 47-es villamoson írtam egy sms-t, hogy rossz érzésem van, Édes, mondj valami biztatót, kérlek, és vártam a gyors visszajelzést. Kábé ugyanekkor a fiam az uszoda öltözőjében dörzsölgette törölközővel a nedves fejét, fáradtan, kedvetlenül és a matek kettesre gondolt, arra, hogy tegnap ilyenkor még azt hitte, ez a dolgozat olyan jól sikerült, hogy legalább négyes lesz. Én tegnap ilyenkor egy buszon ültem és egy újságíró lánnyal azon nevetgélünk, hogy kinek milyen szürreálisan szar munkái voltak már életében. Az újságírólány nyert, mert ő épp most egy triplaixes pornós honlapra potencianövelő szerek promóit tölti fel. Ez a munkája. Amúgy verseket ír.

Fél nyolckor kezdődött a műsor. Hét helyett fél nyolckor. Indulás előtt felhívtam J-t, hogy találkozzunk, mert tudtam, hogy ez lesz, ha nem találkozom valakivel, aki tudja az utat. Egyedül el fogok tévedni, nem találok oda, nagyjából sehova sem találok oda egyedül, főleg irodalmi felolvasós estekre nem, mert azok mindig olyan helyen vannak, amit nem lehet megtalálni. Nem vette fel a telefont J, sietett, nem akart elkésni. Valaki mindig rácsörög, hogy siessen már, el fog késni. Magától is tudja, hogy el fog késni, minek hívogatom?

Miközben én a D utcában J-t hívogattam és bénáztam, hogy hol van a B utca, J épp belépett az R ajtaján, közben a telója kijelzőjén meglátta a nevem, röhögött egyet a markába, hogy hihi, ma nem is késett el, lehalkította a telefont, adott puszit A-nak, B-nek, N-nek és leült a nézők közé a második sorba. A a színpadon kezébe vette a mikrofont, üdvözölte a közönséget, mosolyogva közölte, hogy még várunk valakit, ezért kis türelmet kér, a műsor kicsit csúszik, és ekkor megcsörrent a telefonja. Én hívtam.

— Sétálj el a sarokig és olvasd le a tábláról az utca nevét, akkor megtudjuk, hol vagy. A Zsinagógát látod? Nem? Látnod kéne! Tudod, melyik a Zsinagóga? Az egy ilyen nagy templom.

Persze, hogy tudom, melyik a Zsinagóga, de a D utcából kurvára nem látszik a Zsinagóga, A hülyének néz engem? Na mindegy, hagyjuk, volt ott egy srác a D utcában, már percek óta feltűnően bámult és nevetett rajtam, megkértem, ne röhögjön, hanem inkább segítsen, kísértjen el oda, ahova menni akarok. Tízéves fehér Opel Astra, átlagos, de jó állapotban, kábé minden második srácnak ilyen kocsija van, vagy max. Ford. Inkább Opel, ami sose kop’ el.

Rossz az út, zötykölődünk, ugrál a szemem a plakátfeliratokon, Ennio, Papp László Sportaréna. Hát ez meg hogy? Mit keres az ott? Vagy ellopták a szlogenjeit? Innio, ennio, oldalcímek egy belvárosi szórakozóhely árlapján, az utolsó oldal az írnió, oda írhatod a véleményed a kiszolgálásról meg amiről akarod. Nem rossz hely, csütörtökönként van friss osztriga, mondjuk osztrigát vacsorázni Budapesten szerintem sznobéria.

— Van itt egy ilyen irodalmi felolvasóest, ha már elhoztál, bejössz velem?

Belépünk, mindenki minket bámul, na, őt vártuk, mondja mosolyogva a mikrofonba A, és felém mutat. Az opeles srác néz egy nagyot, azta, te ilyen menő vagy, téged vártak? Aztán lebiggyed a szája és hozzáfűzi: elég kevesen vannak itt, nem?

Inkább megtanulok három verset, mint egy matekot, mondta a kislányom hazafelé jövet, ma a kocsiban, délután fél ötkor. Folyton az órát nézem. Mintha legalább is csak az enyém lenne az idő. Vagy mint aki siet. Vagy mint aki fél, hogy nincs elég ideje.

Biztos épp valakit újraélesztenek, mondja a srác, este tízkor. Kikerül egy némán villogó mentőautót az A utca sarkán, nekem meg pütyög a telefonom, sms érkezett. Megnyitom, elolvasom. Szeretlek.

Negyed tizenegykor beütöm a hatjegyű kapukódot, mielőtt belépek, meglátom a házzal szemközti plakáton, hogy Ennio Morricone-koncert itt és itt, ekkor és ekkor.



Fotó: Martina Kenji

GARACZI Lászlóval
SZABÓ Gábor beszélget

„ricsésnek
bölcész,
bölcésznek
punk”

Azon gondolkodtam, hogy pályád során te már számos műfaj közt szörföltél; írtál kisprózát, regényt, drámát, online regényt, verset, és van egy olyan köteted, amelynek talányos műfaji megjelölése az, hogy „bagatellek”. Kézenfekvő talán, hogy elsőként azt kérdezzem meg tőled, melyik műfajban érzed leginkább otthon magadat? Vagy pedig éppen ez a műfaji otthontalanság, pontosabban az így megteremtődő szabadság lenne az, ami inkább inspirál téged az alkotásra?

A műfajok közti vándorlásnak több oka is lehet. A prózát gondolom alapműfajomnak, de tényleg szeretek elkalandozni. Nem mondom, hogy megunom, de frissítő hatású, ha egy ideig verssel, színházzal, fordítással, esetleg filmmel foglalkozom, mondjuk két regény közt. Lehet emögött tényleg valamiféle szabadságigény vagy változatosság iránti vágy. Szeretem az új kihívásokat. A prózán belül is látszik ez: rövid szövegekkel kezdtem, utána hosszabb novellákat, regényeket írtam, de vissza-visszatérek a töredékesebb formákhoz. Nem akarom mindig ugyanazt csinálni, ismételni magam. Valószínűleg azért választottam ezt a pályát, hogy legalább akkor, amikor dolgozom, szabadnak érezzem magamat. A másik ok talán a megélhetés: a nehezebb időszakokban kitanultam egy-egy rokonszaktam, megtanultam például forgatókönyvet írni. Több lábon álllok, ez a módszerem a túlélésre.

A következő kérdésem talán ijesztően messziről indul, de végül kapcsolódni fog hozzád. A nagyjából elfogadott és közismert tagolás szerint ’86-ot — Esterházy Bevezetés a szépirodalomba és Nádas Emlékiratok könyve című műveinek megjelenési évét — szokták paradigmaticus évnak tekinteni az irodalomtörténetben azok, akik kedvelik az efféle korszakhatárok kijelölését. Nem egyszerűen a széppróza nyelvének és poétikájának megújulásáról volt szó akkor, hanem olyan kulturális változás egyik pillanatáról, amely többek között a kritikai beszédmódok átalakulását is magával hozta. Nyilvánvaló, hogy a kritikának szép lassan újra kellett gondolnia saját fogalomkészletét, szempontrendszerét, elméleti háttérországát, és létrehozni azt a nyelvet, amelyen keresztül érdemben tudott viszonyulni ezekhez a szövegekhez. Na most ez a hajdani kritikai önrevízió úgy kötődhet hozzád, hogy a ’95-ös kritikavita viszont éppen a te írásaidra reflektálva volt kénytelen ismét magába nézni, és konstatálni, hogy a rendelkezésre álló kritikai-elméleti arzenál megint beroszdásodni látszik, és nem nagyon tud mit kezdeni a Garaczi-szövegekkel. Ki kellett találni tehát, miféle új terminológiai apparátussal lehet közelíteni ezekhez a furcsa nyelvi képződményekhez. A Mintha élnélben viszonylag viccesen megemlíted azokat a hazai szerzőket, alkotókat, akik befolyásolták a poétikádat. Nádasról beszélsz, Ottlikről, Galántai Györgyről, Esterházyról, egy csomó mindenkiről. Nem beszélsz viszont arról, hogy kik voltak azok a külföldi szerzők, akiket akkoriban olvastál, melyek voltak azok az irányzatok, csoportosulások vagy műfajok, amelyek szerinted hatottak a prózád alakulására.

A Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara *Műhelytitkok* című beszélgetéssorozatában március 17-én elhangzott beszélgetés szerkesztett változata

A külföldi minták is elsősorban a magyar közvetítőkön keresztül hatottak. Olvastam persze mindenfélét, moziba, színházba, koncertekre jártam, de a külföldi tájékozódásom véletlenszerű volt, mivel diktatúrában éltünk, és utazni sem lehetett. Nyilván a 60-as évek ifjúsági mozgalmai, a progresszív rockzene, az egzisztencializmus és mondjuk az új regény jelentette az alapokat. Tanárképző főiskolára jártam, magyar szakra, de nemigen tanultunk kortárs tendenciákról. Sok régi irodalmat olvastam, klasszikusokat és Kafkát, Musilt, Kerouacot, Lowryt, összeviszsa, ahogy jött. A kortárs törekvésekkel igazából akkor kezdtem ismerkedni, amikor a Jelenlét Körben találkoztam fiatal írókkal, elkezdtem járni az FMK-ba felolvasásokra, kiállításokra, performanszokra. Addig csak egy titokban írogató rocker kissrác voltam, ricsésnek bölcész, bölcésznek punk. Ekkor hallottam először Esterházy és Nádas nevét, előtte fogalmam sem volt, kik az új és fontos írók. Radikálisan más volt ez az irodalom, mégis azonnal és mélyen a sajátomnak éreztem, lenyűgözött például Esterházy elegáns és gyilkos ironiája, Nádas szenvtelen örülete, Kukorelly csetlő-botló radikalizmusa. Meglepő módon ezekhez az új tapasztalatokhoz jól illeszkedtek az addigi magányos, privát kísérleteim, jól értettem az új, transzavantgárdnak vagy új szenzibilitásnak nevezett összművészeti mentalitást. „Kísérleti”, „alternatív”, ezek alapfogalmak voltak akkoriban. Hangköltészet, képversek, multimédiás kísérletek, műfajköziség. Kezdként ebben a közegben szocializálódtam. Erdély Miklós vagy Dixi képviselték ezt a szubverzivitást a leghatásosabban és legkreatívabban. Tudtam, hogy ez világtendencia is, de hiába ismertem ekkor már Ernst Jandlt, vagy akár személyesen Oskar Pastiort, inkább Erdély Miklós performanszai vagy Szilágyi Ákos hangköltészeti akciói hatottak közvetlenül. A saját, magyar művészeti forradalmunkat akartuk megcsinálni. Inspiratív közeg volt sok vitával, beszélgetéssel, szakmázással, politizálással, bulizással. Izgalmas underground élet zajlott Budapesten akkoriban, nem unatkoztunk.

A 80-as évek undergroundjának szereplői Kozma Györgytől Grand-pierre Attilán és Dixin át Bárdos Deák Ágiig rendre feltűnnek a szövegeidben, ahogyan az akkori kultikus szórakozóhelyek, kulturális terek is. Zárójelben jegyzem meg, hogy tapasztalataim szerint szövegeidnek épp ez az egyik olyan rétege, amely megnehezíti az értelmezést és az olvasást a mostani huszonévesek számára. A budapesti underground (még) nem része semmiféle tananyagnak, inkább afféle félműlt, amelyről vagy hallottak a szüleiktől, vagy sem, ezért aztán elég nehéz nekik ezekkel a kódokkal mit kezdeniük. Te viszont nagyon is részese voltál ennek az inspiratív időszaknak ezekkel az inspiratív emberekkel, de vajon mennyiben hatott mindez a szövegeid szerkezetére, poétikai energiáira? Nem elsősorban a „mit írni”, hanem a „hogyan írni?” kérdésére gondolkod.

Idegenkedtünk a klasszikus, merev műfaji sémáktól, szövegeink valahol a vers és a próza között oscilláltak, és többféle stílárís réteget hoztak játékba. Fontos volt a direkt üzenettől, a pátosz-

tól, a katarzistól való távolságtartás, és az, hogy a mű álljon elen az egyértelmű értelmezéseknek, de legyen erős kisugárzása. A kísérleti jelleg, a műfaji kócostság, a popkulturális hatások, a konceptualizmus nem jelentett nyelvi henyeséget. Ellenkezőleg, fetiszizta módon nyelvközpontúak voltunk, a mondatnak nagyon rendben kellett lennie. Ezek a szövegek többnyire rejtélyesek voltak, zártak és akciószerűek, de nyelvileg vagy a kompozíció szempontjából nagyon is meg voltak csinálva, nehéz volt őket üres blöffnek tekinteni.

Érdekes, hogy ezt mondod, hiszen a garaczis poétikáról az embernek reflexszerűen inkább a nyelvi roncsoltság, a grammatikai billegés, a szólamtöredékek illesztgetése és egyéb nyelvi deviációk, normaszegések jutnak eszébe. Te meg most mintha valamiféle mondatmetafizikáról beszéltél volna.

Ezek a normaszegések nagy fegyelemmel és odafigyeléssel voltak kiporciózva. A világ káosz, az élet reménytelen zűrzavar, a művész tehetetlen, de ezt a kétségbeesést csiszolt szerkezetekbe szublimáltuk. A látszólagos henyeség, a játékosság, a mixelt jelleg is a rendszer része volt.

Térjünk vissza a biztonság kedvéért egy pillanatra a már szóba hozott kritikavitához. Akkoriban, a 90-es évek derekán tömegével lepték el a kritika nyelvét bizonyos kurrens, vagy annak vélt irodalom-elméletek, hiszen a rendszerváltás megnyitotta azokat a zsílopeket, amelyeken át tömegével zúdultak az addig nagyjából ismeretlen elméleti diskurzusok az irodalom nyakába. És a kritikusoknak hála, ezeknek az „új” elméleteknek egy jó része a te szövegeiden kezdte el tesztelni saját hatékonyságát, rosszabb esetben pusztán önnön demonstrációs terepükké redukálva az írásaidat. A rólad íródott monográfia például rengeteg mindent elárul a recepcióesztétika aktuális állásáról, ám annál kevesebbet lehet megtudni belőle Garaczi László szövegeiről. Mindenesetre az újonnan forgalomba került elméletek többnyire valóban használhatónak tünnek az írásaiddal kapcsolatban. Mint volt filozófia szakos rájátszottál-e írás közben arra, hogy a készülő szöveg így vagy úgy viszonyba hozható legyen ezekkel a nyilván általad is ismert diskurzusokkal?

A *Nincs alvás!* szövegei a 80-as évek végén, 90-es évek elején születtek, amikor nálunk még nemigen fuvaláztak tudományos kritikáról vagy recepcióesztétikáról. Nagyon tanulságos volt, hogy különböző interpretációs stratégiákkal hogyan lehet ugyanarról a szövegről beszélni. Nem voltak tölem idegenek az elméleti, absztrakt megközelítések sem, és a tanulmányok, kritikák nagy részét kifejezetten érdekesnek találtam. Ahogy az előbb mondtam, az írói *ars poeticám* nagyjából valami olyasmi volt, hogy a mű a nyilvánvaló mondanivalóval, az egyértelmű hatásra törekvéssel prostituálja magát, így egyáltalán nem csodálkoztam, hogy sokféle kritikai tónusban is értelmesen lehet beszélni ezekről az összetett, többretegű szövegekről. Láttam működni élőben az interpretációk diverzítását, azt viszont nem értettem, hogy

az elemzők miért utálják egymást — ez egyszerre volt vicces és rémisztő. A rendszerváltás után voltunk, és valaki azt mondta, hogy szerinte most osztják le egymás közt a tanszékeket, redakciókat, stallumokat, pozíciókat, tehát hogy a kritikavita tulajdonképpen a rendszerváltás volt az irodalomtudományban, a jelentősége nemcsak szakmai, hanem hatalmi-politikai is. Többször próbáltak színvallásra kényszeríteni: tegyek igazságot, áruljam el, melyiküknek van „igaza”, ki fejtette meg helyesen mondjuk a *Tranzit mundi* című szöveget. Szóval, hogy a kérdésre is válaszoljak, tudatosan nem játszottam, nem is játszhattam rá a trendre, de hogy a teoretikus tapasztalat hogyan szűrődik át az írói gyakorlatba, az egy érdekes kérdés. Nyilván soha nem gondoltam írás közben arra, hogy na most itt Derrida beleegyezően biccen-tene, vagy hogy egy formai problémát úgy kellene megoldanom, hogy Odorics Feri a következő dekonferenciára is elhívjon Szegedre. Ezzel együtt tudom, hogy a mélyben működhetnek olyan vágyak, mint például az olvasók kegyének keresése, a szeretetre, népszerűsége való áhítozás, amelyekről a felszínen nem tudunk, de talán az írás alapvető motívumai. Vagy egyáltalán az idomulás a *mainstream*hez, a divatokhoz, nehogy lemaradjon valamiről az ember. Most például, ha jól hallom, a valóságot kellene megírni, ez lenne az író feladata, amiről a csúnya posztmodern megfedledkezett. Engem is régóta izgat a valóság, jó lenne, ha valaki megírná, ki lehetne végre pipálni. Azért óvatosan emlékeztetnék az úgynevezett „közéleti líra” kínos epizódjára — mondom ezt úgy, hogy persze én sem maradtam ki belőle.

Tehát nem te feküdtél fel bizonyos elméleti hullámokra, hanem hagyta, hogy ezek alá menjenek, és kényelmesen elhelyezkedtél rajtuk?

Úgy emlékszem, hogy én mindig utólag tudtam meg, hogy mi vagyok. A nyolcvanas években transzavantgárd voltam, és azt hittem, hogy az ilyen a címkék nagyjából vélegesek. Előtte még *gyagyaista* is voltam Domokos Mátyás szerint. Elfogadtam, hogy *gyagyaista* transzavantgárd vagyok egy kis *dekon* beütéssel, és akkor egyszercsak hirtelen, a semmiből posztmodern lettem. Megírta az újság. Először úgy tűnt, hogy ez akár még valami jó dolog is lehet, a posztmodern új személetmódra utal, és elég erős az elméleti-filozófiai alapozása, legalább is külföldön. Kicsit talán lötyögött rajtam, de elfogadtam, hogy kineveztek avantgárdból posztmodernnek. Aztán pár év múlva ezzel a szegény posztmodernnel valami nagy baj történt, állandóan magyarázkodnom és szégyenkezniem kellett miatta. Közben azért olvastam a posztmodern filozófiai alapműveket, hogy tudjam, ki vagyok és mit csinállok. Valami olyasmi derült ki, hogy a tragizáló, egzisztencialista modernhez képest a posztmodern szélesebb tájékozódási horizontot nyit időben és térben. A premodern azt mondja: van Isten!, a modern, hogy *Gott ist tot*, a posztmodern meg, hogy *who knows?* Kétségtelen, hogy szélsőséges demokratizmusa relativizál, de Rortyék pragmatikus csavarja a morális gyakorlatl számomra ezt a problémát is megoldotta. Szóval teljesen jól

elvoltam a posztmodernnel, de ez az elméleti tájékozódás is utólag jött, ráadásul a szó azóta szitokszóvá vált, nem tudom, miért.

Említetted, hogy a megmerítkezésed a 80-as évek mélyvizeiben egy csomó szempontból inspiratív volt számodra. Ez, ha lehet így fogalmazni, az irodalmi anyaggyűjtésnek egy kellemesen empirikus módja. Te azonban egyébként is jelentős anyaggyűjtő hírében állsz, már ami a bizonyos szövegeidhez való könyvtári kutakodásokat illeti. Mit keresel ilyenkor, hogyan történik az ilyen könyvtározás?

A Lemur-könyvek más anyaggyűjtési módszert kívántak, mint a korábbi rövidprózák. Saját régi történeteimből, családi, iskolai emlékeimből indultam ki, és a rövidprózák fókuszált expresszivitása helyett kimunkált, felépített világokat akartam érzékel-tetni, hiteles hátteret akartam a történeteknek. Talán olyasmi is munkált bennem, hogy egy elmúlt korszak állapotának, hétköznapijainak, tárgyi és nyelvi kultúrájának hiteles, historikus rögzítése önmagában is érdekes. Tehát mondjuk az *Arc és hátraarc*nál fölmentem a Széchényi Könyvtárba, és elolvastam mindent, ami a 70-es években csak érintőlegesen is kapcsolatban állt a katonasággal. Szolgálati szabályzatok, katonai témájú irodalmi antológiák, újságok stb. Jegyzeteltem, interjúztam, gyűjtöttem a nyersanyagot. Volt egy történetem, egy szüzsém, ehhez kerestem olyan motívumokat, szövegeket, amelyek élettel töltik fel ezt a vázat, illetve akár el is mozdítják az eredeti tervet más irányba, új horizontot nyitnak. Amikor aztán úgy láttam, hogy elég jegyzetem van, megírtam a könyvet, és természetesen ezeknek a jegyzeteknek végül is talán 10-20 százalékát használtam fel.

Poétikai-nyelvi szempontból az egymásra következő köteteid mint-ha pimaszul szembemennének az olvasói elvárásokkal. A Nincs alvás! avantgardista bevülete után elég más volt például a Mintha élnél stratégiája, aminek kódjait beledolgoztad aztán a Pompásan buszozunkba, úgyhogy annak olvasása nem okozott nehézséget az előző regényeden edzett olvasóidnak. Utána viszont jött az Arc és hátraarc, ami az előzőekhez képest már sokkal hagyományosabb poétikai és elbeszélőtechnikai keretek között értelmezhető, majd némi megrökönyödést okozva megjelent a Wünsch híd, ami megint teljesen új hangon és formanyelven szólal meg. Mennyiben tudatos az anyagformálásnak ez a változatossága a Lemur-történeteken belül?

Amikor eldöntöm, hogy a következő könyvnek mi lesz a témája, egyáltalán nem tudom, hogy valójában milyen könyv lesz. Gyúrom az anyagot, ami formálódás közben bejelenteni az igényeit, ötleteit, kezdi magát kitalálni. Döntéseket kell hoznom, hogy melyik irányt, sugallatot fogadom el, melyiknek állok ellent. Fölállítok néhány szabályt, saroktételt, amelyekből aztán már nem engedek. Amikor látszanak a fő erővonalak, és hogy milyen szerkezetű, stílusú, modalitású szöveg készül, akkor szoktam megállapítani, hogy na, ez is teljesen más lesz, mint az előző. A Lemur-könyvek egy sorozat részei, tematikai, történeti, stílárís szempontból ez igazolható is, a megformálás szempontjából

viszont a részek teljesen önállóak. Tudnak a többiről, de saját, szuverén karakterük van. A *Wünsch híd* is sokat tud a korábbi könyvekről, de élesen különbözik is tőlük. Nincs ezzel a heterogenitással semmi baj szerintem. Nem ambícióm, hogy látványosan egységes életművet építsek, mindig az adott feladatra koncentrálok, azt kell a legprecízebben megoldanom. Ha lehet valami általános jellegű összefüggés a sorozat darabjai közt, akkor azt a változó eljárások íve adhatja ki.

El tudod őket képzelni egy kötetben?

Ha fölmerülne ez a lehetőség, végig kellene gondolnom, hogy maradjanak-e így, vagy próbáljam-e őket valamiképpen egymáshoz csiszolni. Lehet, hogy támadna valami ötlet vagy koncepció, ami mentén megpróbálnám újragondolni őket, de nem lenne egyszerű munka.

Érdekes lenne „egy batyuban” olvasni ezeket a sok tekintetben különböző formáltságú szövegeket, hiszen a kötet egysége alighanem az egyes történetek olvasatait is módosítaná, talán olyan olvasói kódot kínálva fel, amely az eltérések helyett a folyamatszerűségekre, azonosságokra hívna fel a figyelmet. A Wünsch híd például hangulatában is egészen más, mint az előző három kötet, és ez eléggé zavarba is ejtette a kritikát. Az ÉS-kvartett egyik résztvevője például azon morfondírozott, hogy miért olyan rezignált, olyan szomorú ez a könyv. Úgy ült neki az újabb Lemur-történetnek, hogy vidáman végig fogja kacagni, mint az eddigieket, aztán ezek az olvasói elvárásai gyorsan dugába dőltek, úgyhogy nem is nagyon tudott mit kezdeni a könyvvel. Talán ahhoz lehetne ezt hasonlítani, mint amikor Vas István az első Petri-verset recenzeálva azt írta, hogy ugyan egészen kitűnő ez a költő, csak azt nem tudom, miért ilyen rossz kedvű.

Egy rezignált hang szólalt meg a *Wünsch híd* írásának kezdetén, aztán már tudatosan erre hagytakoztam, ezt követtem, erősítettem. A négy Lemur-könyv közül talán ez a legsötétebb, bár az *Arc és hátraarc* sem csupa móka és kacagás. Nem voltam túl jó passzban az írásakor, de nem fognám erre. A *Pompásan buszozunk* is egy feszült magánéleti időszakban íródott, mégis inkább vidám könyvnek mondanám. Lehet, hogy akkor az tűnt jó terápiának, most ez. Az is lehet, hogy az *Arc és hátraarc* hagyományos regényvilága után valamiféle ellenmozgásként jött a *Wünsch híd* elvontabb poétikája. Nem könnyű szöveg, de született néhány komoly elemzés, és olvasói is vannak a könyvnek. Szerintem fontos, hogy ilyen kockázatvállaló, új utakra invitáló könyvek is megjelenjenek.

Világos, én most nem is arra akartam célozni, hogy a kritikák mennyire negatívak vagy pozitívak voltak, hanem inkább a tanácsalanságra, amit az váltott ki, hogy szembesültek egy rosszkedvű Garaczi-könyvvel.

Sajnálom, ha bárkit elbizonytalanítottam. Úgy tűnik, most írok egy vidámabb könyvet, talán ettől ki fognak engesztelődni.

A kritika másik gondját a Wünsch híddal egy olyan formai kérdés okozta, ami szerintem épp az egyik erőssége a szövegnek: a foszlányos, töredezett, morzsalékos szerkezete. Nagyon izgalmasnak éreztem, ahogy a szabadversszerű, talán a korai szövegeidre leginkább emlékeztető kis beépítmények hogyan hozzák mozgásba a narratívabb, eseményyszerűbb szövegtömböket, illetve milyen kölcsönviszonyok jönnek létre így a szövegformák közt. A kritikák viszont épp azt rótták fel a könyvnek, hogy fragmentális volta miatt tulajdonképpen nem lehet normálisan olvasni, nincs kihámozható története, és hogy vétkes feledékenységből talán az eddigi Lemurokhoz írt jegyzetanyagodat publikáltad. Az jutott eszembe erről, amit Mátyás Iván ír a Tépett füzetlapokban, ahol felidéz egy vele kapcsolatos kritikát, mely szerint a regénye helyett ismét a jegyzeteit küldte a kiadóba. Mátyással egyáltalán nem kerülsz rossz társaságba szerintem, de mennyire tartod igaznak a „jegyzetszerűség” vádját, illetve mi a funkciója a könyvben ennek a formai megoldásnak?

A *Wünsch híd* kilencszer hét önálló szöveget tartalmazó ciklus vagy füzér, amelyben vissza-visszatérnek motívumok, szereplők, helyzetek, és vannak álomszerű, az egész folyamat felől zárványnak tűnő részek is, amelyek nem illeszkednek szorosan a rendszerbe. A narratívnak tűnő szövegek sem hoznak létre lineáris olvasatot, nincs koherens nagytörténet, legalábbis a hagyományos módon semmiképp. Egzisztenciális alapszituációk villannak fel az élet különböző fázisaiból. Gyerekkor, család, szerelmek, házasság, barátság, az idő múlása és az ezekhez kapcsolódó magánmitoszok. A részek fúrásokat végeznek egy emlékezőn, mintákat hoznak fel a múltból, de nem mesélnek el valamilyen összefüggő történetet, nem jutunk el A-ból B-be, nem tudjuk meg, ki a gyilkos. Maguk a szövegek reményeim szerint precízen véglegesre csiszoltak, mint egy-egy vers, és a könyv zárt szerkezetébe illeszkednek, ami összefogja a látszólag széttartó egységeket. Ez a szabályrendszere, a premisszája a könyvnek, innen indulhat el a felfejtésben, akinek nem az a célja, hogy a meghiúsult elvárásain borongjon. Nem egyszerű szöveg, elismerem. Az ilyen típusú könyvek néhány ezer olvasóra és néhány nyitott, érzékeny, képzett elemzőre számítanak, nincs ezzel semmi gond.

Valóban, a regény a mindent felülről és egyetlen érvényes létvonatkoztatásként megformált haláltapasztalatot számtalan irányból, tényleg nem feltétlenül racionalizálható módon, versszerűen közelíti meg. A kérdésem éppen ezért az új, most íródó könyveddel kapcsolatban az, hogy ez után a véglegesnek tűnő elszámolás után merre lehet tovább menni? Van ezek után még következő lépés?

A *Nincs alvás!* után is felmerült, hogy vége, felszámoltam a lehetőségeimet, de szerintem most is van élet a *Wünsch híd* után. Az írói életművek nagy része nem lineáris, hanem kanyarokból, közelítésekből és távolodásokból áll, a könyvek a fő témák fölött

köröznek. Hogy milyen lesz az új könyv, nem tudom pontosan megmondani, de valószínűleg lazább, ironikusabb, mint a *Wünsch híd*.

Arra is gondoltam, hogy a regény nemcsak abban az értelemben mauzóleum, hogy haláltapasztalatok emlékműve, hanem hogy egyfajta poétikai számvetésként is lehet olvasni, amennyiben nagyon erősen visszanyúl a korábbi írásaidhoz. Ez persze eddig is része volt az írói technikádnak, ezúttal viszont a magadtól idézett szövegekből épp a humoros, ironikus, csattanóra kihegyezett részeket törölted ki. A regény utolsó mondata — a „Holnap is itt leszünk, kezdjük előlről” — persze nyilvánvalóan azt sejteti, hogy van hova tovább, bár az utolsó fejezet épp egy halálmitosz transzformációja. De mi van a halálfolyón túl? A naív olvasói elvárás szerint az eddigi Lemurok bizonyos értelemben kronologikus életszakaszokat bemutató történetei után a Wünsch hídban váratlanul arcon csap a vég, a pusztulás, a kronológia nagyon látványosan darabjaira esik. Milyen életszakasz íródik tehát a következő könyvedben? Naív olvasói elvárás szerint logikusan valamiféle túlvilági lét bemutatására számíthatunk?

Annyiban hasonlítani fog a *Wünsch híd*hoz, hogy több időszakot fog át, de a súlypont a nyolcvanas éveknek ha nem is túlvilági, de köztes, átmeneti korszakára esik. Underground, bulik, a pályakezdés bonyodalmai, rendszerváltás stb. Műfaját tekintve talán a fejlődésregény egy verziója lesz.

Mégiscsak a valóság felé fordulsz?

Becsszóra: nem tudom megígérni.

Minden formai és nyelvi játék mellett a szövegeidben nagyon erősen megképződik egyfajta etikai bázis. Emlékeim szerint a 90-es években roppant ókonzervatív dolognak számított, ha egy szövegben bárki felfedezni vélt ilyesmit. Most pedig, ahogy mondd, a „valóság” felé kezd kimozdulni az inga, ami eléggé módosítja a szövegekkel kapcsolatos értelmezői hangoltságot.

Nem tudom, hogy a magyar valóság, főleg ebben a nem kompatibilis részegységekre széthulló formájában mennyire alkalmas az írói feldolgozásra. Szerencsésebb korokban erre talán több esély volt: Illyés Gyula vagy Tar Sándor a még éppen létező, organikus paraszti és proletár kultúrát mélyen, belülről ismerhették. Részemről hagynám a „valóság” megírását a szociográfiára és Moldova Györgyre. Igazából idegenkedem is a „katasztrófatűrta” író pozíciójától, aki lemegy az utcára anyagot gyűjteni, majd lefőz egy bödön bécsi pörkölésű etióp kávé, és nekilát a magyar valóság megírásának. Mindez viszont nem jelenti azt, hogy a morális dimenziót vagy akár a szolidaritás témáját ki kellene vagy lehetne zárni: a személyes interakcióknak, helyzeteknek mindig van morális vetülete. A húsz évvel ezelőtti *Nincs alvás!* című könyvem és a mostani *Wünsch híd* formai, szerkezeti hasonlóságokat mutat, de a *Wünsch híd*at ebből a szempontból összetettebbnek érzékelem: olyan kérdések is megpendülnek, mint barátság, hűség, vagy éppen az, hogy mi lehet az értelmiség feladata. Nem gondolom az ilyen témák bemutatását kötelező írói küldetésnek, pusztán lehetőségnek egy adott regény- és karaktervilág komplexebb érzékeltetésére, dúsítására. Az író morálja, hogy ne írjon hazug könyvet, ha ez megvan, akkor gondolkodhat felelősségről.

SZOLCSÁNYI Ákos

Hullik

túl harmincon túl a pókok
 lábát egyesével tépő
 játzmákon néhány megoldás
 birtokában válaszköről
 tudva mint arról is mennyit
 érnek férfi így dicsérnek
 kiknek tetszem mind a négyen
 fénykoromban vagyis ennél
 önzőbb gyávább és silányabb
 voltam leszek nemsokára
 pók családi kádban ennyi
 feladatul hogy kímélet
 és határozottság illő
 szótlan elegyével öljek
 tartsam tisztán mit kell megvan
 félálom elégedettség
 arcomon ahogy belépek
 mintegy mellé zuhany megnyit
 és a másik test feléled
 rugdal és kapaszkodik a
 nem várt vízben majd kering a
 lefolyó örvényében nem
 látni meddig él a csövek
 kétfelől sötét cuppogó
 merev hideg szőrös nyirkos
 terméketlen hüvelyében
 mennyi észrevétlen kudarc
 gyúlt már össze vagy hullott át
 mindenben hogy elfelejtsem
 végül én is annyival is
 könnyebben nézzek tükörbe
 és ha mégsem ami szintén
 előfordul legalábbis
 eltűnődjek nem volt fontos
 vagy nem mertem vagy megtettem
 csak aznap sem láttam senkit?

Hallgat

Idén nem barnul le senki.
 Nem tudjuk, törvény szerint-e,
 de vörösödünk, dagadunk
 és üvöltve áruljuk el
 egymást, másként nem hallanánk
 meg mi sem. Szavaink mögött
 egyre kevésbé bújkál a
 fedezet, áttetszik, ököl
 zsebben, könnyelműen, mintha
 egyetlenként, így mondjuk meg,
 mint lesz ebéd, délután, hogy
 töltjük el közös időnket,
 s míg fejesre csábít a tó,
 mélységéről pókerarccal
 hallgat, csillog és túlélő
 biztonsággal ringatózik.





SÁNTHA József

Kalauz a répaföldön

Szeret az ember álmodozni a legnehezebb helyzetekben is. Már is egy répaföldön sétáltam hátamon anyámmal és a vak kutyámmal. Kettős keresztet cipeltem a hátamon. De az út könnyűnek tűnt, volt benne valami szürreális, illúzióromboló. A vetést félig felverte a gyom, és nekem ezen keresztül kellett áthatolnom. A marharépa leveleit azonban azonnal felismertem, nem tudom, de talán egyeltem már valamikor a gyerekkoromban. Nagyon távol egy domb húzódott, de ez sem tűnt valóságosnak, hogy a haladási sebességemmel valaha is elérnék oda. Korai alkony lehetett, amikor a madarak a legélénkebbek, megszállják a léte-
ret, és hangosan csivitelnek. Én a legegzenletesebben haladtam, nem céloztam meg semmit, mivel tudtam, hogy azt soha nem érném el. Így viszont minden sietség nélkül mehetek a magam

útján. Sőt még bizonyos mértékig úgy is gondoltam, hogy csak egy nagyobb kirándulást teszek, amelynek végén majd kipihenhetem magam. Az efféle illúziók jó hatással vannak az emberre, nézegeti önfeledten a tájat, hallgatja a madarakat, egyszerűen feloldódik a valóságban. Ha egészen sikerül megtartani magunkat ebben a képzetben, ha csak a képzet uralja el az ember agyát, akkor még gondolkodhat is. Nem volt kétségem, hogy helyes irányban haladok, és a gondolataim a legcsiszoltabbak, a leg-egészségesebbek. Bár túlságosan közel álltak hozzám. Annyira közel, hogy szinte nehezítették a lépéseimet. Gondolj valami távolabbira, ösztökéltem magam. Most arra gondoltam, hogy az asszony megfeji a tehenet, és csuprokba önti, vár két napot, hogy a spájzban megaludjék, és legyen belőle aludttej. Van tehát két napom, amíg elérem azt a házat, ahol megihatom a csupor tartalmát. De akár nagyobb időközöket is képes voltam átgondolni. Valahol szüretelnek, kiperéslik a mustot, hordóba öntik, és várják, hogy murci, aztán pedig bor legyen belőle. Hónapokig is eltart, amíg elérem ezt a pincét, ahol vár rám egy üveg bor, amit majd egy kancsóban tesz elé a gazda. Van tehát értelme a lassú haladásomnak, hiszen ha gyorsabban mennék, akkor még nem lenne belőle bor, legfeljebb murci lenne. Az időnek mindenféleképpen van értelme, vagy mindenféle idő értelmezhető. És ez újra csak biztonsággal töltött el. Én nem meglesni akarom az időt, hanem kivárom, amíg beteljesedik. Meghozza a gyümölcsöt aludttej vagy akár bor formájában. Nevetséges is lenne, ha sietnék, és előbb szeretnék akármit, amint az ideje eljön. Ezek a hosszú vándorlások azonban semmiképpen nem segítik az idő fogalmának a helyes értelmezését. Néha úgy érzem, hogy időn kívül gyalogolok napokon keresztül, amikor is elem lép az egyik bokorból egy vasúti kalauz. Könnyen felismerhetni az egyenruhájáról, a táskájáról, és a kezében lévő jegylukasztóról. Semmi ellenvetésem nincs, hogy miért éppen a répaföldön időzik. Azt azonban már kissé furcsállom, hogy kéri a jegyemet. Semmilyen közlekedési eszközt nem veszek igénybe, mondom neki, így nem értem, miféle jegyet is kér rajtam számon. Tökéletes magabiztossággal jelenti ki, hogy aki nem tartózkodik az állomáson, az mind utazik. A két állomás között, most éppen a Kancapatak és Bagolydomb közötti részen megyek, meg kell vennem a vasúti jegyet. De miért vasúti jegyet, értetlenkedem, hiszen semmiféle vonat nem jár erre, még ha jól látom, sínek sincsenek? A sínek ugyan arrébb vannak, de hát miért is tennék kötelezővé a sínen való haladásomat, nevet, amikor maga nem vonat. Persze, hogy nem vagyok vonat, mondom, de nem is utazom vonaton. Tehát miért kellene jegyet vennem? A tévedésem nagyon egyszerű, mondja. Elismeri, hogy utazik? Nem, mondom, nem ismerem el. Úton vagyok. Tehát úton van, mondja jóságon, és aki úton van, az mit csinál? Gyalogol, értetlenkedem. Utazik, helyesbít. Tehát az úton való tartózkodásért, mihelyt elhagyott egy állomást, fizetnie kell! Pontosan a két állomás közötti utazást kell megfizetnie. Még mindig nem értem a logikáját, hiszen errefelé nem járnak vonatok, sőt semmiféle közlekedési eszköz nincs, amit hagyományos értelemben annak mondhatnék. Én

pontosan nem is utazom, csak éppen sétálok, teszek egy kört. Nem is állítottam volna meg, ha valóban egy flaneur lenne, de a hátán az öreg néne, s ha jól látom, egy kutyus, a csomagokról már szó se essék. Csak nem azt akarja nekem bemesélni, hogy eme terhelő csomagokkal szokott sétatíkálni. Maga pontosan beleillik az utasok népes csoportjába. Most már levackolódom, hiszen egykönnyen nem fogunk szót érteni. Elhelyezem anyámat és a kutyámat a répaföldön, majd pedig a csomagjaimat is lerakosgatom. Ekkor már erélyesebben próbálok fellépni. A kalauz azonban egyáltalán nem érti a felháborodásomat. Több éve szolgál itt, ezen az útvonalon, de még soha senki nem kérdőjelezte meg az illetékességét. Egyáltalán meg sem fordult soha a fejében, hogy ez lehetséges. Nem azért ment el vasúti kalauznak, hogy mindenféle népséggel vitába keveredjék. Ember, mondom neki nyomatékosan, ha maga vasúti kalauz, akkor mit tekereg itt a répaföldön? Én ugyanezt kérdezhetném, jön a gyors válasz. Az állomásokon tudva levő, hogy nem kell fizetni, mihelyt azonban elindul valamerre, megnőnek a költségek. Ha nem akar fizetni, akkor ne menjen sehova. Az utazási költséghez hozzásapódik a szállás, az étkezés, és még ki tudja, miféle kiadások. Mihelyt kiteszi az ember a lábát a házából, már csak költségekbe botlik, kiadásokba veri magát.

Ott ülök a répaföldön, és szeretném, ha pontosan értenének. Nekem nincs szükségem utazóeszközhöz, sem szállásra, se egyéb költségeim sincsenek, mondom nyomatékosan. Ha nem hangozna nagyképzűen, azt mondanám, hogy én egy egzisztencialista utazó vagyok. Egy háttér nélküli utazó, olyasmi, mint egy madár, aki egyszer csak gondol egyet, és nekivág a széles nagyvilágnak. De maga mégis csak a Kancapataktól indult és a Bagolydombnak vágott neki, nem a nagyvilágnak. Pontosan ott van, és úgy csinál, mint minden más utazó. Ha repülne, akkor nem én kérném a jegyét, hanem egy légitársaság. Mert a levegő az egész más. De miért is vitatkozom magával itt, amikor jelenem kell a potyautasokat, és persze pótdíjat kell kirónom önre. Most még meggondolhatja magát, sima jegy, vagy megtetézve a büntetéssel? Miután szilárd az elhatározásom, hogy nekem van igazam, elkísérem a kabinjához, ami állítása szerint a bokor mögött van, hogy megtegye a feljelentést. Tényleg van ott valami. Egy fából ácsolt, zöldre festett, rozoga bódé. Most már láthatja, hogy nem vicceltem, mondja, amikor megnyitja az ajtaját. Itt kell időznöm, amíg az utasok kényelmesen elfeksznek az üléseken, esetlegesen a hálókocsikban. Maguk persze nem láthatják a robogó vonatból kinézve, hogy télen-nyáron itt gubbasztok, itt öl a hőség, itt perzsel a hideg. Az utasok képzetéből én tökéletesen hiányzom, csak akkor vagyok valóságos, ha elfelejtettek jegyet venni, és anélkül szeretnének a meleg fekhelyeken szenderegni. Belép az ajtón, és kihozza a telefont, tárcsáz, majd alaposan szemügyre vesz. Ez az utolsó pillanat, az ügyeletes hamarosan felveszi a kagylót, és nekem jelentenem kell. Hallom a kagylóból a recsegő hangot, de még mindig nem hiszek neki. Aztán szabályosan és részletesen elmeséli, hogy milyen kötelességeimet mulasztottam el, és a büntetésem mértékét is hosszán ecsetelik.

Nincs mit tenni, mondja, amikor leteszi a kagylót. Kétszázezer forint lesz a büntetés, és még hozzá a jegy ára, amely ugye csekélység a pótdíjhoz képest. Nem szólok egy szót sem, visszaindulok anyámhoz és Jakubhoz, ő szemlátomást kelletlenül követ, mintha pontosan nem tudná, mi is a teendője. Leülök a földre, és elhatározom, hogy nem szólok többé hozzá, tegyen mindent a belátása szerint. Kipihenem magam, majd aztán újra elindulok. Semmi hatalma nincs felettem. Ahogy elnézem, fizikailag is én vagyok fölényben, nem is értem, hogyan telepíthettek a répaföldre egy ilyen nyúlgerincet. Kap majd egy akkorát, mint az állomásfőnök, nagyon elkeskenyedik a képe, ha beleáll az öklöm. Úgy látszik, nem egyszerű az efféle kalandozás, mindenhol különféle nehézségek várnak az emberre.

Anyám kezd el mocorogni, halk, szipogós hangon beszél hozzám. Fiam, ugyan miért is nem fizeted ki az útiköltséget? Mit ártott neked ez a szegény ember, hiszen ha csirkefogó is, de becsületesen csinálja? Az országban mindenféle rendeletek lehetnek érvényben, amelyekről neked sejtetemed sincs. Évekkel ezelőtt indultunk neki, azóta annyi szabály, rendtartás megváltozott. Bizonyára csak az engedetlenséged és a büszkeséged váltotta ki a haragját. Nem ülhetünk itt a répaföldön egész éjszaka, most talán még tehetnél valamit, hogy ezt az elmérgesedett dolgot jóra fordítsd. Egyáltalán nem értettem egyet az anyámmal, nem szerettem volna, ha ténylegesen beavatkozik az ügyeimbe, minden tekintetben nekem van igazam, úgy gondoltam. Egy repülőre várok, mondtam neki, nem vonattal utazunk innen, hanem repülővel, azért nem fizetek se vonatjegyet, se pótdíjat, mert a repülő mindjárt leszáll. Néztam az anyámat, és láttam rajta, hogy rettenetes büszkeség és jóézés önti el az egész lényét. Igen, a fia nem hagyja cserben, repülőjegyet vett neki, hogy kényelmesebben utazhasson. Erre nem gondolt, és most sopánkodik, hogy méltatlanul magvádolt. A kalauzt persze nem hatotta meg a hazugságom, tölem néhány méterre kicsomagolta az elemóziás zsákját és falatozni kezdett. Mindez csak Jakubot érintette súlyosan, aki rögtön kiszimatolta a finom illatokat, és már is ott serteptért a tarisznyája körül. Valóban nagyon éhesek voltunk mind a hárman, és még halvány elképzelésem sem volt, hogy mit is tehetek a probléma megoldása érdekében itt, a lassan sötétségbe boruló répaföld közepén. Annyira rendes volt a kalauz, hogy szalonnabőröket odahajigálta Jakub elé, aki gyorsan kiszimatolva, hosszan rácsálgatta a kemény bőrdarabkákat. Nekem is korgott a gyomrom, de mégse voltam hajlandó semmit sem tenni, arra a pillanatra vártam, amikor majd összegyűlik annyi erőm, hogy a hátamra vegyem a családomat, és továbbindulhassunk.

Nem tudtam elképzelni, hogy min is töri a fejét a kalauz, mert látszólag a feljelentésünk óta semmi ellenséges szándékot nem mutatott az irányunkban. Mintha csak ugyanarra a repülőre vártunk volna, amely azonban nem érkezhetett meg. Amikor cihelődni kezdtem, és már a bőröndjeimet is felcsatoltam, csak anyámat és Jakubot kellett volna a hátamra kötnöm, hirtelen egészen meglepő kijelentést tett. Azt hittem, hogy a távoli

kalauzok, mezőőrök bosszújára figyelmeztet majd, hogy nem veszélytelen ilyen büntetéssel terhelve a továbbiakban errefelé vándorolnom. De egészen másról volt szó, amely olyan mélyen érintett, hogy majdnem összeroskadtam. Felidézte az emlékezetemben az állomásfőnökkel és annak feleségével történt félreértéseinket, s hogy lényegében én onnan szöktem el, de nem ám úgy, mint egy közönséges szélhámos, hanem csak elaludtam a veszekedés közepette, mintegy az irhámát mentve kerültem ide, s ő most a ki nem fizetett büntetés miatt fel fog ébreszteni, és visszahelyez a prózaszökevények otthonába, ahol majd elnyerem méltó büntetésemet, mert kétségtelen, hogy olyan kihágásokat követtem el, amiért a sértett részéről egy alapos verés jár. Most már nem tehet semmit, ha csak a nagyobb összeget ki nem fizetem. Ez aztán valóban meglepetésként ért, mintha egy csokor vázában lévő rózsát kellett volna a növény száaira hibátlanul visszaillesztenem. Ekkor egészen megváltozott a répaföldön töltött vándorlásom értelme, és valóban képtelen voltam felidézni, hogy vádlóim elől hogyan is szökhettem meg. Valóban most is mély álomba merülten ott ülnék, és csak arra várnak, hogy felébredjek? A kalauz kínálata pedig megóvna ettől az ébredéstől? Nem hihettem el a dolgot, de mégis hajoltam az igazság kiderítése miatt arra, hogy némi próbát tegyek, nem fizetek ugyan, mondtam, ha újra veszélybe kerülnék, számíthatok-e arra, ha újra ide csöppenek, és akkor már kifizetem a rám mért képtelen büntetést. A kalauz elcsodálkozott az ajánlatomon, egyrészt gyávanak tartott, mert sem az általam elkövetett gyalázatért, sem pedig potyautasként nem merem vállalni a felelősséget, másrészt figyelmeztetett, hogy az effélék sokszorosán ráfizetnek a gyengeségükre. Ott ültünk tehát, és lényegében eldönthetetlen volt bennem a két ajánlat, másrészt újra csak az összeg nagyságára kérdeztem rá, mennyit is kell fizetnem az újabb menekülésemért, amely a mély álomból ébredve majd újra csak az ő védőkarjaiba vezet. Ekkor kétféle milliót mondott, és én annyira felháborodtam, hogy első felindulásomban azonnal igent mondtam a visszatérésemre. Nem fizetek annyit, mondtam, hiszen ennyiért az egész répaföldet megvásárolhatom. Igen, valóban, ha kifizeti a büntetését, és még egyszer hozzátesz ugyanannyit, akkor öné az egész mező a Kancapataktól egészen a Bagolydombig. Ezt aztán újabb zsarolásként értelmeztem, és most már nem is igen akartam vele tovább tárgyalni, legyen, aminek lennie kell, és végképp nemet mondtam az ajánlatára. Semmi szükségem erre a répaföldre, nem kell megvennünk az utcát, amin valahova igyekszünk, sem a répaföldet, amelyen át szeretnénk kelni. Erre már csak mosolygott, és egy további jegyvásárlással bosszantott fel. Meg kell vennem természetesen a Kancapatakhoz visszavivő útra is a jegyem, mert enélkül örökös csapdákba esem, újabb és újabb kalauzokba botlom majd, akik a legkevésbé sem lesznek ennyire elnézőek az irányomban. Most aztán olyan képtelen dühöt éreztem, hogy hatalmas rúgással próbáltam az esztelenség tereiből kimenekülni. De csak Kuma doktor állt mellettem, lábujjhegyen pipiskedve téblábolt, és halkan megjegyezte: Pusztuljanak az üvegesek, számoljunk le minden illúzióval!

TATÁR Sándor

Fohászfenyegetés

Nagysám, ne hagyjon itt; itt lelegelnek csorda-népek!
Óh, hadd kísérjem el, ha aerobikra megy.
Hadd szolgáljam, miként költőt ceruzahegy;
Másként megfúlok itt, s a szemem borba réved...

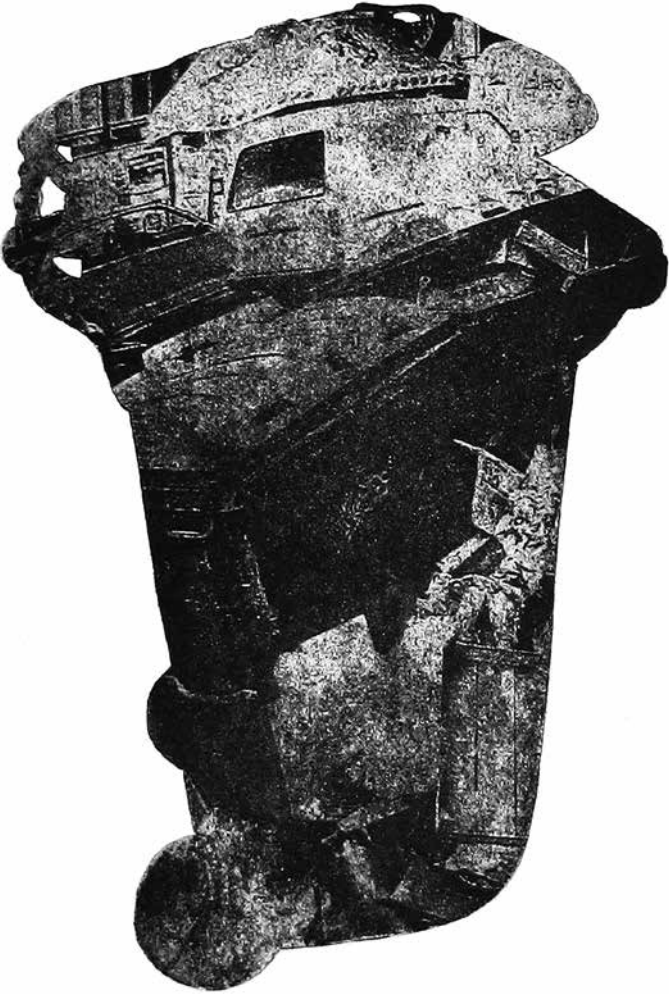
Nagysám, kacsója nékem menny ígérete!
Mosatlan bögrejét mint Grált védelmezem.
Elutasítnia? Rettentő helytelen
Lenne — van más lovag, de Ön mit ér vele?!

Nyomja el cigarettjét, nagysám; nézzen engem:
Csodáljon, s sikongjon ez élvezetben —
Nem jut hozzám akárki át az álomkordonon.

Én csupa talentum, de jól tudjuk: a minta köt.
Ha Ön, nagysám, a világ karjaiba lök,
Én fütyörészek vagy káromkodom.

Istápolj, ispotály!

Bágyadt a délutáni nap. Gyógyszer-
s hypószag. Az infúzió
apatikusan csöpög.
„Ne ezt az adót, keress másikat!”
Fél-rejtve ágytál, sárgult műanyag.
Úgy múlik az idő, hogy nem telik.
Feszített tükrű csend, amíg
a lift jókorát zökkenve megáll —
és újra győzhet már a kábaság,
mint kegyelem, s tán kisimul
a homlok és a kintől ferde száj.
Vonz már a föld; nehezek szemháj, végtagok.
De időt húzni jó.
(Megélni nagyvizitet, még hatot...
Ám elcsitulhat-e vajon — s meddig, ha el —
a nedvek és szervek közt feltámadt viszály?)
Éjjeliszekrényeken keresztretjtvény, krimi, nápolyi,
a folyosón most majd' az összes szék szabad.
Nővérke libben, fájrontra gondol, fart riszál.
Fáradhatatlanul csöpög a csap,
légy száll a kompótra, pisil, aki tud.
Lesz, aki távozik majd. Gyógyultan(?).
Tepsiben mások. Kinek mit dob.
Sors bona, nihil aliud.





VIDA Kamilla
lakosság

In memoriam V. Zs.

I.
regnálása idején vezették be a faluban a kábeltévét.
szerette a nép.
nemzeti ünnepeken lelkesítő beszédet mondott a játszótér mellett.
kokárdában hintázni már majdnem olyan, mint forradalmat csinálni,
gondoltam magamban nyolcévesen.
„a lakosság érdeke” — így kezdte, amikor leestem a mászókárról.
gyorsan felálltam és hősies tekintettel kerestem nagyapám pillantását,
hogyan lássa, életemet és véretem a hazáért, vagy a lakosságért,
vagy amiért éppen. nem nézett oda, intett a rezesbandának,
hogyan jöhet a szózat.

kilenczor bebújtam az ágyamba és vártam az esti mesét,
anyám boszorkányok, királyfiak történetét olvasta, de untam.
nagyapám a konyhában beszélgetett apámmal a rendszerváltásról,
meg az európai unióról, amit egy ezerszínű, csillogó, kattogó gépnek képzeltem.
mennyit gondoltam erre, hogy bárcsak megérinthezném.
születésnapomra is azokat a gyönyörű, színes pártbrosúrákat és szórólapokat kértem
a választási maradékból.
papa, kérlek, mesélj nekem még az MDF-ről.
de nem mesélt persze, elment, csók a homlokomra, maradtak a boszorkányok.

II.
sokkal később természetesen megtudtam a mese végét,
és már hallgatózni sem akartam.
hiányoztak a barátnőim, akiket régen mindig át tudtam hívni,
népszavazásost játszani a barbie-jaimmal.
anyám kertészkedés közben titokban egy százszorszép szirmait tépkedte,
és zokogott; koalíció, szuverenitás, koalíció, szuverenitás.

III.
felhívtak, hogy menjek haza pár nappal a temetés előtt
a gyászvideót effektelni.
a — már — városi sportcsarnokban levetítik
a megemlékezésen.
a textilzsebkendőbe síró nénik közül nem lehet tudni,
melyik gondol a feltámadásra, melyik a kábeltévére.
a záróképen egy szoboravatón állunk, egyik kezemben vattacukor,
másikban a keze. aznap súgtam neki először:
papa, ha nagy leszek, ígérem, lakosság leszek.

OCSOVSKY Zsófia

imprinting

vársz
nyolcéves korod óta,
akkor születél meg igazán.
belédvésődött
korán és örökre
a várakozás.

hullámvert magadba,
mint mélytengeri bűvár,
újra és újra alámerülsz,
lásd magad, mint soha előtte.

vársz,
történjen az *indulás*
meg veled végre,
ázzon le rólad a múlt,
sodorjon túlpartra bocsánat.

vársz még,
hullámtörte hiányos part
lett a szív,
ahogy vártál árvaházban
egy érkezésre,
ahogy vártál Szabadkán
negyvennégyben maradásra.
most vársz még
legalább egy dédunokára,
húsvétra, karácsonyra.
addig, míg valaki szól:
Nyitott mondataid ideje zárni,
hát változókkal játszol,
mire a pont kikerül,
legyen azonosság,
ha te az alaphalmaz.

vársz még,
vársz,
várod,
valaki örökre lekapcsolja
a vállaid nyomó
oxigénpalackot.



nagyítás

lebeg a kép az emlékezet kis piros kádjában,
csipesszel segíték neki úszni.
vitorla vagyok, bizonyos értelemben.
lassan tűnik elő, szürke tónusban, anya haragja.

Nem.
inkább mosolya, ha volt.
a kép ugyan néma, de mégis,
az ezüst-bromid szemcsékben
zárványként ott a négy gyerek ricsaja.

Nem.
inkább háromé,
én talán ott sem voltam.

azt mondják, bátyám húzta a nyakamra a kis wc-ülőkét.
ám a szar hogyan kenődött az arcomra,
senki nem emlékszik már.
nem mondják, de úgy sejtik, attól
a szartól lettem ilyen rohadt mázlista.
a kis felkent, szinte hallom.

megmozgatom a papírt a folyadékban.
négy gyerek állja körül a lakótelepi hintát.
palintáznak a tengerimalacok.
másnapra mindkettő halott, nem értjük.
hintázunk, nevetünk, de titokban
mind arra gondolunk: hátha *mi* megérjük a holnapot.

most apát látom, kocsmából jövet.
Nem.
inkább nem is.
kiemelem egy pillanatra a képet.
felejteni bármelyiket el lehet,
de fontos, hogy ne érje őket túl sok fény.
ha kevés az ezüstcsíra,
nincs az a redukálószer, mi újra látni engedné,
amit feledni akarok.

s az utolsó kép, látod, én,
mellettem férfi, a polcon akvárium,
és az asztalon borospohár — dúdlok magamban,
miközben apró csuklómozdulatokkal úsztatom a papírt.
kiemelem azt a felét, amin én vagyok,
és mielőtt hagyom, hogy a másikat örökre magába zárja az ezüst,
beköltözöm az eltűnő tekintetbe.

száradásig már nem veszek levegőt.

SZURDI Panni

d é r y n é

minél hangosabban beszélsz
hogy túlkiabáld egyenként a hegedűket
annál közelebb foglalkozok asztalt a vonósnégyeshez

presszókban kezdtünk új családi életet
amikor te a volt férjedből már kizárólag engem kértél
én meg belőle kizárólag téged nem
úgyhogy diplomatikusan
két csend közötti kortyokká lettem

később teaházakba jártunk
ahol nagyobb a választék
kamilla zsálya citromfű
és még vagy nyolcvan hasonló kifejezéssel
bővült az alkalmi szókincsem

mostanra pedig betéve tudom a déryné étlapját
közönségnek rossz vagy de színésznek elszánt legalább
díszletet építettél körém magadból
kovácsoltvas kerítéssel
a magzat-hatás érdekében

manapság már nem rendelsz csak a zsinórral vagy elfoglalva
halogatod az évekkel ezelőtti születésem
mert amíg bentről rugdalózom
elhiszed hogy hallom amit mondasz
és most tőled tanulok meg beszélni

egyszer elhozom ide a volt férjed
vele ilyeneket használunk majd
hogy *középszer meg kontrolltalanság*
nyilván neheztelni fogsz ha nem is rólad lesz szó
talán be sem férünk ennyien

foglalnék asztalt ha tudnám előre
ezúttal odaülök
vagy megint pódiumon leszel a hegedűk között



Christina **DAVIS**

Az első

Azt mondta, *Szeretlek*.

Ő nem mondott Semmit.

(Mintha csak egyetlen egy
létezne az összes szóból, és
aki azt használja, elhasználná).

A nyelv történetében
a hallgatás volt az első káromkodás.

(Ferencz Mónika fordítása)



Jeffrey **McDANIEL**

A csendes világ

Annak érdekében, hogy az emberek
többet nézzenek egymás szemébe,
és kedvezzenek a némáknak,
a kormány úgy döntött,
minden embernek kioszt pontosan
százhatvanhét szót naponta.

Amikor a telefon csörög, a fülemhez teszem
anélkül, hogy beleszólnék. Az étteremben
rámutatok a húslevesre metélttésztaival.
Jól alkalmazkodtam az új rendszerhez.
Késő este felhívom a távoli szerelmemet, büszkén
újságolva, csak ötvenkilenc szót használtam ma.
A többit meghagytam neked.

Amikor nem válaszol,
tudom, hogy elhasználta az összes szavát,
így lassan azt suttogom, szeretlek,
harminckét és egyharmad alkalommal.
Utána csak ülünk,
és hallgatjuk egymás lélegzetvételét.

(Ferencz Mónika fordítása)



WIRTH Imre

A sírásig terjedő sávban

Anyuka hálóingét kirágták a molyok.
Anyuka olyan sokat feküdt az ágyban mozdulatlanul,
hogymár hallani vélte a folytonos monoton zizgést
a ruhaszövetben, s mikor félálomban ledobta magáról
a tömött dunyhát, hogy lebegve körüljárja a lakást,
szövet szövethöz simult, és a véráram bugyogva sodorta
magával a rágcslást a szíve felé.

Félálomban azt motyogta, hogy apró szörnyek harapják
a testét és a hálóingén lévő lukakon keresztül
kifolyik belőle az élet.
Anyuka félálomban mindig igazat beszél.
Nekem is megmondta előre, hogy meg fogok halni.
És hogy az olyan lesz, mintha meg sem születtem volna.

Anyuka azóta fekszik, mióta megszülettem.
Kézbe fogott és mellre tett. Ömlött le a torkomon
a meleg tej, összesimultunk, test a testhez és szívdobogásunk
felerősödve visszhangzott odabenn és akkor mondta,
hogymén vagyok a belőle kiszakadt élet.
Benne most semmi sem maradt.

Nyeltem a tejet és sírni szerettem volna,
mert apró ujjaim hiába fonódtak az ujjaira, nem figyelt
fel forró lüktetésem ritmusára.
Pedig még a testemben volt az üzenet, feszített a vágy,
hogymát adjam neki, minden porcikám fájdalmasan zenélt,
a semmi, amiből jöttem, kérlelte őt.

Most fekszünk egymás mellett, én pólyában,
Anyuka a tömött dunyha alatt.
Kezdetben, mikor még felült az ágyban és kinézett az ablakon,
el messzire, az udvar, a tyúkok és a kerítés fölé,
azt mondta nekem, hogy ha én már nem leszek,
vesz magának egy edzőcipőt és minden este a sötétben
futni fog az udvaron, körbe-körbe, edzőcipőben és hálóingben,
aminek a lyukain keresztül kifolyik még belőle a maradék,
és attól kicsit megnyugszik, mert így kevesebb
semmi marad benne.

Mióta így állnak a dolgok, halvány visszfénye vagyok
világrajöveelemnek. Fuvallat, röpké érzés egy félálom
szegletében, elvesztegetett tágasság.
Ha anyuka igazat mond, hálóinge és a pólyám lyukain át
szívünkig hatol a rágcslás.

AZ ÁLOM párhuzamos padlásain,
rezzenéstelen idősíkok között
söpri a szemetet, port kavarva,
hajótörést és hullámozást csitít,
vergődést kötözget angyalhajjal.

Mint elfelejtett bádogedénybe,
rúg a szétfolyó dimenziókon
éjjel átütő evidenciákba,
alszik a dermedt nyilvánvalóban,
szemhéjait a holt fény cibálja.

Alszik, aki szerette volna ébren,
és nem riad fel a zörrenésre,
immár testük szerinti bizonyosság,
a közeli poklok létezése.

MEHETÜNK felőled,
parázsló felejtés
puha esőben, mint
a Côte d’Azur-os éj,
mely reggel újra csak
fel-felsír tebenned,
s vizes hajadról
a gyász a szádra rebben.

ELLOBBANÓ gyufaszál
emlék-vakfoltjai,
a csöndet hétvégeken
nélküled bontja ki,
a varázskört átlépve
fordul a képzelet,
talált hajszálad lebeg
a küszöbök felett.

HARSOGÓ zöld kert,
a fűben hangyarajzás,
megjöttek a denevérek.
Az ég morzsolódik
fenyők ágbogán,
lehulló szóbogarak
zizegnek még kicsit —
alkonyatkor egy pillanatra
még ma is kitégult a ketrecünk.

A LEBEGÉS
jelentés nélküli
képpé foltosul:
pillanatnyi
senkiföldje —

földbecsapódást,
porfelhőt,
lángoló szérút
mutat
a vágytalan
mozdulatlan
keresője,

tücsköktől
hangos táj
nyalja
a pernyét.

Kezed szorítsd
a szemedre
obulusként.

Kemény Istvánnak

HOLT TÉR ez is:
Diána mocsara.
Az asztalon felfordult
lapok, a visszavonuló
idő csapta le.
A hűtőben az üres
üvegekre
Vadász árnya hull:
íját feszítve, söröskupakkal
lő át az úrödön.
Véletlen ez.

A szemedbe csapódó szavak
szárazra törlik utánad
a hűlt helyet.



FODOR Balázs

Rétegeink között

Az ajtó félúton megszorult,
hogy a kétkedés még épp beférjen,
de már csak indulattal kézen fogva
lépj át a küszöbön.
Hogy épp ez az indulat,
ez a vetemedés, ami nyikorogva
kulcsolja karját körém,
pont az egyedüllét álljon közénk,
mint egy harmadik,
gondolni se mertem volna korábban,
pedig mennyire kézenfekvő.
Ahogy évekkel ezelőtt,
amikor a lakást eláztattam,
minekutána az ajtó teleszívta
magát vízzel, de ahogy kiszáradt,
ezzel a hiánnyal megdagadva,
marasztalja az idelátogatót.

Gyűrődések

ZSUPOS Norbert

„Nous sommes quelques-uns à cette époque à avoir voulu attenter aux choses, créer en nous des escapes à la vie, des escapes qui n'étaient pas et ne semblaient pas devoir trouver place dans l'espace.”
(Antonin Artaud)

Még a jelentéktelen dolgok is felveszik a szimmetria kényes formáját, és az események igazodnak e természetellenes rendhez, ami egyszerre megnyugtat, és ami egyszerre felbosszant. Odakint zuhog, az ablakon át nem látok semmit, csak az üvegen gyöngyöző cseppeket figyelem, ahogy egymásra csúsznak, ahogy lassan egybeolvadnak. Odakint zuhog, és még mindig várok, mintha lenne értelme a várakozásnak, számolom a percek, várom, hogy a számok létrehozzanak valami párhuzamot, valami megnyugtató egyenletet, ami persze most már lehetetlen. Arra gondolok, hogy ezt a természetellenes rendet látom mindenben, ami körülvesz, a kávécsésze aljának pecsétlenyomatától kezdve egészen az apámról őrzött, összegyűrődött fényképig.

Huszonnégy éves koromig nem találkoztam az apámmal. Múlt héten Piroska, akivel apám már jó ideje együtt élt, azzal hívott fel, hogy közel egy évvel azután, hogy megismertem az apámat, váratlanul elhunyt. Piroska fáradt, szomorú hangját hallgattam, hogy milyen jó ember volt az apám, hogy milyen igazságtalan az élet, hogy ez történt vele, szívroham, ismételte, legalább háromszor, az ő korában, háborodott fel végül, majd elsírta magát. Nem tudom, mennyi idő telt el, lehetett öt perc, de elképzelhető, hogy egy óra, mikor megmondtam neki, hogy mennem kell, és persze, mindenképp ott leszek a temetésen, ígértem neki búcsúzasképp. Még ha nem ismertem őt, akkor is, gondoltam. Megnéztem az órát: természetesen csak néhány percet hallgattam Piroskát; még nyolc óra sem volt, még az előadást se késtem le. Mégsem akartam bemenni az egyetemre. Annak ellenére, hogy csak kellemetlenséget éreztem (hogy miért kell ezt tudnom, hogy miért kell ezt elmondani nekem, aki csak kétszer találkozott vele, hogy miért ígértem meg, hogy elmegyek a temetésre, holott semmi kedvem nem volt hozzá), nem akartam másokkal találkozni, nem akartam másokat látni. Egyedül voltam, és egyedül akartam lenni.

Annak idején Anna beszélt rá, hogy találkozzak vele, hogy keressem meg, és ha tudok, beszéljek az apámmal. Nem tudom, igaza volt-e vagy egyáltalán helyes döntést hoztam-e akkor, azon a fáradt, decemberi napon, hetekkel azután, hogy először lefeküdtünk egymással. Mindketten elfelejtettük, hol vagyunk valójában, hogy miért van szükségünk az egyetemre, az órákra, bárki másra. Ketten voltunk, végtelen aszimmetria kapcsolta össze a körülöttünk heverő dolgokat, szanaszét szóródtak a szavak meg a lassan száradó emlékek. Minden jelentéktelenné vált, azt éreztem, hogy csakis a jelen számít, ahol nincsenek szavak, üres ígéret, számok, vagy akár időpontok összegyűrődött, alakatlan halmaza. Emlékszem a testére, ahogy lila festékkel körberajzoltam mellbimbóját; emlékszem kékeszöld szemére, ami mindig megnyugtat, ami örökké vibrál, akár a tenger színe; emlékszem

halk hangjára, ahogy mesél, ahogy éjszakáról éjszakára mesél, és megváltozik a világ.

Senkit sem ismertem rajta kívül. Anna volt a családom, azt a valamit jelentette, amire vágytam. Mindig úgy éreztem, hogy nem ismerem a családomat. Nem sokkal azután, hogy elmondták, hogy örökbe fogadtak, elmentem tőlük. Mikor a nevelőapámmal beszéltem, elárulta, hogy a vér szerinti apám Debrecenben él, amit még az édesanyám említett neki, mielőtt meghalt volna. Nem voltam még ötéves, amikor anyám elhunyt; az arcára se emlékszem igazán. Apámról még kevesebbet tudtam, egyedül abban vagyok biztos, amit a családom és Piroska mondott róla: egyszer azt hallottam, hogy amikor annyi idős volt, mint én, színész szeretett volna lenni. Máskor anyám, nevelőszüleim szerint, lehordta a sárga földig, mert alkoholizmusával, nihilizmusával nemcsak szerelmüket, de anyám jövőjét is tönkretette. Megint máskor a nevelőapám arról beszélt, hogy annak ellenére, hogy hosszú ideig az utcán élt, és hónapokig hajléktalan volt, nem adta fel, rendkívüli erő lüktet benne mindmáig. Vagyis egészen múlt hétig, gondolom akkor, amikor a vonat monoton hangjába belevesznek a kocsiban velem együtt utazók hangfoszlányai az emlékek szaggatott szavaival. Soha nem tudom meg, mi az igazság, soha nem tudom, valójában mi történt az apámmal, hogy ki volt ő és mi szeretett volna lenni. Minden róla elmondott történetet hamisnak érzek, a szavak hazugságának tartom, megszámlálható, rendezett soroknak, amelyek üresek, akár az alföldi táj, ahol a vonat egy ismeretlen múltba sodor. Minden történet hazug szavak sorozatából áll? Talán ez a történet is azért született, hogy elfelejtsem ezeknek a hazug szavaknak az értelmét, amiket valóban jelenthetnek? Attól tartok, csak még több hazugság rejlik bennük, gondolom, továbbra is a kihalt vidéket figyelve, közben az apámról őrzött fényképet összegyűrve a tenyeremben. Ennek ellenére azt is érzem, hogy minden történet idővel mégis igazzá válhat, mintha azáltal, hogy újra és újra elmondják ugyanazt a történetet, valami megváltozik benne, valami mást fog jelenteni, mint amit korábban. Csak ez számít.

Bár Anna kért meg rá, hogy keressem meg az apámat, egészen addig nem fogadtam meg a tanácsát, amíg el nem hagyott, amíg egyedül nem maradtam, és el nem indultam. *(Hol vagy most? Mire gondolsz? Gondolsz még rám?)* Számolom a napokat, amelyek eltelnek anélkül, hogy beszélnék egymással, anélkül, hogy látnám, érinteném vagy érezném testét testemen. Ahogy véget ért kapcsolatunk, megszűnt a dolgok egyszerű rendje, minden egyszerre összegyűrődött, újra számolom a napokat, mintha várnék, türelmetlenül csak várakoznék.

A debreceni állomás bejárata előtt észrevettem a nőt, akinek apám az új életét köszönhet: nagy, ormótlan teste szétfolyt az aszfalton, de amint arcára pillantottam, a kedvesség, a felhőtlen mosoly rögtön eltüntette előítéletemet. Nem tudott jönni, mondta lihegve, sajnos, be kellett mennie dolgozni, folytatta nehezen. Bólintottam, alig válaszoltam a kérdéseire, hogy hogyan utaztam, hogy éhes vagyok-e, és hogy kíváncsi vagyok-e már az apámra. Nem emlékszem a pillanatra, amikor észrevettem őt,

nem emlékszem az érzésre, inkább arra, hogy mit kell éreznem, és mi az, amit létre kell hoznom, hogy érezzem, és el tudjam mondani, hogy a lenyomat — ami majd szintén összegyűrődik úgy, mint minden más — létrejön, hogy beszélni tudjak róla. A Piroskával való találkozásra tisztábban emlékszem, mint arra, amikor az apámmal találkoztam azon a fásult augusztusi napon. Érzem kezének, tenyerének nagyságát, vaskosságát, azt, ahogyan egész alakom elveszik ebben az érintésben. Hangja még bőre érdes tapintásánál is keményebb: mintha egy másik világból kiáltana, miközben a közvetlen közelében állok. Tekintetét nem látom a konyha félhomályában, amikor Piroska bemutat egymásnak bennünket, miután megérkezett a munkahelyéről, amiről egyikőjük sem tesz említést. Anna azt mondta, mindenkinek tudnia kell, honnan származik, mindenkinek meg kell bocsátani; azt mondta, mindig egyedül érzed magad, ha nem tudsz majd megbocsátani.

Három napot töltöttem Debrecenben a temetés után. Piroska arra kért, ne hagyjam magára, ha nincs olyan sok dolgom. Tisztában volt vele, hogy hamarosan végzek az egyetemen, hogy azt a számára értékelhetetlen szakdolgozatot írom (egy francia filozófusról), aminek se vége, se hossza, és azzal is tisztában van, hogy igent mondok neki, mert nem akarok visszamenni oda, ahol valójában nincsen senki, akihez kötődnék; hiszen Anna elment, talán végleg, a családom, amely örökbe fogadott, nem áll szóba velem, amióta találkoztam az apámmal, minden összeomlott, arra gondolok, amikor abban a félhomályos, dohos szobában, ahol először próbáltam beszélni vele négy szemközt, csak nézem az ablakra csapódó esőcseppeket, próbálok rendet teremteni ebben az összegyűrődött világban, kisimítani a ráncokat, elrendezni, egymás mellé helyezni a megszámlolt emlékeket, ami, persze, lehetetlen. Egyszer azt olvastam, *a káosz megfejtésre váró rend*, de valójában nincsen rend sem és káosz sem: valójában dolgok együttállása rajzolja meg azt a képet, amit én zavarosnak, érthetetlennek, Anna pedig a legnagyobb nyugalommal élhető világnak nevezett. Arra gondolok, amikor ujjammal a cseppeket rajzolom, hogy hol lehet most, és hogy miért hagyott el, hogy hogyan lennék képes én is nyugalommal átlátni azt a képet, amit ő létrehozott nekem? Érzem, hogy lassan már az elvonatkoztatás képessége sem segít; sem a fényképezés, sem az álmok, a cigaretta, egy-egy vesszor, néha egy ismeretlen lány mosolya, vagy a dolgok azon egyszerű tulajdonsága, hogy akaratom szerint változtathatom őket, akár odafent a csillagokat.

DIMÉNY-HASZMANN Árpád

dicstelen epizód

apám beszari volt,
azért töltötte az estéket otthon.
nem az anyám iránt érzett nagy szerelme,
megvolt a maga élete,
melyet minden oldalról hatalmas,
sosem látott terek vettek körül,
aztán fordult a világ,
s ott fekszik a föld alatt,
amin állt, élettelenül, otthon.

már csak emlékszem,
hogy oda tudtam vágni az embereknek:
„a faszomba” és hogy „basszátok meg”,
mert élt bennem
valami önmagamba vetett bolond hit
ma már otthon töltöm az estéket
feleségem játékbaba-testével
és mindig ő akar elmenni otthonról.
ő nem beszari.
annyira belefáradt a soká visszafojtott vágyakozásba,
hogy már a közös életünket sem félti,
hülye állatok vagyunk,
melyeket minden oldalról hatalmas,
sosem látott terek vesznek körül,
aztán fordul a világ.

R. Lothbrook intelmei fiainak

1.
a nők szíve, akár egy pörgő kerék
egy recsegő íj, egy halódó láng
és a visszahúzódó hullám,
mely rázza a ficánkoló hajót, alá
csusszan, majd kirántja a talajt,
aztán visszahull rá.

új jég, egy összetekeredett kígyó
és egy boszorkány hízelgése,
hogy szeretni csak így jó,
de nincs olyan ostoba férfi, aki
bízik ezekben

nincs olyan férfi — csupán a vágy —,
aki hihet egy nő szavában.
mintha szikláról vetné le magát,
égne, ellobbanva,
mint egy lepke szárnya.

mert szeretni egy nőt olyan,
mint jégre menni kétéves csikóval,
amikor a szerelem lerohan,
s a harci hangban egybeolvad
a halálhörgés és a kéjes sóhaj.
szeretni egy nőt:
kormány nélkül hajózni,
sodródni, mint születés előtt,
hagyni, hogy hordozzanak habok,
testünk csak ázott-izzadt holmi.

2.
foglyot belőlem nem csinál
mindegy, hogy szelíd eső hull-e vén sziklára,
vagy vad istenek jege vereti azt,
akkor is ugyanúgy hull hegyre, fákra,
férfire, kinek agyveleje fülén kicsorog,
férfire, kit ereje a magasba hágatott,
férfire, aki bátor bajnok,
ellenségére, aki holtan összerogy.

semmi dolgom a halállal,
ütést ha ad, kivédem, ha tudom,
de foglyot belőlem nem csinál.
semmi dolgom a halállal,
jönnek istenek-szeretők.
csontodon, húson nyitnak
utat pumpáló szíved előtt,
mert szeretni csak forró vérben,
mely tiszta, mint a hab.
a szerelemtől is porba hull a nagy.

félni meg végképp nincs miért,
érteni kell a bordák alól spriccelő vért,
s mint nő, hozzám simul könnyedén,
forog a szerencsekerék,
olyan, mint a szerelem, új vágy kergeti
a régit, s a hamun kihűl az új parázs,
ez nem csak hasonlat, egyik
másiknak marja vad húsát
s ha istennő, pajzsot hord, fegyvert markol
hátamba vágja galád
körmét, izzaszt, ficánkol, rúgat,
markolja, s boldog testébe
döfi a dárdarudat.



NEKEM TARTOM
A FÉNYKÉRT
A FÉNYKÉRT
A FÉNYKÉRT
A FÉNYKÉRT

WIKO
HAYAKO

WIKO

WIKO

GYUKICS Gábor

pusztán

futás közben
cipőtalpad surrogása
barlangi csend-zöreje

dühös az ég
mert nem ér utol
billiónyi éves trükkjeivel

csak annak
vagy látható
aki nemsokára meghal

te
idelent
egyenes derék
bűvölöd a magyarázhatatlant

és amikor a villámok alszanak
csened a mennydörgés ezernyi
hangjában rejtőzködik

nem sejteni
mikor
jelenik meg
ismét

KÁNTOR Zsolt

A rutin genealógiája

A nyelv, mint a tudás pupillája,
 éles képeket archivál. És hozzáad az ész.
 A puhán ringó, mátrix-
 szerű barlang: vízzel és kavicsokkal telt,
 áttetsző terepasztal. Pixelhuszár fürdik benne.
 Közben azt álmodja, hogy felébredt.
 Mert minden pozicionálás
 a visszajára fordulhat, ha a sztereotípiák
 szétrágják a műgondot, a találékonyság lefagy.
 Egy zsilettpenge az emberi szem felé közelít.

Minden nyugvópont időszakos.
 Ami pillanatnyi kapaszkodót jelent,
 a másodperc törtrésze alatt el is tűnik.
 De a felkorbácsolt víztükör nem felel.
 A tócsa, mint az indigó: szél firkálja össze.
 A történések rögtön továbbgombolyítják
 Ariadné fonálát, ami végül a szigorúan celebrált
 rítushoz vezet vissza. Út közben pedig
 úgy tűnhet, volt más lehetőség. Ez benne a különös.
 Pedig nincs.



A lepecsételt szakadék

Tatár Györgynek

A pók fonta a naptárspirált, az utolsó papírlap is leszakadt az idő drótjairól, nem tartja semmi a jelenvaló létet. Csak az imádság, az is csak halkán szól, mint a Haffner-szerenád. A köd kocsonyás maszk, illúziókat viszünk be a valóságba. A harmadik kromoszóma rövid karjának huszonegyedik helyén egy tücsök ciripel. Diffúz csillagközi sávok katalógusát lapozgatja egy kéz. Donna Penna tiszta kéziratlapokat simogat. Ez az újév, még nem kapott bele a szél, nem firkálta össze az időbeliség, csak hóesés borítja be. Mint parlagon hagyott, édes termőföldeket. De eljön a nap, amikor valaki írni kezd az ép naptárrubrikákba is, és csöndben ábrándozik a jövőről, egy akvarellfestményben látva meg a reményt. És a hajfonatokban az ígét.

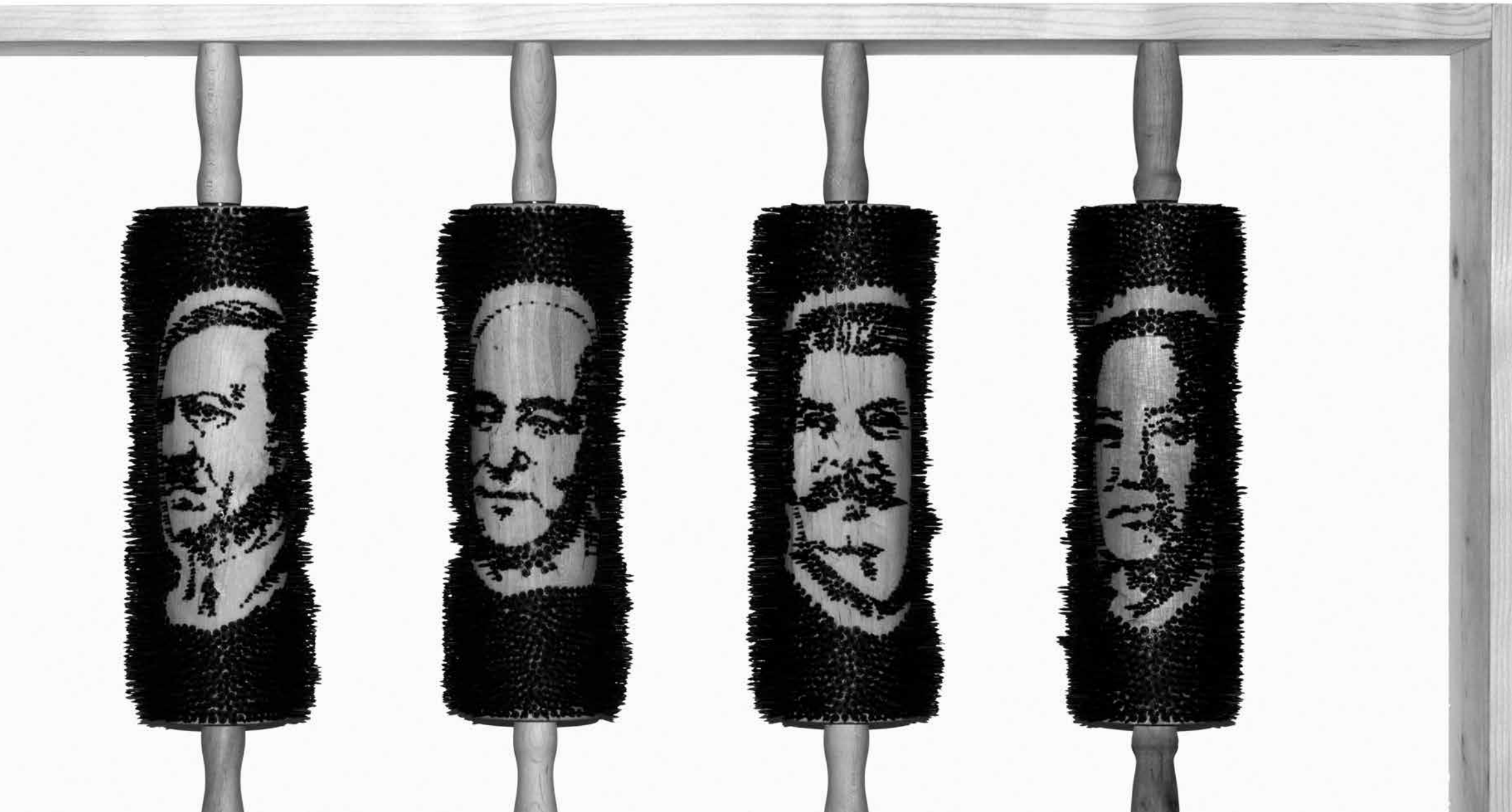
S könyvekben a rokonszenves magányt, akkor a képzelet átveszi a navigálást életünk felett, s határozott mozdulattal fordítja a kormánykereket meseország hárfái felé, ott majd elérik egymást gondolataink. S a vállfák gazdáikat végre megleglik.

ÁFRA János

Zarándoklat a sziklához

Ha a hegyhez készülsz, ne válassz kerülőutakat. Felejtkezz el a falvak és városok mesterséges fényövérlől, melyben gyakran mosdattad arcod. Az árnyas erdő szellemei miatt kétség vagy rémület ne tenyésszen benned, hisz hogyan is zavarhatnád meg azt, ami összemérhetetlenül nagyobb és tartalmasabb mostani önmagadtól? Vesd le elhanyagolható életed ingatag emlékeit már induláskor, hogy közeli tanúja lehess az erőnek, amely hatalmasabb a szétáradó csillagoktól is, pedig nincs benne harsány, kényszeres önfelszámolás.

Kísérő és térkép ne zavarja utad, csak a természet zajai és eleven jelei vezessenek. Üres kézzel indulj, úgyis minden szükséged kielégül, ha nem tartozol tovább semmihez. Ne hidd, hogy a tárgyak istene lehetsz. Fogadd el saját jelentéktelenséged, és képes leszel megszabadulni tőle. Mikor a némaság az úr körülötted, engedd át magad a csendnek, mikor napokra elkerül a nyugalom, mert éjszaka fények villannak fel lehunytt szemhéjad alatt, nappal pedig habzó sötétség kíséri lépteid, végy erőt magadon, és haladj tovább, míg azok az anyagtalan érintések és fojtogató felhők el nem oszlanak. A hegy lábához érve, a tisztás patakjánál aztán fellélegezhetsz. Az ősök barlangjába makulátlanul lépj be, gyújts tüzet, és feltárlanak előtted a régi idők megőrzött rajzai, de ne várj a képektől és ne kényszeríts testedre látomást. Józanon fekdj le, s ha hálával pihensz meg az ásványokon, a múlt és a jövő történeteinek őrzői talán kegyesek lesznek hozzád. Másnap, amikor a felszentelt hegy meredek szikláin lépdelsz felfelé, nehogy visszavonják figyelmed, s a más létbe rántsanak idő előtt. Merd rábízni felnyíló életed az előre láthatatlan mozgásra kötelek nélkül is, és ne riasszon a melletted elszálló ragadozó madarak éhes röpte. Ha lábad és tekinteted összefogva el tudja engedni a belső remegést, végül eléred a védett magaslatot. A mélységbe révedve lásd át a horizontot betöltő óriási erdőt az elégedettség mámora nélkül, és a hegy törékeny antennája leszel. Szabadon állsz, széllal mozdulsz, a környező jelek átizzanak rajtad, továbbítod őket a földnek észrevétlen. De ne várj csodát a felérkezéstől, hiszen csak szolgája lehettél a tájnak, s utad volt az igazi megérkezés.



Apa meg fog halni

KORNIS Mihály

Mielőtt

Mielőtt még tudnánk, hogy a szüleink letagadnak előlünk valamit, sok mindent, mint a számunkra, mit se tudók számára elviselhetetlent, csakhogy a valóság szituációjának felfogásához mégiscsak nélkülözhetetlent, amivel azonban ők maguk sem tudnak mit kezdeni, amivel szemben már ők maguk is tehetetlenek, ám az a mielőtt nemcsak a mi számunkra elviselhetetlen, hanem szegényletes és bevallhatatlannak tetsző azok számára is, akik e szituációját a valóságnak tűrik és túlélik: **azért** különböztetik meg magukat tőlünk, akik arra úgymond éretlenek vagyunk.

Hm.

Azért tagadták előttünk, takargatták a valóság bizonyos részleteit, közlik majd, hogy megvédjenek minket, holott éppen a tagadás helyén keletkezővel, annak idejéből zúdul reánk a rettenetes. Rendszerint egy mézsárszék húsdarálójában lefelé csúszva ébredünk életre és születik meg bennünk a reménykedő tudatlan, vagyis az, aki szerint úgy tűnik, hogy lehetséges bármit nem-tekinteni. Akárha növekedő furunkulust megszüntethetnénk avval, hogy nem nézhet rá, akin az tenyészik. Így a nem-tekintés lesz ismertető jelévé, jelünkke: kiáltó jelévé annak, ami bennünk, az immár eltitkolt tűrhetetlen földjén történik. Mert akkor már javában történik bennünk. Amit letagadni akarnak előlünk, avval azt nem csak megtudjuk, abban résztveszünk.

Akarva-akaratlan.

Nem biztos, hogy felismerjük, bár ebben áll összes esélyünk, valaminek a hiányában fölismerni azt, amit kicsaltak belőle. És a tagadás, a „lehazudás” örületéhez hozzátartozik, hogy e tagadás elsőprő vágya a tagadó elől is eltakarja a tagadni kívánt vérengző

vadállatisággal történő rászabadulását arra, aki elől e fertelem létét mohón kíváncsnak láttuk tagadni.

A tagadni kívánt valósággá teszi magát.

Amit nyíltan vállalva — már-már valószínűtlen életerőt mutatva, de hát az életerő, akármekkora, magában véve valószínűtlen — talán elviseltünk volna, mint ignorált valóságot, már a halálunkként kapjuk. S mivel ez a halál nem természetes, hanem üres pusztulás, még fogadni sem tudjuk: beleveszünk. Azzá leszünk. Hamis semmi. Valami, aki nem az.

De én nem tudom.

Én nem vagyok róla értesítve. Habár. Elég jól átbasztak. Anya baszott át, légiesen könnyed színjátszással, mindig, nem csak azon a viharos, borult napon, amikor azt igyekezett elhitetni velem, most csak azért megyünk KI valakihez, KIrándulni a zöldbe, mert az a valaKI — de inkább nem mond semmit —, az a valaki, már régen látott engem, az már kíváncsi rám, szeretne, és én is szeretném őt, hiszen tudom, kihez megyünk, ugye, látogatóba. És hát én nem tudom. De nem is kérdezem, mivel ő nem mondja. Konkrétan nem nevezi meg. Amivel megijesztt. Vagy ha megnevezte is, hát nem úgy hívta, mint vártam... Nem tudom, hogyan.

Önmagában baljóslatú. Emléknek is.

Úgy teszek, mintha nem hallanám. Vagy pedig a fülem abban a pillanatban felmondta, mint később is annyiszor, a szolgálatot. No de különben is, és azóta is, sosem arra figyelek elsősorban, amit a másik mond, hanem arra, ahogy mondja, csak az számít, én ezt az utat választottam, már a szülőcsatornában, Ő aztán különösen úgy tud mondani bármit, hogy csakis arra érdemes figyelni, hogy mondja, mert az dús, abban benne kavarog az is, amit mond, avval, amit nem mond, és az, ami történik, maga a titok, az ő szerelmes áttatása, mert ő most eldönti, hogy mit mond nekem, abból kéne értenem, amit látok anélkül, hogy látnék.

Fullasztó.

Amit belőle hallok is, holott nem hallok, de égbekiált.

Elfogadhatatlan, hogy elfogadható ahhoz képest, ami nekem nem jár, de bele kell nyugodnom. Abban van benne, aki mondja.

Ahogy mondja, az édesanyám.

No de ki tudja, hogy mi az édesanyám?

Ezt nem tudom. A tudom szót sem tudom még, az édesanyám szót se, megértem, ha mondják, de nem róka vagyok, nem mondom, ravaszdi, nem mondom, van, amit mondok, és van amit nem mondok, tudás helyett nyögök, mondjuk ma is, akarok, akarom, ha nagyon akarom és akkor mondjuk, tudom mondani, hogy tudok, én tudok, így tudok, és ezt is tudok meg ezt is, kóstold meg, még ezt is, ugye milyen finom? El vagyok a szavakkal foglalva, mert be lehet velük fordulni a falnak és még mindig vannak. És még mindig vannak!

Szavak a vak szavak.

Mak vak makk. Gesztenye. Lemenetele. Héjastul. Tüskés, belül selymes. Barna a bőre. Bödőőre van. Fán a nap süti. Gesztenye. Süti. Nekem anyu süti. De nem tudom, hanem ő

az anyukám. Aki tud, az késes-köszörűs. Én nem tudom, csak azt tudom, hogy mi a szép benne: ő a szép benne, ő a sötét, a tengersok szépsége, abban van a mélysége, ezt már az ő szépséges hasában is tudtam, másképp nem is tudtam volna kijönni belőle, a szépsége változó, kiismerhetetlen, mindig mást és mást mond, mindig más és más szép benne, felkészülni nem lehet anyából, nem is tudtam volna belőle kiverekedni magam, ha a természetét nem ismertem volna már a születésem előttről, már nemtudomhány hónappal is vajúdásunk előtt, miket beszélék, egy örökléttel előbb!

Tudtuk egymást.

De mielőtt félreérthetővé válnék, muszáj leszögeznem, hogy az édesanyám mindent oly szívesen titkoló vagy inkább titkolást tettető természete legalább annyira sűrű élvezet volt, mint amennyire kín. A kín a tőle érkező szó szerintinek a megbízhatatlanságában rejlik, az élvezet pedig, amivel megtelek, ahányszor hozzám szól, akár csak megérint, nem is kell hozzá enni adnia, mindene étkem, a legkisebb közléssel is tartalmat ad létezésemnek, kétségeset, gondterhelt gondolkodnivalót, akkor még álmodnivalót.

Ilyen az élet.

Jelenléte az életemben állandó mese, talányos, ígéretes, félelmetes, mert előre kitalálhatatlan, váratlan érkező, mint az időjárás változása annak, aki még nem ismer évszakokat, s ahányszor fölemel, valami különösen újat tapasztalok benne, amit odabentről esetleg mégis ismerek, és akkor zokogásra késztető örömmel fogadok, annyira nem várt meglepetés, az egyetlen megnyugtató meglepetés. Izgató bármiféle történés, ami belőle indul. Még akkor is, ha nem érint.

Anya megteszi, hogy a közelemben egy kép.

Aki nem lát, és nem vesz tudomásul. Az is kielégít, ha én csak látom őt, kinyújtom a csápjaimat felé, mindenemmel körbetekerem. Ha azt akarom, magamba nyelem, akkor nem ő tör rám, mint a tűzvihar, ami a kín kéje ugyancsak, még ha a vele szüntelenül áradó, kétértelmű üzenetek áradata gondterheltté is tesz. Az benne a súly. Az benne Anya.

Az benne Anya legforróbb sötétje.

Tudat velem valamit, legtöbbször anélkül, hogy a tudtomra adná. Ma is. Fölébreszt, nagyon nem akarom, verekszem a kezével hanyatt, akkor súgja a fülembé, emlékezzek, meg kell látogatnom, akinek ígértem. Mit ígértem meg? Kinek? Nem kegyelmez, fölránt, mindegy, nem kell mindent elmesélnem ebből a történetből, erről az egészről, ezt melyikünk gondolja? Nem akarok és nem szabad mindent tudnom, nem kell mindenkinek mindent tudnia, mert akkor jönnek a nagy tragédiák. Bánni kell velem. Ő egyáltalán nem tud bánni velem. Sose kegyelmez, én kegyelmezek, belemegyek abba, amit elhitet velem, mert látom. De azt is látom, hogy nem igazul mondja nekem az igazat, sírnom kell.

Hogy szabad ezt tenni? Így szokott ez lenni.

Holott egyike azon ritka eseteknek a mai, mikor nem ver át, képtelen rá, gyenge hozzá, rosszul játszik, hát mindent azért ő se,

itt a vége, fuss el véle, vagy ha — rossz vagyok, rosszul ébredtem fel — mégis játszik, csak azt játssza, hogy nem játszik. Éppen hogy nem tudja elhinni, amit hazudik, de ezt kell hazudnia. Tor-kig van. El kell mennünk valakihez.

Hozzá

Borzalmas volt. Elmondhatatlanul szégyenletes, elejétől végig, ahogy van, és nem múlt el, borzalmas még most is, abban álok itt, állok és toporgok, ha lelepleznek, igyekszem úgy tenni, mintha múlna, pont attól múlna el, hogy beszélék róla, de hát nem múlik el, se vele a szégyen, sem az ámulat és kis társai, a felejtés, nem múlik el egy-egy pillanat, el is vagyok bennük veszve, nem jöttem ki egyikből se, már nem is fogok, nem is lehet, ha innen nézem, azt se tudom, igaz-e bármi, amit rólam a szüleim tudtak vagy hittek. Vagy csak én tudtam? Hittem magamról, a kiről, a rettenetről, a rettenettől függetlenül, elvégre azt magam is kiváltom, nemcsak a fölfoghatatlan pillanat gyümölcse, de másé is, nevezzék anyámnak, nevezzék apámnak, akiké vagyok, számlálhatatlanok, számlálhatatlan ez a forró szobám, három és fél évesen mindjárt karonülő, ott ingó borzalmam. Pillanatom.

Hány nevet adunk egy élő pillanatnak?

Hívják megőrizhetetlen mostnak, jelennek, végtelennek a szélhámosok, valóságnak a züllött realisták, itt vagyok, egy pillanat, mondom, míg meg nem halok, azzal máris elmúlt, sebj, jön a következő, mint az Úttörő Áruház legfelső emeletén az ingyen moziban egy újabb mesefilm, az *Egy újabb pillanat* a címe, és a tartalma az idő. Mert pártunk és kormányunk gondoskodik róla, hogy életünkbe újabb és újabb pillanat érkezzék, és minden pillanatunk legyen jövő.

Amiből egyszercsak kimaradok.

Pillanat.

Három és fél éves vagyok. Úgy bújtam bele ebbe a pillanatba, mint az ujjam az orromba. Fel vagyok öltöztetve, meg vagyok halva, úgy vagyok cipelve, akaratom eltört, belepotyogott az esőköpenyem kapucnijába, ilyenkor nem vagyok, de visznek. Nem lenni jó. Forró és üres. Kizokogtad magad, túl vagy rajta, az sincs. Szeretkezés után elpilled az ember.

Megbocsájt.

Hogy folyt az eső az erkélyajtó üvegén! Előtte hiába kopogott, hallhatta, akkor csorogni kezdett vastagon, két ágon, mire nekicsapta a szél az ajtó üvegének, jól be volt gurulva. Hogy már szinte folyt! Az jött belém. Addig könnyült, hogy engedek. Nem tehetünk semmit.

Menni kell.

Mint a víz. Az is megy, ha akar, ha nem, ott folyik! Rátéved a szemem a villamos fatokos ablakán, pont mikor nagyot fordult ki, mint aki menekül, szédítő kanyart vesz, hogy kommunista-egyenesbe kerüljön — ki innen, a rothadt, csörömpölő, régi, egérszürke világ térről! Ettől még sikítanak is félősebb sínek. Az ablaküveg mögötti őszi szomorúság mosogatja magát. Fáradt öregasszony, záporozó, macskaköves utca. A sínje nyivákol. De nekem most már úgy **jó** különben.

Jó lett.

Pillanat.

Köszönöm szépen az életnek, átfordult. Mintha folytatódna a félálmom az ágyban, a szemem előtt gurulnak le, úgy játszanak az üvegen a cseppek. Van, amelyik megáll. Áll. Mint az arcomon is otthon. Vagy még most is. Érzem.

Megkönnyült.

Hogyan is mondhatnám el! Csak ámulok, bámulok, úgy sír az ég, mint a gyerek, még jobban, csuromvíz a világ, úgy zokog, hogy minden egybefolyik, én is abban vagyok, és úgy szeretek benne lenni. Anya térdén ülök. Pillanat.

Leszálltunk, amikor már nem is hittem volna, villamoson lenni, az is egy pillanat, de sötét mégis és zavaros, azután sok-sok idő múlva, régi idők múltán, abban a megállóban váratlanul fölvesz a karjára, leszáll velem, nekiindul velem, a ritkuló esőben, a szélben —

És akkor a Kapu!

Szélesre tárva.

Egy utcasarkon áll. Kitárt kapu. Király uram kapuja! Bejárat. Hatalmas fölfelé. Belépünk, mindjárt dombra fel, megyünk, megyünk, varázserdőbe, pillanat, egy másik világba, ez egy másik világ, itt eső már nem esik, itt csak szemerkél, bekerülünk, ránk rohan a szél, felülről. Le kell tennie, ne tégy le! A karjához kapok, mind a ketten meg vagyunk ijedve, fogd meg a kezem, mondja, és nekidöntjük magunkat a szélnek, de meg nem áll az anyám, ezt már szeretem, ha konokul nem és nem törődik velem, én se vele, már mint két felnőtt, egymás mellett megyünk, egymásra se nézünk! Izgalom, hát én nem ezt vártam, hanem a kórházat, azt hiszem, úgy képzeltem, mint egy földagadt házat, kór-házat, aki jajgatódzik mindenféle kórtól, de nem mer igazában sírni-sivákolni, mert ez itt egy annyira beteg, egy valóságos kórház, egymás mellé fektetve a halál betegeket.

Halál beteg.

Ne mondd meg a nevét.

Már átmentünk a Kapun, és már szembejön a szél, az égbolt meg villanva kivilágosodik és megreped, kétfelé tolja a felhőket, zöld a magas égi! Kétoldalt rázzák a fejüket fák, de milyen furcsán, felénk hajolgatva, újra meg újra, szólnak az ágak — Szólnak a fák!

Szólnak. Hozzánk beszélnek! A Kert beszél, nem csak a fák, kapkodom a fejem, ilyen még nem történt velem és többé nem is fog egy kurva hosszú életen át, de akkor ezt nem tudtam, olyan volt, mintha ma először, előttem rázendítene. Ki? Miért? Minden, az utak is, az ég is, surrognak a bokrok, ami él, beszél, hát persze! Magához ránt, ami zöldből és földből és égből hoz-zám szól! Hozzám szól!

Vagy neki is?

Csak hogy neki is beszélnek-e a fák, hát azt én nem tudtam! Meg az ég. Fuldokoltató izgalom, ami mostan rámtört, itt a kór házának boszorkánykertjében, hát Anyának is kellene hallania. Annyira rossz volt. Mintha nem hallana semmit. Szemem-szám elállt. Tömködi magát belém a világ, neki nem? Széllel, éggel,

nagy szélzúgással, bruhaházva bömbölnek az egek felhöi, de főleg a fák, részletesen, bizalmasan, sietve beszélnek, mint egy utolsó pillanat, nem szavakkal szólnak, a testükkel szól az, ez a zöld beszéd, ez a föld beszéde, ez az ég beszéde, lombkoronák ingása és az ég állandó színeváltozása, a vihar löketei, a hujjázó ismétlései! Épp ez egy másik nyelv, igazában én vagyok a gyáva, nem merem a zöld meg az ég meg a fák meg a föld hangját — Anya, nézd! — mindenükkel szólnak, mert mindent lehet, ezt eddig nem tudtam.

Anyu, mindent lehet, beszélnek a fák.

Miattunk jönnek, gyülekezik a szél. Hallod, anya, hallod?! Rángatom Anya szoknyáját, de csak megy tovább, nem érzi. Lecövekelek, szóval húzatom magam, kiáltok, hogy halld meg, halld már meg, felnőtt vagy, te hallod. De nagy a szélzúgás, toporzékolok, addig nem megyek.

Nem érti.

Akarom!

Engem néz.

Egy számtalan arcú nő, akivel majdnem annyi bajom van, mint neki velem, az anyám, akinek fogalma sincs, hogy ki, magamról beszélek, a szörnyű takonypócról, aki neki sose azt akarja, amit ő, ő csak a szoknyáját leszorítva küszködik a széllle, és tágra meredt szemmel bámulja a szájam, de mikor felfogja, hogy azt akarom, álljunk meg, és nézzük a vihart, ordítom, fordítsd fel, hallani akarom, mit mondanak a fák...!

Fölrobban.

Ez a kevés különbség köztünk állandó: én nyílegyenest abba repülök, ami elől ő fut. Félelmében felém lángot okádik, távolabb lökjön, mert emlékeztettem, fogalmam sincs, mire, állok itt a hidegben, a suhogósomban kimelegedve, remegve és fázva, nagyot csalódva édesanyámban, hogy miért nem csodálkozik? Miért nem álmélkodik? Mint az Állatkertben, mikor megismert az öreg elefánt és táncolt, legalább hallgassuk meg, máskor, ha ekkora fölfedezést teszek, meg szoktak dicsérni, honnan tudom? Szokta mondani. Amit nem tudok, nem is tudhatok, de most toporzékol ő is és nyakon vág dühében, itt foglak hagyni, hadd üvöltsenek, hallgasd csak, megkapod tőlük, ha nem jössz velem, megvársz idekinn, te eszeveszett hülye.

S rohanvást folytatja az útját.

Velük hagy.

Nem néz vissza, életében először, szánt szándékkal magamra hagy ebben a ritkuló esőben, a felhők morgásában, nézek utána, de nem akarok futni, nem tudok elmozdulni, pedig látom a lépcsőt is, amin most fölszalad, messzebb, és mind messzebb, és nem futok utána, kettesben akarok maradni ezzel a beszéddel! Főként ezzel a sarkí, óriási naggyal, itt mellettem, szerettem volna, ha látja, hogy értem, de már nem értettem. Ebben a pillanatban most már én se hallom.

Mert az anyám elment.

Hallom, de nem értem. Nem hallgattam rájuk. Egészen ki kellett csavarni a nyakam, de hát még akkor se látok a lombok tetejére, hát hogy halljam? Úgy kell, kellene látnom a fát, úgy

beszélnek a lombkoronák, mint örömeivel a szél, a szél ruhája, az eső, és az már győzelem, az benne a győzelem, hogy zuhog. Megjelenik a fáknak a hangjuk a szélben, sokféle hangjuk, bögnek a bológatásukban, innen-onnan jönnek. Már nem tudtam, nem is hallottam. Semmit.

Lecsitult a szél. Elcsöndesült.

Hiába maradtam.

Büntetés? Ha az anyám üzeni a csöndet, visszaüzenem, inkább te menj oda, neked van ott dolgod hazudni, nekem nincs. Kívül maradok. Nem tudtam, hogy ezt úgy hívják, kudarc. Néztem még a palackzöld felhőket, hallgatagon egymást ették ott fent, egymásba harapva is tűntek el, ott foszlottak semmivé a szemem előtt. Mondom, mondhatom, ez mindennek a vége. Anyám egy boszorkány.

Szemerkél az eső.

Hol az édesanyám?

S mint aki hirtelen egy helyben zuhan nyolc emeletet, beleesek a legnagyobb félelmem szakadékába, csak egyre zuhanok, egyre jobban félek, ez tart és még mindig tart, a szavak erről semmit sem mondanak, már rohantam utána, futottam a házba, a halál házába, kór, utolsó esélyem, félek tőle, mint a gázrőzsa tűzétől, de úgy török neki a bejárati lengőajtájának, mint azóta is mindennek, mint a beszarós oroszlán a tűzkarikának, hogy szinte sikoltva, és ott, benn —

Anya rohan felém!

A karjába ájulok, ő már talán föl is ment egy emeletet közben és akkor vette észre, hogy nem jövök mögötte — és vissza! Édes kicsi buckó, mondja, de látod, rohantam is vissza, csak megtaláljuk egymást. Én épp le, te meg be... Bocsánatokat kért. Elém guggolva simogatta az arcom, a fejemet is hátul, mint szokta ilyenkor, csitított, ez kórház, csöndesnek kell lennünk. Meg kell keresnünk az Apát.

Meg kell keresnünk az Apát

De most ő nem tudja, melyik szobában fekszik. Meg kell keresnie. Kihalt folyosók. Lélek se moccan. Ide hozták most át. Itt még ő sose volt. Eszeveszetten szorítom a kezét. Könyörgő hangon beszél. Elém guggol, arcom simogatja, a tarkóm simogatja, ne szökjek el. Most egy kicsit várjak. Visszajön értem és bevisz.

Be kell mennem?

Nem tudja, melyik szobában fekszik.

Ő szobában fekszik?

Ettől olyan rosszul leszek, hogy máig az vagyok. Meg lehet azt szokni. Mintha állandó szédületben forognának a pillanatok. Ezer kép, ezerféleképp. Ezerféle van. Mert a van, az ezerféle, ezer a valóság, viri a varázslat, pillanatról pillanatra felejték el minden pillanatot, túlélem. Csakhogy nem lehet, mégse lehet, most van. És most nem tudom elfelejteni a zavart, próbálok, mint a szél beszédét, betömni magamba, hátha megemészttem a felháborodást, hogy megint itt akar hagyni a folyosón. Ez is egy pillanat. Nem az emlékezetemben, az pillanatról pillanatra nincsen, bennem, a valóságban. Elönt. Már akkor se akartam emlékezni,

amikor ez most van, és az mindig most van, hogy Anya itt fog-e engem hagyni, e kór házfolyosón az apám szív kór házának? Vagy ideg? Szanatóriumának? Kór ház? Folyosóján? Máig se tudom. Csakhogy az más, mint nem-emlékezni. Mert a nemtudás a pillanathoz tartozó tárgy hiánya, nem-megléte. Hát az kínos hiány, ámde nem azonos a tudatlansággal: ahhoz nemszületni kell. Egyszer kipróbálok. A nemtudásból fakadó hiány viszont, ami a születéssel velejár, különösen az első években merő kín. Amiért kínos a válasszal mindjárt nem enyhített kérdés:

 Szív kórházának? Ideg szanatóriumának?

Nem tudom. Nem mondom, hogy nem emlékszem, mert ha már nem emlékszem, vagy rosszul emlékszem, no hát olyan nincs, talán mondtam már, a mi falunkban nincs, az rendőrnek hazugság, hogy én már nem emlékszem, az emlékezetben nincsenek páncélszobák, nem lehet a pillanatot a pillanattól elválasztani, egyben van az egész. Ez az élet. Egyetlen pillanat. Az lehet, hogy most nem emlékszem, de különben akarok, csak akkor nem akarok, tegyük fel, kis ravasz, ha nem áll érdekemben, vagyis gyöngé vagyok hozzá, emlékezni szabadság, a pillanatban úgy vagyok jelen, mint a szél a szabadban, nincsenek darabjai, mindenkié, aki emlékezni akar, nincs kétszer, jó játék.

 Nem emlékezni megátalkodás.

Nem emlékezni, nahát azt lehet, kérem tisztelettel, azt aztán lehet, itt millió év börtön, de meg lehet csinálni, csak nem te ülsz abban a börtönben, hanem a pillanatod, millió te, mikor bezárod a kínos pillanatokat magadba, annak nem lehet jó vége, ezt tudtam meg idejekorán, jó hírem van, ébredj, nincs vég. Apa is túlélte. Nincs vége. A halál nem megváltás. Medvecukor: nyúlik.

 Bent fekszik és vár.

 Mit? Kit?

 Engem?

 Kihalt folyosóján, nagy ablakain át a kór háznak a földön az esős alkonyat fényárnyaival, amiket, rettenet, felém söpör a szél, az ablakot kaparja, én meg a lépcsőfeljárat előtt, a berakásos padlócsempe hatszögében állok, e hatszög varázshatalmától megigézve.

 Hiszen erről az egészről én semmit sem tudok. Vagy igen?

 De nem akarok. És —

 Most már Anya sincs.

 Aztán, végtelen idők múltán, előkerül, mintha csak egy pillanatra hagyott volna ott, mintha csak egy cukrászda előtt, ünnepélyesen megfogja a kezem, no gyere, megyünk az Apához, vár téged az Apa. Kíváncsi rád. Egészen jobban van. De nekem megint nem jut eszembe az arca. Nem is emlékszem rá. Lecövékelek. Közel a halálhoz. Húzatom magam. Ne csináld a cirkuszt. Ne szomorítsd Apát. Imádod. Hát mióta nem láttad.

 Apát?

 Mi az, hogy apát?! Azért jöttél ide, hogy ne gyere be?! Reszketek, úgy félek. Elindulunk a hosszú folyosón, mert hosszú a folyosó, ajtó ajtó mellett, és sötét, pillanat, este lett, besötéte-

dett, nagy ablakokon túl integetnek, nekem, csapzottan-lelkesen a megfáradt lombok, és valami akkor feljön, remegős izgalom, több annál, öröm, több annál, remény, de ilyen szót akkor még nem tudok, akkor nem is remény, de repkedés, fel-felszálló bizakodás, türelmetlen sírásból sikítani vágyó szomjúság, tülekedős előrejutni akarás, hogy lássam az apámat, végre lássam meg őt, akárki legyen, csak legyen, legyen a szememnek legalább ismerős. Dehogy is! Az ő maga legyen, az édesapám legyen, ismerjem meg őt, mert ő megismer. És onnan majd megismerem. És akkor

 akkor —

 Innen el se tudom képzelni.

 Belépünk. Büdös szag. Sok ágy. Mindben ül valaki. Fekve ül. Nagyon sok az ágy. Van, aki rám se néz. És vannak, akik néznek, avagy félrefordulva épp nem is néznek ránk, esznek, inkább rágnak, örölnek, köhögnek, köpködnek. Mintha itt se lennének. Sietve úgy döntök, itt ne legyen apám. Inkább ne. Egyik se.

 De a másik az, hogy — meg hát nem is látom.

 Nem emeli fel, hogy széttárja a karját, édes kisfiam, vagy így. Nagy a csend. Megállok az ágyak közt, középen, makacsul bámulom a linóleumot. Tapodtat se tovább. Miért nem mondd a gyerekeknek te is, gyere hozzám, fiam. Mondjad. És ránt egyet, odaránt az anyám az egyik férfiágyhoz, ahol ő már ott áll. Adj neki puszit, az Apának. Nem adok. Nézem.

 Ijesztő, de kedves. Szomorú ismeretlen.

 Nem is tud mosolyogni. Anyát ez zavarja. Nevessetek már egymásra, ti hülyék! Hagyd, mondja anyámnak a fehér arcú ember, hát már nem ismer meg. Honnan ismerne. Csak azt akar-tam tudni, hogy emlékszik-e még.

 De én még nézem őt. Nagyon is megnézem.

 Ő is visszanéz.

 És biztos vagyok benne, persze tévedek, hogy ő nem az apám. Nem tudom, kicsoda. Mellé ül az anyám, fogják egymás kezét, kicsit azért gyere ide hozzánk, mutasd meg Apának magadat, nagy vagy már. Ezek kicsodák. Beteg bácsik, mint ő. Fogd meg Apa kezét. Ha nem akarod, legalább simogassad meg. Hogy hamar meggyógyuljon. Ezt már elég könnyen megteszem neki, megsimogatom, megcirógatom, gyógyuljon meg minél hamarabb a bácsi. S lopva nézem a halottfehér arcát. Azt azért megnézem. Szegény idegen. Az anyámhoz beszél halkan, de meg-megcirógatja ő is a kezem.

 Azért úgy meg-megnéz.

 Megtörött a szeme. Van valami az arcában, ami nem az apám — mert az nem tudom, ki — de amit ismerek, ez a sok sírás után az a minden mindegy arc, ami nem szeret még meglátszani se. Hát azt én is tudom. Bocsánatot is kér az ülése módjával, négszögletesen ül, görnyedt, sovány ember.

 Ez lenne az apám? Ez nem az apám.

 S akkor úgy egy kicsit elsasszéztam tőlük, aztán kiszaladtam. Vártam a folyosón. Néha betáncoltam, rájuk néztem, újra kitáncoltam. Apa mondta, nem baj, hagyd. Megszakadt a szíve, gondoltam, azért.

NYIRÁN Ferenc

reggeli

háromperces lágytojást főztem reggelire
a felforrt vízbe előbb kávéskanálnyi sót
szórtam s csak utána tettem a két tojást
a vízbe közben főtt a teának való is
pirult az endékás grillezőben a félbevágott
zsemle s elterveztem hogy az alsó részt
megvajazom és ha ráolvadt meggyilekvárt
kanalazok még rá a tetejét meg csak úgy
natúran a tojásra pedig szórok kevés
sót és frissen őrölt zöld borsot nem
állítottam be a mobilomon az időzítést
inkább fejben számoltam erősen koncentrálv
mert volt hogy mégis korán vettem ki a tojásokat
és előfordult amikor túlfőztem ezúttal nem
hagytam hogy bármi is kizökkentsen úgyhogy
volt ma három szabad percem amikor
nem gondoltam rád

SOMOGYI Aranka

Testmértan
(részletek)

halálos tavasz nagy dobbanások nem gondolsz arra
hogy ez egy extraszisztolés panasz a szív nem a drámai
szerelmek színpada csak egy motor negyvenéves
korodra véghajszába küldted alkohol válogatás
nélkül szerelmek és dzsointok félig kómában ébredsz
más és más ágyakban lelakott matracokon cigarettát
keresel éhgyomorra lenyomsz még egy numerát
ha nő vagy csak hagyod nem kell lazítani sem az
orgazmus könnyebben jön egy másnapos délelőtt
férfiként meg egyszerűen kihasználod a hajnali
merevedést ki kell menned vagy a szerelem tör rád
visszajövet a hűtőszekrényből két sört veszel elő
kettő kell hogy a kupakokat lepattinthatd a nyitó
este elveszett a sör lecsillapítja eszetlenül vergődő
szívedet hideg tavaszi reggel a bocskai úti belső
udvaron a fákon rügyek **felmosórongy** amit még
összel ejtettünk ki az ablakon

mint násznép a sok fehér lufit a szigligeti templom
előtt úgy engedtem el repüljön elmulasztottam
a cikket belenyomni durranjon egy nagyot lógó
fehér rongy elpukkan magától a fellegek fölött vagy
ha a légköri viszonyok úgy adódnak nem látom
kielégítetlen a bosszúvágy szomjazom félek milliárd
évekre gondolok alig meghűlt felszín a talpam
alatt hőbuborék gumilabda héján állok remegve
magma láva gáz milyen gáz a tűzhelyen évtizedes
ráégett zsírlerakódás régi tompa késsel vakargatom
felpöndörődő fekete spirálok rugóknak látszanak
de nem rugóznak összpontosítás figyelem elterelés
vannak ilyen tárgyak látszanak valaminek

Nyirán Ferenc Apróságok kicsiny tárháza című verseskötete a Budapesti Nemzetközi Könyvfesztiválra időzítve jelent meg a Műút-könyvek sorozatában

Somogyi Aranka Testmértan című verseskötete a Budapesti Nemzetközi Könyvfesztiválra időzítve jelent meg a Műút-könyvek sorozatában

VÉCSEI Rita Andrea

Fagyöngyág-lány

Hallottad, hogy tüzet viszek,
hogy sorra dőlnek a matyóbabák,
pedig ott se voltál.
Vak Hödr, lásd,
ő nem való az istenek közé,
mert csendesebb, mint a többiek.

Gondoltad, nevet mindenem,
elbűvölik a zöld-piros színek,
és búzakalászból font haját fényképez.
Nem látod, Hödr,
ő nem illik az istenek közé,
mert a többenél messzibbről érkezett.

Elképzelted, megkínálják,
lángos és fűtülős barack,
pedig csak fáról birsalmát szedett.
Miért, Hödr, hogy nem láttad,
ő nem való az istenek közé,
mert igazabb, mint a többiek.

Utána kerítésre szúrt sok lyukas levél,
egy fotósjegy,
és egy sárga karszalag maradt.
Látnod kellett volna, Hödr,
ő nem illik az istenek közé,
mert a többenél jobban szeretett.

Vécsei Rita Andrea Egy reggel futni kezdek című verseskötete a Budapesti Nemzetközi Könyvfesztiválra időzítve jelent meg a Műút-könyvek sorozatában

BALOGH Ádám

Es k á

Felveszed a papucsod, látszólagos rutinnal mész
le a postaládához, de olyan remegő kézzel nyitod ki
a borítékot, mintha szerelmes levelet,
nem is gondolsz arra, hogy az ilyet a filmekben
személyesen szokták közölni, bekapcsolod
a számítógépet, rákeresel a Google-ben a latin
kifejezésekre, majd valami fórumra, hátha igazából
nem is úgy van, ahogyan a Wikipédián,
de egy pár hónap után minden aktív tag utolsó
bejegyzése egy rokoné, új böngészőablakban
keresel rá a *Nem adom fel* dalszövegére,
kiollózod a vonatkozó részeket, kinyomtatod,
borítékba rakod, megcímzed a legfontosabbnak,
ha személyesen képtelen lennél pontosabban
és higgadtan elmondani,
rajtad semmi nem fog múlni, ha.

Balogh Ádám Nyers című verseskötete az Ünnepi Könyvhétre jelent meg a Műút-könyvek sorozatában

ANDRÁS László

A Tiszánál

Épp a Tiszánál voltam,
csendes volt az este,
mielőtt vízre szálltam,
felnéztem az égre.

A háztető fölött
keskeny fénycsík a hold,
a háztető alulról,
fentről fekete felhő.

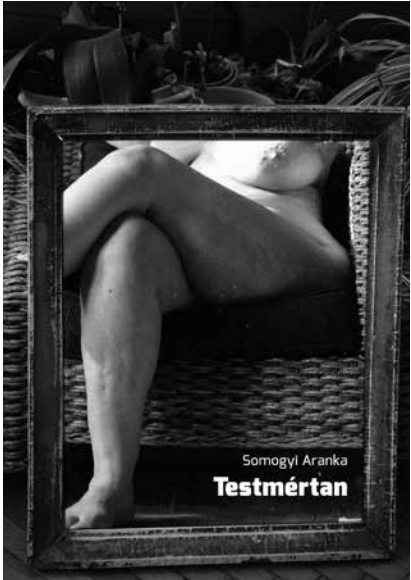
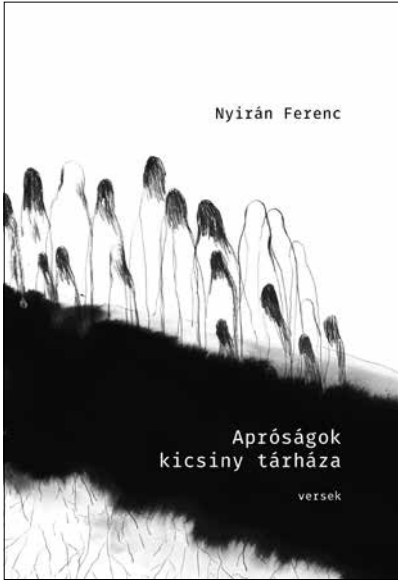
Ekkora rés van ma éjjel
két dolog között.
Az egyik pont egy felhő,
a másik háztető, de
ugyanúgy lehetne más is.

Lehetne másmilyen a hold,
lehetne másik éjszaka,
láthatná akárki más,
lehetne kevesebb fény,
lehetne nagyobb csönd,
lehetnék többen éppen,
kevesebben aligha.

És történhetne persze
egy másik folyó partján,
egy városban, hogyne,
senki se venné észre,
hogy könnyörögni kéne,
és nem jutna eszébe,
hogy irgalmazni kéne,
senkinek se, persze.

Ha visszamegyek majd a
városba, nekem se,
simán elfelejtem,
egyszerűen megfe-
ledkezek róla, majd ha
meghalok, eszembe
jut, talán akkor se,
ha eszembe jut is, késő.

Tehát egy fekete felhő,
alulról háztető, és
a kettő közt csupán egy
keskeny fénycsík a hold.



András László Világos indul című verseskötete az Ünnepi Könyvhétre jelent meg a Műút-könyvek sorozatában

KÖRÖSI Boglárka

Hétköznapi észrevételek gyűjteménye

(Gaál Kata grafikusművésről)

Milyen szereppel bír az egyén a társadalom egészében? Lehetséges-e, hogy mindössze egy megjelenési formája a közös világképnek? Ebben a felállásban az egyén határozza meg a világ képét, vagy épp fordítva, a társadalom és a környezet alakítja a benne élőket?

Gaál Kata grafikusművész többek között ezekre a kérdésekre keresi a választ alkotói tevékenysége során. Művészi attitűdjében erős figyelmeztető szándék érhető tetten, amivel napjaink társadalmi-politikai problémáira mutat rá.

Érdeklődése fókuszába az utóbbi időben az öltözködéskultúra és az ehhez fűződő előítéletek kerültek. *Social Results* (2016) című munkájában a keleti és a nyugati nők sztereotipikus viselkedését állítja szembe két elkülönülő képegységben. Ha az így létrejött középtengelytől indítjuk szemlélődésünket, megfigyelhetjük, hogy mind a két oldalon az anyaszereptől jutunk el nyugaton az egyre többet mutató ruhadarabokat viselő nőalakokig, míg keleten a mind nagyobb mértékű beburkolódásig. További ellentétekre bukkanhatunk a megjelenített környezetben is, ami egyúttal az ábrázolt nőket alakító (vagy épp általuk alakított?) társadalmi és kulturális jellegzetességekre is példákat hoz.

A lengő szoknyájú, kacér nyugati nőket tarka, ám obszcén falfirkák veszik körül, míg a vallásuknak megfelelően csador és burka mögé húzódó közel-keletieket jóval ingerszegényebb, azonban reklámoktól így sem mentes utcaképben láthatjuk. Fejük felett az arabosított Coca Cola-reklám a globalizáció okán óhatatlanul is begyűrűző nyugati világ egy cenzúrázott darabja: a beemelt képen a grafikusművész maga satírozta le a muszlim szabályok szerint a kólareklám olyan megfelelőtlen vagy tisztátalan részleteit, mint a modell póre karja, lába és felsőteste, vagy a kutyaalak.

Ezen a ponton érdemes kitérni Gaál Kata technikai megközelítésére. A hagyományos síkgrafikai megoldásoktól elrugaszkodva a művész a szabadabb kifejezőmód érdekében a két dimenzióból kidomborodó hordozókat, vagy akár talált tárgyakat is beemel alkotásaiba. Nem ritkán maga az alap is efféle talált tárgy, hiszen a művész szívesen dolgozik a Képzőművészeti Egyetem leselejtezett fatábláira (a korábbi használat jeleit magunk is felfedezhetjük a fatáblák szélén látható festéknymokban). A *Social Results* esetében — illetve további alkotásain is



— megfigyelhető lebegő, sejtelmes jelleg egyrészt a felkasírozott kép vagy fotó, másrészt a Dremel¹ segítségével kifaragott részletek, illetve a később felvitt viaszréteg eredménye. Az említett alkotás kollázsszerűsége is meghatározó a grafikusművész vizuális világában: a ruhaként szolgáló textildarabok, a kutyaalakokra felerősített prém és a kivágott arcrészletek mind a tartalom felé mutatnak. Ahogy az egyszerre rögzítő, illetve esztétikai funkciót betöltő színes fejű gombostűk is.

A *Social Results*ra rímel a művész egyik legfrissebb alkotása, melyen a fentebbi két kultúrkör vallási eltéréseit — vagy épp hasonlóságait — mutatja be: egyik oldalon ismét egy nyugati, másikon pedig egy keleti nőalak reprezentációjában (mindkét figurán Gaál Kata arcképével). Ezúttal is gombostűvel feltűzött anyagdarabok emelik ki a képek fő elemét: az öltözeteket. A *Social Results II*² az előzőekben tárgyalt alkotás fokozásaként is értelmezhető; kizárólag a ruhákra fókuszál megjelenített környezet nélkül. Érdemes megfigyelni a korábban bemutatott *Social Results* és párja közt létrejövő párbeszédet is: elgondolkodtató, hogy a szembeállított vallási viseletek valójában nem állnak akkora kontrasztban egymással, mint a korábbi példán az utcai öltözetek, ellenben sok hasonlóság fedezhető fel közöttük. Bizonyos szempontból szinte azonosak. Inkább az előző munkához viszonyítva mutat éles eltéréseket — a világi és a vallási öltözeteket tekintve — a nyugati oldal, míg a keletin szinte tökéletes azonosságot láthatunk.

Szintén az öltözködéshez fűződő társadalmi előítéletekre reflektál a művész *Megkülönböztett jelzés* (2015) című, két darabból álló munkája is. Az egyik újrahasznosított fatábla szereplői öltönyös üzletemberek, míg a másiké kukások. Ahogy az eddig leírt munkák, úgy a *Megkülönböztett jelzés* is két végpontot üt-köztet — jelen alkotás esetében ezt akár szó szerint is vehetjük, hiszen a két kép alakjai egy irányba, egymás felé tartanak. A valódi textíliákból a képre erősített sötét öltönyök és a közmunkások jellegzetes, foszforeszkáló-neonnarancs láthatósági mellénye mellett a *Social Results*hoz hasonlóan fontos a környeztként szolgáló háttér. Az ellentétek játéka ez: a komolykodó „öltönyös réteghez” ugyan többnyire elegáns irodák vízióját

társítjuk, azonban képterük csak monoton ingerszegénységében mutat ezzel hasonlóságot — az alkotó szándékosan rút, elhanyagolt városrészletbe helyezte az arctalan alakokat. A köztisztasági munkások fatábláján egy sávban már felsejlik a közparkokra utaló zöld szín, azonban háttérük egy, az alkotó által Budapest központjában fotózott, majd a táblára kasírozott steril irodaház hatalmas ablakait ábrázoló kép.

Hogy az alakokhoz társított környezeti ábrázolásokat velük ellentétesnek véljük, épp arra figyelmeztet, milyen mélyen is gyökereznek az egyes munkaruhákhoz társított előítéleteink. Milyen otthon felé ballagnak a *Megkülönböztett jelzés* fiktív, meg nem személyesített alakjai, és hogyan változik át szerepük, ha hazaérve levetik nappali viseletüket? Ha másnap cserélnének, és a kukás vasalt inget húzna és nyakkendőt kötne, az üzleti negyed embere pedig neonmellénybe bújna, első ránézésre ugyanúgy ítélnénk meg őket? Feltűnne egyáltalán a személyváltás a ruha mögött?

Mintha a mindennapi öltözők egyfajta jelmezként szolgálna a társadalomban, ami el is zárja viselőjét a valódi megismerés lehetőségétől. A tömegek álarcos rejtőzködése nem pusztán önvédelem, hanem egyúttal elzárkózás a külső világ nyűgjei elől. A *Bezárkózva* papírvékony fapurnéból készült, függönyre emlékeztető alkotás. Ennek létrehozása által azt vizsgálta a művész, működhet-e szimbólumként egy mindennapokból jól ismert használati tárgy művészeti kontextusban, ha annak eredeti funkcióját és jelentését is meghagyja: a függönyét, mint az otthonokat az ablakokon túli világtól elzáró pajzsát. A *Bezárkózva* „fáfüggönye” azonban még inkább áthatolhatatlannak tűnik — merev anyagából adódóan nem is libben, mintha kiszáradt és megkérgesedett volna viselője arcán. Az öltözőkéjlegre utaló asszociációt az alkotás alsó szegélyén végigfutó burka-motívum idézi elő, egyúttal kapcsolatot teremtv az alkotó többi munkájával is.

Ezek a jelmezek, álarcok, függönyök, pajzsok és fátylak tehát kizárják mindazt, amivel a viselő nem szívesen néz szembe. Közhely, de az emberiség sorsa ennek ellenére a mi kezünkben van. A *Terror Wheel* a (társadalmi) felelősségvállalás problémáira mutat rá. Ismét egy hétköznapi tárgyra építő alkotásról van szó: a sodrófák felhasználásával készült installáció egyben egy budd-

hista imaeszközt³ is idéz, azonban annak egy negatívba átültetett változatát: míg a tibeti imakerekeken szerencsehozó és tisztító szimbólumok találhatók, addig Kata terrorkerekén a történelmi múlt nagy bűnöseinek portréi forognak. A befűrt vasszögekből kirajzolódó személyek mára a gonoszság arcaivá váltak. Tetteik újra megismétlődhetnek — vállaljuk-e, hogy a negatív imakereket meggördítve az ő rettenetes energiákat szabadítjuk fel?

Mi a helyzet a művész szerepvállalásával? Az eddig leírt alkotások többnyire arra figyelmeztettek, milyen könnyedén válik felszínes jelekre kiélezetté a hétköznapi ember, míg más jelzéseket tudatosan elzár magától — milyen mértékben válik befogadhatóvá a művészet? Gaál Kata személyes megfigyelése szerint a kiállításmegnyitók széles tömegeket vonzanak be galériákba és más művészeti intézményekbe, azonban kétségbe vonható, hogy a részvételi arányt valóban a művészeti kvalitás határozza meg. A *Bárkit megállásra készlet?* hajléktalan-alakjának figyelmét miért keltette fel a galéria világa? A rézből kimetszett figura a fatáblán a grafikusművésztől már megszokott, horizontális utcaképben látható, azonban az eddig tárgyalt művektől eltérően a képtér nem zárul be egy háttérként értelmezhető fallal, hanem egy galéria terébe mélyül. A hajléktalant — akit egyébként szedett-vedett ruhája és magával hurcolt szatyrjai miatt bélyegezhettünk mindjárt annak — úgy áll a fényes kiállítótér előtt, mint a kisgyerekek az édesség- vagy játékboltok kirakataival szemben.

Mi lehet a motivációja? Gaál Kata tudatosan a művésztörténet legismertebb alkotásaira utaló képeket válogatta össze a fiktív kiállítás anyaga gyanánt — azokat, melyek véleménye szerint a művészeti világhoz nem közvetlenül kapcsolódók számára is mondanivalóval bírnak. (Fel)ismeri-e ezeket a műveket a bábéskodó hajléktalan, vagy inkább az ablakpárkányon megpihenő üveg vonzza a tekintetét? A grafikusművész ismét viccel: a kép értelmében feltehetően alkoholtartalmú üveget egy felragasztott kólás gumicukorral váltotta ki. A megnyitók hívószava tehát a bor és a pogácsa lehet, az összegyűlt tömeg egy része pedig büféturista?

Komolyra fordítva a szót, Gaál Kata olyan művész, aki érzékenyen reagál a társadalom és a kultúra visszasságaira. Kollázsszerű alkotásai felkasírozott, felfűrt, illetve feltűzött gyűjteményei azoknak a hordozóknak, melyeken keresztül kifejezheti számára fontos kritikai észrevételeit.

Kiindulópontja a probléma észlelése, annak vizsgálata pedig az alkotói folyamat — így saját tűnődése válik a gondolatkeltés alapjává. Ezáltal maga is felvett egy szerepet: a kortárs művészt. Ahogy az előbb láthattuk, nemcsak a társadalmi szerepeket vizsgálja, hanem sajátját is. Kikből állhat a közönsége és mivel ragadható meg a figyelmük? Foglalkoztatja a mai kor emberét, hogy mi látható a galériák ablaküvegei mögött?

³ A tibeti buddhizmus egyik vallási eszköze; a hengerekre mantrák szövegei kerülnek, megpörgetésük pedig egyenértékű a szóbeli imádsággal. Minden görgetés tisztító erővel bír, emellett a bölcsesség és az érdemek összegyűjtésére is szolgál.

ÁFRA János

A szférák zenéje

(Torok Sándor emlékkiállítása, Miskolci Galéria, 2016. február 25. – március 26.)



Egy a helyszín által legitimált kis méretű rézkarc, a *Miskolc* (1970), számos élénk szíkontrasztokra épülő pasztellkép, néhány olajfestmény és tusrajz, valamint egy faliszőnyeg is helyet kapott a Miskolci Galéria Torok Sándor (1936–2006) életművéből különösebb koncepció nélkül válogató, de szép anyagot felvonultató kiállításán. A Vajdaságból Debrecenbe áttelepült képzőművész munkásságával kapcsolatban inkább csak kérdéseket tesz fel és hagy nyitva a tárlat, mintsem válaszokat keresne a vizuális anyag részletesebb elemzésén, kontextusba helyezésén keresztül. Érezhetően nem voltak ilyen ambíciói a szervezőknek, így értelmező szövegek nem kísérik a képeket, nem magyarázzák a formanyelvi sajátosságokat, s ennek alakulási folyamatát az elrendezés meg sem próbálja érzékeltetni, pedig ez a lezárult és a kiérdemeltnél kevesebb figyelmet kapó életmű minden bizonynyal megérett már egy komolyabb újragondolásra.

A kiállítás a 60-as évektől egészen az ezredfordulós művekig vonultatja fel Torok eszköztárát, ugyanakkor lineáris elrendezés vagy tematikus szervezés nyomait hiába keresnénk itt, láthatóan érzésből kerültek a hatalmas fehér falakra a munkák. Ha azonban az évszámokat nem figyeljük, észrevétlen marad ez az esetlegesség, hiszen egy meglehetősen egységes életművel van dolgunk, amelyben nincsenek radikális váltások, s ha fel is tűnnek a figurális elemek, mindvégig a struktúrák elsődlegessége, tematikát felülíró ereje jellemző. Igaz, hogy Torok utolsó évtizedeiben a kozmikus viszonylatokat idéző, atmoszférikus hatású művek mellett megjelentek, előtérbe kerültek a tájakat és kisebb tájelemeket idéző munkák, viszont a vizuális gondolkodás megígérő ereje, a transzcendens hangoltság a művész sajátos védjegye maradt.

A tekintélyes kiállítóteret nem törik meg álfalak vagy paravánok, pedig a helyszín mérete lehetővé tette volna egy összetettebb kiállítási tér előállítását, és jóval nagyobb számú mű bemutatását is. Így viszont a látogatónak lehetősége adódik játszani a perspektíaváltással, közelről és egészen távolról is megnézheti a munkákat. Néhány éve a hajdúbozsörményi Hajdúsági Múzeumban megrendezett emlékkiállításon épp ellenkező volt a helyzet, a szűkös tér és a zsúfoltság nehezítették az eltávolodást. Pedig van okunk messzebből szemlélődni, kíváltképp a vibráló hatású pasztellképek igénylik a rálátást, még akkor is, ha nem monumentális alkotásokról van szó. Ugyanakkor érdemes egészen közel menni a művekhez, mert a technika, a tiszta vonalvezetés, a rétegzettség, a felületi sajátosságok különös figyelmet érdemelnek, illetve sok alkotás rejteget olyan apró részleteket, amelyek csak az elidőző odahajolások alkalmával válnak észrevehetővé. Fokozottan érvényes ez a tárlat legkorábbi műveire, a egyes technikával készült *Műszaki agresszió* (1968) című sorozat második és harmadik darabjára. Ezek a szinte monokróm képek sokkal komorabb hatást keltenek színes társaiknál, ami nemcsak a kolorit hiányával magyarázható, hanem összefügg a technológiai szervezettség tematikus hangsúlyozásával is. Torok képi világának visszatérő szimbóluma, a különös villáskulcs/fogó itt még mintha egyfajta kommunizmuskritikus jelkép volna, a

szellemtelen, motorikus munkát jelöli, különböző méretekből tűnik fel, egyaránt uralva a képek makro- és mikroszintű összefüggéseit.

A kiállításon legnagyobb számban a 70-es évek képei vannak jelen, melyek közül a legtöbbről visszaköszön ez a különös „szer-szám”, ám már egy kozmikus atmoszférába helyezve, sokkal tisztább, átláthatóbb környezetben, s nem olyan vészjósló módon. Összetartja, szervezi a dolgokat, mintha valamiféle metafizikai jelkép volna, esetleg az isteni megtervezettség, a kozmikus rend szimbóluma. Bár sosem látjuk a formák mögött munkáló kezét, az univerzum nagy energiarendszereit valahogy így képzelhetjük el, ahogy Torok vonalritmusai egymás mellé kerültek például a *Ritmusk a térben* (1970) vagy a *Mozgás a térben* (1971) című sorozatok darabjain.

A későbbi, sokszor tájábrázolásként értelmezett képeken domináns marad a nonfigurativitás. A tárlat elején, a lépcsővel szemközt a szépen komponált, sok apró részletre épülő *Revolúció* (1998) című kép fogadja a kiállításra érkezőt. Az összetett kompozíció egy nem túl feltűnő pontján a magyar zászló trikolorja is megjelenik, a címből sejthetően a forradalomra/rendszerváltásra történt apró utalásként. A *Francia nyár* (1995) a kék-sárga komplementer-hálórendszerbe ágyazott színfoltok összességéként tárul elénk, a fekete alapra készült *Sefűsefa* (1993) pedig már a címével is éppen a vélt természetelvűség fontosságát kérdőjelezi meg, ez a pasztellvonalrendszer valójában elektromos kisülések áradatának látszik — az lehet az érzésünk, mintha Fukui Yusuke utóbbi években készült *Tesla*-sorozata (2011–2013) nemcsak a fukusimai atomkatasztrófából és a Tesla-tekercekből, hanem ebből a képből is inspirálódott volna.

A miskolci Torok-émlékkiállítás esetleges és egyszerű elrendezése egyáltalán nem válik zavaróvá, szépen hagyja érvényesülni az életmű belső összefüggéseit. Lényegében ugyanaz a színkezelés, ugyanazok a kifinomult technikai fogások, formai jellegzetességek fedezhetőek fel a munkákon a különböző alkotói periódusokban, még ha hangsúlyeltolódásokkal is. Azt azért remélem, hogy előbb-utóbb egy a Torok munkásságának átfogó elemzésére, kontextusainak feltérképezésére vállalkozó tárlatra is ellátogathatók, ha máshol nem, hát Debrecenben, ahol a művész utolsó évtizedeiben élt és alkotott.

Látszat- élet

VÁRÓ Kata Anna

(Edward Albee: *Mindent a kertbe!*
A Miskolci Nemzeti Színház bemutatója.
Rendezte: Zsótér Sándor)

A hatvanas években Tennessee Williams és Arthur Miller utódjaként tekintettek az inkább az európai abszurd színház (Beckett, Ionesco vagy Genet) beszédmódját követő Edward Albeera. Albee a hatvanas években kirobbanó feszültségek és lázadás perspektívájából láttatta az ötvenes évek kertvárosi konformizmusát, az elidegenedést, a kapcsolatok kiüresedését, a kommunikációképtelenséget és az egyre jobban elembertelenedő fogyasztói társadalmat. A *Mindent a kertbe!* (1967) is illeszkedik a nálunk ismert darabjainak (*Peter és Jerry*; *Állatkerti történet*; *Nem félünk a farkastól*) tematikájába annak ellenére, hogy ez esetben egy ír-angol drámaíró fekete komédiájának átiratáról van szó. Giles Cooper írását Albee sikeresen ültette át az amerikai kertvárosi miliőbe, hogy az angol *high society* képmutatása helyett az amerikai álomról rántsa le a leplet. Albee változata jól illett a kora hatvanas évek amerikai közegébe, ahogy a fogyasztói kultúrát bíráló nézőpontja is illeszkedett az éppen uralkodó tendenciához.

A Miskolcon látható magyar változat Borsodba teszi át a darabot, egy valamivel nehezebben meghatározható időbe. Kétségtelenül ismerősebben cseng, hogy az Avast, Mezőkövesdet, az Anyukám mondta éttermet vagy a Facebookot emlegetik a darabban, de ez a magyarítás és helyenkénti aktualizálás (magyar szöveg: Ungár Júlia) különös hibridet eredményez a kertvárosi Amerika sztereotípiáival és a közeghez kapcsolódó értékmérőikkel, nem is beszélve darabban lobogtatott zöldhasú bankókról. A pénz persze mindenhol és mindenkor pénz, ahogy a kurva is mindenütt kurva, az alapszituációnál azonban mégiscsak megbicsaklik a magyarítás, mert a hazai közegben, legyen szó a hatvanas évekről vagy a mai magyar társadalomról, nehezen elképzelhető, hogy egy férj saját renoméját féltve hallani se akarjon arról, hogy a felesége akár félállást is vállaljon. Dzsenni pedig szívesen elmenne félállásban szakképzetlen ápolónőnek, hogy kilábaljanak az anyagi gondokból, és teljesüljön végre a vágya: egy üvegház a kertben. A félállású kórházi kisegítő fizetésből megvalósítható jobb élet magyar viszonylatban éppoly abszurd, mint az üvegház státusszimbólumként.

Az időtálló mesterműnek aligha mondható darab a felemás magyarítástól és aktualizálástól sem lesz jobb, ennek ellenére működő, sőt kifejezetten szórakoztató előadás születik belőle, ami elsősorban a rendező és a színészek érdeme. A Dzsenni és Richárd (Ullmann Mónika és Rusznák András) nappalijában játszódó társalgási dráma és fekete komédia elegye reflektált előadásban ölt formát. A szándékoltan díszlethatású nappaliban mintha csak Ken és Barbie fogadná a nézőt, a tökéletes pár, tökéletesen felszínes élettel, amiben semmi másról nem esik szó, csak a pénzről. A színészek számára nem kis feladat éreztetni, hogy a hol elnagyolt, hol túlrájzolt karakterek szájából elhangzó, életszerűnek aligha mondható dialógusok valójában mégiscsak valós és általános problémákban gyökereznek. Ullmann Mónika a feltörekvő középosztálybeli szépasszony kifogástalan megtestesítője, aki nehezen megszerzett társadalmi státuszához és még inkább annak látszatához foggal-körömmel ragaszkodik, míg a férjét alakító Rusznák András a kissé idealista, kissé neurotikus

és leginkább tehetetlen férj sztereotípiáját hozza az előadáshoz mérten elfogadható túlzásokkal.

A kifelé irigylésre méltó idillt mutató házaspár gyakori kiszólása a nézőkhöz inkább humoros, mint elidegenítő hatásként működik, folyamatosan érzékelteti az egésznek a játék voltát. A fűnyíró és az üvegház státusszimbólumként való szerepeltetése, valamint a cigarettáskuponok gyűjtögetése jól mutatja ennek a világnak az abszurditását, így már azon sem csodálkozunk, hogy a disztíngvált üzletasszony (Voith Ági) valójában azért látogatja meg Dzsennit, hogy a bordélyában kínáljon állást, vagy hogy még a halott is visszatér. A pénz, a prostitúció, a korrupció és a gyilkosság világa ritkán látható ilyen könnyednek és természetesnek, melyet az itt megteremtett mikrokozmoszban uralkodó erkölcsi hozzáállás tesz súlytalanná. Ebben a kertvárosban korruptnak vagy kurvának lenni elfogadható, hiszen mindenki az, zsidónak lenni viszont már szégyenletes, és azonnali kirekesztéssel jár a társasági elitből. Mindez abszurdnak hangzik, és az is, de a maga abszurdításában legalább végig következetes marad.

A kertvárosi szatíra öltöztetőbaba-karakterei tökéletesen illelenek a színes, műanyag girlandos függönnyel szegélyezett nappaliba (díszlet: Ambrus Mária, jelmez: Benedek Mari). A szomszédok énekelve jelennek meg (zene: Tallér Zsófia), ami kétségtelenül feldobja a hangulatot a színpadon és a nézőtérén egyaránt, nem utolsósorban pedig feloldja a Dzsennifer és Richárd közötti feszültséget, ami akkor keletkezik, amikor beállít a postás egy vaskos pénzkötegekből álló csomaggal, ráadásul a vázától a kávésdobozig minden dollárral van tömve, Dzsenni pedig kénytelen bevallani, honnan is van a pénz. Richárd felháborodását és annak a lehetőségét, hogy valódi dráma bontakozhasson ki a színen, egyhamar eloszlatja a szvingelő vendégsereg megjelenése. A dalban megszólaló társasági csevej a könnyed felszínesség szemléletes kifejezője, mely a darab komikus voltát erősíti, de segíti azt is, hogy hamarabb kimondassanak a titkok, lelepleződjenek a hazugságok, és Richárd megnyugodhasson, hogy baráti körük összes köztisztelőben álló asszonya Mrs. Tóthnak dolgozik, férjeik pedig nemhogy tudnak erről, de élvezik is az asszonyok teremtette jólétet.

Albee darabja és az abból készült 1968-as Broadway-változat az eredeti sötét humort inkább a moralizálás felé vitte el, a Zsótér Sándor által Miskolcon színpadra állított rendezés Cooper színművéhez visszakanyarodva könnyedebb, abszurd elemekkel tarkított fekete komédia, inkább *Született feleségek*-epizód, semmint moralitásdráma. A rendezés és a színészi játék is inkább a bulvár felé hajlik, ami ez esetben igencsak előnyére válik az előadásnak.



VÁRÓ Kata Anna

A jövő generációjának színháza?



(SZEM Fesztivál, Miskolci Nemzeti Színház)

2016. február 3. és 6. között került sor az európai színművészeti egyetemek szemléjére, azaz a SZEM-re a Miskolci Nemzeti Színházban. A színház Művészeti Tanácsának egyik fontos kezdeményezése a színművészeti hallgatók mustrája, mert lehetőséget ad az új tehetségek felfedezésére, és a vizsgaelőadások — kilépve a képzőintézmény falai közül — szélesebb szakmai és fesztiválközönség előtt is megméretnek.

A SZEM előadásaihoz kapcsolódó szakmai beszélgetésekből kiderült, milyen nehézséget is jelent az osztályok létszáma és összetétele miatt a darabválasztás és a szereposztás, ami gyakorta nem mindennapi megoldásokat szül. Az itt látott vizsgaelőadások esetében többnyire az osztályokra volt bízva a választás azzal a kitételrel, hogy mindenkinek lehetőleg azonos megszólalási lehetőséget kell kapnia. A nyitónapon Vidnyánszky Attila rendezésében láthattuk Weöres Sándor *Psyché* című verses regényének színpadi változatát a Kaposvári Egyetem Művészeti Karának

harmadéves hallgatóival. A Gyulai Várszínházzal közös nyári produkcióban szabad téren bemutatott, azóta pedig a Nemzeti Színházban is látható előadásban az osztály összetételéhez igazodva nem egy Psychét látunk, hanem rögtön hetet. Hét lány eleveníti meg ezt az igéző és komplex nőalakot. A lányok, ahogy az osztály fiútagjai is, ki-be lépnek a jelenetekbe, mindegyikük alkatának és habitusának megfelelő passzusokat idézve Weöres művéből. A szerep többszörözése egyrészt lehetővé teszi, hogy a színinövendékek a hozzájuk legközelebb álló szövegrészekben bontakozhassanak ki, de ugyanakkor játékonan palástolják az esetleges hiányosságaikat. A lázadásról, a szabadság utáni vágyról és a szerelemről Weöres által megfogalmazott gondolatok a fiatalokból és ennek következtében az egész előadásból áradó üde szépséggel, lendülettel és hévvel párosultak.

A darab- és szerepválasztás kérdésköre mellett a látvány és a színházi tér megjelenési formáit is exponálta Vidnyánszky *Psychéje* (díszlet: Oleksandr Bilozub), mely idén a fesztivál egyik legfőbb szervezőtematikájának bizonyult. A színpadi látvány, a társzművészetek bevonása, sőt magának az előadás terének átértelmezése vagy áthelyezése nemegyszer arra készítette a fesztiválközönséget, hogy újragondolja, mi is a színház. A *Fürdőavatás avagy ki ment ki?!* című abszurdnak a Helynekem nevű szórakozóhely biztosított teret két helyiséggel. A budapesti Utolsó Vonal Művészeti Alapítvány előadása (rendező: Felhöfi-Kiss László) maximálisan kihasználta a nem színjátszásra létrehozott terek adta lehetőséget, izgalmasabbá és főleg mozgalmasabbá téve ezzel a játékot. A kitartó fesztiválozók késő esti csemegéje szövegében és humorában ugyanúgy idézte a Monty Pythont, mint Vinnai András szövegeit, leginkább a *Rolót*, de Bacsó Péter filmjét, *A tanút* is, de van benne a skandináv krimikből jövő rideg morbiditásból is.

Marosvásárhely a határon túli magyar színjátszás és színészképzés fellelvára, nem véletlen, hogy a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata határon innen és túl is hatalmas népszerűségnek örvend. Az utánpótlás neveléséről a magyar és román tagozatú Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem (UATM) gondoskodik. A SZEM-re a magyar színjátszók Egressy Zoltán *4x100* című darabjával érkeztek, melyet Sebestyén Aba állított színpadra. Az előadáshoz kapcsolódó szakmai beszélgetésen elhangzott, hogy az atlétákat alakító lányokat korábban már érte kritika amiatt, hogy egyikük sem igazi sprinteralkat. A bírálat nyilvánvalóan a Hollywood táplálta szereplőválasztások és a végletekig vitt *Method Acting* általános normává válásából fakad, ami színházi keretek között aligha megvalósítható. Számomra viszont úgy tűnt, a négy futónő sokkal inkább eltalált figurái mellett a filozofikus gondolatokat megfogalmazó, alkoholistá, önsorsrontó, de minden nőt elcsábító masször és az edzőnő szerepe volt kevésbé sikeresen kiosztva.

A SZEM még fiatal fesztiválkezdeményezés, szervezetséget tekintve mégsem mondható rá, hogy gyerekcipőben jár. A technika ördöge ennek ellenére itt is közbeszólt, méghozzá pont az UATM román tagozatának előadásán. Így az elcsúszott vagy

későn érkező feliratok miatt Eugène Ionesco *Alma Improvizációk* (rendezte: Gabi Cadariu) című darabja nem ért igazán célba a közönségnél, és ez valóban sajnálatos, mert nemcsak figyelemreméltó előadásról van szó, de egy mesterien megírt, intelligens humorú darabról, melyben Ionesco alaposan megcsipkedti a színikritikusokat, de kellő öniróniával beszél önmagáról és a drámaírásról is.

Több évada teltházzal játsszák Janne Teller *Semmijét* a Budapesti Bábszínházban, melynek sikere komoly áttörést hozott a fiatalok megszólításában. Az *Alsának a halak?* (rendezte: Szilágyi Bálint eh., SZFE, főszereplő: Prohászka Fanni) a *Semmíhez* hasonlóan szintén tinédzsereknek, a kora tinikor perspektívájából beszél betegségről, elmúlásról és a gyász feldolgozásáról. Jens Raschke monodráma a 2012-es mülhemi Gyerekdarab Fesztivál fődíját kapta.

A Prágai Előadóművészeti Egyetem Színművészeti Karának (DAMU) *GóGját* Giovanni Papini azonos című, 1931-es satirikus regénye ihlette. A kétszemélyes, kísérleti jellegű előadás a fizikai színházat a videóművészettel egyesítette. A *GóG* kapcsán kiderült, hogy a két szereplő (Sára Arnstein és Jiří Šimek) a DAMU független, alternatív színházi osztályának hallgatója, ami azért különösen érdekes, mert Magyarországon az ilyenfajta színházi kísérletezések annyira a perifériára szorulnak, hogy elképzelhetetlen az intézményesített színészképzésben helyet kapniuk.

Színházi térben még inkább szokatlan volt a párizsi Nemzeti Iparművészeti Egyetem (ENSAD) *Play House* című, az installációt, a performanszt és a színházi kamaradramát ötvöző műfaji *crossovere*. Az eredetileg egy galéria terére készült képzőművészeti vizsgamunka alapötletét Martin Crimp brit drámaíró azonos című darabja inspirálta.

Charlotte Roos és Juli Zen *Sárga Vonal* című színművét a Színház- és Filmművészeti Egyetem Zsámbéki-Fullajtár osztálya vitte színre Zsámbéki Gábor rendezésében. A 2012-es német darab a tavaly nyári migránshelyzet és kerítésépítés miatt sokkal közelebbnek tűnik mind térben, mind időben. A több szálon induló, de bizonyos pontokon mégiscsak kapcsolódó és kerek egészet alkotó cselekmény a modern ember, a menedzsmenteltek által meghatározott normák vezérelte társadalom és a terrorizmus és idegengyűlölet szülte paranoia szatírája.

A „fiatalos lendület, az új hangok, új témák és színházi formák” jegyében megrendezett fesztivál idei programja — leginkább pénzügyi okokból kifolyólag — karcsúbbra sikeredett, de sem a fesztivál szervezetsége, sem az előadások és szakmai programok színvonala nem árulkodott a szűkre szabott fesztiválbüdzséről. Öt hazai és külföldi képzőintézmény képviseltette magát nyolc produkcióval, emellett színházi workshop és az előadásokhoz kapcsolódó szakmai beszélgetések (Jászay Tamás kritikus vezetésével) tették színesebbé a programot.

A SZEM-en a fiatal tehetségek által innovatív megoldásokkal és alkalmanként alternatív színházi térben bemutatott produkciókkal már a jövő generációjának színházát vetítik előre.

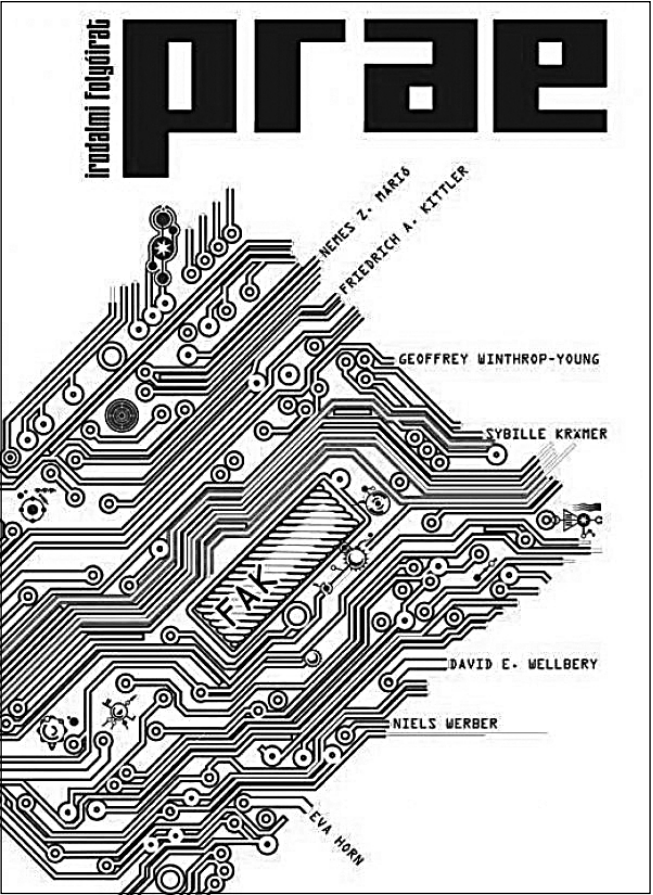


BALOGH Gergő

Az újabb német médiatudomány magyarországi recepciójáról*

* A szöveg teljes terjedelmében — kitekintéssel a médiatudomány magyarországi recepciójának kezdeteire — a Műút portálon lesz elérhető.

2015-re három kulturális lap is jelentkezett a médiatörténet, a médiaelmélet és/vagy a médiumarcheológia köré szerveződő tematikus számmal, ezek a Prae (2014/4), a Partitúra (2014/1) és a Tiszatáj (2015/4) folyóiratok. Az előbbi már csak azért is jelentős fejlemény, mert így nemcsak Magyarországon jó részt ismeretlen szerzők műveinek fordítása vált elérhetővé, hanem láthatóbbak lettek azok a német médiatudomány [*Medienwissenschaft*] kanonizálására irányuló gesztusok is, amelyek meghatározzák a hazai applikáció lehetőségeit és lehetséges irányait. Elmondható, hogy mivel az irodalomtudomány nézőpontjából a médiatudomány nem egy — nem is igen titkoltan offenzív, ám kétségtelenül elgondolásra érdemes — megállapítása atrocitásként érthető, a hazai kulturális önleírás (diszciplináris) kódjaiba való beágyazódásának története egyúttal annak története is, hogy a professzionális magyar irodalomértés miként, milyen stratégiákat alkalmazva kezelte és kezeli ezeket az atrocitásokat. Ennek a történetnek a középontjában — egészen a Tiszatáj tematikus számaig — Friedrich Kittler és az ő munkássága áll.



Az intézményesség és az intézményesség hiánya

De mégis miért éppen az irodalomtudomány reagált Magyarországon érdemben elsőként a 20. század egyik legnagyobb hatású médiateoretikusának életművére? Nos, ez jó kérdés. Hiszen ez az életmű nemcsak az irodalomtudomány, hanem számos más diszciplína alapvetéseit finoman szólva is kritikailag jelenítette meg. Ez a kritika az irodalomtudomány mellett (kézenfekvő módon) leginkább a kommunikáció- és médiatudományt, valamint — habár ez utóbbi korántsem ilyen egyértelmű — a filozófiát sújtotta. Amíg Németországban az újabb médiatudomány önálló diszciplínaként saját intézményes keretrendszert volt képes kialakítani — erre jó példa az egyik legfontosabb nemzetközi csomópontként működő Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft Berlinben —, addig annak, amit Magyarországon médiatudományként oktatnak az egyetemeken, jellemzően ehhez még mindig nem sok köze van. A német médiatudomány itthon rendkívüli mértékben kiszolgáltatott az irodalomtudomány közvetítői teljesítményének. Azonban hiába foglalt el a korai Kittler gondolkodásában az irodalom — a tárolás, továbbítás és feldolgozás (kultur)technikáit eminens módon rögzítő mivolta okán — valóban megkérdőjelezhetetlen pozíciót, a német szerző ettől egyre inkább eltávolodva

terjesztette ki elemzéseit a különböző kultúrtechnikák és technikai monumentumok felé, munkáiban az irodalmat mindinkább háttérbe szorítva. Az optikai és szónikus médiumok történetét, a kultúrtudományok kultúrtörténetét (*Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*) vagy a zene és a matematika összefüggéseit vizsgáló kései munkák (*Musik und Mathematik I. Hellas 1: Aphrodite, Musik und Mathematik I. Hellas 2: Eros*) efelől nem hagynak sok kétséget. A részben a kittleri médiaelmélet kritikájából építkező újabb megközelítések pedig — mivel kutatási irányaik inkább a médiumok valósága és nem pedig az emberrel folytatott interakcióik felé mutatnak — érthető módon nem tartják feladatuknak többé a korai Kittler által művelt mediális diskurzusanalízis folytatását.¹

Mivel Kittler honosításáról az irodalomtudomány — pontosabban a magyarországi recepció megélénkítésében oroszánrészt vállaló Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport — törekvéseit szem előtt tartva beszélhetünk egyáltalán, nem tűnik meglepőnek, hogy a tematikus lapszámokat közlétező folyóiratok fő profilját — habár a Prae 2015-ben színre lépő szerkesztői gárdája a kultúratudományok felé mozdulást ígér² — a szépirodalmi művek és az azokkal való professzionális foglalkozás eredményeinek közzététele alkotja. Ez a Partitúra és a Prae lapszámainak esetében nem okoz problémát, azonban a Tiszatájnál, úgy gondolom, egész más a helyzet — erre a médiumarcheológiai blokk részletesebb ismertetésénél még visszatérek. Ahogy Smid Róbert írja szerkesztői bevezetőjében, mára egyértelművé vált, hogy „kultúratudománnyá válásának egyik legproduktívabb perspektivikus nyitását, illetve magának az említett átmenetnek egyik hajtómotorját a honi irodalomtudomány a médiumkomplex és szabadon bővíthető koncepciójának köszönheti.”³ A médium (és a medialitás) fogalmának magyarországi sorsa tehát nemcsak online áttekintett pozicionálási és (újra)definíálási kísérlet, hanem az ehhez kötődő — a hazai humántudományos önértésben végbemenő — kulturális fordulat felől is jelentékenynek bizonyult a 2000-es években. Az irodalomtudomány mediális kultúratudomány felé mozdulása nem választható le a magyar irodalomtudomány kulturális fordulatáról, sőt annak „egyik legproduktívabb perspektivikus nyitását” — az ezt övező vitákkal együtt is — ez utóbbi éppen a médiatudomány magyarországi recepciójából nyerte. Mint azt a hazai egyetemeken nagyjából egy időben több irodalomtudományi intézet nevébe íródó „és Kultúratudományi” tag is bizonyítja, ez az úgynevezett fordulat intézményes szinten már végbement. A Partitúra, a Prae és a Tiszatáj lapszámaival kapcsolatban így nyilvánvalóan az inkább a kérdés, hogy azok milyen mértékben módosíthatják a képet, amely az újabb német médiatudományról időközben kialakult a hazai diskurzusbán.

Kittler irodalomtudományos applikációja (Partitúra)

A Partitúra Kittler-blokkjának szövegei az ELTE-n szervezett 2014-es workshop résztvevőinek kezei alól kerültek ki, és azazal a bevallott céllal (is) készültek, hogy a szerzőhöz — eset-

tanulmányok útján — való közelítés nyomán „Kittler neve és munkássága szélesebb körben is ismertebbé válhasson.”⁴ A rövid szerkesztői előszó jól körvonalazott programjában megfogalmazottak szerint a szövegekkel szemben támasztott legfőbb elvárás az volt, hogy azok legyenek könnyen olvashatók és kellő mértékben didaktikusak, továbbá domborítsák ki, hogy a Kittler-olvasás során feltevődő kérdések milyen nyereségeket rejthetnek magukban az irodalomtudomány számára.

A Partitúra Kittler-blokkjában Eva Horn, Kelemen Pál, Martina Süess és Mezei Gábor szövegei erősen (és szinte kizárólagosan) kötődnek a *Lejegyzőrendszerek*hez — vagyis az irodalomtudomány szempontjából (ma már látszólag) jóval konvencionálisabbnak, otthonosabbnak tekinthető terepen mozognak —, míg Arndt Niebisch, Tóth-Czifra Júlia, Sebastian Vehlken, Smid Róbert és Vásári Melinda írásai inkább az életmű egy-egy tematikusan azonosítható szálát igyekeznek felfejteni, újabb megközelítési lehetőségeket diskurzusba léptetve. Ez a kétoztatóság arra mutathat rá, hogy a kittleri médiatudomány kibontakozásának részeként érthető habilitációs munkában foglalt eljárás módpraktikus applikálása a mai napig sürgető feladatként tornyosul az irodalomtudomány fölél. Másfelől pedig arra is, hogy ez a feladat bizonyos értelemben már régen meghaladottnak bizonyult, és ezért a „Kittler utáni” [nach Kittler] diskurzusnak — amennyiben bárminemű megújulásra törekszik — nem szabad csupán az 1985-ben megjelent *Lejegyzőrendszerek* körüli bejáratott útvonalon keringeni, hanem számításba kell vennie azokat az életművön belüli elmozdulásokat is, amelyek Kittler 2011-ben bekövetkező haláláig azért szép számmal akadtak.⁵

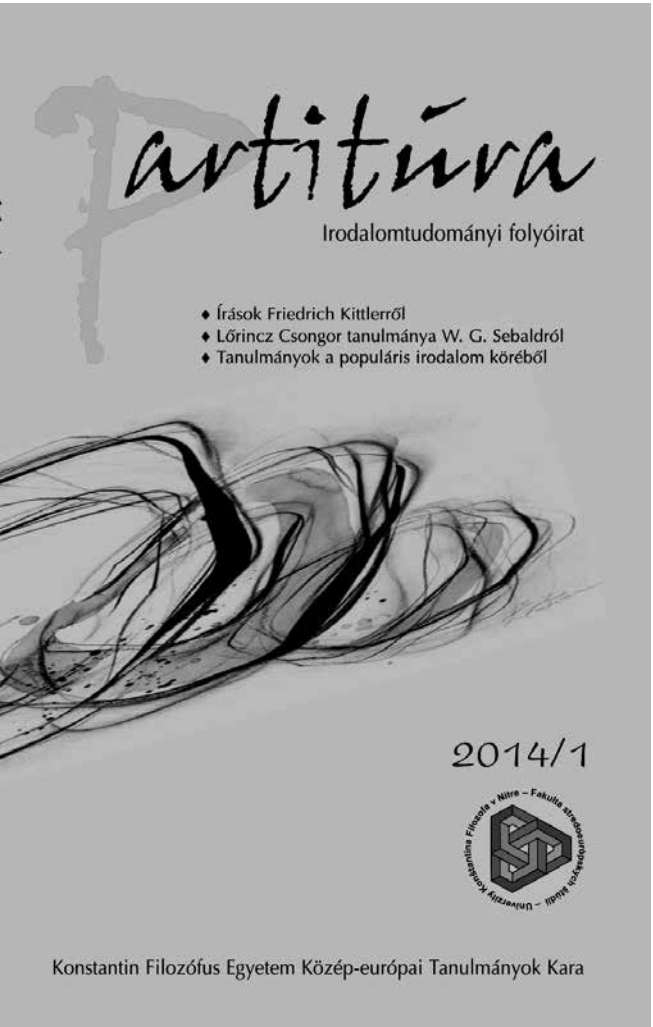
Ez persze korántsem jelenti azt, hogy a habilitációs munka egy-egy újszerű megközelítése ne kecsegtetne fontos tanulásokkal, mégpedig különösen azért, mert Kittler ezen diskurzusalapító műve a mai napig nem érhető el magyar nyelven. Eva Horn kérdése arra irányul, hogy miként ragadható meg Kittler a *Lejegyzőrendszerek*ben alkalmazott sajátos olvasásmódja, vagyis miben is áll, honnan ered az a meggyőzőerő, amely a művet megkerülhetlenné tette. „Hogyan olvas irodalmat Kittler?”⁶ Horn ezt a kérdést öt pontba szedve tárgyalja, Kittler a habilitációs eljárás viszontagságai során kényszerből a *Lejegyzőrendszerek*hez írott — életében publikálatlan — bevezetője mentén. (A szöveg magyarul megjelent a Prae Kittler-számbán.)⁷ Habár a

¹ Vö. SMID Róbert: *Médiumok magánélete. Szerkesztői bevezetés a médiumarcheológiai blokkhoz*, <http://tiszatajonline.hu/?p=76393>. (Utolsó hozzáférés: 2015. december 20.)
² <http://www.prae.hu/index.php?route=news%2Fnews&aid=25830>. (Utolsó hozzáférés: 2015. december 21.)
³ SMID: *I. m.*
⁴ KELEMEN Pál – ARNDT NIEBISCH – L. VARGA Péter: *Friedrich Kittler – Kérdések, megfigyelések, lehetőségek*, Partitúra, 2014/1, 3.
⁵ Ennek nagyvonalú — és mítoszképző egyszerűsítésektől sem mentes — áttekintéséért lásd: Hans Ulrich GUMBRECHT: *A médiatörténet mint az igazság meg-története*, ford.: ZSELLÉR Anna, Prae, 2013/3, 49–71.
⁶ Eva HORN: *Kittler olvas. Leckék az irodalomtudomány számára*, ford.: FENYVES Miklós, Partitúra, 2014/1, 5.
⁷ Vö. Friedrich KITTLER: *Lejegyzőrendszerek 1800/1900. Előszó*, ford.: ZSELLÉR Anna, Prae, 2014/4, 19–34.
⁸ Vö. KELEMEN Pál: *Mi volt előtte? Kittler filológiája*, Partitúra, 2014/1, 14.

szerző megjegyzi — Kelemen Pál véleményével egybehangzóan⁸ —, hogy Kittlernek ez a szövege nemcsak „programadó”, de „kristálytisztá” is,⁹ az öt pontba szedett esszé mégis képes annál még didaktikusabban ismertetni a *Lejegyzőrendszerek* olvasatait meghatározó főbb premisszákat („Az irodalom mint hírközlés”, „Fakticitás”, „A kánon bővítése”, „Mit tesz az irodalom?”, „Falszifikálhatóság”). Horn szövegének nagy érdeme, hogy mivel a korai Kittlernél minden továbbit meghatározó fontosságú belátásokat tárgyal (még hozzá nagyon határozottan), megbízható hivatkozási alapként elejét veheti az ezek kapcsán jelentkező félreértések nem éppen produktív megjelenésének.

Ezután olvasható Kelemen Pál tanulmánya, amely — ahogy erre már a sokat sejtető *Mi volt előtte?* címből következtetni lehet — szintén egy *Lejegyzőrendszerek*kel kapcsolatos, ám az előbbinél jóval nehezebben felfejthető problémát artikulál. Nevezetesen azt az „irritációt”,¹⁰ amelyet az válthat ki a könyv olvasójából, hogy ameddig az 1900-as lejegyzőrendszer írásjelenete, majd a rendszer uralkodóvá válása az 1800-as rendszer leépülésével és felbomlásával kerül összefüggésbe, addig az ez utóbbit megelőző lejegyzőrendszerekkel kapcsolatban nem tűnik egyértelműnek vagy jól körvonalazottnak az a történeti-mediális diszpozíció, melynek helyébe Faust Tette íródik.¹¹ Kelemen tanulmánya tehát az 1800-as évek előtti lejegyzőrendszerek — filológiatörténeti tételekkel is bíró¹² — vázlatos rekonstrukciójára vállalkozik a *Lejegyzőrendszerek* utalásai és elejtett megjegyzései alapján. Az izgalmas és kockázatvállaló szöveg amellet, hogy a Kittler-blokk legkiválóbb (és leginkább informatív) leírását adja az 1800-as írásjelenet konstitúciójának és hozadékainak, végkövetkeztetésében a jelen egyetemi filológiai gyakorlataival szemben megfogalmazott javaslatokként jeleníti meg újra korábbi megállapításait.¹³ Ennek újszerűsége abban áll, hogy mivel Kelemen konklúziója szerint „a filológia az 1900-as lejegyzőrendszer után nem lehet más, mint médiafilológia”,¹⁴ az ekként értett filológiában felsejlik az, amiként a hiányzó 1800 előtti rendszerek mellé helyezhetővé válik a Kittler által elbeszéletlen 2000-es lejegyzőrendszerek működésének alapmodellje.

Martina Süess az előzőeknél jóval ingadozóbb színvonallú írása kezdetben az 1800-as írásjelenet hermeneutikakritikai aspektusaira koncentrál. A hermeneutikai szövegfeldolgozási eljárások ellenében így azonosított „médiatörténeti irodalomtudomány”¹⁵ szerinte a kommentárok elemzésének fontosságára világíthat rá. A könnyedén egy kalap alá vett hermeneutikai, strukturalista és dekonstrukciós ihletésű szövegelemzésekkel szemben¹⁶ ugyanis Süess meglátása alapján a kommentár kultúrtechnikájának történeti vizsgálata képes lehet feltárni az irodalomértést és a kultúrát valójában programozó folyamatokat.¹⁷ A szövegnek nem csak a hermeneutika és a dekonstrukció kapcsán tetten érhető tájékoztatlanság róható fel. Túl ezen nyilvánvalónak tűnik, hogy Süess a kommentárok elemzését éppen arra a helyre szánja, ahonnet az előbbieket Kittlerre hivatkozva eltávolította (más kérdés persze, hogy kifinomultabb formáikban azok sohasem foglalták el ezt a pozíciót). A probléma az,



hogy ennek bejelentéséhez egyáltalán nem biztos, hogy szükség van Kittlerre, hiszen az (angolszász) újfilológiai útkeresés egyik legfontosabb irányzatának éppen a kommentárelemzés bizonyult. (A magyar olvasó erről a *Metafilológia* 1. kommentárnak szentelt önálló blokkjából is tájékozódhat.)¹⁸ Ennek következtében Süess írásának két része — vagyis az 1800-as írásjelenet hermeneutikakritikájának bemutatása és a kommentárelemzés potenciális nyereségeinek felmutatása — közötti kapcsolat meg-

⁸ Vö. KELEMEN Pál: *Mi volt előtte? Kittler filológiája*, Partitúra, 2014/1, 14.
⁹ HORN: *I. m.*, 6.
¹⁰ KELEMEN: *I. m.*, 14.
¹¹ Vö. *Uo.*, 11.
¹² Vö. *Uo.*, 12.
¹³ Vö. *Uo.*, 17.
¹⁴ *Uo.*
¹⁵ Martina SÜESS: *Kommentár nélkül. A tudóstragédia: tandráma az irodalomtudomány számára*, ford.: FENYVES Miklós, Partitúra, 2014/1, 24.
¹⁶ Vö. *Uo.*
¹⁷ Vö. *Uo.*, 26.
¹⁸ Lásd: *Metafilológia 1. Szöveg — variáns — kommentár*, szerk.: DÉRI Balázs – KELEMEN Pál – KRUPP József – TAMÁS Ábel, Ráció, Budapest, 2011, 435–577.

lehetősen szerveslennek hat. A szöveg leginkább olyan benyomást kelt, mintha a *Lejegyzőrendszerek* csupán ürügyet szolgáltatott volna az újfilológiai meglátások médiaelméleti vonatkozásainak kiemelésére, ami azért sem tekinthető különösen eredeti gesztusnak, mert az újfilológiának lendületet és programot adó szövegeiben már Jerome J. McGann is hasonlókból indult ki.

A szorosan Kittler habilitációs könyvéhez kötődő írások sorában Mezei Gáboré olvasható utoljára. Mezei a fordításelmélet felől közelít a *Lejegyzőrendszerek* 1800-as jelenetéhez, úgymond „Kittlerrel [...] Kittlerrel szemben”.¹⁹ Tézise szerint „a szóban forgó szöveghelyen nem *János Evangéliumának*, hanem *Mózes I. könyvének* a fordítása zajlik”.²⁰ Eszerint a *Faust*ban és a *Téremtés könyvé*ben egyaránt megjelenő ismétléses szerkezet köti össze a két művet, amely ritmusként, méghozzá ez utóbbiból az előbbibe fordított ritmusként értelmezhető. Vagyis Mezei állítását kibontva: Kittler téved abban, hogy Faust jelentést fordít, hiszen szövegét ismétlésalakzatok, így végső soron nem a szemantikait előnyben részesítő motivációk, hanem az írás materialitásához köthető gyakorlatok szervezik.²¹ Habár a meglátás érdekes, az írásban kifejtetteket szemügyre véve nem látom (szövegelemzéssel) kellőképpen alátámasztottnak; így a konklúzió — minden innovativitása ellenére — számomra nem igazán meggyőző.

Arndt Niebisch a Kittler médiaelmélete és technikusí vénája közötti feszültségre mutat rá, vagyis arra, hogy amíg a német teoretikus a médiumokat számtalanszor minden érzékelést és tudást megelőző apparátusként írta le, addig a bölcsészek elé tárt — a technika manipulációjára irányuló — gyakorlati felhívása úgy jeleníti meg a technikai foglalatoskodást, mintha az kivezethetne a médiumok által létesített diszkurzív mezőből.²² A kérdés komolyságát jól jelzik annak ontológiai hozadékai: Niebisch tulajdonképpen Kittlernek a szabad akarathoz és az emberi kreativitáshoz fűződő — ambivalensnek tűnő — viszonyára kérdező rá. Így kerül előtérbe a haditechnikának a katonai szférából a civilbe (és ezáltal a szórakoztatóiparba) tartó mozgása, továbbá ennek kapcsán — mint a haditechnikát nem rendeltetésszerűen használt egyén — a *hacker* fogalma. A hackerek ebben az összefüggésben „nem azért hatolnak be számítógépes rendszerekbe, hogy feltörjék vagy megsemmisítsék, hanem hogy megismerjék őket”.²³ A hackelés metaforájának episztemológiai funkciója Niebisch szerint a kultúratudományra alkalmazva azt jelenti, hogy „a tudósnak nem hermeneutikai módon kell megértenie a kultúrát, hanem a kulturális műalkotások meghackelésére kell törekednie abból a célból, hogy feltárja működésüket”²⁴ — ennek pedig Kittler tevékenysége lehet a tudományos modellje.

Tóth-Czifra Júlia Kittler filológiájának és a filológia aktuális kérdéseinek kapcsolódási pontjait veszi szemügyre egy 2007-es Kittler-előadás felütéséről írott lebilincselő esettanulmány formájában. A heidelbergi kastély a felütésben — akár-csak Gumbrecht *A filológia hatalma* című művének esetében, amelynek kastélyával Tóth-Czifra összefüggésbe hozza a kittlerit — központi szerepet tölt be figurálishan — „egyszeri, megismételhetetlen és visszafordíthatatlan jelen(levő) anyagságával és

ezzel egyidejűleg átörökítés-eseményeinek rekurzióival” — a filológiai tárgy helyét elfoglalva.²⁵ A filológiai vizsgálódás leírásának különbözősége a két faggatott szerző által működtetett eltérő tropológiai rendszerekben érhető tetten. „Míg Gumbrecht szövegében a kastély fölött tovatűnő felhők, addig Kittlernél a híd strukturálja a metaforát.”²⁶ Ahogy Tóth-Czifra rámutat, Gumbrecht — nem meglepő módon a filológiai jelenlétre irányuló — kérdésfeltevése felől Kittler pozíciója is élesebben körvonalazható. A híd metaforájának elemzéséből kiderül, hogy a Kittler számára legégetőbb filológiai kérdés („hogyan történhet egyáltalán filológia?”)²⁷ a szövegek előállításáról való technikai tudás nélkül valójában megválaszolhatatlan. Ez a filológia elavult gyakorlatait pellengérre állító kittleri kritika — amennyiben a filológusok nem mutatnak nagyobb hajlandóságot az anyagi, vagy jobban mondva: technikai alapok megismerésére — azt is kimondja, hogy a filológusok a számítógépek korában képtelenné váltak magára a filológiára.²⁸ Tóth-Czifra Kittler filológiáját illetően tehát hasonló következtetésekre jut, mint amilyenekre Kelemen Pál is jutott, azonban írásának zárata — az ismételt retorikai kérdezésben — mégis inkább a nyitva hagyott kérdések továbbgondolására való felhívás irányába mozdul el. Az általa feltett kérdések — amellet, hogy az írás összetettsége okán maga is megérne egy alaposabb retorikai elemzést — ugyanannyira elgondolkodtatók Kittler filológiája, mint amennyire hűsba vágók a filológia gyakorlatai kapcsán: „Visszatérve Kittlerhez, a szavak és az előadás bódulatának hamis, de szép egyszerűségében: a filológia technikája vagy inkább a technika filológiája az, amit sürget?”²⁹

A Kittler utáninak nevezett perspektívát is kritikailag kezelve szólal meg Sebastian Vehlken írása, amely Kittler munkásságának meghaladására szólít fel. Vehlken szerint ugyanis az „*After Kittler*”-típusú workshopok és publikációk személyközpontúsága olyan intézményes stabilitás veszélyét hordozza, amely felszámolja a médiatudomány „kalózszerű” létét mindamellet, hogy az *after Kittler*-diskurzus „techno-hermeneutikai téboly[a]” túlzottan is előtérbe állítja az anyagságokat — „amitől alighanem a király is forog a sírjában [...] ugyancsak magas fordulatszámon”³⁰ — és nemigen vesz tudomást arról, hogy több műhely már rég Kittlert meghaladni vágyó programmal működik.³¹

¹⁹ MEZEI GÁBOR: *Faust fordításjelenete mint írásaktus*, Partitúra, 2014/1, 29.

²⁰ *Uo.*, 30.

²¹ Vö. *Uo.*, 31.

²² Vö. ARNDT NIEBISCH: *Visszaélés a hadi felszereléssel avagy tetten ért médiumok*, ford.: VÁSÁRI Melinda, Partitúra, 2014/1, 20.

²³ *Uo.*, 21.

²⁴ *Uo.*

²⁵ TÓTH-CZIFRA Júlia: *A filológia kastélya*, Partitúra, 2014/1, 34.

²⁶ *Uo.*

²⁷ *Uo.*, 35.

²⁸ Vö. *Uo.*

²⁹ *Uo.*, 36.

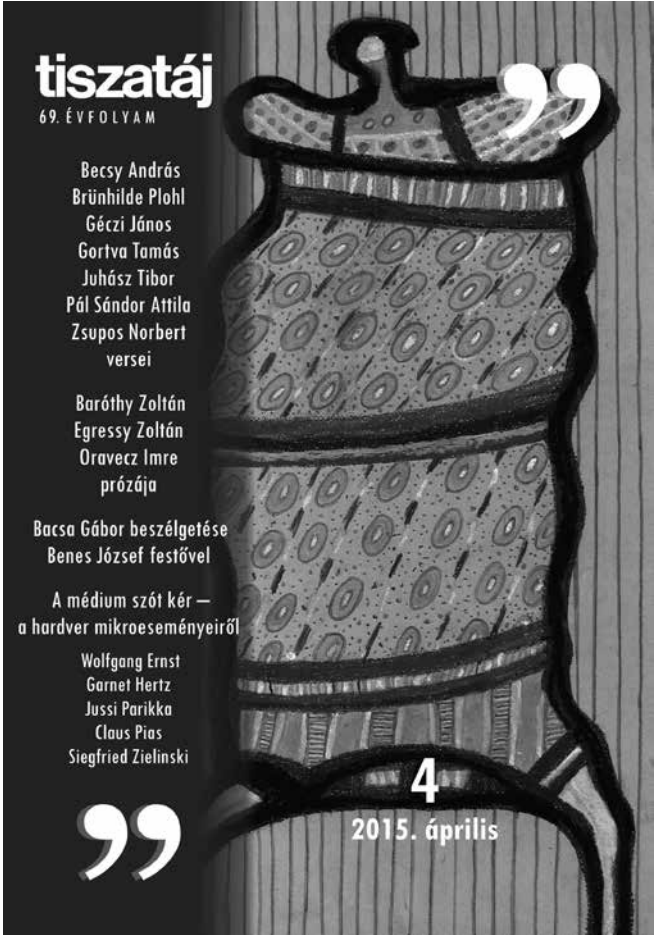
³⁰ Sebastian VEHLKEN: *Média(technika)történeti episztemológia*, ford.: FENYVES Miklós, Partitúra, 2014/1, 37.

³¹ Vö. *Uo.*, 37–38.

Vehlken felhívja a figyelmet arra a szimptomatikus jelenségre, hogy a Kittler munkássága nyomán létrejött tudományterületek képviselői rendre kitérnek a hálózati jelen vizsgálata elől, eközben pedig felvillantja a médiaelméletek kortárs irányzatainak sokféleségét.³² Mivel a szerző kutatási területét tekintve média-kultúrával és számítógép-szimulációkkal foglalkozik, nála nem a médiatudomány irodalomtudományos applikációja, hanem a médiaelméletek aktualizációja képezi az írás tárgyát. A széles látószögű szöveg a Kittler utáni diskurzus lehetőségeit és irányait számba véve jó kezdőpontul szolgálhat a médiatudomány kortárs irányzatainak megismeréséhez.

Smid Róbert írása vállalásait tekintve kitüntetetten fontos helyet foglal el a Partitúrában helyet kapó szövegek között, hiszen Kittler bravúrosan működtetett elemzési módszerét, az irodalmi szövegek tömkelegét is mozgósító mediális diskurzusanalízist veszi górcső alá, méghozzá a történetiség problémája felől. „Kérdésem a következő: lehetséges-e valamifajta médiatörténetet rekonstruálni a kittleri életműben úgy, hogy az illeszkedjék az általa kidolgozott mediális váltások dinamikájához?”³³ Ez azért is jelentős kérdés, mert — ahogy erre Smid is utal — Kittler egyetemi előadásainak (pl. *Optikai médiumok*) genealógiai minták létrehozásában érdekelt szövegezése feszültségben áll a korai médiatörténeti munkák (pl. a *Lejegyzőrendszerek* vagy a *Gramofon film írógép*) eljárásmódjának alinearitásával.³⁴ A kittleri mediális diskurzusanalízisben rendkívüli szerepet játszó asszociatív, sokszor a lehető legtávolabbi dolgokat egymáshoz közelítő összekapcsolások az egész életművön keresztülhúzódva bontják fel a lineáris szerveződésű genealógiai modelleket, méghozzá a gépek belső idejének — „hurkok, csúszások és rövidzárlatok” előállította — szimultán mintáit a történetiség elgondolására is kiterjesztve.³⁵ Példaként Smid Wagner *Trisztán és Izoldájának* kittleri elemzését mutatja be, amelyben Izolda mint szirén magában foglalja az ábécét és a zenei jelölést összekötő rekurzív hurkot, amely a „zenét és a textuális trópusokat (anagramma, paranómázia)”³⁶ azok összekötésével szintén meghatározza. A szerző rendkívüli felkészültségéről és széles körű médiatudományos ismereteiről tanúbizonyságot tevő szöveg mindazonáltal hiányt hagy maga mögött azáltal, hogy lendülete érvvezetését a Kittler-blokkban talán a leginkább messze sodorta a szerkesztők által feljegyzett didaktikus hangvétel kívánalmától, és ezért a mediális diskurzusanalízis konkrét gyakorlatával kapcsolatban jóval kevésbé informatív, mint amekkora szaktudományos jelentőséggel leírása bír.

A Partitúra Kittler-blokkjának utolsó szövegeként Vásári Melinda írása olvasható. A hazánkban felemás, de nagy karriert befutott *Jel és zaj távolsága* című Kittler-szövegből kiindulva Vásári a zajjelenségek és a jelentés megkülönböztetését az anyagságok és a hermeneutikai érdekszféra szembenállásának felelteti meg.³⁷ Az információ és a zaj bizonyos esetekben viszont nem különíthető el élesen egymástól, ezt a szerző Kittler tanulmánya után a *Rajna kincsének* előjátékával szemlélteti.³⁸ A saját példaként behozott Bach-motívum szintén hasonlókra



mutathat rá, amennyiben a jelölők aláírásként olvasása bizonyos értelemben felfüggeszti a zenei befogadást.³⁹ Az, ami az írásban az irodalomhoz elvezet végül, vagyis a zenei hangnemek szimbolikus jelentése (így a szimbolikus jelölés általában) és a hangulat, a hangoltság kategóriáinak — akár feszültségüket kiemelő — egymás mellé helyezése számos problémát hordoz magában. Itt csupán utalni lehet arra, hogy Wellbery a hangulat fogalomtörténetében megfigyelhető egyidejű váltásként tünteti fel a hangulat esztétikai szókincsből való kikopását és a zenei figuráció eltűnését.⁴⁰ Ez kérdésessé teheti a hangulat irodalmi formáit a

³² Vö. *Uo.*, 38.

³³ SMID Róbert: *Mediális diskurzuselemzés — médiaarcheológia és médiahistoriográfia* között, Partitúra, 2014/1, 43.

³⁴ Vö. *Uo.*

³⁵ Vö. *Uo.*, 45.

³⁶ *Uo.*, 46.

³⁷ VÁSÁRI Melinda: *Az információ és zaj közötti senkiföldjén*, Partitúra, 2014/1, 51.

³⁸ Vö. *Uo.*, 52.

³⁹ Vö. *Uo.*, 54.

⁴⁰ Idézi Hans Ulrich GUMBRECHT: *Hangulatokat olvasni. Hogyan gondolhatjuk el az irodalom valóságát napjainkban?*, ford.: CSÉCSEI Dorottya, Prae, 2013/3, 25.

zene felől megközelítő eljárás hatékonyságát. Problémásnak látszik, hogy a szerző az irodalmi szöveg és a hangoltság összefüggéseinek tárgyalása során többek között Kulcsár Szabó Ernő idézett tanulmányának (*Hogyan történik a hangulat? A hangoltság materialitásának irodalmi fenomenológiájához*) a gumbrecht hangulatfogalommal gyakorlatilag összeegyeztethetetlen mivoltára nem figyel fel. Elmondható továbbá, hogy bármilyen fel szabadítónak tűnjön is Gumbrecht programja, nem árthat nem megfeledezni arról — a zsenialitás és komolyanvehetetlenség között ingázó Gumbrecht szövegeivel kapcsolatban a fokozott figyelem (de lehetőleg gyanakvás) egyébként is mindig feladat —, hogy a hangulatok olvasása nála alapvetően történeti érdekeltségű eljárásmódként jelenik meg. Ugyanis az, „hogy nyomon követjük egy hangulat történeti felbukkanását és textuális artikulációjának struktúráját”,⁴¹ korántsem jelent egyet a hangulat konstitúciójának — amely vélhetőleg valóban megfoghatatlan — feltárásával, még ha Vásári ez utóbbit határozza is meg lehetséges további irányként írása zárlatában.⁴² Kittlerhez visszacsatolva pedig elmondható, hogy a hangulat jelenléthez és közvetlenséghez kötődő tézisei — a német médiateoretikus gondolkodását alapul véve — sohasem lépték át a médium puszta hatásainak regisztrálását, éppen ezért azok az ő perspektívájából „a szöveg mint médium működéséről”⁴³ valójában semmit sem képesek elmondani.

Könyvet egy folyóirat áráért (Prae)

A Prae 2014/3-as számának megjelenése több szempontból is különleges eseménynek bizonyult. Az, hogy a Friedrich Kittler munkássága köré épülő tematikus lapszám a maga 215 oldalával könyvterjedelmű gyűjteménnyé nőtt, nemcsak azt jelenti, hogy a válogatás a folyóiratnak mint médiumnak anyagi terhelhetőségét tette próbára — ezt tapasztalhatják mindazok, akik példánya (az enyémhez hasonlóan) a sűrű forgatástól már széthullásnak indult —, de a lapszámnak arról az igényéről is tanúskodik, hogy az a német médiateoretikus életművéről keresztmetszetet adjon. És még a borítója is szép. A Praenek nem ez az első — és vélhetőleg nem is az utolsó — ilyen típusú vállalkozása: még emlékezhetünk, hogy a legutóbb Hans Ulrich Gumbrecht műveiből és az életmű értelmezéseiből közölt hasonló válogatást (Prae 2013/2 és 2013/3). A két válogatás közötti kapocs, hogy a második Gumbrecht-lapszámban olvasható Gumbrecht egy Kittlerről írt szövege,⁴⁴ amellyel a 2011-ben elhunyt szerző műveinek izgalmas gyűjteményéhez⁴⁵ csatlakozik. A Prae Kittler-keresztmetszete hasonló súlypontok köré szerveződik, mint amilyenekkel a Partitúra Kittlert értelmező blokkjában találkozhattunk, így a honi recepcióban — a kezdetektől — meghatározó *Lejegyzőrendszerek 1800/1900* című művet értelmező, az írás és az olvasás fogalmának felülvizsgálatát sürgető, valamint az egyetemek mindennapi gyakorlatainak és a kultúra történetének újraértelmezésére felhívó szövegeket egyaránt olvashatunk benne.⁴⁶

A lapszámban helyet kapó Kittler-szövegek az *Irodalomtechnika. Friedrich Kittler írásai elé* című jól eltalált szerkesz-

tői előszó szerint nem adhatnak választ az olyan kérdésekre, mint hogy „mi a médium?” vagy „mi a médiatudomány?”.⁴⁷ Az előszó Kittler műveinek azon sajátosságát állítja előtérbe, hogy azok az előbbi kérdések megválaszolásához elengedhetetlen, az általánosságok kijelentéséhez szükséges horizontot nem teszik hozzáférhetővé, sőt annak előállítását tagadják meg tulajdonképpen azon gesztusukkal, hogy a vizsgált tárgyat mindig csakis a véletlenszerű történeti-technikai együttállásának eseteként, így „esetlegességeként” mutatják fel.⁴⁸ Ugyan kétségesnek tartom, hogy Kittler valóban tartózkodna egy effajta horizont megalkotásától — sőt argumentációs technikájának visszatérő eleme bizonyos, rendszerint polemikus és a hermeneutikát előszeretettel sújtó elhatárolások, alapvetések kinyilatkoztatása —, annyi mindenesetre elmondható, hogy rendkívül szimpatikus az az előszóban foglalt önreflexió, amely a lapszám önnön „esetlegességét” hangsúlyozza.⁴⁹ A Kittler-szám szelekciós elve és ezzel esetlegessége a médium fogalmának magyarországi recepciójával összevetve emelkedhet ki a kombinatorika látszólag nem szemantikai dimenziójából. A kittleri médiumfogalom meghonosítása a médium eltérő értelmezéseinek szintézisén állt, hiszen Kittler technomateriális médiumfogalma a kultúra nyelvként megérthető és így felfogott konstitúciójának viszonyában lett elgondolva. A 2014-es lapszámba válogatott szövegeket olvasva és egymás mellé helyezve erősen érezhető az ettől a médiumértelmezéstől való eltávolodás vágya. Már az előszó (számítás)technikai metaforakészlete is a korábbitól eltérő episztemológiai rend kirajzolódását indukálja, ráadásul benne kitüntetett a szövegekkel való foglalatatoskodásnak az emnensen interpretatívól eltérőként megragadott paradigmája: „Érdemesebbnek tűnik tehát inkább azt kérdezni, »mit tesz?« egy médium és »mit tesz?« a médiatudomány, azaz érdemesebbnek tűnik az általuk tanúsított, mindenkor konkrét alakot öltő cselekvőképességükben és az általuk megvalósított gyakorlatokban megragadni őket.”⁵⁰ A Prae Kittler-száma nemcsak elmozdulást jelent a kittleri médiatudománynak és médiumfogalomnak a 2000-es években egyre népszerűbbé vált felfogásához képest, de a szövegek benne megvalósult „esetleges” együttállása, úgy tűnik, szembe is helyezkedik azzal.

⁴¹ *Uo.*, 24.

⁴² Vö. VÁSÁRI: *I. m.*, 57.

⁴³ *Uo.*

⁴⁴ Hans Ulrich GUMBRECHT: *A médiatörténet mint az igazság megtörténete. Friedrich A. Kittler művének egyedülállóságáról*, ford.: ZSELLÉR Anna, Prae, 2013/3, 49–71.

⁴⁵ Friedrich A. KITTLER: *Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2013. A gyűjtemény iránti érdeklődést jelezheti, hogy angol fordítása már a német kiadást követő évben megjelent: *The Truth of the Technological World. Essays on the Genealogy of Presence*, ford.: Erik BUTLER, Stanford UP, Stanford, 2014.

⁴⁶ A Prae Kittler-számának előszava és tartalomjegyzéke itt tekinthető meg: <http://aitk.hu/downloadfile/299/> (utolsó hozzáférés: 2016. 04. 17.)

⁴⁷ *Irodalomtechnika. Friedrich Kittler írásai elé*, Prae, 2014/4, 5.

⁴⁸ *Uo.*, 4–5.

⁴⁹ *Uo.*, 4.

⁵⁰ *Uo.*, 5.

A lapszám szerkesztőinek legsikerültebb gesztusai közé tartozik, hogy a didaktikusnak vagy könnyen emészthetőnek éppen nem nevezhető *Nincs szoftver* típusú szövegek mellett bátran mertek nyúlni Andreas Rosenfeldernek Kittlerrel halála évében készített interjújához és Kittler olyan jól követhető írásaihoz is, mint amilyenek a *Szerzőség és szerelem* vagy éppen a *Lejegyzőrendszerek*hez kényszerűségből írott előszó. Az előszavak episztemológiai rangjának elismeréseképpen három is helyet kapott a válogatásban, amelyek közül ráadásul rendkívül izgalmas perspektívákat tartogathat az előbb említett, *Lejegyzőrendszerek*hez írott, hiszen az egészen 2012-ig kiadatlan maradt.⁵¹ Az előszavaknak ez a megnövekedett szerepe összhangban áll a Partitúrában — mely tematikus blokk és a Prae Kittler-száma közti kapcsolatra már utaltam — megfogalmazott kíváncsalmakkal, amelyek szerint a kiadvány fontos célja Kittler műveinek alapvetéseit a szélesebb olvasóközönség számára is hozzáférhetővé tenni. A *Lejegyzőrendszerek*hez Kittler által írt előszó nemcsak a „lejegyzőrendszerek” és a „kulturtechnika” kifejezést pozicionálja, de jól tagoltan magyarázza el, hogy a mű milyen intézményes és tudománytörténeti kontextusba ágyazódik — így a germanisztika, de tágabban az irodalomtudomány klaszikus módszereivel való szembehelyezkedése, annak miértjei és következményei is markáns körvonalakat nyernek —, valamint megnevezi azokat a belátásokat, amelyekre a *Lejegyzőrendszerek* metodológiája támaszkodik. Michel Foucault és Jacques Derrida egyszerre affirmatív és kritikai megidézése az általuk megkezdett programok folytatását jeleníti meg feladatként, azonban úgy, hogy „ez a könyv [...] módszertanilag is megkockáztatja, hogy túllépjen a Foucault-féle diskurzuselemzésen és a Derrida-féle grammatológián.”⁵² Mellettük Martin Heidegger kerül még hasonló pozícióba, habár ő egyértelműen elődként, a vállalkozás lehetőségének megelőlegezőjeként jelenik meg az előszóban.⁵³ Itt olvasható továbbá, talán legtömörebb formájában az a hírhedt implikáció és kifejtése, amellyel Kittler a költészetet híradástechnikaként nevezte meg,⁵⁴ és mely állítással — amely az egész *Lejegyzőrendszerek* irodalomszemléletét meghatározza — egy új diskurzus konstitúciójának alapjait artikulálta.

David E. Wellbery szintén a *Lejegyzőrendszerek*hez, ám annak angol nyelvű kiadásához írott előszavában Kittler művének elmélyült olvasata és ismertetése, pontos tudománytörténeti elhelyezése során annak az elődökhöz való viszonyát maga is tárgyalja. A Foucault és Derrida mellé helyezett Jacques Lacannal kiegészült hármas szerepének hangsúlyozása azért is fontos, mert ahogy Kittler, úgy Wellbery előszava is arra hívhatja fel a figyelmet, hogy a kittleri elmélet, akárcsak a film, „nem az égből pottyant közénk”.⁵⁵ A Praeben helyet kapott harmadik előszó (és bevezetés) a világszerte talán legsikeresebb (legalábbis ha a hivatkozások és fordítások számában mérhető ilyesmi) Kittler-műhöz, a *Gramofon film írógép* című könyvhöz tartozik, amely habár Kittler szemében inkább a *Lejegyzőrendszerek* — milyen hányaveti rock and roll-lazaságként jelenik is meg ez — gyerekeknek szóló változatának

minősült,⁵⁶ valóban remek tájékozódási pont Kittler 1980-as évekbeli munkásságát illetően.

A lapszám további beválogatott Kittler-szövegei — a *Szerzőség és szerelem* kivételével, amely a *Lejegyzőrendszerek* előzményének tekinthető — elmozdulnak a 80-as évek ikonikus, irodalombarát korszakától, és az 1990-es évek elejének egy rövid, ám annál intenzívebb teoretikus időszakáról (*Rockzene — visszaélés a hadfelszereléssel; Nincs szoftver; A szimbolikus világa — a gép világa*) adnak áttekintést, hogy aztán a 2000-es években egyre heterogénebbé váló életműnek a kultúratudomány területén mozgó szövegei, az *Egyetemek. Nedves, merev, puha és még merevebb* című, Kittler előbbi írásaihoz képest meglepően derűs végkicsengésű szövege⁵⁷, majd *A kultúratudomány kultúrtörténete* című könyvnek egy Heideggerrel foglalkozó fejezete kerüljenek az előtérbe. A médium Kittler által ekkor már az 1990-es évektől radikálisan technomateriálisként elgondolt koncepciója jelezheti annak határát, ameddig a magyar recepciót a 2000-es években meghatározó médiumfogalom — mivel annak alapja elsősorban Kittler 1980-as évekbeli munkássága — bizonyos megszorításokkal érvényesnek tekinthető a kittleri mediális diskurzusanalízis szempontjai szerint is, aminek következtében az ezen újabb szövegek jelentette esetleges, például az irodalomtudomány viszonylatában értett pozicionálási, megértési és értelmezési nehézségek egyértelműen arra irányíthatják a figyelmet, hogy a német médiateoretikus életművén belüli elmozdulások szétfeszítik a médium honosított fogalma adta kereteket. Olyannyira, hogy az írás számítástechnikai jelenével való médiumontológiai számvetés eredményeként Kittler az alábbi (inkább) kinyilatkoztatást (mintsem kijelentést) teszi a *Nincs szoftver*ben: „Az írott szövegek tömege — beleértve azt az előadást is, amelyet éppen felolvasok Önöknek — már nem érzékelhető időben és térben létezik, hanem a számítógép memóriájának tranzisztorházaiban. És amióta e cellák térbeli kiterjedése, az elmúlt három évtized [a szöveg első megjelenése 1992-es — B. G.] szilíciumvölgyi hősteteinek köszönhetően kevesebb mint egy mikrométerre zsugo-

⁵¹ Friedrich KITTLER: *Aufschreibesysteme 1800/1900. Vorwort*, Zeitschrift für Mediengeschichte, 2012/1, 117–126.

⁵² Friedrich KITTLER: *Lejegyzőrendszerek 1800/1900. Előszó*, ford.: ZSELLÉR Anna, Prae, 2014/4, 24.

⁵³ *Uo.*, 25–26.

⁵⁴ „És ha a költészet hírközlés, akkor technikaként elemezhető ahelyett, hogy [...] elemzése közben alkalmyszerűen reflektálnánk más technikákra.” *Uo.*, 19.

⁵⁵ Friedrich KITTLER: *Optikai médiumok*, ford.: KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 10.

⁵⁶ „Die Intention war ganz Klar: Aufschreibesysteme für Kinder. Mit Bildern und nicht gekürzten Originaltexten.” Friedrich KITTLER (im Interview mit) Christoph WEINBERGER, *Das kalte Modell von Struktur*, Zeitschrift für Medienwissenschaft, 2009/1, 100.

⁵⁷ „Akárhogy is van (és mindig így lesz), »a tudomány nem gondolkodik«. Hogy lehetővé tegyük a holnap egyetemei számára a további működést, mindennapi munkánk során tartsuk észben és őrizzük meg szívünkben a nagyon is visszatérő hálát: minden minőszinak és akhájnak, akik réges-régen kibaszottul megalapították Európát; minden tudósnak, aki megszabadította őt az egy Istentől [...] A számítógépek talán másoló gépek, de Aphroditének köszönhetően mi nem vagyunk azok.” Friedrich KITTLER: *Egyetemek. Nedves, merev, puha és még merevebb*, ford.: VÁSÁRI Melinda, Prae, 2014/4, 129.

rodott, írásjelenetünk akár már a betűk önhasonlóságának [*self-similarity*] mintegy hat tizedes nagyságrendje által definiálható. [...] Az írás utolsó történeti aktusa vélhetőleg az a pillanat volt, amikor a kora 1970-es években az Intel mérnökei kiterítették néhány tucat négyzetméter milliméterpapírt (a későbbi 8086-os esetében 64 négyzetmétert), hogy megtervezzék az első integrált mikroprocesszor hardverarchitektúráját.”⁵⁸

A lapszámban *Gépi tanulás* címmel közölt nekrológok, Geoffrey Winthrop-Young nem különösebben érdekfeszítő vagy informatív és Eva Horn kiváló, a kittleri életműbe való rövid bevezetésre messzemenően alkalmas írásai után Niels Werber tárgyalja Kittler és az irodalom kapcsolatát, különös tekintettel arra, hogy az irodalom miként értelmezhető a kittleri média-rendszerek részeként. Werber arra a nagyon is komoly implikációkkal bíró következtetésre jut, hogy az irodalom teljesítménye tulajdonképpen Kittler vakfoltja, hiszen „ami nem érthető kapcsolások, operátorok és médium megfigyeléseként, elkerüli Kittler figyelmét.”⁵⁹ A Kittler-kommentárok közül kiemelkedik Sybille Krämer tanulmánya (*Friedrich Kittler — az időtengely-manipuláció kultúrtechnikái*). A szerző írásmódjára oly jellemző — kristálytisztá gondolatmeneteiből fakadó — eleganciájával Kittler életművét annak teoretikus alapjaitól indulva tárgyalja, számos egyértelműen adódó és gyakran feltett kérdéssel szembe-sítve Kittler mára már kanonikusnak számító téziseit, méghozzá úgy, hogy megválaszolásukkal sem marad adós, mindezzel pedig a lapszám legösszetettebb és legeredetibb Kittler-értelmezését nyújtja. A Kittler-szám zárlatának helyét Nemes Z. Márió „*We have never been hard enough*”. *A poszt-Kittler állapot* című szemléje foglalja el.

Nach Kittler, after literature (Tiszatáj)

A Tiszatáj 2015/4-es száma *A médium szót kér — a hardver mikroeseményeiről* címmel közölt médiumarcheológiai blokkot, amely Smid Róbert, Wolfgang Ernst, Garnet Hertz és Jussi Parikka, Siegfried Zielinski valamint Claus Pias írásait foglalja magába. A tanulmányok egy része a nyomtatott lapszámban, másik része pedig ahhoz képest néhány héttel elcsúsztatva, online jelent meg.⁶⁰ Smid Róbert szerkesztői bevezetőjével együtt így hét ehhez a lapszámhoz köthető szövegről beszélhetünk, amelyek mind hazánkban javarészt recepció nélkül álló diskurzusokhoz szólnak hozzá. Szó esik a médiumok feltámasztásáról, művészeti felhasználásának lehetőségeiről (Hertz és Parikka), a számítógép-szimulációról és a hekkelés metaforájáról (Pias), továbbá az idő egy olyan felfogásáról, amely a processzor órajelét teszi meg minden, a korunkban még lehetséges esemény alapjául (Ernst). A szerteágazó témák — és a szerzők által képviselt, valójában a médiumarcheológiai kérdezésen belül is heterogénnek, sőt egymással vetélkedőnek tekinthető diskurzusok — széttartó mivoltából táplálkozó megértési nehézségeket Smid Róbert bevezetője ellensúlyozza sikerrel. Egy ilyesfajta kontextusteremtésre elengedhetetlen szüksége van a közölt szövegeknek, hiszen magyar nyelven — Kittler emlegetett, sajátos

módon magyarra máig lefordítatlan diskurzusalapító művéhez hasonlóan — a mai napig nem érhető el az újabb médiumontológiákat is érdemben tárgyaló, a médiatudomány történetéről szóló monográfia, és ezért Smid bevezetője nélkül aligha lehetne világos a blokkban közölt írások tudománytörténeti helye, a blokk iránt érdeklődők szélesebb rétegei (például egyetemi hallgatók) számára. Szerkesztői előszavában Smid kitér a médiumarcheológia fogalmának születésére és jelentésére — ezzel egyúttal már Zielinski munkásságát mutatva be —, pozicionálja az ernsti vállalkozást, és Claus Pias számítógépes szimulációinak episztemológiai rangját is értelmezi, valamint az előbbi elméleti pozíciók együttesének viszonyában helyezi el Parikka munkásságát. A Tiszatáj médiumarcheológiai blokkja remek keresztmetszetét adja a kortárs médiatudomány kérdésési irányainak.

Látni kell azonban azt is, hogy a kortárs médiatudomány talán legnagyobb hatású képviselőjének nevezhető Wolfgang Ernst tézisei alapján elgondolt, szigorú értelemben vett médiumarcheológiai kérdésés legfontosabb kritériuma, hogy a kérdés a médium inherens kapcsolataira irányuljon — így tulajdonképpen a médium médiumhoz intézett kérdéseire —, a médiumarcheológiai eljárás pedig, hogy a médiumokon végzett munka azoknak a kulturális közvetítést kikezdő technikai valóságát oly módon tárja fel, hogy a feltárulás eseményében a médium teljesítménye nyilvánulhasson meg, ugyanakkor ne az emberrel, hanem egy másik médiummal való interakció tegye egyáltalán lehetővé és egy újabb (még ha pillanatnyilag is csupán) rögzíthetővé azt, és ezáltal nyilvánuljon meg, hogy a technikai konfiguráció milyen érintkezési területet — és ezáltal funkcionális viszonyt feltételez vagy — jelöl ki az archívummal. A médium eseményeire ilyen értelemben az archívum felől nyílik rálátás, és a médiumarcheológiai kérdés ennyiben teljes mértékben ahumánnak tekinthető.⁶¹ Kittler művei efelől az elgondolás felől ezért a bennük megjelenő általános kultúrtörténeti érdeklődés, továbbá a bennük alkalmazott leírási módszerek miatt az esetek döntő többségében nem minősülhetnek médiumarcheológiaiaknak.⁶² Ez az oka továbbá annak is, hogy kétségek merülhetnek fel azt illetően, mennyire kompatibilisek a Tiszatáj tanulmányai az irodalomtudomány (még ha a kultúratudomány felé is tolódó) kérdéseivel — hiszen az irodalomtudomány számára a médium fogalmának pozicionálásakor éppen Kittler médiumontológiája és -története szolgáltatta az inspirációt —, mi vezethető be az általuk jelzett problémák, szempontok és gyakorlatok közül az irodalommal való foglalkozás mindennapjaiba.

⁵⁸ Friedrich KITTLER: *Nims szofver*, ford.: SMID Róbert, Prae, 2014/4, 95.

⁵⁹ Friedrich KITTLER: *Az irodalom eltűnése. Friedrich Kittler útja a médiaelmélet-hez*, ford.: RAPCSÁK Balázs, Prae, 2014/4, 161.

⁶⁰ Azóta természetesen már az összes szöveg elérhető online: <http://tiszatajonline.hu/?tag=a-medium-szot-ker-a-hardver-mikroesemenyeirol> (utolsó hozzáférés: 2016. 04. 22.)

⁶¹ SMID Róbert: *Médiumok magánélete. Szerkesztői bevezetés a médiumarcheológiai blokkhoz*, <http://tiszatajonline.hu/?p=76393> (utolsó hozzáférés: 2016. 04. 22.)

⁶² Lásd ehhez: *Uo.* [14. lábjegyzet]

A Kittler utáni médiatudomány médiumarcheológiai irányzatai számára a nyelvi közvetítés felől feltehető kérdések mel-lékesnek számítanak. Nyilvánvalóan feltehetőek ennek ellenére az irodalomtudomány saját kérdései azon problémák vonatkozásában, amelyek a médiumarcheológia kitüntetett vizsgálati területeként mutatkoznak meg. Így például Ernst archívummal foglalkozó írásai alapvető jelentőségűek az irodalomtudomány számára is.⁶³ Azonban fontos megjegyezni, hogy a szerző médiumarcheológiai fordulata óta egyre radikálisabban a technikai valóságára koncentráló szövegei mind metodológiájuk, mind megállapításaik tekintetében súlyos akadályokat gördítenek irodalomtudományos felhasználásuk elé, mivel egy ilyesfajta alkalmazás vélhetőleg eleve elhibázza az ernsti elmélet intenció-ját, mégpedig azzal, hogy az archívum egy az általa implikálttól lényegében elkülönülő modelljét hívja életre. Méghozzá azon egyszerű oknál fogva történik ez meg, hogy az irodalomtudóst per definitionem nem a médium archéja érdekli. Nem véletlenül bír saját intézményes apparátussal Németországban a médiatudomány ahelyett, hogy az irodalomtudomány egy alrendszeré-ként viselkedne. Az, hogy egy irodalmi lapban jelent meg a kortárs médiumarcheológiai irányzatok keresztmetszete, amilyen egyértelműen következik a korábban felvázolt hazai recepció-történet sajátosságaiból, ugyanannyira meglepő is lehet. A Tiszatáj médiumarcheológiai blokkjában szereplő szövegek be-látásainak irodalomtudományos applikációja habár lehetséges, nem árthat mérlegelni, hogy az irodalomtudomány diskurzu-sába való beléptetésükhöz miről mond le a kérdező az egyik, és miről a másik diskurzus szingularitásából.

Tézisek az újabb német médiatudomány magyarországi recepciójához

1. Friedrich Kittler munkásságának a recepció kezdeteként azonosítható 2003-as hazai feltűnése óta a médium fogalma legalább oly mértékben bizonyult meghatározónak a magyar irodalomtudomány önújraértésében, mint amennyire az 1990-es évek hermeneutikai fordulata tűnt akként fel. A magyar recepció hatékonyan illesztette a Kittler mediális diskurzusanalíziséből származó belátásokat egy olyan nyelvelméleti horizontba, amely lehetővé tette, hogy a kittleri elmélet implikációi ne számolják fel a médium fogalma felől újraértett irodalomtudomány gyakorlatait.

2. Mind a Partitúra Kittler-értelmezései, mind a Prae lapszámanak szövegei arról referálnak, hogy a hazai irodalomtudomány kultúratudományok felé tájékozódása nyomán igény mutatkozott Kittler életművének a korábbihoz képest más szempontokat előtérbe helyező értelmezésére, így az 1980-as évek irodalombarát teoretikus alapállásától egyre inkább eltávolodó német szerző olyan íásaival való számvetésre is, amelyek — más diszciplínák mellett — az irodalomtudomány és a kultúra antropocentrikus felfogásának radikális és átfogó kritikáját adják.

3. A lapszámok a kérdésési irányjaiban és szelekciós, illetve kombinatorikus elvében implicit módon megjelenő kritikai po-

tenciált kibontva megállapítható, hogy a korábbi recepció kritikájaként is jelentkező belátásokat egyfelől applikálhatóságuk (pl. a filológia gyakorlatainak terén), másfelől utóéletük (mi ma a médiatudomány, és annak milyen viszonya van a mester állításaihoz?) felől tűntek megragadhatónak. Magától érteendő módon az előbbiek az irodalomtudománynak a médiatudományhoz fűződő viszonyát is újragondolandóként jelenítik meg. A technomateriális médiumfogalom és a nyelv médiumként értett elgondolása között kikezdhetsen feszültség van.

4. Mivel az újabb médiumarcheológiai elméletek programjának szerves része egyfajta leszámolás azokkal a meghaladottnak ítélt diszkurzív rendekkel, amelyek jellemzően a humántudományokhoz köthetők, és azok konstituens alakzataiként nevezhetők meg — fontos figyelni rá, hogy ebből a perspektívából ilyennek minősül Kittler műveinek többsége is —, a szigorú értelemben vett médiumarcheológiai elméletek irodalomtudományos applikációja jobb esetben komoly dilemmák elé kell, hogy állítsa az értekezőt. (Rosszabb esetben a dilemma felismerése persze elmarad.) A helyzet paradoxitását itt az adja, hogy az értekező vagy valamilyen önkényes szempontrendszert érvényesítve applikálja az elmélet bizonyos módszertani megfontolásait és/vagy előfeltevéseit, és ezzel lemond a médiumarcheológiai eljárásról mint médiumarcheológiai eljárásról, így annak tulajdonképpeni és sajátlagos teljesítményéről, vagy integritását sértetlenül hagyva mozgósítja az elméletet valamely irodalmi probléma tárgyalása végett, és ezzel a kérdésfeltevést a válasz által számolja fel, hiszen egy alapvetően nyelvi jelenség-ből (szöveg) kiinduló és azt középpontba állító kérdés nem lehet médiumarcheológiai, így az eredeti kérdést — annak minden sajátlagosan az irodalomtudományhoz köthető teljesítményével együtt — fel kell váltani egy a médium inherens kapcsolataira irányuló kérdéssel. Az előbbi esetben a médiumarcheológusnak kell irodalomtudóssá, utóbbiban pedig az irodalomtudósnak médiumarcheológussá válnia.

5. A médiatudomány elmúlt három évtizedében megszületett, a kultúra szövetének nem diszkurzív alkotóelemeit feltáró belátások nélkülözhetetlenek az irodalomtudomány számára. Az elkövetkezendő időszak egyik legfontosabb irodalomelméleti kérdése mégis az lesz, hogy hol és milyen típusú, milyen rugalmassági fokkal bíró határok meghúzása szükséges ahhoz, hogy a kultúra funkcióteljességének konstitúciójában — habár erről az értelmezés pályáit elhagyó teoretikusok hajlamosak elfeledkezni — *szintén* kulcsszerepet játszó diszkurzív teljesítmény, vagyis mindaz, amit az archívum rögzíteni képtelen, ne oldódjon zajként fel a technikai valóságában.

⁶³ Már hosszabb ideje elérhető az *Archívumok morajlása. Rend a rendetlenség-ből*, amely mű kétségtelenül kanonikus rangra tett szert — nem csak — Magyarországon. Legutóbb a Helikon Irodalomtudományi Szemle archívumelméleti számában (2014/3) jelent meg Ernst *Médiumok, amelyek kijátsszák az archívumot* című írása.

DECZKI Sarolta

Inzultáló jelenlét

(Pontos észrevételek. Mészöly Miklóstól Nádas Péterig és vissza. Szerk.: Bagi Zsolt, Jelenkor, 2015)

A kötetben található egyik tanulmány címe: *Ugyanúgy másképpen*, az alcímben pedig a „változatok az időre” szintagmát olvashatjuk, ami talán magyarázatot is adhat arra, mi köze lehet egymáshoz Mészölynek, Nádasnak — és nekünk magunknak hozzájuk. A tanulmány szerzője, P. Simon Attila szerint az jellemző időtapasztalatára, hogy magába záródik; egymásba kavarodik benne a jelen, a múlt és a jövő. Márpedig ha ez így van — és előlegezzük meg azt az állítást, hogy ez márpedig így van —, akkor minden ugyanaz másképp-léte nem csupán poétikai kérdés, hanem létmód, méghozzá egy jellegzetesen kelet-európai létmód.

Az időnek egy olyan sajátos reflexív játéka tárulhat fel előttünk a történetek gondos és türelmes szétszalazása révén, melyre leginkább talán az jellemző, amit szintén a fenti tanulmányban olvashatunk: a teljes széttartás és a párhuzamosság egyidejű jelenléte. Ugyan logikai képtelenség, hogy valami egyszerre legyen önmaga és nem önmaga, vagy ugyanaz és más, de ami az arisztotelészi gondolkodás számára abszurdum, az itt, a világ keleti fertályán mindennapos léttapasztalat. S úgy vélem, pontosan ezt a háttorzongatóan otthonos élményt írják körül Mészöly és Nádas szövegei — és voltaképpen ma is ugyanezt éljük, másképpen.

Pontosan ezért is bátor vállalkás Mészölyről és Nádasról leírni bármit is, hiszen, ha következetes és ennél fogva tisztességes az elemzés, akkor nem hagyhatja figyelmen kívül azokat a párhuzamosságokat, amik a mindenkori olvasót és annak mindenkori világát (vagyis a mi világunkat) is beleszövik az értelmezésbe. Ezekben a szövegeken nem lehet kívül maradni a „szövegimmanencia” finnyás módszertanára vagy a „világ: nyelv” üres frázisára hivatkozva, mert úgy rendezik át a maguk párhuzamosságai révén világunkat, hogy közben szét is robbantják azt.

Mészöly és Nádas: a magyar irodalom nagy apafigurái, életművük jelentősége megkérdőjelezhetetlen, emellett aligha szükséges érvelni. Ez a jobb sorsra érdemes ország az utóbbi év-

tizedekben nem sok sikerrel büszkélkedhet, de a kevés között kétségtelenül ott van a magyar irodalom, amit elismeréssel figyelnek és fordítanak Tajvantól Amerikáig. Ebben pedig nem kis része van a két írónak, még akkor is, ha Mészöly talán kevésbé ismert a nagyvilágban. Mindkettejükről számos tanulmány, monográfia is született már, ráadásul nem egy a jelen kötet szerzői tollából is, akik évek óta értelmezik a két író szövegeit.

A hat tanulmány egy konferenciához kapcsolódik, melyet a *Párhuzamos történetek* megjelenésének 10. évfordulója alkalmából rendeztek Pécsen, az egyetem Kerényi Károly Szakkollégiumának szervezésében *Pontos észrevételek. Mészöly Miklóstól Nádas Péterig és vissza* címmel. A szimpózium két fő szervezője évek óta Mészöly és Nádas hivatott értői közé tartozik, s mivel mindketten tanítanak a Pécsi Egyetemen, ezért aligha meglepő, ha szvenvedélyüket sikerült átlátnálni hallgatóikba is.

Az előszóban, pontosabban az *Előszó helyett* című előszóban emlékezik meg a kötet szerkesztője a hőskorszakról, amikor még egyetemistaként találkozott Mészöly és Nádas műveivel egyetemi szemináriumokon, és hallgatótársaival hosszas vitákat folytattak róluk. (Ezek az egykori vitapartnerek mára maguk is elismert kutatókká váltak; Böhm Gáborról, Sári Lászlóról, Szolláth Dávidról van szó.) S ebben a rövidke nyitó szövegben Bagi olyan súlyos állásfoglalást fogalmaz meg, ami nem csupán elméleti krédóként értelmezhető, hanem a lehető legkomolyabban vett gyakorlati kérdésként, vagy — hogy fellengzősen fogalmazzak — kutatói *éthosz*ként, hiszen azt írja, hogy „vitáink merőben prózapoétikai vagy irodalomtörténeti kérdésekre szorítkoztak, mégis a *legmélyebben egzisztenciálisak* [kiemelés tőlem — D. S.] voltak. [...] Mészöly és Nádas számunkra világnézet volt.” (5–6)

Itt Bagi voltaképpen arról beszél, miért adja az ember a fejét olyasmire, hogy irodalommal foglalkozzék, és miért tart ki mellette. Vagyis arról, hogyan válnak szakmai problémák a személyiség egészét és annak integritását érintő egzisztenciális problémákká. Azt írja még, hogy „Mészöly és Nádas maguk is világnézeti vitában álltak egymással életük és munkásságuk jelentős részében, és ez a vita elsősorban szövegeikben őrződött meg. Semmi csodálkoznivaló nincs abban, hogy lezárhatatlannak bizonyult. Az irodalomtudós, az irodalomelmélész, a filozófus a maga eszközeivel folytatja a vitát, de a tétek nem változnak.” (7) Ezeket a téteket mind a hat tanulmány a lehető legkomolyabb módon számba is veszi.

Szolláth Dávid áttekinthetően, logikusan felépített tanulmányának az *Olvasásmódok ütközése* a címe, és középpontjában *Az atléta halálának* értelmezése áll, melyet mind a mészölyi életmű, mind pedig a magyar próza alakulástörténetének kontextusában is alaposan körbejár. Megjelennek a „még nem” és a „már nem” viszonylatai, hiszen a regény poétikatörténeti helyzetét a szakirodalom átmenetiként jellemzi. Ennek megfelelően a tanulmány két nagyobb fejezetének témája is a metonimikus szerkezet felbomlása, valamint a példázatos és allegorikus olvasásmód lehetőségei. Áttekinti a regény időszerkezetét, mely „csa-

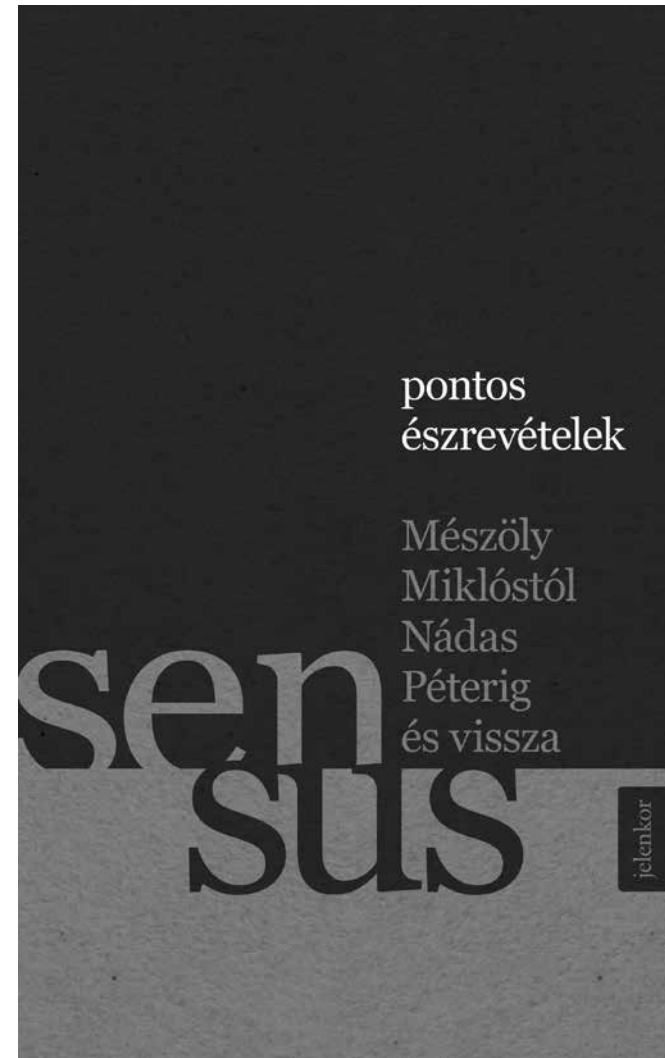
pongónak és ötletszerűnek” tűnik, a „spontán emlékezet szeszélyes működése” (12) által irányítotttnak, ám a cselekményszálak kereszteződéseiben új jelentések lehetőségei rejlenek.

A tanulmány egyik nagy erénye — amit már Láng Zsolt is észrevételezett¹ — a *Függő* és az *Iskola a határon* beemelése az értelmezésbe, melyekkel a gyerek- és kamaszkori közösség motívuma teremt kapcsolatot. A *Függő* tudatosan rá is játszik ezekre a kapcsolatokra. Szolláth Dávid azonban figyelmeztet, hogy — mint Esterházy esetében mindig — igen figyelmesen kell olvasni, hiszen „noha a kamasztörténet részleteiben sokkal inkább *Az atléta halálára* utal, az elbeszélés modalitása és szubjektumfelfogása egészében mégis az *Iskolára*.” (25) A második nagyobb rész pedig az egzisztencialista és politikai példázatoság lehetőségeit veszi sorra. Az előbbi Camus *Sziszüphisz mítoszának* előterében foglalkozik Őze Bálint figurájával, míg a politikai olvasat inkább az egyik mellékszereplőre, Rékára koncentrál. Minderről azt állapítja meg Szolláth, hogy „a példázatosság a didaktikusság, a moralizálás, a kettős beszéd kompromisszumai az áltörténelmiség csúsztatásai miatt, az allegorikus nyelv pedig politikai kiszolgáltatottsága, irodalmiságot megszüntető jelentésszűkítője miatt vált avítottá a hetvenes évek második felétől.” (45)

P. Simon Attila már hivatkozott tanulmányát az idő elemzésének szenteli Mészöly és Nádas munkáiban. A szerző ezen értelmezések segítségével szeretné kimutatni, hogy „Mészöly és Nádas időben egymáshoz közel keletkezett, azonos problémákkal szembesülő, és az értelmezés által néhány prózapoétikai sajátosság mentén meghatározott művei valójában nem engedik meg az egységes pályaszakasz(ok) kijelölését.” (54) Az öt részből álló írás közül a középső három foglalkozik a diszkontinuitás, a magába záruló élettörténet és az örökkévalóság nézőpontjának kérdéseivel.

Érvelésében a husserli fenomenológia időkonceptiójára, valamint a narratív identitás elméleteire támaszkodik, melyek segítségével próbálja meg tisztázni az időbeliség és az identitás kérdéseit a két író műveiben. Kétségtelen, hogy érdemi hozzájárulást, elemzési szempontot jelent a híres *Időelőadások* bevonása az elemzésbe, csakhogy a dolog természeténél fogva túl kevés a hely az érdemi kifejtésre, és ettől kissé *ad hoc* jellegűvé válik. Az esszé azonban logikusan felépített, és végül meggyőző válaszokat kapunk a múlt kontinuitásának és diszkontinuitásának kérdéseire.

Márjánovics Diána fő elemzési szempontja a példázatosság, amire már a Szolláth-szöveg is kitért, pont ezért is izgalmas, hogyan egészítik ki egymást. A tanulmány behatóan foglalkozik a korabeli recepcióval, vagyis azzal, hogyan volt szokás irodalmi szöveget olvasni akkor, amikor az első Mészöly-művek jelentek. Egyik tézise: „úgy látom, a műfaj történeti vizsgálódások felülírhatják azt a — magyar irodalomtörténet-írásban meghatározó — elképzelést, miszerint a többszólalmúság és a példázatosság viszonya feszültségként írható le. A példázatnak ugyanis sajátja az ambiguitás, az, hogy többféle olvasási módot kínál fel.” (96) A fenti tézist Márjánovics számos világirodalmi példával



támasztja alá (pl. Kafka, Brecht, Lessing), és ebben a kontextusban értelmezi Mészöly több művét is, például a *Jelentést*, a *Magasiskolát* és az *Ablakmosót*. *Az atléta halála* elemzése pedig izgalmas párbeszédet folytat Szolláth tanulmányával.

Zsuport Róbert folytatja a Mészöly-olvasást, méghozzá a „felület poétikája” mentén. Azt állítja, hogy „a felszín fogalmával Mészöly Miklós prózájának lényegi aspektusa ragadható meg. A fogalommal leírhatóvá válik számos olyan probléma, amely Mészöly prózapoétikájának vizsgálata során felmerül.” (131) Ezzel pedig mintegy ki is egészíti, más oldalról világítja meg azokat az elemzéseket, melyeket eddig olvashattunk a *Saulusról*, *Az atlétáról* vagy a *Megbocsátásról*. A világirodalmi kontextus ebben a tanulmányban is nagy szerepet játszik, Zsuport még Flaubert vagy Zola képleíró nyelvére is kitér a *nouveau roman* képviselői mellett. A felszín leírásának egyik kitüntetett formája a monolo-

¹ LÁNG Zsolt: *Párhuzamos szövegek*, Élet és Irodalom, 2016. március 4., http://www.es.hu/lang_zsolt:parhuzamos_szovegek;2016-03-03.html (a letöltés ideje: 2016. március 10.)

gikus ábrázolás — állítja Dorrit Cohn nyomán a szerző, s ennek jegyében értelmezi újra a *Saulust*, rámutatva annak ellentmondásaira is.

A négy, alapvetően Mészölyvel foglalkozó írás után következik kettő, melyek főleg Nádasra figyelnek. Hovanec Zoltán az *Egy családregény vége* című klasszikus-kultikus művet elemzi a hiány és az elhallgatás szempontjából, melyet az identitás és az önelbeszlés regényének is nevez. A narratív identitás elméletei (McIntyre, Ricoeur, Tengelyi) itt is előkerülnek, kiegészülve a Tengelyi nevéhez köthető *sorsesemény* fogalmával, a történet zsidó hagyományba ágyazódó vonalát pedig Assman kulturális emlékezettel foglalkozó kutatásainak segítségével közelíti meg a szerző. Alapvetően nagyon bonyolult a történetek családon belüli hagyományozódásának kérdése; ahogyan a nagyapa az apa megkerülésével, az ő elutasítása mellett az unokára akarja hagyományozni a család történetét, amit már maga is megtört és árt.

A nagyapa a modernség programját képviseli Hovanec szerint, azét az emberét, aki a kanti-foucault-i antropológia alapján képes önmagának formát adni. Mindez azonban konfliktusba kerül az elbeszlés hagyományos továbbmondásával, ami kizárja az újraértelmezést, belsővé tételt. A nagyapa végül úgy érzi, hogy a fia bűne, vagyis a családi hagyomány elárulása miatt esik szét a történet. Nagyon tanulságos emellett az is, ahogyan az elbeszlő Simon Péter próbálja összerakni a saját identitását a nagyapa történetéből és a saját életének az eseményeiből, tapasztalataiból. Hovanec érzékenyen és sokoldalúan elemzi a regényt, számba véve annak politikai és társadalmi vonatkozásait is.

Az utolsó tanulmány pedig Bagi Zsolté, aki amellett, hogy a kötet szerkesztője, Nádas elhivatott és értő kutatója is. A *Párhuzamos történetek* megjelenésének tizedik évfordulója alkalmával a regényfolyam *realizmus*ának a kérdését taglalja. Az utóbbi pár évben-évtizedben bottal szokták ezt a fogalmat piszkálni, és jobbára inkább meghagyták néhány régi vágású esztétának, akiknek a fejéből nem lehet kiverni, hogy az irodalomnak bizony köze lehet az életünkhöz, sőt akár még az úgynevezett valósághoz is.² Bagi leszögezi, hogy „Nádas szövegei minden esetben az elbeszélésekkel, az ideológiákkal szemben a legközelebb próbálják hozni érzékszerveinkhez a dolgokat” (234), és ennek szellemében veszi sorra, hogyan és miért tartja realista műnek a *PT*-t, beágyazva azt az európai regénytradícióba.

A tanulmány egyik kulcsa az „inzultáló jelenlét” Mészölytől származó gondolata, melynél pontosabban Bagi szerint sem lehet megfogalmazni Nádas törekvését a múlt jelenvalóvá tételére. A múlt betörési pontjait pedig bizonyos helyek hordozzák a *PT*-ben, mint például Szemzőné Pozsonyi úti lakása, ahol testek, tudatok és idősíkok keverednek egymásba. Bagi egyik szép gondolata erről: „párhuzamossá válni Nádasnál azt jelenti: egyszerre válni jelenlévővé, betörni a másik világba, és nem szünni meg idegennek lenni abban.” (250)

A kötet alcíme az, hogy *Mészöly Miklóstól Nádas Péterig és vissza*, és ennek szellemében Bagi is visszakanyarodik Nádasról Mészölyig, a párhuzamokról és az eltérésekről egyaránt szót ejtve. Azt írja, „nyilvánvaló, hogy Nádas nagyban támaszkodik a múlt betörésének mészölyi regénypoétikájára. Sőt úgy tűnik, Mészöly vagy legalábbis a mészölyi tekintet maga is megjelenik egy szereplő képében...” (247) A Nádas–Mészöly-kapcsolatot több tanulmány is érinti, ám egyik sem olyan mélységben, hogy az alcím a kötet tartalmi vonatkozásai felől lenne értelmezhető, meglátásom szerint inkább a hat tanulmány értelmezői horizontja adhat rá magyarázatot.

Mint ahogyan arra is, hogy mi közünk van nekünk itt és most ezekhez az írói életművekhez, melyek maguk is afféle „inzultáló jelenlétként” törnek be az életünkbe, hagyományainkba, világtapasztalatunkba — ebbe a jellegzetesen kelet-európai abszurdba, ahol minden és semmi sem ugyanaz. S ha itt realizmusról van szó — márpedig engem Bagi meggyőzött arról, hogy másról nem is lehet szó —, akkor a kötetben található szövegeknek valóban egzisztenciális tétjeik vannak. Sőt nemcsak a szövegeknek, hanem olvasatainknak is, hiszen a párhuzamosok mentén az olvasó is beleszövéődik a történetekbe.

SZENTESI Zsolt

Párhuzamos alakulások

(Pontos észrevételek. Mészöly Miklóstól Nádas Péterig és vissza. Szerk.: Bagi Zsolt, Jelenkor, 2015)

A recepcióesztikai eredetű fordított dialogicitás irodalomtörténeti horizontjának távlatából vizsgálódva lett igazán megkérdőjelezhető az 1990-es évekre, hogy a 70-es és 80-as évek prózaforulatának magyar epikai gyökerei elsősorban a 60-as évtized olyan azon alkotóinak munkásságára nyúlnak vissza, akik akkoriban (sőt a rendszerváltásig) a korabeli kultúrpolitika besorolásában csak az úgynevezett túrt kategóriába tartoztak; ahogy akkortájt nem kevés eufemizmussal definiálták őket: a kísérletező/polgári irodalom írói voltak. Ám többek közt épp ez az epikai paradigmaváltás fedte fel pregnáns módon annak tényét, hogy valójában e szerzők és műveik képviselték ezen időszak-

ban a magyar regény és novella élvonalát. Lényegileg más világ-, lét-, ember- és művészetszemléletük, illetőleg epikánk több aspektusú poétikai megújítása révén váltak közvetett és közvetlen előzményeivé prózánk mélyreható transzformációjának, melynek alkotói kezdettől fogva őket említették, ha elődökről, mintákról faggatták őket. Különösen igaz ez Mészöly és Nádas esetében, mely szoros kapcsolatról biográfiai adatok, információk (Kisoroszi, dokumentált elmélyült beszélgetések stb.) is számos adalékkal szolgálnak. Mivel mindkét író emblematikus, minden tekintetben elismert, epikatörténetileg is meghatározó alkotója az utóbbi évtizedek irodalmának, így életművüket és egyes írásaitak illetően is számtalan tanulmány látott napvilágot a legkülönbözőbb aspektusokból, irodalomtudományi iskolák felől próbálván felmutatni a szerzői specifikumokat illetve műjelentéseket. S mindehhez járult még a két érzékeny, az *œuvre* mélységeibe aláereszkedő, alakulástörténetét feltáró kismonográfia (Thomka Beáta, Balassa Péter).

Természetesen a kivételes jelentőségű alkotók, a magasrendű esztétikumot képviselő életművek örökök az enigmatikusság területén mozognak, s szinte végtelen számú interpretáció születik megfejtési kísérletként. E kiismerhetetlenség legalább részleges feloldásaként jelentette meg a két író életművét egyébként régóta felkaroló Jelenkor Kiadó azt a tanulmánykötetet Bagi Zsolt szerkesztésében, melyben a több szálon is a pécsi egyetemhez kötődő szerzők újabb szempontokból próbálják feltárni e diegetikus világok bizonyos szegmenseit.

A könyv első tanulmányát jegyző Szolláth Dávid szövegében a recensens számára kissé csalódást keltő volt (különösen a szerző egyéb, akár alkotónkról szóló írásainak ismeretében), hogy a dolgozat első felében jobbára olyan régóta tudott, jól ismert jellegzetességei sorolódnak a Mészöly-prózának, melyeket akár már több évtizede elősorolt a szakirodalom. (Elsősorban a realista epikához kapcsolható metonimikus szöveg- és jelentésképzéstől való kisebb-nagyobb mérvű elkanyarodás, parabolikusság, a narratológia megújítása.) S részben ugyanez mondható el az elemzett regény (*Az atléta halála*) egyes konkrét poétikai megoldásainak értelmezései, motívumvizsgálatai kapcsán is. Újdonságnak legfeljebb e mű és Esterházy *Fiuggőjének*, illetve Ottlik *Iskolájának* az egybevetései mondhatóak, bár e részfejezet meg az anyag sokrétűségéhez, a kínálkozó komparatiztikai párhuzamok és ellentétek sokaságához képest kissé rövidre zártnak, részlegesen kidolgozottnak tűnik — esetenként figyelemfelkeltő és továbbgondolásra érdemes gondolatai ellenére is. A tanulmány legproblematisabbnak látszó felvetése a szövegben három helyütt is olvasható; előbb a 23., majd részfejezetcímként (*Egzisztencialista példázat*) a 28., illetve ugyanez kissé hosszabban a 31. oldalon: „Az egzisztencialista példázat-olvasata Bálint alakjának értelmezésére korlátozódik [...]” E megközelítés egyszerre rejt veszélyeket, s épül egy részleges félreértésre a mű szemantikumát és Bálint figuráját illetően. Veszélyes a fogalomhasználat, mert bár lényegileg más megfontolásokból és előjelekkel illetőleg értékvonzatokkal ugyan, de megismétli azt az egyik

korabeli, erősen ideologikus hétértű, ledorongoló/elítelő kultúrpolitikai álláspontot, mely szerint Mészöly egzisztencialista író. Vélhetően persze ezzel maga Szolláth is tisztában van, épp ezért lett volna célszerűbb a körületekintőbb fogalomhasználat. Emellett látnunk kell: csak addig, azon értelemben állja meg a helyét a Mészöly által is felvetett camus-i párhuzam, ameddig az abszolútum jegyében/igézetében élő/gondolkodó alaknak tekintjük Őze Bálintot. S persze ha az abszolútum fogalma alatt esetében a következőket értjük: önmaga illetve saját (addig maga számára is problematikus) identitása, egyáltalán, saját énje megtalálása, önmegvalósítás, a harmonikus, boldog lét kiküzdése (mindez múltjával, nyomasztó emlékeivel szembenézve és leszámolva). Ám azt is látni kell, hová, merre halad ezzel párhuzamosan Bálint. Az egyedi, individuális, bizonyos szempontból önző, kizárólagosan önmagára figyelő létforma, az „arisztokratikusság”, az önmagába záruló integritás helyett a többi ember felé fordulás, a másokon való segítség, a szeretet eszméje felé. Példája ennek báta kolosi szereplése, s az elbűcsúzás felemássága is. (Jól érzékeltette ezt Bangó és Bartosi, akik nem véletlenül választhatták Bálintról szóló könyvük címéül *A báta kolosi hőst* — vélhetően a kor elvárásainak megfelelően átideologizálva, felnagyítva és félreértve az atléta életének eme epizódját.) Ugyanennek jegyében értelmezhető Rékával és a nő művészetszemléletével való szakítása, s egyebek mellett végül az, hogy a Hildivel is mindinkább élmélyülő kapcsolatában szorosabbra tervezi vonni életüket, amibe, vélelmezhetjük, a házasság is beletartozna. E vonások pedig épp úgy szemben állnak az egzisztencializmus lételfogásával, élet- és emberszemléletével, mint Saul figurája és a jézusi-istefanoszi tanítások felé közeledése.

P. Simon Attila tanulmányában elsősorban az időproblematika kérdéskörére koncentrál. Leginkább azon Mészöly-írá sok kapcsán, melyek viszonylag kevés figyelmet kaptak eddig (*Nyomozás I–4; Lesiklás; Térkép Aliscáról*), ám annak a pályaszakasznak a novellái, mely írónk prózájának lassú, de kontinuos átalakulásáról tanúskodik, s mely egyszerre mutat a *Film*, de sok tekintetben az azzal több szempontból is szakító *Megbocsátás* felé. A dolgozat szerzője pontosan mutatja fel a mészölyi diszkontinuos időszemlélet, az ebből következő, csak parciálisan meg- és rekonstruálható múlt specifikumait épp úgy, mint az ebből következő, illetőleg ezzel szoros összefüggésben lévő szétesett, szétzilálódott, egész mivoltában helyreállíthatatlan individuum alakját, s e figura létérzékelését, létbeli otthontalanságát. A tanulmány egyik lényegi erényeként rámutat arra a tényre, hogy a legjobb műalkotásokban a világképi és poétikai sajátságok „kéz a kézben járnak”, folyamatosan áthatják egymást oly mértékben és módon, hogy sokszor még az is nehezen állapítható meg, melyik is indukálja, szervezi, képi meg a másikat. Ugyanakkor a dolgozat szemléletében és megállapításaiban lényegében arra a már meglehetősen régóta ismert és többszörösen körüljárt epika- és poétikatörténeti tényre alapoz, mely a XX. sz. elején megteremtődő modernista regények irodalomtudományi leírása során fogalmazódott meg, s a szövegben ekként olvasható: „A

² BÍRÓ-BALOGH Tamás írt erről mostanában egy szellemes tanulmányt *Valótlan irodalom* címmel; <http://memoriaonline.hu/valotlan-irodalom> (a letöltés ideje: 2016. március 17.)

Nyomozás elbeszélője a személyes múltat diszkontinuusként tapasztalja meg. [...] az emlékezés nem kontinuitásként hozza létre az élettörténetet, hanem elmúlt jelenek folyamatos, egymással párhuzamos »inzultáló jelenléteként« (61) Vagy másutt: [...] az elbeszélés időviszonyait nem dátumszerű időmeghatározások hozzák létre, vagyis az események nem az objektív, mérhető idő rendjébe illeszkednek, hanem a megélt időfolyam viszonyaiként mutatkoznak meg [...]» (79) Ugyanakkor fontos újdonsága az írásnak a jelenidejűség kitüntettségének többszörös körüljárása, s ezen időkezelési sajátág szemantikumképző funkciójának feltárása.

Márjánovics Diána a korai Mészöly-prózát tanulmányozza. Vizsgálódásának egyik jelentős értéke a szakirodalom alapos, értő, annak megállapításait szuverén módon kezelő feldolgozása. Külön kiemelendő a parabola műfaját feldolgozó részfejezet, már csak azért is, mert külföldi (esetenként még magyarra le sem fordított) elméletírók szövegeit is beépítve térképezi azt felgenológiailag, arra is felhívva a figyelmet, hogy a példázat a XX. sz. első felében (paralelitásban a modernista epika kibontakozásával) jelentős átalakuláson ment keresztül. Amihez hozzátehető: ez egyúttal poétikailag a műfaj komplexebb válásával, végső soron szemantikai-gondolati feldúsulásával járt együtt, ami a parabolát alkalmassá tette arra, hogy a XX. század rétegzettebb modernista világlátását, lét- és emberfelfogását, problémakezelését, művészt szemléletét érzékenyebben, adekvátan fejezhesse ki, túllépve a korábbi, kissé leegyszerűsítő modellszerűsége. (Ezzel együtt is kevésbé tűnik elfogadhatónak az idézett T. Elm felvetése, aki eléggé parttalanra tágitva és túláltalánosítva a [z átalakuló] parabola fogalmát és jelenségét arról értekezik, hogy „a 20. századi regényekre kimondottan jellemző a parabolikus beszédmód”. [104] Épp ennek bizonyítéka közvetetten, hogy H. Miller és W. Bloomfield szerint sok esetben a szimbolikus olvasat hermeneutikája érvényesül, azaz szemantikailag kitágul az allegorézis olvasásmód.) Így lesznek Mészöly parabolái is egyúttal a korábbi műfaji korlátokat átlépő, meghaladó szövegekké. Ehhez járul még az is, hogy — különösen a 60-as években írott regényeiben — egy genológiai felsűrűsödést, műfaji akkumulálódást is konstatálhatunk, hisz az esszéregény, az énregény, a lélektani ill. tudatregény, részlegesen a(z ál)történelmi regény egyes műfaji elemei is beszüremkednek kisebb-nagyobb mértékben az alkotásokba.

Némi kétely a tanulmány végét illetően támadt a recenzensben *Az atlétában* olvasható *Erdei történet* interpretálása kapcsán, miszerint a mese „Réka részéről tehát politikai ellenbeszédként értelmezhető [...]» (125). Ezt illetően azonban a műből nem kapunk semmiféle információt. Már csak azért sem, mivel a történet fabuláris vázát Hildi foglalja össze. S így az, hogy „a narrátor nem képes a példázandó tételt, a lényegiként feltüntetett mondanivalót visszaidézni” (uo.), az nem arra utal, hogy ez egy „modern parabola”, hanem egyrészt Hildi viszony(ulás)ára (Rékához, az előadáshoz), másrészt végül is Bálint viszonyára és átalakuló énjére, látásmódjára sógnője szemléletének helytelen-

ségére, a „művészkedésre” vonatkozóan. Vagyis ilyen értelemben és módon jelentésszerű, hogy Hildi nem találja a történet értelmét. S így persze e motívum nem „önreflexív elem”, azaz nem bír metanarratív illetve metamotivikai funkcióval sem.

Zsupos Norbert tanulmányában a „felszín reprezentációja” gondolatát helyezi a centrumba, mely jelzős szintagma a recenzens számára elég nehezen értelmezhetőnek tűnik, különösen ilyesféle kontextusban: „A *Saulus* enigmatikus, sokféle értelmezésnek teret engedő szövegvilága több szempontból összekapcsolódik a felszínnel: a történetábrázolás, a szöveg retorikája és motívumkezelése egytől egyig a felszín konstitutív lényegére, valamint reprezentatív tulajdonságára mutat rá.” (133) Vagy: „Az események felületekre töredezett ábrázolása alapvető szervezőelvként jelenik meg a mészőlyi prózapoétikában.” (Uo. — s a példák még sorolódhatnak!) Kétségtelenül jogos ugyan a francia új regénnyel párhuzamba hozni a mészőlyi ábrázolástechnikát, ám egyértelműen látni kell ennek viszonylagosságát, írónk próza-, világ- és személyiségfelfogásának alapvető különbségeit. (Erre részben utal is Zsupos, bár erősen szűkítő perspektívából és alig kifejtetten.) A részleges fogalmi zavar csak folytatódik, mikor a 70-es évek prózája kapcsán az értekező „az elbeszélés formai megkötöttségétől” való eltávolodásról ír (132). Ez látszólag frappánsan hangzik, de egyáltalán: mit értünk az „elbeszélés formai megkötöttsége” alatt, s mi lenne az ettől való „eltávolodás”?! Emellett az is kérdéses, valóban elfogadhatóak-e az alábbiak: „Az elbeszélhetetlen tárgy — az azonosságvesztés [...]» (153) Miért „elbeszélhetetlen” ez? Vagy: „*Az atléta halála* ok-okozati logikáját felépítő kettős narratíva [...]» (Uo.) A regény épp a tradicionális kauzális gondolkodás szétesettségét, használhatatlanságát mutatja fel több oldalról, például a narratív technika által. (Pár sorral lejjebb is a műben még meglévő kauzális viszonyokról esik szó. Két oldallal később meg az ok-okozati viszonyok felfüggesztéséről!) Vagy: „Bálint akronologikus történetét [...] kronologikusan felépítő Hildi” — olvashatjuk. De hisz se egyik, se másik narratívumban nincs linearitás! (Sajátos, hogy egy oldallal később e kronologikusság felbomlásáról ír Zsupos. Most akkor melyik állítás érvényes?! E fogalmi zavarok és ellentmondások sokat levonnak az egyébként helyes és érvényes meglátások értékességéből.

A kötet egyik legszínvonalasabb tanulmánya szerintem Hovanec Zoltáné, aki Nádas *Egy családregegy vége* című művét vizsgálja. Ezt nemcsak az értelmezés mélysége, konzekvens végiggondoltsága, logikai koherenciája mondatja, de az is, hogy e szövegben kerül legteljesebb egységbe a regényhez első látásra csak távolról kapcsolódó felvezetett teória (MacIntery, Derrida, Ricoeur, Assmann, Heller), és a konkrét műértelmező gyakorlat, azaz a Nádas-szöveg explikációja. Emellett az értekezőnek a „modernség attitűdjéről” (is) szóló fejezetben az episztemológiai horizontok felé is sikerül fel-/kinyitnia mind saját szövegét, mind a regény tárgyalt jelentésvilágait. Mindössze annyit vélek egyetlen aprósággként vitathatónak, hogy a „történetfragmentumok” valamiféle totalitás felé irányulnának (212), hisz a mű épp a mo-

dernitás episztéméjének lenyomataként, a végzetes és végletes részekre esettéssé, a fragmentarizálódott létnek a tanúságaként olvasható. Annyiban pedig a későmodernizmus léthelyzetének megjelenítése, hogy már az individuum sem képezhető meg végső instanciaként, szubsztanciális egységként, (legalább) önmagának elégséges totalitássá maga sem képes formálni magát. A goethei *Bildung*, a valamivé levés/válás csődjé, annulálódása, negligálódása, ami tragikus végkövetkezményként konstatálható.

Utolsó tanulmányként Bagi Zsolt írása olvasható a *Párhuzamos történetek* **kapcsán**. Nem véletlen a szóhasználat! E tanulmány az a kötetben, melyben az elméleti koncepció mintha időnként fölébe nőne az értelmezés aktusának, a mű gyakran szinte ürüggyé degradálódik a teoretikus felvezetéshez képest, annak illusztrációjává fokozódva le. (E szempontból P. Simon tanulmánya is több rokon vonással bír.) Az értekezésben első sorban a realizmus fogalma fölül tárgyalja a regényt a szerző, előrebocsátva, hogy az újabb elméleti fejtegetésekben (Perniola, Rancière) a kifejezés több szempontból is reneszánszát éli. S bár az egyes regénymotívumok magyarázata többször is releváns és lényegi következtetésekhez juttatja el az értelmezőt, az alapkoncepciót, s a realizmus, realista kifejezések használatát, azok itteni (újszerű felfogású) fogalmát több szempontból sem érzem se meggyőzőnek, se adekvátnak. A 236–241. oldalakon pedig a filozofikum egyértelműen fölébe nő az explikációnak, a mű interpretációjának. Ehhez társul még néhány irodalomtudományi aspektusból is problematikusnak látszó fogalomhasználat. Például a tartalom-forma kifejezéspár több alkalommal is, így a 235. oldalon: „[Ma] többé-kevésbé kiveszett a nagy tartalmi kérdések formai kérdésekké való transzformációjának igénye (azaz hogy a forma »kifejezze« a tartalmat).”

A kiadott tanulmánykötet kritikus felvetéseim ellenére is újabb nagy lépést jelent a két kivételes életmű teljesebb megértéséhez, s jelentős értékekkel gazdagítja a folyamatosan gyarapodó Mészöly- és Nádas-szakirodalmat.

NAGY Csilla

Panoráma

(Visy Beatrix: *Szavakkal körbe. Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2015*)

Léteznek olyan teljesítmények az irodalomtudományban, amelyek jelentősége nem abban áll, hogy egy konvenciót, alapvetést nagy visszhanggal forgatnak fel, cáfolnak meg, hanem amelyek épp azért fontosak, mert a szövegekkel kapcsolatos ismereteinket mélyítik el, egy életmű vagy egy elméleti kérdés alapvető feltárásához, megértéséhez segítenek hozzá. Ilyen Visy Beatrix munkássága is, aki generációjának egyik kiváló és aktív szakembere, irodalomtörténeti és kritikai tevékenységét a folyóiratok hasábjain napi rendszerességgel követhetjük nyomon. Szövegeit problémaérzékenység és elemzőkészség, meggyőző elméleti és történeti felkészültség jellemzi, azonban a hangsúly a nagy konstrukciók látványos lebontása helyett szinte mindig az alkotóelemek vizsgálatára, értelmezésére, átértelmezésére helyeződik. Ez a kiindulópont, ez az érdeklődés már a szerző első kötetét, *A Macskakő nyolcadik élete* (2007) című Lengyel Péter-monográfiáját is jellemezte. A könyv az életmű teljes bemutatására törekszik, beleértve a novellák vizsgálatát és az irodalmi mű keletkezését meghatározó viszonyokat is, azonban nem törekszik a Lengyel Péterről kialakult kép drasztikus átalakítására. A szövegek komplexebb megértését, az életmű belső hálózatának a feltárását tűzi ki célul, amikor a nyom és a nyomkeresés fogalmából kiindulva mutatja be a szövegek szerkezeti és műfaji sajátosságait, az életmű tematikus sűrűsödési pontjait, az időkezelés, az emlékezet és a műfeldolgozás sajátosságait.

A 2015-ös *Szavakkal körbe* című, válogatott tanulmányokat és kritikákat tartalmazó kötet módszereit, kérdésfelvetéseit tekintve szorosan kapcsolódik az első könyvhöz. Nemcsak azért, mert itt is találkozunk Lengyel Péterről szóló írással, hanem mert a múlt/emlékezet, az identikusság/identitás kérdései, az időbeli és a strukturális vonatkozások a második könyv elemzéseiben is meghatározóak. A gyűjtemény az eddigi irodalomtörténeti, kritikai pálya keresztmetszetét adja, a választás és elrendezés mindekenélőtt a szerző egyéni érdeklődésének kettős irányára — az én poétikai és retorikai megalkotottsága, valamint az irodalmi nyelv vizualitása iránti érdeklődésre — hívja fel a figyelmet. Az első fejezet (*Én — Megszólalás — Idő*) líratörténeti tanulmányokat tartalmaz, Berzsenyi Dánieltől Vörösmartyn, Adyn, Babits, József Attilán, Pilinszky, Weöres Sándoron, Kemény Istvá-

non, Gál Ferencen át egészen Terék Annáig. A kompozicionális, tropológiai, retorikai, stílári, összehasonlító és történeti szempontokat együttesen alkalmazó elemzések elsősorban a versbeli én megalkotottságára, a megszólalás sajátosságaira, identitás és integritás lehetséges összefüggéseire kérdeznek rá, és eközben érvényesen szólnak hozzá a modern magyar költészet alakulástörténetéhez. Az első fejezet tanulmányait egymás után olvasva szinte egy alternatív irodalomtörténet bontakozik ki, amely az én versbeli megnyilvánulását követi végig. A tanulmányok nem annyira életműveket, mint inkább alkotói korszakokat, vagy inkább csak egyes alkotásokat helyeznek a fókuszba: a szerző jó érzékkel választja ki azokat a korpuszokat, amelyeken a fenti szempontok termékenyen vizsgálhatóak. A viszonylag gyakran elemzett, kanonikus szövegek (pl. *A közelítő tél*; *A vén cigány*; *Kocsi-út az éjszakában*) értelmezése során rendszerint akceptálja és mintegy árnyalja, továbbgondolja a kialakult álláspontokat, azonban egy-egy új aspektus bevezetésével, kiemelésével más nézőpontból képes szemlélni a szövegek működését. Különösen érvényes ez a komparatív jellegű tanulmányokra, ahol a tematikus vagy beszédmódbeli hasonlóság alapján egymás mellé kerülő költők/szövegek, illetve sok esetben a műfajok és a retorikai konvenciók is sajátos fénytörésbe kerülnek.

Ilyen a *Megszólalás és megszólításmódok (Istenképzetek Ady Endre és József Attila istenes verseiben)* című figyelemre méltó tanulmány, amelynek bevezetése egyszerre több kérdést is megfogalmaz: „milyen szerepet töltenek be ezek a versek az Én megjelölhetőségének szempontjából a modernség — a maga korszakán belül is változó — sokarcú poétikájában; miért éppen ez a tematikusan is megragadható verstípus mutat olyan poétikai elmozdulásokat, amelyek a vers centrumában álló magyszerű szubjektum egységességére kérdeznek rá az e verscsoportra jellemző megszólalásmód sajátosságai által. Az Istenről, Istenhez való beszéd, a megszólítás és Istennel folytatott költői párbeszéd alakzatainak, formáinak vizsgálata során kitapintható-e, hogy miként vesz részt Isten az Én megalkotásának fázisaiban, folyamataiban, és ehhez kapcsolódva milyen Én–Isten-viszonyok, milyen istenkép(zet)ek artikulálódnak a költeményekben. Végül hogy mindezek hogyan mutatnak rá az egységes versbeli szubjektum megingására, felszámolására, nyelv feletti uralmának (meg)tarthatatlanságára.” (35) A tanulmány az istenes versek textuális és retorikai sajátosságaiból indul ki, számot vet a poétikai következményekkel, amelyek az Istenhez fordulás (dialogikus) hagyományából következnek, valamint azzal is, hogy az Istenhez való viszony nemcsak tematikus értelemben (a beszélő lelki, egzisztenciális kötődése értelmében), hanem a versbeli én identitásának nyelvi megalkotottságában is függő viszonyt feltételez. Visy meggyőzően bizonyítja, hogy Ady istenes versei és József Attila korai istenes versei között azáltal vonható párhuzam, hogy ezek a szövegek (az eltérő Isten-képek, képzetek, részben eltérő beszédmódbeli sajátosságok ellenére) hasonló poétikai jegyeket hordoznak, mindenekelőtt a megszólítás, a megnevezés, az arcadás gesztusaival írhatók körül.



Az első fejezet egyetlen írása, amely nemcsak kiemelt művekké, kötetekkel foglalkozik, hanem egy teljes életműre vonatkozóan fogalmaz meg állításokat, Kemény István *Állástalan táncosnő* című gyűjteményes, és *A királynál* című új verseket tartalmazó kötetéről szól. A tanulmány (nagykritika?) azért figyelemre méltó, mert miközben az összegyűjtött versek szerkezeti sajátosságait, az összeállítás alapelveit tárja fel, nagy vonalakban képet ad a recepció változásáról, kijelöli az életmű hangsúlyait, vonatkozásai pontjait is. Másrészt azonban az olvasónak hiányérzete támad, mert a Visyre máshol nagyon is jellemző finom elemzések, érzékeny megfigyelések itt háttérbe szorulnak, a Kemény-féle poétika és nyelv egyedisége, változása az összes versek tekintetében kevésbé lesz érzékelhető, voltaképp csak *A királynál* verseinek bemutatásában érhető tetten.

A kötet tanulmányainak második csoportja a *Fény — Kép* — *Szalag* címet viseli, az itt szereplő írások mindegyike valamilyen formában az irodalmi mű mediális működésével foglalkozik, a mozgó- vagy állókép és szöveg komplex összefüggésrendszerének példáit vizsgálva. *A fénykép tere* című nagy ívű, összefoglaló tanulmány mintegy definiálja azt az elméleti keretet, amely a médiumközi olvasatok többségének háttérét jelenti, voltaképp — ahogy a könyv egyik kritikusa is megfogalmazza

— a fejezet elején is elhelyezhető lett volna egyfajta bevezető tanulmányként.¹ A tanulmány tétje a fénykép és az elbeszélés egymáshoz való viszonyának feltárása, egy fogalmi és teoretikus keret megalkotása, amely a képleírás szövegbeli működésének bemutatását lehetővé teszi. Visy számára a tér és az idő viszonyrendszere, az áthelyezhetőség lehetőségei és korlátai, valamint a „képszerűség” jelensége jelenti a kiindulópontot: „Fénykép és elbeszélés egymáshoz viszonyításakor abból a közös metszetről indulhatunk ki, hogy mindkét művészeti forma számol tér és idő kategóriájával, sőt ezek a komponensek egyik esetben sem választhatók el egymástól. E narrációs, komponáló alapelemek jelenléte eredményezheti azt, hogy a (fény)képek verbális reprezentációja, irodalmi (epikus) művekbe való átfordítása lehetséges és bizonyos mértékben sikeres eljárásnak tekinthető, még akkor is, ha figyelembe vesszük, hogy a vizuális művek nyelvi át-helyezése, beleértve a temporális, spaciális szegmensek nyelvivé fordítását is, szükségszerűen e kategóriák torzításával, transzformálásával érhető csak el, de éppen a kép képszerűségének visszaadása, érzékeltetése érdekében.” (161)

A gondolatmenet a technikai kép fogalmától, a tér- és időkezelés sajátosságaitól, a referencialitás kérdésétől jut el a képleírás sajátosságainak meghatározásához, ahhoz az állításhoz, hogy a fotografikus *ekphraszisz* túlmutatva önmagán az adott mű narratív szintváltásaira, térszerkezetére is hatással van. Továbbá, ahogy a szerző megfogalmazza, „az ekphraszisz furcsa feszültségét az adja, hogy a nyelv azon igyekszik, hogy önnön anyagságát legyőzze és transzparenssé váljon annak érdekében, hogy a képet ne csak látványában, tartalmában, hanem a maga képszerűségében, anyagszerűségében, tehát örökkévalóságát biztosító felületével, hordozójával együtt láttassa. Épp ennek érdekében a kép kép mivolta miatt vállalkozik a nyelvi székszis legyőzésére. Lebont egy határt, hogy egy másikat megmutathasson.” (176)

A tanulmányban megfogalmazott téziseket, elméleti alapvetéseket meggyőzően támasztják alá a fejezet ötletes, és sok esetben szubverzív olvasatai. Visy Márton László *Árnyas főutcáját* például a fényképköltés és -leírás etikai és esztétikai dimenziójának opponálásával értelmezi, Örkény István *Rózsakiállításának* invenciózus elemzését pedig a kép vagy annak hiánya és a haláltapasztat kapcsolatának feltárása segíti. Závada Pál *A fényképész utókora* című regényének interpretációja során a fénykép által hordozott pillanatnyiség, mulandóság, a „punctum temporis” és az elbeszéltség mint fejlődés, folytonosság, fokozatosság kerül szembe egymással, és válik a szövegszerűség, a megalkotottság egyik alapvető sajátosságává: „A fénykép olyan pillanatot ábrázol, amely bizonyos társadalmi-történeti folyamatoknak oka és okozata egyben, s épp pontszerűsége, sűrített pillanata által válhat a regénybeli történet *mise en abyme*-jává, de nemcsak a fabula szintjén, hanem az *ekphraszisz* elkerülhetetlensége és ereje által a narratív szerkezet, az elbeszélésmód, és a mű elvontabb jelentésrétegeinek önemlélmájává is.” (227) A második fejezet tanulmányainak, kritikáinak nagy erénye az, hogy az intermedialis,

adott esetben interkulturális kontextusokat nem csak a teória szintjén, mintegy az irodalmi szövegektől független dimenziót mutatják fel: a médiumközi olvasat itt praxis, stratégia, amely természetes módon visz közelebb a választott művek megértéséhez, értelmezéséhez, és rámutat arra, hogy a mediális megközelítésmód nehezen nélkülözhető olyan kortárs művek esetében, mint például Farkas Péter *Nebéz esők*, Jenei László *Bluebox*, vagy Tolnai Ottó *A tengeri kagyló* című műve.

Visy Beatrix figyelemre méltó, érvényes megközelítéseket, pontos, finom olvasatokat tartalmazó, jól használható kötete, bár különálló szövegekből áll, mégis bizonyos mértékig egységesnek tekinthető. A válogatott írások összefüggése a visszatérő szempontoknak, a módszertani következetességnek köszönhető, a gyűjtemény szemléleti nyitottsága pedig a szerző sokirányú, naprakész tájékozottságának, a részletektől a tágabb felismerések felé haladó kutatói attitűdjének köszönhető. A kötet a lírai szubjektivitás kérdéséről és az irodalmi szöveg medialitásáról egyaránt képet ad, amely úgy tetszik elénk, mint egy panorama.

VISY Beatrix

A Legkisebb is számít?

(Térey János: *A Legkisebb Jégkorszak. Jelenkor, 2015*)

Az időjárás-jelentésekhez hasonlóan Térey János legújabb regénye is előrejelzés. A 2019-ben játszódó verses regény, vagy saját olvasatomban regényes körkép Európa és Magyarország éghajlati illetve társadalmi, politikai, kulturális kilátásait ábrázolja, de inkább tűnik kockázatmentes prognózisnak a 2010-es évek végének emberéről, életmódjáról, politikai-társadalmi közegeiről, mint merész disztópiának. Beválási esélye egyfelől nyolcvan százalék feletti, ami a puccos tizenkettedik kerület és mondjuk Lana Del Ray popkultúrabeli 2019-es helyzetét illeti, de alig-alig valami, ha a szerző által felvázolt politikai víziót tekintjük.

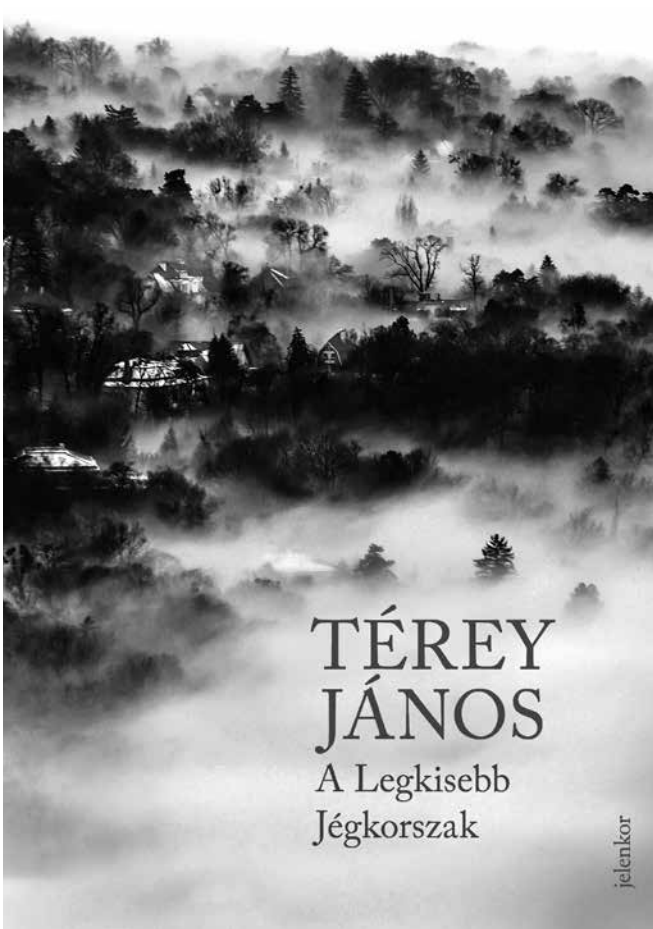
Erre az időbeli eltávolításra, előre lépésre talán azért van szüksége a szerzőnek, hogy egy valóságos, számára és olvasói számára már ismerős közeget, létező helyszíneket (kerületet, várost, országot, kontinenst), sőt egy társadalmi réteg életét a képzeletével színezhessen át, a valóságra a fantázia (hó)leplét terítse, kiléphessen a múlt- vagy jelenbeli reáliák kötöttségéből. Ezt a víziót, jövőbeli játékot fejeli meg egy természeti katasztrófával

¹ DECZKI Sarolta: *Tiszavirág Termelőszövetkezet*, Élet és Irodalom, 2016. február 19.

(Izlandon kitör az Eyjafjallajökull vulkán), egy aprócska jégkorszakkal, amelyet, ahogy az a mű harmada táján egyre nyilvánvalóbbá válik, mégsem kell annyira komolyan venni, mint ahogy esetleg az olvasó várta, a beépített *love story*k, forró testek, izzó partik, tűzharcokig élesedő akciójelenetek felolvasztják a vékonyka jégtakarót, a meredek hegyi utakat és a szíveket is persze. A „Nagy Vulkáni Tél”, a szélsőséges éghajlati körülmények, az életfeltételek erőteljes megváltozása ugyanis teret adhatott volna egy olyan utópikus vagy disztópikus regény számára, amelyben a természeti csapás következményei kiélezzik a társadalmi-politikai helyzetet, felgyorsítják a folyamatokat, a szükséghelyzet és a működésképtelenné váló ország (kontinens) hatalmi, gazdasági mechanizmusai szélsőséges végpontokig jutnak, szociális, morális krízishelyzet áll elő. *A Legkisebb Jégkorszak* azonban nem ennyire merész és következetes, talán nem is teljesen erre teszi tétjét, ám a mű bizonyos felhőátvonulásai ezt a várakozást is fenntartják, a regény ilyen, egyáltalán nem elhanyagolható rétege a politikai erőviszonyok újrakeverése, egy új kormányzati éra felvázolása. Ám az Orbán-kormány bukásáról és az azt követő rezsimről szóló jóslatok elnagyolt, ráadásul minden esetben egy-egy szereplő által közvetített pillanatai a műnek, becsapódó hógolyók, a teljes kép(let)et pedig csak úgy lehet összegereblyézni a hó alól, ahogy Radnóti Sándor (meg)tette (nekünk) *Most tél van és csend és hó és...* című írásában (Revizor, 2015. október 31.). A jégkorszak nem kiélezi, felnagyítja a társadalmi, politikai problémákat, feszültségeket, hanem inkább a fagyott bokrok olyan rendkívüli vadhajtasaira fókuszál, mint amilyen például egy fundamentalista csoport, a „tufafejű anarchisták” magyarországi működése és sikeres — bár teljesen képtelen — merénylete.

Térey műve azonban az éghajlati kataklizma következményeit sem viszi el a fikció kínálta végső pontig. Kicsit hideg van ugyan, mutatóba értesülünk néhány fagyhalottról is, néha akadozik az ellátás, de legalább lehet korcsolyázni a Dunán, motoros szának gerjesztik a jövőbeli hangulatot. A rendkívüli helyzet alig-alig éri el az „úri közönség” ingerküszöbét, minden hőcsoda három napig tart, „közönyös a világ”, a gazdasági és politikai elit szinte zökkenőmentesen éli tovább kiégettségét leplező, élvezeteket hajszoló életét, ami végső soron itt sem más, mint „egy összezsúfolt táncterem”. Európa fuldokol saját mocskában, mint a császárkori Róma, ahogy a mű egyik magasztos szózatában elhangzik: „Európa nehéz, Európa kopár, Európa halott, / S a fönntartható fejlődés: illúzió!...”, de mégsem a fagy méri rá a végső csapást, hanem ki tudja, hol fullad majd önnön levébe. Esetleg Babilon vizeinél.

Mindezt azért érdemes figyelemmel tartani, mert *A Legkisebb Jégkorszakot* szerteágazó történetszálaival, a fontos dolgokat jelentéktelenként, a lényegtelen legfontosabbként megélő alakjaival, a legkisebből is legnagyobbat csináló jeleneteivel könnyű lenne egy szétcsúszó társadalmi réteg ironikus panorámájaként, a haláltánc 21. századi alakváltozataként olvasni, ám a politikai, társadalmi vízió imént részletezett megjelenítése, a család, a gyermekvállaló nő apoteózisa és az emelkedett jelenetek, he-



lyenként patetikus hangvételű párbeszéddek mégis inkább kettős regiszttert eredményeznek. Az emelkedettség és az ironikus távolságtartás meleg- és hidegfronti hatásai azonban gyengítik, kioltják egymást, a pátosz Berzsenyi, Petőfi történelemszemléletét, de még inkább Vörösmarty romantikus emberiség- és történelemvízióit idézi, már ahol nem hajlik át a magánélet, Fruzsina terhességének és szülésének, illetve Mátrai apává válásának szent magasztalásába. A természeti öröknek a teremtet emberi világ és a hétköznapi élet felett álló hatalma, fensége helyenként valóban komoly csillanást ad e jéghegynek. Európa megérdemelt pusztulása az ex-külgügyminiszter szólamában válik komor látomássá, a földrész minden szépségének és értékének hibernációja Vörösmarty vén cigányának világlátásával mutat párhuzamot: „Ez a földrész elérte már pompázatos tökélyét. / Megvolt az optimum; jöhet a hidegminimum, s ha / Túlélte önmagát: bújjon lassacskán szarkofágba, / Fagyjon be, és konzerválódjon sokkal jobb időkre! / Őrizzük meg ilyennek, sokkal rosszabb ne lehessen.” A következő fejezet vége pedig a fűzfára függesztett hegedűket említi, míg „elfárad a vész haragja”.

E kétségtelenül komoly pillanatok, a romantikus költői hagyomány és világnézet súlyos jégverései miatt nem lehet kizárólag a jelentéktelenség esztétikája felől olvasni Térey regényét,

mivel a fentebb részletezett vonások a magánember nézőpontjából láttatott, a hétköznapi élet minden jelenségét verssé, hosszú jelenetekké formáló, mellérendelések ironikus kavalkádjával élő, Térey verses regényeire jellemző szerkezetet és koncepciót megmegtörik. Pedig ennek az elképzelésnek, a pop- és sznobkultúrára, csábításokra és félrekefélésekre, svábhegyi szánkázásokra épített karneváli tablónak, e jégkorszaki ámokfutásnak igen szép és találó pillanatai is akadnak, mint amilyen például a gigapartyk *ice extasy fever*jei, a farsangi óriásbál vagy a kormányfő karácsonyi fogadása a terrorbetlehemes jelenettel. Ezekben és az epikus folyamba jó érzékkel beillesztett dalokban, duettekben, kisközösségi kórusokban, a tömegbe vegyülő, ott feloldódó, majd onnan időnként előlépő, kiszóló egyének viszonyrendszerét érzékeltető pulzálásban megmutatkozik Térey költészetének vagánysága, vitalitása. Ugyanakkor az élet apró és jelentéktelen dolgainak nagy jelenetekké duzzasztása és korlátlan áradása, a mindenféle ötletek hemzsege a költői önkorlátozás és fegyelem hiányának tűnik a *Protokoll* szigorúbb jambikus percegésével szemben, ahol az emberi lét, a természet és a költői reflexiók ezerféle forgácsa csak rövidebb képekben, egy-egy verspillanatban kaphatott teret Mátrai Ágoston csömörének történetébe illesztve.

A mű egészét érintő kettősség, a pátosz és az ironia kettős fronthatása a szerző tudatos, ha összességében nem is sikeresen megvalósított döntésének tekinthető tehát. A diszharmoniót Lorenzo Lotto, a velencei reneszánsz „fauve” egyik nem mindennapi alkotójának és különös képének megidézése is érzékelteti, *Az alvó Apolló, a szétszéledő Múzsák és az elröppenő Hírnév* — már allegóriát sejtető címével is — szintén egy hanyatló korszak értékválságára utal, a művészetek dekadens túlhajtására, kiüresedő széttartására, ám a képleírás és a festmény értelmezése *A Legkisebb Jégkorszakra* vonatkozó önreflexióként is érthető: „A fő kérdés itt nyilvánvalóan az, hogy vajon / Szomorúság vagy ironia uralja a vásznat? / Idill ez, barátaim, vagy annak csípős paródiája? / Az alvó isten a hanyatló Európa kialvó napja netán? / A farkát épp csak eltakarja egy viola da gamba. / Netán a robbanni készülő nőuralmat ábrázolja Lotto, / Gúnyolva a linkóci Apollót és a prosti világot, hm? / Vagy épp ellenkezőleg, fölmagasztalja őket? / Eleve jó, hogy ez látszólag nincs eldöntve.”

A késő reneszánsz festmény lazán kapcsolódó, több témát felvető jeleneteihez hasonlóan *A Legkisebb Jégkorszak*nak sincs centruma, fő cselekményszála, egy korszak társadalmi tablója ez, ahogy a mű címe is jelzi, párhuzamos történetekkel, helyenként kereszteződő és összezsúmolódó szálakkal. S már leginkább csak a jelenetezés, a mindennapi események részletezése és a kiábrándultság, fásultság uralkodó alaphangulata idézi fel a verses regény műfaji jegyeit, a *Paulustól* a *Protokollig*, majd onnan e regényig Térey nagy lépésekben távolodik a műfaj 19. századi vonásaitól, s talán e szabadverses változatában a verses regény egyik szélső értékéhez érkezett. A Hegyvidék módosabb rétegének, szubkultúrájának, mindenféle elitjének ábrázolása már jól ismert korábbi műveiből, sőt a szerző az *Asztalizene* és a *Protokoll* számos szereplőjét mozgatja tovább e jeges terepen, ám a korábbiakkal

ellentétben nincs főszereplője a műnek. Hiába várjuk tehát, hogy a *Protokoll* jól felépített karakterének, Mátrai Ágostonnak további élettörténetére fókuszálva lépünk a közeljövőbe. Illetve a sztori folytatását megkapjuk hősípkás habbal, porcukorba forgatva, a korábbi összetett jellem, akinek megjelenítése szinte önmagában elegendő volt, hogy saját korának, nemzedékének, kulturális-szellemi közegének fásultságát, értékhányát hordozza, most kiüresített bábként, öszülő halántékkal, megszelídített gyapjas mamutként bújja szentimentális apadalát és vall a szülés „szörnyűséges szépségéről”, mindez nem igazán következik korábbi karakteréből. Bár a regény Mátrai izlandi konzulágával kezdődik és dubai kiküldetésének hírével zárul, a Metallica és a Cure között (tisztá nyolcvanas évek) felvonul egy teljes jégkarneváli sereglet a narancssárga hókotrós pedofil Francitól egészen a donjuan-miniszterelnökig, Radákig, aki mégiscsak több, mint testőr, bele is hal a merényletbe. De a transzformerverseny abszolút győztese mégis Győző, az *Asztalizenéből* ismert volt étteremtulajdonos, akinek fura rosszulletei időkapukat nyitnak a műben és kiemelik a jégkorszak és más fagyos diktatúrák közötti áthallásokat. Pedig a múlt egyébként is ott kísért a Svábhegy elhagyott, lepusztult vagy éppen fényűzően felújított épületeiben, villáiban, amelyeknek feltérképezései, leírásai szintén a szerző részletező kedvét mutatják.

A kezdő és a végpont, Mátrai hazatérése és melegebb éghajlatra távozása között kibontakozó házastársi, családi idill és Fruzsina alakja mellett számos nőalak tűnik fel a regényben. A többnyire egyedülálló, magányos férfakkal — hortyogó Apollókkal, vagy legalábbis műélvező, műértő sznobokkal — szemben mintha a nők különféle típusai tűnnének aktívabbnak ebben a világban, többnyire ők azok, akik, bár nagy illúzióik nincsenek, mégis reménytelen reménységgel keresik a kapcsolódási pontokat, a(z utolsó) hódítások, csábítások romlott és fájdalmas szépségét a maguk vérmérséklete szerint, az „agresszív alfanőstény” Líviától a finom érett gyümölcsön, Almán át a kamaszosan vadóc és merész Lauráig; a felügyelet nélkül maradt múzsákról (hisz Apolló alszik vagy a tévében szakért az éghajlatról) előbb-utóbb a hideg ellenére is lehullik a ruha, az erkölcs és a szemérem, elszabadul a női természet bujasága, ami szintén a hanyatló kor egyik tünete.

A jól érzékelhető elgondolások, szép megoldások, kiváló jelenetek ellenére Térey János verses regénye mégiscsak szerteírja önmagát. Hiába olvashatunk felszikrázó erejű természetleírásokat („Mint akit gyötörnek, nyöszörgött a szél az ereszk körül”; „Óriásszilánkok borították a kertet, / Mintha bezúzott kirakatüveg”), az emberi világ, a társadalom és az értékek széthullásával szemben felvonultatott, a természet nagyságába és erejébe vetett dimenzió mégsem bizonyul elég határozott állásfoglalásnak a szerző részéről. *A Legkisebb Jégkorszak* inkább tartós langyos eső maradt számomra, a családi idill aktuálpolitikától sem mentes akkordjai és a „dalocskázó” *happy end* latyakossá olvasztották a kemény jégpáncélt, a hőmérséklet csak helyenként érte el a sokévi átlagot. Jobb lett volna egy még kisebb jégkorszak, amelyben több a Térey.

BAGI Zsolt

Az elhavasodás és a burzsoázia tudata

(Térey János: *A Legkisebb Jégkorszak. Jelenkor, 2015*)

Szolláth Dávidnak!

„...az a korszak, amelyben a polgári osztály gondolkodása saját gondolkodásformáit, azokat a formákat, amelyekben saját társadalmi létének megfelelően a világot gondolnia kellett, naívnul a valósággal, a léttel azonosítja”
(*Lukács György: Az eldologiasodás és a proletariátus tudata*)

Tizenéves koromig nem volt busz-, csak fogasbérletem. 15 forintba került. Két megálló utaztam iskolába minden nap, a Széchenyi-hegy és a Szabadság-hegy között, visszafelé hármat, mert a Felső Diana két megálló között volt, és a Városkútnál egyszerűbb volt felszállni, mint felmenni a Szabadság-hegyig. Egyik legjobb barátom a Szabadság-hegyi megállónál lakott, az egykori hírhedt Majesticben, a másik a Mátyás király úton a Városkúti megállótól pár percre, a harmadik az Erdei Iskola megálló fölött, onnan dobálta a Fogast gesztenyével. A Fogas volt az ismert világ. Ha a fületem a felsővezetékert tartó oszlopra tettem, meg tudtam mondani, milyen messze van még, melyik megállóban állt éppen meg, hány perc múlva ér fel a végállomásra, ahol laktam. Ismertem az összes fogasvezetőt, természetesen azokat is, akik meghaltak, amikor az Esze Tamásnál összeütköztek. A fogaskocsikat a számukról ismertem. Azt is, amelyik az ütközés után nem járt többet. Az 57–67 számú kocsikból álló szerelvény volt a kedvencem, de már nem emlékszem, miért. Gyűlöltem a kirándulókat, akik zajongtak, semmit sem tudtak a hegyről és az ajtóban tülekedtek. És bizonytalanná váltam, ha elhagytam a Fogas vonalának hatókörét, A Moszkva téren túl nem tudtam az utcák neveit, hogy hogyan kell ide vagy oda eljutni: nem Budapesten éltem, de nem is Budán, hanem a hegyen. Sokkal később tudtam csak meg, hogy Nádas Péter is a Felső Dianába járt, bár akkor még csak egyszerűen Diana lehetett a neve, mert az Alsó Diana még nem épült fel. Apám felett járhatott egy pár évvel, de egyszerre kellett, hogy iskolások legyenek, Nádas 42-es, apám 47-es.

Térey János új verses regénye, *A Legkisebb Jégkorszak* a Svábhegyen játszódik. Sőt ennél minden bizonnyal többet is kell mondanunk: a Svábhegy regénye. Legalábbis első pillantásra úgy tűnik, igyekszik azzá válni. Nem azért nem sikerül neki, mert a Fogast egyetlen hegyi sem hívná soha Fogaskerekűnek. Valójában a regény a Svábhegyet egyszerre mutatja konkrét helynek és metaforikus helynek, a magyar burzsoázia rezervátumának. Célja nem a Svábhegy mibenlétének elemzése, hanem annak figurává alakítása.

Térey Svábhegyén a terepjárós vállalkozók, sztárügynédek, orvosok és politikusok élnek és senki más. Húsz éve én is csak kirándulóként járok a hegyen, úgyhogy saját tapasztalatból nem tudhatom, hogy ez ma *valóban* így van-e. Kétségkívül igaz, hogy amikor elköltöztem, már gőzerővel folyt a környék társadalmi homogenizációja, szüleim és nagybátyámék hatalmas összegért adták el az állami tulajdonból rájuk szállt telket; a bozótos helyett pedig, ahol öcsémmel és unokatestvéreimmel utakat vágunk a vadonba, ma pázsit öleli körül a minimalista villát és a sorházakat. Ennek ellenére erősen képtlen, hogy így lenne. Egy gyors keresés az ingatlan.com-on azt igazolja, hogy a Svábhegyen eladó lakások fele 80m² alatti, de jellemzően 60m² feletti. Alsó középosztálybeli. Az ingatlanok négyzetméterára nyilvánvalóan az egyik legmagasabb Budapesten, de ebben a tartományban nem megfizethetetlen a középosztály számára. A Svábhegy sohasem volt exkluzív módon a nagypolgárság lakóhelye. Maszekoló melósok éltek a kertesházakban, értelmiségiek a kis, két-három emeletes társasházak hatvan négyzetméterén, hivatalnokok a tízemeletesekben, tízgyerekes mélyszegény családok számukra kiutalt lerobbant villákban. De mindenki a hegyen lakott, ha valamelyikük hármat „piíjjegett”, a többi baltával sietett a segítségére.

Térey regényében nem a valóság diktálja azt, hogy a hegy lakossága teljesen homogén, hanem egy tudatos regénypoétikai döntés, a fokalizáló elbeszélés választása. A Svábhegy csak a szereplők nézőpontjából látszik — ahogy a regényben minden más is: ahhoz, hogy az Etna kitörését lássuk, Szemerédy Almának Cataniában kell lennie, ahhoz, hogy az Eyjafjallajökull kitörését láthassuk, Mátrai Ágostonnak Izlandon. Márpedig a regény szereplői nagypolgárok, akiknek horizontja meglehetősen korlátozott. Nem a Svábhegy regényét akarja megírni, hanem a Svábhegy egy sajátos percepciójának regényét, a burzsoáziának

¹ Ideológiakritikát írni — amivel vádolsz engem, kedves Barátom — nem azt jelenti, hogy valami előre adottal (saját ideológiai álláspontunkkal) szembesítjük a szöveget. Még csak azt se jelenti, hogy kimutatjuk a szöveg saját ideológiai vakfoltjait: „Lukács elvtárs” csak a korai modernítésre nézve tartja jellemzőnek, hogy ilyenek vannak. Azt jelenti, hogy kimutatjuk, a szöveg kritikai potenciája (mert semmi sem kritikusabb, mint a polgári tudat) nem elégséges a saját maga elé tűzött cél megvalósításához: előfeltevéseinek felülvizsgálatához (hogy Kant kritikái filozófiája csak a saját társadalmi létének határait — az emancipálatlan „fakticitást” [L. Gy.] — tudta felmutatni, nem tudta azt emancipálni). Mi lenne ennél irodalomkritikaibb feladat?

a hegyről alkotott képét.² E kép korlátai a burzsoázia tudatának korlátai. A kérdés önként adódik: ha ezek a mű immanens korlátai, mi a viszonya a regénynek ezekhez a korlátokhoz, mi a regény „álláspontja” e korlátokkal kapcsolatban? A lehető legkönnyebb lenne azt mondanunk, hogy nincs neki, és miért is kellene, hogy legyen, a regény nem vádirat. De ez nem teljesen van így, a regényben vannak implicit kitekintések a jégbefagyott világból, ezek pedig egy kritikai nézőpontot vázolnak fel. A kérdés a kritikai nézőpont hatóköre és jogosultsága, és ez nem az én kérdésem, hanem a regény kérdése. Ilyen mondjuk a Clintonra tett utalás Mátrai történetében, amely kilencvenes évek „harmadik utas” neoliberalizmusát teszi aranykorrá, ilyen a református istentisztelet, amely — ahogy arra Vári György felhívta a figyelmet — az egyetlen, ám merőben személyes lehetősége a megváltásnak a jégbe fagyott világban.

A szereplők tudatának és így a regény megjelenített perspektívájának korlátozottsága lényegi. Az a kép, amely számukra a Svábhegyről adódik, nem esetlegesen ilyen, hanem azért, mert tudatuk számára ez az, ami egyáltalán *látható*. A burzsoázia vaksága más jellegű, mint a mélyszegénységé, nincs itt semmi szép szimmetria, de mindkettő strukturális okokból fakad, nem esetlegességekből. A nagypolgárság esetében nem arról van szó, hogy ne látnának mást, csak saját magukat, csak saját korlátozott, helyhez kötött világukat, de igen jellemző, hogyan látnak, hogyan kell látniuk másokat. Térey svábhegyi burzsoáziája saját életformáját normálisnak, minden mást extremitásnak lát. Nincsenek itt társadalmi osztályok, nincsenek felkapaszkodó vagy lesüllyedő csoportok, nincsenek mindennapi politikai küzdelmek a csoportok között. A Svábhegy izolál: nincsenek barátok, akik nem engedhetik meg maguknak a két autót és a kertes házat. Vagy osztálytársak, akik nem lettek topmenedzserek, hanem valahol lejjebb foglalnak helyet, a fizetési listák közepe táján. Van a terepjárók világa és vannak a hajléktalanok. Vagy a nemzeti radikális terroristák. A normalitás és az extremitás. E kettő látszik, más nem. Aki kiesik ebből a világból, mint a színikritikus, a semmiben találja magát, hajléktalanként él a Disznófőben.

Térey Svábhegye lapos. Nincsen neki mélysége, nincsen rétegzettsége, minden ki van terítve és semmi nem takar el semmit. Egyrészt nincs társadalmi mélysége. A tízemeletesek nem 60–80, vagy ki tudja, hány középosztálybeli család lakóhelye a Svábhegy kellős közepén, hanem „zárványnak számít” (184). Másrészt nincs kulturális mélysége. A nagypolgárság ugyanazokba az éttermekbe jár, és rajtuk kívül senki nem jár ide; ugyanazt a nyolcvanas-kilencvenes évekbeli mainstream progresszív rockzenét hallgatja, amelyet az a kor a hozzáférés korlátoltsága miatt undergroundnak érzékelt (és gyűjtőnéven „alternatívnak” hívott); ugyanúgy és kötelezően siel; ugyanúgy misére vagy istentiszteletre jár, de csak ünnepnapokon. Harmadrészt nincs történeti mélysége. A múlt, a Svábhegy múltja anekdotákban jelenik meg. Ez itt Jókai háza, az ott az Óra Villa, ahonnan Görgei irányította az ostromot. Ahol a múlt való-

ban betörhetne, ott azt Győző hallucinációival életre kelti. Az Eötvös úti villában Rajkot veri az ÁVH, és Győző tudatában élő jelenként tűnik fel (219). De a múlt itt is csak egy „flash” (223), semmiféle konzekvenciája nincs a jelenre nézvést, nem ütközik abba bele, nem roncsolja, nem válik megkerülhetetlenné. Egyszóval nem „inzultáló jelenlét”, ahogy Mészöly Miklós szerette volna, hogy legyen. A múlt nem kötelez, és nem figyelmeztet. A múlt egyszerűen szólva ugyanolyan, mint a jelen. Normalitás és extremitás. A Gestapo tisztjei a Lomnic Hotelben ugyanúgy csak normalitással és extremitással találkoztak, mint a farsangi bál résztvevői.

Nádas az *Emlékiratok könyve* ötvenes években játszódo fejezeteiben a kommunista elit és a régi világ keveredéseként írja le a Svábhegyet. Egykori nagypolgárok, jelenlegi funkcionáriusok és prolik: a hegy nem öntőforma, senki identitása nem olvad fel benne, feszültségek akár egyazon család különböző generációi között is fokozódhatnak az elviselhetetlenségig, de hogy a hegy homogén lenne, az a legtávolabb áll a regény mondandójától. A Svábhegy Nádas számára a különböző (egykori és aktuális) elitek törmelékeinek gyűjtőhelye, amelyben esetlegesen (a gyerekek társadalmához kapcsolódva) felhangosodnak a politika hétköznapi vetületei. A politikai élet (a diskurzusok, gyakorlatok) nem hagy érintetlenül egyetlen mégoly gyermeki társadalmi kapcsolatot sem. A rendszer logikája a tudat (Nádas esetében inkább: a test) logikájává is válik: mindent láthatóvá kell tenni, a fényre kell ráncigálni, mindennek a testen kell megjelennie. A Svábhegy Nádasnál is felszín, mint Téreynél, de nem a laposságként értett felszín, hanem a vetemedés felszíne, az össze nem illő és egymással állandó konfliktusban lévő világok felszíne.

Míg a *Paulus*ban Térey a polgárság osztályjellemzőjeként még Kemény István versét, a *Keresztény és közép* címűt idézte meg (amely tudvalevőleg a „hideget” teszi annak figurájává), *A legkisebb jégkorszak* a *Protokoll* kiterjesztéseként az „ugyanazt” tartja a polgári tudat legfontosabb figurájának. Ha azt gondoljuk, hogy a *Protokoll*-al szemben itt a politikai élet, ha nem is központi, de legalábbis lényeges szerepet kap, akkor azt is kell látnunk, hogy ez a politika nem pusztán édeskeveset törődik a politikai közösséggel, hanem ugyanolyan lapos, mint a Svábhegy: csak az ugyanaz fenntartásában érdekelt. A modern politikai közösség dialektikus: feszültségek, érdekharcok, váltógazdálkodás stb. jellemzi. Az ugyanaz világában mindez eltűnik, csak a normális és a szélsőséges van, de a normális tovább nem rétegződik, nincs társadalmi konfliktus, illetve bármiféle társadalmi konfliktus csak szélsőség lehet.

Radák a kandalló lángjába nézett
„Végül is... A keresztény-nemzeti blöff után
Másként jelöltük ki ellenfeleinket,
Mint a korábbi jobboldal... Tehát nem Európa
Az ellenfél, hanem az autoriter hajlamú vezetők...”

² Itt téveszt célt SIROS Balázs amúgy remek kritikája (*Az önfelmentés retorikája. Imaginárius szögesdrótok Térey János A Legkisebb Jégkorszak című művében, Jelenkor, 2016/2, 213*).

„Legalábbis ha nem a mieink...” Vetette közbe Alma tiszteletlenül;
Radák elnevette magát, megengedően mosolygott.
„...Nem a baloldal, mert az igazából csak mi magunk vagyunk;
Nem a mérsékelt jobboldal, mert az a társunk;
Hanem az undorító szélsőségek.” (539)

Éppen ezért ezt az elitet még a hatalom sem érdekli. Nincs vele szemben képviselt, igazgatott, vezetett, uralt vagy kizsákmányolt tömeg és nincs felette politikai eszme, amelyhez hűnek kellene lennie, vagy karizmatikus egyéniség, akinek kegyeiért idomulnia kellene. A politikai hatalom működésének legzseniálisabban ábrázolt kisembere, Bert Jenei László *Bluebox*ából, a maga belső konfliktusaival, idomulásának lehetetlenségével szembesülve állandó tragikumával: nem egyszerűen lényegtelen, hanem nem is létezik. Innen nézve Bert idomulása, azaz a politikai funkcionáriusok idomulása, akik az alsóbb rétegek számára az elit tudatát közvetítik, azért tragikus, mert szándékokat tulajdonít a politikai elitnek (iránymutatásokat mondjuk a „konzervatív sillabuszól”, kötelező olvasmányok tekintetében), amihez idomulni lehetne, de a politikai elitnek semmi szándéka nincs: világa az ugyanaz világa, műveltsége az ugyanaz műveltsége, aki idomulni akarna hozzá, annak számára örök enigma maradna. (A nagypolgári szereplők koránt sem műveletlenek ebben a műben, de műveltségük egy „átlagműveltség”, amely Bachtól a Portisheadig ugyanaz mindenki számára. Adorno szavával egy „neutralizált” műveltség, ahol minden háttérzenévé válik az mp3-lejátszóban: a kultúra feszültségeiből éppúgy semmit nem érzékelnek, mint a társadalmi feszültségekből.)

Ebből a regényből hiányzik minden realizmus, nem azért, mert nem hasonlít a valóságra, hanem mert a valóságot dialektika nélkülinek tételezi. Nem „posztmodern” módon, a dialektikát a „különbséggel” cserélve le, mert nincs itt még különbség sem. Hanem oly módon, hogy az ugyanaz világának meghaladhatatlanságát állítja.

Az ugyanaz világa nem más, mint a természet világa. És nyilvánvalóan itt érünk el az „ugyanaz” és a jégkorszak, a megfagyott világ párhuzamosságának kérdéséhez. Ami koránt sem olyan evidens, mint első pillantásra tűnik. Amikor a regény elsőször témává teszi ezt a párhuzamot, az izlandi vulkánok kitörésekor, Mátrai Durkheimre hivatkozva figyelmeztet veszélyeire: „Társadalmi jelenségeket csak társadalmi jelenségekkel lehet magyarázni, szögezi le Durkheim.” (62) De Durkheim eredetileg az ilyen magyarázatot nem a természeti magyarázattal állította szembe (egyetlen 19. századi társadalomtudós se gondolt a természetre társadalmi jelenségek magyarázatakor, amivel Durkheimnek fel kellett volna vennie a harcot), hanem a gondolati vagy ideológiai magyarázatokkal. Természeti jelenségekkel evidensen nem lehet társadalmi jelenségeket magyarázni, hacsak nem tekintjük magát a társadalmat természetnek. Mint ahogy a burzsoázia tudata Térey regényében annak tekinti. Az ugyanaz világuralma a természetinek, megváltoztathatatlanak hitt vagy ilyenné formálódó társadalom transzcendentális kategóriája.

„A természeti perspektíva túlsúlyba jutásának a társadalmi perspektívával szemben van a regényirodalomban halhatatlan példája, a *Vonzások és választások*. De gyakran az utóbbival szembeni tanácstalanság tünete. Mindannyian tanácstalanok vagyunk, a magyarság boldogtalan, bénult és apatikus. Térey formát és hangot ad ennek a tanácstalanságnak...” — írta Radnóti Sándor a regényről.³ De ez a megállapítás *understatement* a regénnyel kapcsolatban. A regény nem a „mi” tanácstalanságunknak ad hangot, hanem a burzsoázia tudatának, amely pedig nem tanácstalan, hanem vak. Vagy ha tetszik: naiv. Saját gondolkodásformáját, a természet örök identitásának megfelelő „ugyanazt” a társadalmi lét formájának tekinti. Illetve — és erre még nyilvánvalóan ki kell térnünk — legfontosabb kulturális reflexióiban nem naiv módon témává teszi, mint *A Legkisebb Jégkorszak*ban. A jégkorszak egészen pontosan ugyanazt a struktúrát ölti, mint a felső középosztály tudata: normalitását és extremitását. Egyrésről a társadalom jégbefagyasztásának ígértét hordozza, másrésről a szélsőségesek előretörésének veszélyével fenyeget.

De mi a regény álláspontja a burzsoázia tudatával kapcsolatban? Erre a kérdésre — ahogy láttuk — lehetetlen a regényszereplők tudatának elemzésével választ adni. Nincs külső nézőpont a regényben és nincs polifónia sem — csak az ugyanaz van. De lehetséges a „cselekmény” elemzésével. Cselekmény ugyan minimális van a regényben, de az a minimális lényeges. A regény két ellentétes narratív mozgásból születik meg. Szilvay Máté érzékeny meglátása a *Protokoll* cselekményéről⁴ itt is érvényes: nincsenek sorsfordulók és nagy események, de ez nem jelenti, hogy ne lenne cselekmény, éppen a cselekmény lassúsága a legfontosabb mondanó. Egy lassú, nagyon lassú változás, folyamatos csúszás mozditja előre, vagy inkább fel és le szereplőink történetét. A felső középosztály folyamatosan és megállíthatatlanul csúszik a szakadékba, Mátrai Ágoston és Fruzsina folyamatosan és ugyanilyen lassan a gyermekük születése általi megnyugvásba. A regény összes nagypolgári szereplője saját világának, az ugyanaz világának fogja. Van, akit az az extremitás emészt fel, amit ő maga teremtett, van, akit az ugyanaz világa. Radák miniszterelnök merénylet áldozata lesz, Szemerédy Alma az ugyanazból való kilépés lehetetlenségének áldozata. Az eseménytelenség természetesen szükségszerű: olyan világban, ahol minden ugyanaz, nincs dialektika és nincs különbség sem, ott nem lehet esemény sem. Ott csak mérhetetlenül lassú csúszás van.

Az, hogy ez a csúszás nem csupán egyirányú, hanem határozottan kétirányú, mutatja a kritika egyetlen lehetséges formáját: különbség az irányok különbségéből születik, kritikai nézőpont az eltávolodásból — az ugyanazon belül. Mátrai és

Fruzsina gyermekének megszületésének értelme nem az ugyanaz reprodukciója, hanem az óvatos — nem eseményyszerű — megváltás lehetősége. Hogy ez vajon értelmezhető-e teológiai keretek között, mint ahogy a Karácsony közelsége nyilvánvalóan megteremti ezt a kapcsolatot, az igen kérdéses. Esemény nélküli megváltás aligha lehet egyetemes. A kritikai nézőpont ezzel a merőben személyesre korlátozódik. A regény ajánlása Harmath Artemisznak pedig ezt az olvasatot szinte zavarbaejtően intimmé teszi.

Ha eddig vakságnak neveztük, hogy a nagypolgári tudat mindent az ugyanaz uralmára redukál, akkor nyilvánvalóan elhallgattuk az igazság egyik fontos összetevőjét. Nincs kritikusabb tudat a polgári tudatnál. Igazság szerint maga a kritika is a polgári tudat terméke, a kései magyarországi burzsoázia ebben nem különbözik a polgári kultúra nagy korszakától. A nagypolgárság, a politikai elit tökéletesen tisztában van saját „vakságával”. Sőt nagyrészt ő maga hozza azt létre és oktrojálja más osztályokra (lásd Radák fenti politikai okfejtését). *A Legkisebb Jégkorszak* ennek a kritikai kultúrának talán az egyik legjelesebb kifejeződése. Igen, kevesen látnak úgy bele a burzsoázia tudatába, mint Térey. De ez csak azért lehet így, mert e belenézés nem áll kívül annak hatókörén, és természete folytán nem is állhat. A kritikai nézőpont ugyanis osztja az ugyanaz világának legfontosabb előfeltevését: a politikai közösség határai természetből adottak, megváltoztathatatlanok. A kritika csupán arra irányul, hogy a „boldogtalan tudat” magára ismerjen, belássa az esemény nélküli megváltás szükségességét.

Térey regényében még a forma is ennek van alávetve. A modernista formákkal szemben, sőt akár még korábbi verses regényeivel szemben is *A Legkisebb Jégkorszak* formája nem „fejezi ki” tartalmát. Nem arról van szó, hogy valami szigorú kapcsolat lenne mondanivaló és forma között. Verses regénynek ez a szöveg kifejezetten formátlan. Még csak szabadversnek is nehéz nevezni. Voltaképpen néhány kivételes helytől eltekintve csupán sorokba tördelt próza. De mindenképpen van kapcsolat — még ha nem is szükségszerű — forma és tartalom között. A sorokba tördelt szöveg ugyanis lassítja az olvasást és általában véve más olvasói elvárásokat hoz működésbe. Verset aprólékosan olvasunk és nem belefeledkezve. Ha innen nézzük, akkor a dalbetétek funkciója is brechtinek tűnik: elidegenítő effektusok, a (dialektika és differencia híján) létrehozhatatlan kritikai távolságot próbálják létrehozni. Az önreflexió nem jár, nem járhat kilépéssel, hanem mindig csupán öneszméléssel.

Tizenkilenc évesen szakítottam végleg a Heggyel, de elég egy kép a Fogasról, hogy megállíthatatlan nosztalgia fogjon el. Ki lehet-e lépni a Fogas meghatározta világból? Lehet, hogy nem, lehet, hogy az irodalmi nyelv végérvényesen arra kénytelen korlátozódni, hogy örök *flâneur* maradjon az ugyanaz világában. Hogy csupán ironizáljunk azon, aki azt gondolja, vagy még inkább „azt az új trendet követi, / hogy a periféria ábrázolása önmagában erény.” Egyszóval hogy lássunk, vagy még inkább létrehozzunk különbséget, ha már a dialektikus ellentétek ideje

le is járt. Hogy az irodalomról azt gondoljuk, a külső, a más termelésének kellene lennie, hogy valódi eseménnyé kellene válnia, és így tovább. Nem tagadom, magam sem tudok szabadulni a Hegytől. Síelni tanítom gyerekeimet. Csúszok, események nélkül. De olvasni akkor is nagyon nehezemre esett ezt a remek könyvet, néha egyenesen fogcsikorgató. Az irodalmi nyelv nem lehet az ugyanaz aláfestő zenéje. Lehet, hogy eseménytelen életem legfontosabb eseménye mégis az volt, amikor elköltöztem a Hegyről.



³ RADNÓTI Sándor: *Most tél van, hó és...*, Revizor, 2015. október 31, <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/5812/terey-janos-a-legkisebb-jegkorszak/>. [Letöltés: 2016.03.15]
⁴ SZILVAY Máté: *A hiábavalóság tartománya*, Prae.hu, 2011. január 25, <http://www.prae.hu/index.php?route=article%2Farticle&aid=3179>. [Letöltés: 2016.03.15]

SZENTESI Zsolt

Mi van a kilátástalanságon túl?

(Darvasi László: *Isten. Haza. Csal. Magvető, 2015*)

Darvasi László legújabb novelláskötetét először végigolvasván a recenziens első „felindulásában” legszívesebben egy enyhén zaftos elismerő káromkodással kezdte volna írását. A második olvasásra aztán még durvább lett volna megfogalmazása. Ám győzött a józan ész: mégiscsak egy irodalmi lap kritikája íródik. Így maradt az egyszerű, de velős ténymegállapítás: Darvasi (továbbra is) legjelentősebb epikusaink egyike (tulajdonképp már az 1999-es *Könnymutatványosok legendája* óta), aki a kisprózának is nagymestere.

A kötet íásaiban nyoma sincs a korábban többször is megfigyelhető mitizálásnak se a fikcióképzés, se a figurák, se a kronotoposz síkján. A legegyszerűbb mindennapok világában vagyunk mind a tér, mind a szereplők, mind a történetek szempontjából. Bár ipari üzem, munkásszálló nem szerepel helyszínként, mégis Tar Sándor novelláinak világa idéződött a recenziens tudatába több szempontból is.

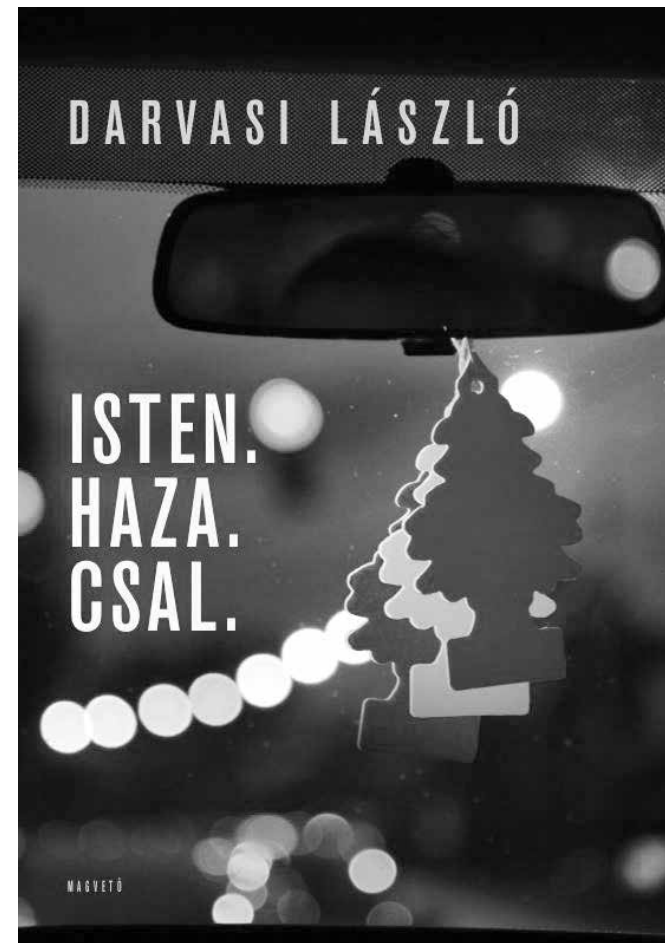
A rokonság elsőként a világlátás, a létszemlélet, ezzel párhuzamosan a tér és az alakok szempontjából mutatkozott: tragikus, kegyetlen, kietlen világ ez, a létezés peremén bolyongó, illetve annak legsalsó rétegeiben élő/vegetáló figurákkal, kik sokszor természetesként élik meg a számukra kiméretett rosszat, keserűséget, kilátástalanságot, kiszolgáltatottságot, drámát. Úgy fogadják a sorscsapásokat, mintha tudnák: nekik más (már) úgysem juthat. A tragikumot csak fokozza, hogy igen gyakori a szereplők leépzültsége, elmezavara, súlyos betegsége/balesete. Mint a kötetnyitó szövegben (*Virág*), melyben az apa végtelen türelemmel magyarázza a világot és jelenségeit értelmi fogyatékos nagyfiának, aki néhány pillanatig/percig képes csak felfogni a mondottakat, aztán minden kihull elméjéből. Majd váratlanul mond egy a férfi számára teljesen ismeretlen szót virágnévként, hogy másnapra az is nyomtalanul tűnjék el. A *Kölépcsőben* egy apa ül Down-kóros lányával nap nap után a tengerparton. A *Vicces dolgok, humoros esetek* című novellában hiába mesél vicceket az apa, értelmileg is sérült lánya csak akkor tud felszabadultan nevetni, amikor kerekesszékekben a fiúk nekiengedik a veszélyes

lejtőnek. Az egyik legmegdöbbentőbb írás (*Zuhanás*) főszereplője egy idős, falusi férfi, aki leesvén a létráról teljesen lebénul. Fia eladja a piacon, vevői kiteszik koldulni a nagyvárosban az utcára, majd kiállítási tárgy lesz, később statisztaként színházban szerepel, aztán börtönbe zárják, ott többször megerőszakolják, legvégül jótett számára, mikor pártfogója, Kisgyilkos megöli. Mindebben a legmegdöbbentőbb, ahogyan ő maga megéli a történeteket. Nemhogy önsajnálata, kétségbeesés nincs benne, de humorral, (ön)íroniával, szarkasztikus beletörődéssel veszi tudomásul az eseményeket — pedig az emberlét legalján vegetál minden tekintetben. Esélye sincs semmiféle jobbra, mégis megmagyarázhatatlan elfogadással viszonyul mindenhez, s képes azt a minimális jót is meglátni, ami ritka pillanatokban véletlenül megadatik számára (pihenés a rothadó zöldségek közt; egyetlen erekciója lebénulása után). Az alakok mindent olyan természetességgel fogadnak, mintha az lenne a legnyilvánvalóbb, ami megeshet egy emberrel. Az apák is úgy tekintenek fogyatékos gyermekeikre, mintha a világ rendjéhez ez tartozna hozzá. (Sajátos eleme a kiüresedettségek az anyák hiánya. Sokszor szó sem esik róluk. Mintha nem-létük természetes és szükségszerű lenne.) A *Zuhanás* öregemberének hasonlatai szintén olyképpen hatnak, hogy nemcsak beletörődött sorsába, de a legtermészetesebb létállapotnak és eseménysornak tekint mindent: „Azóta úgy nézek, mint a hajnali levegő, azzal az egyetlen világnagy szemével.” (79) „Úgy maradtam mozdulatlanul, mint egy trágyadomb, amihez csak hozzáadni lehet.” „A szar is mindig mozgásban van, mint a napsugár.” (81) „Mert elmúlik minden, mint a nyugdíj.” (87) „Mert végül jó lesz minden.” (89) Szövegében a természettel szoros szimbiozisban élő ember létérzékelése, világlátása és gondolkodásmódja csapódik le minduntalan — ez is fentebbi viszonyulásának egyik oka és következménye egyszerre. A novellák alakjainak esélyük sincs valamiféle teljesebb, értékesebb létezésre, életük végéig az akár több síkon is megnyilvánuló negativitás determinálja őket. S mivel ebből kitörniük képtelenség, így marad a rezignált beletörődés, az egykedvű tudomásulvétel, a történetek passzív elfogadása, ám úgy, hogy e természetellenes (lét)állapotot, a sokszor végletes kiszolgáltatottság szituáltságát természetesként, szinte szükségszerűségként élik meg — tovább fokozva a drámaiságot, s a befogadó oly mértékű döbbenetét, mely szavakkal szinte leírhatatlan. (S mi az irodalom egyik lényegi szerepe s egyúttal hatáseleme, ha nem ez?!). E világban a kötet címében szereplő három elemből egyik sincs meg, egyik sem rendelkezik értékátadó funkcióval! Az értékküüresedést, a világ, a lét elviselhetetlenségét pedig az tetőzi be, hogy a személyes intim szféra, az emberlét mikrouniverzuma, a család már csak rövidített alakban szerepel. S ez az előző kettő hiányát tovább erősíti, hisz nincs semmi, ami az individuum számára legalább legszemélyesebb létezésében értéként tételéződhetne, az abba/oda való visszavonulás esélyét megadná. Az írások családjai legtöbbször csonkák, torzóként vegetálnak. Mint az *Anyja és apa túl akarják élni* című novellában, melyben a valószínűsíthetően balesetben elhunyt gyermeküket gyászoló

szülők számára a baleset helyszínével való újbóli és újbóli szembesülés drámai aktusa segíthet talán a történetek feldolgozásában. Akárcsak az anya ritualizálódott pótcselekvése: a gyerekoszobában a maci kényszeresen ismételt felültetése. S végül a nemi aktus, mely nyilvánvalóan nem szeretkezés, sokkal inkább egyfajta túlélési funkcióval bíró cselekvéssor, „mert [apa] túl akarta élni, és azt akarta, hogy anya is túlélje, ráfeküdt anyára.” (249)

A novellák helyszínei maguk is a kiüresedettséget, az értéknélküliséget, a létlehetőségek beszűkülését, a cselekvés ellehetetlenülését árasztják, legyen az tanya, falu vagy nagyváros. A kötetnyitó novellában olvasható hely szinte bármely írásra jellemző lehetne: „Sokszor nem lehetett a kerítésen túlra látni, már a száraz diófát is elnyelte a szürkesség. A férfi ült a konyhaablaknál, bámulta, hogyan ázik a táj. Ez most olyan eső volt, hogy nem mozdult a levegő. A szürke föld és a szürke ég között szürke damilok feszültek.” (7) A tenger sem a szabadság, a végtelenség toposza, amint a tengerpart sem a nyugalom, a kikapcsolódás lehetősége; a redukált lét elemeként tárul elénk (*Kölépcső*). A kocsmá tere nem felszabadít, szórakoztat, hanem újabb és újabb frusztrációk helyszíne. (*Vicces dolgok, humoros esetek; Mert mi nem vagyunk dánok; Apa hazajön*) Az otthon? Ha van, akkor sincs igazában, hisz ott is minden az ürességről, a lét értelmetlenségéről szól. Ahol megmagyarázhatatlan zajok lehetetlenítik el a nyugalmat (*Halk ország*), nem tudni, miért ölnek meg egy idegent (*Téli reggel, hullával*), egy fiatalkori frusztráció miatt szinte terrorizálja az apa a családot (*A párduc elalszik*), vagy a jólét fordítja ki magából az embert, s lesz egy nő ok nélkül takarítónője gyilkosává (*A takarítónőm, akit Elenának hívtak*), és ahol egy időlegesen magára hagyott öregember a betörőben látja meg azt, aki legalább egy időre megszabadíthatja a kínzó egyedüllétől (*Élmunka*). S végezetül az otthon, ahol nemcsak vegetálnak, de életük utolsó szakaszát élve végstádiumban halodokolnak az emberek (*Smink*). Nem definiálható egyértelműen, hol játszódnak a történetek. A nevek okán Magyarországon, de ennek szinte semmi jelentősége.

A szűzsé kibontásának módja távolról szintúgy Tar Sándorra hajaz. A művek megkonstruálásában meghatározó szereppel bírnak az apró, első olvasásra alig észrevehető pici részletek, melyek teljesen mellékesnek tűnnek az eseménysor vezérfonalához képest. A *Smink* című alkotásban — mely a kötet egyik legjobb, s egyúttal egyik legmeggrázóbb írása — egy nő drága sminkeszközöket vásárol. Az első két-három bekezdés ezen árukat mutatja be, az eladó enyhén gúnyos, lenéző reakcióját (minek ez *ennek* a nőnek?), s a vásárló szabadkozását (ajándék). Zavara a boltból kilépve folytatódik, nem „előveszi”, hanem „előkaparja” a telefont, mely ige az eszköz egyszerűségére és olcsóságára is utalhat. Egy hosszabb, féloldalas bekezdés (az egész mű alig 4 oldal) a lakóházat írja le, egyszerre tárva elénk a kopott, régi múltat és a jelenbeli, nemrég felújított állapotot. Újabb fél oldal a konyha és a hűtő leírása. Az épülettel ellentétben a szegénység, egyszerűség és üresség árad mindenből. A második oldal alján döbbenhetünk rá: a már eszméletlen, beteg anyjához érkezett a



lánya látogatóba. Apróbb cselekvések, a betegápoló és a nő közti rövid beszélgetés — s már az utolsó oldalon vagyunk, a cím kibontásánál. A hajmosás után a nő gondos alapossággal, minden apró részletre ügyelve viszi fel a szépítőszereket anyja arcára. Rendbe teszi kezét, körmeit, tökéletesre sminkeli a drága, finom anyagokkal az egyébként bármiféle kommunikációra képtelen, magatehetetlen, végstádiumos anyját. A munka végeztével megpihent, rágyújtott, s óvatosan biztatatta is anyját: „Ne félj, anya. [...] Minden rendben lesz, anya.” S a már ki tudja, mióta mozdulatlan test nemsokára reagál: lassan elkezd folyni a könnye; ez — csökkentendő a patetikusságot — taknyolással és zihálással keveredik, így „lassan szétkenődtek, egymásba keveredtek a festékek, a fekete, a kék, a piros”. S a nő zárómondata teszi világossá, hogy a smink az utolsó útra való felkészítést szolgálta, melynek során az anya, eltávozva lánya mellől, a korábban elhunyt férjével való találkozásra készítetett fel, külsőleg: „Menj, anya. Menj csak. Ne félj. Tetszeni fogsz neki.” (170–171) A korábban elősorolt sok apró részlet, „figyelemelterelés” mind a késleltetést, az előkészítést szolgálta, hogy aztán annál nagyobb erővel „üssön meg” a zárlat szívbeemarkoló tragikussága, az egész cselekvéssort végső megvilágosító célként. A szöveg mindvégig

pengeélen táncol a köznapiság és a tragikum, a mindennapok szenvtelensége, egyszerűsége, monotonitása és a patetikusság között; e végletek közt lavírozva úgy bomlik ki a torokszorító tragikum, hogy a giccs leghalványabb jele sem érződik az íráson. E konstrukciós eljárásra, a lényeges és lényegtelen állandó egymásba kapcsolására, az apró, irrelevánsnak látszó momentumok szövegbe építésére még jó néhány példát lehetne hozni, ám az csak a fentebb leírt részletező bemutatással lenne leírható, ami a recenzió terjedelmi kereteit jócskán szétfeszítené. Mindenesetre tényként szögezhető le: Darvasi novelláinak egyik lényegi specifikumaként mutatható fel e szövegalakítási technika, mely egyszerre kíván meg nagy-nagy alkotói koncentrációt, arányérzéklet, a lényeges és (látszólag) lényegtelen közti permanens distinkciót, s eredményezi más oldalról a befogadói revelációt, megdöbbenést, helyenként katarzist, összerakva a sok kis részlet mozaikjait, melyek épp csak legvégül kerülnek a helyükre.

Darvasi kisprózájának egyik igen fontos vonására tapinthatunk rá a narrátori pozíció, vagyis a „ki beszél?” kérdés vizsgálatakor. A korábban említett Tar Sándor-i narratológiához képest lényegi különbség, hogy Darvasinál jóval változatosabb a narrátor személye. Ez önmagában természetesen nem jelent semmit, pusztán tény. A vizsgált kötet novelláiban ugyan sokszor találkozhatunk a hagyományos egyes szám harmadik személyű szerzői narrációval, ám ebben a szenvtelenség, az objektivitás mellett gyakran jelen van a személyesség, az érzelmgazdagság, az odahajló részvét, a megértő együttérzés hangja/hangneme. E kettősség remekül egészíti ki a dikció felől a fentebb bemutatott Darvasi-féle szövegkonstruálást: az apró semmiségek, látszólag irreleváns elemek és a lényegi történések szintézisét. Ami ezt tovább oldja, illetőleg módosítja, az a narrátori fokalizáció gyakori váltogatása: e külső szemlélőként jelen lévő elbeszélő többször is valamely szereplő nézőpontjába helyezi át magát, finoman egymásba csúsztatva a különböző látás- és érzékelésmódokat éppúgy, mint a viszonyulások különbségeit. Emellett gyakori, hogy a narrátor valamely szereplő alakjába bújva egyes szám első személyben szólal meg. A *Zuhanásban* a lebénult öregember az elbeszélő, ami azért is magával ragadó s egyúttal megdöbbentő, mert a férfi egyébként abszolút mozgás- és kommunikációképtelen. E dichotómia esztétikai hatásában és érvényességében igen termékeny szintézisbe olvad, amit csak tovább erősít, hogy a végsőkéig lefokozott létbe kényszerült/kényszerített, többszörösen kihasznált, fia által eladott, magatehetetlen öreg derűs mindentudással, (ön)íroniával és nem kevés humorral tárja elénk megaláztatásainak sorát, ráadásul úgy, hogy mindent a legtermészetesebb dologként, magától értetődő történésként fog fel és él meg. Az *Anyá és apa túl akarják élni* című novellában megdöbbentő erejű, hogy a narrátor az a gyermek/ifjú, aki halála utáni létéből tekint le öt gyászoló szüleire, s szemléli megértéssel a szörnyű tragédia elviselésére irányuló kétségbeesett erőfeszítéseiket.

Végezetül arról, hogy minden tragikum, hiány, kiüresedtség, betegség, halál, semmibe futó értelmetlenség, végletes

és végzetes drámaiság ellenére is Darvasi csaknem mindig képes visszacsempészni a humánusmot, a megértő, odahajló szeretetet, az egyébként akár irracionálisnak is mondható reményt a legszörnyűbb életvalóságok felmutatásakor is. Nem valamiféle kincstári optimizmus ez persze, hanem az ember(ies)ség, az élet szépségébe és legyőzhetetlenségébe vetett óvatos hit megnyilvánulása, mely a *Könnymutatványosok* világát is oly torokszorítóan áthatotta a gyötrelmek, a pusztulások és szenvedések özöne közepette is, csodásan ellenpontosza a létezés már-már abszurdba hajló végzetes negativitását.



REICHERT Gábor

Apák, fiúk, oroszlánok

(Dragomán György: Oroszlánkórus. Magvető, 2015)

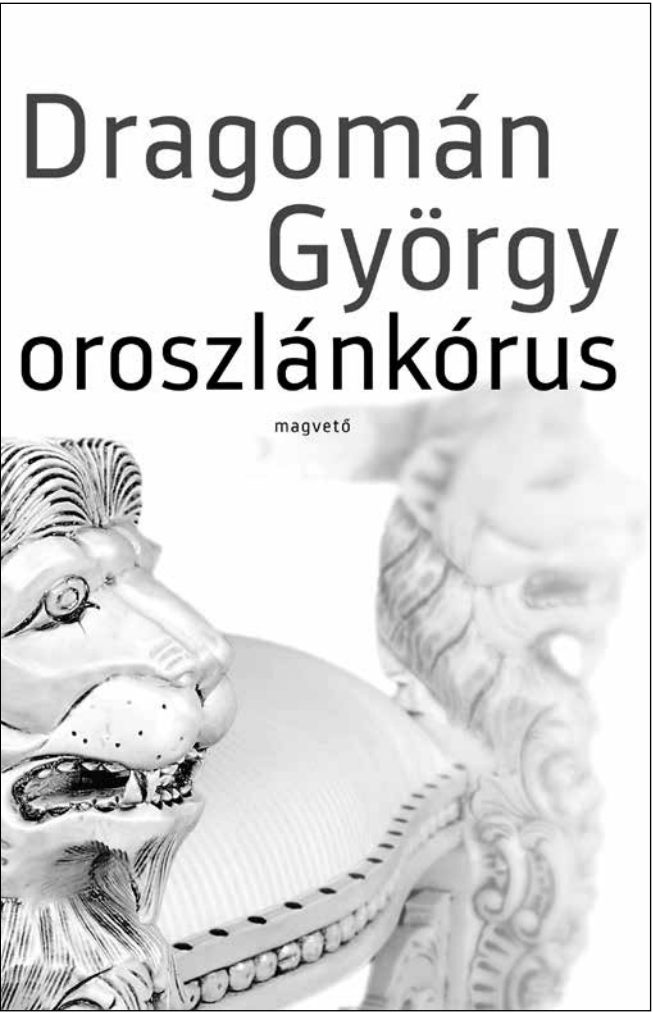
Érdemesnek tartom előre jelezni, hogy az *Oroszlánkórus* fül-szövege nem egészen azt ígéri, amire a benne foglalt novellák vállalkoznak, így aki a kötet olvasását a rövid ajánlószöveggel kezdi — gyanítom, így jár el a befogadók nagyjából kilencvenkilenc százaléka —, két és félszáz oldallal később könnyen megvezetve érezheti magát. Az említett paratextus megfogalmazása szerint Dragomán György első novelláskötetének „[t]örténeteit a ritmus élteti, az elbeszélések szereplői zenével győzik le a félelmet és a gyászt, megtanulnak erőt venni a szerelem és a sóvárgás fájdalmán. [...] A lendületes történetekben a zene esélyt ad az ellenállásra, segít abban, hogy vállaljuk a sorsunkat, gyerekek legyünk a felnőttek között, vagy otthont keressünk egy idegen országban.” Az itt leírtak valóban jellemzőek a kötetbe felvett harminc elbeszélésnek nagyjából a felére, a „maradékról” — ez a kifejezés is félrevezető, hiszen távolról sem arról van szó, hogy ezek lennének a gyűjtemény gyengébben sikerült darabjai — viszont csak kellő empátiával, helyenként pedig az erős túlértelmezéstől sem visszariadva állíthatjuk, hogy beleillenek a vázolt koncepcióba. Mindez természetesen semmit nem von le az egyes szövegek élvezeti értékéből, a kötetegész szempontjából mégis zavaró, ha az ember minden elbeszélésben görcsösen — és olykor hiába — keresi a központi(nak kikiáltott) zenemotívumot. Mégis igazságtalan lenne kizárólag egy megvalósulatlan ígéret miatt elmarasztalni a teljes gyűjteményt. Az *Oroszlánkórus* erényei nem a kötetszerkezet, hanem az egyes novellák szintjén keresendők.

Főleg a gyűjtemény első felében található írások látszanak valamiféle egységes motívikát kirajzolni, amelynek valóban fontos, sokféle formában megjelenő szervezőeleme a zene, legyen szó akár egy dal állandó visszatéréséről a főhős életében (*Cry me a river*), akár egy zenész babonás félelméről saját hangszerétől (*A seprű*), vagy akár egy lengyelországi Judas Priest-koncert tanulságos történetéről (*Hevimetál*). A kötetnyitó *Vasvonó* tizenhárom éves elbeszélője minden ébren töltött percét hegedűtudása fejlesztésével kénytelen tölteni, mert édesapja azzal fenyegeti, hogy „el fog jönni a fekete hegedűs, hogy levizsgáztasson, úgyhogy addig egyfolytában gyakorolni kell, addig, amikor nem alszunk, akkor gyakorolunk, muszáj, mert nem akarja, hogy én is úgy járjak, ahogy ő járt.” (7) A zene, a zenélés ebben a szövegben az

apa fiával szembeni irreális elvárásainak jelölőjeként funkcionál, és hasonló szerepben tűnik fel néhány további elbeszélésben is. Például *A hangdobozok* címűben, ahol az elhunyt apa a fiára ruházza házilag barkácsolt hangfalai befejezésének felelősségét, jól-lehet nem igazán bízik örököse képességeiben: „ő csak dühösen a fejét rázta, és az mondta, hogy vicces tréfája az életnek, hogy a botfülemmel nekem kell majd kipróbálnom a rendszert, amikor olyan süket vagyok, hogy az se tűnne fel, ha harminchármas helyett hetvenötös fordulatszámmal tenné fel nekem a kedvenc lemezét.” (70)

Egyáltalán nem túlzunk, ha azt állítjuk, valójában a szülő–gyermek-viszony, a generációk közötti átmenet bonyolultsága a kötet legfontosabb, a történetek jelentős részét hangsúlyos módon meghatározó problémája (apróság, mégis jellemző, hogy a szerző a „*Fiaimnak*” ajánlással látta el a gyűjteményt), amelynek inkább csak opcionális eleme, egyes esetekben pedig megjelenítő eszköze a zene motívumának szövegekbe íródása. Akárcsak Dragomán utóbbi két regényében, a 2005-ös *A fehér királyban* és a 2014-ben megjelent *Máglyában*, az *Oroszlánkórus* novelláinak jelentős részében is gyermek narrátor előadásában követhetjük az eseményeket: ez az eljárás biztosítja az elbeszélő kívülről álló pozícióját, az őt körülvevő viszonyokra való őszinte rácsodálkozás lehetőségét. Bár felróható a szerző ellen, hogy az ebbe a kategóriába sorolható írások megszólalásmódja túlzottan is egy kaptafára készült — vagyis nem sok minden különbözteti meg az egyik novella gyermek elbeszélőjét a másiktól —, azt azonban nem vitathatjuk el tőle, hogy rendkívül érzéketlen módon teszi láthatóvá a történetek háttérében megjelenő fonák helyzeteket, amelyekről a narrátor (legalábbis látszólag) nem vesz, nem vehet tudomást. Sajátos kettősség működik ezekben a szövegekben: míg a tapasztalatlansága okán korlátozott látókörrrel felruházott, bizonyos összefüggéseket szükségszeren fel nem ismerő elbeszélő megosztja benyomásait az olvasóval, szinte észrevétlenül egy másik — sokkal fontosabb — történet íródik az elsődleges elbeszélés „mögött”. Erről a megoldásról egyebek mellett Déry Tibor *Niki* című kisregénye is az olvasó eszébe juthat, amelyben a diktatúra működésmódja egy kutya — vagyis a külvilág eseményeit korlátozott mértékben értelmezni képes szereplő — életének végigkövetése során lepleződik le. Az elbeszélő történetek gyermekszemen keresztül történő ábrázolása Dragomán György prózájának jellegadó eszköze, amelyet a szerző a nagyobb fesztávú művek mellett a rövid formákban is magas színvonalon képes működtetni. (Még akkor is, ha néha elveti a súlykot, és a szöveg mesterkélt gyerekcsaj-imitációba csap át: például amikor a *Karcsika* címszereplője nehezen tud egy verset megtanulni, mert „az írója majdnem mindenért hálát adott, ami csak történt vele a születésétől fogva, mondjuk elég nyápic egy valaki lehetett, mert vagy négy versszakon keresztül is betegeskedett, torokgyíkja is volt neki meg tüdőgyulladás is, meg minden más baja is...” — 112)

Általánosságban elmondható, hogy a szülő–gyermek-problematika a kötetben együtt jár az idegenség, a meg nem értettség



tapasztalatával: az ezt a viszonyt tematizáló szövegek jellemző vonása, hogy főszereplőjük nem képes, de nem is mindig akar azonosulni a szülők által ismert és magától értetődően elfogadott szabályrendszerrel. Ezzel az idegenségtapasztalattal van összefüggésben a szereplők gyermekkorát tárgyaló vagy eleve gyermeki nézőpontból elbeszélő történetek helyszíne is: az elő-előbukkánó tájnyelvi szavakból (pl. mutuj), helység- és személynevekből, egyéb utalásokból egyértelművé válik, hogy a novellaszereplők jelentős részét jellemző otthontalanságérzet a nyolcvanas évek romániai diktatúrájának emlékezetéből táplálkozik: „[a]kkor, ezerkilencszáznyolcvanhétben hiába várták a diktátort, nem jött meg délután sem, és nem jött meg este sem, kilenckor aztán végre hazaengedték őket. Miután hazaért, Ferenczi egyenesen a fürdőszobába ment, sokáig mosta az arcát, aztán sokáig nézte a tükörben, látni akarta, hogy változott-e rajta valami. Nem látott különbséget, de este, amikor Anya hazajött, megmondta neki, hogy eldöntötte, elmegy az országból, átszökik a zöldhatáron” — emlékezik vissza ifjúkorára egy dél-amerikai tüntetés jeleneitei láttán a *Puerta del sol* elbeszélője, akit a megmozdulás hatásá-

ra „egy pillanatra elfog[ott] az irigység, próbálta elképzelni, hogy milyen lehet úgy felnőni, hogy nem kell félni, aztán azt gondolta, hogy ha nem félnének, akkor nem írnák ki, akkor eszükbe se jutna a félelem.” (88–89) Számomra azok tűnnek a kötet legerősebb darabjainak, amelyekben valamilyen módon hangot kap a diktatúra emlékezetének utólagos feldolgozása, illetve amelyek az ilyen viszonyok közt leélt gyerekkor deficitjeire mutatnak rá. Érzéketlen módon jelenik meg ezekben a történetekben a behelyettesítés, a „barkácsolás”, a valóságnak a képzelet segítségével való megszépítésének jellegzetesen vasfüggönyön inneni tapasztalata. A *Rosszaságok* elbeszélője és barátja például a novella egyik alfejezetében megjelenő, orsós magnóján AC/DC-t hallgató szakállas villanyszerelőt tartják a rock lakótelepi királyának (aki annak ellenére sem enged a rendszernek, hogy „[a] rockzene be van tiltva a városban” — 97), egészen addig, amíg véletlenül rá nem nyitnak zenehallgatás közben. Ekkor kénytelenek szembesülni azzal, hogy a nyolcvanas évek Kelet-Európájának rockerei kevéssé hasonlítanak Bon Scott-ra: „[a] szakállas villanyszerelő egy szál alsóban áll az ágyon, a kezében egy teniszütő, azon gitározik úgy, hogy közben az ágyon ugrál, az ágy mellett egy kis asztalkán sörösüvegek között ott a magnó, feketén pörög benne az orsó”, vagány metálos póljáról pedig kiderül, hogy nem is igazi, temperával festette magának. A behelyettesítés hasonló módját mutatja fel a *Keringő* is, amelynek főszereplője bonyolult táncmozdulatok bemutatásával képes a tévé kábeleit úgy tartani, hogy vendéglátója, Ilonka néni be tudja fogni a tévéen a bécsi filharmonikusok újévi koncertjét.

A bújtatott közéletiséget az egyéni sorsok szűrőjén át finoman ábrázoló szövegek mellett jóval súlytalanabb, alkalminak tűnő novellák is olvashatók az *Oroszlánkórus* lapjain. Meglehetősen vegyes benyomást keltenek ezek az írások: míg például a *Jég* című szösszenet kevesebb, mint másfél oldalon megrázó erővel képes megjeleníteni Khalid, a Szíriából érkezett klarinétos otthonának pusztulását, addig a *Poszthumán randi* üres elmefuttatás a technológia fejlődése miatt egyre inkább elszemélytelenedő világról, a *Hevimetál* pedig, bár jópofa történetet mesél el, a Judas Priest-rajongó narrátor stílusa miatt válik kínosan hamissá. Ennél a szövegnél a szerző szemlátomást precízen ügyelt arra, hogy ne legyen olyan mondat, amelyben nem tűnik fel legalább kétszer a *bazmeg* szó: „[h]át bazmeg, nem volt már nagyon sok idő a koncertig, úgyhogy elindultam, de gondoltam bazmeg, majd csak megtalálom, majd legfeljebb megyek a tömeg után. Kinéztem magamnak valami templomtornyot bazmeg, azt elindultam.” — 54) Féltreértés ne essék, nem a *bazmeg*olással van gondom, hanem azzal a szöveg mögött meghúzódó igazságtalan sztereotípiával, amely szerint a metálrajongó csakis alpári, a szabatos önkifejezésre képtelen bunkó lehet. Nála még az ugyan-csak sztereotipikus vonásokat viselő agresszív szekuritis is cizelláltabb figura az *Adrenalin*ban.

Dragomán György első novelláskötete egy öt alfejezetből álló szöveg, a *Füles fotel* második tételének címét viseli. Az *oroszlánkórus* szóösszetétel egy faragott oroszlánfejekkel díszített ka-

rosszékra utal (egy ilyen bútordarab látható a borítón is), amelynek rázkódása a szoba egyéb pontjain lévő tárgyakat is rezgésbe hozza: „mindegyik fiók másképp zörög, bong, csattog és csörög, pont olyan, mintha a fiókok elején a mahagónira csavarozott nagy oroszlánfejek énekelnének morogva, mert mindegyik fiókon egy tátott szájú bronz oroszlánfej van, mindegyik egy kicsit másabb, mint a többi...” (181) Nagyjából így jellemezhető maga a kötet is: mindegyik darabja kicsit (vagy épp nagyon) másképp szólal meg, valamelyik zörög, valamelyik bong, valamelyik csattog, de szerencsére vannak köztük olyanok is, amelyek a pusztán zajnál sokkal többet adnak az olvasónak. És hogy miről szól legjobb pillanataiban ennek a hamis hangoktól sem mentes oroszlánkórusnak az éneke? „[A]z biztos, hogy benne van, hogy mi nem félünk senkitől, és nem félünk semmitől, a szélről se, a holdtól se, a naptól se, a sötétől se, bátrak vagyunk és nagyon nagyok, és a hangunk, az nagyon szép, és nagyon messzire hallatszik...” (182)

BENE Adrián

Hibridprogram

Irónia, narráció és esztétika
Bartók Imre trilógiájában

(Bartók Imre: *A patkány éve; A nyúl éve; A kecske éve. Libri, 2013, 2014, 2015*)

Bartók Imre trilógiája olyan nagyszabású vállalkozás, amelynek magyar szépirodalmi előzménye nemigen akad. A vállaltan hibrid, a popkultúra irodalmi és filmes zsánerkellékeit mozgósító szöveg összetettségét fokozza, hogy a 20. századot meghatározó filozófusokat és életművüket is színre viszi — egyes olvasók számára beazonosíthatatlan, mások számára provokatív módon, nem részletezve a lehetséges egyéni olvasói attitűdöket. Mindezt olyan szerző teszi, aki közismerten értő olvasója a felszínesnek legkevésbé sem nevezhető „magas” kultúrának, Paul Celanról és Rilke-ről írt könyvei filozófiai és esztétikai elmélyültségről tanúskodnak. *A hamis Alef* (2014) pedig — mely *A patkány éve* után jelent meg — akár olvasható egzisztenciálfenomenológiai kulcsként is a trilógia filozófiai rétegéhez. Emellett Bartók írás-

módja a trilógiában elbeszéléstechnikailag és a cselekményszöveget tekintve is invenciózus és fordulatos, a heterogén alkotóelemekből képes olyan saját világot teremteni, amibe az olvasó belemerül, mégis alkalma marad a reflexióra. A nyelvhasználat és a szerkesztésmód pedig egy sajátos hangot és látványvilágot eredményez, ami nagyban hozzájárul a trilógia ellentmondásos esztétikai karakteréhez.

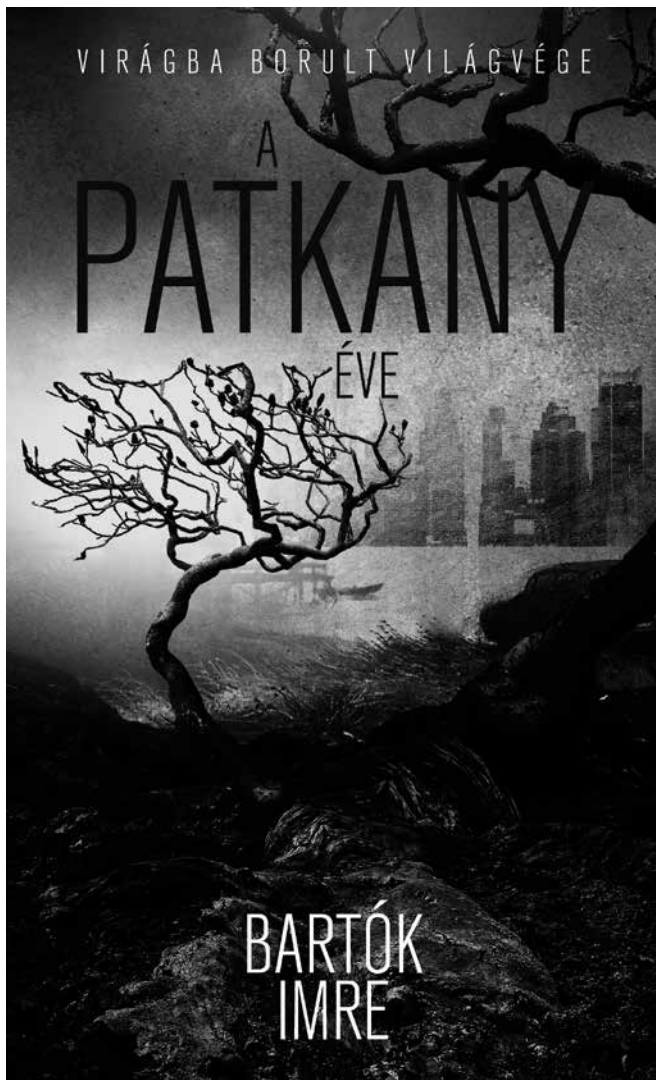
Már első regénye megmutatta, hogy Bartók Imre prózapoétikája nagyobb szerepet szán a képi hatásnak, mint az elbeszélés hagyományos logikájának. A *Fém*ben az időrendi és ok-okozati előrehaladás, a beazonosítható és egységes elbeszélői nézőpont helyett asszociatív logika, mozaikszerűség, elbizonytalanító technikák működtetik a szöveget. A valóság helyett a fantasztikum uralkodik: a szereplők, átalakulásaik, tetteik csak a valóság megszokott törvényei ellenében lehetségesek. Az álom, illetve a (pszichotikus, valóságtól elszakadt) képzelet a történet síkján — terapeuta–páciens-kapcsolat, hallucináció — és az asszociatív szerkezetű, onirikus elbeszélésmódban egyaránt hangsúlyos. A racionalitás helyett a karkai lidércnyomások álomszerű evidenciája szabja meg a befogadás kereteit. A könyvben már megjelennek azok a motivikus utalások a kortárs populáris kultúra műfajaira és kódjaira, kliséire, amelyek a trilógiában középponti szerepet kapnak — és amelyek nem arattak osztatlan sikert a kritikusok körében. Ez a vita olvasatomban az ironia kérdéséhez irányítja az értelmezőt, módot adva a két ellentétes (mondjuk, az egyszerűség kedvéért, popkulturális vs. esztéticista) álláspont, ízlés közötti közvetítésre.

A jelen elemzés ugyan egy sajátos filozófiai narratológiai szempontrendszer használ, eltérően az eddigi olvasatoktól, azonban az intertextualitás, a zsánerkeverés és az olvasói elvárásokban testet öltő esztétikai norma, ezzel együtt a magas- és tömegkultúra viszonya lehetőséget ad az eddigi kritikákkal való párbeszédre. Érdemes tehát felelevenítenünk a számunkra releváns szövegeket a meglehetősen heterogén diszkurzusból.

Kritikai fogadtatás

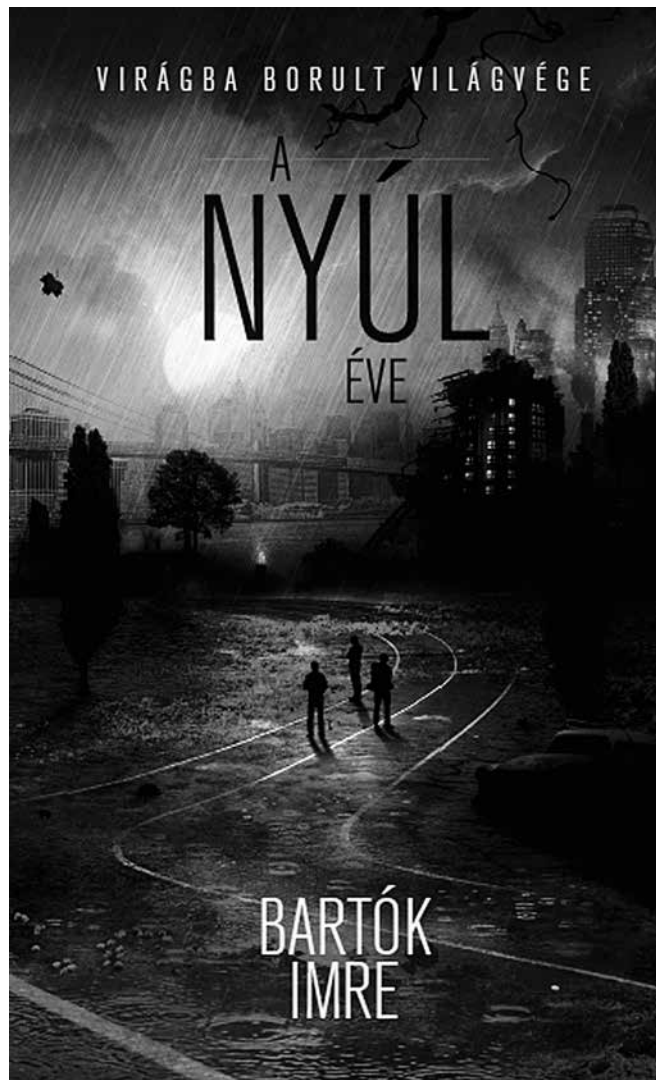
A kritikai érdeklődést jellemzi, hogy már az első kötet megjelenése előtt annak ismertetésére vállalkozott Turi Márton az Apokrifben, az ott megjelenő néhány oldalas regényrészlet kommentárjaként (2012/4). A már a *Fém*ben felbukkanó botanizálás biohorror-motívuma a krimi és a posztapokaliptikus *sci-fi* műfaji kereteibe illeszkedik, Bartók azonban a felhasznált zsánereket a klisék hangsúlyozása révén le is bontja, állapítja meg a recenziens. Kiemeli az ellentétek, a végletek szövegszervező szerepét és a nyelv érzékiségét, a leírások plasztikusságát. Turi hangsúlyozza a regiszterváltások humoros, parodisztikus funkcióját is, amelynek szerepe véleményem szerint kulcsfontosságú a mű esztétikai megítélésében, amint ezt a kritikusok megosztottsága is alátámasztja.

A *trash-* és *exploitation*-elemekre szintén nyitott Nyéki Gábor (Apokrif, 2013/3) már észleli a filozófiai és életrajzi utalásponékok és a figuratizált nyelv időnkénti üresjáratát, a túlfírtságot,

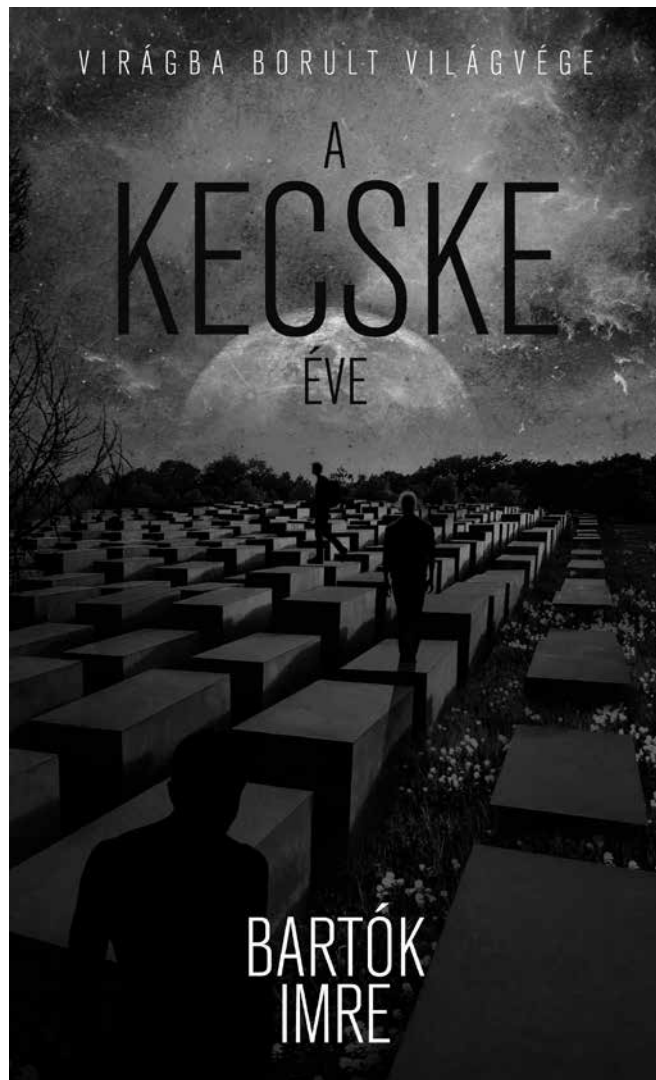


leszögezve, hogy legyenek bár szándékoltak, a narratív igénytelenség példáit („elhibázott hasonlatok, kínosan színpadias, fecsegő párbeszédek, fárasztó belső monológok, és faék egyszerűségű karakterrajzok”) nem menti az (ön)ironikus szándék. A hitelatlenséget fokozzák a történetvezetési hibák, az olcsó műfaji klisék pusztta halmozása, azok újraértelmezése helyett — annak ellenére, hogy a filozófiai történetelemek bölcséleti jelentésréteggel kecsegtetik az olvasót.

A *patkány éve* ezen hiányosságait még inkább középpontba állítja Radics Viktória a Magyar Narancsban (2014/4), ám olyan értelmezőként, aki vállalja, hogy a Bartók által használt popkulturális zsánereket nem ismeri, azok jelenlétével poétikailag nem tud mit kezdeni. A regény ideális olvasója helyett tehát egy olyan más nézőpont jelenik meg, amely felől a formai (nyelvi, stilisztikai, narratív) igényesség defektusai mellett feltűnő az érzelmek, a minőségi humor, valamint a „nyelvilleg kiérlelt filozófia, az írói felelősség” hiánya is.



Körvonalaiiban máris sejthető, miért és hogyan is osztotta meg a kritikusokat a regény olyan mértékben, hogy a 2013. évi JAK-táborban a könyvről szóló — Turi Márton, Szabó István Zoltán, Nemes Z. Márió és Seps László részvételével lezajlott — pódiumbeszélgetés után külön teraszon cigizzenek a hívek és az ellenzék (lásd Braun Barna beszámolóját a FÉLonline. hu-n 2013. augusztus 30-án: <http://felonline.hu/2013/08/30/rabasztunk-es-ti-is-ra-fogtok/>). A popkulturális tájékozottság és affinitás az egyik fél szerint olyan kulcs a szöveghez, melynek használata révén a hibák már csupán látszólagosak. (Ide sorolhatjuk Seps László és Nemes Z. Márió olvasatait is — Könyves Magazin 2014. nyár, Új Forrás 2014/1, illetve Alföld 2014/9 —, bár utóbbi, ha kelleni is, szembeül a szöveg hullámmzó színvonalával.) Ez az a pont, amelyen a kritikai diszkurzust a magas kultúra és a populáris kultúra kissé anakronisztikus szembeállításának zsákutcája várja. Valójában, mint látni fogjuk, a probléma inkább az, hogy sem narratív technikában, sem in-



tellectuális tartalomban nem képes felvenni a könyv a versenyt az SF olyan klasszikusaival, mint Philip K. Dick vagy a kortárs *cyber-* és *biopunk* zsánერიrodalom olyan szofisztikált darabjaival, mint Hannu Rajaniemi trilógiája (*Kvantumtolvaj; Fraktálherceg; A kauzalitás angyala*) vagy akár a Bartók-szöveghez hasonlóan játékos *Dettó* David Brinnről.

Lengyel Imre Zsolt kritikája *A patkány évéről* (Műút, 2012039) a *biopunk* és más popkulturális zsánerekben való jártasság hiányának felvállalása mellett abból indul ki, hogy a regénynek ettől függetlenül is befogadhatónak és megítélhetőnek kell lennie. A történet önellentmondásainak bírálata mellett Lengyel kritikai tézise a mű egységének hiánya. Ez elvileg lehetne elhamarkodott ítélet is, lévén egy trilógia első kötetéről szó, ami alapján nem kizárt, hogy bizonyos részek utólag nyernek értelmet — másrészt egy Bartók által már a *Fém*ben is meghaladott hagyományos prózapoétikai elképzelést tükröz, amely megkívánná a lineáris kauzalitás rekonstruálhatóságát egy kerek

egész történeten belül, amely lehetőleg egy valószerű világ következetes törvényeinek engedelmeskedik. Az elvarratlanság, a töredékesség, az önkényesség, az epizodikusság, a következetlen narrációs technika nem feltétlenül hiba, szolgálhatja a meghatározatlanság, a bizonytalanság poétikáját is.

Turi ugyanitt (Műút, 2012039) megjelent írása a testi szét hullás és az organikus burjánzás motívumait mint szövegszervező elveket állítja középpontba. Véleményem szerint azonban a poszthumán történetvilág, a burjánzó, figuratív stílus távolról sem tükröz sem mély létfilozófiai reflexiót, sem egyfajta radikálisan nem antropocentrikus narratív szemléletet. Az pedig, hogy a könyvbeli humor és a Turi szerint jó érzékkel megalkotott karikatúrák mennyire élvezhetőek, úgy tűnik, ízlés kérdése: nem kell a magas kultúra esztéticista hajlamai rabjának lennünk ahhoz, hogy a lapos szellemeskedést unjuk. A „felesleges terjengősség érzetét egy percig sem keltő regény” megfogalmazás rávilágít valami radikális igényszintkülönbségre olvasó és olvasó között, tekintve mások éppen ezt illető kifogásait. Az apránként dicsőhimnusszá alakuló szöveg figyelemre érdemes tétele értelmében a klasszikus művészet és a popkultúra egymásra találása élteti a regényt — valójában azonban a kapcsolódás igencsak erőltetett, pedig ez valóban megmentené a regényt, de ehhez a két kulturális szférába felváltva irányuló utalások halmozása kevés. *A patkány éve* bemutatójának az irodalmi paradigmaváltásra utaló, baráti hangú lelkesültsége Nemes Z. Márió és Dunajcsik Mátyás részéről (lásd erről Csutak Gabi beszámolóját a Literán 2013. május 28-án: <http://www.litera.hu/hirek/virago-apokalipszis>) nyilvánvalóan inkább vágyteljesítő gondolkodás lenyomata, mint a regény marketing szempontoktól független, reális értékelése.

Bárhogyan is, a kétségtelenül összetett, tömény szöveg intellektuális kihívással szolgál a befogadó számára, több különböző attitűddel és értelmezéssel is kompatibilis módon. Ezek után *A nyúl éve* egysíkúnak tűnik, még ha ez sokak számára olvasóbarátabb konstrukció is. (Ezt támasztja alá Cséka György ismertetője a Kötve-fűzve blogon 2014. augusztus 17-én: <http://kotvefuzve.reblog.hu/jobba-elkezduk-magunkra-rovarokkent-gondolni>, amely a második kötetet emiatt jobbnak tartja az elsőnél.) Ha azonban van valami, amit nem jutna eszembe mondani róla, az Szabó István kevésbé argumentált állítása (Tiszatáj, 2014. november), miszerint a „szövegtémák és a szövegműködések a második kötetben evolválódtak”. Turi is ragaszkodik a második kötetéről írt ismertetőjében (Műút, 2014046) ahhoz, hogy a hibriditás és a meghatározatlanság poétikája változatlanul érvényben van, érvekkel azonban ezt kevésbé támasztja alá. Az egyszerűbb cselekményvezetés, a koherens és ezért értelmezést kevésbé igénylő regényvilág, a bonyolult utalásháló hiánya éppen hogy nem tekinthetők az elbizonytalanítás eszközeinek. Ilyen értelemben kevésbé érdekes, szimpla lektűrhez jobban hasonlít ez a kötet, talán ezzel is összefügg a kritikai érdeklődés érezhető lanygulása, a regény helyett a recepció stratégiai előtérbe kerülése (lásd Varga Lóránt

recenzióját az Irodalmi Szemle Online-on 2015. április 29-én: <http://www.irodalmiszemle.bici.sk/eber/2281-egy-uj-kezdet-a-szoevegteleveny-kinyujtja-csapjait>).

A kecske éve (2015) esetében ez még nem jelenthető ki, hiszen friss megjelenésről van szó, de csodálkoznék, ha sok új szempontot hozó elemzés látna napvilágot róla. Így van ez annak ellenére is, hogy a keretbe foglalás, az olvasat utólagos orientálása, az esetleges újabb csavar lehetősége adott az ilyen záróköteteknél, és Bartók ezt részben ki is használja. Makai Máté recenziója a KULter.hu-n (<http://kulter.hu/2015/09/kiborgok-ittlete/>) a filozófiai-szimbolikus jelentésréteg és az olvasói elvárások kezelésének összakapcsolásával a lét, az eredet és a cél kérdéseinek aporetikusságát emeli ki, eltávolítva a trilógia egészét a poszthumán perspektívával való azonosulástól.

Hibriditás és narratológia

Az ilyen irányban tájékozódó filozófiai kritika lehetősége ugyan nyilvánvaló, ám valamely monolit szimbolikus mondanivaló kutatásánál a szövegtesthez illőbbnek tartok egy olyan értelmezői szemléletet, amely a filozófiai belátásokat egységben láttatja a formai megoldásokkal. Nevezzük ezt filozófiai narratológiának, amely az emberi létezés kontingenciáját és fakticitását, a perspektívák eltéréséből eredő relativitást, az identitás válságát és az ezzel együtt a testet is érintő hibridizációt nemcsak a történet szintjén tudja megragadni, hanem a szerkezet, a narráció, a nyelvhasználat alakzataiban is. Indokolja ezt az a tény is, hogy a modern és posztmodern irodalom egyik fontos törekvése az egyértelmű referencia megszüntetése, aminek célja általában az önreflexió: az írásra való reflexió, az olvasás folyamatának tematizálása, illetve a műre magára vonatkozó kérdésfeltevés. Az irónia szintén az egyértelmű jelentés megkérdőjelezése, nem véletlenül szokás a relativizmussal és a szkepticizmussal együtt emlegetni.

Narratológiai módszer alatt tehát itt elsősorban azt értjük, hogy az olyan narratív instanciák mellett, mint az implicit szerző, a narrátor, az ideális olvasó, a funkcionalitás szempontjából vesszük szemügyre azokat a szövegalakítási eljárásokat, amelyek az intertextualitás, az irónia, a humor és a műfaj összefüggéseit vetik fel. Középponti figyelmet kapnak így az elbizonytalanítás és a reflexivitás alakzataiként a metalepszis és a *mise en abyme*, amelyek ontológiai és ismeretelméleti szempontból egyaránt képesek játékba hozni az olvasói jelentéskonstrukciókat.

Ez a megközelítés már csak a Bartók-kritikát meghatározó magas vs. tömegirodalom szembeállítás miatt is érdekes. A nyelvi megformáltság színvonalán túlmenően valóban nehéz olyan kritériumot találni, ami alapján tisztán esztétikailag eldönthető, hogy egy regény művészi színvonalat képvisel-e. Különösen zavarbaejtő a hagyományosan csupán szórakoztató célúnak tekintett zsánerek esete, ha azok látványosan túlterjeszkednek a „hatáskörükön”. Ez a megszokotthoz képest érzékelt többlet lehet filozófiai vagy költői mélység, reflexív írásmód (intertextusok, metalepszisek, *mise en abyme*), formai eredetiség-igény, szövevényes — tehát erőfeszítést igénylő, nem olvasóba-

rát — narrációs technika és nézőpontkezelés, az olvasó bevonása az értelemadásba, eldönthetetlenség, rejtvény. Bartók trilógiája ezekre épül, bár az általa választott eszköztár jelentősen eltér a posztmodern *SF* Dicktól Rajaniemiig felvázolható tartományában kanonizálódott reflexivitástól. Itt is észlelhető azonban a „reprezentációs szerződés” felrúgása: az irónia és a műfaji toposzok paródiája éppúgy a fikció mesterséges voltára hívja fel a figyelmet, mint másoknál a metanarratív kommentárok vagy a metalepszisek. Dicknél vagy Rajanieminél a körben forgó metalepszisek és a kibogozhatatlan egymásba ágyazások teszik rejtvénné a szöveget, amelyben az olvasó az eredeti valóságot, nézőpontot nyomozhatja a másolatok, illúziók, szimulákrumok labirintusában. Az így előtérbe kerülő alkotói és befogadói folyamat kezd öncélú játékként megjelenni. Ez a hatás megfigyelhető Bartók trilógiájában is, nagy mértékben az esetenként költői látomásokká átlényegülő figuratív nyelvhasználatnak és a szövevényes mondat szerkezeteknek köszönhetően, amelyek alkalmasak az olvasás lassítására, szemben az eszközszerű, transzparens nyelvhasználattal, amelyet várnánk a felhasznált műfajok konvenciói alapján.

A trilógia narrációs technikája és a fókuszáció sem könnyíti meg a befogadó dolgát, változékonysága és időnként a megválasztott mód homályos funkciója miatt. A mindentudó elbeszélő narráció szólamát, különösen *A patkány évében* kikezdi az öncélú, valóságtól elszakadó, látomásos nyelvhasználat mellett a valószerűtlen és a valóságos jelöletlen keverése. Stone felügyelő rögeszméi (szellemek, szatelitek, Huncut Hapci, Vigyorgó Varangy) kapcsán a szöveg — Ellis *Holdparkjára* emlékeztető módon a látszólagos objektív külső nézőpontú narráció — valójában pszichonarrációt takar, egyfajta kiterjesztett szabad függő beszédként. Ezt az ismeretelméleti elbizonytalanítást szolgálja továbbá minden örülettel, álommal, droggal, másolatokkal/hasonmásokkal és regényírással kapcsolatos történetmotívum, valamint a Stone-hoz szóló belső hang, ami a későbbi kötetek Hangjához is egy lehetséges értelmezési kulcsot ad (tudathasadás), amelyet *A kecske éve* körben forgó metalepszisei (437–441, 470–475 és 464) is erősítenek. Az igazság, a valóság, az eredeti helyett csak az illúziók labirintusa marad. A szereplők traumái, félelmei, kényszerképzetei, képzelgésai (pl. *A patkány éve* 136–139), majd Jacques (Lacan) megjelenése és fókuszba kerülése *A nyúl évében* ugyanazt a bizonytalanságot és pszichiátriai-képzeletbeli dimenziót konstituálják meg, amelyben a drogok és a látomásos nyelv összeérnek. Mindez a filozófiai koncepciók által újabb virtuális koncepciókkal gazdagodik, ezt helyenként szövegszerű kulcsok is támogatják, mint például *A patkány évében* a következő passzus: „Ludwig később már nem volt biztos benne, hogy mindez valóban megtörtént-e vagy csak az érzékei játszottak vele. Nem számít. Közvetlen átjárása volt a szintetikus világokba, és úgy váltogatta a lakhelyét, ahogyan az ember egy másik nyelvjátekra áll.” (169) A pszichoanalízis hangsúlyos szerepe is — kapcsolódva a detektívtörténet narratív keretéhez — az eredeti és konstruált viszonyára, az értelmezés konstitu-

tív funkciójára irányítja a figyelmet. Mellesleg a második kötet történetvilágának ismeretelméleti státuszát éppen az helyezheti más megvilágításba, ha Jacques és teremtményei univerzumát a kezelt páciens rögeszmés látomásaként, rémálom-narratívaként olvassuk. (Még ha ezt a lehetséges olvasatot nem is erősíti meg a narrációs és fókuszációs technika). Az első kötetben további ide illő mozaik Friedrich alakja, amely a mítoszteremtő, patetikus-misztikus Hölderlin révén (ld. Tübingen említését — 331; Diotima — 334) — akár parodikus — önértelmezésként is felfogható, erősítve az örületnarratíva jelleget is. Friedrich alakjába emellett besűrűdik a szintén megtébozódott költő-filozófus, a jellegzetesen porosz akcentussal beszélő Nietzsche is (290), aki pedig kultúrákritikája mellett egyben a perspektivizmus nagy hatású hirdetője is volt. A trilógiában narrációtechnikailag ennek a leginkább nyilvánvaló párhuzama *A kecske évében* a belső nézőpont váltogatása a filozófusok között.

A látszólag extra- és heterodiegetikus elbeszélő mellett már az első kötettől fogva megjelennek kurzivált belső monológok, hol első személyben, hol a szereplőhöz szólva (említettük már a tudathasadás értelmezési lehetőségét), amelyek időnként nem köthetők egyértelműen szereplői nézőponthoz, időnként pedig nyelvi alig megformált, érzéki (elsősorban vizuális) tudatfolyam-töredékeként jelennek meg. Jellemzően eldönthetetlen, hogy érzeteket vagy emlékeket közvetítenek, mivel a jelen és a múlt, a valóság és a képzelet megkülönböztethetetlen az olvasó számára. Ezt mutatja a feltételezhetően(?) Gonyolék perspektíváját tükröző részlet: „A lepattogzott zománc. A kádak, benne emberekkel, szőrös emberekkel. Meggörköldött szőr szaga a folyosókon. Fogók, csipeszek.” (*A nyúl éve*, 215) A nézőponthoz nem egyértelműen kapcsolható hangok hasonló státuszba kerülnek, mint a — főleg *A patkány évében* előforduló — jelöletlen idézetek és parafrázisok. Ezek működése és működtetése az irónia és a beleértett szerző kérdéseire vezet. Olvasatomban az (ön)irónia és a paródia az egész művet több síkon is áthatja, gyakorlatilag minden formai megoldás és tartalmi elem idézőjelbe van téve, egyfajta játékos távolságtartást sugallva. (Legalábbis szeretném hinni, hogy a humorosnak szánt lapos *slapstick*- és börleszkjelenségek is ez érvényes, mint ahogyan a stíláriis giccse és a tudálékos-tudományoskodó kifejezésekre is.) Természetesen olvashatja valaki az unalmas zsánertoposzokat, fegyverleírásokat, blőd párbeszédeket „egy az egyben” is, ha neki az tetszik, hiszen az irónia lényegénél fogva jelöletlen, fenntartja az értelmezés nyitottságát.

Mindezen megoldások közül itt most azt emelném ki, amikor az irónia olyan nézőpontváltást emel be a belső monológba, ami kivételesen nem hagyja jelöletlenül az iróniát és egyértelműen utal egy beleértett szerzői értékelő perspektíva létre. A szöveg Ludwig (Wittgenstein) és a Bécsi Kör logikusainak kapcsolatára utalva egy parodikus, elidegenítő effektekkel eleve kiforgatott zsolttáparafrázist ad a szereplő szájába/tudatába belső monológként: „Még ha a halál árnyékának kiszikkadt deltájában járok is, megannyi partra evickélt, fuldokolva hápogó piranha között,

nem félek akkor sem a logikusoktól, a megtévesztés megannyi elágazásától.” (*A nyúl éve* 156)

A posztmodern irodalomban nem ritka az ilyen egyértelmű jelzése annak, hogy az irónia, mint ahogyan a hangnem, a regiszterek, a stílus, a szerkesztésmód nem feltétlenül szerzői álláspontot tükröz, sokkal inkább a szerző ugyancsak megkonstruált, a szövegbe kódolt alteregóját, az implicit (odaértett/beleértett) szerzőt mint *personát* képviseli, része a szöveg szerkezeti és narratív koncepciójának. (A már emlegetett *Holdpark* is figyelemre méltó ebből a szempontból.) Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy a nyakatekert mondatszerkesztéssel párosuló képzavaros-patetikus költői stílus, az idegen kifejezések általi szándékos(?) nyelvrontás mint stilizálás a *Fém*ben ebben a formában nem volt jelen, a trilógia koncepcionális tartozéka.

Az eddigiekhez szervesen kapcsolódik az implicit olvasó és az ideális olvasó narratív instanciáinak figyelembe vétele a szövegben. A szöveg a posztstrukturalizmus óta akkor az igazi, akkor élvezhető, ha interaktív, bevonja az olvasót az értelemadásba, és lehetőleg több bejárata van, vagyis többféle értelmezésre is lehetőséget ad. Ezek ugyanakkor nem véletlenszerűek, szövegbeli kulcsok/nyomok irányítják az olvasót, vagy ha úgy tetszik, képeznek elágazásokat a labirintusban. Ezek lehetnek intertextuális nyomok, utalások, önértelmező *mise en abyme*-ek, melyeket vagy felismer és beépít az olvasatába egy adott befogadó, vagy megmarad a narratíva felszínén, ha az koherens maszkot képez — vagy pedig nem talál összefüggést és feladja a harcot. Az ideális olvasó nyilván az, aki partner a játékban, beszél a szöveg nyelvét, gondolkodik, konstruál, adott esetben rendelkezik a szükséges kulturális háttérismeretekkel. A szöveg címzettjei azonban azok a feltételezett olvasói kategóriák (mint beleértett olvasók), akik vélhetően (a szerző elképzelése alapján), így vagy úgy — popkulturális utalások szintjén, vagy költői és filozófiai nyomokon elindulva, többek között — képesek dekódolni, összerakni a maguk olvasatát. Visszakanyarodva a magasirodalom és a tömegkultúra skatulyáinak problémájához, azt mindenképpen elmondhatjuk az eddigi értelmezések alapján, hogy Bartók Imre trilógiája olyan intellektuális produktum, amelynek a megalkotottsága lehetővé tesz számos különböző érvényes értelmezést, megköveteli az olvasóitól a hermeneutikai erőfeszítést és az értelmezői felkészültséget (beleértve mind a popkulturális, mind a magaskultúrához vezető utalások követésének képességét, az ehhez szükséges műfaji és tárgyi előismereteket). Amennyiben ezt az intellektuális és narratív megszerkesztettség fokára, a teljesen ki nem meríthető értelemgazdagságra alapozott kritériumot elfogadjuk egyben esztétikai mércéként, nem lehet kérdéses a trilógia „mű(alkotás)”-státusza, minősége és jelentősége.

BENCSIK Orsolya

A háború az háború az háború

(Danyi Zoltán:
A dögeltakarító.
Magvető,
2015)

Egyszerre a rend és a téboly regénye Danyi Zoltán *A dögeltakarító* című, hét fejezetből álló műve, mely a művészet szépségén, egy kifinomult, a témához, többek között a háborút, a fel nem oldható traumákat kibeszélni, feltárni akaró szövegvilághoz képest meglepően szép, jól kitalált nyelven¹ keresztül érkezik nemcsak a már történelemmé vált, de mégis folyamatosan jelenvaló brutalitásról, hanem az emberben lakozó ösztönös kegyetlenségről és az ezzel szemben megképződő túlélési vágyról.

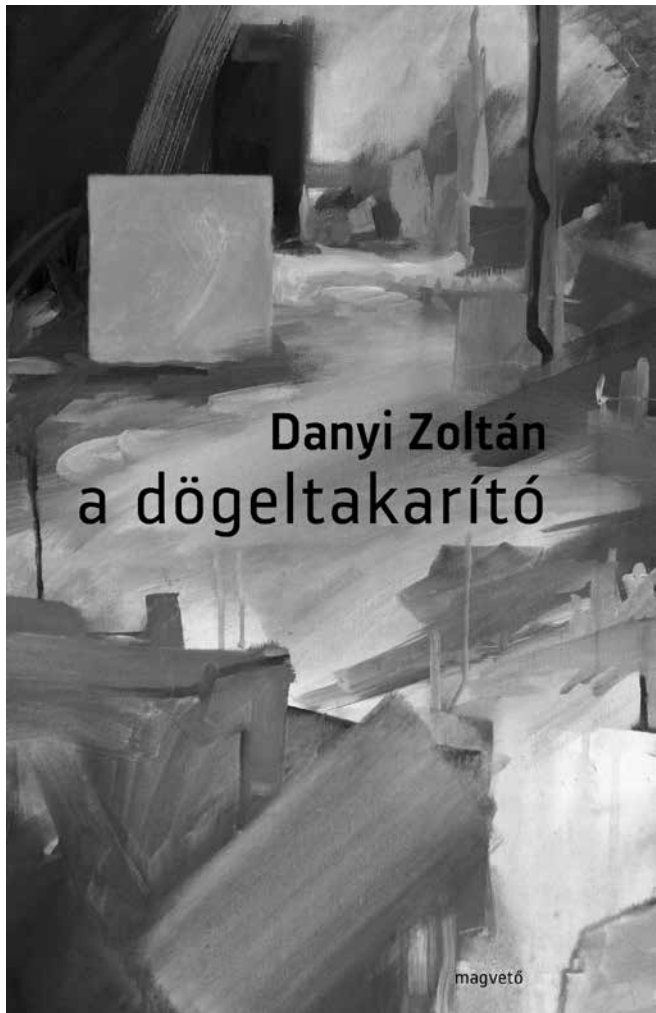
Az idén Mészöly-díjjal kitüntetett vajdasági író, költő, Hamvas-kutató *rózsakertész* művészetére mindezidáig is a finomság és a szépség brutalitása (vagy épp a brutalitás szépsége) volt a jellemző, ebben *ars poeticája* rokonságot mutat az anyagokkal alkimikusi munkát végző Tolnai Ottóéval vagy a dokumentarista irányultságú Danilo Kišével, de a tisztítás, a finomítás, az át-tetszőség és az átláthatóság most — korábbi műveihez képest — jóval megrázóbban kapcsolódik a gyilkolás, a tisztogatás, az eltakarítás, valamint a megbocsáthatatlan elfe(le)dés fogalmaihoz. Igaz ugyan, hogy a 2012-es *Több fehér* egyre inkább a csendhez közelítő versei a nyelvi csiszoltságra és csupaszságra való törekvésnek, egy pontos, tiszta nyelv megtalálásának olyan dokumentumai, melyek a befogadó számára — *A dögeltakarító* felől olvasva — már azokat a nyomokat, maradványokat tesz láthatóvá, melyek a 2015-ös regény esztétikai és egzisztenciális tétjét jelölik ki. A verseskötetben Danyi — mint ahogy a kötet utószavában Varga Mátyás megállapítja — olyan *aszketikus poétikához* jut el,

¹ Vö. MIKOLA Gyöngyi: „*Elmondani a magyaroknak*”, Kalligram, 2015. október, <http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/2015/XXIV.-evf.-2015.-oktober/Elmondani-a-magyaroknak-Danyi-Zoltan-A-doeeltakarito> (A hivatkozás utolsó megtekintésének időpontja: 2016. 01. 20.) — „Ez a nyelv ugyanis, szemben például Domonkos István Gastarbaiterének tört magyarságával a *Kormányeltörésben* című szeniális poemában, helyenként, ahogy a fenti idézetben is, szinte indokolatlanul költői, »túl szép«, mintha nem tartozna a regény világához, mintha egy másik világból hangzana át. Mert a szépség nem úgy jelenik meg a nyelvi regiszterben, mint emlék egy elsüllyedt, boldogabb, ártatlanabb világból, nem is úgy, mint valamifajta megváltás lehetőségének jövőbeli utópiája, hanem inkább úgy, mint valami rejtélyes, váratlan, oda nem illő jelenség, ami nem tartozik egyetlen regénybeli idősíkhöz sem. Ez a különös szépség szakadás az idő szövetén, lélegzet-elállító metafizikus »flashback« a kontrollálhatatlan traumatikus emlékbetörések ellenpontjaként.”

amely „az artikulálhatatlan artikulását és az elmondhatatlan elmondását nem beteljesíteni szándékozik, hanem az erre tett kísérletet teszi meg poétikai elvévé.”² A nyelv, még a tiszta, nyelven túli nyelv sem képes maradéktalanul közvetíteni a háborút, az erőszak, tehát a bűnök és tágabban az emberi létezés borzalmait, így a *Több fehér* verstárgyainak tapasztalata az, hogy a traumák és az ezek elmondására tett kísérlet könyörtelenül újrendezik a világot, a történelem és a nyelv viszonyát. A költői énben, az egzisztenciában törést, folytonosságában szakadást okozó háború a császári és királyi rózsakert gyönyörű virágain, de ugyancsak a szerelem tapasztalatán keresztül sejlik fel. Az áthúzott sorokban (nagyon érzékenyen, pontosan jelezve azt, ami épp kimaradna) azonban nemcsak a tökéletes kimondás lehetetlenségének, hanem elsődlegesen a traumatizált szubjektum fájó ráeszmélésének lehetünk a szemtanúi, hiszen a törlés ellenére is ott a szembesülés a felfoghatatlan evidenciával: az emberi létezés esetlegességével és semmisségével. Egy olyan antropológia konstruálódik így meg, amelyben az emberek a tárgyi világhoz képest is értéktelenebbek („akiknél egy lavór / vagy hamutartó is súlyosabb”³), és amelyben „a rögök / ötlelik egymást”.⁴

A háború gyilkoló gépezetének köszönhetően a szubjektumban anomáliát okozó trauma Danyinál a nyelven keresztül is közvetített vezeklő (egyszerre tehát poétikai és etikai) magatartásból teszi kérdéssé az európai kultúrát, a humanizmust, a művészet által elmondott szépet, a művészet létjogosultságát, az esztétika eredetét mint rózsát. Ez teljesedik ki *A dögeltakarító*ban, válik fájóan egyetemessé, azzal a különbséggel, hogy a nyelvi aszkézist felváltja a burjánzás (tkp. a szerző felturbózza a nyelvet), illetve a rózsával való foglalkozás (melynek motivikus kiindulópontja lehetne Hantai Simon *Rózsaszín írása*, Hélène Cixous művészeti esszéje és Tolnai jerikói rózsája — utóbbi maga is folyamatos jelentésbővülésben, mozgásban, új kinyílásokkal működik) nem kimondott intenciója a regény ismétlésekkel dolgozó, azokat gyakran új kontextusba helyező szövegének. Jóllehet Danyi több interjúban⁵ arról beszél, hogy a későbbiekben majd szeretne a gyönyörű, ám kegyetlen virágokról is írni, *A dögeltakarító*ban, még ha motivikus szinten éppen hogy csak megjelenik a rózsza, már létrehozza a brutális rózsza regényét.

Ha a srebrenicai tömegmészárlás mint téma felől olvassuk Danyi kacskaringós, a fortyogó belekből kiszóló, büzlő (ám mégsem az *abjekt* érzetét kiváltó) szövegfolyamát, akkor nem kérdés, azok közé az emberi nem ellen elkövetett megbocsáthatatlan bűnökről, népirtásokról szóló huszadik századi művek sorába emeljük be, melyek alapvető kérdése egyszerre esztétikai és morális megalapozottságú is. Auschwitz ténye mint felfoghatatlan és feldolgozhatatlan történelmi, egzisztenciális törés, trauma Európa, a kultúra és a humánus bölcsőjében, eleve kérdéssé teszi a művészet, a rózsza lehetőségét. Az írói felelősség mércéje, pontosabban Danyi felelősségének mércéje pedig az, hogy — Danilo Kiš parafrázálva — miként viszonyul (jelen esetben nem a német és szovjet halál- és munkatáborok, hanem) a balkáni, boszniai népirtás valóságához.⁶ *A dögeltakarító*ban pedig



ítélkezés, moralizálás nélkül, mégis könyörtelenül kirajzolódik „a történelem vágóhídjára vetett ember, a történelemére, ami semmiképpen sem »az élet tanítómestere«, hanem üvöltözés és dühöngés, egy idióta motyogása.”⁷ Danyi virága a kegyetlenség

² VARGA Mátyás: *Utószó* = DANYI Zoltán: *Több fehér — Cs. és Kír. Rózsakert*, Új Forrás Könyvek 44., Tata, 2012, 43.

³ DANYI Zoltán: *I. m.*, 16.

⁴ DANYI Zoltán: *I. m.*, 24.

⁵ Vö. pl. SZERBHORVÁT György: *Danyi Zoltán: Ebben a háborúban a női test harctér volt*, Librarius, 2015. október 31, <http://librarius.hu/2015/10/31/danyi-zoltan-ebben-a-haboruban-a-noi-test-harcter-volt/>. (A hivatkozás utolsó megtekintésének időpontja: 2016. 01. 20.)

⁶ „Amikor azt mondom, hogy nagyrészt Srebrenica miatt írtam meg a könyvet, akkor ez nem annyira a regényre, mint inkább Srebrenicára vonatkozó állásfoglalás. Hogy ezt ki hogyan érti, azt mindenkinek a saját lelkiismeretére bízom. Én nem tudtam úgy élni tovább, hogy a szerbek azt mondják, győztünk, a horvátok azt mondják, győztünk, az albánok azt mondják, győztünk, nem tudtam elviselni többé, hogy mindenki a »győzelemről« beszél, miközben néhány millió ember élete örökre helyrehozhatatlanul szarrá ment.” (SZERBHORVÁTH: *I. m.*)

⁷ Danilo Kiš: *Kételyek kora*, ford.: BALÁZS Zita – BORBÉLY János – PISZÁR Ágnes – TOLDI Éva – VUJCSICS Marietta, Kalligram–Forum, Pozsony–Újvidék, 1994, 90.

rizómája, az emberi létezés középpont nélküli, kiüttalan, elviselhetetlen útvesztője, amelyben a vörös szirmok Európa, a Balkán véres történelmének újabb és újabb, folyamatos ismétlődésben, növésben, kinyílásban egzisztáló traumajelei. Olyan traumajelei, melyekkel szemben az írás, a művészet mindig csak *reménytelen és hiábavaló kísérlet* marad, ám e kísérlet nélkül az emberi létezés még ideig-óráig sem kaphatna értelmet. Konkrétan a srebrenicai örület áldozatainak halála nem lenne több — továbbra is az utolsó jugoszláv író gondolatait citálva —, mint a vágóhídi állatok lemészárlása. (Ehhez kapcsolódik a regényben a nemzeti jelképek, a címerek újabb szimbólumokkal bővülő, ismétlődő leírása, mely végül a következő megállapításban csúcsosodik ki: „az Andrássy úti dugóban vesztegelve arra gondolt, hogy az 1991-ben alapított húsgyárat kellene belefoglalni valahogy az új szerb címerbe, mert ezzel a húsgyárral lehetne a legpontosabban kifejezni azt, hogy miről is volt itt szó az elmúlt tizenvalahány évben, nemcsak Szerbiában, hanem az egész Balkánon, de ami azt illeti, lényegében az összes kelet-európai országban ugyanerről volt szó ezekben az években, mindössze annyi különbséggel, hogy valahol kevesebb, máshol meg több vér folyt, de ez tulajdonképpen csak árnyalatnyi különbség, és ha jobban belegondolunk, akkor az Európai Unió azürkék lobo-gójára úgyszintén ezt a húsgyárat kellene rajzolni, a szerb húsgyár fekete árnyképét.” — 179–180)

Mélyen pesszimista labirintusregény *A dögeltakarító*, hiszen az elbeszélő (egy *balkáni paraszt*!) megrázó tapasztalata, hogy nincs kijárat ebből az értelmetlen, örült történelemből, hogy Európa a közöny és a szolidaritáshiány kulturátlanságának a terepe, egy felturbózott antimennyország. Véres komédia, a „vérbeli mulatság” (60) színhelye, ahova — mint ahogy a regény szövetébe beemelt Urbán András-előadás allúzióiból kiderül — lejöttek az angyalok önmagukat szórakoztatni, eljátszani, milyen embernek lenni. (60) Az ember pedig akár a jelenkor Budapestjének forgalmi dugójában (vö. útvesztő), akár a történelmi, nemzeti tragédiákkal terhes, multikulturális Berlinben, akár a szerbiai utakon útkarbantartóként (dögeltakarítóként), akár Temerin utcáin bolyongva, majd az árokba, a fekete sárba, a dögöket rejtő zsákok közé esve próbál túlélni, próbál visszatérni a háború (vagy a szerelem!) okozta repedések ellenére is önmagához, nincs feloldozás, nincs megváltás.⁸ Noha az utolsó fejezetben a Mediterráneum partján a narrátor egy zseniális látomásleírásban megbocsát szeretett, ám bűnös városának, Újvidéknek, tudja, ezzel még semmi nem ér véget, a kicsontozó idők örökre itt maradnak. A tenger, ami maga is dögszagot áraszt, partra veti egy ismeretlen (talán P.) lábát, Danyi ezzel is láthatóvá teszi a trauma, a halál, a bűnök fenyegető, ismétlődő jelenlétét.

A szerző regényében tehát, megidézve Spenglertől *A Nyugat alkonyát*, befellegzett Európának⁹, mert Európa — Aleš Debeljakot idézve — „a dicsőített, a vágyott és mértékadó [...] tragikus csődöt mondott, sokáig nem is akart, később pedig képtelen volt hatékonyan közvetíteni a fundamentalizmus legutóbbi tombolásainak idején, a peremrészein kitört háborúkban.”¹⁰

Többé már nem élhető hely, csupán a történelem, a múltbéli kegyetlen és erőszakos tettek, vérengzések örökké kísértő színhelye, „gané” (117), melynek a narrátor szempontjából egyik hangsúlyos bűne a passzivitás, az, hogy nem avatkozott be a balkáni háborúkba. Danyi traumatizált elbeszélője Amerikába vágyik, mert „Európát már túl sokszor kizsigerelték és a kutyáknak dobták, úgyhogy ha meg akar szabadulni a csontoktól, akkor Amerikába kell mennie, mondta, mert ha Európában marad, bárhova megy is, mindenhol ugyanúgy fogják bökdösni, szúrni, döfködni ezek a lerágott csontok, szóval Európának annyi, lóttek neki, vége.” (31) A földrajzi tér (Európa, a Balkán, Budapest, Újvidék, Temerin, Split, Amerika, a beteljesületlen vágytér stb.) azonban a szubjektum kivetülő belső tája is, mert valójában minden belül történik — ahogy Radics Viktória írja recenziójában —, az ember mivolt „belülről tépődik fel”¹¹, és könyörtelenül figyelmeztetve megmutatja azt, hogy már „nincs lejjebb”¹².

A regény mestermotívumához vagy kulcsmetaforájához, a dögeltakarításhoz kapcsolódik a kihantolás, az előbbivel ellentétes, kitüntetetten etikai foglalatosság, mely által válnának láthatóvá a történelmi bűnök, és elindulhatna, megképződhetne egy szembenézés a múlt történéseivel. Objektív igazságkeresésről azonban szó sincs, hiszen a maga is bizonytalan jelentésű történelmi igazság nem más, mint nemzeti igazság, vagy legalábbis ezen az ironikus, posztmodern véleményen van a benzincsepészből lett, háborút megjárt dögeltakarító narrátor, aki azonban emlékfutamaiban, elkeseredett, a kiutat kereső, bolyongó szólamaiban valójában nem tisztogat, nem megsemmisít és eltüntet, jóllehet — épp arról beszél, hogy — körülötte minden elporlad, mindent ellep, betakar a hamu. Ez a hamuról való beszéd mutatja meg, hogy a mindenkori háború, a gyilkolás, a nők megerőszakolása, a fosztogatás a fel- és elégetésben kulminál: az égés után pedig hamu, nyom marad, mely, akárcsak a földből kiforgatott csontok vagy a kicsontozó idők: „az örök időkre szól[nak]” (56). *A dögeltakarító*, akárcsak Marina Abramović *Balkan Baroque* című, az 1997-es Velencei Biennálén bemutatott, többnapos dögszagú performansza, csontsúrolás. Vezeklés, mely által azonban nemcsak az elhallgatott, letagadott, elfelejtett bűnökre figyelmeztet a szerző, hanem az ember alapvető kiszolgáltatottságára is (mind önmaga testének és lelkének, mind embertársainak, mind a történelemnek, az időnek).

⁸ Ezt erősíti a mű utolsó előtti fejezetében a döglerakó árokba, a talán tizenkét zsák közé eső narrátor helyzete, elindulása a vacsorára, a meg nem érkezése — mindez profanizálja és ironikus kontextusba helyezi a bibliai utolsó vacsorát.

⁹ Az Európával való leszámolás fenyegető tapasztalata, igaz, más kontextusba ágyazva, Michel Houellebecq *Behódolás* című regényének is egyik fundamentális problémája, mely hasonlóan, mint *A dögeltakarító*, az európai értékekkel kapcsolatos évezredes tudást bírálja felül és rendezi újra.

¹⁰ Aleš DEBELJAK: *Európa európaiak nélkül*, ford.: GÁLLOS Orsolya, Napkút, Budapest, 2006, 9.

¹¹ RADICS Viktória: *Nincs lejjebb*, Magyar Narancs, 2015. október 15, <http://magyarnarancs.hu/konyv/nincs-lejjebb-96832/?orderdir=novekvo>. (A hivatkozás megtekintésének utolsó időpontja: 2016. 01. 20.)

¹² Uo.

A bélgázban, ürülékben, vizeletben, vérben és spermában a traumatizációt, a felejtés lehetetlenségét, az ember nyomorultságát kirajzoló *ekphraszisz*-sorozat által Danyi egy gazdag jelentéshálót feszít az olvasó elé, melyben a háború, akárcsak Parti Nagy Lajos *Rókatárgy alkonyatkor* című versében a róka (*A dögeltakarító* egyik fontos visszatérő motívuma is) rögzíthetetlenségben, folyamatos jelentésemozdulásban van. A háború — továbbgondolva (a Gertrude Stein rózsáját megidéző) Parti Nagy rókatárgyát — a nyelv és jelentés által artikulálhatatlan minden, a lét brutális, dinamikus alapszerkezete. Állandó veszély, mert mint a rózsza, kegyetlen rizóma: újabb kinyílásokban egzisztál. Más irányból nézve a gazdag jelentéshálót, ehhez kapcsolódik, hogy Danyi regénye az olvasóban megidézheti Dragomán György *Máglyájának* ketrecbe zárt, majd a kislány-narrátor által kiszabadított rókáit (azokat az állatokat, melyek épp a kihantolt koporsókban rejtőző *igazság* megtalálása előtt futnak szerteszét a világba a havas tájon), tágabb kontextusban Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című nagyregényét, melyben Nádas a testnedvek és éppen a belek működéséről, a test általi kiszolgáltatottságról hasonlókat ír, mint Danyi. Vagy Agota Kristof *Trilógiáját*, amelyben azonban — szemben *A dögeltakarító* narrátorával¹³ — megszületik a terápiás írás látszólagos vigasza, mert teleíródnak a *nagy füzetek* (bennük a traumák korpuszt kapnak, pl. messtergerendára lelógatott csontvázakat). De legszorosabban mégiscsak Tolnai Ottó művészete az, amivel dialógusba (talán nem túlzás azt állítani, művészeti polémiába) lép *A dögeltakarító*. A Tolnai-motívumok (a rózsza, a tenger, az anyagok, a hamu, a só, a fű, a futóbolondok, a tinták, füzetek gyűjtése stb.) megidézése mellett azok szétírására, tarthatatlan voltára, jelentésbővítésére is kísérletet tesz a mű, miközben Tolnaiból építkezve létrehozza saját poétikáját (egyszerre a tiszta költészet eszközeivel és *a fekete iszapba mártott ággal kaparászó* írást — 218) és saját kiüttalan útvesztőjét, a kegyetlen rózsza, a háború rizómáját.

A dögeltakarító sikere, pozitív fogadtatásának, kritikai visszhangjának ténye azonban nemcsak a mű esztétikai értékeire, egy jelentős mű megszületésére hívja fel a figyelmet, hanem a regény félelmetes aktualitására, a történelem, az örök visszatérés ijesztő jelenvalóságára, a kultúra, a humanitás, Európa mítoszának a halálára. Arra, hogy hiába takarítjuk el a múlt tragédiáit, a csontok gerendára akasztva továbbra is ott lógnak a padlásainkon. Arra, hogy nincs megállás, folyamatosan újabb és újabb hamurétegeket szórunk a mimózák virágaira. Arra, hogy itt és most (is) háborúban élünk.¹⁴

¹³ Danyi elbeszélőjében habár ott van az igény és vágy a feloldozást, a trauma sikeres kezelését hozó írás iránt, a regény szövegterében ennek sikertelensége (így tkp. a művészet reménytelen kísérlete) tematizálódik. Kiderül, hiába szerez végül megfelelő fehér füzeteket hosszú kutatás után, ezekben a füzetekben (mielőtt kidobná őket) csak egy-egy hosszú, *gyászmenetre* emlékeztető mondatot ír, mint-ha a gyógyulás reményével kecsegtető szavak eliszkolnának előle.

¹⁴ Vö. RADICS Viktória: *I. m.*

KISS Noémi

F(ing)

(Danyi Zoltán: *A dögeltakarító. Magvető, 2015*)

Olvasni egy regényt legalább kétféleképpen lehet, benne élni, mint egy ingben, kigyűrni, elszakítani, besározni — vagy levetni. Rátaposni, szarni rá, hogy van, hogy mindaz megtörtént, mert ez úgyis csak egy kitalált bélsár. A vándorlás, a járkálás, a kimászás a mocsárból, amivel a szöveg szembesít, csak fikció. Itt komoly testi megpróbáltatás az olvasás, háború újraélve, ha kell, százszor. „P., ő bicegett végig a kihalt temerini utcán, és elég zaklatottnak látszott, az inge is ki volt ráncigálva a nadrágból, ilyen sötétlila ingeket különben csak a menedzserek szoktak viselni, gondolta, de P. ekkor már nem az ásványvizes cégnél, hanem a dögeltakarítóknál dolgozott...” (210)

Az elmondás labirintusában vagyunk, tekervényes és érzéketlen jelenetek követik egymást a fejezetekben egytől hétig, viszonyulások és félelmek tárulnak fel a főhős múltjából, miközben a jelene sem túl fényes, mert folyton fél és remeg alatta a föld, akkor is, ha valójában nem remeg. Danyi Zoltán hosszú mondatokat ír. Az elmondás tulajdonképpen újramondás, értékelés, újraélés, egy mondat több felsejlő és befejezetlen gondolat. Közben pedig nincs leszámolás, valahogy elfelejtődik az egész és ez komoly feszültséget teremt. Pont az benne a legnyomasztóbb, hogy nincs vége a könyv történetének. A szerző ezt a grammatikájával éri el: csak vesszők vannak, pont ritkán, hibák, bukdácsolás, erőszak, szenvedélyes ölés és dúvad ölelés — de talán nem is ez a lényeg. Hanem az, hogy a túlélőnek mindig nehezebb, mint az elhunytaknak. Ezt Primo Levi vagy Paul Celan is megmutatta végletekig vitt mondatokkal és a szavak kifordításával. Háborút elbeszélő prózát utánuk és Kertész Imre után sem könnyű írni. A háborúk folytatódnak és ez a regény is tulajdonképpen a háború időtlenségét kürtöli, a háború spirálja ráfonódik a hős életére, akaratlan, tekereg, groteszk, trágár és neveléses is lesz. Mindig ott van, aki egyszer beleesett a háborúba, nem tud kimászni. S ha persze a háborús irodalom egyidejű a történelemmel, és sosem lesz vége a háborúnak, akkor *A dögeltakarító* valamiképpen a háború testbe íródott nyomasztó, beteges jövőjéről szól. „Nyakig belesüllyedt mindenki a szarba, és még mindig nem ért véget a süllyedés, mert errefelé még mindig a nemzeti címereket pingálják a házak falára, ugyanazt a nemzeti címet, amelyet szarral és gecivel kentek össze a háborúban, éppen ezért nem tud véget érni ez a háború, hanem egyre csak terjed, és lassan mindenhova

elér, talán csak azért, mert annak idején senki nem rajzolt egy nagy lófaszt a tankokra.” (104)

Nem a fájdalomról beszélek, a komor irodalomról, és a háborús irodalom ironikus alakzatairól, a nyelv, a beszéd elvesztéséről, a morál felfüggesztéséről — azon túl van ez a könyv; hanem ami a fájdalom után van a testben. A háború vegytiszta biológiájáról. Lecsupaszítva: a mindennapok túlélésének szervi nehézségei vannak, amit Danyi olyan átütően megjelenít. Szervi tünetek, égő gyomor, bélcsavarodás, szélgörcsök, a fájdalmas vizezés és visszatartás, az abbahagyás és eltávolodás, majd a test újabb vágyai. Nők („Celia az ablakban áll, a kávéját kavargatja, és megpróbál elképzelni egy foltatlan birodalmat” — 137) és férfiak („Dali látta el a fél országot alkohollal” — 97), mindenki a háborúhoz képest létezik, a háborút lehet leolvasni szájukról, mondataikról, járásukról, viselkedésükről. Azt, hogy hogyan viszonyulnak a mesterséges ellenséghez és a megerőszkolásokhoz, gyerekek meggyilkolásához és hogy milyen nekik „utána”. Hogy nem tudja sem a fejéből, sem a faszából, sem a testéből kiverni a golyókat ez az arctalan, névtelen, járkáló, füzetébe írogató hős. Még a füzete megszerzése is komoly gondot okoz ezután.

A dögeltakarító a regény főszereplője, tudatán és testén át látjuk meg a romba dőlt ország viszonyait, hol Pesten, hol Szentendrén, Újvidéken, Berlinben, Splitben vagy képletesen Srebrenicában beszél. Folyton ismételteti, hogy Amerikába szeretne eljutni, lerázni Európát, a döglöttet; betakarni, elhordani, mint az út menti állathullákat. (Csempész, majd dögeltakarító lesz a jugoszláv háború után.) Ennek a kontinensnek befellegzett — persze közben Amerikának is, meg neki is, meg a csalóknak is, győzteseknek, hulláknak és hullatakarítóknak, nőknek, benzincsempészeknek, kivándoroltaknak, ottmaradtaknak. De a jövőnek is, a budapesti tüntetőknek. Elbeszélőnk sorolja az eseteket, sorjáznak az emlékek, egy-egy pániksituációban tör rá a múlt, járkálás, autóvezetés, vagy határátkelés közben. Így újra és újra fojtogatja a háború madzagja. Közben egy értelmetlen harc rajzolódik ki a bekezdésekből, a nacionalizmus véres csapdája. Kórházban, Berlinben, a hippik közt, újra szembesül vele, hogy ez még mindig létezik. Az Andrássy úton, az Astoriánál, a tengerparton, egy villában. Jugoszláviában, Szerbiában. A Vajdaságban.

A könyv ideje ugyan most van, és a dögeltakarító előttünk írja meg mindennapjait, de közben mégsincs neki saját ideje; a regény cselekménye parabolisztikus lesz, az elbeszélő is inkább áldozati figurává válik, figuratív alakzattá, saját teste részévé, rabba. A főhőst Radics Viktória burleszk antihősnek nevezi, mert „az elbeszélő nem árulja el, hogy többet tud, mint szerencsétlen flótás főhőse, aki nem is leépült alak, hanem soha föl se épült, mert a kilencvenes évek balkáni háborúi éppen ifjú éveire estek, és felnőttkorának küszöbén harckocsik és dögszállító furgonok álltak.” (Radics Viktória: *Nincs lejjebb*, Magyar Narancs, 2015. október 15.) Danyi Zoltánnak éppen egy ilyen antihős utaztatásával és fizikai életének és tudatának precíz leírásával sikerül megteremtenie az antiháborús regényt (olyan értelemben igen,

hogy háborúellenes lesz, valamint a háború utáni világot kívánja megjeleníteni), mellyel épp csak az a baj, hogy pont a háború nélküli világ lehetetlenségét szónokolja. Vagyis az antihős maga a regény feloldhatatlan paradoxona.

Ugyanígy jár el a narrátor, amikor hőseit különböző helyekre vezeti a Balkán térképén. Metaforikus helyekre, topográfiát ír. A regénynek sűrű terei vannak, ezekben a terekben a pánik fullasztóvá, nyomasztóvá válik, majd egy vizezés, fíngás, bélcsavarodás tetézi a helyzetet — ezek ismétlődnek a könyvben, a helyek lejönnek a térképről és általánosításként fejeznek ki, nem maradnak meg az árnyékos Balkán fasorainál és a tengerpartokon, határ menti folyókon. Ugyanígy a regény hősei figurák lesznek: egyik harapófogót egy másik fogó karma nyomja, nem ereszt, gyilkos szerbet a kegyetlen horvát, a lenéző németet a török *Gastarbeiter*, magyar tüntetőt a magyar rendőr, nacionalistát a kommunista: „miközben persze a faszok és a pinák is ugyanarról szóltak, mint amiről korábban a megsebzett szívek, de a dolgok nem sokkal később ismét módosultak, és a nemi szervek helyére a nemzeti címerek kerültek, amelyek nagyon gyorsan háttérbe szorították a meredt faszokat és a kitarulkozó pinákat.” (102) Minden szétíródik itt, a Balkánon, hiába, Berlinben sem lesz jobb, a háború már a herékben van, a belekben, a belsárban és a répában. A gyomorsav is átháborúzott. Egyik fontos jelenetben a főhős egy *Szarvasvadász*, és pont ezt a filmet nézi fél szemmel, vagy a *Taxisofőrt*. Meglehetősen elfáradt és el is alszik ezen az örökségén és önazonosságán. Danyi hőséne tehát valóban nincs önazonossága, sodródik, vakarózik, hány attól, amit tett, mert minek tette, ha nincs vége és újra meg kell tennie a békében is. A kicsontozó évek pedig így sosem érnek számára véget. „Remeg alatta a föld. [...] Nyilvánvalóan tévedett, mert szó sem volt semmilyen földrengésről.” (43)

A szerző 2015 júliusában azt írja a blogján: „Nagyrészt Srebrenica miatt írtam meg *A dögeltakarítót*. Amikor szóltak a Magvető Kiadóból, hogy a könyv megjelent, az első gondolatom az volt, hogy talán egy ezredmilligrammnyival könnyebb lett most a lelke a meggyötörteknek és a kivégzetteknek. A telefon még a kezemben volt, amikor a következő percben esni kezdett az eső, és utána halkan, egyenletesen esett egy órán át. A regény, megjegyzem, nem ítélkezik senki felett. Ezt majd elvégzik, vagy nem végzik el az illetékes bíróságok és tanácsok, a mindenféle nemzeti és nemzetközi testületek, már ahogy az lenni szokott. A regény csak ennyit mond: »Megtettük, mert megtehettük, és ha így történt, akkor így is kellett történnie, ha pedig így kellett történnie, akkor egyikünk sem tehet arról, hogy megtettük.«”

Senki felett nem ítélkezik, de önmaga, *A dögeltakarító* felett igen, hiszen kicsontozza őt, hogy az ő szavajárásával éljek.

MÁRJÁNOVICS Diána



(Sirbik Attila: *St. Euphemia. Forum–Magvető, 2015*)

Csaknem huszonöt éve, hogy kitört a délszláv térséget alapjaiban megrengető háború. A trauma emléke elevenen él — erről tanúskodhat két tavalyi prózakötet: Danyi Zoltán és Sirbik Attila regényei. Számos bosnyák, horvát, montenegrói és szerb szerző foglalkozott a háborús kataklizma eseményeivel, következményeivel. Miljenko Jergović, Igor Štiks, Slavenka Drakulić vagy Dubravka Ugrešić Szarajevó ostromáról, a hágai bírósági tárgyalásokról vagy az emigráns léthez kötődő identitáskrizisről szóló írásai hozzájárulnak a történelmi félmúlt megrázó történeteinek feldolgozásához. Csakúgy, mint Sirbik Attila első prózákötete, amely a háborús léttapasztalatról egy vajdasági kamasz nézőpontjából ad hírt.

A *St. Euphemia* a Rovinjbán, Szabadkán, Újvidéken és Pécsen élő fiú zaklatott életútját követi. A regény narrátora egy nemzedék hangját igyekszik felerősíteni.¹ A kötetet generációs kulcsregényként (Nemes Z. Márió) vagy emblematisz nemzedéki szöveggént (Berényi Emőke) értelmezni korai és túlzó. Azonban a fullasztóan szűk életteret, a behatárolt, végtelenül nyomasztó mikrovilágot felrajzoló *St. Euphemia* valóban érvényes kijelentéseket tehet egy általános tapasztalatról: arról, hogy a történelmi események, a politikai csatározások hova sodorják, miként roppantják össze az egyént.

Az idősíkot gyakran váltó, a kronologikus rendet nem követő történetek lazán kapcsolódnak egymáshoz; a regény bekezdésnyi szövegtöredékekből áll. A délszláv háború kitörését követően publikált írásokat illetően Mikola Gyöngyi megállapítja: egyes vajdasági szerzők esetében a traumatikus létállapot adekvát kifejezési formája a fragmentum.² A nagyelbeszélés lehetetlenségét állítja Sirbik írása is; a *széttörtség poétikája* itt a közérzet kifejezője: „teljesen körülvesz a halál, úgy érzem, nem történik semmi történetyszerű, hogy minden összevissza van és kiszámíthatatlan, hogy tele minden kihagyásokkal, semmit sem lehet elkapni, hogy itt most megint meg kell örülni.” (125–126)

Félelem, kilátástalanság, önvád — ezek a monoton mindennapokat élő főszereplő cselekedeteinek mozgatói. Az *unheimlich*, biztonságot aligha nyújtó otthonban, a mizantróp apa árnyékában felnövő fiú (s hasonló sorsú barátai) élete zárvány. A narrátor behívótól rettegő s Bensedintől kába, örömet csak a nudista strandon találó apja; a világot szűk perspektívából szem-

lélő, fanatikusan vallásos édesanyja és szerelmi ügyeiről ismert nagyanyja szerepmintái követhetetlenek. A névtelen narrátor a privát életútra fókuszál, eközben hírt ad a politikai-gazdasági folyamatokról: a milosevići rezsim alatt egyre erősödő inflációról, munkanélküliségről, a hónapokkal elmaradt fizetésekről, a kábítószer-, alkohol- és olajcencselésekről. A kamasz szócső lesz, hangja — olykor túlságosan direkt módon — kollektív szólamná válik: „Összeszólalkozok a szüleimmel valami banális dolog miatt, az udvaron dühöngök. Nem miattuk, hanem az egész tehetetlenségemen, a helyzetemen, azon a faszágán, ami körülvesz, az ország szarban fürdése, az éhezés, a pénztelenség, a lábam alól kicsúszó talaj készít ki kurvára, semmi kedvem sincs Pécsre utazni az érettségi miatt.” (105–106) Az általános tehetetlenség és szorongás szuicid gondolatokat, destruktív cselekedeteket szül. A bandákba verődő kamaszok az unalmat és a félelmet drogokkal oldják, napjaikat a tudatvesztés állapotában töltik. Jól működő kapcsolatokat ebben a prózavilágban nem találunk; az elbeszélő egyik nőtől a másikig menekül, önmaga elől szökik.³

A *St. Euphemia* a statikus idő tapasztalatát rögzíti: benne a tehetetlenség érzése szorosan összefügg az örökidejűség érzetével. Sirbik olykor állóképeket skiccel fel, állapotrajzokkal fejezi ki az időtlenséget: „A káromkodások, a magatehetetlenség és a kilátástalanság ideje volt ez a Travnička 24-ben, gépszerűen, pontosan ki a pizsamából, be a vasalt nadrágba, cipő, óra, kabát, sapka, mindig ugyanaz, mindig ugyanúgy, aztán mielőtt kilépnek a konyhából a tágas, tojásdad plafonú előszobán át az udvarra, apám még begyűjtja a sparheltben az este elkészített adagot, fellobban a kékkal árnyalt narancsszín, tükröz minden fényes felületet a konyhában, egy pillanatra megáll az idő.” (19) Máskor a narrátor explicit módon hangsúlyozza a háború mindent felülíró, az időérzékelést is megváltoztató voltát: a fronton „megszűnik az idő fogalma” (152); „nincs idő, Jenki, mire kell nekünk az idő, a túlélésben nincs idő.” (170)

A regény — prózapoétikai megoldásait tekintve — idegen, nem kellőképp szervesült eleme a kétségbeesést metaforizáló hungarocellnyelés motívuma. „[N]em tudok már soha többé beszélni, csak ezek az apám által motyogott, mormolt szavak, az élet sötéttségére, rettenetére, a gyűlöletre, a halálára, a fájdalomra vonatkozó szavak tapadnak a hungarocellhez, és majd évek múlva is úgy érzem, hogy ez szívódott fel és raktározódott el a tes-

¹ „A vonaton megismerkedek egy velem hasonló korú gyerekkel, Blatnikkal, ő nem önként jelentkezett, megkapta a behívóját, muszáj mennie, de semmi kedve, két doboz cigi szív el, amíg leérvünk Belgrádig, valami para átragad rám is, azt mondja, ő már nem hisz abban, hogy ebben az országban bármi is változni fog, elkürt egy nemzedék vagyunk.” (154)

² MIKOLA Gyöngyi: *A redukált létélmény új formái*, <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/124/mikola.htm>.

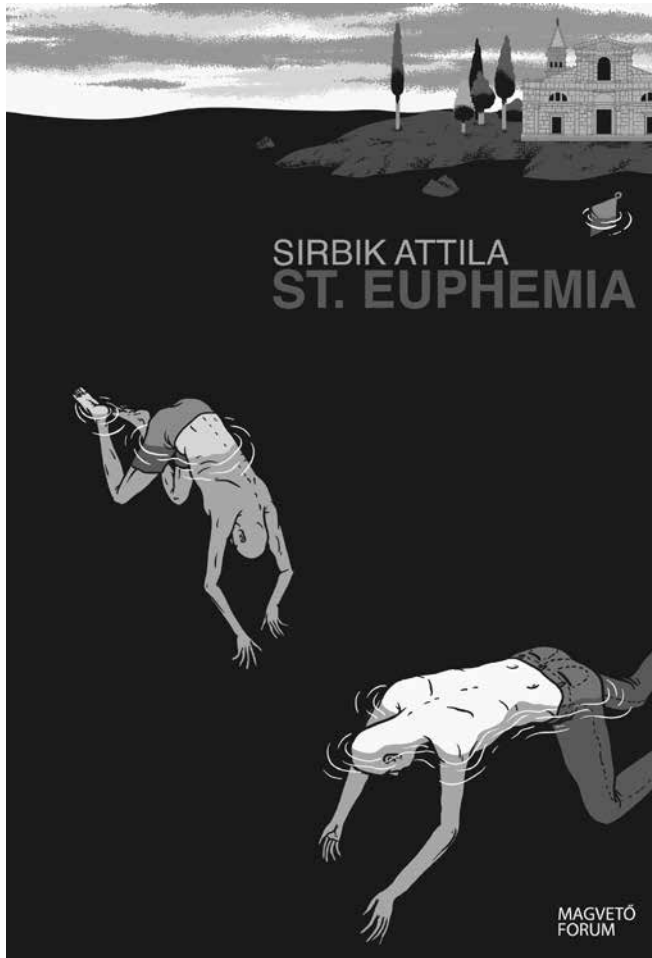
³ „[K]éptelen vagyok úgy gondolni, hogy jó vagyok úgy, ahogy vagyok. De közben persze a kapcsolataimat meg sorban elkürom, nem tudom eldönteni, mit akarok” (124); „Drakula módjára szívom a vérét ennek-annak, szépen lekottázom, kódolom, lemásolom a nekem tetsző partnereim viselkedését, és így szépen el is baszok mindent, mert magukat kapják vissza egy idő után, pedig mindenkinek a másik kellene, hogy valamennyire elszabaduljon, megszabaduljon önmagától” (126).

temben, ugyanaz a hungarocell, amit már egészen kiskoromban sem tudtam lenyelni.” (24) A prózanyelv — ezen tropikus elemtől eltekintve — depoetizált. A recepció említi, hogy Sirbik regénye az *Egy makró emlékirata*hoz és a *Zabhegyező*höz köthető, ám a megszólalást illetően nem tesz említést az amerikai, horvát, szerb és vajdasági magyar *farmernadrágos próza* hagyományáról.

A *jeans prose* (Salinger, Kerouac) vagy az — Aleksandar Flaker által leírt — *proza u trapericama* (Milisav Savić, Antun Šoljan, Ivan Slamnig) egyes darabjai jellemzően a marginalizálódó fiatalokat szólaltatják meg. A *St. Euphemia* elbeszélőjének stílusa — a *farmernadrágos próza* műveihez hasonlóan — közvetlen, nyers. Az összetett mondat szerkezetek, a jelöletlen dialógusok s a szereplők összecsúszó, tagolatlan szövegei az élőbeszédet, a spontán megnyilatkozást imitálják. Az alulretorizált nyelven megszólaló szereplők a társadalom peremén élő serdülők; ám itt a makró, lázadó életmód nem a szülők generációjától, a felnőtt világtól való elfordulás, az öntudatos nonkonformizmus kifejezője. Az egyik mottójában Végel kultikus regényét is idéző Sirbik-kötet szereplői a követhető szabályok nélküli, kaotikus világban sodródhatnak vagy próbálnak belőle kiszakadni.

A szerző erős paradoxonokkal, feszültségkeltő elemekkel dolgozik. A (többségében) bibliai szöveghelyeket idéző mottók ellenpontosítják a transzcendenciától mentes regényvilágot leíró főszöveget. A *St. Euphemia* a szakrális–profán, szakrális–blaszfém dichotómiáira épít: „El kell járnod a vasárnapi misékre [...], gyónnod és áldoznod kell, ez az én testem, ez az én vérem, nem bírom a szekrények naftalinszagú, dohos párolgását, a hozzám dörgölő fekete, érdes kabátokat, a vasárnap reggeli savanyú szájszagot a finoman simogató kórussal, az orgona mély sípolásával, a gyomromban liftezik valami émelygés, fojtogatja a torkom, hungarocellt nyelek, nem megy le a torkomon, áll a farkam, a nadrágom a korcában, a pulóver alatt ott lapul a mise előtt a trafikban vásárolt pornóújság, a *Kaj*.” (22) A kötet címében szereplő vértanú haláláról szóló történetek egyike szerint Euphemia (Rovinj védőszentje) isteni csodával túlélte a kínzásokat; egy másik szövegváltozat alapján a nőt oroszlánok ölték meg, ám testén nem ejtettek sebet. A *St. Euphemia* szereplői isteni csodát nem remélnék, a megrázkódtatások nyomait pedig testükön viselik. A kötet utolsó fejezetében a narrátor barátja, Jenki veszi át a szót. A fiú (aki önkéntesként a fronton próbál túlélni) a leszerelés után leépül.⁴ A kommunikációs egységnél szolgáló katona háborús emlékei mélyen bevésődnek: „[N]em bírom befolyásolni a gondolataimat, jönnek, előntenek a rémes gondolatok, emlékszem az összes célkeresztre, emlékszem a hosszú menetelésekre az erdőkben, emlékszem, ahogy összekeveredik a vörös a fehérrel, a véres cafatokra.” (179–180)

A *St. Euphemia* feszesen szerkesztett, tempója olykor mégis egyenetlen. A folyóiratközlések idején részleteiben, „kihangyos regényként” megjelent kötet egyes szakaszai a nagyobb kompozícióban nem tudnak érvényesülni. Bizonyos fejezetek kevésbé hatásosak, a rövidre húzott, anekdotikus részek öncélúak maradnak (ilyenek az özvegyen maradt anyjával élő tévés



Sztévíróról, a Lajkó Félix zenekarában játszó Robi dobfelszerelésének ellopásáról vagy a szomszéd Áginak és Zahorecz Josip apjának szexuális kapcsolatáról szóló történetek)⁵. A regény egészét tekintve az utolsó, *Jenki* című rész a legsűrűbb. A militarizmus pusztító munkáját, az identitásvesztés problémáját középpontba állító zárlatban valóban erős szövegrészek szólnak a humanitástól megfosztott emberről.⁶ E megrázó eseményeket rögzítő szöveg — Shoshana Felman-i értelemben vett — *tanúságtételként*⁷ működik; segítheti a traumafeldolgozást, memento lehet. A *St. Euphemia* témáját tekintve tehát hiánypótló munka.

⁴ „[A] bal szemem melletti ideg azóta is lassú rángásba kezd, ha légi forgalmat látok vagy hallok, de egyre kevesebbet bambulok magam elé, egy ideig a letörttség és a dühkitörések váltják egymást bennem.” (178)

⁵ Ugyanakkor itt kell kiemelni az *Aztán hazahajtok* című fejezetet, amely egy izgalmas képzőművészeti projektet idéz, az újvidéki fotóművész, Palásti Andrea *Strabismus* című munkáját írja le: <http://andreapalasti.com/Strabismus>

⁶ „[M]agunkat kell legyőznünk, az emberi mivoltunk győzetett le, állatokká váltunk, Jenki, te sem lehetsz kivétel, nem maradhatsz ember, mit képzelsz magadról, hogy maradhatsz ember a farkasok között, itt nincs idő arra, hogy ember legyél.” (163)

⁷ Shoshana FELMAN – Dori LAUB: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, 1992.

BAZSÁNYI Sándor

Akinek mókuskokölykeznek a fejében

(Papp-Zakor Ilka:
Angyalvacsora,
JAK–PRAE.HU,
2015)

Nagyon erős írással indul Papp-Zakor Ilka elsőre talán édeskesnek ható címmel ékesített, bemutatkozó novelláskötete, az *Angyalvacsora*. Merthogy a nyitó darab szintúgy édeskesen hangzó címe, a *Nagyapó kesztyűcskéje* egyrészt könnyen félretájolhat minket, azaz becézős és kicsinyítőképzős szóválasztásaival erősen befolyásolhatja olvasói érzületünket, másrészt meg éppen hogy így vezet be minket a szerző jellegzetes prózavilágába, ahol mézes, már-már a túlsordulásig mézes nyelven, zabolátlan képzelőerővel és fáradhatatlan mesélőkedvvel előadott, ámde meghökkentőnél meghökkentőbb, nem ritkán borzongatónál borzongatóbb látomásokkal találkozunk. (Egyébként a fülszövegíró Forgách András is ebben látja a novellák értékét: a képzelőerőben és a mesélőkedvben, valamint azok nyílegyenes következményében, a csodák szeretetében.) Mintha csábos celofánba csomagolt, vajpuha és mézédess desszertgolyóba harapnánk, amelynek közepén valamilyen kemény és fanyar töltelék vár ránk. Persze, ki ne szeretné az édesbe csomagolt fanyart; ki ne várná el azt, hogy ha már le kell nyelnünk, el kell fogadnunk az esszenciális fanyarságot, akár egy ételét, akár az életét, legalább kapjunk mellé minél több járulékos édességet, szépséget. Mert ha már üt egy kéz, és nem simogat, legalább bárszonyosan puha kesztyű (mondhatni „kesztyűcske”) legyen rajta. Végül is erre való a művészet, a szépirodalom: az ábrázolásmód varázslatával elfogadtatni velünk mindazt, ami önmagában, vegytisztán elfogadhatatlan volna.

De térjünk vissza a nyitónovellához, amely így kezdődik — mintha tényleg a bájos címnek megfelelő mesevilágba lépnenk: „Nagyapó szakálla vattából volt, az arca pedig ráncos krepp-papírból. A keze remegett, úgyhogy szinte mindig kilötyögtette a teát, de a szeme szép volt. Szerettem nézni, ahogy esténként...” — és így tovább, kellemes folyondárossággal, mígnem kiderül, hogy miközben a mosolygós nagyapa hintaszéken olvasgat, addig az elbeszélő unoka kerekesszékes székben gurul körbe-körbe. Ami még mindig idilli látvány volna, hiszen a szereplői mivoltában kerekesszékes elbeszélő annak láttatja. Ám kissé lejjebb az alábbi mondatra bukkanunk: „Azt mondta [a nagyapa], szép kis-lány volnék, ha nem lennének torzak a vonásaim, csökevényes



a lábam és szétronsolt mind a két kezem...” — eddig a mondat leíró része, és ezután következik a helyzet értékelése: „...én pedig örültem, hogy van bennem valami, amit kedvel.” (7) Az „örülés” pedig — egyrészt a roncsolt kezét takaró, szép piros kesztyű miatt Kesztyűcskének becézett szereplőé, másrészt az ábrázolt iszonyatot leplező nyelvi szépségekéért felelős elbeszélőé, tulajdonképpen a szerzőé, továbbá az ő novellájába merült olvasóé — kitart mindvégig. Egészen addig tehát, amíg a közös erdei gombászás során a „nagyapó” egy fánál hátrahagyja az ő „Kesztyűcskéjét”, akit — legalábbis így mondja az én-elbeszélő — szépen-komótosan felzabál a természet: a fejébe mókuscsalád kölykezik, a lábfejébe házatlan csigák költöznek, a térdében meg elpusztul egy beteg vadnyúl. (Mint ahogyan Bodor Ádámnál a *Sinistra körzet*ben elpusztult Borcan ezredes szájába fészkel egy madár.) Aztán a végén, mintegy ráadásként azt is megtudjuk, hogy egy hét múlva a nagyapa mégiscsak hazavitte, megfürösz-tötte, majd pirított salonnával ízes puliszkával meg is etette hön szeretett unokáját, akinek nyomorék testét pedig már korábban magukba emésztették az erdő állatai, növényei — de leginkább az elbeszélő képzeletvilágának mohó metaforái, a novella dúsan burjánzó szó- és mondatlányai. (És még, ravasz ajándéku-l, a

„megbocsátás” szó is elhangzik a zárójeles zárómondaton belül.)

És nagyjából ez történik kötetünk többi darabjában is: bekerülünk egy olyan szövegtérbe, ahol tényleg a képzelőerővel szövetkező mesélőkedv belső logikája igazgat (és izgat), azazhogy bonyolít, indáztat, hurkol... Ez a belső elv pedig mindent felülír, ami kívül van, elsősorban a hétköznapi logikáját, amely szerint például azt a személyt, akinek előzőleg már mókusok kölykeztek a fejébe, utóbb nem lehet szalonnás puliszkával jóllakatni. Ami vagy a valóság iránti tiszteletlenségről, vagy a képzeletműködés korlátatlanságáról árulkodik, vagy akár mindkettőről, amennyiben az előbbinek lesz következménye az utóbbi. Mert akinek mókusok kölykeztek a fejébe, annak agyműködésén bizony nem kérhetjük számon sem a valóság törvényeit, sem a képzeletáramlás önkorlátozó arányfegyelmét. És az önkorlátozás hiányában (vagy ha jobban tetszik, a szövegsodor korlátatlanságában) sokszor még az is bekerül, ami a belső logika önkorlátozása nyomán akár kívül is maradhatna. A nyitónovella töménységében is fészes minőségéhez képest akadnak persze olyan írások, amelyek jóval esetlegesebbnek hathatnak, mivel bennük nem tűnik elég erősnek a nyitóötlet ahhoz, hogy maradéktalanul elfogadjuk a szöveg zabolátlan működésmódjának nyelvi-látomásos túlzásait. Én például ilyennek vélem a *Sakk* vagy a *Kökörcsin* című írásokat. De mondjuk a *Gyógyítók*, az *Anyuka* vagy a *Múzeum utca* kifejezetten erős darabok. Vagy gondolhatunk akár a *Hélium* című novellára, amelynek rendhagyó cirkuszi mutatóványában teljesedik ki az elbeszélő hős egyik korábban elejtett megjegyzése, miszerint: „Az ember a lábfejtől hűl meg, és legtöbbször a félelem is a talp felől érkezik.” (16) Az ő lábmérete ugyanis folyamatosan változik, minek következtében, a különös történések logikájának megfelelően, új műsorszámot talál (vagy sokkal inkább az talál őrá): a nézők különböző méretű cipőket próbálnak a lábára, azonban csodák csodája, egyik sem illik rá. A varázslatos vagy nyugtalanító, esetenként már-már zavaró töménységgel adagolt események garanciája végső soron a nyelvhasználat érzékisége. Ahogyan a *Gyógyítókb*eli apa sorban állás közben „előbb csak pislákolni, majd fényleni, végül ragyogni és sziporkáznai” kezd, és egyenesen „testméretének kétszeresére dagad”. (36) Vagy ahogyan a *Kaviár* koldusa meghallja a jellegzetes susogást, amivel az értékes halikramassza megérkezik a kalapjába, mégpedig napi rendszerességgel; vagy ahogyan később ugyanő fogadja a korábban rendhagyóan adakozó férfi módszeres ütlegelését: „Az arcomat a fekete lakkcipőre hajtom, kellemesen hideg, meg alatta a pocsolja is, belenyalok, és a testem beleborzong az örömbbe.” (94) És még ha olykor túl töménynek is tűnhet Papp-Zakor Ilka novelláinak halikramassza-szerű szövegvilága, a született novellaírói vénáról árulkodó öntörvényűségét önkéntelen örömmel elfogadó olvasóként mi sem tudunk mást tenni, mint a kalapnyi kaviárt zabáló koldus, azaz nem tudunk nem „beleborzongani”.

És hogy ne maradjon végül említetlenül: a kötet címét adó novellában nem az angyalok vacsoráznak valamiféle titokzatosan éteri étket, hanem éppenhogy az angyalokat vacsorázzák, sültve, kolbászba töltve, és még oly sokféle módon.

FÖRKÖLI Gábor

Tisza-parti határkövek

(Orcsik Roland: *Harmadolás. Kalligram, 2015*)

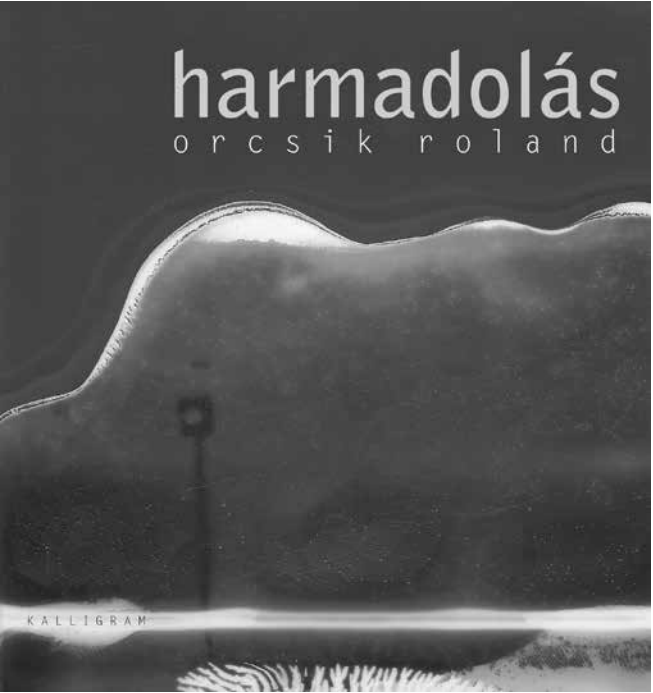
Még évekkel ezelőtt Orcsik Roland *Holdnak, Arccal* című könyve kapcsán egy pillanatra felmerült bennem a félelem, hogy a dinamikus, fenegyerekes, noha talán még nem teljesen egyedi hangvételű első kötet, a *Rozsdamaró* után a szerző az unalmas klasszicizálódás útjára lép. Az új, *Harmadolás* című kötet első versének kimért pontossága, lassú hömpölygése, amely mégiscsak egy dionüoszosi élményvilággal társul, ennek ellenkezőjéről győződött meg.

A *Boszorkánysziget* címre keresztelt kötetnyitó vers egy Tisza-parti kutyasétáltatás ürügyén az intenzív kék színnel való találkozás orgiasztikus élményét meséli el: „Végül kék / csorgott az égből, a föld alól, bemázolta a teret, gyere, / kelyhed vagyok, / tölts meg.” A költemény Derek Jarmantól vett mottója kulcsot ad ehhez a vershez, sőt az egész könyvhez is: „My skin sits on me like the shirt of Nessus” („A bőröm úgy borít be, akár Nessus ingje”). Az egzisztencia tudathasadásos állapota, a nyugodt önazonosság lehetetlensége van ebben a mottóban. Az emberi létezés mélyén dolgozó békétlenség, örök hiányérzet feszültségteli kettősséget szül: bár a bevezetőben dionüoszosi élményekről beszéltem, itt most pontosítanom kell, mert valójában a dionüoszosi és az apollóni nézőpont váltogatásáról, összeférhetetlenségéről szólnak a versek. Orcsik szövegeiből kiderül, hogy kultúránkat, önszemléletünket a tabuk miatti frusztráció és az ugyanezen tabuk áthágása miatt érzett szorongás kettőssége határozza meg; az önkívület egyfelől alapvető szükségletünk, amely olyan megismételhetetlen pillanatokat szül, mint a *Boszorkánysziget* felfedezése, másfelől viszont az erőszak, a háború, az ölés is az önkívület egyik fajtája. A bűn és az ösztönös ártatlanság kéz a kézben járnak az önkívületben, és ezt fejezi ki a kötetben az orgia motívuma, amelyet az a Hermann Nitsch művészete hódított meg újra az európai kultúra számára, akire nem lehet nem gondolni, amikor a *Turbo folk* című verset olvassuk: „És az Úr szája tátog, mint a cápa / undorító állkapcsa, csorog belőle a háború szent, / vörös váladéka, és fürödjék benne a nép önkívületben / harsonázva az idők végezetéig.” A hátsó borítóra írt szöveg, amely önálló, a kötet belső lapjain nem olvasható költemény, tilalomfaként figyelmeztet: „Görcsben és piszokban lubickol itt a dicsőség. / Ne számíts elragadtatásra!”

A grandiózus témaválasztás ellenére Orcsik nem nyelvtelremtő, hanem kifejezetten szerény költészetet művel. Legnagyobb erénye a pontosság, és ha még kivételesen néha finoman archaizál is, jelzői mégis telibe találnak, mint amikor a szálló darvakat „légi nomádok”-nak hívja a szerző (*Nyaklánc*). (Ha hiányérzetünk lehet, az éppen a túlzásba vitt ökonómia miatt van. A könyv néhány nagyobb lélegzetű darabja azt mutatja, hogy Orcsik igencsak elemében van a szavakkal pazarlóan bánó, hosszabb lélegzetű versmonológokban; a rövid, sokszor egyetlen poénra felépített versek viszont — hogy a kötet egyik többször is visszatérő motívumánál, a tiszavirágnál maradjunk — meg lehetőszen kérészéletűek.) A kötet imaginárius tere is hasonlóan szerényen lehatárolt, otthonos, belakható táj, több szövegben is Tisza-parti sétákra ismerhetünk. Még a visszatérő szereplők is az otthonosság érzését fokozzák. A nagy civilizációs mítoszok személyes köntöst kapnak, így lehetséges, hogy az emberrel ellentétben meg nem hasadt, az ösztöneinek szabad utat engedő, és bünt mégsem ismerő lény példája a könyvben nem valamiféle félelmetes szatír vagy szilén, hanem egyszerűen csak Dezső, a kedves kis tacsó. Róla írva elmélkedik a szerző az ember és állat felsőbbrendűségéről szőtt örök érvényű vitán, no meg azon a megválaszolhatatlansága ellenére is alapvető kérdésen, hogy milyen lehet a világ nem emberi szemszögből. Egy másik állandó szereplő, a csecsemő korú kislány talán valamilyen köztes állapotot testesít meg, hiszen a világba belépő ember még a nyelv és az idő elsajátításán innen van (*Nyelvemlék*).

Ezt a tudatosan szűkre szabott, mégis univerzális világot a határok, a civilizációs tilalmak tiszteletben tartásával, de azokra reflektálva térképezi fel Orcsik. A világgal való érintkezés nyelven inneni eszköze, a test sajátos szerepet tölt be a kötet poétikájában. „Ujjam megállt a roncsolt / húsüreg fölött. / Éreztem, tilos tovább” — olvashatjuk az *Álomhús* című versben, amelyben jól látjuk, hogyan kapcsol be az énvédő illúziókat fenntartó apollóni elv, a felsebzett test mélye, szerves kémiaja ugyanis tabu ebben a költészetben. Persze a növekedés és a bomlás életfolyamatai jól látszanak valahol Orcsik költészetének távoli horizontján, azonban szigorú határokat szab meg magának ebben a kérdésben, és sokkal inkább az ásványi világ iránt érdeklődik. A csupaszág, katasztrófa utáni táj, a betonromok, a földből ki-meredő csonkok, bombatölcsérek, a felhasított föld — ezek a képek írják le a legjobban a *Harmadolás* Tisza-parti sétáit (*Hajnali megfigyelés; Zsilip; Aranykapu*). Míg a fiatal költészet Nemes Z. Márió elméletileg és a gyakorlatban is kidolgozott poétikája nyomán a szerves anyag, a bomlás és a burjánzás megszálltja, addig Orcsik mintha az élettelen, elemi anyagot, az éles sziklatörmelékeket írná meg. Nála még az állat is éles kis homokszemcsékből van (*Kvarcróka*), verseiben minden hideg és éles, még a hang is (*Nyaklánc*), akár a megrepedő jégpáncél a Tiszán (*Hajszálrepedés*).

Ezt a néha már-már holdbéli, mégis kísértetiesen ismerős tájat azonban emberek lakják. A kopárság iránti elköteleződése ellenére Orcsik folyton-folyvást arra kérdez rá, hogy a táj vajon



őriz-e emlékeket a traumatikus múltból, hogy vajon közönyös-e az embert körbevevő világ. A verseskötetet lapozgatva a véres huszadik századra és a balkáni történelem epizódjaira ismerhet az olvasó, de nemcsak jugoszláv partizántörténetek kísértének a könyv lapjain, hanem némely vers szerzőjük egyértelműen pozitív színben feltüntetett kétnyelvűségét is színre viszi. Szó sincs azonban túlzásba vitt partikularitásról vagy lokalitásról, Orcsik „emlékezetpolitikája” egyetemes. Személyesség és távolságtartás váltakoztatása segít érzékelni a történelmi idő múlását: „Nem én / játszottam itt / pogrom idején” (*Padlás*). A múlt mint negatívum, hiány, a közömbös tájból vagy lakóhelyünkről mintha végképp kitörlődött volna, sőt néha az individuális emlékezetben is hiába keressük nyomain, csak a gondolat, az akaratlagos megismerés révén léphetünk vele kapcsolatba. A *Születő tájkép* című vers hajszálpontosan fogalmazza meg, hogy mennyire szükséges a szemlélő aktivitása: „ahogy az éles tekintet / bontja ketté a tájat: / látványra és élővilágra.” A táj az emlékezet beindításának eszköze, de nem az emlékezet hordozója. Általában a táj költészetben szinte maga a látvány emlékezik, vagy legalábbis szinte automatikusan beindítja az emlékezés folyamatát, amelynek a költő csupán a médiuma. Orcsik ezt a hagyományt úgy írja felül, hogy a gondolati teljesítmény jelentőségét is hangsúlyozza. A *Születő tájkép*ben egy levél olvasása révén, tehát egy írásos, szellemi produktumból születik meg az emlékekkel teli táj; a *Mint a szikra* kicsit egyszerűbb vers arról, hogyan éled fel a meggyfa árnyékában egy haldokló családtag emléke; a *Bontás* című versben egy hajóroncs szétszedésének zajában csendül fel a hajón elhangzott, egykori zene. A tájba belelátott-behallott emlék persze nem csak emberi teljesítmény, hiszen vissza is hat

az emlékezőre, annak előtörténetére és jövőjére: „Tenyereden a repülő / nyomvonalát látom. / Vágásokat a sajátomon” (*Repülő*).

A *Harmadolást* letéve egy érdekes költői pályáivra tekinthetünk vissza, amely elsősorban a szerző sokféle kötődése mentén írható le: a vajdasági irodalmi hagyományok a kezdeti harsány avantgárdban jelentek meg, míg a Mahler-kötet a multietnikus Osztrák–Magyar Monarchia történelmén keresztül fogalmazta meg a szerző önazonosságát, aki a *Harmadolással* végleg megérkezett a Tisza-partra, Szegedre. Ez azonban még véletlenül sem bezárkózást, hanem valódi felszabadulást jelent. Nem egyenletes sajnos ez a könyv, de a legjobb darabjai bátor összegzései mindannak, amit Orcsik a személyiség görceiről és extázisairól, támaszairól és fenyegető ellenségeiről mondani tud.

ANTAL Balázs

A választás kétsége

(Áfra János: *Két akarat*. Kalligram, 2015)

Áfra János második verseskötetének borítóján fiatal fiú, talán kamasz áll kétféle jel, két pózna, a járdaszél és az úttest, a teljes alak meg az árnyék választóvonalán. Nem néz az olvasó szemébe, a jeleket bámulja, mint aki mindjárt választ. Mert valami azt mondatja vele, hogy kell neki. Aztán hogy kié a választás, majd csak a kép után derülhet ki, bár helyesebb úgy mondani: az derül ki, hogy van-e egyáltalán itt valódi választásra bármilyen lehetőség.

Úgy fest, a különben önmagában talán elsőre nem túl erősnek vagy markánsnak tűnő, ellenben magát ízlelgetésre kínáló cím pompásan működik, hiszen képes irányítani a kötet olvasását. Azt nem mondanám, hogy mindössze két akarat volna itt, de egy-egy versben minden bizonnyal nemigen akad több: a család, a szerelem, a családok, a családtagok, a szerelmek akarata küzd és harcol a másikért, a másik ellen a kötet verseiben. Akaratok közt vergődve, azokkal küzdve tönkre jutni — valóságos közösségi élmény, probléma, tapasztalat mindez. Az előző év a fiatal írók mezőnyének jelentékeny részénél a generációs regényké volt (Totth, Potozky és a kevésbé szem előtt lévő Márton Evelin [*Szalamandrák éjszakái*, Bookart, 2015] munkái révén például) — miért is ne lehetne verskötet kapcsán számolni ha-

sonló érzülettel? Ráadásul úgy, hogy az említett regényekénél e kötet tapasztalata emberközelibb, hétköznapiabb, létszerűbb — és szörnyűsegebb. A versanyag anélkül cipel nagy terheket, hogy ezt túldimenzonálná — erejét például éppen az is adja, hogy még csak véletlen sem akar többnek mutatkozni egyszerű, keserű magánbeszédnél.

Mindebből nyilván már kiderült, hogy kötetként olvasva gondolom igazán jól működőnek ezt a versgyűjteményt, az egyes darabok rendre erősítik egymást, nem mellesleg erővel töltik fel a címet is. A könyv alapvető olvasási stratégiája a bölcséleti hangoltságú líra befogadásához köthető. Látványosan hiányoznak a bombasztikus megoldások, a versek hatásmechanizmusa az erőteljes egy-egy sorról, sorokból visszacsúszik a sorok közé. Csöndes, kiegyensúlyozott versbeszédet eredményez ez az eljárás, amelynek tétje földközben tartja végig a beszédet: noha az elvonatkoztatás, a beszéd légies könnyűsége lényegi része Áfra poétikájának, a megszólalás végső soron a múlt és a jelen befogásán, felfogásán és (újra/ki)mondásán munkálkodik — és ez a munka a nyelv lejtésén és sűrűségén is nyomot hagy olykor, ilyenformán a kézzelfoghatóság érdekében elnehezül. Az alapvető megnevezések jelentik a kihívást és a feladatot a történetek kimondhatatlanságával szemben. A beszélő(k) egyfelől azt keresi(k), hogy a maguk kényszeredetten hiányjeles életéből érkezve törhetnek-e jogosan és esélyesen a teljességre új, vagy ezután következő életükben. Az akaratok és a szeretetek ütközése és súrlódása azonban jellemzően a kijelentés és a visszavonás lépéseit váltogatja a versek retorikájában. Egy-egy kijelentés magabiztosnak és tévedhetetlennek látszik, utóbb mégis antitézisekben oldódik fel esetenként.

Többféle akarat útját láthatja az olvasó ciklusról ciklusra. *Gyermek és póráz* — mondja mindjárt az első címe, s a gyermekségtől a végig, jobban mondva a végzésig vezet el a rákövetkező cikluscímek ajánlata ebben a gazdag szövegvilágban. De mindjárt közbe kell vetnem, hogy bár a címeket követve egy ember élete összerakható — a keresés, a szeretet megtalálása (egyből kétféléé), a kiüresedés, a(z újra)kezdés, majd a vég (bár persze nem az élet vége értelemben) —, nem feltétlen olvasódik egységes történetként a kötet. Vagy legalábbis nem egy ember, nem egy család, nem egy szerelem történeteként — inkább mindezek történeteiként. Noha például a felnövéshez igen sok köze van annak, ami e lapokon áll — mégis: egységes epikus szála van is, meg nincs is, és akkor már inkább nincsen.

A nyitó ciklus második verse, a *Mély lélegzetek* mindjárt a kötet egyik kiemelkedő darabja. Nagyon szép példája azoknak a kifinomult mozgásoknak és helyezkedéseknek, mely a kötet versvilágára több helyen is jellemző. Feltűnően a tárgyias szemlélődés szövegeként indul a vers, hogy aztán egyre személyesebbé forduljon, ráadásul azt a felforgató sorskérdést, mely a tételeknek vissza-visszatérő jelentésképző origója, az apa halálát s a családot, ha ténylegesen nem is, de voltaképpen széthullását a gyűjtemény legdrámaibb hangvételű, ilyenformán legfelfokozottabb szakaszában mondja el — még a felfokozottság ellenére is végig



érezhető türelemmel, mely különösképpen a visszafogottságában is erőteljes zárlatban domborodik ki. Ez az első ciklus a gyermek perspektívájából beszél a családról, az elvesztett apáról — a „családról szóló szétpergett történet”-ről, ahogy a szintén emlékezetes, cikluszáró *Ott, ahol nemben* áll (26).

A második ciklus, *A keresés ritmusa* egyre többször és egyre intenzívebben vonja játékba a versbéli második személyt, a *te*-t. A versek retorikája nem teszi minden esetben egyértelműen láthatóvá, hol a határa megszólításnak és az önmegszólításnak, felszámolódik, elmosódik a megszólaló, a megszólaló mása, vagy a szerelme, vélt szerelme közötti elkülönülés (például az említett *Ott, ahol nemben*, ahol a jelentéslehetőségek mozgása sajátos izgalmat ad a szövegnek). Abban a versben a legegyértelműbb a határ, ami éppen az elhatárolásról szól — *A te másságodban* címűben. Ez a vers látványosan másféle retorikával épül, mint az addigi darabok, és ez a kötetnek ezen pontján merész vállalásnak is tűnik, hiszen az éppen felvett olvasási ritmust zökkenti ki — jókor és jól, mondja bennem az az olvasó, aki egy verseskönyvtől folyton izgalmat és kockázatvállalást is vár, s nem különben azt, hogy akarja magát másként olvasatni a kötet. Máshol is akad ilyen vers: már a következő, címadásában nagyon is fontosnak feltűnő, mert a kötet címével mégiscsak valamelyest szembe-menő *Kétféle szeretet* első tétele a *Kevés lesznek*. A szakaszszáró és -kezdő sorok egymásba indázása, a nyitányokban megismételt zárlatok egy-egy szóval való továbbírása a kötet poetizáltabb darabjai közé emeli az írást. Egyszersmind felvethető annak lehetősége is, hogy a kötet szerkezetében a törekenyebbnek tetsző líraibb darabok középpontokként, sőt fordulópontokként vannak elhelyezve. Szembetűnő az is, hogy a ciklus címe egy olyan

vers egyik sorából származik, amely a kötet egy másik pontján kapott helyet — *A másik fal* a *Ha most kezdenénk* című utolsó előtti ciklusban szerepel. A szöveg szövevényyszerűvé változik, a történetek, a család(ok) és a szerelem (szerelmek) történetei az ilyen megoldások révén mintha jobban egyfelé tartanának.

Az üresség ígérete már a szakítás verseit tartalmazza („Nem viseli egymást két ilyen gyengeség” — *Ha meguntál*, 63). A kötet szerkesztésmódjának talán egyetlen vitatható pontja, hogy érezhetően ritkulni kezdenek a hangsúlyosabb versek az anyag második felében. Talán túlságosan felszámolódik a szövegek közötti határ az utolsó ciklusok verseiben. Ezzel együtt határozottan egyneműsödik a beszélő is, korábbi kétsége lassan eltűnik, noha a megszólítás immár majd minden darabban ott van, ezáltal az alaphelyzet egy félig elmondott-félig elhallgatott párbeszédet idéz meg több esetben. Amely párbeszédszerűség lényegéhez viszont hozzátartozik, hogy kikezdi a beszélő egységességét. Talán így lehet megragadni leginkább, hogy formai vetületében is a kötet egyik kulcsszava lesz az *idegenség*. A helyüket keresik a kötet beszélői, de sosem biztosak választásaikban — a szövegek modalitásában is érezhető a megszólaló távolságtartása. Meglehetősen törekeny beszélő-alakzatokat rajzol ki a versvilág, noha maguk a versek gyakran határozottan depoetizáló, vaskos, a lirizáltságnak ellenálló nyelvet működtetnek — az említett *A másik fal* második szakaszának közepérsze például így hangzik: „Mert egy csarnokká bővült, / szögletes buborékban talán még társtalanabbnak / érezhetném magam. De ebben tényleg nincs semmi / mártíromság, pont azt akarom, hogy a különállás / végre elérje végső határát...” (72). Ez a fajta kettősség meglehetősen termékenynek mutatkozik, kiismerhetetlen feszültséget lop a sorok közé.

Áfra János kötete izgalmas, sok finom, szinte észrevétlen játéka mellett egyáltalán nem homályosul el e költészet tétje. Érthető és szerethető lírája időről időre merészen megtöri saját maga által felállított szabályait, és képes újrapozicionálni az olvasót. Az olvasót, aki történetet keres és állít föl az egymást követő darabok összeillesztésével, de mindvégig inkább történeteknek érzi mindazt, amit talál. Ez persze egyáltalán nem zavarja. A második kötet folytatja és újra is kezdi a *Glaukóma* témáit (nem beszélve természetesen arról, amikor újakat kezd), így következetes építkezőnek tűnik Áfra János. Ráadásul az egyik legérdekesebb építményt rakja össze a szemünk előtt kockáról kockára a fiatal lírikusok közül.

KERBER Balázs

Utak
találkozása

(Horváth
Benji:
Beatcore.
FISZ –
Erdélyi Híradó,
2015)

Horváth Benji második kötete egy izgalmas motívumrendszer kiépítésével teremt saját világot, és ezeket a motívumokat szinte minden szövegben újra és újra felhasználja, át- vagy továbbértelmezi. A versek gyakorta a séta, az indulás, a reggel, a kezdés és az újrakezdés szituációi köré épülnek, ezzel hozva létre egyfajta állandó, ritmikus hálót. A szövegekben az érzetek és élmények, a különböző atmoszférák találkoznak, metszik egymást, és a beszélő ezeket átélve kóborol a versvilágban, változik vagy egy helyben marad.

A változás és a megszokás folyamata többször is előkerül Horváth Benji világában, azonban érdemes elgondolkodni azon, vajon valóban változásokról van-e szó, és nem inkább a változás várásáról, egyfajta ébredés utáni, tisztult állapotról, amikor a beszélő készen áll az újrakezdésre: „megéneked, hogy ennyi volt az éjjel, / és hálás vagy, hogy újrakezdheted” (*A kolozsvári váltás*). Az érzetek, élmények találkozása gyakorta a beszélő jelenének és emlékezetének találkozása, egy metszéspont, ahonnan el lehet(ne) indulni, ahol megkezdődhet valami: „ez most az utak találkozása, / innen eddig nem mentél sehova, / ezen a hegyen búcsút mondasz újra” (*Révedés*). A *Felölem jövel* című kötetnyitó versben pedig ezt a felsorolást olvashatjuk: „kör, sokszög, változások, metszéspillanat”.

De épp a *Révedés* fogalmazza meg azt is, hogy az indulás lehetősége nem válik aktivitássá, hanem kifeszített jelen marad, egy mindig meglévő lehetőség, amivel a beszélő nem él. Az elvetett kocka visszakerül a dobozba, és marad a metszéspont reménykedő állapota, melyben inkább a belső tér, a fantázia, a vágy válik uralkodóvá. A *Révedés* cím jól kifejezi a kötet alaptonusát is; a beszélő általában mereng, gyakran érzékletesen, belefeledkezően, és ez nem annyira melankolikus, mint inkább egy érdekes, derengő hangulatot kölcsönöz a kötetnek. Az „itt sem — ott sem” kóborló állapotában a beszélő főképp az intimitások megtartó erejére hagyatkozik, illetve nyugvópontot keres egy olyan helyzetben, amely épp az alakíthatósága, a be nem fejezettsége miatt válik nyugodttá: „ablakban macska, kávé, szélcsend, reggel. / most cigizek, ez nem a szerelem. / nem megbocsáthatatlan semmi sem” (*Való világ*). A céltalan séta, a belső vagy épp a külső utazás motívumai felidézik a kötet címét is

inspiráló *beat* hangot és környezetet, csakúgy, mint az egyébként merengő beszélőből néha feltörő erőteljes, olykor durva fogalmazásmód: „gyere, / hülye szeretet, majd megtanullak. / rajta gecik, üssetek” (*RG 21*). Ez utóbbi kiszólások vagy inkább „kitörések” néha hatásosak és jól sikerültek, mint például az utóbbi, a fülszövegben Gondos Mária Magdolna által is idézett részletben, azonban néha a szándékolt túlzás vagy durvaság elveszti funkcióját, és erőltetetté válik. Ugyanakkor érdekes, provokatív vonása a kötetnek, hogy ezek a részletek gyakran olyan versekbe illeszkednek, melyek egyébként egy klasszikusabb ízlésvilágnak is megfelelénének.

A kötet verseiben mintha jellemző volna a harmónia iránti vágy (elsősorban a beszédmód, a „versszervezés” szintjén), illetve az elmondhatóság, a kimondhatóság lehetőségeinek keresése. A szövegek nyugtalanságukkal és váltásaikkal együtt is hosszabb lélegzetűek, ráérősek. Ezt erősíti *A kolozsvári váltás*ban is jelen lévő rímes, jambikus forma, ami a beszéd folyamatosságát, megtartóhatóságát teremti meg. A versek dikciója gyakran egyfajta intimitásra, belső beszédre törekszik: „a szív kötött / hozzá a földhöz húsz vagy öt éve” (*Felölem jövel*); „hogy amfetamin nincsen, és egy nő kell, / a változásban jó lesz majd neked” (*A kolozsvári váltás*). A bensőség néhol az imaformában, vagy annak forgácsaiban tűnik fel, ám a biblikus utalások közepette is ugyanaz a hétköznapiság vesz körül minket: „és este, reggel, harmadik nap. / könnyű eső, vékony fények, / megint itt a meggyfák alatt, / Uram, kicsit durvábban élek, / reggel, este, vége a nyárnak” (*Másnap*). A versek vizualitása a dallamhoz, a ritmushoz alkalmazkodva épül; fontos a hangzás és a kép egysége, a szöveg sodrása. A versek a séta ráérősségébe olvasztanak ritmust és látványt, összeolvad a beszéd és az érzékiség: „nem gondoltam volna egy éve, kettő, három / — végig a Sárbogárdi úton. vagy a Rákóczin, / skizofrén nyárban, a Napoca utcán, ahol / nem volt halál és könnyű az álom” (*Magánvirágzás*). Az előző kötetben, *A cseplini dívában* még erősebben jelenlévő Parti Nagy-hatás, a nyelvi elemek alakítása, roncsolása itt háttérbe szorul, bár egy-két szójátékban még érezhető: „így ül szelíden itt e Budapesten” (*Feldobott ötvenes*).

A versek dallamossága, sodrása és a bennük megjelenő kóbor alak távolról eszünkbe juttathatja a korai Faludy-szövegeket, főleg a hangzás és a vizualitás harmonikus kezelése miatt. Faludyra emlékeztet néhol a szövegek sanzonszerűsége is, illetve az akár hagyományosnak is tekinthető motívumok („nem volt halál és könnyű az álom”) hangzás általi izgalmassá tétele, a dal- lam általi revitalizációja. A visszatérő refrének és a dalszerűség, a jambus könnyedsége olykor Faludy szerelmi balladáit idézik meg: „ha huszonnégy is elmúltam, egy reggel / dohányt veszek, és nem siratom őt” (*A kolozsvári váltás*). Néha pedig mintha az újraköltött Villon hangja csendülne fel: „ha hangomat is elszív- tam egy reggel, / s úgy jöttem el, hogy látott a halál, / az időből kiátkozott a rendszer, / bár elaludtam annyiszor hasán” (*A kolozsvári váltás*).

Horváth Benji beszélője/beszélői nem csak az olyan általános motívumok szintjén teremtenek rendszert, mint az újra-



kezdés és az indulás, hanem a kisebb képek, fordulatok terén is. A kötet világán belül elég enigmatikusnak ható *Találás* című vers különválasztott záró szakasza tulajdonképpen egyfajta végső, szembeesítő szimbolikaként tünteti fel a tenger, a tölgyfa és a tükkör motívumait. A versre felelő és a kötetben mindjárt utána következő *Pareidolia* című szöveg ugyanezekkel a képekkel végződik, és megjelenik a könyvön más és más formában végigvonuló „kegyelmi reggel” motívuma is, vagyis az ébredés, az utak találkozása, a metszéspont, ahol még minden elkezdhető, újra-kezdhető. A tenger mint a belefeledkezés, az elengedés szimbóluma később a *Magánvirágzás*ban is újra feltűnik. Itt a „szédelő tengerbe” vágó beszélő az érzéki felületek iránti rajongásáról is tanúbizonyságot tesz; arról, hogy végül csak a tenger habjainak vagy éppen a földnek tapinthatósága marad. A tapinthatóság iránti vágy összekapcsolódik az indulás motívumával, ahogy ezt a kötetnyitó versben már láthattuk: „indulni, megragadni sört, telet, tagmondatot, / tekintetet, segget, feszült harisnyát” (*Felölem jövel*). A két vers egyébként olyannyira felel egymásra, hogy a *Magánvirágzás* utolsó szakaszában mintha a *Felölem jövel* fel-

sorolása folytatódna: „a lépcsőt, ahol a vodkát, az erkélyt, ahol a cigit, / a fogást, a haját, a kilátást” (*Magánvirágzás*). A szédelés, az érzékekre való hagyatkozás tulajdonképpen a kötet *ars poeti- cájának* is tekinthető, hiszen a versek a séta rendszertelen, de a járás felől nézve mégis ritmikus élvezetéhez és optikai bőségéhez hasonlóan dinamikusan halmozzák egymásra az érzékeket, képeket, illetve a hangzás tekintetében is jól komponált sorokat.

A kolozsvári váltás harmadik versszakának „huszonhárom leszel s még tart az út” sora ismét előhozza a már a vers elején is sokadszorra feltűnő továbblépés/kezdés-motívumot, s ezzel az újrakezdések és ébredések hálója megint továbbszövédik; a sokféle megjelenés misztikussá, a hétköznapi túlívá teszi a reggel, illetve az indulás képzetét. Izgalmas paradoxon a kötetben, hogy míg a nyíltan biblikus, illetve szándékoltan imaszerű részek általában emelkedettségük ellenére is a hétköznapi, a profán világ felé mutatnak, addig számos, első olvasásra profánnak tűnő mondat végül transzcendens értelmet kap.

Horváth Benji kötete dinamikus versbeszéddel, gördülékenyen kelti életre beszélőjének ébredéseit és kóborlásait, a kötet motívumrendszere pedig többszöri újraolvasást, ízelgetést tesz lehetővé. Néha mechanikussá válik ez az ismétlődés, az ismert motívumok feltűnedezése, váltakozása, azonban a kötet legjobb versei erős hálót képeznek, és képesek mozgásba hozni az egyszerre profán és transzcendens versvilágot, mely egyfajta hidat képez lázadás és klasszikus hangzás között. A kötet intim hangú beszélője saját újrakezdéseinkben is társ lehet.

KÁLMÁN C. György

Személyesség és körülmények

(Gilbert Edit: Az együttérzés irodalmi és vonzatai. Pont Kiadó, 2014)

Gilbert Edit könyve vegyes tartalmú, színes kötet; műfajában, terjedelmében és tárgyát tekintve is igencsak eltérő szövegeket tartalmaz — ez okot adhatna a gyanakvásra, ámde részint éppen ez a sokféleség tartja ébren az olvasó érdeklődését, részint meg ebből a sokszínűségből mégis egyértelműen kibontakoznak azok a kérdések, amelyek a szerzőt foglalkoztatják. Márpedig mi másért is olvasnánk egy tanulmánygyűjteményt, mint hogy megismerjük: másokat (a könyv szerzőjét) mi érdekli, mire hívja fel a mi figyelmünket, mit tart fontosnak. Nemcsak maguk a tárgyalt szövegek vagy a velük kapcsolatos problémák, hanem a válogatás (a szövegeké és a kérdéseké egyaránt) az ilyen munkák tétje.

A fő témák és kérdések körülhatárolhatók, de minduntalan átfolynak egymásba: az egyik az orosz irodalom (amely pár évtizede újból nagy korszakát éli). Csehovtól Bulgakovig, és persze tovább, a maiakig — de a régebbi szerzők is a mai közegben, s persze a ma olvasatában jelennek meg. Nem „irodalomtörténeti” írások ezek; abban az értelemben nem, hogy „a korban” helyeznék el a szövegeket. Épp ellenkezőleg: a ma olvasója számára tennék őket elevenné. És ez teljesen természetesen adódik az egyik legfontosabb szereplő, Ulickaja (és Csukovszkaja és Voznyeszenszkaja) esetében: a szerző nemcsak fordítója és nagy híve Ulickájának, de szisztematikus értelmezője is. Gilbert írásai aligha megkerülhetők, ha valaki bármelyik Ulickaja-szöveg interpretálásába fog.

Az orosz tárgyú írásoktól viszont nehezen is szakíthatók el azok, amelyek a másik nagy területhez tartoznak: női írás, a női irodalom, a nő képe az irodalomban. Itt (Ulickaján és Voznyeszenszkaján kívül) Szabó Magda és Turczy István (kicsit másutt Tóth Krisztina és Polcz Alaine) kerül még elő. Gilbert nem harcos feminista (vagy legalábbis minden militáns gesztus távol áll tőle), csak alaposan elgondolkodik azon, mik a sajátosságai a nőről szóló (vagy éppen női) írásnak, s hogy mennyire vállalják vagy vallják a szerzők saját feminin szemléletüket.

Amikor pedig a szerző igyekszik külön fejezetbe szorítani a — mondjuk így egyszerűen — „női témát”, ott minduntalan szó esik az önéletírás sajátosságairól, arról, hogy hogyan, mikor, miért vonzza be az írott szöveg olvasóját egy élettörténetbe — és

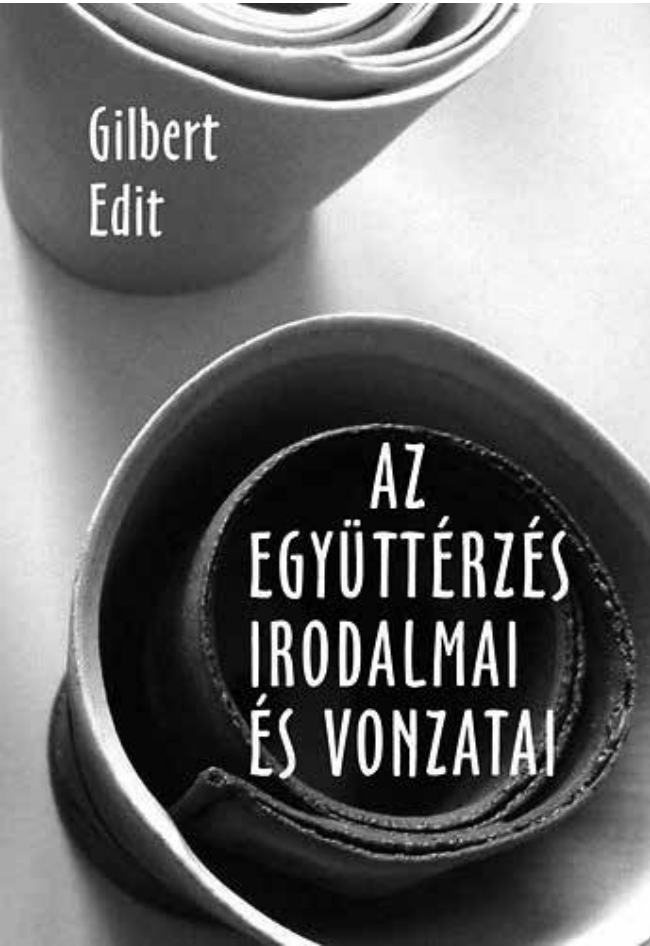
mennyiben azonosítható (vagy hozható össze) ez a szövegvilág a „valóságos” világgal, a szerző „tényszerű” valóságával. Ez volna tehát a harmadik terület: nem külön fejezetben, de vissza-visszatérően jelenlévő kérdések formájában.

Innen pedig alig kell egy kis lépést tennünk, hogy eljussunk a biblioterápiához. Ez a tudományág — vagy mondjunk inkább értelmezői-közösségi gyakorlatot? — az irodalom hatását helyezi a fókuszba, éspedig gyakran egészen konkrét *gyógyítási* célzattal. De ebben nem merül ki: nem csak arról van szó, hogy beteg (betegnek minősített, magukat betegnek érző stb.) emberek úgy keresnek — szakértő segítséggel — megkönnyebbülést, úgy törnek önmaguk és a világ jobb megértésére, hogy (legtöbbször) szépirodalmi szövegeket olvasnak és beszélnek meg. Ennek az irányításához, empatikus és céltudatos vezetéséhez komoly felkészültség (és persze megfelelő beállítódás) kell: a kötet első (hosszabb) tanulmánya ebbe vezeti be az olvasót.

A területek iménti felsorolása nem követi a könyv sorrendjét — nem is lehetett egyszerű ezeket az egymást átjáró (de legalábbis sok szállal összekötődő) témákat elkülöníteni és sorba rendezni. Ráadásul mindegyik mögött ott egy ötödik (vagy hatodik?) nagy téma, ami nem is jut külön fejezethez: a *személyesség* kérdése. Vagy másképpen fogalmazva: a személyes jelenlét, az irodalom (vagy kultúra) közegében való bennelét, az érintettség, irodalom (kultúra) és olvasó (néző, hallgató) találkozásának legszemélyesebb módzatai.

Mindez nagyon fennköltén hangzik, pedig nagyon is gyakorlatias. Ez az, ami a biblioterápia mélyén van — éppúgy, ahogyan az önéletírás vagy a női írás problémáinak mélyén. Mi közünk hozzá? Mit érdekel? Mi kell ahhoz, hogy érdekeljen? Mit tesz a szöveg azért, hogy érdekeltté tegyen, hogy a találkozás minél hatásosabban, minél több haszonnal, minél érdekesebben történjen meg? Vagy a szövegen kívül más körülményekre is szükség van?

Vannak olyan írások, amelyeket a szerző kifejezetten ezen *körülmények* taglalásának szentel — de másutt is elő-előkerül messze a szövegen (vagy irodalmon) kívüli térség, maga az alkalom, az esemény, a részvétel viszonyai, szerepei. Milyen érdekes — mi több: fontos — volna ezzel rendszeresen szembesülni. Mert az a helyzet, hogy nem mindegy, hogyan jön létre a találkozás: sikerül-e felkelteni a közönség figyelmét, milyen fénybe (vagy árnyékba) kerül a szerző meg a szöveg körül bábáskodó közvetítők — a kultúra minden rangú közvetítői. Elemzésre, értékelésre méltó volna mindez: visszajelzés is volna, tájékoztatás is, és azoknak is hasznára lenne, akik amúgy sosem szoktak részt venni efféle alkalmon. Egyáltalán: az is a kultúra alakítása, művelése volna, ha bárki venné a fáradságot, hogy erre időt és energiát fordítson. Vagy képzelje el a kedves olvasó, hogy erről a lapszámról (és persze erről a kritikáról is) megjelenik egy bírálóat valamelyik másik (nyomtatott vagy internetes) lapban. Elmondja, mi van a folyóiratban, hogyan áll össze, mit érdemes elolvasni, mit ugorjunk át; hogyan kapcsolódik (vagy nem) egyik írás a másikhoz, van-e (vagy nincs) rendező elv, központi



téma; szót ejtene a szerkesztésről, az illusztrációkról és a látványról, a színvonalról, a kivitelezésről, a potenciális közönségről; még abban is segítséget adna, hogy mivel kezdjük az olvasást.

Nagy ritkán azért van ilyesmi. Ezek persze inkább afféle ajánlók, elvétele, ha van bennük bármi bírálóat; pedig sokat segítené szerkesztőknek, szerzőknek, olvasóknak egyaránt, ha olykor orientálnák őket, volna egy külső, megfigyelő pillantás, megértés és szurkálódás. Ahogyan egy folyóirat-kritikának nem feltétlenül az egyes megjelent szövegek értékelésével kellene foglalkoznia, lehetne olyan más közvetítő közegekről is írni, amelyek a szöveg és az olvasó találkozását vannak hivatva megkönnyíteni (vagy lehetővé tenni). Mi lenne, ha a könyvbemutatókról, nyilvános vitákról, felolvasóestekről is születnének kritikák? Ismét: nem szükségképpen arról, hogy milyen is a bemutatott (megvitatott, felolvasott) mű, hanem a közegről magáról, a szereposztásról (a hivatalosan kiosztott és az *alakuló* szerepekről egyaránt), a hangulatról, a felépítésről-szerkesztésről, a körülményekről.

Nem akarom félrevezetni az olvasót: nem erről szól Gilbert Edit könyve, ez csak egyetlen szál a sok közül — de az egyik legfontosabb. Nem a könyvből (hanem máshonnan) tudható, hogy Gilbert Edit valóban foglalkozik ezzel az úttörő kritikai

műfajjal: összhangban azzal, hogy az irodalom megszólító ereje, személyessége és a befogadás kontextusai foglalkoztatják.

Kell néhány szót szólni az írások nyelvezetéről, olvashatóságáról — ez szorosan összefügg Gilbert Edit érdeklődésével és megközelítésével is. Noha (a jegyzetek bőven igazolják) a tudományos felkészültségnek, az elméleti megalapozásnak koránt sincs híján, a szerző arra törekszik, hogy nagyon érthetően, köznapian, már-már beszélgetve fogalmazzon: a szikár, terminológijában szigorú stílus helyett a személyes megszólalás, a több oldalról megvilágító, magyarázó, illusztráló és az olvasóra mindenekelőtt odafigyelő írásmód az övé. De ne gondoljunk homályos impressziókra vagy költői futamokra — okos, érvelő, mégis végig élvezetes szövegek ezek. Mint mondtam: ez természetes része annak, hogy a szerző a mű és befogadója találkozására iránt érdeklődik, s a maga módján ezt segíti elő a saját munkájával is.

Persze nem ez volna az egyetlen lehetőség. A befogadás kérdéseivel, a befogadást környező kontextussal másként is lehetne foglalkozni: távolságtartóan, tudományosan, nagy apparátussal, a szakmai közösségre tekintettel (s még ezen belül is számtalan változat lehetséges) — Gilbert Edité kicsit közelebb áll a résztvevő tanulmányozáshoz, saját reakcióinak megfigyeléséhez, az emberi tényezők feltérképezéséhez. Talán nem mindenkinek tetszik ez, lehetnek, akiket nem elégít ki, vagy túlságosan egyedinek, alkalminak, kevésbé általános(ítható)nak gondolják. De érdemes úgy felfogni ezt a kötetet, mint ami nem megmondani (pláne nem kinyilatkoztatni) akar, hanem beszélgetni invitál: együtt-érzésre hív, személyes érintettségünkre kíváncsi. Tanulmányai a nagy orosz írókról, a biblioterápiáról meg az önéletírásról komoly tudományos munkák; de vállalja azt is, hogy olykor mulandó, periférikus, esetleges az, amiről ír — mégis: milyen tanul-ságos tud az lenni!

GILBERT Edit

Egy (füves)ember élete

(Jevgenyij
Vodolazkin:
Laurosz.
Fordította
Pálfalvi
Lajos,
Európa,
2015)

Egy emberi életet követ végig ez a mai orosz szerző, születéstől a halálig formálja meg az egyes létfázisaiban akár szent együgyűnek, félkegyelműnek is tekinthető alakot a regény. Emlékeztet, mint többen megjegyzik, Ecóra, a mágikus realistákra, történelmi-vallási metafikciókra (alcímében: *Nem történelmi regény*), kissé Saramago műveire is. Horizontja sokszoros: az emberi életutat tágan, archetipikusan érti, s a mű világában a szereplők mintaismétlését bibliaivá tágítja, a vezeklés motívuma által kötve össze a központi figura univerzális szellemiségét nemzeti kulturális tradíciójukkal.

Pestises szüleinek halála után korán árván marad, majd a füveket-fákat, a természet elemeit gyógyításra használó nagyapjával él a főszereplő. A nagyapa elvesztésekor befogad egy beteg lányt, akit meggyógyít s akibe beleszeret, de fél bemutatni a falunak — nem lévén rá mintája. Kedvesét teherbe ejti, majd rejtegeti szülését is, amibe belepusztulnak szerettei: a szülő anya és magzata egyaránt. Ezt a tragédiát nem tudja és nem akarja kiheverni. Lemondásokkal, adakozással, gyógyítással — és halottaival való folyamatos, egyoldalú kommunikációval tölti aztán életét, minden anyagi és érzelmi javat következetesen elutasítva magától. Úgy szervezi mindenkori tevékenységeit, hogy ne tudjon megnyugodni, megállapodni, ne sikerüljön boldognak lennie, mert meggyőződése szerint nem érdemli meg azt. Fiatalkori végzetes hibáját javítja ki végül öregkorában egy ismétléssel.

Saját életszituációi is ismétlődnek, egymásra íródnak. Természetszerűleg őt tekintik a falubeliek a nagyapai gyógyító szerepkör folytatójának, őt látják immár saját nagyapjának, az unokát, aki hamar felnőtt a feladathoz, hiszen beletanult mellette a tudományba. A hely, az eszközök, a módszerek, a vérségi kapcsolat és a külső hasonlóság is erősíti a párhuzamot, ami a középkor mágikus világszemléletében analógiából egybeeséssé erősödik, s ami bibliai párhuzamokkal dúsul a cselekmény végére: egyidejűleg, a mindenkori emberi jelenben meglátva, abba bevonva az örök alaptípusokat, modelleket, a szent könyvek alakzatait.

Nevet vált élete során többször is a főszereplő — rejtőzésből, mással azonosulva: először az elhunyt lánnal, ekkor Usztyinából

Usztyinná, majd elvesztett barátjával: akkor Amvrószijjá válva szerzetessé avatásakor, majd végső nevének (ami egyben a címadó szó) elnyerésekor. Ez utóbbi a babér görög-orosz megnevezése: a megfelelő, dekódolt tartalmat jelzi is a narráció. A narrátor az élet és a könyv zárásakor kinyilvánítja, hogy hősének eleddig széttartó mozaikszemélyisége immár a mindenható felé tart, Ő látja egységben azokat egy személy életeként.

A vezeklő, szent félkegyelmű gyógyító alakja elemeiben ismerős az orosz kultúra történetéből. A kalandos-misztikus középkori miliő mint regényformáló terep nem ismeretlen más kultúrkörökből sem. Újdonságértéke ennek a műnek a mai orosz irodalmi palettán a bizarr, groteszk, pornografikus szorokini és krimibe csavart akunyini középkor-ábrázolás után a lírai, mágikus, szakrális szemlélet. Ez komolyságával, áhítatával alapvetően különbözik a kortárs vallásos fikciótól, a túlvilágjáró regényektől, a pravoszláv lektúrtól egyaránt.

A szerző középkorú orosz középkorkutató, a híres Lihacsov tanítványa. Tudós filológus-íróként sem most debütál. E regénye viszont számos babért learatott otthoni irodalmi életükben. Szenzációként tálalja a magyar fülszöveg is, és évtizedes távon méri jelentőségét: „Évek, talán évtizedek óta nem született a *Lauroszhoz* fogható nagyregény Oroszországban” — írja róla magyar kiadója (<http://www.europakiado.hu/konyv/743735/laurosz>) s veszik át sokan a formulát, ami a „nagyregény” műfaj meghatároz(hat)atlansága miatt is erősen kétséges, kérdéses. E könyv hangütése, történelemszemlélete és emberképe valóban nem megszokott a kortárs kulturális közegekben, s mélyen nyúl vissza egy tradícióhoz, ami évszázadokkal korábbi elődökkel rokonítja: a középkori szentek életírásaival. Szőke Katalin kiváló, tanulmányértékű ismertetésében „mágikus realista válságlegendaként” aposztrofálja (<http://www.konyvjelzomagazin.hu/hir/magikus-realista-valsaglegenda>). Ő jegyzi meg, hogy a tudósi attitűdből keletkező szépirodalom regiszterében Vodolazkin nem egyedülálló jelenség Oroszországban sem. Akunyin is írói álnév, egy japán filológiával foglalkozó tudósé. (Szerzők soráról derül ki, másoknál sejtethető, hogy fikciós: szépirodalmi vagy populáris műveik mögött egy a tudományokban ismert s azokból kiránduló, esetleg kiábránduló személy húzódik. Az orosz internetes oldalak tele vannak más műfajokban és néven próbálkozó filológusokkal.) Maga Vodolazkin is publikál, jelzi Szőke Katalin, tudós kollégákról esszéket, illetve emlékeztetéseket neves kortársairól.

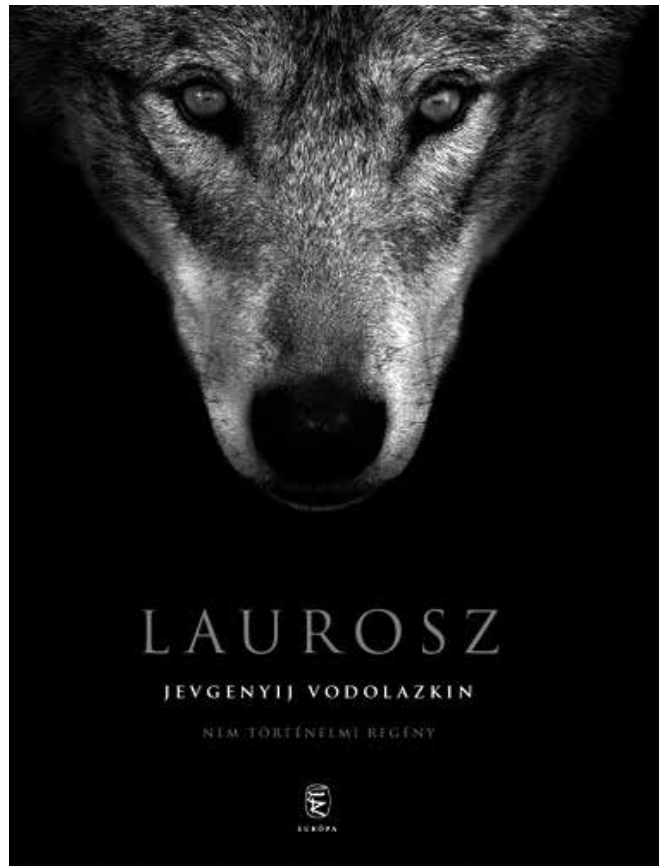
A szerző laikus olvasói is hangot adnak — főként elragadtatottságuknak. Van azonban, aki csalódik (például a Könyvek & Kávé blog írója, <http://konyvekeskave.blogspot.hu/2015/11/jevgenyij-vodolazkin-laurosz.html>) a cselekmény kiszámíthatóságában, jelezve, hogy a főalak nem elég izgalmas a hosszú cselekménytől elvárható fordulatosságához. Ugyanő értetlenkedését fejezi ki a középkor világába kerülő mai tárgyak, utalások miatt, egy kommentelője viszont utánajár e (részben posztmodern) technikának, amiről értesíti is olvasótársait.

A regény új színfolt az orosz irodalmi kínálatban, viszonya a középkorhoz másképpen performatív, mint a fent említett szer-

zőké. Esztétikai-etikai gesztusa az időtlen, univerzális emberi értékek, az örök szerelem és szeretet, az együttérzés és a jóvátételre törekvés (verbális) ikonként való felmutatása.

Szómágiája az irodalmi apokrifok mágikus realizmusához hasonlítja: „Hrisztofor nem azért írt, mert félt, hogy elfelejt valamit. Még idős korba jutván sem felejtett el semmit. Az volt az érzése, hogy az írott szó rendbe teszi a világot. Megállítja az áramlását. Nem hagyja, hogy szétmaszatolódjanak a fogalmak. [...] Hrisztofor rendszerint ott hagyta a feljegyzéseit, ahol készültek: a lócán, a kemencén, a farakáson. Nem vette föl, ha leesett a földre, mintha homályosan látta volna előre, hogy egyszer majd úgyis rábukkannak a kultúra egyik rétegében. Hrisztofor arra jutott, hogy a leírt szó ugyanolyan marad örökre. Történnék bármi, ha leírták azt a szót, az már megvalósult.” (39) Kozmikus, szakrális rendet tételez a világban. Emberképe a jóra való, aszkézisével vezekelni tudó, hite és lelki nagysága révén esetleg természetfeletti képességekkel felruházódó személyé: „Az angyalok nem fáradnak el, felelte az angyal, mert nem takarékoskodnak az erőikkel. Ha nem gondolsz arra, hogy az erőd végesek, te sem fáradsz el. Tudd meg, Arszenyij, hogy csak az tud vizen járni, aki nem fél attól, hogy elmerül.” (120) Az individuum, a személy saját önmegvalósító hajlama ellenében magára rója a névtelenség és magány penzumát: ez menekülés egyúttal a hírnév elől („Arszenyij azt gondolta ilyenkor, hogy magában van, de ez nem így volt. Nem tudott elrejtőzni sehová a hírneve elől” — 130). Ez a felfelé törekvő emberi attitűd motívikusan gazdagon kidolgozott regényszövetben valósul meg. A középkor terei, tájai Oroszországtól a Szentföldre, a térben és időben elkülönülten létező reáliák palimpszesztikusan összerendeződnek. Rétegződnek a tárgyi, természeti világ apró részletei, az adott helyen valaha éltek pedig viszonyba kerülnek velük metaforikus és metonimikus megidézésük által: „A halál fuvalatára emlékeztette e hideg légáramlat, mintha a tó feneketlen mélységeiben lenne minden belöszerszki, aki valaha is távozott ebből a világból. Arszenyij képes volt órák hosszat bámulni a jeget, gondosan tanulmányozott mindent, ami belefagyott télen: a fazekak cserepeit, tábortűzben elhamvadt rönköket, elhullott farkast, háncscipők maradványait, meg azt is, ami már olyan régóta rejtőzött itt, hogy elvesztette eredeti kinézetét, és tiszta anyaggá változott.” Végül Arszenyij is egybeolvad környezetével: „A hangyák nem akarják megkülönböztetni őt ettől a fától, és a sztarec megérti őket. Maga is érzi, mennyire elfásult.” (409)

A nem kortárs miliő orvosi gyakorlatának érzékletes, aprólékos precizitású, alaposan kikutatott és átláthatóvá tett megleve-nítése bennem felidézi Tompa Andrea nagyszerű orvosregényét, a *Fejtől s lábról*t. Az immár elérhetetlen nő transzcendensben történő keresése, a permanens útonlét felé és vezeklés érte számos jelentős kortársat (José Saramago: *Minden egyes név*; Terezia Mora: *A szörnyeteg*) és bestsellerszerzőt (például Murakami Haruki műveit) eszünkbe juttat. Az időtlenség, a kezdőpontba való visszaérkezés, a befelé, felfelé történő kommunikáció — és a magukra hagyott halottakkal folytatott élettudatosság áldozati



perspektívája elemel az evilágtól. A permanens belső reflexió imaállapota azonban evilágba ágyazott, onnan, innen zajlik. A szenvedő embertársak gyógyítása a fű, fa, virág erejével és hittel, receptekkel és emlékezettel; gyakorlattal, megfigyeléssel, tanítással, a tudás praktikáinak átadásával — elsősorban pedig ihletett, intenzív emberi jelenléttel történik.

A különös hangulatú könyv szép, hajlékony magyar nyelven került elénk Pálfalvi Lajos fordításában, aki nem csak lengyel szövegek átültetésben jeleskedik. Egyetlen megjegyzésem a személyek egymásba tűnéseire és nehéz beazonosíthatóságára vonatkozik, amikor ez nem szándéka az eredetinek. A magyar nyelvben annak természete miatt nehéz rájönni, kire utalunk, hiszen nem kötelező őt újra és újra megnevezni. Mivel az igealakok és névmások nálunk nem segítenek a felismerésében, ellentétben az oroszral, ahol legalább a neve kiderül az alanyoknak, a cselekvők gyakoribb megnevezése megkönnyítette volna az olvasó dolgát ott, ahol éppen nem cél az összemérés. A spirituális irányultság materiális vonzatai a nyelvi fogódzók által erősödnének — az örök szerelem testiesen testetlen regényének látható körvonalai még érzékletesebben kirajzolódhatnak a metafizikai dimenzió fizikai beágyazódása, konkretizálása, lexikai-szemantikai rögzítése révén.

PÁLFALVI Lajos

A vegytiszta forma

(Agneta Pleijel: Lord Sohamár. Fordította: Papolczy Péter, L'Harmattan, 2015)

A hatvanas években a modernség szentháromságának nevezte egy lengyel kritikus Witkiewicz, Schulz és Gombrowicz „klasz-szikus triászát”. Már rég nem vetélytársak, egymást erősítik, bár az elmúlt fél évszázadban mindig felváltva kerültek előtérbe. Hol Witkiewiczet ünnepelték mint a színház nagy megújítóját (regényei és elméleti írásai nem keltettek akkora feltűnést), hol Gombrowicz drámáit és naplóit csodálták, miközben Schulz is egyre több hívet szerzett prózájával és rajzaival. A kultuszt pedig folyamatosan ápolják az évente tartott drohobicsi és wrocław-i Schulz-fesztiválon. Tadeusz Kantor, a festőből lett színházteremtő volt az első művész, aki egyben látta a három életművet (és épített be ezekből oly sok mindent a sajátjába).

Most már mindhárom író regényhős is. Schulz szerepel Cynthia Ozick *Stockholmi Messiás* című regényében, David Grossman művében, a *Lásd: Szerelem* hőseként pedig nem hal meg szülővárosában, hanem Gdańskba utazik, a tengerbe veti magát, és lazaccá változik. Agneta Pleijel regényében is felbukkan, bár csak egyetlen jelenete van, abból kiderül, hogy Witkiewicz a szereplők közül egyedül őt tekinti valódi szellemi partnerének és hozzá méltó művésznek. Vagyis Schulz képes megérteni Witkiewicz saját eredeti, biológiai monadizmusnak nevezett filozófiai rendszerén alapuló bonyolult teóriáit, esztétikáját, művészként pedig képes olyan műveket alkotni, amelyek megfelelnek a *tiszta forma* kritériumainak (még prózában is, noha ezt Witkiewicz alkalmatlannak tartotta erre, ő maga csak a drámában és a festészetben próbált eljutni erre a szintre).

Egyébként Witkiewicz életművét egészében látni is igen nagy teljesítmény. Máig sincs olyan monográfusa, aki ugyanúgy eligazodik az életrajzban, a regényekben, a színházban, a filozófiában és a képzőművészetben. Pleijel képes minden oldalról bemutatni ezt a világot, és a biográfiai kódot is megadja olvasóinak. Amikor például eltéved a hőse Ausztráliában, és az őslakosok vándorló törzsével találkozik — nem tudományos expedíció keretében, mint Malinowski, hanem véletlenül —, annyira ismerősnek találja a helyzetet, hogy hamarosan belátja, ezt „ő maga írta”. Számos ilyen „vegytiszta helyzet” található a drámáiban, amikor nem tudni, mi történik a következő pillanatban: kannibálok vacsorája lesz, mert a zakopanei festő itt nem

más, mint „két lábon járó pecsenye”, vagy a véres rítus csak az ő rémképe, a bennszülöttek csak féregteleníteni akarják a füsttel.

Igen merész ötlet volt egyetlen regényben feldolgozni Witkiewicz és Malinowski történetét, az eredmény azonban imponáló. Hihetetlen, mi minden fért bele ebbe a tönkretett nagy barátságba. A kezdet kezdetén még Witkiewicz tette Malinowski elé Frazer *Az aranyág* című művét, elindítva ezzel a barátját azon az úton, amely az antropológia megújításához, s egyben Frazer trónfosztásához vezetett. Malinowski elődei a dolgozószobájukban művelték ezt a tudományt, ritkán merészkedtek a terepre, ha el is utaztak távoli helyekre, a misszionáriusokat és a kereskedőket faggatták, nem hagyták el az akadémiai tudomány komfortzónáját. Szövegeket olvastak és elemeztek, nem vonták kétségbe a saját kultúrájuk felsőbbrendűségét.

Amikor Malinowski a Trobriand-szigeteken sátrat vert egy faluban, megtanulta a nyelvet, ajándékokat cserélt (ahogy Witkiewicz is elajándékozta az óráját abban a vészhelyzetben), halászott, gondozta a kertjét, részt vett a falu életében — új fejezetet nyitott az antropológia történetében. De milyen nyomot hagy az a résztvevő megfigyelő személyiségén, ha hosszú ideig él egy társadalomban, amely annyira különbözik attól, amelyben felnőtt, és ahová visszatér? A romantikusok szerint bármilyen maszkot visel is az ember, az identitás, a belső lényeg változatlan marad, akár évtizedeken át. A XX. században ez már illuzórikusnak bizonyult: a szenvtelen megfigyelő az új kultúra megismerése közben átértékeli a sajátját. Nyelvet, fogalomrendszert, normákat tanul, részleteket gyűjt és összefüggéseket keres, fáradhatatlanul.

Pleijel bámulatos empátiával jeleníti meg a tudós és a művész kétszemélyes pszichodramáját. Felhívja a figyelmet e kapcsolat homoerotikus epizódjára, de nem próbálja pusztán ezzel magyarázni a konfliktusukat. Witkiewicz logikus módon jutott el a maga transzgresszív erotikájával a homoszexualitás kipróbálásához, de könnyedén túllépett raja, ballépésnek, röhejesnek nyilvánította a kísérletet. A szerző időben későbbre és a világ túlsó végébe, az érintetlen ausztráliai természetbe helyezi a rossz emlékü zakopanei enyelgést, ezzel pedig nagyobb jelentőséget ad neki, mert két harmincéves férfit hoz össze a sátorban, akik talán pont a történetek miatt nem látják viszont egymást. Mintha itt válna szét végleg az útjuk. Az irodalomtörténetből és a regényből ismert Witkiewicz is kizárólag a másik felet okolja, mintha csalárd módon elcsábította volna, sőt még gúnyolódik is Malinowski vélt homoszexuális hajlamain (a regényben így írja alá a barátjának küldött levelet: *a te Mariád*).

Valószínűleg azért távolodott el egymástól ez a két nagy egyéniség, mert csak a tanulóéveiket töltötték együtt, életük meghatározó tapasztalatait nagyon különböző helyeken, Melanéziában és Szentpéterváron, másként fogalmazva, a paradicsomban és a pokolban szerezték. Bármilyen furcsán hangzik, az I. világháború kitörése után a két lengyel Ausztráliában a front két oldalán találta magát, függetlenül attól, hogy miként képzeltek el a háborúban a lengyel érdekek érvényesítését

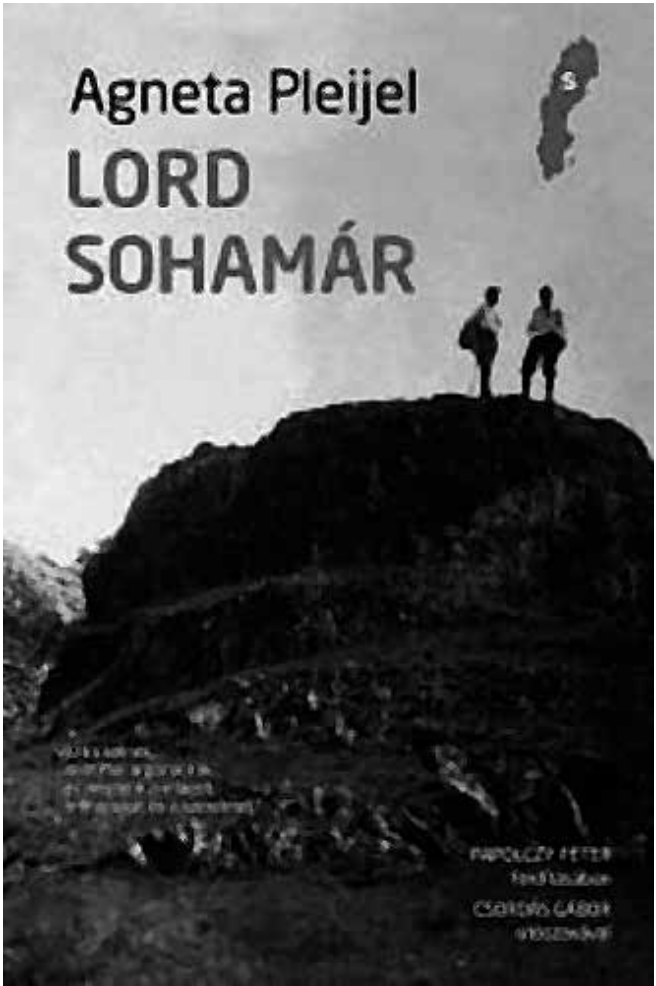
(Witkiewicz szerint úgy vívhatják ki a függetlenségüket, hogy a szláv, nem pedig a germán oldalon harcolnak — de szerencsére nem ő, hanem Pilsudski vezette a lengyel légiókat). Mivel nem volt Lengyelország, a krakkói születésű Malinowski osztrák, tehát ellenség volt Ausztráliában, ezért börtönbe zárták, majd kiengedték, de szemmel tartották; a varsói születésű Witkiewicz pedig orosznak, vagyis hű szövetségesüknek tekintették.

Malinowski távol maradt attól a katasztrófától, amelyben megszületett a XX. század (ahogy a II. világháborút is Amerikából figyelte a haláláig), a melanéziai kultúráról alkotott képében mégis tükröződik Európa válsága. Bár Witkiewicz „a legművészietlenebb embernek” nevezte a barátját, az antropológus kezdetben költőként látta a történelmen kívüli idillt, és elmerengett azon a lehetőségen, hogy milyen esélyeket kínálna a költészet e világ megismeréséhez. Milyen vonzó, hogy itt „minden nehézség nélkül lehet ugrálni a belső és a külső, absztrakt és konkrét, elméleti és gyakorlati között”. Mintha ő is elfogadta volna a tiszta forma elméletét: „A költészet a legsűrűbb nyelv. És a legtöbb információt hordozza, feltehetően a zenével és a festéssel egyetemben. [...] Ha költő lenne, tudná ábrázolni Boyowát!”

De szerencsére nem az, így lassan megtalálja a nyakláncot karperecre cserélő szigetlakók üzletileg értelmezhetetlen kereskedelmének valódi célját: „ennek köszönhetően minden évben bejárják a szigeketeket, és közben felrajzolják maguknak az ismert világot a kiismerhetetlen világegyetemben. Akivel az ember nyakláncot cserél karperecre, azzal nem háborúzik. És nem is eszi meg.” Malinowski kimondja a regényben, hogy Boyowán nem érvényes Freud, és erős a gyanúm, hogy ugyanezt Marxra is kiterjeszthette volna.

Witkiewicz viszont a következőket élte át 1914-ben: február 21-én, egy nagy veszekedés után öngyilkos lett a menyasszonya, aki terhes volt; júniusban Londonba utazott, majd fotósi minőségben csatlakozott Malinowski expedíciójához, és Ausztráliába hajózott; miután kitört a világháború, Ausztráliából Odesszán át Szentpétervárra utazott, hogy az orosz hadseregben harcoljon a lengyel függetlenségért. Két évvel később, a Bruszilov-offenzívában német és osztrák–magyar csapatokkal harcolt az egysége, és a front túloldalán voltak Pilsudski légioi, amelyek végül kivívták a függetlenséget. Pleijel szerint ebbe a székénybe halt bele az apja, aki Pilsudski lelkes híve volt.

De miért nem tudtak a németek, a lengyelek és az oroszok is karpereceket és nyakláncokat cserélgetni egymás között népirtás helyett? Malinowski a nemzés és a nemiség különböző felfogásában véli felfedezni a magyarázatot. Európában és Amerikában az apára épül a család, aki „teljes hatalommal bír az asszony és a gyerek felett”. A férfiak keresztes háborúban, gyárban, most pedig épp lövészárokban töltik az idejüket, miközben elvárják szeretteiktől, hogy félelemmel és tisztelettel tekintsenek rájuk a távolból. Az ellenségen töltik ki az apa és az elnyomó iránt érzett gyűlöletet. „Európában a férfi joga magáévá tenni asszonyát, és a nőnek kötelessége neki adni a testét.”



A boyowai nők viszont „szabad akaratukból adják magukat a férfiaknak”, igaz, olyan félreértésen alapul a szabadságuk, amelyen azóta röhög a világ, amióta megismerhette „a vademberek nemi életét” tanulmányozó Malinowski műveit. Ebben a kultúrában nem tulajdonítanak nemzőerőt a férfiaknak, a gyerekeket Baloma juttatja a nők testébe a fejükön keresztül. Az apa nem áll rokonságban a gyerekével (anyai nagybátyja totemét örökli), mégis boldogan gondoskodik róla. Mintha nemcsak a székgyent, a neurózist, az erőszakot, hanem még a bűnbeesést is kiiktatták volna.

Witkiewicz abból indul ki, hogy már jó ideje nem varázserőjű királyok, papok és mágusok uralkodnak, így megszakadt a kapcsolat az ember és az istenek között. Materializmus váltotta föl a mágiát, „ezért akartak sarlatánokat és manipulátorokat az ország élére”. Korábban elképzelhetetlen zsarnokság született ebből. Kivész a metafizika iránti fogékonyság, mindenki a bolsevizált tömegek baromlétébe süllyed. Mint Witkiewicz hasonló című regényében olvashatjuk, ebben a világban a *telhetetlenség* törvénye érvényes. Pleijel értelmezésében: „A birodalmak legszívesebben bekebeleznék a kis nemzeteket. A zsarnokok éhesek a

tömegekre. És a tömegek bálványozzák a zsarnokokat. Az ural-
kodókat és az uralom alatt állókat egyaránt a magánytól való
félelem és az egyedüllét iránti vágy vezérli. Az egészben rejlik egy
csodálatos kannibalisztikus sóvárgás.”

A végóráit élő művészet már csak a klasszikus kánontól
messze eltávolodva, a tiszta formának köszönhetően tudja ki-
fejezni és egyben kiváltani a metafizikai érzést, lehetővé téve
ezzel azt, hogy az ember megértse, milyen kapcsolatban áll
egyedisége a létezés teljességével. Mivel a butuló emberiségnek
folyamatosan emelkedik az ingerküszöbe, a művészetnek úgy
kell fokoznia a hatáselemek intenzitását, ahogy a narkós kény-
telen emelni az adagját. Már a tébollyal határos, de ezzel is csak
meghosszabbítja az agóniáját, a nyomasztóan szürke jövőben
már nem lehet jelen.

Egy svéd írónőtől bámulatos teljesítmény egy ilyen témájú
regény. Nem véletlenül mozog otthonosan ennyire különböző
világokban. Anyja Indonéziából került Svédországba. Pleijel
New Jerseyben és Kaliforniában töltötte gyerekkora egy részét,
Ausztráliát pedig a regényírás kedvéért térképezte fel. A lengyel
kultúrába feltehetően a férje, Maciej Zaremba Bielawski vezet-
te be. Tanult filozófiát, irodalomtudományt és antropológiát.
Regényíróként nem a tiszta formát próbálta létrehozni, ha-
nem a witkiewiczzi zsákregényt tekintette követendő példának,
amelybe nyugodtan bele lehet sűríteni ennyiféle tudást.

KERTÉSZ Noémi

A Gombrowicz- sztori poszt- koloniális olvasatban

(Pálfalvi
Lajos:
A
Transz-
Atlantik
megállói —
Gombrowicz.
Kalligram,
2015)

Emigránsperspektívák

A közép-európai nemzeti mozgalmak nagy figyelmet fordítot-
tak a kultúra univerzális és lokális dimenzióinak összevetésére,
ebből is fakad az a közkeletű elképzelés, hogy e régió irodalmi
bővelkednek megkésett művekben és korán jött, csak jóval a
haláluk után felfedezett zsenikben. A fáziseltolódás, a helyi ol-
vasóközönség értetlensége egyaránt tekinthető fátumnak vagy
geopolitikai adottságnak, netán nyugati konstrukciónak — így
vagy úgy —, és mélyen beépül az adott közösség önképébe.
Ugyanígy általánosnak tekinthető az a romantika korában rö-
gzült meggyőződés, hogy az emigráns sorsa a szenvedés, a haza
utáni vágyakozás, illetve a nemzeti értékek megőrzése és külföl-
di reprezentációja. A lengyel hagyományban ezek a 19. századi
sémák különösen erősnek és tartósnak bizonyultak. Minden
távolmaradási vagy menekülési kísérlet a nemzeti ügy elárulá-
sának minősült. Mickiewicz huszonhat évesen lett száműzött,
verseit mindvégig lengyelül írta, és mivel költői nagyságát nem-
igen csillantották meg a korabeli fordítások, európai hírnevét
elsősorban legendája, kultusza táplálta. A kortársak nemcsak azt
rótták fel neki, hogy nem csatlakozott az 1830–31-es oroszelle-
nes felkeléshez, hanem azt is, hogy a vátesz egy férjes asszony-
nak tette a szépet, miközben a lengyelség a haláltusáját vívta.
Joseph Conrad tizenhét volt, mikor Marseille-ben hajósnak állt,
és úgy igazolt át a brit kereskedelmi flottához, hogy nem is tu-
dott angolul. Az angol kritika sokáig nem is tudott mit kez-
deni lengyelségével, a lengyelek pedig angolságáért támadták,
mivel regényeit nem anyanyelvén írta, hiába védekezett, hogy
nem hűtlen Lengyelországhoz, csak megmutatta az angoloknak,
hogy egy podóliai nemesember „is van olyan jó hajós, mint ők,
és lehet angolul is érvényes mondanivalója.” Hozzájuk képest
Witold Gombrowicz a maga harmincöt évével már meglett
ember, mikor 1939 nyarán turistaként vízre száll, hogy aztán
emigránsként élje le az életét. Két elődjével nemcsak az köti ösz-
sze, hogy életműve jelentős részét idegenben írja meg, hanem

az is, hogy orosz alattvalóként születik. Gimnazistaként éri meg
Lengyelország újjászületését, a függetlenség húsz évét hazájában
tölti, de a II. világháború kitörése éppen külföldön éri. Nem tesz
le arról, hogy lengyel író maradjon, ráadásul nem csak a nyelv
mellett tart ki, írásai tele vannak lengyel utalásokkal. Merőben
új pozícióból, új hangot megütve mind honfitársait, mind kül-
földi olvasóit provokálva éri el, hogy műveit külföldön is ismer-
jék és elismerjék. A Gombrowicz-sztori nem jöhetett volna létre
a művek kvalitásai és jó fordítások nélkül, de legalább ekkora
volt a jelentősége a szerző céltudatosan nagyratörő önreprezen-
tációjának, amely előkészítette a terepet a recepciónak. Pálfalvi
Lajos új könyve jóvoltából a magyar olvasó most részletesen
végigkövetheti az újrakezdések által tagolt életutat, miközben
átfogó képet kap a művek filozófiai és irodalmi kontextusáról.

A Transz-Atlantik megállói

A Kalligram által 2015-ben megjelentetett kötet egyszerre lenyű-
gözően érdekes, szellemes és elegáns kalauz, valamint az életmű
közép-európai összefüggéseire rámutató, a lengyel hagyományt
posztkoloniális nézőpontból értelmező tudományos vállalkozás.
Pálfalvi pályafutásában a Gombrowicz iránti érdeklődés megha-
tározó szerepet játszik; az első recepciótörténeti írástól a jelen
monográfiáig terjed az a három évtized munkáját magába foglaló
gazdag, tudományos írásokból, fordításokból és kritikákból álló
anyag, amely a polonistát a magyar Gombrowicz-recepció egyik
kulcsfigurájává teszi. A II. világháború utáni lengyel emigráció
prózaierodalmával foglalkozó első kötete, az 1993-as *Tény és meta-
fora* már elővezette a hőst és leírta a mezőnyt, ahol Gombrowicz
Miłoszsal együtt került az élbolyba. A *Transz-Atlantik megál-
lói*t már kizárólag az előbbinek szenteli. A monográfus ismét,
Gombrowicz szelleméhez is hűen, izgalmas és ironikus hangot
üt meg átgondolt tudományos reflexiókon alapuló mondandója
kifejtésekor. Az 1953-ban megjelent, magyarul is két fordítást
megért Gombrowicz-regényt, a *Transz-Atlantikt*ot megidéző
címmel a kontinensváltással járó emigráció következményeire is
utal. Ha a varsói író nem hajózik el 1939 nyarán, hogy aztán
Argentínában érje a háború kitörésének híre, talán nem kellett
volna előlről kezdenie az írói pályát, ráadásul igen mostoha kö-
rülmények közt. Mikor újra tengerre száll, hogy hátralévő éveit
Európában töltse, ismételt újrakezdés következik, de ezúttal már
kivívja a rangos írónak járó megbecsülést. Pálfalvi visszatekintve
a szerző hányattatásait is ösztönzőnek ítéli: „nem azonosulhatott
hosszú távon lokális szerepeivel, ezért nem rekedt meg a fejlődés
adott szintjén.” A kötet beosztása az indulás és az újrakezdések
logikáját követi: a *Lengyelország. Uraságból művész* a pálya in-
dulását, az *Argentína. Turistából emigráns* a majdnem negyed-
százados dél-amerikai időszakot, a *Franciaország. A mozdulatlan
alma* pedig az európai visszatérést követő öt évet mutatja be.
Mivel a közép-európai nézőpont és a posztkoloniális perspektíva
együttes alkalmazását tekintem Pálfalvi legfőbb invenciójának,
írásomban is elsősorban ezekre térek ki.



Fenyegető közösség és menekülő egyén

A közép-európai hagyomány előszeretettel tekinti az írókat a kö-
zösségi kánonok őrzőinek, miképpen az irodalom fő feladatául
a nemzeti öntudat erősítését jelöli meg. Pálfalvi úgy mutatja be
Gombrowicz viaskodását e tradícióval, hogy közben nagyon is
ismerősnek érezhetjük a lengyel szerző dilemmáit. Következetes
individualizmusa összefüggésbe hozható patriotizmusának ifjú-
kori sérülésével is. Neveltetésében meghatározó volt a lengyel
romantikus költészet által közvetített hazafias ethosz, a feltétlen
áldozatvállalás imperatívusza, amely a még 20. századi írókra is
ráruházta a 19. századi vátesz küldetést. Ennek értelmében —
Miłosz szavaival — a szerzőnek népe vezérének, afféle Sárkány-
ölő Szent Györgynek kell lennie, és még a szerep elleni tiltako-
zása is a romantikus tradícióhoz köti. Gombrowicz még szinte
gyerekfejjel, gimnazistaként elbukott a próbán, mikor nem je-
lentkezett frontkatonának az oroszok elleni, 1920-as háborúba.
Ezzel nemcsak kortársai szemében szégyenült meg, de hosszú
távon is le kellett vonnia távolmaradásának következményeit. „A
hazafiság üres szó annak a szájából, aki nem áll készen arra, hogy

életét áldozza hazájáért. Bennem ez a készség nem volt meg, le kellett vonnom a konzekvenciákat” — írja a *Lengyelországi emlékeimben*. Mikor partraszállása után eléri a háború kitörésének híre, újfent a távolmaradás mellett dönt. Azzal, hogy nem siet vissza katonaként szolgálni a hazát, hanem Argentínában marad, mintegy megerősíti 1920-as döntését. Az avantgárd képviselői a függetlenség visszanyerése után haladéktalanul nekiláttak a nemzeti harc és küldetéstudat jegyében megformált és piedesztálra emelt kultúra átértékeléséhez, Pálfalvi azonban rámutat, hogy „Gombrowicz volt az első, aki az egyént szembeállította a kultúrájával, kimutatta, hogy ez a kultúra akár veszélyes is lehet rá nézve, kényszerpályára terelheti a személyiségfejlődést.” Már az 1938-ban megjelentetett regénye, a *Ferdydurke* is kikezdi a hierarchia ritualizált formáit, ez a törekvés az emigrációban tovább erősödik. „Az én helyzetemben hamarjában valami olyasmit kellett volna írnom, ami lefordítható és kiadható idegen nyelveken. Vagy ha már a lengyeleknek szól, legalább ne sértse nemzeti érzéseiket. Én meg — a hülyeség netovábbja — összeeskábáltam egy regényt, amely nyelvi nehézségei miatt külhoniak számára megközelíthetetlen, és provokálja a lengyel emigrációt, az egyetlen közeget, ahonnan segítségre számíthattam” — jellemzi új helyzetét a *Testamentumban*. A lengyel asszociációktól hemzseggő, egyszerre „nagyon lengyel” és a „nagyon antilengyel” *Transz-Atlantikáról* Pálfalvi megállapítja, hogy a nemzeti küldetéstudat szinte szentségtörő leleplezése mellett a legmagasabb szinten mégis eleget tesz a függetlenségi emigráció feladatainak, szembenéz a történelmi katasztrófával, elvégezve a nemzeti forma revízióját is. A saját nemzeti formáinak értelmezésén szocializált magyar olvasó ezért ezt a nagyon lengyel regényt akár magyar regényként is olvashatja. Csakhogy Gombrowicz nem állt meg a lengyel formánál, hiszen már a *Ferdydurke* megírása nyomán ráérezett, „az európai forma revíziója csak Európán kívüli pozícióból végezhető el, ott, ahol lazábbá és tökéletlenebbé válik.” A revízió véghezviteléhez viszont mindenkinek le kell vetkőznie a belé nevelt kolonialista reflexeket, így lesz képes emancipált módon tekinteni a nyugati mintákra.

A kolonializmus öröksége

Pálfalvi Lajos írásaival és fordításaival sokat tett a posztkolonialista megközelítések hazai adaptációjáért, rámutatva, hogy a fehérek fehérek általi gyarmatosítására nem csak az írek példáját lehet felhozni. A posztkolonális szempontok alkalmazása a Szovjetunió illetve a szocialista tömb egykori államai történetének vonatkozásában már megkezdődött, de nem elégedhetünk meg annak konstataálásával, hogy az orosz birodalomépítés Közép-Európában is gyarmati viszonyokat teremtett. Gombrowicz életműve kapcsán mindenképpen érdemes korábbra visszanyúlunk, hiszen elsősorban a felosztások alatt kialakult attitűdöt támadja. A szellemi önkolonizációra, amely a kulturális teljesítményt aszerint osztályozza, hogy mennyiben követi és éri el a nyugati ideált, számos 19. századi példát is találunk a régióban, bár Lengyelország esete a változások drasztikussága miatt kivé-

teles. Az ország úgy veszíti el függetlenségét a 18. század végén, hogy korábban maga is kolonizátorként lépett fel a keleti területeken, expanzióját civilizációs küldetesként aposztrofálva, miáltal a koloniális szindróma még mélyebb komplexusokkal, és még kétségbeesettebb kompenzációval párosult. Így fokozottan jelentkezett az a másoktól sem idegen késztetés, hogy a bálványozott nemzeti kultúra alkotóit és műveit a nyugatiakkal mérjék össze, így jött létre az kétpólusú rendszer, amely Pálfalvi szerint „leginkább valutaárfolyam-táblázatra emlékeztet: Dante–Kraśniński, Molière–Fredro, Newton–Kopernikus, Beethoven–Chopin, Bach–Moniuszko”, majd miheztartás végett megemlíti még Zrínyi és Tasso kettősét. Larry Wolff fejti ki *Inventing Eastern Europe* című könyvében, hogy a kontinens nyugat-keleti felosztása, Kelet-Európa fogalmának megkonstruálása elsősorban azoknak a felvilágosodás kori törekvéseknek a következménye, amelyek a haladáselvű optimista jövőkép alátámasztására elterjesztették a civilizálatlan, barbár, éretlen keleti perifériák képzetét. Ez esetben is együttesen hozták létre diplomatak és tudósok, utazók és írók azt a sztereotípiakészletet, amely a saidi orientalizmus-felfogás analógiájára formálta meg az európai Kelet képét. A gyarmatosítók kulturális dominanciájáról ugyan az oroszokkal kapcsolatban nemigen beszélhetünk, de hadászati fölényük azért imponálónak bizonyult. Pálfalvi szerint „a kollektív egónak olcsó vigaszt kínáló nemzetbuzdító szerepében nem lehet hatásosan fellépni a kolonializmus ellen. A régi dicsőség felidézése gyakran hiperpozitív önsztereotípiakreálásához vezet, ennek pedig semmi köze az önismerethez vagy az emancipációhoz, hisz ez a fajta önáltatás épp a gyarmati népek egyik legfőbb jellemzője. Gombrowicz viszont le tud ásní a mélyebb rétegekig a komplexusoktól mentes barokk kultúrában, és olyan stratégiát konstruál, amellyel az egyén kivívhatja az emancipációját. Ehhez nemcsak a külső erőkkal, hanem a nemzeti küldetéstudatot őrző tekintélyekkel is szembe kell szállnia.” Ez a felszabadító felismerés tette lehetővé Gombrowicz számára az egyéni és közösségi perspektívák közötti szabad mozgást, saját emancipációja révén vonhatta be az olvasót is egyenrangú félként szellemi kalandtúráiba. Pálfalvi Lajos kötete nemcsak azért hiánypótló munka, mert a magyarul még teljes egészében nem olvasható életmű megismeréséhez és értelmezéséhez segít hozzá, miközben betekintést ad a még töredékesebben elérhető nemzetközi Gombrowicz-kutatásba, hanem mert a monográfus által választott módszer újszerű lehetőségeket kínál más közép-európai irodalmak, köztük a magyar vizsgálatához.

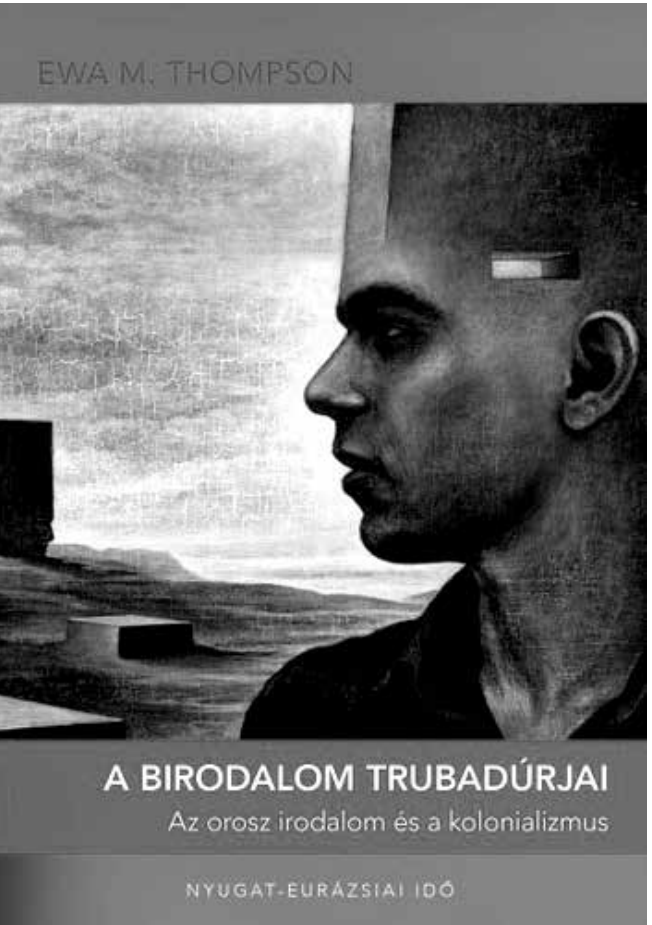
REGÉCZI Ildikó

A birodalmi szempont és az orosz irodalom

(Ewa M. Thompson: *A birodalom trubadúrjai. Az orosz irodalom és a kolonializmus. Fordította: Kovács Lajos és Pálfalvi Lajos. Örökség Kultúrpolitikai Intézet, 2015)*

Hosszú évtizedek ideológiai egysíkúsága folytán a klasszikus orosz szövegekről szóló — sok esetben a 19. századi kortárs olvasatból eredő — irodalom bizonyos értelemben maga is kanonizálódott, megdönthetetlennek látszó igazságok és teóriák letéteményesévé vált. Az orosz aranykorról szóló diskurzus megelevenedéséhez — az ideológiai, esztétikai környezet gyökeres átalakulását megelőzően — elsődlegesen olyan szerzőkre volt szükség, akik mintegy „külső–belső” pozícióból voltak képesek értékelni és elemezni az orosz irodalom jelenségeit. Ez a „külső–belső” pozíció sok esetben nem pusztán egy új, nyitottnak nevezhető szemléleti horizontot jelentett, hanem valóságosan a „birodalom”, az egykori Szovjetunió vagy a szocialista tábor határain kívüli létezését. Ilyen szemléleti másságot képviseltek a szovjet korszak végén például a még a 70-es években Amerikába emigrált Pjotr Vajl és Alekszandr Genisz irodalmárok, vagy a nevezetes, 1966-os íróper vádlottja, Andrej Szinyavszkij, aki szintén még a 70-es években kényszerült Franciaországba. De említhetnénk a félig német származású Boris Groys műkritikust, filozófust (New Yorkban oktat szlavisztikát) vagy Mihail Epstejnt, az atlantai egyetem kulturológusát, irodalmárát, akiknek a szövegei szintén fémjelezhetik az orosz kultúráról való gondolkodás új irányait.

Ewa Thompson lengyel származású irodalmár, a 70-es évek óta maga is Amerikában él, Houstonban, a Rice Egyetemen oktat, munkáiban — és korábbi tanulmányaiban: többek között Dosztojevszkijről, Tolsztojról vagy a posztmodern jelenségéről — az orosz irodalmat és az orosz gondolkodástörténeti hagyományt úgyszintén képes felszabadultan, az orosz értelmezői hagyományt is mérlegre téve, sok esetben a tekintélynek számító véleményektől eltérően szemlélni. Nem pusztán ideológiamentes olvasatról van tehát szó (bár bizonyos korszakokban ennek a jelentőségével sem tudunk eléggé számot vetni), hanem egyben



új nyugati teóriáktól megtermékenyült interpretációs eljárások bevezetéséről is.

Ewa Thompson eredetileg angol nyelvű kötete (*Imperial Knowledge: Russian Literature and Colonialism*) több fordításban — ukrán, lengyel, kínai, belorusz, részletében orosz nyelveken jelent meg a munka — *A birodalom trubadúrjai* címet viseli. Az alcímmel (*Az orosz irodalom és a kolonializmus*), valamint a borítóval (Szurcsik József *A poéta* című festménye) kiegészülve a paratextus rögtön nyilvánvalóvá is teszi a szerző alaptézisét, miszerint az orosz irodalom sok esetben közvetítő szerepet játszik a birodalmi szempont érvényesülésében. Oroszország évszázadok során végbement területi bővülése (Közép-Ázsia, Közép-, Kelet-Európa, Szibéria, a Kaukázus illetve a Távol-Kelet irányában) Ewa Thompson szerint sajátos gyarmatosításként fogható fel: „fehérek gyarmatosítottak fehéreket” (85); a nem orosz területek retorikai kisajátítása pedig az irodalom, a sajtó, sőt az egyes tudományágak segítségével ment végbe. A „trubadúr” szóhasználat a címben egyben azt is kifejezi, hogy miként a provanszál énekes választott hölgyét kedvtelésből eszményíti, úgy sok esetben a kiváló orosz alkotókat, klasszikus nagyságokat is mintegy magával ragadta a birodalom dicsőítésének kihívása, és a művészi célt szem előtt tartva, de mégis előszeretettel¹ vettek részt a birodal-

mi retorika formálásában. Mindehhez szükséges hozzátennünk Viktor Jerofejev megállapítását (*Halotti beszéd a szovjet irodalom felett*), miszerint az orosz irodalom mindig több is akart lenni, mint „puszta irodalom”,² vagy — némileg finomítva e tévelt, inkább azt mondhatnánk, hogy — sok esetben a kortárs olvasatok „kényszerítették rá” az orosz irodalmi szövegekre a prófétai szerepnek való megfelelést, az aktuális társadalmi, közéleti szituációkra vonatkozó reflexiókat „olvasva ki” a művekből.

Az orosz irodalom hatóköre ezen túl — az irodalmi művek rendkívüli esztétikai értékén alapulva — mintha a róla szóló diskurzusra is kiterjedne.³ Ewa Thompson szerint az orosz irodalmi szövegek „kitérnek a kritikus pillantása elől, amely felhívhatná a figyelmet a birodalomnak tett szolgálataikra.” (64) Puskin *A bronzlovas* című műve kapcsán pedig azt írja: „A poéma művészilag annyira sikeres, hogy nagyrészt elkerülte a figyelmet a kolonialista hangnem és a történelem bearanyozása: a kritikusok tapintatlanságnak tartották volna, ha felnagyítják a költemény ténybeli pontatlanságait, inkább tekintettel voltak a *zengzetes sorok művészi erejére*.” (147, kiemelés tőlem — R. I.)⁴ Az orosz irodalom varázsos erejét tudatosítva ugyanakkor az értelmező nyilvánvaló feladata, hogy szoros olvasás keretében, elméleti esz-köztárral közelítsen, tegye láthatóvá a szövegek mélyrétegében feltáruló összefüggéseket, mindazt, ami akár az „ünnepivé” tett orosz valóság árnyoldalait jeleníti meg.

E feladathoz az Ewa Thompson által választott interpretációs eljárás a posztkolonialista kritikán alapszik. A posztkoloniális tudat ébredése a nyugati országokban a 20. század második felében ment végbe, a kötet elméleti bevezetője középpontjában is e folyamat egyik kiemelkedő képviselője, Edward Said *Orientalizmus* című munkája áll. Az ő koncepcióját helyezi át szláv területekre a szerző, hogy figyelmét az orosz birodalmi, „orientalista” művekre irányítsa. A posztkoloniális módszer alkalmazása segítségével a kolonizált nemzetek és az idegen (orosz) kulturális identitás viszonyát, az orosz nemzeti mítoszok kialakulását vizsgálja a szerző az irodalom, az irodalom- és történelemtudomány valamint a sajtó területén.

Munkája azért is kiemelkedő jelentőségű, mert az orosz irodalomtudományban a posztkolonialista kritikai attitűd nincs eklatánsan jelen, noha a térbeli szempont elemzése nagyon is divatos kutatási iránynak tetszik. Az irodalmi diskurzus az utóbbi években-évtizedben beszél pétervári, moszkvai, kalinyingrádi, taskenti, voronyezsi, szibériai szövegről/irodalomról, de e területi szempont érvényesítése során ritka esetben szól (a kalinyingrádi szövegtípus jelent természetszerű kivételt) a különböző nemzeti identitások együttes jelenlétének tényéről, a többes identitás kulturális másságot generáló helyzeteiről, és ezek az irodalom, a kultúra szövegeiben való artikulálódásáról. Pedig a Dmitrij Oreskin által „a földrajziatlanság apoteózisa” korszakaként definiált szovjet éra után különösen időszerűnek tűnik a hatalmi diskurzus egyes területi képződményekhez kötődő alakváltozatainak a vizsgálata. Ennek az elemzési attitűdnek az aktualitását pedig csak még inkább aláhúzza az a tény, hogy a tér, a birodalom „végtelennek”

látszó térsége (Oroszország szinte eposzi jelzője a klasszikus orosz irodalmi hagyományban) a 90-es évektől ismét átalakulóban van, nagy változások, átrendeződések estek meg vele.

Ewa Thompson hosszan értekezik erre a hatalmas földre használt orosz kifejezések természetéről is. A nem szláv olvasó számára különösen tanulságos etimologizáló, egyben a nyelvi manipuláció jelenségére is érzékeny elemzése, mivel olyan — a magyar nyelvi megfelelők szintjén érzékelhetetlen — differenciák meglátásához vezet, amelyek egyértelműen a birodalmi retorika részét képezik.

De hasonlóan tanulságos vállalkozás azoknak a 19–20. századi műveknek az újraolvasása, amelyek jól ismertnek tűnnek a számunkra. Mindenekelőtt Puskin és Lermontov egy-egy műve (*Korunk hőse; Erzerumi utazás az 1829-es hadjárat idején*) szolgáltat példát az etnikai sztereotípiák működtetésére: a Kaukázus lakóinak alacsonyabb rendű, primitív népként való megjelénítésére (és velük szemben az orosz szereplők rendet teremtő, kifinomult alakokként való beállítására). Az említett szerzőket voltaképpen a korban divatos helyi színezet, *couleur locale* kedvelése is vezeti a déli tájak (a szerzők által egyébként jól ismert földrajzi tér) megrajzolására. Az egzotikum érzékeltetése, a más-ság civilizáltabb perspektívából történő szemlélése tehát egyben persze korjelenség is, ami által természetszerűleg vetődhet fel a gondolat, hogy posztkolonialista perspektívából talán az orosz romantikus vonulat egésze is újraolvasást igényel.

A klasszikus irodalom másik nagy alakját, Tolsztojt a *Háború és béke* lapjain az „orosz birodalmi ártatlanság mítosza” (160) megteremtőjének látja Ewa Thompson. Nem az életmű egészének mitológiateremtő jellegéről beszél tehát (ellenpont-

¹ Vagyis nem a hatalom által megfizetett szolgálatról van szó, mint például a szovjet érában, amikor a propagandafeladatokat ellátó költőket különleges jutatokok illették meg.

² Jerofejev az említett esszében — Jevtusenko híres sorával polemizálva: „A költő Oroszországban több, mint költő” — az új, posztszovjet irodalom legnagyobb kihívásának a prófétai szereptől való elhatárolódást tartja. Egy későbbi esszéjében még ennél a gondolatnál is továbbmegy, amikor egyenesen azt állítja, hogy a 19. századi orosz irodalom okolható azért a hitért, hogy a szocialista forradalom eszmevilágának elképzelhető a gyakorlati megvalósulása (*Az orosz irodalom filozófiája*).

³ E „befolyásolás” jelenségét más-más aspektusból ugyan, de több szakmunka is érinti. Bahtyin Dosztojevszkij poétikájáról szólva például B. M. Engeldardt nyomán arról értekezik, hogy a Dosztojevszkij-szakirodalom általános problémája, hogy „az anyag [...] fogságban tartja őket. A szakmunkák szerzői [...] maguk is ugyanazokba az ellentmondásokba bonyolódnak bele, mint a hősök” (*Dosztojevszkij poétikájának problémái*). Vagy a már említett Pjotr Vajl – Alekszandr Genisz szerzőpáros Puskin *Anyeginje* interpretációjában a következő megjegyzést teszi: „*A regény helyett nálunk a regény auralját* tartják számon: ezt az anyagatlan, körvonalazhatatlan szubsztanciát, a tökéletességné és szépségségnek e kiapadhatatlan forrását.” (*Édes anyanyelv*, kiemelés tőlem — R. I.)

⁴ Vö.: „Puskin [...] az életnek csak az ünnepi oldalát jelenítette meg. *De valóban akaratlanul*. Ha azonban alaposabban körbenézünk a regényben, megtalálhatunk benne mindent, amivel az orosz irodalom büszkélkedhet: a szolgálkat verik, a jobbágyokat katonának adják, uralkodik a jobbágyrendszer. Csakhogy nincs idő alaposan körbenézni: *minden figyelmünket leköti* a verses forma. Pontosabban az a *benyomlás, amit a verses forma tesz ránk*.” (P. Vajl – A. Genisz: *Édes anyanyelv*, kiemelés tőlem — R. I.) Vagy ugyanerre a kérdéskörre reflektálva: Ewa Thompson a *Háború és béke* világában „a hétköznapi kultúra »patyomkinizált« változatát” ismeri fel (175).

ként kínálkozik például a *Hadzsi Murat* vagy a *Holsztomer*), hanem a nagyregény valós és fiktív történelmi vonalának motívumait szemlélve jut a fenti meggyőződésre. Vagyis arra a megállapításra, hogy az orosz nemzeti identitás magasztalása, az erős orosz asszony alakjának megteremtése (Natasa Rosztova), az Európa megmentője szerepének kidolgozása a regényt alkalmassá teszi a gyarmatosító hatalom magabiztosságának növelésére. Voltaképpen — tárja elénk meggyőzően a szerző — a mű azt a szerepet tölti be, amit hagyományosan a nemzet eposza, de megközelítésében a mitológiaépítésnek a reális történelmet torzító jelenségei tudatosítását is szükségesnek véli.

Mindemellett kérdéseket tesz fel Szolzsenyicin a *Rákosztály* című közismerten önéletrajzi ihletésű műve kolonialista regényként definiálása. A Taskentben játszódó történetben a tatár identitású alakok alárendelt pozícióban szerepeltetése valóban az őslakosokkal szembeni egyfajta lenézés, a nemzeti problémáik iránti érzéketlenség kivetülése? Olyan regény-e Szolzsenyicin regénye, amely „megpróbálja elmondani a világnak, miről szól Üzbegisztán” (220)? Ez-e az elsődleges célja, és nem az individuuum küzdelme olyan külső és belső katasztrófával, amelynek pusztán háttere, de nem részleteiben kibontott tárgya az üzbég közeg és egyes háttérben zajló történelmi folyamatok, mint például a kulturális eloroszosodás jelensége? A kérdéseink nem a szemléleti horizont jogosságára, pusztán egyes hangsúlyáthelyező elemzési pontjaira vonatkoznak.

De hogy voltaképpen mennyire jogos is a posztkolonialista kritika alkalmazása, azt többek között a kortárs irodalomban megjelenő, esztétikailag értékes, a szovjet diskurzust felülíró új irányok meglátása is jelzi. E vonalból a szerző által különösen nagyra értékelt író Ljudmila Petrusevszkaja, aki az első posztkolonialista orosz író státuszát kapja meg a kötetben, s akinek életműve — a csekély számú magyar fordítás ellenére is — valóban kitüntetett figyelmet érdemel.

A posztszovjet térség irodalmának első posztkolonialista kritikusa viszont kétségtől Ewa Thompson, aki — miként Petrusevszkaja — szintén fontosnak tartotta, hogy elmondja a maga verzióját. Azt a verzióját az orosz irodalomtörténetnek (valamint részben a tudomány- és sajtótörténetnek), amely nem a centrum, hanem a periféria viszonylataiból szemléli, és amely nyíltan vállalja érzékenységet az elnyomott, háttérbe szorított másság (más nemzetiség; vagy éppen a hagyományos női szereptől eltérő „más”) iránt. Ahogyan a posztkolonialista író kívánja „kizökkenteni” a szót, a mindennapivá lett — a birodalmi retorikán alapuló — szóhasználat újraalkotására vállalkozva, úgy lesz célja a posztkolonialista kritikusnak az értelmezés bevett gyakorlatának kizökkentése. A posztszovjet régió velünk is zajló történelméről szóló irodalmi reflexiók empatikusabb feldolgozása pedig elvezethet arra, hogy — a kisember (mint az orosz irodalom toposza) iránti sajnálat után — a hatalmi diskurzust elutasító nemzetekre is együttérzéssel tekintsünk, e nemzetek kultúrájának, egyéni hangjának értékelése is a szláv kultúra iránti rajongásunk részévé legyen.

KOCSIS Adrienn

Szakadék,
sztyepp,
Pétervár —

Reális és mitikus terek
az orosz irodalomban

(Regéczi Ildikó:
Térképzetek
az orosz
irodalomban.
Kalligram,
2015)

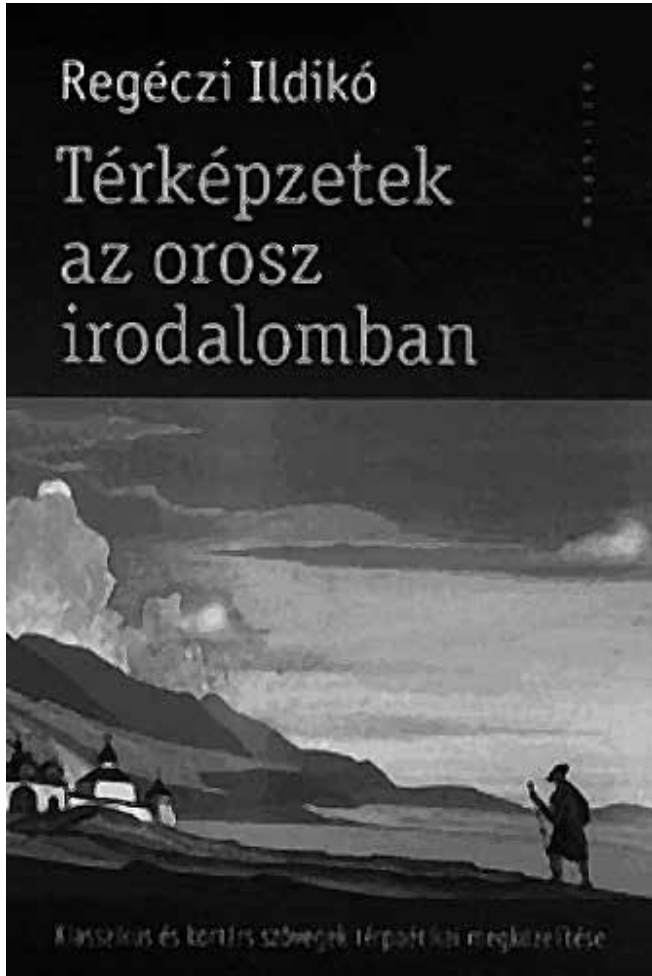
Az elmúlt évben két olyan irodalomtudományi mű is napvilágot látott Magyarországon, amely az orosz irodalmi műveket területi, térrel kapcsolatos perspektívából vizsgálja. Az egyik ilyen munka Ewa Thompson *A birodalom trubadúrjai* című könyve, amelyben posztkolonialista szempontból újraolvasott művek elemzésével találkozhatunk. Thompson szándéka az volt, hogy megmutassa, hogyan jelenik meg az orosz birodalmi tudat, a hódító szándék, a folyamatos területszerzések hatása a 19. és a 20. századi orosz íróknál: Puskinnál, Tolsztojnál, Dosztojevszkijnél vagy Petrusevszkajánál. Regéczi Ildikó azonban szándékosan kerüli a posztmodern megközelítési módot — ezt nyíltan ki is jelenti —, és munkájában az orosz gondolkodók téziseit veszi alapul. *A térképzetek az orosz irodalomban* című könyvében mellőzi a „külső”, nem orosz gondolkodókat, és „belső”, oroszok által képviselt nézőpontok szerint vizsgálja meg Oroszország térbeli viszonyait, azok hatásait az orosz gondolkodásra, a mentalitásra. Regéczi Ildikó azt a már a 19.században is népszerű gondolatot szemlélteti, amely szerint az egyén nem független az őt körülvevő szűkebb és tágabb környezettől, hanem kölcsönhatásban vannak: vagyis nemcsak a tér, a geográfia van hatással az individuumba, hanem az irány megfordítható: az egyén is képes jelentéssel, szimbólumokkal felruházni a teret, vagy akár alakítani azt. Ennek értelmében azt állíthatjuk, hogy egy ország földrajzi adottságai befolyásolják az adott területen élő nép világnézetét, folklórját, mentalitását. Az orosz nép esetében pedig a végtelen síkság, a sztyepp, a tenger, a folyó vagy a szakadék az a természeti képződmény, amely kitüntetett szerephez jut a kultúra életében. Oroszország földrajzi elhelyezkedése már önmagában problematikussá teheti az orosz nép karakterének meghatározását. Az Európa és Ázsia, vagyis a Nyugat és Kelet határán fekvő terület szerepét az egyes orosz gondolkodók különbözően értelmezték. Regéczi Ildikó több orosz filozófus gondolatát is bemutatja ennek a fontos kérdésnek a tárgyalásánál. Elsőként Csaadajevet említi, aki azt állítja, Oroszország fejlődése a Nyugathoz képest eltérő pályát mutat, és véleménye szerint a földrajz az a meghatározó tény, amely történelmi korszakokon átvélve determinálja Oroszország filozófiáját, politikáját. Csaadajev ezen kijelentését

követően bontakozik ki a szlavofil–nyugatos vita, amelyben központi témaként szintén egy földrajzi szempont szerepel: a Nyugathoz való viszonyulás kérdése. A szlavofil–nyugatos vitában azonban Lotman szerint a Nyugat vagy a Szent Rusz nem feltétlenül mint térbeli tapasztalat jelentkezik, hanem sokkal inkább olyan konstrukcióként, amelyet „ideális nézőpontként” értelmezhetünk. A Nyugat a Másikként van jelen, az orosz kultúra a nyugatival szemben határozza meg magát vallási és kulturális alapon.

Dosztojevszkij az orosz népnek vezető szerepet szánt, véleménye szerint az orosz nép képes arra, hogy hidat teremtsen a szakadék felett, hogy összekösse a népeket. Regéczi azonban megmutatja a másik oldalt is: Belinszkijt idézi, aki szerint Oroszországnak nincs mediális szerepe, az Ázsia és Európa közt elfoglalt helyzet még nem feltétlenül jelent egy szellemi középútat.

Belinszkij ellenpontjaként Regéczi Szolovjovot és Bergyajevet említi, akik Oroszországra mint egyesítőre tekintettek. Bergyajev is meghatározó tényezőnek tartja az ország földrajzi adottságait az orosz lélekről szóló értekezésében. Véleménye szerint a végtelen mezők a határtalanság érzetét keltik, ami azonban nem segíti elő az önfegyelem kialakulását. Emellett Bergyajev tipikus orosz beállítódásnak látja a passzív magatartást, a szervilizmust, az alázatot. A szlavofilek szerint is tipikus orosz jegyek az imént felsoroltak, és szerintük ezek segítik az orosz népet abban, hogy a keresztény értékeket hitelesen tudják közvetíteni a Nyugat felé. Az orosz passzivitás értelmezésénél ismét előkerül a Másik fogalma, de jelen esetben a Nő értendő alatta, ugyanis a passzivitást Bergyajev is tipikus női princípiumként tartja számon. Oroszország-anyácska képzetét is ez az orosz passzivitás, cselekvésképtelenség hívja elő, az anyaföldtől az oroszok védő, óvó szerepet várnak, ez pedig Bergyajev szerint abból fakad, hogy az orosz föld uralkodik az emberen, nem pedig fordítva.

A konkrét földrajzi terek részletes vizsgálata után a szerző áttér a metaforikus jelentőségű vagy a mitopoétikusnak is nevezhető terek tárgyalására. Itt Lotman egyik gondolata kerül említésre, aki szerint nemcsak a térbeli elhelyezkedés, hanem a mitológiai földrajz is hatással van a kultúrára. Ilyen tipikus tér például Pétervár, amelynek már alapításához is legendák kapcsolódnak. A város megépítésével létrejön a Pétervár–Moszkva-oppozíció, Moszkva mint az orosz kultúra, a hagyomány centruma jelenik meg, és vele szemben áll Pétervár, amelynek alapítása tulajdonképpen természetellenesen, a földrajzi tényezők semmibe vételével ment végbe, és a város megépítése is egyfajta idegenséget képvisel (ez az idegenség reálisan meg is valósul a térben, kézzelfogható az építészetben, az életmód jegyeiben vagy a lakosság összetételében). Pétervárhoz alapvetően negatív értékek társulnak — ez elsősorban a szlavofil retorikának köszönhető —, ugyanis rettegték attól, hogy Moszkvát, a hagyományt felváltja Pétervár. Ez a fobia hozta magával az *udvarház* felértékelődését is, amely a hagyományos orosz életformát, a társadalmi viszonyokat őrizte.



A következő fejezetben a szerző Toporov és Lotman elméletét említi, akik szerint minden város saját nyelvvvel rendelkezik, és olyan szöveget alkotnak, amelynek egyfajta általános értelem tulajdonítható, és ezen értelem alapján a szövegben realizálódó jeleknek körvonalazható egy meghatározott rendszere. A *pétervári szöveg* például már nem értelmezhető a mögötte álló szimbolikus szférától és a mítosztól elkülönítve. Az egyik ilyen tipikus pétervári mítoszalkotó szöveg Puskin poemája, *A bronzlovás*, de Dosztojevszkij prózái is hozzájárultak a város szövegének kialakulásához, jelentéstartalmának bővüléséhez. A *pétervári szöveg* analógiájára Szcukin pedig megalkotta az *udvarházi szöveget*, amely elsősorban mint a szépség és a boldog élet szimbóluma konstruálódik meg. A szerző megemlíti még, hogy létezik a *krími* valamint a *kalinyingrádi szöveg*, azonban felmerül a kérdés, hogy mely városoknak alakul ki saját szövege, illetve vajon minden olyan városnak lesz saját szövege, amely sajátos történelemmel rendelkezik, és már az irodalom részévé vált? Vajon a *krími szöveg* és a *pétervári szöveg* ugyanahhoz a jelenséghez tartozik? Vajon Toporov miért utasította el kategorikusan a „*moszkvai szöveg*” terminust?

A következő fejezetben a szerző bemutatja a módszertant, amellyel vizsgálni kívánja az általa kiválasztott szövegeket. Munkájának céljaként azt tűzi ki, hogy az orosz irodalomban kiemelkedő szerepet játszó tereket értelmezze, megvizsgálja a határátlépések kérdését, emellett pedig az idegenségtapasztalatra és a kimozdítottság érzésére koncentrálva egy új elemzési szempontot alkalmazzon egyes 19. századi és kortárs prózai illetve drámai szövegekben. A szerző a pétervári szövegek kapcsán vizsgálja Lermontov: *Álarcosbál* és Gogol: *Az arckép* című művét, a saját és az idegen térség kultúrtörténeti kontextusának szempontjából Goncsarov *Oblomov*-ját. Regéczi ezen kívül megpróbál közelebb kerülni ahhoz a kérdéshez is, miért vágyik annyira az a három nő Moszkvába (Csehov: *Három nővér*), de bekerült a válogatásba Venegyikt Jerofejev: *Moszkva–Petuskija*, Viktor Jerofejev: *A jó Sztálin* című műve, illetve Ulickaja *Médea és gyermekei* és *Kukockij esetei* című regénye is.

Az egyes művek elemzésénél a szerző a legapróbb részletekre is nagy figyelmet fordít, amelynek köszönhetően olyan jelentéstartalmakra derül fény, amelyekre korábban kevesebb figyelmet fordítottak. Véleményem szerint különösen érdekesre sikerült Csehov *Három nővér*-ének elemzése. Az eddigi olvasásélményeim alapján feltűnt, hogy az orosz emigráns íróknál rendszerint előkerült a nyírfa, amelyet előszeretettel emlegettek, mivel ez a hazájukkal rokon fogalom. Regéczi azonban rámutat arra, hogy a nyírfa a fény, a ragyogás jelképe, valamint a termékenység is, a fa egy női szimbólum; a szláv népeknél pedig a tavaszt a fiatal lányt jelképezi. Éppen ezért kap Natasa azon mondata nagy hangsúlyt a drámában, amelyben kijelenti, hogy kivágatja az egész fasort, és még a jávorfát is. Natasa a nővérektől elszenvedett sérelemért áll bosszút ezzel a szimbolikus tettel, amelynek jelentősége abban áll, hogy a nővérek női mivoltára mér megsemmisítő csapást. A másik érdekes meglátás Moszkvához kapcsolódik, ami Csehovnál egy időn és téren kívüli metaforává válik, amely a női identitás kifejezője is lesz egyben. Irina azért vágyik vissza oda, mert mindig is úgy vélte, hogy Moszkvában fogja megtalálni az igazit, azonban elveszíti a reményt, így Irinát nem menti meg Moszkva, vagy ahogy Puskin nevezte az *Anyegin*-ben: a menyasszonyok városa.

Regéczi Ildikó könyvtárnyi szakirodalmat olvasott el a témában, hozzáértését pedig mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a gyakorlatban is bemutatja az első fejezetben ismertetett elméleteket. Nagy szakértelemmel, precízen, pontosan megírt könyvről van szó, amelynek egyetlen hibája — ha egyáltalán ezt hibaként fel lehet róni —, az a helyenként nagyon hosszúra sikerült lábjegyzet. Véleményem szerint néhány esetben a lábjegyzetben kifejtett gondolatok, háttérinformációk a főszövegben is megállták volna a helyüket. Ettől eltekintve Regéczi Ildikó könyve nagyon sok új információt tartogat nemcsak a laikus olvasó, de az orosz irodalmat jól ismerők számára is, mivel egy olyan újszerű térpoétikai megközelítést alkalmaz, amelynek köszönhetően újabb és újabb jelentéstartalmak fedezhetőek fel az orosz irodalom klasszikusaiban is.



SOMOGYI Gyula

A(Z ÖN)CSONKÍTÁS ESZTÉTIKÁJA

(Clive Barker: *A vér evangéliuma*.
Fordította: Bartók Imre, Libri–JAK, 2015)

Nemrégiben érkezett a Libri és a JAK közös világirodalmi sorozatának harmadik darabjaként Clive Barker legfrissebb kötete, *A vér evangéliuma* (2015), amelyben a szerző továbbírja két, az 1980-as években megalkotott karakterének sorsát, így folytatva a korábban megkezdett, leginkább a horror és a dark fantasy műfajkategóriáival leírható fikciós világ építését.

A vér evangéliumának emberi pólust reprezentáló főszereplője, Harry D’Amour alakja a *The Last Illusion* című novellájából származik (*Books of Blood*, 6. könyv), valamint ennek *A látszat öl* (*Lord of Illusions*) című 1995-ös adaptációjából. A nyomozó a kemény krimi (*hard boiled fiction*) és a film noir privát kopóinak örököse,¹ azonban az abból kialakult okkult detektívtörténet más alakjaival is komoly rokonságot mutat.² „Maga olyan, mint egy két lábon járó lelki trauma” (125) — mondja róla az egyik szereplő, s igaza is van, hiszen gyermekkorát az általa „másságnak” („*Otherness*” — 62, 141) nevezett természetfeletti világ keserítette meg, rendőri karrierjét pedig az törte derékba, hogy végig kellett néznie, amint társa elevenen elég, azóta is rémálmok és hallucinációk gyötrik. A regény a „tanúja lenni valaminek” kifejezést kétféle értelemben használja: az egyik a fenti, amikor a szereplők valami olyat látnak, ami traumatikus eseményként örökre nyomot hagy az életükön; a tanúság másik értelme pedig a Pokol Papjához köthető, aki evangélistájának választja ki Harryt, hogy végignézze, majd tanítványként egy kifordított üdv-történetben megírja, és ezzel legitimálja erőszakos cselekedeteit a Pokolban. A nyomozó azonban nem hajlandó a metanarratíva létrehozására, így bosszúból a démon megvakítja. Harry szeme világának elvesztése miatt képtelenné válik a jelenben élni, csak akkor találja meg a helyét újra, amikor elkezd „látni”: médiumként segíteni a kóborló szellemeknek.³ Saját traumáin mások szenvedésének meghallgatásán és feloldásán keresztül képes felülkerekedni.

A vér evangéliumának másik főszereplője a Pokol Papja, a *Pokolkeltő* című kisregényből (*The Hellbound Heart*, 1986), illetve a szövegből kiinduló *Hellraiser* horror-franchise-ból jól ismert alak, a gúnynevét is a film stábjától kapta: Pinhead. „Pinheadnek hívták, és Harry látta, hogy a név egyszerre volt sértő a gazdájára nézve, ugyanakkor találó. Sakktábla csikozására emlékeztető vonalak barázdálták beteges állapotú húsát, a vonalak találkozásánál pedig a gúnynevéért felelős tüket (amelyek inkább erős

szögek voltak) kalapáltak a csontjába és az agyába.” (93) Ám Pinhead a teste és a neve közti viszony szó szerint is értendő, hiszen amikor a sorsdöntő csatában Lucifer elkezd kihúzni a szögeket ellenfele fejéből, akkor a démon könyörgőre fogja: „Et-től vagyok az, aki vagyok” (370).

A cenobita így mutatja be magát és társait az 1987-es *Pokolkeltő*-ben: „Felfedezők vagyunk, a tapasztalatokon túli dimenziókból. Van, akinek ördögök, és van, akinek angyalok...” A Pokol teremtményei ők, s olyan mértékű kéjt és fájdalmat képesek okozni, ami szétfeszíti az emberi érzékelés határait, s ezzel együtt különféle kegyetlen módokon kezdi ki a test integritását. Barker démoni teremtményei leginkább a véres, erőszakos jelenetekben — mondhatni a csonkítás esztétikájában — lelik örömeiket. A „splatterpunk” stílus által színre vitt erőszak Louis J. Kern szerint Sade márki test- és morálfilozófiájával, a Grand Guignollal, valamint Antonin Artaud kegyetlen színházával mutat számottevő rokonságot.⁴ Az excesszus és a transzgresszió lesz így két olyan fogalom, amelyet termékenyen hasznosíthatunk a műfaj leírása során, hiszen a cselekmény a folytonos határátlépésekről szól, legyenek azok dimenziók közötti utazások, vagy a testek elleni erőszak különböző módozatai.⁵

A pusztá sokkolás mellett azonban mindennek filozófiai tétje is van, Barker számára ugyanis „a transzcendencia megéléséhez a hús jelenti a kaput” — írja Sepsi László a regényhez csatolt, rendkívül alapos utószavában (461). Azt hiszem, mindössze néhány példa elég lesz ennek szemléltetésére. A *Pokolkeltő*-ben Frank Cottonnek a hús gyönyöreire fáj a foga, azonban egész mást kap a cenobitáktól, mint amire számított; *A vér evangéliumában* Pinhead szolgálatába szegődő Felixson mind testét, mind elméjét tekintve komoly változáson megy keresztül (91); A Pokol Papjának teste is tele van róva vésetekkel (331); Harry testét okkult mintákból szőtt tetoválások borítják, azonban ezeknek elsődleges célja nem az önkifejezés, vagy az emberi test műalkotássá alakítása, hanem a természetfeletti veszélyek érzékelése és az azok elleni védekezés; végül a *Vérkönyv*-ben Simon McNeal testét a holtak írják tele narratíváikkal, s a történetek akkor is sorjáznak tovább és tovább, amikor a fiú bőrét már lenyúzták.

¹ SEPSI László: *Utószó* = Clive BARKER: *A vér evangéliuma*, Libri, Budapest, 2015, 457–464 [458].

² Csak néhány példa: William Hjortsberg *Angyalszívének* (1978) és Alan Parker adaptációjának (*Angel Heart*, 1987) Harry Angele; a DC Comics *Hellblazer* című képregénysorozatának és az az alapján forgatott *Constantine* (2005) cím-szereplője; Jim Butcher *The Dresden Files* (2000–) című regényfolyama és az abból készült *A Dresden-akták* (2007) Harry Dresdenje; az *Odaát* (*Supernatural*, 2005–) című sorozat Winchester-fivérei, akik közül az idősebb, Dean a harmadik évad végén maga is megjárja a Poklot, majd visszatér onnan.

³ Tony FONSECA: *The Psychic = Icons of Horror and the Supernatural*, szerk.: S. T. JOSHI, Greenwood, Westport, 2007, 409–439.

⁴ Louis J. KERN: *American „Grand Guignol”: Splatterpunk Gore, Sadean Morality and Socially Redemptive Violence*, Journal of American Culture, 1996/2, 47–59. Sepsi is hasonlóan vélekedik (459).

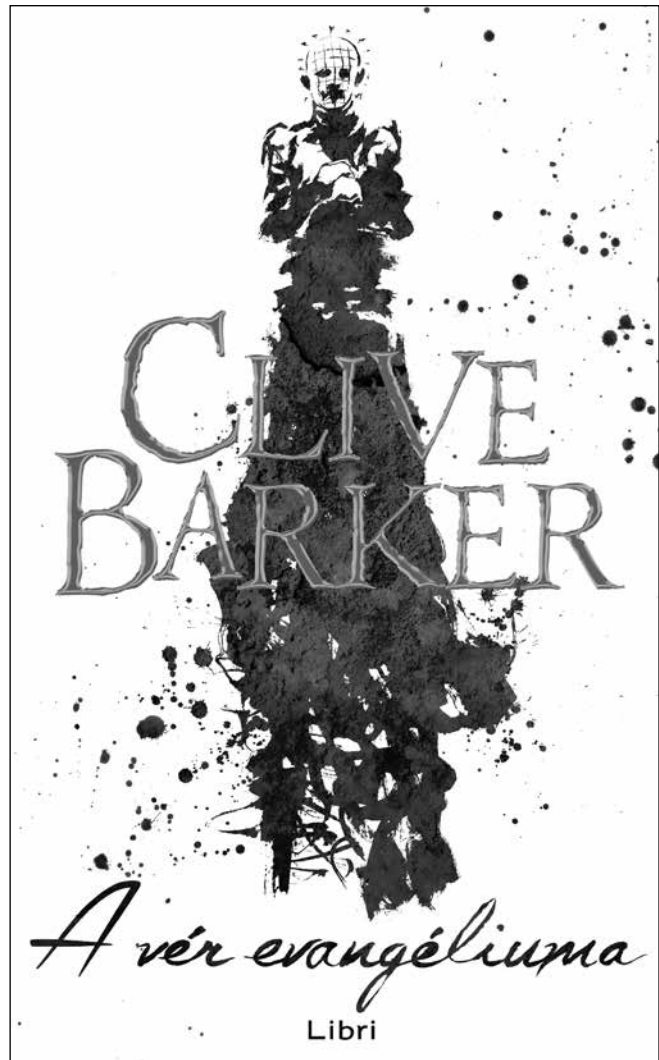
⁵ Colin MILBURN: *Nano/Splatter: Disintegrating the Postbiological Body*, New Literary History, 2005/36, 283–311.

Pinhead tehát ennek a filozófiai hagyománynak az egyik hírnöke és terméke: alakja azonban a *Hellraiser-franchise*-ban folyamatos változáson megy keresztül, nem nélkülözi a belső ellentmondásokat sem. Nem más zajlik Sepsi szerint *A vér evangéliumában*, mint hogy Barker rehabilitálja főgonoszá,⁶ s bemutatja annak a Pokol dimenziójának átformálására tett, szinte már heroikusnak nevezhető erőfeszítéseit. A démon célját csak úgy érheti el, hogy olyan eszközökhöz fordul (mágia), amelyek tiltottak a cenobiták számára, ezért rendje ki is veti magából (169), így lesz Coleridge *Vén tengerészé*hez mérhető transzgresszív alak (a kötet idéz is egyik mottójában az angol romantikus költő veréből).

Robbie Goh a Barker-féle fantasyt „heterokozmikus” fantasynek nevezte abból a megfontolásból, hogy alapvetően a mi világunkból indul ki, azonban más lehetséges dimenziókat is felépít.⁷ *A vér evangéliumának* terei is kezdetben a valós térben foglalnak helyet, New Yorkban, New Orleansban, azonban a „másság” gyakorta tépi fel a valóság szövetét, hogy démonok vagy szellemek áramolhassanak be rajta, vagy esetleg halandók léphessenek át a Földről más dimenziókba. A *Hellraiser-franchise*-ból jól ismert Lemarchand-doboz, az eszköz, amely képes kaput nyitni a valós tér és a Pokol dimenziója között, ebben a kötetben is előkerül, azonban a használatának szabályai módosulnak, immár saját magát is képes kirakni, így a Pokol kapujának megnyitási folyamata automatizálódik. Azt gondolom, hogy ez a fajta automatizmus reflektál a hosszúra nyúlt és önjáróvá vált franchise-ra is, ahol a túl gyakori ismétlés jelentősen megfakította a kezdetben még különleges tárgyakat és szereplőket.

Barker regényének súlypontja tehát nem a valós világon van, hanem a Pokol ábrázolásán, amely markánsan szakít a korábbi művészi ábrázolásokkal (90, 157, 226). A fikció szerint a Pokol teljes architektúráját Lucifer hozta létre, hogy kárpótolja magát a Mennyeikért, amit elvesztett (389), s a fenséges, eklektikus stílusban épült „főváros”, Pyratha mintája az ókori Róma volt: „Pyrathát nyolc dombjának köszönhetően (»Eggyel több, mint Rómában«, ahogy az építész mondta) elegáns szimmetria jellemezte.” (157) Harry is csodálattal adózik a város tervezőjének: „A város építészé alighanem valódi látnok volt; semmi sem volt Rómában, sem a Föld legnagyobb városaiban, ami bármiben is vetekedhetett volna a szemük elé táruló fenséges látvánnyal.” (235) Barker képzelete egy komplett démoni társadalmat vázol fel, az alkotó, Lucifer távolléte azonban egy olyasfajta vákuumot hoz létre a szerző által megálmodott világban, hogy a városon elhatalmasodik „a zuhlés és a pillanatnyi vágyak kielégítésének tébolya” (158), s talán ez az, amit a Pokol Papja nem akar tovább tűrni, inkább maga akarja továbbszőni a dimenzió sorsát.

A Pokol topográfiájának egy másik kitüntetett helye Lucifer tornya vagy katedrálisa, amelyet síremlékként épített saját magának. A Pokol Papja, miután rájön, hogy a Bukott Angyal, Lucifer halott, a helyére kíván lépni: elbitorolja páncélját, még azon az áron is, hogy a saját testét kell megcsonkítania, hogy beleférjen — azt gondolom, hogy ez a fajta öncsonkítás mér-



hető a regény elkészültének történetéhez is, hiszen a megjelent kötet csak nagyjából a felét tartalmazza a megírt passzusoknak (463). A cenobita tette azonban felbőszíti az újjáéledő Lucifert, aki Pinhead legyőzése után egész művét kész eltörölni, s a való világban vigaszt keresni a betölthetetlen hiányérzetére.

Zárásképpen néhány szót *A vér evangéliumának* egy meglepő intertextusról: „Az ember csak akkor fedezhet fel új óceánokat, ha van elég bátorsága szem elől veszteni a partot” — idézi fel az egyik mottó André Gide *A pénzhamisítók* (1925) című szövegét. Azért meglepő mindez, mert első látásra eléggé távol áll egymástól a két szerző által képviselt esztétika, mégis úgy érzem, hogy e kapcsolat mentén sok izgalmas jellegzetesség számlázható ki Barker regényéből.

⁶ Sepsi szerint „Barker mintegy visszaveszi teremtményét a fröccsöntött játékgurák és csak videóra szánt *sequels* hetedik bugyrából, az erejét veszített, felcserélhető mumusból így faragva nagy formátumú és tragikus *villaint*, aki a Pokol lázadó papjaként a túlvilági *status quo* teljes felforgatására tör.” (462)

⁷ Robbie B. H. GOH: *Consuming Spaces: Clive Barker, William Gibson and the Cultural Poetics of Postmodern Fantasy*, Social Semiotics, 2000/1, 21–39.

Először a kontrasztokról: Gide magasirodalmi szövege a „tisztá regény” (*roman pur*) egy kísérlete, amely maga mögött akarta hagyni az élethű párbeszédék közvetítését, a külső cselekmény ábrázolását, illetve a szereplők részletező bemutatását⁸ — minden olyan kulcselemet tehát, amelyekből Barker tömegirodalmi műfajok (horror és a fantasy) felől érkező regényei építkeznek. De nem csak az elvont koncepciók szintjén különbözik egymástól a két szerző világa: míg *A pénzhamisítók* a „tisztaság” fogalmával nevezi meg saját magát, addig Barker regénye térdig gázol a vérben, a mocskokban, az *abjekt* tapasztalatában. Végül az is rendkívül fontos szempont, hogy míg a francia szerző kizárólag az irodalmi szöveg médiumának sajtószertű lehetőségeit akarta feltárni, addig *A vér evangéliumának* alkotója mindig is szívesen élt a szöveg képeket felidéző erejével, a vizuális-filmes kódokkal — rendezőként maga is több filmet jegyez.

Érdekes módon Barker eltorzítva idézi Gide szövegét (az angol változatban is), hiszen az Réz Pál tolmácsolásában így hangzik: „Gyakran gondoltam — szakította félbe [Bernardot] Édouard —, hogy a művészetben s főként az irodalomban csupán azok számítanak, akik ismeretlen tájak felé hajóznak. *Csak az fedez fel új világreszkeket, aki elfogadja, hogy hosszú időre minden partot szem elől veszítsen.* De a mi íróink félnek a nyílt tengertől, csak a partvidék mellett hajókéznek.”⁹ A tágabb kontextusnak a felidézése, amelyben a mottó elhangzik, azért is fontos, mert az írás, a képzelet, az innováció, a célorientáltság és a véletlenszerűség kérdésköreit feszegeti. Míg Gide-nél metafiktív szempontból merülnek fel ezek a kérdések, addig Barker inkább tematikus szinten foglalkozik ezekkel a kérdésekkel. Tetten érhető *A vér evangéliumában* ez a gesztus abban, ahogyan Lucifer, a Bukott Angyal művészként, építészként, alkotóként jelenik meg előttünk. Harry viszont határozottan elutasítja, hogy krónikásként, íróként örökítse meg Pinhead tetteit, ám végül szeme világát elvesztve szellemek segítőjeként találja meg a helyét a sarkaiból kifordult világban — szó szerint vesztí tehát „szem elől” a „partot” (a valóságot) a főhős. A Pokol Papjának cselekedetei pedig azt az Édouard-féle maximát látszanak alátámasztani, mely szerint „Aki cél nélkül él, belenyugszik, hogy a véletlen uralkodjék rajta.”¹⁰ Már nem csak horgász a regényben Pinhead, aki bedobja a csalit (a Lemarchand-dobozt) és várja türelemmel, hogy végre valaki ráharapjon, hanem ő maga akarja alakítani pokoli dimenziójának körvonalait. Nem kíván többé mindössze apró fogaskereke lenni a Pokol struktúrájának, hanem újra akarja alkotni (írni) az egészet. Mind hősei, mind Barker el meri hagyni a partot és kész követni saját fantáziavilágának belső logikáját, még ha az válogatott borzalmakat tartogat is az olvasók számára.

Bevallom, kicsit idegenül hat számomra például Gide és a többi magasirodalmi utalás jelenléte *A vér evangéliumában*, még akkor is, ha kérdőre is vonhatóak általuk a populáris és a szépirodalom határvonalai, ami kifejezett célja a Bárány Tibor és Nádor Zsófia által szerkesztett világirodalmi sorozatnak. Egyfelől azt gondolom, hogy Barkernek nincs feltétlenül szüksége ezekre a horgonyokra, anélkül is zseniálisat alkot; másfelől úgy

tűnik, hogy a regényvilág nagyon is „pinheadi” módra áll hozzá a felhasznált szöveg(test)ekhez. Rozsdás kampóival beléjük kapaszkodik, megcsonkítja és eltorzítja őket, kiszakít belőlük darabokat, hogy aztán a saját morbid céljaira használhassa fel azokat.

Végezredményben két dolog teheti nehéz olvasmánnyá *A vér evangéliumát* a szélesebb közönség számára: egyrészt helyenként rendkívül gyomorforgatóak a benne színre vitt kegyetlenségek, másrészt olyan a kötet, mint egy sorozat epikus évadzárója, így az értékelheti a végkifejletet igazán, aki látta az évadot, tisztában van a szövegvilág hőseinek előtörténetével és sorsuk korábbi alakulásával. Pinhead története itt nyeri el a végső lezárást, azonban legalább két olyan szál is található a szövegben, amelyről sejthetjük a folytatást: vajon mi lesz a sorsa Harrynek médiumként? Mi a szándéka Bukott Angyálnak a Földön? Ha még ebben a kötetben nem is kaphatunk definitív választ ezekre a kérdésekre, bizton várhatjuk azoknak felbukkanását Barker későbbi írásai-ban. Az biztos, hogy a szerző epikus történetekhez való affinitása és mesélőkedve első kötetei óta sem lankadt.



⁸ VARGA László: *André Gide: A pénzhamisítók* = *Huszonöt fontos francia regény*, szerk.: KARAFIÁTH Judit, Mæcenas–Lord, Budapest, 1996, 198–208.

⁹ André GIDE: *A pénzhamisítók*, ford.: Réz Pál, Európa, Budapest, 1966, 343–344 — kiemelés tőlem. *A vér evangéliumának* fordítója, Bartók Imre abban is hűséges Barkerhez, hogy nem tér vissza Réz fordításához, hanem a tévesen idézett mondatot fordítja le.

¹⁰ André Gide, *A pénzhamisítók*, ford. Réz Pál, Bp., Európa, 1966, 343.

FEKETE I. Alfonz

A LENGYEL EKLEKTIKA DIADALA

(*Jacek Dukaj: Más dalok.*
Fordította: Mihályi Zsuzsa, Typotex, 2015)

Az ismeretlen, fiktív világ kiismerésének örömteli pillanata ké-sik. Nem túl gyakran, de elő szokott fordulni, hogy ez a megvi-lágosodási pont időben csak később bukkan fel. Ennek ellenére a kíváncsiság tüzelte olvasó menetel előre, falja az oldalakat, hát-térbe szorítva megdöbbenését a narratív tér nagyságán és annak még számára ismeretlen szegletein. Tudatos, remekül felépített stratégia ez a lengyel származású Jacek Dukaj részéről, akinek az *Extensa* és a *Zuzanna és a világmindenség* után a *Más dalok* a harmadik magyarul megjelent könyve. Dukaj filozófiát végzett a krakkói Jagelló Egyetemen, azóta folyamatosan írja a jobbnál jobb ötletekkel telezsúfolt regényeit. Szívesen tematizálja a szin-gularitást, a nanotechnológiát és a virtuális valóságot. Egy-egy elképzelését roppant körültekintően és alaposan dolgozza ki, különböző politikai diskurzusokat, világlátásokat vagy ideoló-giai konstrukciókat érintve. Köteteire jellemző továbbá, hogy a zsánerműfajok stilisztikai eszköztárának bármely elemét áteme-li, ezáltal gazdagítja a történetet és árnyalja az adott könyvben felbukkanó tematikát. Összetettségük miatt *sophia fiction*ként is szokták emlegetni szövegeit. Ez a címke olyan szövegekre érvé-nyes, amelyek felvetéseit a filozófia tárgykörén belül szokás tár-gyalni: a társadalom szerepe az egyén életében, az élet célja vagy éppen céltalansága, etikai vagy morális kérdések feszegetése.

Dukaj ezeket az általa fontos ítélt fogalmakat a *Más dalok*-ban egy olyan írói világban akarja körüljárni, bemutatni, azokra rákérdezni és aláásni, amelynek döntő többségében az ariszto-telészi *Metafizika* szolgált alapjául. Lecseréli az ontológiai ala-pokat, így az általunk ismert világkép kopernikuszi, newtoni, darwini és einsteini modelljének helyére Arisztotelész és kisebb részben Hegel gondolatai lépnek. Dukaj Witold Gombrowicz lengyel származású író eredetileg az arisztotelészi forma fogal-máról alkotott nézeteit használta fel a *Más dalok* írása közben. Ez az elméleti megalapozottság nem idegen más szerzőktől sem, mint Richard Garfinkle, akinek *Celestial Matters* című könyve az arisztotelészi meghatározásokat köti össze a taoizmussal, vagy mint China Miéville Új-Crobuzon trilógiájának első regénye, a *Perdido pályaudvar, végállomás*. Atmoszféra tekintetében ro-kon szöveg érzetét keltette bennem egyrészt az orosz irodalom szentpétervári éjszakák toposzát tematizáló történeteinek egyike,



Dosztoevcszkij *Fehér éjszakák* című novellája, másrészt Joseph Conrad *A sötétség mélyén* című kisregénye. Nem beszélhetünk se parafrázisról, de még csak allúzióról sem a fentebb említett két klasszikus művel kapcsolatban, inkább az egyes helyekhez fűző-dő primordiális élmény elemi megragadásának hasonlatossága a közös a három íróban.

A fantasy műfaj jellegzetességei a *Más dalok*ban egy altípus irányába mutatnak, az *immersive fantasy* felé. Ez a kategória a beleélhetőséget, átélést tartja elsődleges eszközének a fiktív világ megteremtésében. Farah Mendlesohn részletekbe menően mu-tatja be ezt a fantasy-típust *Rhetorics of Fantasy* című munkájá-ban: „az *immersive fantasy*nek feltételeznie kell, hogy az olvasó legalább annyira része a [fiktív] világnak, mint amikről olvas.”¹ Másrészt Mendlesohn meglátása szerint az „*immersive fantasy* a sorvadás fantasyje”.² A sorvadásra John Clute *The Encyclopedia of Fantasy*je tud magyarázattal szolgálni — a sorvadás „úgy is ért-hető, mint egy egészséges vidék redukciója saját paródiájává.”³ Ezért ez a műfaj „döntően a világok entrópiájával foglalkozik”.⁴

¹ Farah MENDLESOHN: *Rhetorics of Fantasy*, 209.

² Farah MENDLESOHN: *I. m.*, 214.

³ John CLUTE – John GRANT: *The Encyclopedia of Fantasy*, 942.

⁴ Farah MENDLESOHN: *I. m.*, 214.



Ebből az írói stratégiából következik, hogy Dukaj a *Más dalokban* Vergilius — vagyis a fikciós világ szabályaiba az olvasót és a főhőst is beavató, magyarázó figura — nélkül hagyja erre a Róma bukása után ezerkétszáz évvel későbbi alternatív Földre érkező olvasót. Mindezen műfaji meghatározások mellett Mendlesohn felhívja a figyelmet Arthur C. Clarke gondolatára, miszerint „egy kellőképpen fejlett technikai megoldást már nem lehet megkülönböztetni a varázslattól”⁵ és ezt egyúttal azzal viszi tovább, hogy kijelenti, „Akármilyen kellően [jól megírt] *immersive fantasy* megkülönböztethetetlen a *science fiction*től.”⁶ Mendlesohn ezt az analógiát kifejtve Miéville *Perdidőjét* hozza párhuzamnak, és rámutat, hogy az *immersive fantasy* műfaján belül a „szereplők feltűnően sokat törődnek a narratív világ működésével és azon tudományos szabályok megértésével, amelyek lehetővé teszik, hogy a fiktív világ működjön.”⁷ Szerinte „az a fantasy, ami ennyire logika által vezetett és ennyire szem előtt tartja a fantasztikum tudományosságát, azt általában *racionalizált fantasy*nek szokás nevezni.”⁸

A *Más dalokban* prezentált tér másik világ, független, koherens és a maga szabályai szerint logikus. Nincsenek utalások az olvasó valódi világára, a gondolatok és a jelentések összefűzése deficitese, külső referenciapont nélkül maradnak, az értelmezés aktusa meg kell, hogy maradjon a narratív téren belül. Emiatt elmarad az idegenségre, másságra való szereplő általi rácsodálkozás, helyét az érdeklődés veszi át. Több írói stratégia is létezik, amelyeknek segítségével el lehet érní az érdeklődés fenntartását és a világ másságának magyarázatára irányuló kísérleteket: információlerakatokkal, amikor egy fiatalabb, tapasztalatlanabb karakternek egy idősebb, tapasztaltabb karakter mondja el a világ felépítését, a leírás és annak magyarázatának nagy szövegbeli távolságával, valamint a csak és kizárólagosan a narratívára jellemző szókincs megalkotásával.

A *Más dalok* fiktív tere öt elemből építhető fel, amelyek közül négy megtalálható a Földön („Az Anyag egésze négy elemből épül fel, ezek: a Tűz, a pür, a Víz, a hűdor, a Levegő, az aer és a Föld, a gé” — 111), míg az ötödik, az aether Földön kívüli eredetű. Továbbá minden „tárgy arra törekszik, hogy a maga számára megfelelő helyre kerüljön: [...] Föld nehezedik a legmélyebbre, fölötte van a Víz, azután a Levegő, legfölül a Tűz.” (111) Míg ez csak a környezetet érinti, addig az ember „tisztában van a világ természetével, és a maga akaratára tudja idomítani, képes arra, hogy ne csak önmaga, hanem más tárgyak Formáját is megváltoztassa.” (111) Az evolúciós fejlődés elmarad, helyette minden teleologikus meghatározottságú lesz, ahogyan Arisztotelész elgondolta azt. Akadnak olyan személyek is, akik akaratukkal és személyiségükkel képesek uralmuk alá hajtani a többieket és a körülöttük lévő természetet, ők a kratisztoszok (jelentése szerint: legerősebbek, legnemesebbek). Az első ilyen nagy hatású alak maga Nagy Sándor volt. Hatalmuk — amelyet anthoszuk, vagyis aurájuk szavatolt — növekedésével képesek teljes népcsoportokat befolyásolni, hozzájuk való hasonulásra kényszeríteni őket. Ez olvasható akár a *cuius regio, eius religio* elve (akié a föld, azé a vallás) fiktív megfelelőjének is.

A főszereplő, Hieronim Berbelek katonai vezetőként, úgynevezett sztratégoszként megbukott. A regény kezdetén Vodenburgban él, ahol egy kereskedőtársaság résztulajdonosa. Ellenfele „Makszim Rog, a Feketemágus, az Ural Óriása, az Örök Özveg, Moszkva kratisztosz-hűbérura” (96) kolenicai összecsapásuk során megtörte, aminek következtében Berbelek elvesztette korábbi önmagát, fizikailag elkorcsosult, teljesen összeomlott — „Annyira összezsugorodott [...], hogy harmadik személyben gondolt magára.” (24) Házassága tönkrement, ám sok-sok év múltán újra láthatja fiát, Abelt és lányát, Aliteát. Szeretője, Sulima Amitace eszthle (női változata a klasszikus görög kor *eszthlosz* terminusának, melynek jelentése jó, kiváló) egy olyan kalandra csábítja el a férfit, aminek következtében teljesen felfordul az élete, újjáalkothatja magát és magasabbra törhet, mint eddig bármikor.

A szereplők bejárják az általunk Európaként, Közél-Keletként és Afrikaként ismert földrajzi helyeket. A *Más dalokban* azonban ez a felosztás nem érvényesül, bár beazonosíthatóak és felismerhetőek, de nem feleltethetőek meg a korábban említett helyszíneknek. Olvasói mankóként értelmezhető az, hogy a narratíva az *immersive fantasy* műfaji jegyein túl a fejlődésregény, a detektívtörténet és bizonyos szempontból a naplóregény jellemzőit is magán viseli. A fiktív valóság minden egyes *kratisztosz morphéja* (alakja) alatt az ott uralkodóhoz idomul. Berbelek lánya, Alitea túl sok időt töltött Sulima Amitace társaságában és mindketten hosszabb ideig tartózkodtak Nabukodonozor aurájában, így az egyik fontosabb mellékszereplő a következő megállapítást teszi: „Nagyon hasonlítasz rá, tudod? Az arcod, az alakod, a hangod, tegnap beszéltem vele, még a hangod is, csak a hajatok színe más. Ha átmorfálnád ugyanolyan világos aranyra, mint Lakatoiáé [Sulimáé] — mintha a lánya lennél.” (495) Szubsztrátumuk — amely határozott formával rendelkezik, és amit Arisztotelész szubsztanciaként értelmez — adja meg területeik eidoszát, vagyis azok formáját, valóságát. A formához tartozik „a nyelv, a viselet, a konyha, a szent színek” (50), ehhez társul a hülé, ami a regényben lehetőségként értelmezhető, vagyis magában rejt egy meg nem valósult valóságot. Egy-egy hülé aktualizálódhat, ha idegen vagy erősebb alak alá kerül, így maga mellé létrehoz egy újabb formát. Ezek a változások a narratíva szintjén úgy mennek végbe, hogy az erősebb formához igazodnak a gyengébbek, ahogyan az egyik szereplő meg is jegyzi: „Forma ütközik meg a Formával. Idegen és idegen között — csak erőszak létezhet. Megegyezés — csak azonos Formájú lények között történhet. A megegyezés — annyi, mint az erősebb Forma győzelme, amelyet átvesz a gyengébb, és ebből világosan és egyértelműen belátja, miért nem volt igaza.” (363)

A társadalomban a szigorú alá- és felérendeltség magától értetődik, ugyanakkor a regény szereplői úgy tartják, vannak helyek, például Afrika, ahol ez felborul. Egy vacsora alkalmával szóba is hozzák ezt a témát: a „rend általános [...] egyszerre vo-

natkozik emberre, állatra és növényre; mindenre, ami él és élni akar. Végy például két szabadon választott kutyát. Akármilyen körülmények között találkoznak, megugatják egymást, összeverekednek, amíg az egyik be nem hódol a másik előtt, el nem ismeri a másik fensőbbrendűségét és a saját alárendeltségét. [...] De minden alkalommal, ha találkozik két ismeretlen, egymásnak feszül az akaratuk, megpróbálják maguk alá rendelni a másikat, többé vagy kevésbé kifinomultabb formában. Most, hogy civilizációban élünk, ez nem mindig látható első pillantásra. [...] Megalázkodsz vagy meghalsz! Mennyit tudnál kockáztatni a szabadságodért, a Forma függetlenségéért? [...] Mit választasz: a halált vagy az életet idegen akarat alatt? És egyesek meghajlottak, mert többre tartották a nyugodt, biztonságos életet, ezek közül kerülnek ki a rabszolgák, a parasztok, az engedelmes nép, de a többiek, és ezek vannak kevesebben, nem tudnak elviselni semmilyen megalázást, inkább törnek, mint hajlanak, túlságosan is kemény a Formájuk — és ezekből lesznek az arisztokraták.” (82)

Éppen ezért a demokráciát mint olyat nem értik, mert meglátásuk szerint e társadalmi szervezettségben élők „a hierarchiát nem érzékelik, [...] mindenkinek ugyanannyit ér a szavazata, és mindent közösen döntenek el” (81), és egy ilyen minőségű világban szükségszerűen lehetetlen az élet.

Ebben a zárt kasztrendszer működtető fiktív világban — ahol minden más, úgy az ember is teleologikus — tulajdonképpen ellentmond Berbelek újbóli felemelkedése. A férfi már elérte célját és elbukott, viszont kapott egy második esélyt egy új céllal. Éppen emiatt, a regény által létrehozott és működtetett törvényszerűségek alapján a főhős valójában a rendszer ellenfele abban az értelemben, hogy látszólag megmagyarázhatatlanul visszajött. A szereplők érdeklődnek Berbeleknél, miért hagyta őt életben Makszim Rog, erre válasz soha sem érkezik, valamint a férfi sokáig megkérdőjelezi kiválasztottságának mivoltát, valamint magát a kiválasztási folyamatot is. Azonban soha nem jut el addig a pontig, hogy kataklizmát idézzon elő vagy visszafordítsa az eseményeket és ezzel az aktuussal megbontsa a regényvilág komponáltságát. Helyette a *Más dalok* elején már tudott, majd később tanulással gyarapított tudása arra jogosítja fel Berbeleket, hogy kételyeket támasszon az őt körülvevő világgal kapcsolatban. A kritikus szembehelyezkedés szintén egyik kardinális jellemzője az *immersive fantasy*nek mivel paradox módon a rákérdezés megerősítő aktusa általi retorikai stratégia hozza létre a műfajra jellemző zárt szövegvilágot. A főszereplő életútjában bekövetkező fordulat óvatossá teszi: senkiben sem bízik, mindenkiben az árulót látja. Ezeket a kérdéseket pedig az író csak felerősíteni tudja, számára egyszerű terepet biztosítanak a politikai machinációknak és intrikáknak. Emiatt pedig az olvasó nem is ellenkezhet Berbelek állandó témafelvetéseivel, mert ő tisztán látja az őt körülvevő személyeket és történeteket, melyeket hol maró, hol rezignált ironiával kezel. Tamáskodása ellenére ugyanakkor érti, hogy szembemenetele az árral — vagyis az, hogy elkezdte „kitölteni a neki felkínált Formákat, mindegyik nagyobb volt az előzőnél: a szerető, az apa, a dzsurdzsa hegemonja, a bosszúálló,

a sztratégosz” (397) — csak e módon valósulhat meg. Emiatt utazik el a dzsurdzsára, az afrikai vadászatra.

A fekete kontinensen játszódó részek esetében Dukaj a li-dércnyomásos képzelet végző határig hajszolja az európai embert. Itt kúsznak elő a szereplők szemszögéből *másnak* érthető lények és tájak, amelyek leírása esetében a nyelv összeomlik — elveszti koherenciáját és jelentését. Ezen kódolt, ősi félelem dacára a főszereplő jön rá az afrikai Görbülés nyitjára (amelyet később, saját és szövetségesei céljának elérése érdekében a maga hasznára fordít), az emberi morphétól tökéletesen idegen lények felbukkanásának okára, amely a narratív és metanarratív szinten bontja meg a *Más dalokat*. Ezzel egy időben válik egyértelművé számára, mi is küldetésének igazi célja. A részleteket és az okokat továbbra is megkérdőjelezi, de tragikuma valójában éppen ebből a tudásából fakad, ami majd a legvégsőig el is kíséri.

Dukaj munkája nemcsak a *Metafizika* terminusait dolgozza fel, hanem észrevehetőek szerkezeti egyezések is. Bár az arisztotelészi szöveg tizennégy fejezetből áll és a lengyel író kötete huszonhat részt ölel fel, utóbbi úgy pozícionálta a legfontosabb és egyben legfilozofikusabb részt, hogy az egybeessen az előbbiben olvasható fő kérdéskörrel, a teológiával. A regény struktúrájára jellemző továbbá, hogy az első három főfejezetet lezáró részek általában rövidebbek és összefoglaló jellegük miatt mindig az őket megelőzőek kapitális betűjelölései helyett ugyanazon írásjelek kis változataival nevezik meg őket. Ugyanakkor az arisztotelészi átemelések közül kiszórja a kis alfát és a kappát, valamint a görög ábécéből átvettek közül eltávolítja az omikront. A *Más dalok* fiktív és ezzel együtt apokrif olvasata is lehet az arisztotelészi *Metafizikának*, amely ezen minőségében engedékenyebb a sorrenddel és egy-egy rész fontosságával. Ugyanakkor Dukaj több interjúban is arról beszélt,⁹ hogy meglátása szerint Arisztotelész elmélete logikailag hagy némi kívánnivalót maga után. A korábban említett Λ (lambda) *Sulima Amitace* című részben Berbelek egy elbocsátott alexandriai szophisztésszel, Antidektésszel bocsátkozik eszmecserébe elsősorban afrikai kalandjai kapcsán, majd minden kérdésre hosszan, kitaratóan és mindenre kiterjedően válaszoló vitapartner nyer vele. A filozófus egy nem kanonizáltnak tetsző világértelmezést, azonban belül egy mélyen átpolitizált verziót ad a főszereplőnek, ezen elképzelések tudásának átadásával pedig tovább táplálja Berbelek kételyeit a világgal kapcsolatban.

Az értelmezési lehetőségek végtelensége, a megírt világ zárt különossége valamint a filozófiai, politikai és társadalmi konstruktumként való olvasata mellett fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy Dukaj egy remek történetet írt. Berbelek Úr hányattatásai során a fejlődésregény, a detektívregény és naplóregény műfajisága belesimul a Farah Mendlesohn által meghatározott *immersive fantasy*be, életre hívva azt az ötletességet, összetettséget és részletgazdagságot, ami miatt a *Más dalok* hegyként magasodik ki 2015 zsánერიrodalmi megjelenései közül.

⁵ Arthur C. CLARKE teljes *Űrodisszeia univerzum*a, 233.

⁶ Farah MENDLESOHN: *I. m.*, 219.

⁷ *Uo.*

⁸ *Uo.*

⁹ Larry NOLEN: (2003): *Jacek Dukaj Interview*, The OF Blog, 2003. 03. 01. <http://ofblog.blogspot.hu/2003/03/jacek-dukaj-interview.html> (letöltve: 2016. 04. 19.)

BÁRÁNY Tibor

Hazudj, ha tudsz!

(Jennifer Mather Saul: *Lying, misleading, & what is said.* Oxford University Press, 2012)

„Politikusokat, kormánytagokat nem érint az amerikai beutazási tilalom”, nyilatkozta Rogán Antal 2014. szeptember 27-én, miután rövid megbeszélést folytatott M. André Goodfrienddel, az Egyesült Államok magyarországi nagykövetségének ideiglenes ügyvivőjével. Rogán a szó szigorú értelmében véve nem hazudott: *kormánytag* valóban nem található az Egyesült Államokból korrupciós vádak miatt kitiltott magyar állampolgárok listáján. *Kormánytisztviselő* annál inkább — mások közt az adóhivatal akkori elnöke. A frakcióvezető arra számított, hogy a „kormánytag” kifejezést az adott kontextusban tágan fogjuk érteni: úgy gondoljuk majd, hogy a kormányzat semmilyen módon sem érintett az ügyben, egyetlen kormányzati szervezet vagy állami hivatal vezetője sem szerepel a listán. Rogán tehát szándékosan valami megtévesztőt mondott; nem *hazudott*, de a megnyilatkozása *félrevezető* volt. Akárcsak Bill Clintoné, aki a Lewinsky-botrány kirobbanásakor, 1998 januárjában azt állította Jim Lehrernek egy televíziós interjúbán, hogy „Nincs viszonyom vele” — és persze mindenki úgy értette a szavait, hogy az elnök azt mondja: nincs és soha nem is volt viszonya a Fehér Ház gyakornokával.

Mindkét politikus védekezése kifogástalan: valóban egyikük sem *mondta* azt, amit a hallgatóságuk automatikusan nekik tulajdonított. Mindketten kihasználták, hogy a hallgatók óhatatlanul így fogják értelmezni a szavait; de mondani nem mondták, hogy egyetlen kormánytisztviselőt sem tiltottak ki Amerikából, illetve hogy az elnöknek soha nem volt viszonya a gyakornokkal. *Közvetítették* ezeket a jelentéseket, de nem *mondták* ki; *félrevezették* a hallgatóikat, de nem *hazudtak* nekik. Ez természetesen nem jelenti, hogy erkölcsi felmentést érdemelnének. Jogi értelemben talán nem bűnösek, mert a jog gyakran csak a kimondott mondatok szó szerinti jelentésére érzékeny, de megtévesztő viselkedésükért világos erkölcsi felelősséget viselnek. (Clinton esetében nehéz egyértelmű erkölcsi ítéletet hozni; erre később még visszatérek. Rogánénál nincs okunk hezitálni.) A megtévesztés e két fajtáját eltérően ítéljük meg: a félrevezetést általában jóval enyhébb vétségnek tekintjük, mint a hazugságot; a jogszabályok működése valószínűleg ezt az intuíciónkat tükrözi.

Jennifer Mather Saul könyve a hazugság és a félrevezetés különbségéről szól. (Ez az állítás nem hazug, legfeljebb félrevezető.) Miért érdekes a hazugság és a félrevezetés egy nyelvfilozófus számára? Érdekes egyáltalán? Saul szerint nagyon is az. A kortárs nyelvfilozófusok megkülönböztetik a megnyilatkozások során kimondott tartalmat (szakszóval: *what is said*) az egyéb módon

kommunikált tartalomtól. A szerző állítása szerint a hazugság a kimondott tartalomhoz kötődik, a félrevezetés pedig a kommunikált tartalomhoz — a kimondott tartalom forgalomban lévő meghatározásai azonban nem felelnek meg a hazugság és a félrevezetés különbségével kapcsolatos intuíciónknak. A probléma drámái: nap mint nap döntéseket hozunk arról, hogy más személyek hazudtak-e vagy csak félrevezetően beszéltek, mi több, ennek alapján erkölcsileg megítéljük a viselkedésüket, sőt magukat a személyeket is, és az ítéleteket az elhangzott mondatok „jelentésére” hivatkozva támasztjuk alá — a „hivatásos” nyelvfilozófia pedig nem kínál megfelelő fogalmakat az elemzéshez.

De haladjunk lépésenként! Először határozzuk meg a hazugság fogalmát:

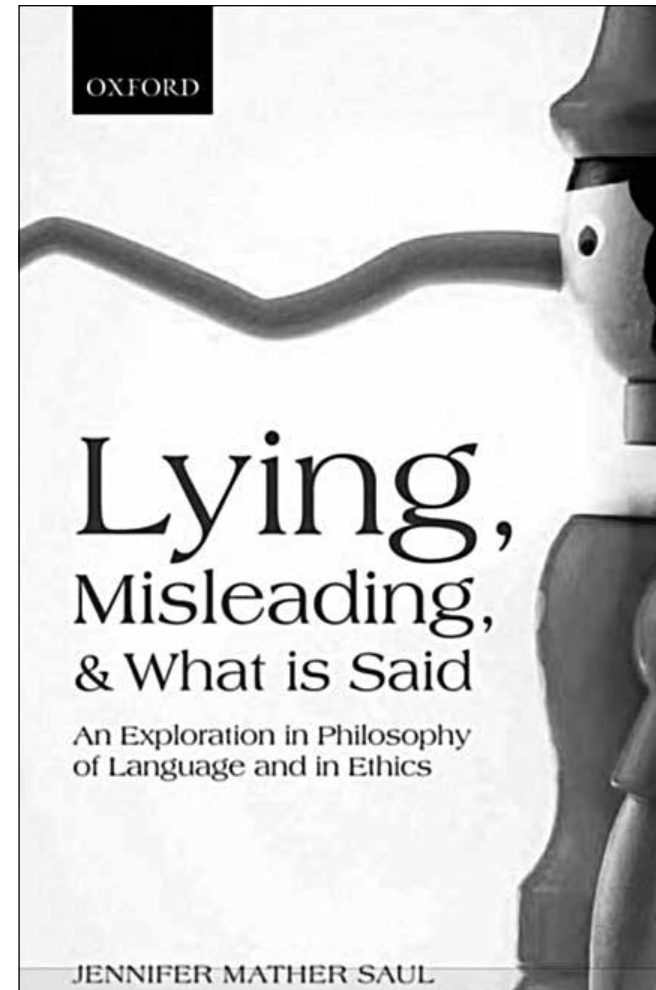
Hazugság: Ha a beszélő nem követ el nyelvi hibát, nem botlik meg a nyelve, megnyilatkozása nem metaforikus vagy ironikus, és nem tartalmaz hiperbolát, akkor a következő esetben igaz az, hogy hazudott: ha (1) azt mondta, hogy P; (2) úgy gondolta, hogy P hamis; (3) úgy tekintette, hogy az adott helyzetben kezeskednie kell a mondottak igazságáért.

A kiinduló feltevésre azért van szükség, hogy kizárhassuk azokat az eseteket, amikor a beszélő akaratán kívül mond valami hamisat, mert megbotlik a nyelve, vagy nem ismeri egy szó jelentését; illetve a figuratív nyelvhasználat bonyolult eseteit. (Saul rokonszenvesen elismeri: ezzel a kényelmes feltevessel indokolatlanul rövidre zárta a probléma tárgyalását...) Az (1) kikötés szerint a hazugság a nyilvános megszólalás területéhez tartozik. Nincsenek ki nem fejezett, „belső” hazugságok.

A (2) kikötés szerint a kifejezett tartalomnak nem kell hamisnak lennie; bőven elég, ha a beszélő hamisnak gondolja. Tegyük fel, hogy Orbán János Dénes azt állítja: nem ő döntött az idei József Attila-díjasok személyéről; és bár ő úgy tudja, hogy ő döntött, az ő döntése állt a háttérben, hanem Szócs Gézáé. Intuíciónk szerint ebben az esetben Orbán János Dénes hazudott — akkor is, ha tudtán kívül a világ igazgá tette a megnyilatkozását. Vagy mégsem? Saul elismeri: a hétköznapi intuíciónk nem ad egyértelmű útmutatást a kérdésben. Aki úgy gondolná, hogy Esterházy Péternek van igaza, tudniillik hogy „Kutya nehéz úgy hazudni, ha az ember nem ösmeri az igazságot”, azaz hazudni csak hamis tartalmakkal lehet, az a (2) kikötést cserélje ki erre: „joggal gondolta, hogy P hamis” (vagy egészítse ki ezzel: „...és P valóban hamis”).

A (3) kikötésben várakozásainkkal ellentétben nem a megtévesztés szándéka szerepel. Saul — a hazugság szakirodalmának számos szerzőjével ellentétben — úgy gondolja, hogy a hazugságnak nem feltétele, hogy a beszélő a megtévesztés szándékával mondja ki a mondatot. Gondoljunk csak a megfélemlített tanú esetére, akiről felvétel készült a gyilkosság helyszínén: tudja, hogy senkit nem fog megtévesztetni a „Nem láttam a gyilkossá-

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



got” megnyilatkozással, ez nem is áll szándékában, egyszerűen csak nem akar terhelő vallomást tenni, mert el akarja kerülni a nagy hatalmú bünszervezet bosszúját — intuíciónk szerint az ilyen tanú egyértelműen hazudott a bíróság színe előtt. Vagy gondoljunk egy kifejlett illiberális demokráciára, amelyben az állampolgárok ugyanazokat a hazug politikai szlogeneket ismételtetik: pontosan tudják, hogy senkit nem tévesztenek meg a mondатаikkal, nem is akarnak ilyet tenni — de ettől még nem szívesen mondanánk, hogy maguk a szlogenek ne lennének hazugak. (A totalitárius államoknak éppen az az egyik legszörnyűbb jellemzőjük, jegyzi meg Saul, hogy az állampolgárokat *hazugságra kényszerítik*.) A hazugság nem a megtévesztés szándékán áll vagy bukik, hanem azon, hogy a beszélő úgy tekint-e a saját magára az adott helyzetben, mint akin számon kérhető a mondottak igazsága, mint aki felelősséggel tartozik azért, hogy igazat mondjon. Röviden: mint akiről a többiek feltételezik, hogy kezeskedik az elhangzottak igazságáért.

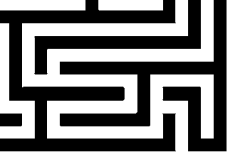
A továbbiakban csupán a legegyszerűbbnek tűnő (1) feltételről lesz szó. Mit jelent, hogy a beszélő *azt mondta, hogy P*? A

megnyilatkozás teljes jelentéséből melyik mozzanatok tartoznak a *kimondott* tartalom szintjéhez? Ha a kimondott jelentéstartalmak kérdéséről van szó, a nyelvfilozófusok kiindulópontja Herbert Paul Grice elemzése: „A *mond* szóval hozzávetőleg az elhangzott szavak, az elhangzott mondat konvencionális jelentésére szeretnék utalni.” (*Tanulmányok a szavak életéről*, Márton Miklós fordítása, Gondolat, 2011) Saul szerint Grice azért nem azonosítja a kimondott tartalmat egy az egyben a konvencionális jelentéssel, mert a konvencionális jelentésnek vannak olyan mozzanatai, amelyek nem tartoznak a kimondott tartalomhoz — jelesül azok a mozzanatok, amelyek nem befolyásolják a mondat igazságértékét. (Ilyenek például az úgynevezett konvencionális implikaturák: „Béla kritikus, de gyakran olvas kortárs világirodalmat” — a „de” szócska a jelentése révén ellentétet implikál a két tagmondat tartalma között, ám nem befolyásolja a teljes mondat igazságértékét, így nem része a kimondott tartalomnak.)

Grice négy évtizeddel ezelőtt még nem vetett számot azzal, hogy a megnyilatkozás kontextusa hány és hányféle módon képes befolyásolni a közvetített tartalmat. Kis túlzással szólva: a kortárs nyelvfilozófia legtöbb vitája arról szól, hogy mely kontextuális jelentésmozzanatok tartoznak a *kimondott tartalom* szintjéhez, és melyek nem. Ezek a viták olykor nehezen áttekinthetők, mert a szerzők újabb és újabb terminusokat vezetnek be a jelenségek leírására és osztályozására, illetve a szokástól eltérően használják a forgalomban lévő terminusokat. Saul igyekszik rendet vágni a káoszban: a lehető legtakarékosabb elemzést kínálja — akár a kontextuális jelentésmozzanatok fajtáiról, akár a *kimondott tartalom* meghatározásairól van szó.

A számunkra érdekes kontextuális jelentésmozzanatokat két csoportba sorolhatjuk. Amikor egy társalgás során elhangzik az a mondat, hogy „Árpád készen áll”, mindig a kontextus határozza meg, pontosan mit is állít a beszélő Árpádról: hogy készen áll egy ibizai nyaralásra, egy plakátkampány megszervezésére, vagy egy újabb ingatlan megvásárlására. Ezeket Saul a *kontextuális kiegészítés* [*completion*] eseteinek nevezi. Amikor elhangzik az a mondat: „Megházasodtak és gyerekek született”, akkor csak a kontextus ismeretében tudjuk eldönteni, hogy a tagmondatok sorrendje időbeli sorrendet is jelöl-e (általában igen, de nem minden esetben) — ha igen, akkor a szó szerinti jelentés *kontextuális bővítésével* [*expansion*] van dolgunk.

A kimondott tartalom *szigorú* elemzései mindenfajta kontextuális jelentésmozzanatot szeretnének kizárni a kimondott tartalomból. (Ilyen szűk fogalom például Kent Bach, Emma Borg vagy a Herman Cappelen – Ernie Lepore szerzőpáros „szemantikai tartalom”-fogalma.) Ezek az elemzések biztosan nem felelnek meg a mi céljainkra. A hazugságot a kimondott tartalom szintjén szeretnének lokalizálni — lásd a fenti (1) kikötést —, a félrevezetést pedig a különböző kontextuális jelentésmozzanatokhoz szeretnénk kötni. Ha annyira szűken fogjuk fel a kimondott tartalmat, ahogyan a szigorú elemzések teszik, azt kell mondanunk: bizonyos esetekben (például a kiegészítéses



esetekben) a beszélők önmagukban a mondatok révén *nem is fejeznek ki teljes proposíciót*, teljes gondolatot, így a kimondott tartalomnak nem lehet igazságértéke, tehát ezekkel a mondatokkal nem lehet hazudni. Ami nyilvánvaló tévedés: hazudhatom öt perccel a reggeli indulás előtt, hogy *Készen vagyok*. Intuíciónk szerint ezzel a mondattal teljes értékű hazugságot fejeztem ki: azt *mondtam*, hogy készen vagyok, miközben nem voltam készen.

De nézzük a másik végletet! Azok a szerzők, akik a kimondott tartalom *korlátozatlan* fogalmával dolgoznak, mindenfajta kontextuális jelentésmozzanatot a kimondott tartalom részének tartanak — nem csupán a kiegészítés és kibővítés révén előállt mozzanatokot, de a leginkább helyzetfüggő társalgási implikaturákat is. (Például amikor azt állítom egy regényről, hogy jelentős tudós műve, és ezzel az adott helyzetben azt implikálok: irodalmi értelemben rossz véleményem van róla.) A kimondott tartalom korlátozatlan fogalma — lásd ismét csak a Cappelen–Lepore szerzőpáros 2005-ös könyvét, vagy Charles Travis 1996-os és John R. Searle 1978-as cikkét — nem felel meg a céljainkra: ha *minden* kommunikált jelentéstartalom a kimondás szintjéhez tartozik, nem tudunk különbséget tenni hazugság és félrevezetés között.

A legígéretesebbnek a kimondott tartalom *korlátozott* fogalmával dolgozó elemzések tűnnek. (Lásd például a relevanciaelmélet szerzőinek — Dan Sperber, Deirdre Wilson, Robyn Carston — „explikatúra”-fogalmát; Kent Bach „implicituráját”; François Recanati „kimondott tartalmát” stb.) Ezek az elemzések megengedik, hogy a kontextuális kiegészítés és bővítés révén megjelenő tartalmak a kimondott tartalom részévé váljanak. Ezzel valóban elkerülhetjük a fenti problémákat. Jelentkeznek azonban másfélék. Tegyük fel, hogy azt mondom: „Még egyet-kettőt hördült a motor, majd leállt.” Ha éppen a reggeli autós kalandomról számolok be — mondjuk azzal a felvezetéssel, hogy „Képzeljétek, az a hulladék már megint kibabrált velem” —, mindenki úgy fogja érteni, hogy a motor tönkremeneteléről beszélek, azaz a mondat kibővül egy további jelentéssel: „hirtelen [végleg] leállt”. Képzeljük el, hogy helyzet a következő: bár valóban úgy láttam, hogy a motor tönkrement, távozásom után két perccel valamelyik családtagom zökkenőmentesen beindította az autót az otthon hagyott slusszkulccsal. Intuíciónk szerint ebben a helyzetben akaratomon kívül félrevezetően fogalmaztam: azt sugalltam, hogy a motor tönkrement, ezzel nem szándékosan megtévesztve a hallgatóimat — mindazonáltal igazat mondtam. (Utólag ugyanezzel a mondattal számolnék be az eseményekről, legfeljebb a felvezetést változtatnám meg.) Ha viszont a kimondott tartalom korlátozott fogalmát alkalmazó elemzéseket használjuk, azt kell mondanunk: akaratomon kívül valami hamisat állítottam. Ez pedig ellentmond az intuíciónknak.

Saul szerint a probléma megoldása rendkívül egyszerű: a kimondott tartalom olyan fogalmára van szükségünk, amely a kontextuális kiegészítés hatásait is magában foglalja, de hiányoznak belőle a kontextuális bővítés révén létrejövő jelentéselemek.

A szerző a következő kritériumot javasolja a kimondott tartalom meghatározására: Egy kontextuális jelentéselem csak akkor része a kimondott tartalomnak, ha nélküle S-nek nem lenne olyan szemantikai tartalma, amely igazságértékkel rendelkezhet. Így a kecske is jól lakik, és a káposzta is megmarad: biztosítottuk, hogy a beszélő teljes, igazságértékkel bíró proposíciókat mondjon ki a megnyilatkozása révén, amire a hazugság meghatározásához volt szükségünk — és a félrevezetés hatókörébe utaltuk az összes többi kontextuális jelentésmozzanat révén előálló (szándékosan) hamis proposíciót, ahogy intuitív ítéleteink megkívánták.

A kötet második felében a szerző elhagyja a nyelvfilozófia területét, és a hazugság és megtévesztés etikai kérdéseire koncentrálna. Általában úgy gondoljuk: ha minden körülmény azonos, nagyobb morális vétséget követ el, aki hazudik, mint aki tudatosan félrevezet valaki más; a sikeres hazugság morális értelemben rosszabb, mint a sikeres félrevezetés. Saul szerint ez nincs így, az intuíciónk megtéveszt minket.

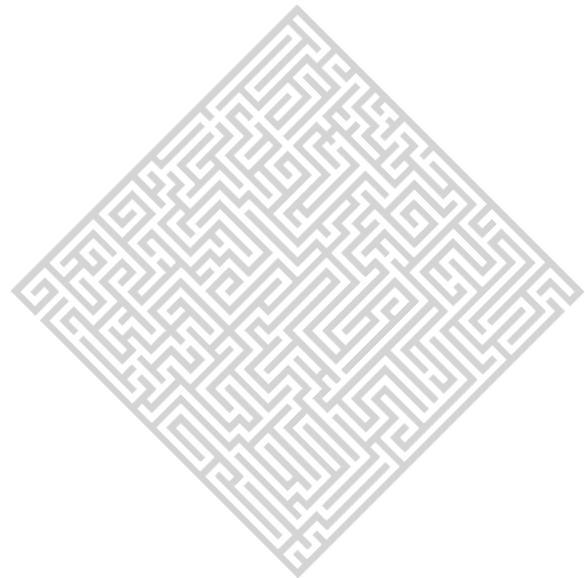
Hogyan lehetne alátámasztani, hogy a megtévesztés egyik fajtája jobb (vagy legalábbis kevésbé rossz) a másiknál? Hogyan igazolhatnánk, hogy a megtévesztés két módzata között morális szempontból különbséget kell tennünk? Például úgy, ha azt állítjuk: a beszélőnek *kötelessége* igazat mondani, ám ezután már nem az ő *felelőssége*, hogy a hallgatók hogyan értelmezik a megnyilatkozását (MacIntyre). A hallgatók *joggal várják el*, hogy a beszélő igazat mondjon, de ez a jog *nem terjed ki* a további közölt tartalmak igazságára (Chisholm–Feehan). Az igazmondás a beszélő felelőssége, a következtetések levonása az igaz megnyilatkozások alapján viszont a hallgatóké (Adler). Vagy óvatosabban fogalmazva: míg a hazugság esetében egyedül a beszélő felelős a negatív következményekért, a félrevezetés esetén ez a felelősség osztott, hiszen a kommunikált jelentés közös erőfeszítés eredményeképpen jött létre a társalgás során.

Saul szerint semmilyen módon nem lehet igazolni, hogy a pusztán kommunikált tartalmakért bármivel is kevesebb felelősséget viselne a beszélő, mint a kimondott tartalmakért. Elvégre tudatosan keltett hamis meggyőződéseket a hallgatókban: körütekintően megválogatta a szavait, kiszámította, hogyan alakítja át a megnyilatkozás jelentését a kontextus — egyszóval hideg fejjel kihasználta a kommunikációs helyzet sajátosságait. Miért gondolnánk, hogy a megtévesztés tilalma kizárólag az egyszerű hazugságokra vonatkozna, a komoly erőfeszítést igénylő, bonyolult félrevezetésekre nem? Tény, hogy a hallgató vonja le a félrevezető következtetéseket, így részben okságilag felelős a megtévesztésért — ám ez természetesen szemernyit sem javít a beszélő cselekvésének morális megítélésén. (Az áldozat időnként részlegesen okságilag felelős a vele történetekért, ez mégsem teszi jogossá az áldozathibáztatást.)

Mindebből persze nem következik, hangsúlyozza Saul, hogy a hazugság és a félrevezetés megkülönböztetésének ne lenne morális jelentősége. Hazudni semmivel sem jobb vagy rosszabb, mint félrevezetni — de adott esetben nagyon sokat elárulhat a személyről, hogy a hazugságot vagy a félrevezetést választja. A

döntés segíthet megrajzolni a cselekvő *morális karakterét*. Mit árult el Bill Clintonról, hogy az elnök félrevezetően fogalmazott az egykori viszonyával kapcsolatban? Ellenfelei szerint az erkölcstelen politikus ezzel az alattomos húzással megpróbált kibújni a hazugság és a hamis tanúzás felelőssége alól. Clinton hívei (és a szerző) szerint épp ellenkezőleg, valami nagyon jó dolog derült ki az elnökről: a méltatlan politikai támadások kereszttüzeiben, szorult helyzetében is olyan fontosnak tartotta az igazmondást, hogy tudatosan elkerülte a hazugságot, és a megtévesztés kevésbé súlyos változatát választotta. Tévedett, mert a félrevezetés önmagában semmivel sem jobb a hazugságnál — de döntése sokat elárult az igazsághoz fűződő viszonyáról.

Saul remek könyvét részletes esettanulmányok zárják, mintegy megerősítve a kötet legfőbb tanulságát: a nem kívánt mellékhatások elkerülése érdekében megtévesztés előtt konzultáljon nyelvfilozófusával, etikusával!



SZÁNTÓ Veronika

Ghánától Jénáig és vissza: naturalizmus, biológia és a modern rasszizmus születése*

(Justin E. H. Smith: *Nature, human nature, and human difference: Race in early modern philosophy*. Princeton University Press, 2015)

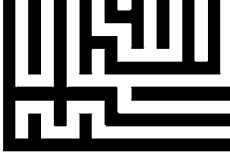
Ül a kocsmban a francia, a skót és a német. Megszólal a francia: — Nagyon úgy tűnik, *hogy az emberek éppúgy különfélék, mint a fák; a körtefa, a fenyőfa, a tölgyfa és a barackfa nem ugyanattól a fától származik, ahogyan a szakállas fehérek, a gyapjas néger, a sörényes sárgák és a szakálltalan emberek sem ugyanattól az embertől származnak... A fákhoz hasonlóan minden emberi fajnak megvan a maga megkülönböztető jegye. A négerekben ez nem más, mint az a nyálkahártya, amit a természet az izmok és a bőr közé iktatott. Ha valaki szeretne felboncoltatni magának egy négert (úgy értem, miután már meghalt, hehe), az meggyőződhet róla, hogy ez a réteg tetőtől talpig fekete, mint a tinta... Az értelmi szintjük is bámulatos különbséget mutat a többi emberfajéhoz képest. Ez megmagyarázza, hogy a néger, miért lettek más emberek rabszolgái, miért adják-veszik őket Afrika partjain, akár az állatokat. — Hajlok a gyanúra — helyesel a skót —, hogy a feketék természettől fogva alacsonyabb rendűek, mint a fehérek. Aligha élt valaha is civilizált nemzet, vagy akár a tettek vagy az elmélet terén kiváló egyén, akinek ilyen lett volna a bőre színe. Hallom, Jamaikában tényleg van egy néger, akit jó képességű és művelt embernek tartanak; de valószínű, hogy valójában szerény teljesítmények miatt járnak a csodájára olyanformán, mint egy papagájnak, amiért képes*

* Felhasznált fordítások:

David HUME: *A nemzeti sajátosságokról*, ford.: TAKÁCS Péter = D. H. *összes esszéi*, I., Atlantisz, 1992, 195–212.

Immanuel KANT: *Megfigyelések a szép és a fenséges érzéséről*, ford.: CZEGLÉDI András = I. K.: *Prekritikai írások*, Osiris/Gond–Cura Alapítvány, 2003, 285–336.

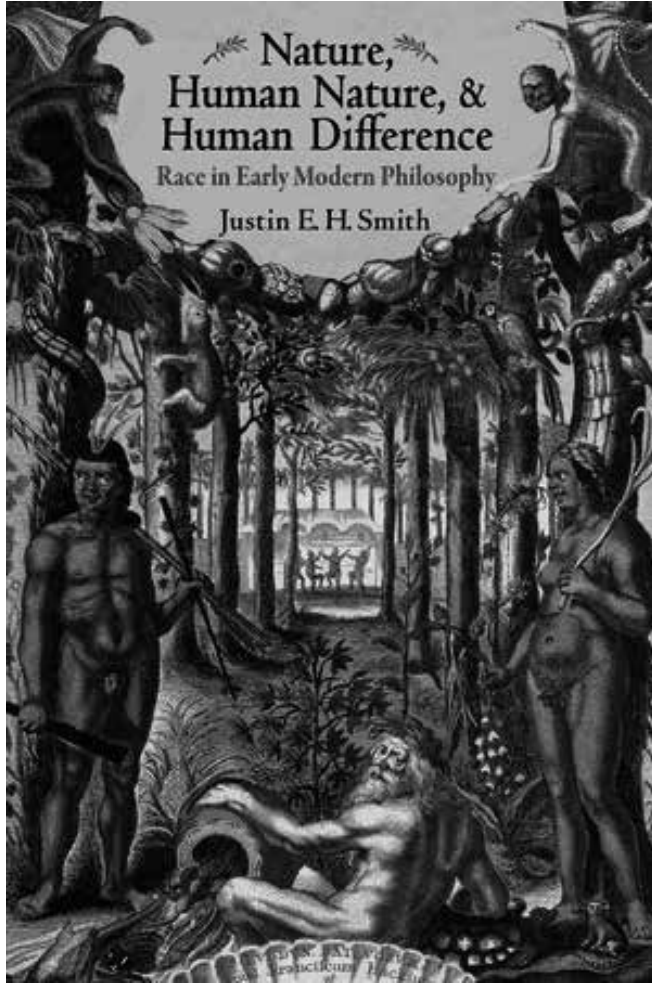
Az írás az Országos Tudományos Kutatási Alapprogram támogatásával készült (PD-105248).



néhány szót tisztán kiejteni. — Ahogy mondod, cimbor — riad fel szendergéséből a német. — *Afrika négerai természettől fogva képtelenek az időtlennél emelkedettebb érzésre. A feketék százezrei között, akiket saját hazájukból máshová hurcoltak, még ha sokuk el is nyerte szabadságát, soha egyet sem találtak, aki akár a művészetekben, akár a tudományokban, akár bármi másban, ami dicséretünket kiérdemelné, bármi nagyot mutatott volna föl.* Nemrég olvastam ugyan egy *néger* ácsról, aki állítólag mondott *valami megfontolásra méltót, csakhogy* — röviden szólva — *ez a fickó a talpától a feje búbjáig fekete volt, nyilvánvaló bizonyítékeként annak, hogy amit mondott, az okvetlenül ostobaság.*

Mindez természetesen nem vicc — annak durva lenne. A dölt betűvel szedett részek mind a felvilágosodás filozófiájának legfényesebb csillagaitól származó idézetek: Voltaire-től, David Hume-től és Immanuel Kanttól. Persze közvetlen szövegkörnyezetükből és az életművek tágabb összefüggéseiből kiragadott részletekről van szó, a valóságban sokkal árnyaltabb a kép — Kant például idővel egyre kisebb jelentőséget tulajdonított az emberi rasszok közötti fizikai különbségeknek. Az sem kétséges, hogy a megidézett szerzők között korántsem volt tökéletes az egyetértés, számos ponton különbözőképpen vélekedtek az emberek sokféleségéről. Ám ha a nézeteik nem teljesen azonosak is, a nyelv, amelyen megosztották azokat közönségükkel, kétségtenül közös. A biológiai kategóriák alkalmazása és az azoknak tulajdonított magyarázó szerep, a természettől adott, megváltoztathatatlan különbségek posztulálása magától értetődőnek tűnt számukra, és előttünk sem ismeretlen. A modern, biológiai vagy tudományos rasszizmus nyelve ez. Pedig alig egy évszázaddal korábban ez a nyelv még nem létezett. Hogyan jött létre és miért? Ezt a kérdést vizsgálja Justin E. H. Smith filozófiatörténész *Nature, human nature, and human difference: Race in early modern philosophy* című könyvében. Smith azokat az eszmétörténeti fejleményeket elemzi, amelyek a sajátosan modern rasszizmus létrejöttét lehetővé tették.

Smith nem azt állítja, hogy a rasszizmus a 18. században jött létre. Legalábbis kétséges, hogy volt-e olyan időszak az emberi faj történetében, amikor a saját csoporttól eltérő kinézetű, életmódú, kultúrájú embercsoportok megkülönböztetése, erkölcsi megbélyegzése, olykor akár dehumanizálása ne lett volna ismert gyakorlat. Az emberiséget néhány nagy, egymástól világosan elhatárolható, tapasztalati úton meghatározott biológiai paraméterekkel definiált kategóriára felosztó „rassztudomány” azonban viszonylag kései fejlemény a nyugati gondolkodás történetében. Smith szerint azok a fogalmi, gondolkodásmódbeli változások, amelyek ennek az állítólagos tudománynak a létrejöttét lehetővé tették, a 17. század végén jelentek meg, és a 18. század második felére teljesedtek ki. Maga a „rassztudomány” vagy — ami ugyanazt jelenti — „tudományos” rasszizmus népszerűsége a 19. században ível fel, és a legszélsőségesebb megnyilvánulási formái is csak jóval a felvilágosodás kora után jelennek meg — ezek a fejlemények kívül esnek a könyv keretein. Smith úgy véli, a tágan értelmezett felvilágosodás — meglehetősen kétes



értékű — eredményei a rasszizmus történetének szempontjából azért bírnak különös jelentőséggel, mert a 18. századi „liberális rasszizmus” szolgáltatta a legfontosabb fogalmakat és módszereket a későbbi, illiberális rasszizmusok számára, és mert napjaink *mainstream* rasszizmusa inkább mutat rokonságot a felvilágosodás liberális rasszizmusával, mint a 19–20. századi *hardcore* rasszisták ideológiai és valóságos ámokfutásával.

De mi is az a liberális rasszizmus, azaz pontosan minek is a történetével foglalkozik Smith könyve? Smith a kifejezést Richard Popkintól veszi át, és arra felfogásra utal vele, amely szerint az európai ember kultúrájának kell modellként szolgálnia az emberiség egésze számára, így biztosítva azt, hogy a felvilágosult szellem térhódítása révén végül valamennyi nép európaivá váljon. A liberális rasszizmus önmagában véve tehát nem is rasszizmus, csakhogy a vállalkozás — ha nem is szükségképpen, de tényszerűen — tartalmaz egy végzetes önellentmondást. Miközben a felvilágosult filozófus — aki számára az antropológia a legteljesebb mértékben filozófiai diszciplína, amely végső soron a fenti program szolgálatában áll — a modern taxonómia vívmányaival felfegyverkezve számba veszi, rendszerezi és leírja

a világ különféle népeit, óhatatlanul létrehozza és rögzíti azokat a kategóriákat, fogalmakat és gyakorlatokat, amelyek megteremtik az esszencializáló, illiberális rasszizmus módszertani és ideológiai alapjait. Az önellentmondás már Kant, Blumenbach és más liberális rasszisták írásaiban is megmutatkozik: míg explicit módon kiállnak az emberiség egysége és egységes származása (a monogenezis) mellett, és minden fizikai változatosságot a környezeti tényezők, a klimatikus viszonyok, életmódbeli sajátosságok számlájára írnak, a különböző rasszokról mégis hajlamosak úgy beszélni, mint egymástól lényegileg különböző, egyszer s mindenkorra adott csoportokról, amelyeket biológiai különbségek definiálnak. A rassztipológiák realitásgeneráló ereje figyelemreméltó: Smith meggyőzően mutatja be, hogy az emberi nem egységének absztrakt ideálja és a reverzibilis környezeti adaptáció elmélete milyen kevésbé gátolja meg a liberális rasszistát abban a törekvésében, hogy az emberi fajt különálló természetes fajtákra bontsa, és hagyja, hogy a tipológia felállításában használt kritériumok — Kantnál kvalitatív jellegek, míg a modern, statisztikus szemléletű rasszizmus előfutárának is tekinthető Blumenbachnál inkább kraniometriai paraméterek — az elhatárolt embercsoportok esszenciális tulajdonságaiként tűnjenek fel.

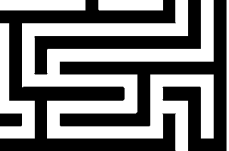
Éppen ezért Smith érdeklődésének középpontjában nem egy jól leírható, koherens elmélet, a tudományos rasszizmus valamilyen tézisszerűen összefoglalható változata áll, hanem azok a filozófiai előfeltevések és tudományos fejlemények, amelyek lehetővé tették a rasszizmus sajátosan modern diskurzusának létrejöttét. A diskurzus soha nem volt koherens, viszont annál vonzóbb sokak számára. A történész nem idegenkedik attól, hogy ennek a látszólagos ellentmondásnak a feloldását az evolúciós pszichológiában és a kognitív tudományban keresse. Ezek szerint az emberi elmét akképp kondicionálta az evolúció, hogy az élőlényeket fix, egymástól élesen elváló kategóriákba, természetes fajtákba rendezze. Ez a naív pszichológiai esszencializmus az alapja a népi [*folk*] taxonómiáknak, amelyek — legalábbis a rendszertani hierarchia alján — olykor valóban meglepő egyezést mutatnak a tudományos rendszertan felosztásával. Az, hogy az elme az embereket is hasonlóképpen csoportosítja, valószínűleg ugyanennek a kognitív hajlamnak az inadekvát tárgyra való alkalmazása. Smith úgy látja, hogy — talán meglepő módon — az evolúciós pszichológia és a kulturális antropológia (vagy éppen a posztkolonialista kritika) társadalmi konstruktivizmusának következtetései a rasszkérdésben nem összeegyeztethetlenség. A kognitív tudomány és a konstruktivizmus egyaránt arra a következtetésre jut, hogy a rassz-esszencializmus nem a valóság helyes reprezentációja, hanem rossz tudomány — vagy reflektálatlan, ösztönös elmeműködésünk eredménye, vagy éppen egy társadalmi gyakorlat igazolására létrehozott, az objektivitás hamis látszatával felruházott mentális konstrukció, esetleg mindkettő egyszerre. Smith szerint azonban mind a kognitív antropológia, mind az ideológiai motiváció aluldeterminálja, hogy egy konkrét időben és helyen a rasszizmus milyen meg-

jelenési formái válnak dominánssá. Meglehet, az emberi elme természetéből következően hajlamos rassz-szerű csoportokat képezni, és meglehet, a transzatlanti rabszolga-kereskedelem ideológiai megalapozásért kiáltott — de miért éppen a biológia lett az új „rassztudomány” alapja? Smith szerint erre csak a történeti megközelítés bevonásával adható kimerítő válasz, és így a filozófiatörténet a kognitív tudománnyal és a releváns társadalomtudományokkal együttműködve, az azok által megválaszolatlanul hagyott kérdéseket megválaszolva járul hozzá a modern rasszizmus jobb megértéséhez.

Smith szerint két kulcsfontosságú eszmétörténeti folyamat vezetett a biológiai rasszizmus felemelkedéséhez: a metafizikai dualizmus hanyatlása és a naturalizmus térhódítása. Mindaddig, amíg a halhatatlan, racionális lélek megőrizte az emberi lényeg hordozójának státuszát, az emberi lények között tapasztalható, pusztán a felszínt érintő fizikai-biológiai variancia aligha szolgálhatott az emberiségen belüli fundamentális különbségek alapjául. Smith szerint a karteziánus filozófia ezért immunis a rasszizmussal szemben. Az embert a természet részeként, nem pedig valamilyen kitüntetett ontológiai státuszú lényként értelmező naturalista megközelítések először vallási eretnkségek formájában jelentkeztek. A különböző földrészek lakosságának különböző — részben naturalisztikus — eredetet tulajdonító, 16–17. századi poligenetikus elméletek inkább értelmezhetőek a zsidó-keresztény eredettörténet és rajta keresztül a kinyilatkoztatás autoritása ellen intézett kihívásként, mint az ember eredetére vonatkozó tudományos-naturalista elméletekként. A módszertani naturalizmus talaján álló tudományos rendszertan emberre való kiterjesztése azonban olyan — a tudományos objektivitás látszatával felruházott — rassz-tipológiákat eredményezett, amelyek koránt sem bizonyultak ártatlan katalogizálásnak.

Az ember természetének a biológiai jellemzőibe történő bekódolása szinte észrevétlenül, látványos fordulatok és botrányok nélkül ment végbe. A könyv tulajdonképpen ennek a folyamatnak néhány aspektusát és állomását mutatja be epizód-szerűen (ami időnként az esetlegesség érzetét kelti az olvasóban) a korai poligenetikus elméletektől a biogeográfia kezdetein át a tizennyolcadik század második feléig. A rasszizmus addigi története szempontjából Linné, Kant és Blumenbach rassztipológiai jelentik a végkifejletet, a 19. századra előretekintve pedig a vég kezdetét. Szerves kapcsolat híján az univerzalista filozófia észrevétlenül kopik ki a taxonómiai konstrukció mögül, és a rasszizmus felszabadul a humanisztikus megfontolások gátja alól. A kocsmapultot immár Gobineau, Chamberlain és a nagyreményű német rassztudósok támasztják.

A könyvnek szerencsére nemcsak antihősei vannak, hanem hősei is. Ha netán azzal mentetgetnénk a felvilágosodás idézett bajnokait, hogy saját meggyőződéseinket számon kérni rajtuk nem csupán történetietlen hozzáállás, hanem meglehetősen igazságtalan is, jusson eszünkbe, hogy mindvégig adott volt az alternatív szemlélet. Smith szerint ez nem más, mint Leibniz filozófiája. A Leibnizről szóló fejezet a többi fejezethez



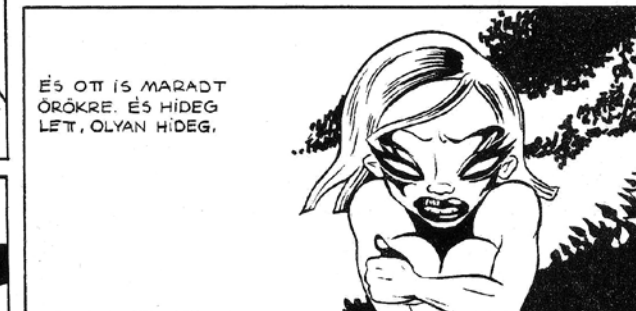
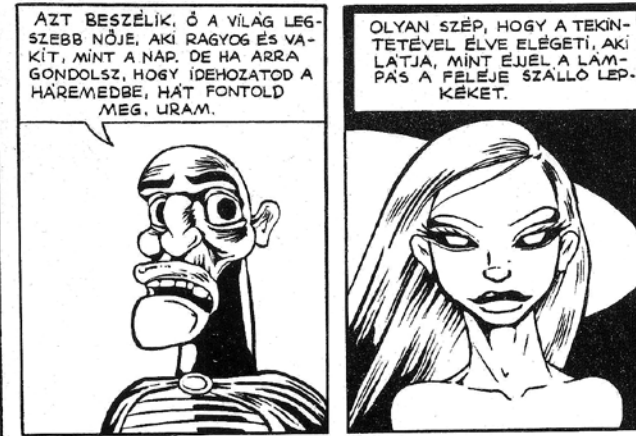
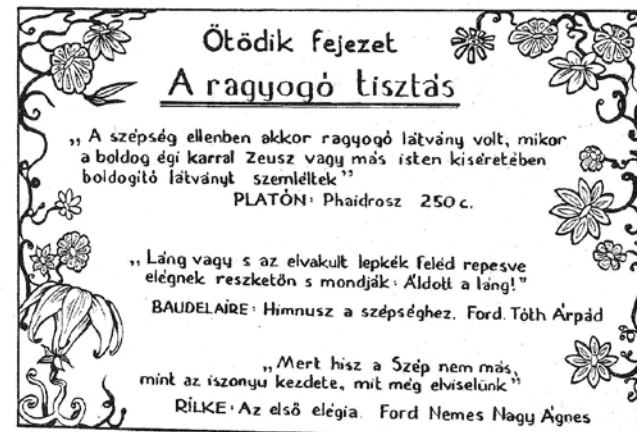
viszonyítva aránytalanul terjedelmes és részletes, ami azonban nemcsak a szerző tudományos érdeklődésének és nyilvánvaló szimpátiájának tulajdonítható, hanem annak, hogy a leibnizi filozófia az emberi sokféleséget és a kulturális partikularitást valóban hatékonyan és sokrétűen képes integrálni. Ha a leibnizi program nem más, mint az egység felmutatása a sokféleségben, akkor nem csupán a filozófus csillapíthatatlan érdeklődése válik érthetővé a legkülönbélebb népek, szokások és nyelvek iránt, hanem az a meggyőződése is, hogy a különféle nyelvi kultúrák — az emberiség diverzitásának egyetlen figyelemre méltó aspektusa — ugyanannak az egyetemes racionalitásnak a lokális megnyilvánulásai. Leibniz lokális racionalitások iránt érzékenysége abban is kifejezésre jut, hogy úgyszólván ő az egyetlen a korszakban, aki komolyan veszi a nem európai népek tudását, elsősorban azok etnobotanikai ismereteit. (A kérdést nem csak a botanikai imperializmusban rejlő lehetőségek miatt lehet túlzás nélkül államérdeknek nevezni: XIV. Lajos hasmenésének elmulasztásán például a kor legkiválóbb orvosai fáradoztak sikertelenül, mígnem egy bizonyos Helvétius doktor, a filozófus Helvétius nagyapja csodát nem tett a Dél-Amerikából importált ipekauánagyökér-főzettel.)

Smith könyvének legérdekesebb fejezete Anton Wilhelm Amóról, a rabszolgából lett filozófusról szól. Amo a mai Ghána területén született 1703 táján. Korán rabszolgakereskedők kezére került, de gazdája, egy felvilágosult német arisztokrata felszabadította, és védencét a legjobb oktatásban részesítette. Így lett Amo a hallei, wittenbergi és a jénai egyetemek hallgatója, majd oktatója. Az egyetemek kezdetben szívélyesen fogadták, származása legfeljebb érdekességszámba ment. A wittenbergi egyetem rektora Amót az észak-afrikai klasszikus kultúra Szent Ágoston, Tertullianus és Terentius nevével fémjelzett hagyományának örököseként üdvözlölte. Amo legfontosabb, latin nyelven írt 1734-es filozófiai traktátusának programja a karteziánus dualizmus radikalizálása. A lélek szenvedélymentessége mellett érvel: szerinte a léleknek nincsenek szenvedélyei, mivel tiszta aktivitás: egyetlen tevékenysége a gondolkodás. Amo tehát kizárja a test–lélek-interakciót, a két szubsztancia viszonyát inkább a leibnizi parallelizmus szerint képzei el. A test és lélek története egymással tökéletes harmóniában, de egymástól okságilag függetlenül bomlik ki. Smith meggyőzően érvel amellet, hogy Amo elköteleződése a leibnizi séma mellett nem teljesen független sajátos helyzetétől. Amo környezetében még nagyon is érezhetők voltak a korábban lezajlott Leibniz–Stahlvita utóhatásai. Az animista Stahl Leibniz ellenében amellet érvelt, hogy a lélek közvetlenül felelős a test állapotaiért, végső soron az ember egészségi és morális állapotáért egyaránt. Tézise azt implikálja, hogy az emberi testről közvetlenül olvasható az erkölcsi minőség: olyan gondolat ez, amely majd szintén a 19. században válik aggasztóan népszerűvé. Smith szerint Amo — kimondatlan — leibniziánus irányultsága ennek fényében különös értelmet nyer. Emlékezzünk rá, hogy Leibniz szerint a test morfológiája semmiféle útmutatással nem szolgál az embe-

ri természetről, amelynek egyetlen valódi lókusza a halhatatlan lélek.

Amo 1748-ban elhagyta Németországot, visszatért Ghánába, és pár év múlva meghalt. Döntésének okairól csak sejtéseink lehetnek. Nem sokkal távozása előtt megjelent egy gúnyvers egy Amo nevű „tudós mórról”, aki beleszeretett egy bizonyos Astrine kisasszonyba, de a mór „alantas természete” miatt nem lehetett méltó a német hölgy kegyeire. A költemény szerzőjének láthatóan nem esett nehezére a külső megjelenésről az erkölcsi minőségre való következtetés; és hát nem maga Immanuel Kant mondja azt nem sokkal később, hogy a néger ács fekete volt, *tehát* ostobaságokat beszélt?

A következő évszázadban a test–lélek-dualizmus további hanyatlásának lehetünk tanúi, és tudományos körökben az általános emberi lényegre való hivatkozás egyre inkább csak fölösleges mosolyt vált ki. Tudjuk jól, hogy antirasszizmus nem a dualizmussal együtt áll vagy bukik, de a rasszizmus nagy korszaka mégiscsak ezután következett, és különböző alakváltozataiban napjainkig velünk él. Többek között talán éppen azért, mert a rasszizmusnak ez az állandósága és sokféleségeben megnyilvánuló egysége maga is a változatlan és egyetemes emberi természet manifesztuma.



A MÁSIK LÁNYT EGY DÉMON LÁTOGATTA MEG EGY ÉJJEL.



AZ Ő NÁSZUKBÓL SZÜLETETT A KÜLÖNÖS FIÚ, AKIT NEM FOGADOT BE A FALU. MINDENKI RETEGEET TŐLE, MERT A TEKINTETÉVEL MEGOLVASZTOTA AZ EMBEREK ARCÁT, MINT A VIASZT.



ELRAGADTÁK, ÉS EGY FA ODVÁBA ZÁRTÁK, AMIT AZTÁN FELGYÚTOTAK.



A FA NAPOKIG LÁNGOLT A MEZÓN, VÉGÜL ELSZENESÉDVE SZÉTPORLADT. AKKOR FEKETE MÉHÉBŐL ELŐBUKKANT A FIÚ, AKI MÉG MINDIG ÉGETT, MINTHA PIROS FÉNYROVAR LENNE, MELY MOST VEDLETTE LE TÚZES BÁBJÁT.



FELTÁPÁSZKODOT, ÉS ELINDULT AZ ERDŐ FELÉ. EPER-SZÍN FÉNNYEL MÁZOLTA BE, AMERRE ELHALADT, AZ ÓRÖKKÉ BORONGÓS EGÉK ALATT ELTERÜLŐ RÉTEKET.



AKKOR MINDEN FELRAGYOGOTT KÖRÜLÖTÜK, MEGSZÜLTE ÖNMAGÁT A RAGYOGÓ TÍSZTÁS; HOMÁLYLÓ, ELŐZŐ ÖNMAGÁT BÁBKÉNT VEDLETTE LE. ÉS MIUTÁN ÖNMAGA LÉTÉNEK FÉNYKÖRÉBE LÉPETT, KIVONTA MAGÁT AZ IDŐBŐL, ÉS ÓRÖKKÉVALÓVÁ VÁLT.



A TÍSZTÁS NEM MÜLIK EL SOSEM, MÉG AKKOR SEM, AMIKOR ŐK MÁR ELPORLADTAK. VÍSZONT AMIG ÉLTEK, LÉTÜK OLY SZOROSAN ZÁRULT EGYMÁSBA, HOGY



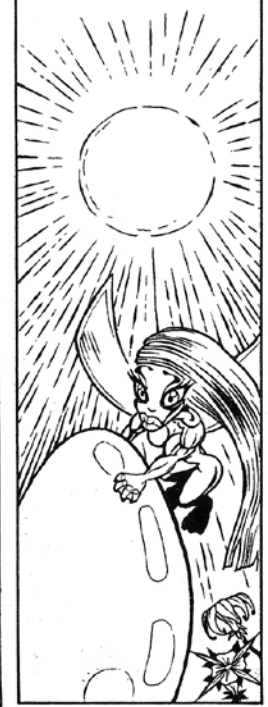
A GYERMEKEIK NEM A NŐ MÉHÉBEN SZÜLETTEK MEG, HANEM TOJÁSOKBAN, MELYEK GYÜMÖLCS-KÉNT NŐTEK, A FAKON, ÉS A HOLD MELEGÍTETTE ŐKET, HOGY FEJLŐDJENEK ÉS VILÁGRA JÖHESSENEK A MAGZATOK.



ŐK AZ APRÓSZELLEMEK, AKIK A HOLD MEGVÍASZOSÍTOTT FÉNYÉBŐL ÉPÍTIK GIGÁSZI TERMESZVÁRUKAT.



VOLT EGY TOJÁS, AMI A HOLD FÉNYGÖMBJÉNEK KÖZVETLEN KÖZELÉBEN NŐTT, A RAGYOGÁS SZÍVÉBEN. ÉS AMIKOR A VILÁG ÁLMODOTT A HOLD TUNDOKLÉSÉBEN, ELJÖTT AZ ÁLOM LEPKÉJE, ÉS BEVONTA A TOJÁST AZ ÁLOM MÉZÉVEL.



EBBŐL A TOJÁSBÓL SZÜLETETT MEG NŐMŊNA, AKI LÉTÉBEN A LEGRAGYOGÓBB, Ó A VILÁGLÓ TÍSZTÁS SZÍVE, AZ ARCA ATTŰNIK A SZILÁRD DOLGOKON IS.

„Minden létező léte a legragyogóbb, azaz a legszébb, a magában legállandóbb. (...) Lét annyi tesz: a fényben állni, megjelenni, az el-nem-rejtettségbe lépni.”

HEIDEGGER:
Bevezetés a metafizikába
495 s 505



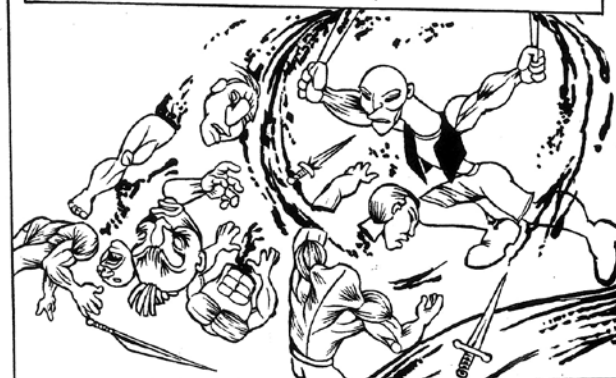
HIVATTÁL, URAM.
IGEN, VEZÉREM.



EGY NŐT KELL ELHOZNOD IDE, AKI ALLÍTÓLAG ELEGETI AZT, AKI MEGPILLANTJA ŐT. EZ NYILVÁN CSAK LEGENDA, DE AZÉRT ÓVATOSNAK KELL LENNI, NEM KÜLDHETEK ODA AKÁRKIT.

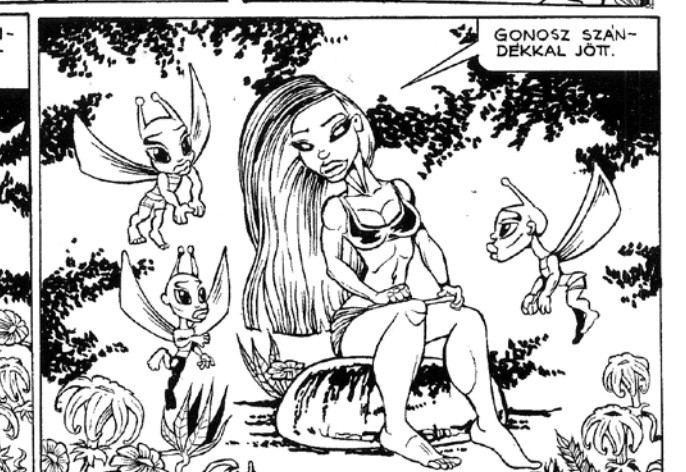
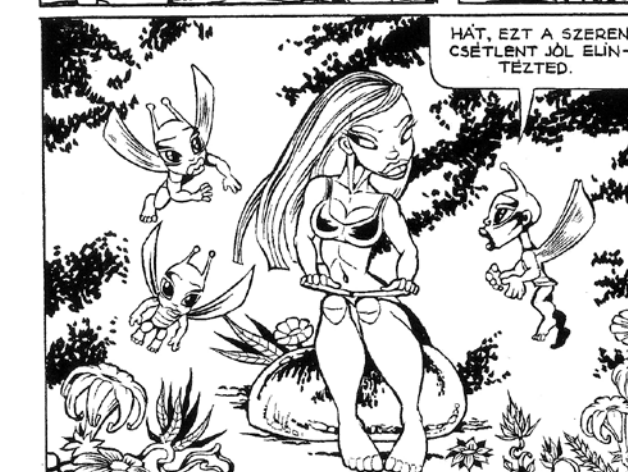
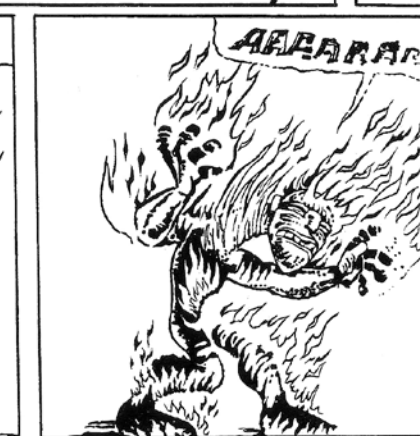
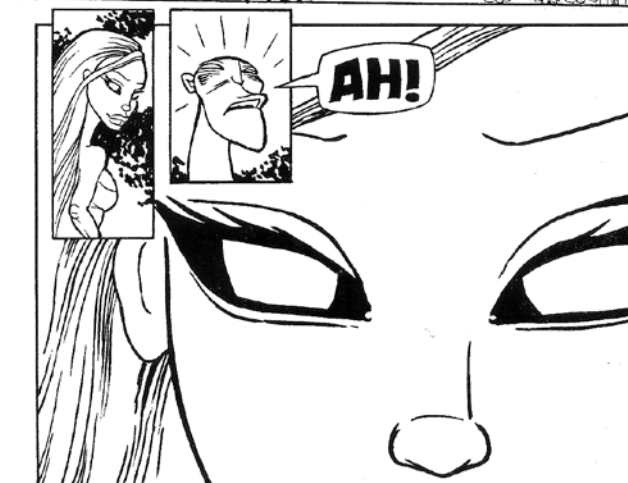
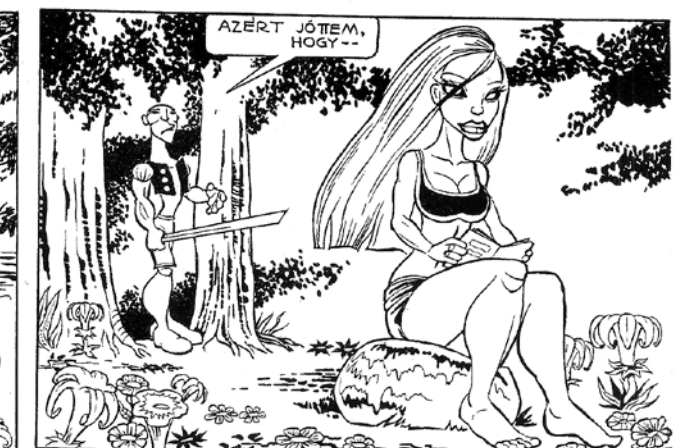
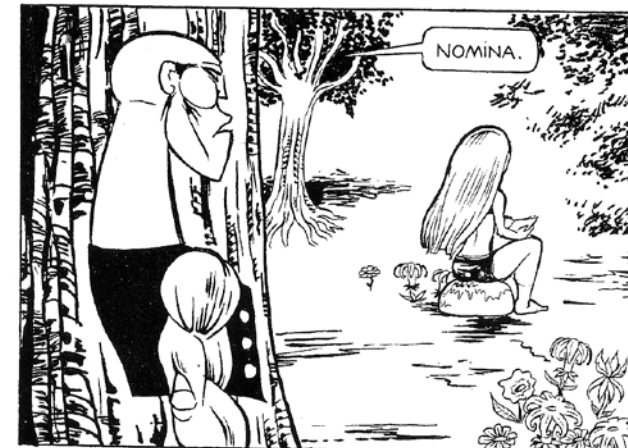


ÉS TE SZÁMOS CSATÁBAN BIZONYÍTOTAD ERŐDET, BÁTORSÁGODAT, JELLEMED RENDÍTHETETLENSÉGÉT.

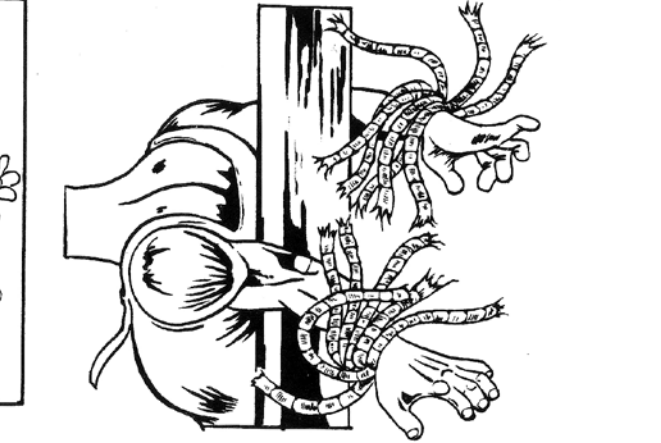
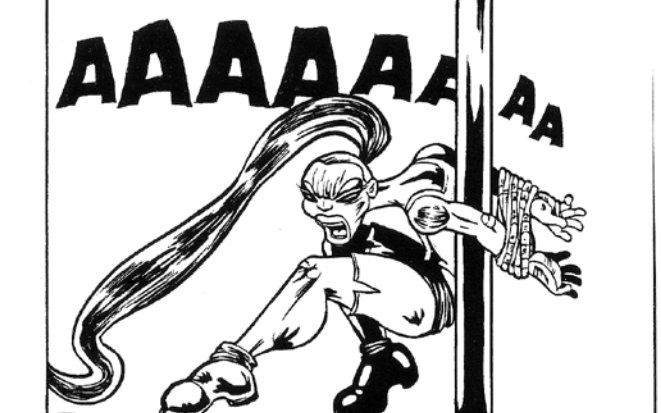
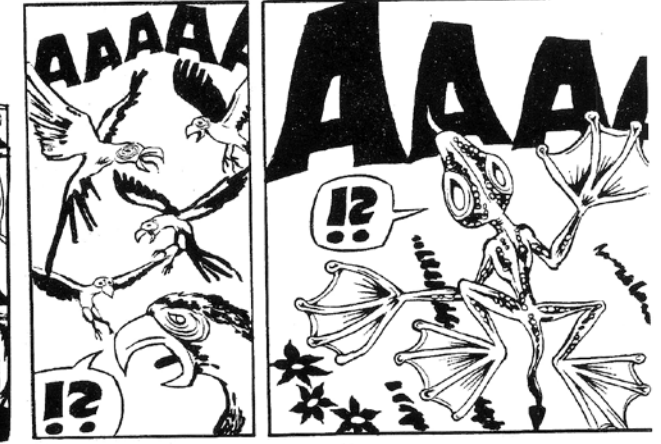
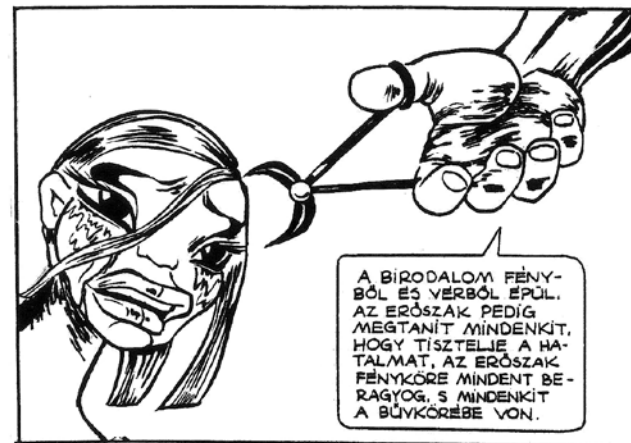
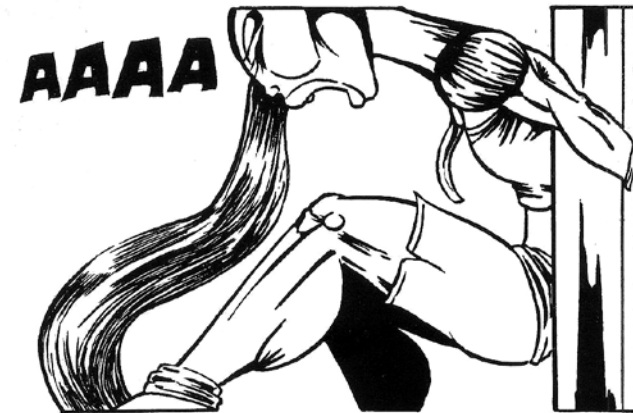
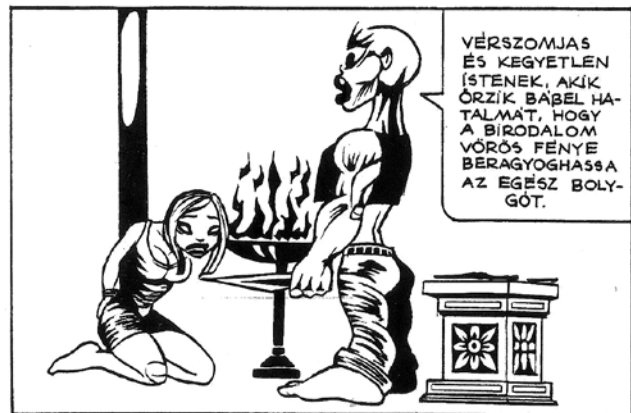
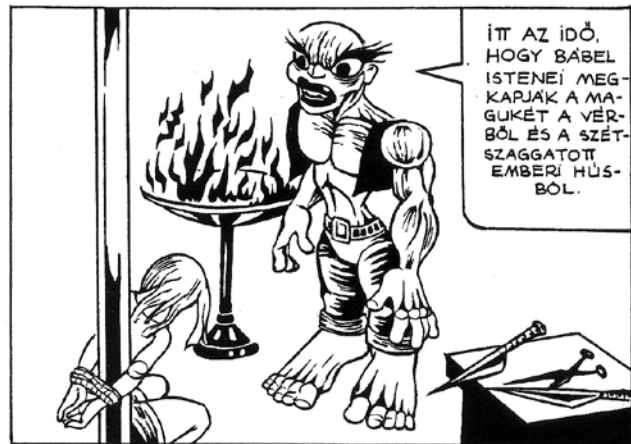
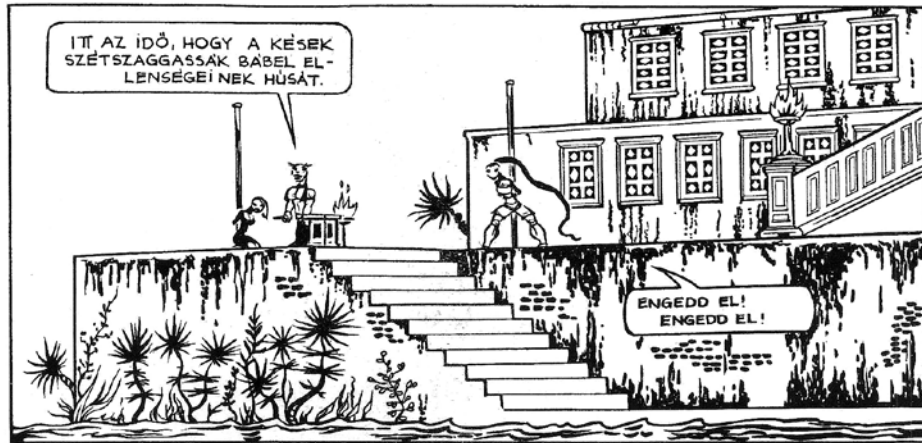


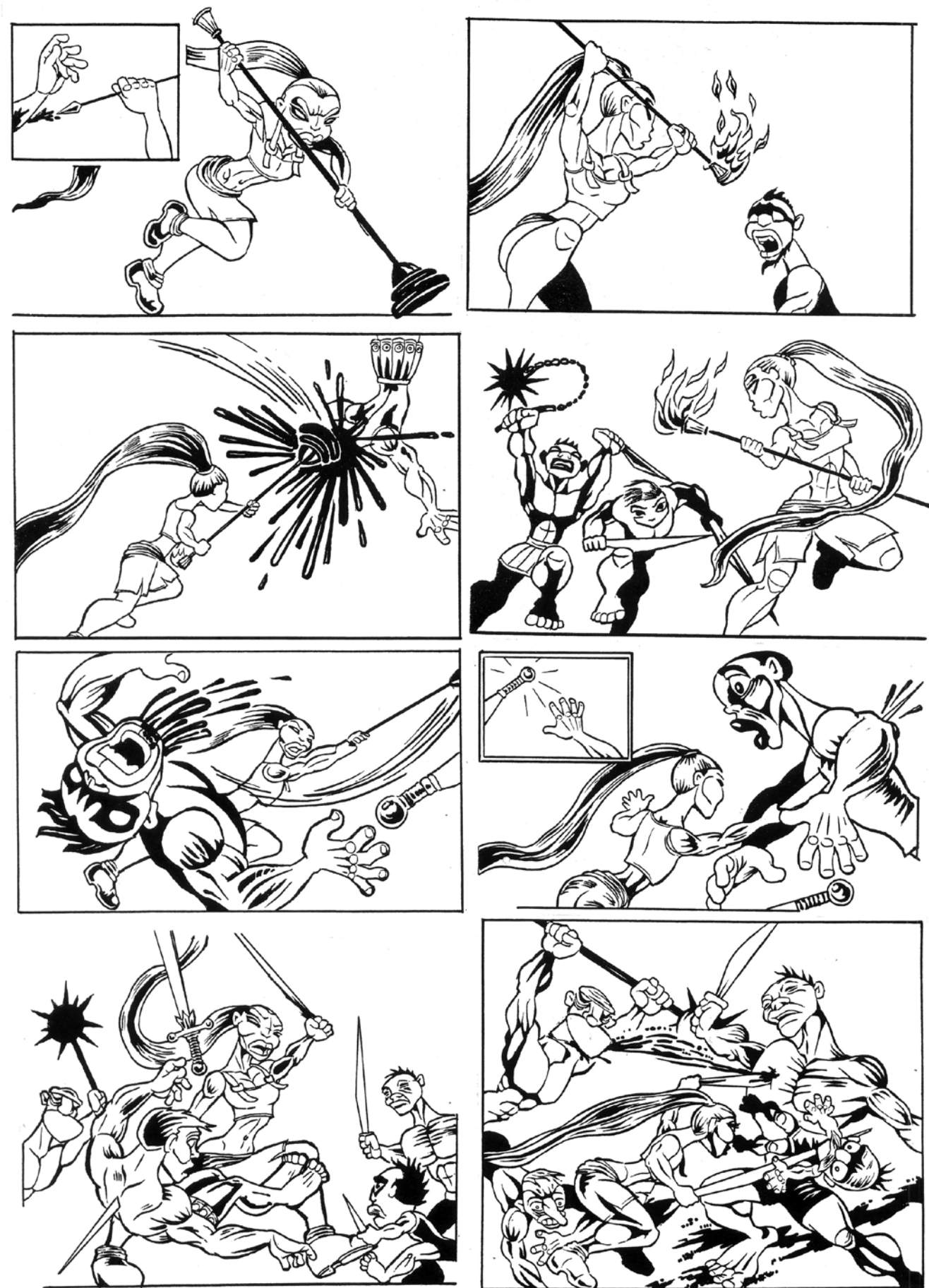
EZERNYI ÖSVÉNY HÚZÓDIK AZ ERDŐBEN: A NAGY RÉSZÜK TÖVISSSEL, CSALÁNNAL SZEGÉLYEZET, ÉS A SÖTÉTBÉ VESZNEK. AZ UTAK TÖBBSÉGE A FENEKETLEN ÉJSZAKÁBA VÍZ. AZ ÜRES SEMMIBE. AM HA LÉTEZIK RAGYOGÓ TÍSZTÁS, KELL LENNI ÖSVÉNYNEK IS, AMI ODAVEZET.

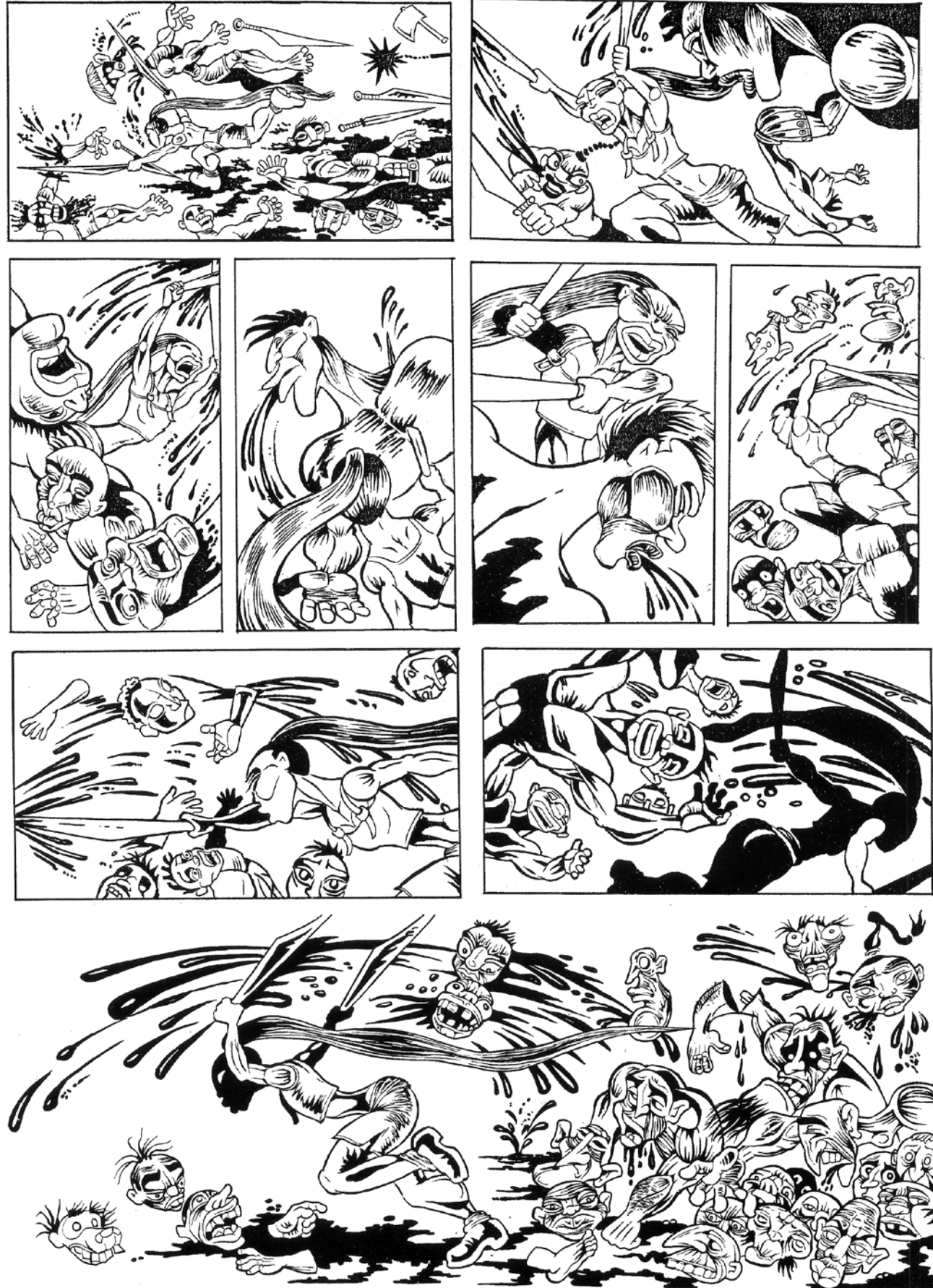


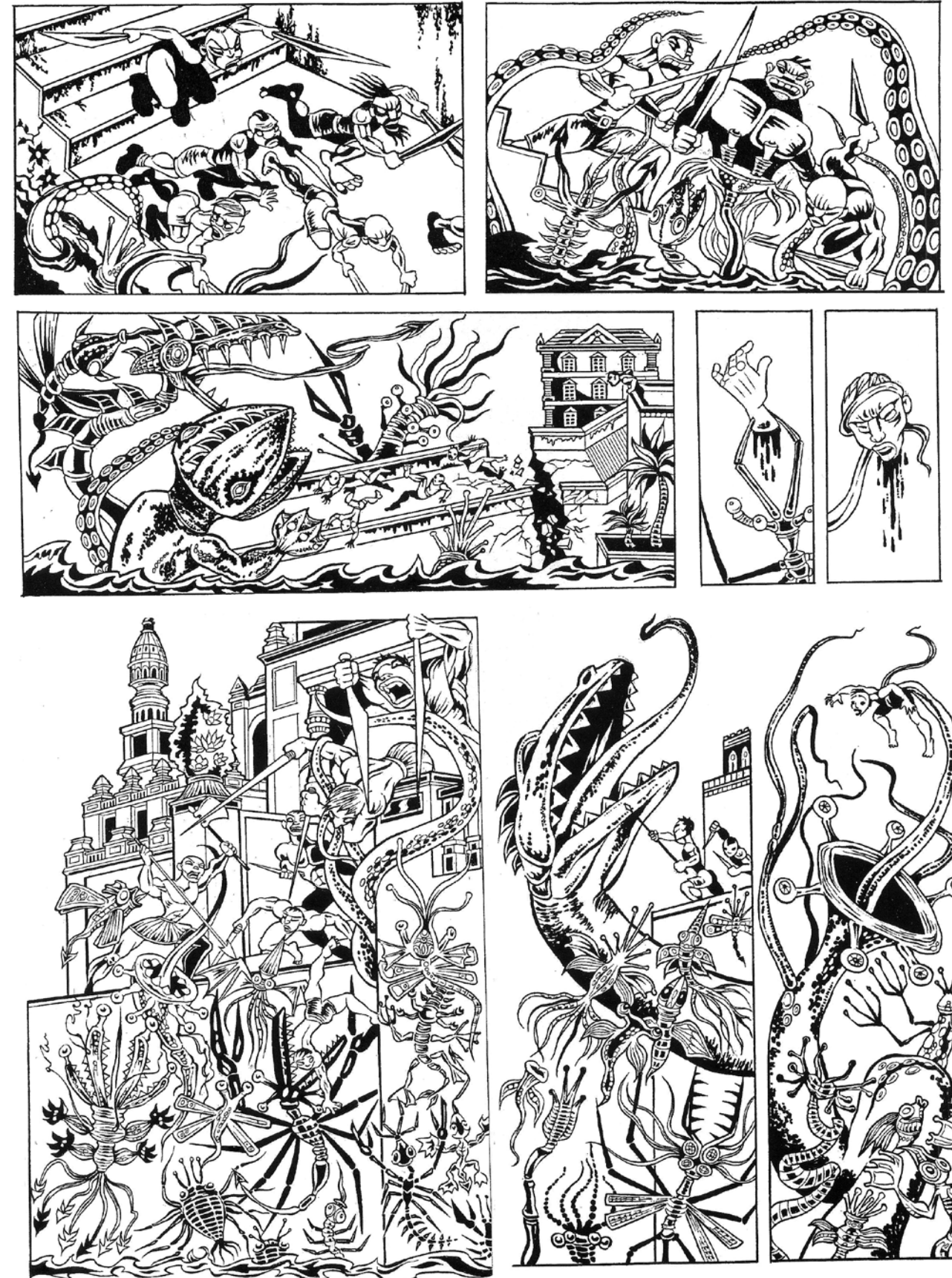
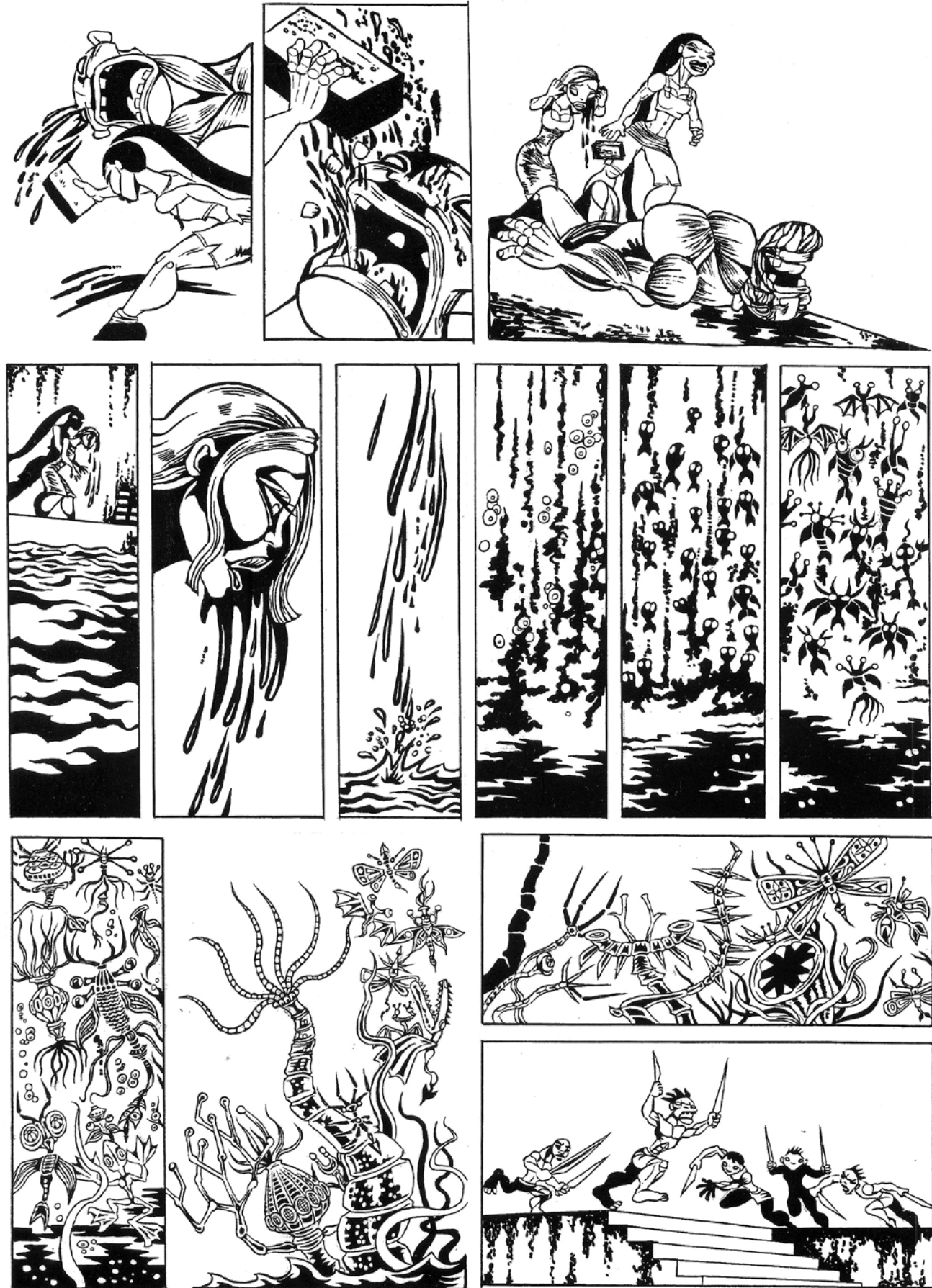


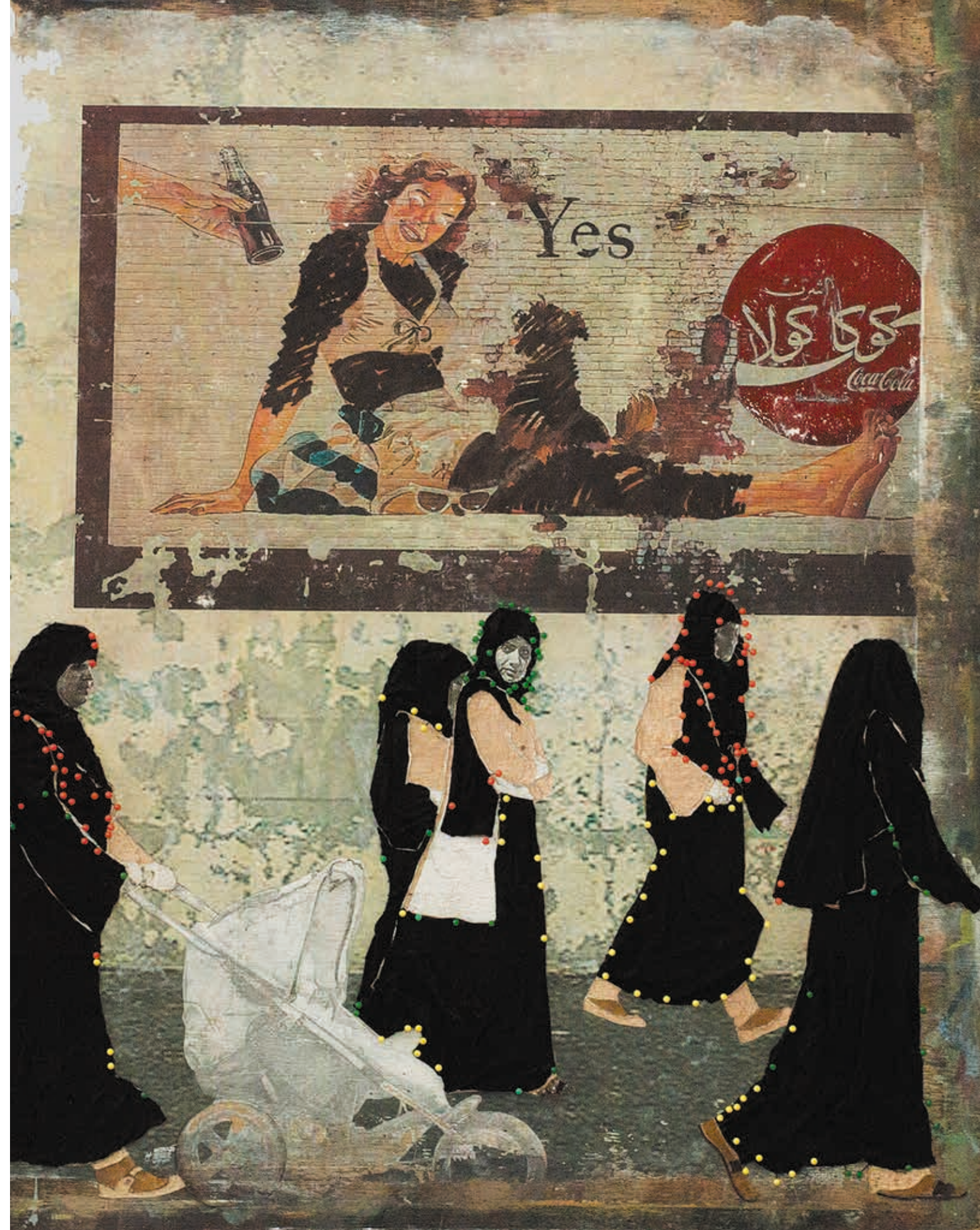
Kilencedik
fejezet
**BÁBEL
BUKASA**









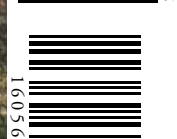
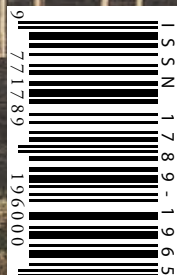




mm



www.muut.hu



1500 Ft

