

műút

Első valódi többszámom | Nirvânia ünnepe |
Nem akarom még látni, amit percek óta nézek
| A matéria extázisa | minek magyarázni a
gyászt úgy sincs jó válaszom | Szenvedő testek
és (hason)másaik | „Saját belembe töltsenek?”



műt

3	szépírá
6	szépírá
8	szépírá
10	szépírá
12	szépírá
14	szépírá
16	szépírá
18	szépírá
20	szépírá
22	szépírá
26	szépírá
28	szépírá
30	szépírá
32	szépírá
34	szépírá
36	szépírá
38	szépírá
40	szépírá
44	képzőművészet
46	médiatudomány
50	színház
56	kritika
59	kritika
65	kritika
70	kritika
72	kritika
76	kritika
79	kritika
82	kritika
84	kritika
87	kritika
91	holtsáv
94	kiskaté
97	képregény

Peer Krisztián: Boldog magány; A nap, amikor tökéletes vagyok; Zsidók és elvált apák party; 42
Mesterházi Mónika: Ahogy két feladat közt
Sokacz Anita: A tűznyelő éjszakája; Látószög
Kállay Eszter: támasz; könyök és karfa
Murányi Zita: olvadáspont; teljes hold
Kali Ágnes: Vénasszonyok nyara; Anyatej
Lukács Flóra: Majdnem; Palakék
Szőcs Petra: Hazugságvizsgáló
Nagy Márta Júlia: A Fenyők Védasszonya; A békebeli mesekönyvillusztrációk természete
Horváth László Imre: A visszavonult varázsló
Hyross Ferenc: memento; a végén
Kiss Lóránt: Mentális okozás; Az eső ellen
Biró Krisztián: [Lecke]; [Beton]
Birtalan Ferenc: Fölösleges egy délelőtt ízét magyarázni; Amikor harmadszor álltam
Demus Gábor: zebegény, szeptemberi snitt; nem lett semminek semmihez
Nyerges Gábor Ádám: Tudom én, hogy
Tom C. Hunley: Kent Brockman, a 6-os csatorna hírei (Ferencz Mónika fordítása)
Berta Ádám: Kilátások az 1822-es évre
Láng Eszter: A táj redukált szépsége (Horváth Kinga művészetéről)
Vásári Melinda: A jelenlét drámája — avagy az intenzitás pillanatai (Presence. A Conversation at Cabaret Voltaire, Zurich)
Deres Kornélia: Szenvedő testek és (hason)másaik
Csehy Zoltán: A matéria extázisa (Mezei Gábor: Fordítás és anyagiság. Az írás mint kultúrtechnika az Örök barátainkban)
Lapis József: A tükrön túl — Az elmúlt két év gyerekönyvtörténetei
Bazsányi Sándor: Antropológiai orgia — ideológiai piac (Zoltán Gábor: Orgia; Závada Pál: Egy piaci nap)
Bedecs László: Kötélen táncol (Kántor Péter: Egy kötéltáncos feljegyzéseiből)
Szabó Gábor: Nirvánia ünnepel (Keresztury Tibor: Temetés az Ebihalban)
Visy Beatrix: „Saját belembe töltsenek?” (Bencsik Orsolya: Több élet. Kis va(j)dmagyar)
Bencsik Orsolya: A nullásba írt, üvöltő Tolnai-vízjel (Tolnai Ottó: Világpor)
Szolcsányi Ákos: Rendezett visszavonulás (Seamus Heaney: Élőlánc)
Ureczky Eszter: A jóllét és jólét szigetei (Ian McEwan: A gyermektörvény)
Balajthy Ágnes: Korszerűtlen elmélkedések (Karl Ove Knausgård: Halál [Harcom 1.]
Nemes Z. Márió: Hibrid (ellen)forradalom (China Miéville: Vastanács)
Szántó Veronika: A tudat, az agy és sok füstölő filozófus — Thomas Nagel és a neodarwinianus természetfelfogás kritikája (Thomas Nagel: Mind and Cosmos. Why the materialist neo-darwinian conception of nature is almost certainly false)
Pádár Ádám – Koska Zoltán: Prizma

Műút

„Úton lenni boldogság...” (J. K.)

Szerzőink: Balajthy Ágnes (1987, Miskolc–Debrecen) kritikus · Bazsányi Sándor (1969, Miskolc–Piliscsaba) kritikus, a PTE esztétika tanszékének oktatója · Bedecs László (1974, Budapest) kritikus · Bencsik Orsolya (1985, Topolya–Szeged) író · Berta Ádám (1974, Budapest) író, szerkesztő · Biró Krisztián (1994, Kurityán–Budapest) költő · Birtalan Ferenc (1945, Budapest) költő, író · Csehy Zoltán (1973, Pozsony) költő, műfordító, irodalomtörténész · Demus Gábor (1974, Balassagyarmat) költő · Deres Kornélia (1987, Miskolc) költő, egyetemi adjunktus · Ferencz Mónika (1991, Budapest) költő, műfordító · Horváth Kinga (1971, Miskolc) képzőművész · Horváth László Imre (1981, Budapest) író, költő, tanár · Hunley, Tom C. (Bowling Green, USA) költő · Hyross Ferenc (1992, Budapest) költő · Kali Ágnes (Sepsiszentgyörgy–Kolozsvár) költő · Kállay Eszter (1994, Budapest) költő · Kiss Lóránt (1998, Szeged) költő · Koska Zoltán (1991, Albertirsa) képregényalkotó, animátor · Lapis József (1981, Sárospatak) kritikus, szerkesztő · Láng Eszter (1948, Korond) képzőművész, művészeti író, a Képzőművészeti folyóirat szerkesztője · Lukács Flóra (1994, Budapest) költő · Mesterházi Mónika (1967, Budapest) költő, műfordító · Murányi Zita (1982, Budapest) író, költő · Nagy Márta Júlia (1982, Budapest) költő · Nemes Z. Márió (1982, Budapest) költő, kritikus, esztéta · Nyerges Gábor Ádám (1989, Budapest) író, költő, szerkesztő · Pádár Ádám (1988, Vác) képregényíró, -rajzoló · Peer Krisztián (1974, Nagymaros) költő · Sokacz Anita (1983, Budapest) költő · Szabó Gábor (1964, Szeged) kritikus, a SZTE Magyar Irodalmi Tanszékének oktatója · Szántó Veronika (1980, Budapest) PhD, ELTE filozófiatörténet · Szolcsányi Ákos (1984, Budapest) költő, bölcseész · Szőcs Petra (1981, Budapest) filmrendező, költő · Ureczky Eszter (1984, Sátoraljaújhely–Debrecen) kritikus, a Debreceni Egyetem Brit Kultúra Tanszékének tanársegédje · Vásári Melinda (1986, Makó) irodalmár, fordító, szerkesztő · Visy Beatrix (1974, Budapest) irodalomtörténész, kritikus

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

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

nka

MissionArt
Galéria



PEER Krisztián

B o l d o g m a g á n y

Jól funkcionál a kínai napágy.
Nekem legyen mondva, én így szeretnék élni.
Dehát így is élsz — mondom magamnak,
amit egyszer tündöklő napsütésben
már mondtak nekem.
De ezt meséltem.

Az különböztet meg az állattól,
hogy nem szeretek mozogni.
A beszéd.
Hozd ide ezt, tedd oda azt.

Mintha vendégek lennének nálunk,
felfeszegetem a jégkockatartót
a mélyhűtő aljáról.
Olyan jókedvű vagyok,
mintha látnának.
Majdnem táncolok.

Tudok beszélni, hogy azt mondjam neked,
a te szavaid akkor sem az én szavaim, ha értelek.
Pont hogy az értés az átszakíthatatlan hártya, te.

De nem vagy itt, ezért leírom.

Otthon iszom jégkockával a vicét,
ez gondolatban már megtörtént ezerszer,
ültettem itt annyit, hogy azt mondhassam: kertünk.
Első valódi többesszámom.

Úgy érzem magam, ahogy elképzeltem, hogy fogom.
Csak legyen vége a versnek,
mielőtt elfogy a bor és elolvad a jég.



A nap,
amikor
tökéletes vagyok

Csináltam friss csalánteát reggel,
nem fizettem a vonaton,
ötven plusznál fel tudtam állni,
nem mentem sehova taxival,
egy hónapra elég fűvet vettem,
írtam egy verset hazafelé,
de nem ébresztelek fel.

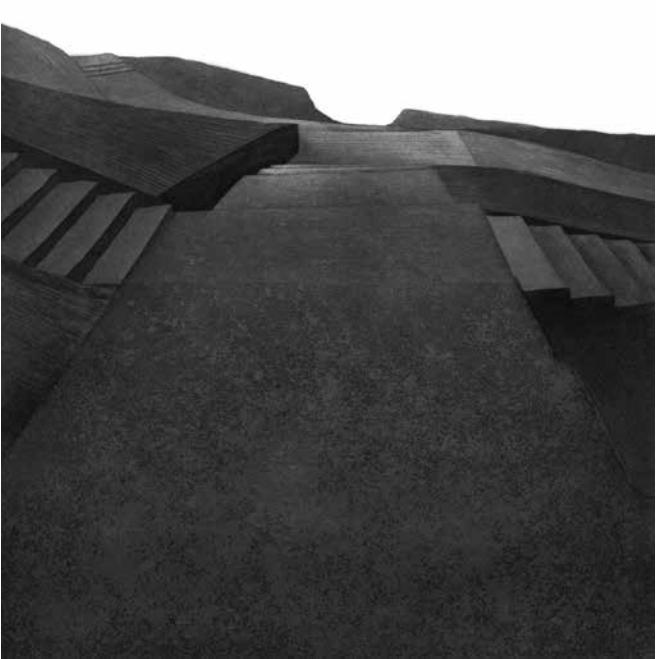
Zsidók és
elvált apák
party

Szenteste nyolc körül a négyes-hatos
csak félóránként jár,
és csak homelessseket szállít.
Kérdés, honnan tudom.
Melyiknek öltöztem?

A családot a nők intézik.
Leszarom, ha lekéssük a buszt.
Gyűlölöm az utazást,
mint apám és nagyapám,
kérdés, hogy kerültünk ilyen távol egymástól.

Már haza sem utazom.
Viszlát, kamaszkor,
nagyapa így már biztos nem leszek,
hogy negyvenévesen még apa sem vagyok.

Apám Búbánatvölgyben élt, nagyapám Bajon,
akkor kellett volna leköltöznöm Ürömrre, mikor még éltek.



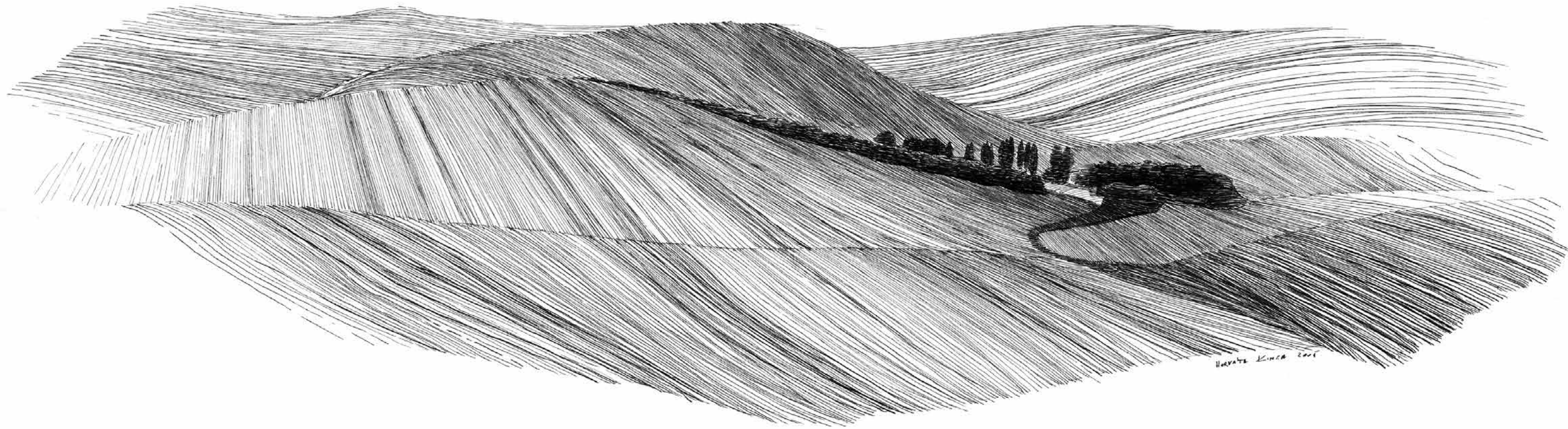
42

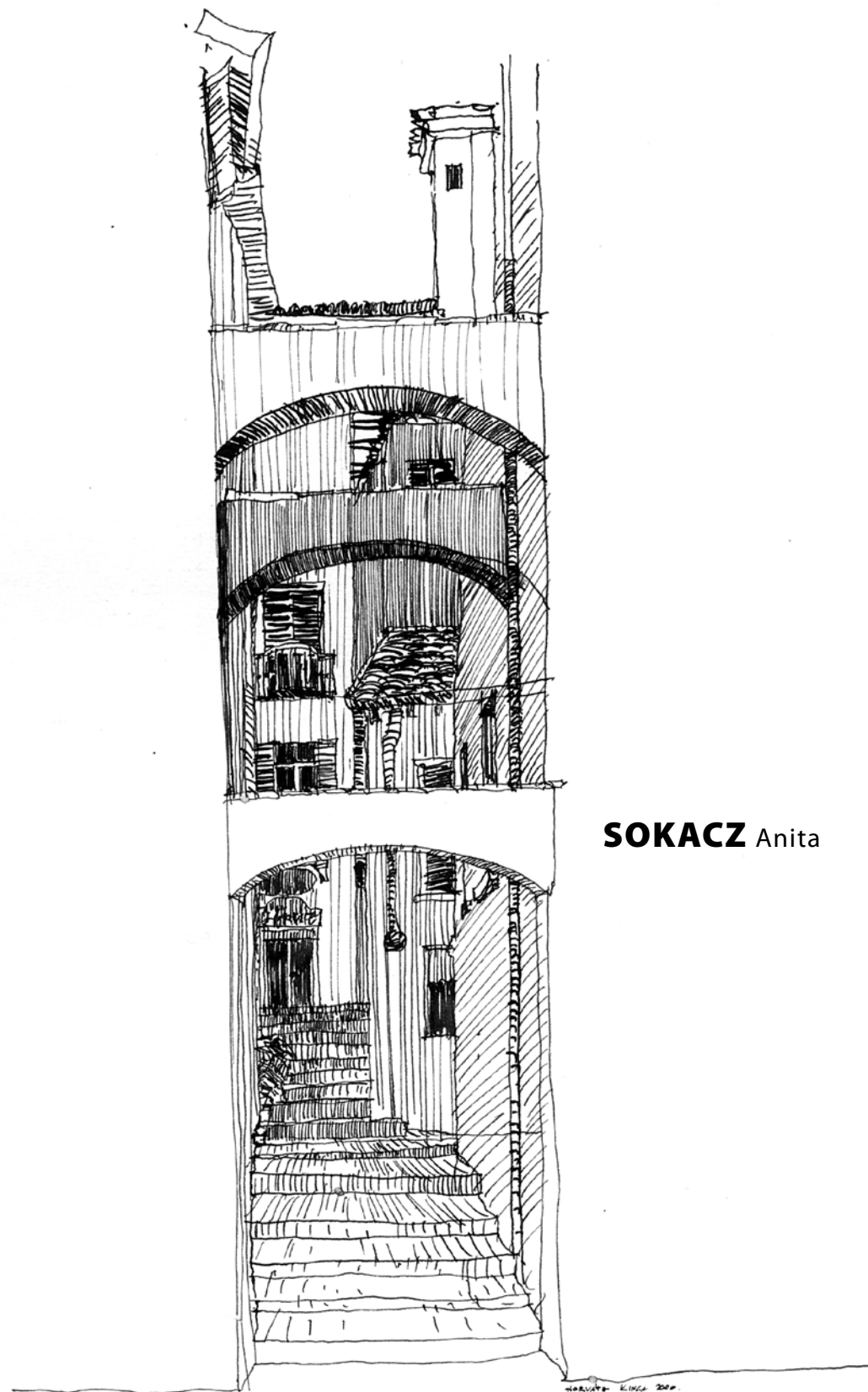
A mozdonyvezető
az ülések közt
hátrafele rohan.

MESTERHÁZI Mónika

Ahogy két feladat közt

Ahogy két feladat közt, de mégis
fák és madarak társaságában leültem,
kicsit beleolvadtam már erkélyestül a tájba,
és megállt egy autó bőgő motorral odalent,
és a srác hosszan pakolt ki-be szerszámokat,
végül egy mini gázpalackkal visszaült,
és az öngyújtójával ellenőrizte, ég-e —
már a szerszámosládák ki-be rendezésekor
megéreztem a hátamban és az arcom
beálló ráncain, ahogy a nagymamám ülne itt.
Nem akarom még látni, amit percek óta nézek,
nem akarom tudni, amit tudok, remélem,
hogymeg nem robbanunk fel még, megiszom
ezt a kávét, és a munkámhoz visszaülhetek.



**SOKACZ** Anita

A tűznyelő éjszakája

A csillagkeverőből úgy zuhannak
a megtestesülések, mint a trükkök.
Addig néztem az eget,
amíg csontsovánnyá tett.

Éhségtől lett a vérem fekete, nem tudom,
honnan jön a vörös, de szemem
a legfeketébb.

A kezemben tüzet viszek,
ahogy senki sem. Odateszem
egy szívkamrába, hagyom lihegni.

Addig a régen elfelejtett mozdulatok
új dalba fognak, mint egy másik simogatás.
Hangszer, amin játszok: tágítsa ki
a pillanatot, az éppen felpuhuló bőrt.
Érzem, hogy történik vele valami,
mielőtt felismerhetetlenné kövez
a fájdalom.

De a felém tartó kezdetet
gondolattal megállítom, maradjon
velem a zaj utáni süketség.
Emlékezetvesztés-hosszú,
ahogy lángokként ropognak
számban az eltűnők árnyai.

Amíg pergetem ujjaim között
a fényvesztés szeméből kihullt pillát,
nem kívánok többet szívből.

Látószög

Mindent megrendeztél:
itt vagyunk a képzelet
homloklebeny-földrészén.
Kényeztetsz kezeddél,
ahogy egy hittérítő
idegenben
felépíti a lehetetlent.
A megbánás toronyterhét
pakolod fejemre, cipeljem,
amíg meglátom
a mondatot szemedben: Combok itt ki
nem fehérednek,
ha szúr a Nap. Esőerdő képű
sivatagban
összeégni nem szokás.

KÁLLAY Eszter

támasz

ha lecsúszik egy sorom a papírról,
visszasimítod, mint azt a hajtincset,
ami tizennégy éves koromig
a szemembe lógott — most átlóg az álmaimba.

nehéz észrevenni, mert nekem természetes,
hogyan az angyal ül a homlokodon,
mint aki azelőtt altatott.
nagy kő ült a lelkén, énekelt, mikor legördült róla.

minden teret el lehet kezdeni,
csak egy pontot kell találni benne,
ahol megtámaszkodhatunk.

sétálni is tőled tanultam:
fölfelé taposunk a turistaúton,
bokáink az úttal hatvan fokos szögben.
hegyre nyílunk, énekel, ahogy gördül alattunk, a kő.

könyök és karfa

minden indulással nyitok egy zárójelet.
(az előzőket sem zártam be,
a villanyt is égve hagytam otthon
ez a tér ideiglenes, itt ki tudnék pakolni,
mégsem szelídítem. a kávé remeg a falról lenyitható
fél-asztalon. a pulcsim a párnám,
védőszárnyam, az arcok nem maradnak
meg, de horzsolják az enyém.
minden nap ellenük élesítem a könyököm,
ha harcolok, majdnem elfelejtem, hogy nincs miért, ez
hűlt hely, ruhák dörzsölik, de a hely nem él.
mindenki ott van, ahová majd megérkezik,
gyors szemmozgással néznek ki az ablakon, (kivéve
azokat, akik saját tükörképüket nézik az alagútban,
magukat képzelik el, hogy mi lesz otthon, mikor
bezárják azt, amiből én már megint nyitottam egyet.

MURÁNYI Zita

olvadáspont

tegnap egy indiai srác odaáll hozzám az utcán hogy
which part is the best of budapest kérdezem mit keres
egy városrészt egy fancy éttermet a fekete arcával betemet
míg megtalálom az ideillő szabatos kifejezéseket
azt mondja délután fél háromkor nekem
which party is the best ne mondjam
hogya a városliget az valami félreértés lehet és egyébként is ott a helyem
délután fél háromkor abban a nem létező buliban
sötét haja keretében nincsen andássy utca
mintha vakfoltra borulna évszázados platánsora
ott állok szemben a fiúval aki lassan az oktogont is elrabolja
kezében egy zöld unikumos flaska búcsúzól majdnem a kezembe
nyomja vagyis a kezembe nyomja csak én meg visszanyomom délután fél háromkor
egyébként se igen iszom és hiányzik néhány korty
dühösen visszaveszi az üveget nem lehet
az arcán megrándul egy izom a városligettel
ellenkező irányba indul amíg gondolatban kisimítom
vagy azt kellett volna mondanom
és a végét elnyelni ahogy a gesztenyeillatú teret
az óránként föltámadó körforgalom pardon és
a számon szimultán hűlt volna ki a legforróbb olvadáspont.

teljes hold

tegnap a metróban egy srác fölszáll a kálvinon rám néz
kezébe veszi az okostelefonját a deáknál odanyomja az orrom alá
egy nyitva hagyott facebook-oldalnál születésem óta
nem néztem ilyen ostobán ő is elég idióta
fejet vág míg meglazítja világosszürke szövetkabátját
a nyakánál „be bright, beautiful and happy” ráng a monitoron
baromira nem értem mindezt miért kapom
meg először az angol szöveget se nagyon azt mondja
mert olyan szomorú volt a tekintetem és eszébe jutott
meg hogy ok-e mondom biztos ok háromnegyed
tizenegykor este a gyros-árus
kilép a húsok mögül és amivel az eget is
összekente csillogni kezd a zsíros tenyere
belecsapja a sötétségbe hogy jó reggelt kíván nézem a templomtornyot
meg mellette a ragyogásba díszített fát nem is megyek futok
még maradt 10 perc hogy elérjem az utolsó előtti buszt
a villamoson egy részeg srác meg azt éneklí hogy olé olé
mire egy hátulról jövő tiszta hang lecsöndesíti
ma nem is volt meccs ez volt az évtized beszólása
még ötten tettek különböző megjegyzést a kabátomra
és a részeg is abbahagyta éreztem hogy lassú gurulásba
kezd a szatyromban három gigantikus méretű alma meg egy körte
de azt nem számolom bele fölöttem egy karcsú éjszaka göncölszekere
és nem tudom ilyen fényességre célzott-e a srác egyetlen szó jut eszembe
milyen szép az hogy teljes holdfogyatkozás.

KALI Ágnes

Vénasszonyok nyara

Sáros a talpam, a semmin állok.
Alattam titkon megrontott úr.
Ritmusra remeg a sebes combja,
remegése szintiszta vér.

Harmaton halkan angyal vetél el.
Darabja atomra hull.
Sörszagú szél fújja ajkad,
szád szélén ragad a só.

Sáros a talpam és nem tudok semmit,
újabb kis halálom felejtődik.
Aszfalton guruló gyűrűk.
Ellazított, magatehetetlen csend.

Ez az ősz összevarrt ajkak síkítása.
Torokból nyüszítő félelem.
Ma magányom önként vitt szobára.

Ez az ősz a tudom, de nem akarom,
nem akarom, nem tudom.
Fölöttem pipázik, röhög a férfi.

Füstfátyla betemet, rámsimul.



Anyatej

reggel anyu tejet főz,
és kávéillat lappang a konyhában,
és elküld, fel kell öltözni,
gesztenyét gyűjteni, dolgozni kell.

késik a délután, a telefon reccsen,
anyu billentyűkbe kapaszkodva sikít,
a csend barlangötét,
és minden nő már csak betűkkel hál.

a halak két másodpercenként magukat ismétlik,
akvárium falára tapadva tátogok,
az üvegben épp megszűnik valaki,
szép tükröződése
a halálnak.

anyám irodája hallgat,
fölöttem megreccsen a fa,
anyám a tejet a kályhán felejti,
valaki ököllel töri be az üveget,
a halak a lefolyóban alva csókolóznak.

egy nő a kezemet szorítja,
rohanunk haza,
a régi házba.
a kulcslyukon keresztül kacsintok valakinek:
meghalt, de én majd vigasztallak.

és ne félj: kívágyuk az összes fát,
és nagy tüzet rakunk majd belőle,
és halat sütök, mindenkinek jut majd,
és fény lesz, tánc lesz, zene lesz, zaj.

reggel egy nő tejet főz,
a gyereket meg kell etetni.

LUKÁCS Flóra

Majdnem

Fél évet bepótolni
és úgy csinálni, hogy
az a pár százezer perc
belesűríthető egyetlen napba.
Egy reggelbe, egy ebédbe, délutánba,
vacsorába, estébe.
Egy gyertya fényébe az ünnepek,
egyszerre négy vagy hat.
Egy üveg bor az összes meg nem ivott helyett,
fél doboz cigaretta,
a naponta fél doboz helyett.
Mert ami máshol történt,
az meg se történt.
És most pótoljuk az ittét.

Csak az a borzasztó könnyűség ne volna.
Légnemű, elszálló ez az idő,
mert el kell hazudni vele
annak a másiknak a súlyát.
Próbálsz úgy működni,
hogy nem is voltál.
Hogy eltűntél hirtelen
és most, hogy újra vagy
majd elmesélik,
addig mi történt,
míg te egy kimerevített kép voltál
egy megállított videóban,
amit most indítanak újra.

Palakék

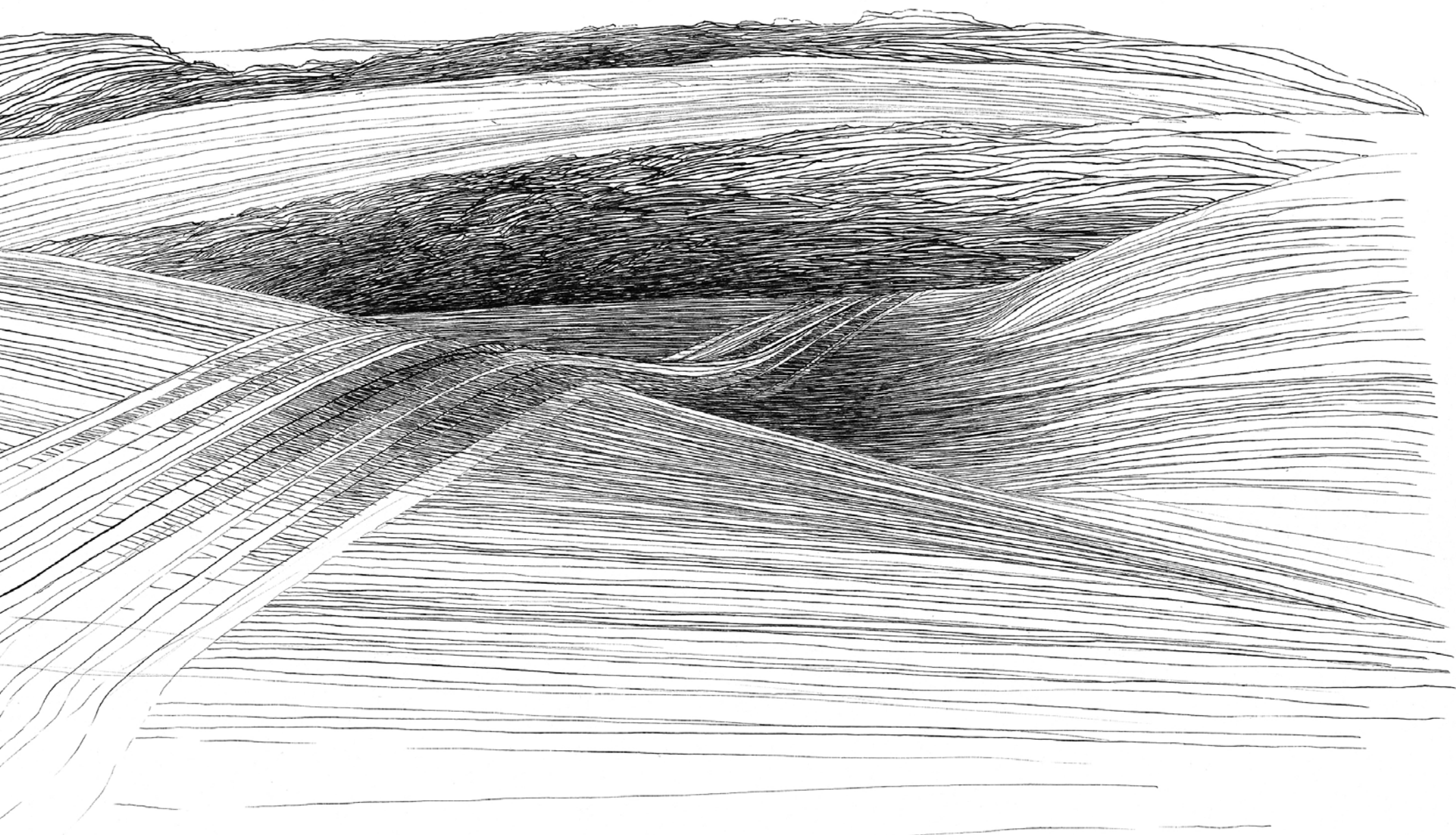
Egy év alatt hányszor vetkőztük le
újra meg újra a bőrünk.

Roncsolódnak a terek.
Építkezés zaja, az épülés zaja.
A légkalapács napi tizenkét órán át
egy ütemet ver.
Átveszi az ereken lüktető vér a ritmusát.
A faluban járva
kilométereken át
mozog talpam alatt
a szilárduló aszfalt.
Hegesztenek, állványokat másznak,
fúrnak, ütnek, mozgatják
a fémeket, fákat.
Széthordanak négy hónapot.
Nem várják ki,
míg eltelik.

Odakint ömlik az eső,
csak hallgatom,
úgyse láthatom a szmogtól.
Kövekről álmodom.
Becsukom a szemem és köveket cipelek,
örökké, egyik sarokból a másikba.
Aztán mindet vissza egyesével.
Másra gondolok.

SZŐCS Petra

Hazugságvizsgáló



Senki nem érdekli már őt, csak te.
Ez nem igaz.

Unja a másokkal való beszédet.
Ez igaz.

Minden szerelemben van valami ödipális.
Ez nem igaz.

Van egy lánya.
Ez igaz.

Mikor legutóbb találkoztatok,
és azt mondta, hogy nem igaz, hogy nem szeret, hazudott.
Igaz.

Mesélt a rózsakertekről, hogy a városában...
Nem igaz.

És arról a nőről, akit elektrosokkolni kellett.
Ez igaz.

És a másik nőről, akit elégettek,
de minden éjszaka eszébe jut az arca,
és amikor lemegy vízért, a nő ott ül a kanapén, és mosolyog.
Igaz.

Nem kellene vele többet beszélned.
Igaz.

De fogtok még kávézni.
Igaz.

Azt mondja, hogy bármikor átnyúlna a szalagkorláton,
hogy virágot szedjen neked.
Azt mondja, de nem igaz.

A virágok nem fontosak.
Igaz.

NAGY Márta Júlia

A Fenyők Védasszonya



I.
Mindannyian kiteptük egyszer a citromlepke szárnyát, azt várva, verdeszen a tenyerünkben. Aztán csodálkoztunk, hogy mennyire könnyen morzsolódik össze, alig valamiből lesz semmi, semmi se, mi meg felnézünk a napba, hunyorgunk, elvakít, pár percig botladozunk, és egy hűs ösvényt keresünk hazafelé, fenyőkatedrálist, mókusok gubbasztanak vízköpő-pózban, és csonthéjas termés zuhog a koponyánkra, a fény pedig betör a túleveleken át, és csillag alakban lékeli meg fejünket, átvilágít, áttetszünk, mint a lepke kitepett szárnya.

II.
Volt idő, hogy megéltem a puszta homokon. Még nem tudtam, hogy kell vándorolni.

III.
Két sor fenyő védte utunkat, kéken és zordan.

A békebeli mesekönyvillusztrációk természete

Reménykedünk, mint kedvenc szétment álompárjaink Második Összejövetelében. Annyira reménykedünk, hogy még a falba belenőtt angyalok is áradoznak, mennyire cukik vagyunk. Ez persze nem igaz, csak fogvacogtató hideg van, összehúzódunk, és ettől kicsinek látszunk és aranyosnak.

Az angyalok teste a ház. Kidugják kövér kis karjait, arra támasztják gödrös álluk. Lentről ők aranyosak nekünk. Mindig azt mondtam, hány elkapart fattyúnak állítottak emléket, de a gazdám minden alkalommal szájon vágott.

Tulajdonképpen szerencsés vagyok, tűnődtem, miközben a tetveket szedtem ki a hajamból, hogy csak alulfizetnek, mert egyébként korrekt személyek alkalmaznak, nem nyúlnak a kötényem alá, nem settenkednek be hozzám éjjel. Meghallgatják a véleményemet, vasárnap kimenőt adnak, templomba nem járok — ez is tetszik nekik —, délután a főút melletti teraszra ülünk ki a többi lánnyal.

*Szerencséd van, mondják, túl fiús vagy,
szemben velünk, akik virágzunk,
mint diktatúrában a metaforák.*
Nem igazán tetszik nekünk a hajnali kelés,
sem a higiénia hiánya, de eddig még egyikünk sem halt bele.
Te nyelvelhetsz, te mázlista, neked járhat a szád, nekünk meg nem,
perlekednek, nem tudom, mennyire gondolják komolyan.
És kipirul az arcom, mint egy barokk puttóé,
nálunk a kandalló fölött függ egy ilyen kép,
kihúdom magam, döbbenten látják,
hogy nekem is van mellem.
Felállok, elmosolyodom, kinyújtom a karom,
és hátrafordulok, úgy mondom nekik:
nézzétek, leesett az első hó,
ha közelről nézem, ki tudom venni az alakját,
nyolcágú csillag oldalszarvacskákkal,
de túl közelről nézem, és elolvad a tenyeremen.



HORVÁTH László Imre

A visszavonult varázsló

A mocsárban megbújó névtelen falu legfontosabb épülete minden bizonnyal a taverna volt, egy nagyobb ivó, aminek a padlásán szobát is lehetett bérelni. Ide tért be egy este az öreg idegen. Leült a leghomályosabb sarokban álló asztalhoz, ételt és italt kért. A fogadós és a feleség tipikus, sápadt, mocsárbeli emberek voltak, sok gyerekkel megáldva, túl életük delén, egy rozszant fogadót irányítva a mocsár közepén, ami nem volt egy aranybánya. Rosszkedvűen fogadták a kopott köpenyes idegent, aki hosszú botját letámasztotta maga mögé a falhoz, majd némi hümmögés után kifizette a nevetségesen magas árat a szobáért és vacsoráért, amit a fogadós leginkább csak egy mogorva ötletnek szánt, de aztán persze szó nélkül zsebre vágott. Rendben voltak az idegei, általában bűnözőkkel üzletelt, a helyieknek nem volt pénzük.

Az öreg apró, fémből készült kulacsot tett maga mellé, majd amikor kihozták az ételt és italt, mindegyikbe cseppentett belőle egy keveset. A fogadós feltűnően csúnya lánya nem fűzött ehhez semmit, a pultnál bámészkodó anyja is elengedte a dolgot, csak akkor kezdett nyugtalanul figyelni, amikor a vendég tányérjából elért hozzá a sült ínycsiklandozó illata. Ezt sehogy sem értette, hiszen háromnapos, hideg húst adtak némi fonnyadt krumplicsal. Az öreg elégedetten belekortyolt a korsóba, és nekilátott a vacsorának.

Bárki figyelmét hamar elvonta volna a teremben kialakuló verekedés, egy csempész kötött bele a parasztokba, azok persze nem mertek tenni semmit, lévén fegyvertelenek, és még inkább mivel féltek a csempész bandájától. Egy fiatal fiú orra betört. Az öreg épp a vacsorája végén tartott, amikor a csempész, megtermett, aljas disznó, aznap esti műsorszámaként az ő asztalához lépett, hogy megalázza az idegent, akit eddig még nem alázott meg, mivel először járt a vidéken. Az asztalra csapott, amire a varázsló tányérjából az utolsó, ígéretes falatok kirepültek. A varázsló az a típus volt, aki mindig a legjobb falatokat hagyta utoljára, bármennyi minden történt is vele hosszú élete során, ezt a gyermekkori szokását nem sikerült levetkőznie.

Most már legalább figyelsz rám, vén hülye, röhögött a csempész, amire az öreg csak annyit mondott, *Hárlekin*, a csempész pedig összeesett, mint egy kupac rongy, csak úgy döngött bele az ivó.

Mindenki riadtan összeugrott erre a látványra. Megölte, kérdezte higgadtan a fogadósné, akinek még a férjénél is nagyobb lélekjelenléte volt. Nem, mondta a varázsló, csak aludni fog nagyjából egy hétig, ezalatt békén marad és legyengül, ha felébred, alig tud majd mozogni, ha kedvük van, agyba-főbe verhetik, gondolom, megérdemli. Boszorkányság, kiáltotta az egyik paraszt, mire az öreg a fejét rázta, dehogyis boszorkányság, ne bosszantsanak fel, varázsló vagyok, maradjunk ennyiben. Szeretném, ha békén hagynának.

Ezzel felment a szobájába, ahonnan nem is mozdult ki három napig, a folyósón is hallani lehetett a horkolását. Igazán jóllakhatott az étellel, három nap múlva pedig hatalmas reggelivel ünnepelte a hosszú alvást. Már nem is tűnt olyan öregnek, úgy nézett ki, mint egy javakorabeli férfi. A kis fémkulacsból

persze csöppentett megint a szegényes koszthoz, italhoz is, az pedig ismét rögtön sokkal gusztusosabb lett és ínycsiklandó illattal töltötte meg a konyhát. Mikor végzett, kiment a fogadó nagy tornácára, leült az egyik padra és nézte az esőt. Ezzel elvolt egész álló napon át, közben folyamatosan iszogatta a keze ügyében lévő kancsót.

A fogadós nem értette, hogy lehet, hogy ennyire ízlik neki a helyiek savanyú lőréje. Később egyszer a varázsló megkínálta őt is, miután egy csöppet kapott a lőre a fémes kis kulacsból. A fogadós soha nem ízlelt finomabbat, gazdag fűszeres bor volt, nem is hitte, hogy ilyen jó ital létezhet. Ez a folyadék mindent jobbá tesz, mondta egyszerűen a varázsló. Nem fél, hogy egyszer elfogy, kérdezte értelmes üzletemberként a fogadós. Nem, ez a varázslat lényege, sohasem fog elfogy. Ettől még persze nem fogjuk árulni, te is most kaptál utoljára. A varázslónak aztán nem lett igaza, mert egyszer még a közös kondérba és az egyik hordóba is csöppentett az egész falunak, de ez már sokkal később történt, bár soha nem szeretne meg őket.

Általában így élt náluk, későn kelt, gazdagon megreggelizett, aztán a nap maradékában békésen lerészegedett az örökös esőt nézve a tornácon, végül feltántorgott a szobájába.

Az első napokban a falu kívárt, hiszen tudták, hogy előbb a csempészek fogják rendezni vele a számlát, addig még egy kellemes lincselésnek vagy boszorkányégetésnek sem lehet nekiállni, mindenkinek ki kell várnia a sorát, a bűnözők mérgesek lesznek, ha nem moshatják le a társukon esett gyalázatot vérről.

A bandavezér és hét embere hamarosan meg is jelent. A varázsló éppen lefeküdni készült, aznap talán többet is ivott, az esőt nézte és azon merengett, vajon sikerül-e felkelni a padról, vagy várjon még vele, amikor a csempészek elébe pattantak kezükben hosszú késeikkel. Te vagy a híres varázsló, mondta fenyegetően a főnök, ő pedig azt mondta, *Hárlekinnek*, mire mind összeestek a padlón. Egy hét múlva felébrednek, nem kell aggódni, legyintett a varázsló, és indult a szobájába.

Másnap érkezett az első próbálkozó. Testes asszony volt, rögtön leborult a varázsló elé a tornácon, mire az elkáromkodta magát. Mióta a faluban élt, rászokott a trágár beszédre, láthatóan örömét lelte benne, és ez most valóban szívből jött. Az asszony rémülten pislogott. Üljön fel, és mondja, intett mogorván a varázsló. Egy gyerek, az ő gyereke eltűnt a mocsárban, valaki gyerekeket rabol évek óta. Hát ez igazán remek, mondta a varázsló, és felment a szobájába. Az asszony sírt mögötte a padlón. Következő nap a varázsló magához intette a fogadósnét a tornácra. Holnapra mindenki jöjjön ide a kívánságaival, szeretné egyszerre letudni az egészszet, aztán hagyják őt békén, ezt tudja felajánlani.

Következő nap majdnem az egész falu a fogadóban tolongott, a gazda már ezért is áldotta a furcsa vendéget, mert persze ünnep kerekedett, mindenki ivott is szépen. Sorban járultak a varázsló asztalához, aki mogyorót ropogtatott, előtte tinta és papír. Már nem olyan a memóriám, mint régen, vonta meg a vállát. Hogy milyen régen, azt senki sem firtatta.

Sokan a jószág szaporodását kérték. A varázsló felírta. Számoljon le a rablókka. Ez vagy az a csempész különösen kegyetlen, sok van a rovásán. A varázsló felírta. Átok járja az északi sziklák barlangjaiban, pedig ott a legjobb legetetni. A varázsló felírta. A keleti keresztúton lassan emberöltő óta nem merünk járni. A varázsló felírta. Közben intett egy újabb korsó borért, mégis milyen környékre telepedtek, morogta a fogadós lányának, mikor töltött, én nem tudom, én már itt születtem, mondta szegény lány. A kérelmek folytatódtak. Beteg szülők, öregek, csecsemők, meddő nők. Ő az utolsó esély. A varázsló mindet felírta. Csináljunk aranyat sárból. Na takarodjon innen, mielőtt szarrá változtatom. Szeretném, ha tíz évvel fiatalabb lennék, tíz éve gyönyörű voltam, hova lett ez. A varázsló felírta. Így ment egész nap. Végül az öreg iszákos ült le mellé a tornácon, amikor mindenki elment már haza. Sokszor látta, mindig a másik sarokban kuporgott, de nem szólt hozzá, a varázsló őt kedvelte legjobban a falusiak közül. Az öreg most odament, és mintegy mellékesen megkérdezte, nem lehetne, hogy elállítaná az esőt, mondjuk, még mielőtt ő meghal, és ha esetleg még a nap is ki-süthetne egy kis időre. Hm, mondta a varázsló.

A következő egy hétben csak szöszmötölt, eszegetett, mogorvaskodott szokásához híven, sokat aludt, üldögélt a verandán és persze ivott. A feszültség napról napra nőtt, majdnem felrobbant a falu, a fogadós a fejét csóválta, nem az a baj, hogy megkapja, amit kap, hanem ezek a fogadót is felgyújtják majd, mindet nem fogja elaltatni. A varázsló halványan elmosolyodott, most látott ilyet először a gazda, de csak dührohamot kapott tőle. Persze persze, csak szórakozzon itt az uraság, az a baj az idegenekkel, mindig csak bajt hoznak, soha jót, soha.

Végül felkerekedett, körbejárta a falut és a vidéket. Délután kerekedett fel, már nem volt józan, korántsem, egyszer csak dűnnyögve elvette a falhoz támasztott botját, előszedte az öszszegyűrt papírt, és kért hozzá egy tollat, vagy legalább egy széndarabot, amivel majd kihúzhatja a lista pontjait. A fogadósné szinte hozzávágtá.

Este későn érkezett meg. Addigra az egész kocsmá tele volt, ünnepi gyertyák égtek, most azért aggódott a gazda, hogy emiatt fog leégni. Sorra jöttek az emberek és a hírek. A varázsló mindent megcsinált, amit megígért. A betegeket meggyógyította, szinte rájuk se nézett, tett egy kézmozdulatot, mormogott röviden, és ennyi. Mire beesteledett, Északról majd Keletről fények villantak és dörrenések hallatszódtak, a sűrűsödő sötétségben jól látszottak messziről előbb a sziklák, majd a keresztút környéke. A várakozók közül két öregember a földre vetette magát, hangosan könyörögve és sírva bevallották bűnüket, az egyik gyerekeket rabolt és egy barlangban tartotta őket, a másik saját testvérét ölte meg a százalmas örökségükért és temette a keresztúthoz, mint egy haramiát. Sikoltottak valamiféle fájdalomtól, aztán hamarosan el is csendesedtek a fogadó előtt, a parasztoknak nem volt idejük agyonverni őket.

A varázsló megtért a félnapos munkából, és leült a verandára. A fogadósék kisebbik, szép lányának intett, hogy hozza a még

vacsora előtti szokásosat, letámasztotta a botját, majd véletlen balra nézett, a tornác másik sarkára. Na igen, mondta, aztán mormogott egy keveset, mire elállt az eső, még csak nem is csö-pörgött vagy szemerkélt amúgy apró vízporral, hanem egyszer csak nem volt, megszűnt létezni. Az öreg a sarokban törölgette a szemét, majd kutyamód káromkodni kezdett, de aztán inkább befejezte, hogy ne zavarja a varázslót.

Pedig nem tűnik fáradtnak, mondta a fogadós, aki maga hozta ki a bort. Sőt most fiatalabbnak néz ki megint, hogy az ördög vigye el. A varázsló tényleg negyven év körüli, erős férfinak látszott. A savanyú pofáját, azt jobban szerettem, amikor öreg, mondta a fogadós, az öregeknek mégiscsak jobban áll, ha savanyú a pofájuk, érthető is, minek örülnének már, hacsak nem bolondok. A varázsló megvonta a vállát. A fogadósné addigra hazaküldött mindenkit, hogy soha többé ne zavarják a varázsló urat, az alku megtétetett, aki megszegi, azt mostmár kérdés nélkül egyszerűen semmivé fogja varázsolni a varázsló úr.

Egyszer három hétig gyalogoltam, menekültem, két világ határán, olyan dolgok ellen harcolva, amiket maga el sem tud képzelni. Persze hogy nem vagyok fáradt. Maga sem fárad el, ha magot szór a tyúkok elé, gondolom. Gondoltam, hogy ez lesz, bólogatott a fogadós, egyszer csak jön a mesélés, eddig szépen visszafogta magát, mondhatom, jó színész. Ne aggódjon, nevetett a varázsló, de ha tovább pimaszkodik, kiirtom a falut, aztán feltámasztom magukat élőhalottnak, és úgy hordhatják az ételt, meg válthatják az ágyneműt, legalább akkor tényleg nyugtom lesz. Azzal megitta a maradék bort és elment lefeküdni. A fogadós családja a vállát vonogatta, ezt már tőle tanulták.

Másnap reggel sem tért vissza az eső, sőt szépen kisütött a nap, mintha egy normális tájon élnének, nem a mocsár közepén. Két hatalmas földesúr háborúzott a régi falunkért. Előlük menekültünk ide, ahol nem jár senki, amiről nem tud senki. Csak ezt ne, kérem, intett a varázsló, csak ezt ne. De ez már emberöltőkkel ezelőtt történt, vagy kétszáz éve, mentegetőzött az öreg iszákos. Hát persze hogy akkor, mikor máskor, bólogatott a varázsló. Inkább élvezze a napsütést, nem fog sokáig tartani, hagyjon engem a nyűgeikkel, nem fog semmi sem történni, azt sem tudja, miről beszél. Vagy napsütés, vagy nyugalom. Gondolom, ülhethetne valami fehér márvány városban, mondta most a fogadós, a reggeli pipáját tömve a tornácon. Itt van a sár, ahogy szárad, épp elég fehér, mosolygott a varázsló. Azokban a városokban hamarosan hercegek meg királyok jönnek, hogy ide meg oda menjek, és fárasszam magam teljesen értelmetlenül. Boruljon csak egyik világ a másikra, nélkülem is fog neki menni. Nagy franc maga, de most megint öregebb, szerencsére, már féltem, hogy a végén csecsemővé változik itt nekünk, aztán egy csecsemő parancsolgatna. Ez a baj magukkal, mondta szomorúan a varázsló, nem tudják békén hagyni az embert.

HYROSS Ferenc

memento

szombaton egy kicsit sütött a nap,
mint barackból kivágott barna folt.
este egy férfit láttam, levette
cipőjét, hogy elfagyott lábát
dörzsölgesse, pedig nem is volt
olyan hideg. én meg mintha
kivágott anyajegyekkel háznék.
az ég üres, az időjárás döntetlenre
áll. még az eső lába is csak lóg,
lassan színét veszti. a hazaúton
elbontják alólam az utcát,
megszüntetik a tartalmi
érintkezést. mint egy szellem
elmosódva, a háttérben lépsz, épp
kifelé a képből. tudomásul venni a
halált fenyőillat, felklórozom a
lelked, mert azzal illet is lehet.

a végén

nem tudom, hogy ez most már ősz,
vagy csak a nyár vége. az ágak
ropognak a lítiummal töltött
gesztenyehéjak súlyától. egyszer
majd én is alaktalanná öregszem,
eltörölöm a poharakat, a bögrét
nem, mert kávézni még fogok
aznap. egyszer majd mindenki
elalszik, és ha senki nem lesz ébren,
véget ér a világ.

ősszel költözünk, nyár végén
kellett volna, így már csak a tél
fogad. ott fog várni ránk, pedig
pont előle terveztünk odamenni.
lehet, hogy mérgező lesz a víz,
vagy valaki a ház építéskor
készülékeket falazott be, és mi csak
újabb réteget kenünk a titkaira.
éjjel majd kattognak és mi majd
azt hisszük, csak gerinceink azok,
ahogy összezördülnek egy-egy
találkozásnál.

a végén majd minden jóra fordul,
kinyílnak a gesztenyék,
adaptálódunk. sokat gondolkoztam
ezen. kávét főzök, tengerfenéken a
zacc, ionok és vak halak — sose
lesznek ébren, nem alszanak el.

KISS Lóránt

Mentális okozás

Elme és test között
 az idegek áthatolhatatlan
 labirintusa gomolyog.
 Bonyolult szövedékéből
 kiolvashatatlan bármi szándék,
 ok vagy gondolat, csupán
 a gyorsan fellobbanó
 és hamar elmúló gesztus
 érzékelhető.
 Mint mikor egy nagymama
 eldobja gombolyagját,
már nem kötök többet, mondja,
 a fal felé fordul,
 és ahogy átkel a fonalak szötte
 sötétségen, egyre inkább
 emlékké változik át.

Az eső ellen

A bőrömon sikoltások
 hallatszódznak: belevágott
 az eső. Felülről érkezik,
 mikor még zuhan, éles,
 ha egy testre ért, és
 formát nyer rajta, ártalmatlan
 lesz.
 Ez a kiterjedt dolgok
 rendeltetése. Közömbösíteni
 a felülről érkező káros hatásokat,
 formát adni annak, ami
 egyébként elpusztítana. Minden,
 ami felülettel és térfogattal
 rendelkezik, immunrendszerként
 működik.
 Ezért a testek alapélménye
 a védekezés. Támadásba akkor
 mehetne át, ha lehetséges volna
 a felemelkedés, zuhanó cseppekkel
 szembeni ellenhatás. Innen tudni,
 hogy nem létezik a lélek.
 Vagy lehet, hogy csak ellenállni
 képtelen.



BIRÓ Krisztián

[Lecke]

Amikor először rohantam át
úttesten, akkor kezdett követni.
Mintha tudná, hogy ki
akarnak rabolni a zárt vaskapuk.
Ha lenne időm, megfordulnék,
megragadnám rozsdafoltos kabátját,
és szögeket ordítanék arcába.
Engem ne teszteljen, képtelenség
megtanulni ezeket a folyton
eltűnő utcákat. Túl régóta
figyelek már arra, hogy ne fussak
ki a vonalból. A kanyarnál,
ahol beér engem, egy
térképet fog a kezembe nyomni.
Azon a térképen egy olyan város
lesz, amit mindig összekeverek egy
másikkal. *Ne aggódj, kölyök,
bekarikáztam, hogy hol tévedtél.*

[Beton]

Érzem a téglaport, ahogy lenyomom
a kilincset. A szobámban úgy ordít
a huzat, mint aki most pánikol
először. Ilyenkor a gyomromhoz
kapok: mintha egy remegő lépcsőházat
kellene megtámasztanom. A fotelben
egy rozsdás kabát, ha nem mozogna,
talán észre sem venném, hogy van
benne valaki. Még egy teszt. *Mégis
mit tanulhatnék a zuhanásból?* Felkel
és nevet. *Te hagytad nyitva az ablakot,
kölyök. Nézd csak meg a kezeidet.*
A téglapor és a beton alatt kezdem
el keresni a bőröm. *Azzal töltöd
a napjaid, hogy kiugrasz az ötödikről.*
*Egész jó vagy benne. Úgy szoktál
földet érni, mint egy épület, aztán
a romjaid közül valahogy mindig
visszatalálsz ide.* Meglöki az ajtót,
hogy befogja a huzat száját.
*Gyere, harapjunk valamit, mielőtt
még végleg elfogysz itt nekem.*



BIRTALAN Ferenc

Fölösleges egy délelőtt ízét magyarázni

semmi gond mondtam
bár éreztem számban a keserű ízt
amit nem tudtam mihez hasonlítani
sem a testemen átfutó hagyd-abba érzést
a régi időkből
mikor még nem volt trendi a depresszió

nincs jelentősége mondtam
mert tényleg semmi nem változott
minek is beszélünk volna hosszan
mikor egyikünk sem tudta a frankót
benne minden más színű volt mint bennem
ami kizárta a harmóniát

nem kell magyarázni
rám tapad a délelőtt mint a szantálfa-illat
érezni fogom mikor már messze leszek
emlékszem majd
mint a denaturált-szeszláng árnyjátékára
nehéz fekete drapérián

lényegében ez minden
nem kell nagy ügyet csinálni belőle
groteszk lenne mint
hugo boss öltöny egy gyárudvaron
minek magyarázni a gyászt
úgy sincs jó válaszom

Amikor harmadszor álltam

meg a konyhában mert nem tudtam mit akartam
valami pótcselekvést azért mindig kitaláltam de a szobában újra eszembe jutott a teáért indultam mert a gép mellett üres volt a poháralátét újra kimentem elraktam az edényeket a csöpögtetőből ferdére állítottam a relaxát a tolakodó fény elől és hiába éreztem nem az volt amiért hát újra visszaindultam oda mert az az igazi megoldás leállni az origónál és akkor eszünkbe jut az indíték és nézve a poháralátét még mindig üres felálltam és mentem a konyha felé akkor eszembe jutott apu a szőlőbefőttel amiben egres volt de nem vette észre mert már erősen romlott a szeme és hogy azóta hányszor mikor valami olyan dologgal jöttem haza amit józan eszem szerint nem vennék és nem csak az alkoholmentes sörre gondoltam ami a nikotex-cigiket jutatta eszembe pedig már közel harminc éve nem dohányzom és mindig sajnáltam az öreget sose mondtam meg neki az egrest csak amikor a piszke kutyánk lett olyankor gyakrabban megkeserített egy-egy pillanatot aztán a kert valahogy megvigasztalt az a hamisciprus a rézsű alján a terasznál ahol mindig erősebben dobogott a szívem mert anyut jutatta eszembe szinte hallottam ahogy dúdolgat és olyan jó anyailata volt közben a mosógépet is megnéztem többször hogy az időmet amire rajtam kívül senki se számít jól beoszzam mikorra teregetni kell letakarítottam a galambszaros erkélyt megtörölgettem a szárítóköteleket és a korlátot is mert jobb illatuk van a száradt ruháknak ha magukba isszák a napsugarakat a teám is ott volt a gép bal oldalán tegnap megmásztam a három emeletet hozzád kérdeztelek nagyon fáradt vagy-e nem tudom ilyenkor mit mást lehet próbáltam annyiszor és elkezdtem magamban sorolni istenem hanyadszor már ebben a nyomorúságosan hosszúra nyúlt életemben meséltem részletesen a hév- és villamospótlós kalandomat azért nem fordultam vissza a borárosra a kürtöskalácsoshoz inkább elmentem kelenföldre a metróvégállomáson majd csak találok valamit emlékeztem múltkor valami kakaós süteményt ettél hát vettem pár csigát vaníliásat is mert hátha tudod mamával egész más volt a helyzet és igyekeztem kerülni a rossz híreket csak a frontokra panaszkodtam hogy persze azok egy egészséges embert is és szerettem volna vinni friss virágokat de nem esett egy árus se útba jövő szombaton megint de a szeptemberi könyvbemutatót nem említettem ahogy apunak az egrest vagy amin olyan jót nevtünk hogy két kiló bácskait és két nagy vödörös-tejfölt rendeltem a tescósoktól és nem volt pofám azt mondani uram csak hús dekárt szerettem volna.

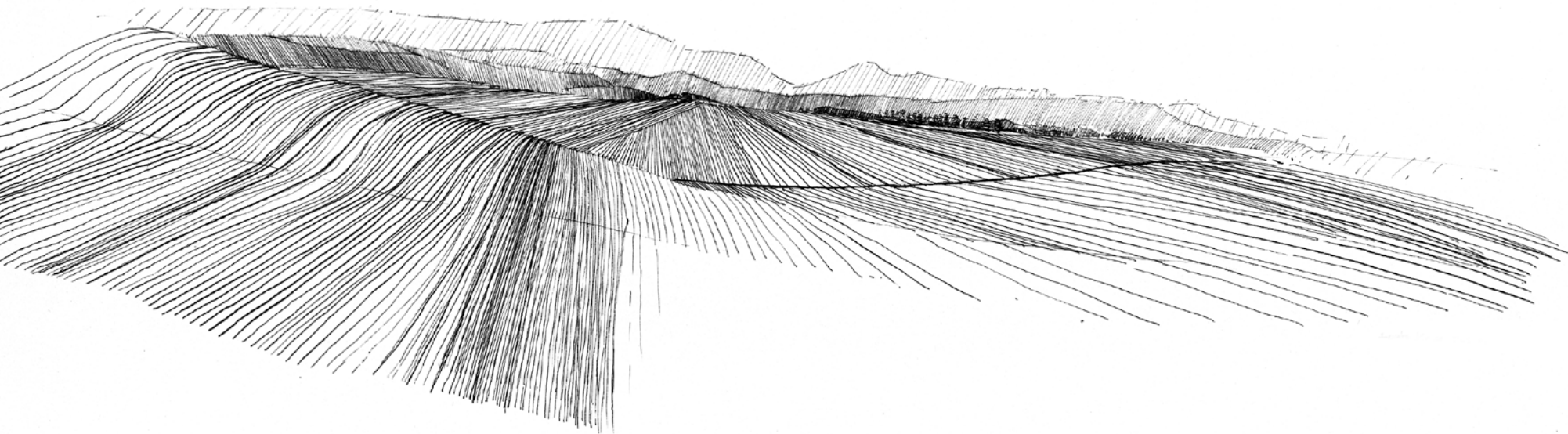
DEMUS Gábor

zebegény, szeptemberi snitt

meglep e tétova mérték: lépve az őszi határban,
távol opálos a kékség, karnyújtásnyira még nyár van,
s messzire már az Egésztől. tájakká lett, ami távlat
— fények, a légi derengés —, válladdá váltak a szárnyak.
addig a táj, puha háttér, évei szín-vonulása,
egy, egyenetlen vakhossz, de egy snitt: ez lényegi bája.

rád dermedt mind, ami nem lett, hirtelen ingre a pára,
csontodig ér, süt a húse, elcsendült penge a szájad.
szeptember tolla, halála, félig azért mosolyogsz még
— erjedni roggyan a bála —, irtóztatón sok az emlék.

pára a légi arannyal vonja opálba a kéket.
(súlyod, súly), e könnyűség mi? vonzana. s oldana téged.



nem lett semminek semmihez

köze, s ez volt borzasztó, az összefagyott nógrádi buszról
leszállva a *lékai jános hajózási szakközépiskola*
kollégiumába, hát — hátrálva — igyekvő
diáknak a *törökőr vendéglő* kiskockás abrosza
jelenthetett volna könnyed kitérőt, a kifakult bárzongorista
lehetett volna nagyapányi haver, az elklimpírozott
sanzonok összekotorhattak volna morzsákat
a történetéből, de nem. az öregnek is
kikértem a sört és a vodkát (mintha tizenöt évesen magától
értetődött volna), lenyomta, s mintha lenne közünk
komédiázni, mintha a „*tanulj meg fiacskám...*”-nak köze
lehetett volna bármihez is. az iskola

egyik fele punk volt, a másik skinhead, odahaza, a '80-as évek
végén hírből se jött szóba *rasszizmus* (rasszizmusként), a többiekhez
tagozódás vezérfonala maradt a külsőségeiben is elég gyöngén
megragadott punk: a szagom két nap fürdés nélkül
zavart, így az egész kimerült egy csíkos nadrágban,
egy villanszerelő bakancsban, pincezajos koncertkazetták
rojtosra üvöltésében s a halántékig borotvált dühben.

másfél év után láttam be, hogy hajózás (kaland) ide vagy oda, hiányzik
anyám, hogy itt semminek semmihez
nincs köze. nem *beláttam*, gyúlt a hiány, nőtt
a helytelenség érzése, s a kezdeti szándék melletti megmaradás
módjainak keresése helyett
egyre sűrűbben kezdett foglalkoztatni, hogy bármikor (de tényleges
léptenként hogyan?) hazamehetek.

otthon, a gimnáziumban sok-sok minden vonzásba
ugrott, csak már pont épp nem
„én”, viszont nagyokat nyílvá olvastam, hogy e lehetetlen
visszatérést koronként kik, s hányféleképp leírták.

NYERGES Gábor Ádám

Tudom én, hogy

— örömóda —

Tudom én, hogy ez nem így megy,
hogy az ember csak úgy kér valamit.
Valami bármily kicsi apróságot is, ami egy
— tegyük föl — létező istennek, egyébként,
kis jószándékkal és minimális erőbefektetéssel
könnyűszerrel elintézhető lenne.
Föltevés ide vagy oda.

Ez nem így megy, hogy az ember kér
— teszem azt — csak pár nyugodt napot,
vagy, ami lényegében ugyanez, szeretteinek
több higgadtságot, körültekintést, akaraterőt
és kitartást, ellenállást bármiféle kísértéssel
szemben, valamint lelkierőt, ha kifogyott,
újabb adag — például — vécépapír vásárlásának
nem elfelejtéséhez.

Mert hát, hit vagy hitetlenség, nem számít,
mi végre akkor a szeretet, ha ezeket
rajtunk kívül álló erőknél kell — kéne —,
mint protekciós gyerekek
a könnyített felvételt, elintézniük?
Minek a figyelmesség, mire föl a pusziadás,
az ünnep, becézgetések, szaporodás,
egyáltalán bármi ilyen — és társai —,
ha a nekik értelmet adó dolgokat
— mit van mit tenni — kérni kell?
Tudom én, hogy — ha már valamit —
inkább a kísértést kéne kérni, a
türelmetlenséget, vécépapír mielőbbi,
kétségbeesett kifogyását, a bizaloméval,
lelkierőével egyetemben, magát a próbatételt,
tehát az alkalmat egymásnak s egyben
magunknak is egyedüli lehetséges értelmet adó
erényeink újra és újra felmutatására.
Ja.

Nem fejünk föl az eget, s rápöffentve,
mint valami kétes eredetű, légszennyező,
szálló port, egy — vagy ízlés szerint több —
istent, a szeretetnek nem a lehetőségét,
csak alkalmat a gyakorlására.

Ha én — mondjuk — hívó lennék, azt kérném
az istentől, hogy ne legyen,
vagy legalább én sose értesüljek róla,
egyszerűen ne vegyem észre, kerüljük el
egymást, mint két egymás számára
— épp az elkerülés okán — örökké vadidegen
az agyonszennyezett levegőjű utcán,
s így ne is higgyek benne, mert hiszen
csak úgy szép és értelmes, egyedül úgy
protekciómentes igazából bármi,
ha ezt mi, emberek. Ha rajtunk múlik.
Szóval, ha önként — és főleg —
mindennek ellenére.

De persze tudom én, hogy ez nem úgy megy.

Csak hát — izé — tegyük fel.



Tom C. **HUNLEY**

Kent Brockman, a 6-os csatorna hírei

Tudom,
nehéz a hírekhez rajzfilmekből
hozzájutni,

de hadd mondjam el neked, ezen a héten
a Springfieldi Általános Iskolában a gyerekek
patkánytejet ittak

a menzán, mert
Hájas Tony olcsón adta el
Konyhás Dorisnak,

mert a gengszterek megrontották
Springfield városát, és elkapták Joe Quimby
polgármestert egymillió dollár elsikkasztásáért,

mert a politikusok megrontották
Springfield városát, és most írunk kell
egy frappáns, az emberekben szimpátiát keltő cikket

egy „játékonyági eseményről”, középpontban
az egyik szponzorunkkal,
az atomerőművel,

mert ahogy már biztosan tudjátok,
a vállalati részvények
megrontották Springfield városát,

és, hogy megmutassam, milyen helyzetben
is van Springfield,
itt van egy fotó egy helyi lakosról, Homer Simpsonról,

aki szándékosan addig hízott, amíg
muumuu-t kellett hordania,
hogyan rokkantnak nyilvánítsák,

és itt van egy bögre
Balfék Bob képével, ezúttal a rácsok mögött,
mert meg akart ölni egy tízéves fiút, Bartot,

ami elvezet a felismerésig, hogy az emberi szív
itt, Springfield városában
mindenhol romlott, mármint,

túlozhattam volna egy kicsit,
nem is tudom, mondjuk a majominfluenza kitörésével,
és így egyszerűen rávehettek volna, hogy

feltörd
a szomszédod koponyáját
és megetesd a trutyit benne.

Nos, ez talán, de talán nem
újdonság számodra, de van
romlottság a te városodban is,

és ha mélyen belenézel a saját
emberi szívedbe, rengeteg romlottságot
találsz ott, a bőröd alatt.

Ferencz Mónika fordítása

Kilátások az BERTA Ádám 1822-es évre

Az orrát nézte. Az orra egy béka feneké volt. Télen jönnek majd vissza negyedszerre a tengerhez, ez volt a fogadás tárgya. Tizenkét hónapon át, minden évszakban egyszer. Már a második ha-
zaút végére elment a kedve az egésztől. Messze volt.

Most, szeptemberben aztán úgy tűnt, a szállás is beadta a kulcsot. Semmi nem működött: ananászforma szökőkút ömlött a fürdőszobai csap helyén, amikor kinyitották a vizet. Annának már akkor pisilnie kellett, amikor megálltak az apartmanház előtt. A gondnok engedte be őket, és rögtön ott is maradt vizet szerelni. Szóval tartotta őket, Annának esélye se volt megkérni, várjon egy percet, jöjjön ki a fürdőből, hadd könnyítsen magán. Marcinak pedig a klausztofóbiája jött ki. Érkezés után egy ideig pakolásztak, aztán felszedelőzködtek, hogy bemenjenek a falu-
ba, de nem jutottak ki a házból. Valaki rájuk zárta a lépcsőházat.

Telefonálgatni kellett, aztán újra feltűnt a gondnok, ez az akadály is elhárult. Kilenc napig lesznek itt. Ez az első éjszaka, és Anna egyáltalán nem tud aludni. Szemernyit sem álmos. Marci szuszog, nyilván teljesen kimerült. Feljön a Hold, ferdén, a főzőfülke felől bevilágít az ágyra. Marci elvileg negyvenéves. Anna az orrát nézi. Ebben a fényben hatvanötnek néz ki, mint-
ha Arcimboldo festette volna. Az orra egy béka feneké. Anna a következő pillanatban a szemöldökére mered, és döbbenten riad fel:

— Hosszú telünk lesz — mondja Marci apja.

Annának torkában dobog a szíve. Marci apja hatvanöt lenne novemberben. Három éve fekszik a szegedi temetőben. Anna kikel az ágyból, a fürdőszobába megy, behajtja az ajtót, felgyújtja a neont. A fény megcsillan a vadiúj csaptelepen. Anna nagy nehezen lecsillapodik.

Marci január elsején, Alsóörsön fogadott a főnökével, hogy ebben az évben négyszer vezet le a Fekete-tengerhez, és minden alkalommal hoz a főnökének egy üveg bolgár fügepálinkát. Négyszer kilenc nap. Az apartman a főnökéé volt. Alsóörsön szilvesztereztek, az ottani nyaraló is a főnöke családjáé. Marci és Anna ekkor jártak itt először, de Alsóörs már ismerős volt nekik. Egy-két nappal a buli előtt Marci felidézte a központban áll-
dogáló kis szobrot. Nem emlékszik pontosan, valami gyík vagy pingvin vagy rozmár. Hasábforma követ tart a szájában. Marci, Anna, és Marci főnöke feleségestül — így, négyesben sétáltak fel a kilátóhoz a január elseji hóban. Marci számára érdekes volt ilyen hamar összevetni az emléket a valósággal. Mik lesznek 2004 legfontosabb kilátásai? — kimondatlanul ezt próbálták összegezni. A beszélgetés ellenben arról folyt, hogy ha a felegyene-
nesedő kisgyíkot kőbe faragták, akkor milyen anyagot jeleníthet meg a szájában levő, ugyanabból a tömbből kifaragott hasáb. Je-
lenthet-e a kő követ? Marci főnöke azt mondta, szerinte az állat fahasábot tart a szájában, de érvei neki sem voltak.

Anna nem szerette Marci apját. Amikor ők ketten járni kezdtek, Marci apja még teljesen egészséges volt, aztán egy évre rá hirtelen megbetegedett és meghalt.

A tükörben nézegette az arcát a fürdőszobában. Iszonyú ka-
rikás volt, előző éjjel se tudott rendesen aludni. Vijjogtak a sirá-

lyok, a főtér felől kísérteties süvítés hallatszott. 2004 szeptemberében, a harmadik út előtt eldöntötték, a változatosság kedvéért Románián keresztül mennek, az első éjszakát Konstancában, szállodában töltötték. A Konstanca főterén álló befejezetlen házón úgy süvített át a szél, mint valami horrorisztikus szélorgonán, a kísérteties hangot az egész városban hallani lehetett. Vacsora után óriási kőládák között sétáltak, némelyiknek nagy darabok hiányoztak a repedezett tetejéből, a réseken jókora zombik mászhattak volna elő a szeles éjszakába. Addig mind a kétszer Jugó felé mentek, az autópálya Szófián át ért le Burgaszhoz, amelytől tíz kilométerre helyezkedett el a cél, Marci főnökének apartmanja.

— Miért fogadsz ilyen állatságokba a főnököddel? — akarta kérdezni Anna Marcitól körülbelül ezredszerre. Aztán nem kérdezett semmit. Ültek a kocsiban, nyolcvannal mentek a töksötét úton. Eleve későn indultak el Konstancából, dél körül a bolgár oldalon megálltak fürödni, Burgaszban vacsoráztak. — Már csak tíz kilcsi — mondta Marci néhány perce, amikor beültek a kocsiba, és nekiindultak az apartmanház felé. Tíz óra van, mondta a bolgár adó, amin addig népdalféleségek mentek. Marci lekapcsolta a reflektort, mert meglátott egy szemből jövő autót. Mindkét oldalról erdő fogta körül a betonszalagot és a rajta guruló fémdobozt, amiben ültek. — Jaj, süni — sikoltotta Anna a kocsi elé teperő kis állat láttán. Marci picit elkapta a kormányt. Az egyik kerék nagyot huppant. Áthajtottak rajta, aztán fél másodperc múlva elmentek a szembejövő kocsi mellett is.

Rájuk telepedett a szomorúság.

— Jaj, pók — sikoltotta Anna a zuhany alatt Konstancában. Magukra csukták a tágas fülke ajtaját, egymást szappanozták. A kaszáspók nyolc lába egyetlen szállá összetapadva keringett a zuhanyzótálcában.

— Aki állatokat irt ki — kezdte Marci apja. Nem fejezte be a mondatot.

Konstancában hosszúra nyúlt a vacsora. Megismerkedtek egy ír párral, akik Dél-Franciaországból érkeztek. A pasi hoszszadalmas sztorit mesélt a falusi halászházról, ahol előző héten megszálltak. — Azt hittük, nem fogunk kijutni — mondta.

— A tulajdonos felírta a keresztnévünket egy nagy füzetbe — mondta. — Jake és Elise, Dublin. Csak ennyit. Nem is nézte meg az útlevelet. „Na, Jake, milyen a kilátás?”, kérdezte. Olyan átható tekintete volt.

Elise megborzongott. Anna is fázósan húzta össze magán kötött felsőjét.

— Hol van apa? — kérdezte a kisfiú.

Anna álmában tudta, hogy ő Marci.

— Nem akar találkozni veled — felelte, és úgy érezte, boszszút állt.

— 182 éve még csak ez az egy ház állt itt — mutatott a képre a szállásadó.

— Egy kettes vagy kettő? — kérdezte Jake. Elise a lobogó függönyre nézett. A szél süvített a résekből, aztán nagy zajjal kivágta a franciaablakot. Éjfél volt.

Jake aprólékosan leírta a francia szállásadójuk külsejét. A férfi a falubeli régi halászok leszármazottjának vallotta magát. Jake mutatta, milyen volt a szemöldöke, milyen a termete. Átható tekintete volt, ismételtegte. Anna érezte, hogy ez az ember pontosan úgy néz ki, mint Marci apja.

Vacsora után még beugrottak egy kisboltba, mert nem tudták, iható-e a csapvíz, van-e a szállodai szobában minibár. Egy ötliteres ballon mellett döntöttek. Az ásványvíz neve az volt: „A Nagy Víz” — a tenger régi neve, jegyezte meg Marci.

Elise egy órával napnyugta előtt leparkolta a bérelt autót. Aznap már nagyon sokat vezettek, nem akartak tovább menni. Kiszálltak, Jake kiemelte a gurulós bőröndöt a csomagtartóból, és felvitte a panzióhoz. Az ajtó nyitva volt, odabent nem láttak senkit.

Hiába hallóztak, nem is jött elő recepciós vagy alkalmazott. Amint beléptek, egyből megcsapta őket a ház dohos levegője. Nem is annyira előtérben találták magukat — a hall egyszerre tűnt étkezőnek, söntésnek és recepciónak. Hátrafelé beláthatatlanul hosszú, komor helyiség, bal felé asztal, jobbról pult, rajta kávégép. Tanácstalanul ácsorogtak. A házigazda később, észrevétlenül került elő.

— Üdvözet! — mondta.

A teremben nehéz dohszag volt. Valószínűtlenül sok szék állt egy hosszú asztal köré rendezve. A székek magas támláik miatt üresen is azt sugallták, mintha soktagú társaság gyülekezne az asztal körül. Jake pillantása a presszógép feliratára — Diavolo — tévedt, és megborzongott.

A tulajnak bozontos szemöldöke volt, és áthatóan nézett.

— Itt maradnak? — kérdezte, mintha meglepte volna Jake és Elise választása.

— Csak egy éjszakára — mondta Jake.

— Akkor be kell írnom a neveket a füzetbe. Tessék. Nyugodtan rendezkedjenek be, aztán jöjjen le az irodába — közölte a tulaj bizonytalan gesztussal, és a fiú kezébe nyomta a kulcsot. A kulcsra erősített, rovátkolt fadarab mintha egy letűnt korból maradt volna itt. Jake a tenyerében forgatta, nem tudta kiolvasni, mi áll rajta. Két, majdnem simára kopott számjegy, szinte bármi lehetett — 11 vagy 22, de akár 18, illetve 12 vagy 21 is.

Sietve a lépcső felé indultak. Az emelet újabb építésű házrész benyomását keltette. Maguk mögött hagyták a nehéz, kellemetlen szagot. Megnyugtatóan jellegtelen folyosón haladtak, amelynek végén csak két szoba volt. Ajtajuk közvetlenül egymás mellett. — Melyik lesz az? — nézett hátra a fiúra Elise. A kulcs rögtön az első ajtóba illett. Semleges bútorzatú helyiségbe nyitottak be, amelyet a vízparti utcára néző, óriási üvegfelület határolt. Kétszárnyú ablak, erkélyajtó. Jake letette a bőröndöt, és kiléptek az erkélyre.

— Jó lesz itt.

Meggyőződés nélkül nézett Elise-re.

— Teljesen rendben van — mondta a lány. — A fickó fura, de úgyis csak egy éjszakát maradunk.

Jake egy idő után lement, hogy megkeresse az irodát. A hallban ugyanúgy hiába szölongatta a tulajt, mint az előbb.

— Jöjjön, itt vagyok — hallja meg a bozontos szemöldökű fickó hangját percekkel később, váratlanul. Talán a pult mögül bukkant fel, utólag rekonstruálhatatlan módon.

Hátrafelé vezeti egy folyosón, amelyről bal felé kis helyiség nyílik. Égett a villany. A tulaj az asztalhoz ült.

— Szóval Jake és Elise Dublinból, igaz?

Jake nem emlékezett, hogy Elise neve elhangzott volna eddig.

— I-igen — dadogta.

— A legszebb szobát választották — mondta a tulaj elgondolkozva.

Amikor visszaért az emeletre, és belépett a szobájukba, Elise az ágyon heverészett. Jake elmesélte, milyen furcsa érzés fogta el a tulaj közelében, de aztán másra terelődött a szó. Nevetgéltek, jól érezték magukat. Szerették egymást.

— Biztos hallotta, hogy Elise-nek szólítasz — mondta később a lány.

Tervezték, hogy lemenni vacsorázni, de volt még náluk pár marék mazsola, kesudió, mogyoró, és miután hamarjában megették, a fáradság erősebbnek bizonyult az éhségnél. Álomba zuhantak. Amikor Jake feleszmélt, még sötét volt. Zúgott a szél, rázta az erkélyre vezető franciaablakot. Jake megnézte a mobilját: éjfél volt. Aztán a következő pillanatban Elise is felriadt, mert az egyik széllökés kivágta és szélesre tárta az egyik ablakszárnyat. A vadul repkedő függönyök rácsavarodtak az ablakra, és puhán nekifeszültek Jake karjainak, amikor a fiú visszazárta az ablakot.

Jó darabig nem tudtak aludni, de nem is beszélgettek.

— Tényleg fura ez a hely — mondta Elise.

Egyikük sem tudta, hogyan aludtak el. Reggel a szokásos verőfény helyett szürke ég, áthatolhatatlan felhőtakaró fogadta őket. Szokatlanul korán ébredtek. Jake nem tudta, mi zavarja, de valahogy lótrágyaszagot érzett az orrában. Beletelt öt-tíz perc, mire kinéztek az ablakon. A tengerparti kisváros utcáján egy-egy luxuskocsi vagy SUV haladt el, bömbölt a diszkózene, hétágra sütött a nap. A szobában azonban késő őszi, szürke fény vette körül őket. Elise értetlenül nyomta le a kilincset, hogy kilépjen az erkélyre, de az ajtó mintha beszorult volna. Jake is megpróbálta. Nekifeszült, de a keret egy millimétert sem engedett.

Feladták. Összeszedelőzködtek és lementek a hallba, ahol szokás szerint senkit se láttak.

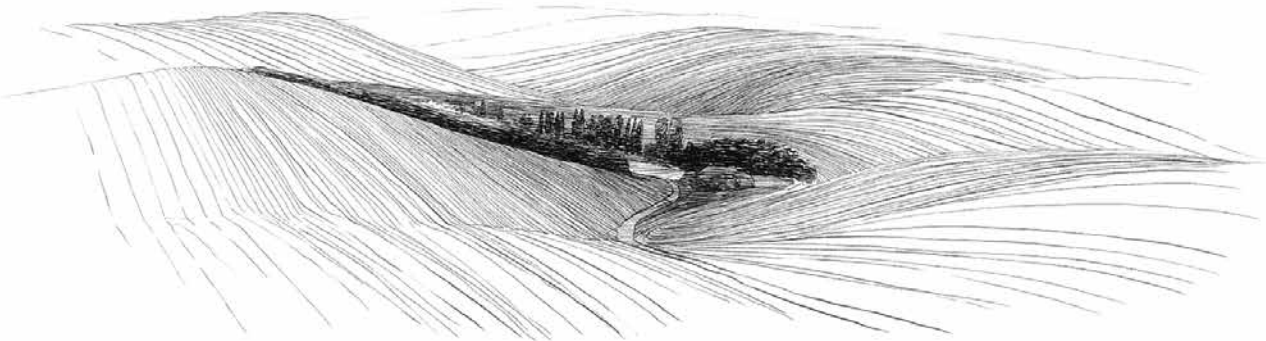
— Na, mit csinálsz, ha a bejárati ajtó is beszorult? — bökte oldalba Jake Elise-t, de a lány most nem nevetett.

Kicsit sápadtan iparkodott kifelé a szállásról.

Amint kiléptek, nem is tudták, melyik furcsaságon ütköztek meg először a sok közül. Az átható lótrágyaszag, a járda és úttest teljes hiánya, a kihalt, vigasztalan környezet egyszerre tört rájuk. Ha képesek lettek volna elhinni, hogy létezik időutazás, azt kellett volna gondolniuk, hogy majd kétszáz esztendővel odébb vetette őket az élet — mégpedig a múlt irányába. Jobbra-balra néztek, egymás kezét szorongatták, de nem jutott eszükbe jobb:

riadtan húzódtak vissza a baljós hallba, onnan a lépcsőházba, és az emeletre érve kulcsukkal kinyitották a szobaajtót. A szállóban minden változatlan volt az utolsó szögig. Az enyhén régies tárgyak a hallban, a hetvenes éveket idéző lépcsőház, a szobában a villany, a fürdőben a folyóvíz, a zuhany. Fellelegezhettek: újra a jelenben jártak. Kinéztek az ablakon: ahogy az előbb, turisták, drága autók, dudálás, beszéd- és zenefoszlányok. Nem tudni, hányszor tették meg az utat a szálloda előtti utcaszakasz és az emeleti szoba között, de akárhányszor végigjárták, mindig 182 év távolságot találtak a kettő között. Órák múlva csüggedten dőltek kényelmes matracukra. Feladták, hogy kijussanak. Ha bent voltak, 2004 volt, ha a földszinten át kimentek az utcára, 1822-be kerültek. A teraszajtó pedig továbbra sem nyílt.

LÁNG Eszter



A táj redukált szépsége
(Horváth Kinga művészetéről)

A tavaly Mazsaroff-díjban részesített miskolci grafikusművész, Horváth Kinga kiállítását láthattuk a Miskolci Galériában 2016. január 21-től március 19-ig, elsősorban tusrajzokat és néhány mívés aquatintát, valamint pár fotót és akvarellt is. Noha a *Lát-ható és láthatatlan* című tárlaton a fókusz a rajzokra irányult, munkássága továbbra is több területet ölel fel. A művész nem kalandozik el a divatos irányzatok világába, nem oly módon akar „korszerű” lenni, hogy feltétlenül korunk modern technikai lehetőségeiben és megformálási módjaiban keresi az új, újszerű lehetőségét. „Valami belső igényesség konok kényszere a rajzolás és a sokszorosított grafika tisztas hagyományai mellett tartják”¹ — mondhatjuk Dobrik Istvánnal. Nem mindennapi munkák az övéi, bár látszólag az egyszerűség jellemzi őket.

Figyelmébe — különösen az utóbbi évtizedben — főleg és leginkább a táj struktúrája kerül. A természet iránti érdeklődése meghatározó.

Maga a megközelítés is érdekes: óriási jelentősége van a hordozó felületnek, azaz a papírnak. Szemben állni a fehér papírral, feltenni rá az első vonalat mindig kihívást jelent a művész számára, ha nem egyszerűen másolásra adja a fejét, hanem valami olyat szeretne megmutatni, amit ő lát meg a látvány mögött, amit általa szeretne megfogalmazni. A fehér papír, a lealpozott vászon megszámlálhatatlan lehetőséget kínál az alkotónak, milliónyi különféle alkotás lehetősége rejlik benne. A művésznek ebből a sokból kell megvalósítania majd egyet, konkrét formát adva neki, alakítva, életre keltve a felületen a képet. Mondhatni

felelősséggel tartozik az anyagnak és a benne foglalt lehetőségnek. Önmagának is. Horváth Kinga rajzai, a tus magabiztos kezelése, a vonalak tisztasága és — mondhatom — tökéletessége, a felsorakoztatott képek összekapcsolódása és egymástól való eltérései a látszólag puritán tartalmat érzelemmel töltik meg, de annyira finoman, annyira lecsendesített formában, hogy a kép szemlélője talán nem is tudja, mitől hatnak rá a felületek olyan elementárisan. Hegyeket, dombokat, ligeteket, fás völgyeket látunk a sötétzöld és a barna vonalak hálójában, és a teret, a tágasságot, a határtalanságot is, azáltal pedig, ahogyan elvesznek a vonalak a papírfelület széle felé közeledve, mintha a képnek valahol kívül — és egyúttal bennünk — lenne a folytatása. Ezzel a módszerrel éri el az alkotó, hogy a méretükben nem nagy felületeknek mégis van valamilyen, a nagyságot, tágasságot érzékeltető, a térbeliség érzetének megerősítését előidéző hatása. E munkák tiszta hangvételű, önálló műként funkcionálnak, de kiindulásul szolgálhatnak más technikával megfogalmazott művekhez is. A művész nagyon jól érzi, mikor kell abbahagyni a vonalak húzogatását, miképpen azt is, hol kell irányukat változtatni, hogy a téri struktúra izgalmassá váljon. E rajzokat egyszerre jellemzi a tiszta vonalrend és „a táj redukált látványának értelmező sűrítése”², a gondolatiság, az átgondoltság, a természet

¹ DOBRIK István: *Rend és titok — Horváth Kinga grafikáiról*, Hitel, 2008. október, 91.
² Dobrik István kifejezése.

iránti elkötelezettség és a vele szembeni alázat, valamint az aggodalom. Úgy fogalmaz e rajzokban, hogy befogadóként megérzünk valamit az alkotói lélek belső rezdüléseiből, és rezonálásra készíti a mi lelkünket is e redukált megközelítésből kiáramló titokzatosság és fennköltség.

Hasonló gondolataink támadnak aquatinta technikával készült munkái esetében is. Nagyon mívésen, a technika biztos ismeretében készülnek ezek a finom grafikák. Egyrészt a szigorú rend, a geometria pontossága és fegyelme jellemzi őket, másrészt a fény és az árnyék ellentmondására és összetartozására építkezés. A komor hangulatú, barna vagy kék tónusok meleget és harmóniát árasztanak, a struktúrákban titokzatos helyeket sejtünk, ahol el lehet rejtőzködni, otthon lehet lenni, be lehet lépni egy intimitással teli, rejtélyes világba. A címek is erre utalnak (*Átjáró* és *Összekötő* sorozatcímekkel), erre a be- vagy átlépésre, és a befogadó számos asszociációs lehetőséget kap, kérdéseket tehet fel: vajon a két egymás mellett nyíló ajtón hová lehet jutni, melyik lehet a jó ajtó, a helyes út? Van-e választási lehetőség? Mi történik, ha nem jól választunk? Mi a „jó” választás egyáltalán? És milyen az a világ, amelybe az ajtón át jutunk? Tele van Horváth Kinga világa kérdéssel, és a fel nem tett (vagy magunknak mégis feltett) kérdések

.....

Horváth Kinga 1971-ben született Miskolcon.

Középiskolai tanulmányait a miskolci Zrínyi Ilona Gimnázium rajz szakos osztályában végezte. Ezen időszakban tanárai Pollner Erika és Forrai András művésztanárok, valamint Seres János, Máger Ágnes és Papp László festőművészek voltak.

1990–1997 között a Magyar Képzőművészeti Főiskola hallgatója, ahol 1995-ben diplomázott Képgrafika és Vizuális nevelés szakon. Mestere 1990–1992 között König Róbert grafikusművész, 1992-től Kocsis Imre festő- és grafikusművész volt.

2006-tól a Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskolájának hallgatója (abszolutórium 2009-ben).

1995–2014 között a miskolci Gábor Áron Művészeti Szakközépiskola, 2014 nyarától Miskolci Fazola Henrik Szakképző Iskola grafika- és rajztanára, 2010–2014 között a Debreceni Egyetem Építésztechnika Tanszékének rajztanára.

2015-től a Nyíregyházi Egyetem Vizuális Kultúra Intézetének oktatója.

Tagja a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének, a Magyar Grafikusművészek Szövetségének, a Magyar Képző- és Iparművészek Szövetségének, a Magyar Rézkarcoló és Litográfus Művészek Egyesületének.

1995-től szerepelnek munkái egyéni és csoportos kiállításokon.

A Mazsaroff-díj mellett többek közt kétszer nyerte el a Barcsay Alapítvány díját, Bárány András-díjazott, megkapta a XVIII. Országos Grafikai Biennálén a Fiatal Képzőművészek Stúdiójának díját, a XXI. Nemzeti és Nemzetközi Grafikai Biennálén a Magyar Rézkarcoló Művészek Egyesületének díját, a Miskolci Téli Tárlat díját több alkalommal, továbbá a Magyar Grafikáért Alapítvány Év Grafikája-díját.

Elnyerte a Római Magyar Akadémia Képzőművész Ösztöndíját, ezért 2003-ban kéthónapos tanulmányutat tehetett Olaszországban.

Derkovits Gyula Képzőművészeti Ösztöndíjas volt.

mögötti lehetőségek sokféleségével. Élet és halál, öröm és szomorúság, feladatvállalás és -elhárítás mind csupa-csupa filozófia, képekbe rejtve, de általuk sugallva a fenti vagy más kérdéseket. Az *Összekötő* sorozat is ezen a mezsgyén mozog, ugyanezeket vagy hasonló kérdéseket vet fel. Egyik helyről a másikra jutni, köztes, átmeneti állapotban lenni, két tér, két világ összekötéséről, kapcsolódásáról, összetartozásáról lehet szó, és ez a két tér ugyan például lépcsővel van elválasztva, és a lépcső úgy ér véget, hogy nem látjuk, mi van azon túl, mégiscsak kötés a valóság, a látott és a nem látott között. Az érzékelés számos kérdése is itt húzódik, meddig terjed a fizikai észlelés, hol kezdődik a lelki, szellemi, másvilági, virtuális stb. észlelés, hogyan kapcsolódik e két világ? Hol a határ? Hogy jön létre a kapcsolat? Mi köti össze?

Horváth Kinga valószínűleg nem akar semmi direkt üzenetet közvetíteni. Ő „csak” kérdésekre ösztönöz, talán nem is szándékosan, de mindenképpen úgy, ahogyan jó művészek teszik, tehát nagyon áttételesen, nagyon közvetett módon. Vagy még inkább: csak megállít, és a lehetőséget adja meg a kérdezésre, gondolkodásra. Rajtunk múlik, hogy megszületnek-e e kérdések. És akkor talán a személyes aktuális válaszok is, vagy esetleg azok már nem is lesznek fontosak...

VÁSÁRI Melinda

A jelenlét drámája — avagy az intenzitás pillanatai

(*Presence. A Conversation at Cabaret Voltaire, Zurich. [Jelenlét. Beszélgetés a Cabaret Voltaire-ben, Zürichben], szerkesztette Jürg Bertold, Philip Ursprung, Mechtild Widrich*)

Az olvasó első benyomása, hogy valódi könyvtárgyat tart a kezében. Ez a benyomás a könyvet olvasva végig megmarad, hiszen ezzel a könyvvel „bánni kell”, forgatni, nézni, tapintani. A borító puha, fekete, érdes anyag, minimalista, rajta egyszerű, fehér betűk, a ’70-es évek nyugatnémet könyvdizájnját idézi. Emellett már az előlap felborítja a megszokott elrendezést: nem a cím van a legnagyobb betűkkel szedve, hanem egyfajta rendezői utasítást olvashatunk a helyén: „[Az emberek elhelyezkednek.]” „[Két kanapé egy kandalló előtt. Dada viseletében Hugo Ball híres fényképe a falon.]”¹ A hátlapon pedig a beszélgetés dátumát és helyszínét (2013. február 1. és 2., Cabaret Voltaire, Zürich) tüntették fel a szervezők és résztvevők nevével együtt, mely lista azokat is magában foglalja, akik nem tudtak eljönni (vagy azért, mert felcserélték a dátumokat az új iCal-jukban és helyette Freiburgba utaztak, vagy el kellett hagyniuk a workshopot, mert problémájuk akadt otthon a zárral és lakatosra vártak stb.). Azt is megtudjuk, hogy az első napon a beszélgetés nem volt nyitott a közönség számára, senki nem moderálta, míg a második napon már közönség előtt zajlott. Ezt a színpadi szerkesztésmódot a könyv végig megőrzi, úgy tudósít a konferenciáról, mint egy színdarabról, ezáltal pedig hű marad központi fogalmához, a jelenléhez: együtt nevetünk, kávézunk vagy ebédelünk a résztvevőkkel (azt is tudjuk, mit szolgálnak fel). Ily módon a könyv felkínálja, hogy újrátétsszuk, újragondoljuk a tanácskozást, s mi is a részesei lehessünk annak valamilyen módon. Az olvasó ilyen szerepét egy távol maradt meghívott is felveszi, amennyiben Michael Hampe, „aki nem tudott eljönni”, akként „az emberként, aki nem volt ott”, írásban (apró betűkkel szedve, kommentárként, „beszorítva magát az írásképbé”) szintén belép a beszélgetésbe, miközben az olvasóval való azonosulását több ponton jelzi, például megszólítja őt vagy bocsánatot kér, hogy megszakította az olvasást.

A könyvtárgy tehát már sokat elárul „tartalmáról” is, egy tanácskozás anyagát, szerkesztett átiratát közli (a belső borítón elindul a diktafon). A könyv az elhangzott prezentációk helyett magára a beszélgetésre koncentrál, előbbieket pedig a folyó tárgyalgásba „beszúrva” adja közre. Ezek a részek vízszintesen elforgatva jelennek meg, s két egymást követő oldal — fekete keretben, sorkizártan — tesz ki egy oldalt az adott esszéből. A beszélgetés élőbeszédszerűsége végig fenn van tartva: olvashatunk káromkodást, felkiáltást, félbemaradt mondatokat, vagy azt, ahogyan a résztvevők egymás szavába vágznak stb. — balra zárt szedésben. Természetesen a helyszínnak is van jelentősége, ahogy az egyik szervező, Philip Ursprung megjegyzi nyitóbeszédében: a Cabaret Voltaire-t Hugo Ball alapította, s itt indult útjára a Dada mozgalom majd’ száz évvel ezelőtt. Ezt a helyet áll szándékukban reaktiválni, vagyis nem megemlékezni róla, hanem életben tartani, az „alkotás” tereként használni.”²

¹ A szerző fordítása.

² *Presence. A Conversation at Cabaret Voltaire, Zurich*, szerk.: Jürg BERTOLD – Philip URSPRUNG – Mechtild WIDRICH, Sternberg Press, Berlin, 2016, 8. (A továbbiakban az oldalszámokat zárójelek közt a főszövegben jelölöm. Az idézetek a saját fordításaim — V. M.)

A tanácskozás témája a — mostanában sokat tárgyalt — *jelenlét* fogalma, abban az értelemben, amelyet a szintén résztvevő Hans Ulrich Gumbrecht kölcsönözött neki,³ s amely egyfajta, Mieke Bal kifejezésével élve, „vándorfogalom” [*travelling concept*] vált. A szervezők különböző területekről érkező szakembereket hívtak meg, hogy közösen vitassák meg jelentőségét napjainkban. Érkeztek így résztvevők többek közt az építészet, a művészettörténet, a színházstudomány, a médiatudomány, a kultúratudomány, az irodalomtudomány és a filozófia területéről is. A másik szervező, Mechtild Widrich, akitől a konferencia ötlete származik, elárulja, hogy számára azért izgalmas a jelenlét fogalma, mert a performatív művészetek és az azok környezetét adó épületek közötti kapcsolat foglalkoztatja, a tünékeny és jelenlétorientált áll ebben az esetben szemben a stabillal, az esemény az emléktárggyal. Valóban ezek a szempontok állnak mindvégig a beszélgetés fókuszában. A választott fogalom már csak azért is lehet tárgya egy ilyen tanácskozásnak, mert — nem csak fogalomként — nagyon nehezen körülhatárolható jelenség, miközben a bölcsészettudomány és a művészet különböző területein is felbukkan, sőt egyre jelentősebb szerepet játszik.

Mivel lehetetlen vállalkozás volna rekonstruálni a beszélgetés menetét, igyekszem csomópontok mentén bemutatni azt. Talán érdemes az építészettel és Peter Zumthor prezentációjával kezdeni — ahogyan az a workshopon is történt —, mivel a tér mind az építészet esetében, mind a jelenlét fogalmi meghatározása során kitüntetett dimenzió. Zumthor először egy gyerekkori fényképet mutat a többieknek, amelyen egy kisfiú, ő maga látható futás közben. Ehhez a képhez pusztán jelenlétet társít, semmi jelentést. Majd Adalbert Stifter hozza példaként, aki úgy képes leírni egy tájat, hogy az olvasó azt érzi, maga is ott van, vagyis képes az irodalom révén jelenlétet előállítani. Ezután teszi fel a kérdést, hogyan lehet a jelenlétet megragadni az építészetben, olyan jelenlétet, amely „csendes és magától értetődő” (17). Építészésként egy épület „használatát” foglalkoztatja, valamint az, hogy az épületnek teste van, amely anyagok összessége: „sűrített tér, atmoszféra és érzés” (22). Ahogyan a zene, az építészet is képes azonnal a közérzetre hatni, és számára épp ez az atmoszféra jelenti a minőséget az építészetben, mert az felölel valami egészet (29). Az atmoszféra jelensége a két nap folyamán többször is előkerül. Nem kevésbé bizonyul megragadhatatlannak, mint maga a jelenlét (olykor szinonimaként is megjelenik), mivel egyszerre tartozik a szubjektumhoz és az objektumhoz, és nem leírható valamiféle jelentés-együttesként, legfeljebb meg lehet kísérelni az elemeire bontását. Az atmoszféra kulcsfontosságú fogalom Gumbrecht számára is,⁴ bár ő inkább a *Stimmung*, a „hangulat” [*voiceness*] fogalmát használja, s vele kapcsolatban a fizikai érintést hangsúlyozza, és azt, hogy a hang egy teljes testet érintő materiális hatás (192–193).

Bár nem egy épületről szól Kelemen Pál esszéje (142–147),⁵ de talán érdemes ezen a ponton tárgyalni. Témája a budapesti Parlamenttel szemben található „emlékmű”, melyet az 1956.



október 25-i „véres csütörtök” emlékére készített Callmeyer Ferenc építész és Kampfl József szobrász. Az emlékmű legfontosabb jellemzője, hogy nem lokalizálható, egy árkádsorra implementálták, mely se nem az épülethez, se nem az utcához tartozik. Ráadásul nem is „egy” helyen található, amennyiben a falra erősített, szabálytalanul szóródott bronzgolyók halmozáról van szó. Ezért a megfigyelő számára sem létezhet külső pozíció, úgy érzi, eleve „benne” van az emlékműben. Így maga az emlékmű által reprezentálni hivatott történeti esemény sem

³ Hans Ulrich GUMBRECHT: *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*, ford.: PALKÓ Gábor, Ráció, Budapest, 2010; H. U. G.: *Präsenz*, Suhrkamp, Berlin, 2012; H. U. G.: *After 1945. Latency as Origin of the Present*, Stanford University Press, Stanford, 2013.

⁴ Aki egy egész könyvet is szentelt az atmoszférának: *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*, Carl Hanser Verlag, München, 2011. Előszava magyarul olvasható: *Hangulatokat olvasni*, ford.: CSÉCSEI Dorottya, Prae, 2013/3 (H.U.G. 2), 9–25.

⁵ Az esszé hosszabb változata magyarul is megjelent: KELEMEN Pál: *Jelenlét: golyónyomok a falban*, Kalligram, 2014/12, 60–70.

tud valami homogén, jól körülhatárolható entitásként megjelenni, helyette egyfajta temporális „köztes-ségben” marad. Ebben az esetben a jelenlét hármassá állapottá válik: köztes-ség, ahol „még” nincs történelem; szórtság, amelyben „még” nincs szerves egész; és átmenetiség jel és nyom között, ahol „még” nincs szignifikáció. Kelemen ezt az állapotot a „mindennapok” és „mindennapiság” tapasztalatával azonosítja. Ily módon itt nem beszélhetünk hirtelen beálló jelenlétélményről (mint Gumbrechtnél az epifánia esetében, melyet az intenzitás pillanataként határoz meg), inkább valamiféle észrevehetetlen folytonosság érintéséről. Az emlékmű Kelemen értelmezésében nem csupán atmoszférát teremt, hanem azzal a ténnyel is szembesít bennünket, hogy a történeti mindennapok mindig is atmoszféraként vesznek körbe és hordoznak bennünket, amelyek áthatnak minket testi mivoltunkban, s ezáltal dologszerűen viselkednek. Ennélfogva mi is dologszerű minőségünkben tapasztaljuk meg saját magunkat a mindennapok reflektálatlan és rutinossá vált műveletsoraiban. Úgy gondolom, az emlékmű azért is találó példa, mert a jelenlét problémáját összetett módon ragadja meg: egyszerre emeli be a látencia, a történelmi múlt-hoz való viszonyunk problémáját, mutat rá a jelenlét térbeli vonatkozására, s utal a jelenlét és jelentés feszültségére, s teszi mindezt egy mindennapos (utcai) környezetben található emlékművön keresztül.

Szintén a térbeliség problémájához kapcsolható a jelenlét és a távollét viszonya, amely újra és újra témává válik a beszélgetés során. Talán érdemes azt a pontot felidézni, amikor Dieter Mersch magát e bináris oppozíciót kérdőjelezi meg, mégpedig annak apropóján, hogy feltevédik a kérdés: van-e távollét a jelenlétben? (55) Mersch bevezeti az „adsence” fogalmát, amely túl van a jelenlét [*presence*] és a távollét [*absence*] megkülönböztetésén, s amelynek inkább az „extázis” tapasztalatához van köze. Irányultsága van [*vector*], mégpedig a szubjektum felé irányul, felém fordul, hat rám, s így válaszra kényszerít. Mersch ezáltal kerülné ki azt, hogy a jelenlét fogalmához szubsztanciát társítsunk (75–78). (Az új kifejezés lelkes támogatásra lel, a távollevő Hampe fel is veszi a Vector nevet...) Gumbrecht viszont inkább afirmatívnak tartja a jelenlétet. Egyik erős és híres példája a sport, pontosabban a stadion lelátója, ahol szurkolóként feloldódhat a tömegben, része lehet egy olyan fizikai tapasztalatnak, amely nincs az irányítása alatt (211), vagy épp úgy érzi magát ott az ember, mintha „beleírnád magad egy kozmológiai koreográfiába” (42). Ezekben a példákban tehát a jelenlétélmény valamiben benne-létként és nem szembenállásként jelenik meg.

Egy másik problémás dichotómia az autentikusság és a közvetítettség, amely felől talán az eddigieknél is konkrétabban lehet közelíteni a kérdéshez. A jelenléthez intuitíve az előbbi társítanánk, ám a résztvevők többször megkérdőjelezik ennek megalapozottságát. Widrich már felvezetésében felveti lehetséges kiindulási pontként ezt az oppozíciót, majd visszatér rá, ekkor viszont Thomas Levin és Rebecca Schneider azonnal

elutasítják azt. Nina Zschocke ugyanakkor felteszi a kérdést a maga prezentációjában, hogy „mi a medialitás szerepe a jelenlét meghatározásában?” (63), majd később megjegyzi, hogy „a tapasztalat, a jelenlét tapasztatát is beleértve, sosem közvetlen; azt mindig az idegrendszerünk közvetíti.” (67) A közvetítés felől a mediálisan közvetített dolgok paradox jelenlétére mutat rá Dieter Mersch prezentációja, aki Michael Snow *Presents* (1981) című munkáját elemzi. A videót nézve mintha egy *peep-show*-ban találnánk magunkat, ugyanakkor mégsem a meztelen test látványa teremt jelenlétet, mivel a videofelvétel nem tökéletes, épp csak egy kicsit homályos. Ezáltal pedig magára a médiumra irányítja a figyelmet, magának a médiumnak leszünk tanúi: a láthatóság láthatatlan előállításának jelenlétévé válik a *Presents*, vonja le a következtetést Mersch. Később a beszélgetés során azt is megállapítja, hogy a reprodukciós médiumok destabilizálják az idő- és térérzékünket, így a jelenlétet is másképpen tapasztaljuk meg (254).

A medialitás kérdését a legösszetettebb módon a performatív művészetek felől járják körül a szereplők. Amalia Jones három performanszt mutat be a résztvevőknek, melyekben a jelenlét igencsak problematikusává válik, és benne egyszerre a medialitás is központi szerepet kap (miközben maga is megjegyzi, hogy bizonyára provokáció lesz a prezentációja). Olyan példákat hoz, amelyek véleménye szerint éppen annak az elképzelésnek a lehetetlenségét demonstrálják, miszerint a jelenléttel összetartozik az autentikusság (109). Most csak egy példát emelek ki, Heather Cassils *Becoming an Image* (2013) című projektjét. Jones a művész saját leírását olvassa fel (én csak parafrázálom): a performansz teljesen fénymentes környezetben történik. A térben csak a közönség, egy fényképész, az előadó és egy 1500 font súlyú agyagtömb van. Az előadóművész a sötétben bokszolóként üti ezt a sötétben, aminek eredménye egy szobor lesz a 24 perces darab végére. Ezalatt az egyetlen fényforrás a fényképezőgép fel-felvillanó vakuja. Ennek következtében a fényképek dokumentálják azokat a pillanatokat, amikor egyáltalán lehetett látni valamit, jegyzi meg Jones, s hozzáteszi, hogy ily módon „a darabba beépül az úgynevezett jelenlét eleve közvetített természeté” (109–110). Csak azt láthatja a néző, amit a fényképezőgép megvilágít, vagyis csak utóhatásként a másodperc töredékével később. Ez pedig a saját vizuális érzékelésünk működésére hívja fel a figyelmet. Az „eredmény”, a fénykép és az agyag pedig ugyanúgy része a performansznak, ami ezáltal egyszerre a jövőbe is helyezi ezt az eredményt. Ennélfogva olyan „jelenléttel” van dolgunk, amely a múlt és a jövő kereszteződésében tapasztalható meg [*cross-temporal presence*] (125).

A medialitás kérdése egy másik vonatkozásban is felmerül. Gumbrecht beszél arról többször is, hogy „kezdünk kifogyni a jelenlétből”, egyre kevesebb jelenlétben lehet részünk, ami alapvetően a digitalizációnak, mindennapjaink digitális környezetének köszönhető. Ennek következtében pedig növekszik a jelenlét utáni vágyunk (193–194). Ezzel összefüggésben az akadémiai mindennapok és az adott szituáció is terítékre kerül. Ugyanis a

távoktatás és a digitális technikák révén már nem lenne feltétlenül szükség arra, hogy egy teremben gyűljünk össze ahhoz, hogy beszélgethessünk vagy szemináriumot tartsunk. Mégis mindenki egyetért abban, hogy ez a közös gondolkodás legmegfelelőbb formája, s egyikőjük se mondana le a közös jelenlétről.

A résztvevők fáradhatatlanul dolgoznak a jelenlét fogalmi tisztázásán, elvetik, átnevezik, a beszélgetés vissza-visszatér erre a fogalomra. Talán szimptomatikus, hogy egy ponton Peter Zumthor megjegyzi: ő nem tudós, hanem „egy gyakorlatias, szenvedélyes építész”, és nem a fogalmak, pozíciók tisztázása foglalkoztatja, bár szívesen hallgatja a többieket. Ő azonban csak szeretné a nagymamája konyhájának hangulatát reprodukálni egyszer (186–187). Néhol valóban túl hosszúvá és részletesre nyúlt egy-egy probléma megvitatása, ami valószínűleg a jelenlevők számára nem volt annyira érzékelhető, mint az olvasó számára — s ami az élőbeszéd írásos rögzítésekor kalkulálható kockázat. Ettől függetlenül valóban igazi élmény volt úgy olvasni ezt a vitát, mintha valamennyire jelen lehettem volna. Mindenképp megérte a kockázatot egy ilyen jellegű kötet, ahogyan az is, hogy több, különféle területtel foglalkozó szakembert ültettek le egymás mellé, akik nem feltétlenül értenek egyet, vagy akár már magát a jelenlét fogalmát is elvetik. Remélhetően a fentebbiekből is kitűnt, hogy milyen élénk beszélgetésre került sor, hogy mennyire összetett, homályos és problematikus a szóban forgó fogalom, s hogy ettől függetlenül milyen sok területet érint. Végül mégis megjegyzi Thomas Levin, hogy — miközben szó volt művészetről, sportról, szexről — „a betépről nem is beszélünk”! (268)





DERES Kornélia

Erdély Máttyás fotója, Proton Színház

Szenvedő testek és (hason)másaik*

Az erőszak színpadi ábrázolásának kortárs kérdései három Mundruczó-rendezés kapcsán

Jelen tanulmány a mozgóképek és az emberi testek közötti intermediális viszony reprezentációban betöltött szerepét kívánja megvizsgálni. S teszi mindezt olyan kortárs színházi példákon keresztül, amelyek valamilyen formában az erőszak ábrázolásának mediális határait vizsgálják. Az erőszak-reprezentáció problémája többek között azért válhat a színház és a médiumok kapcsolatának produktív kutatási fókuszává, mivel képes speciális, liminális szituáció(k) felmutatására, amely során a mediatizáltság olyan fogalmak tükrében válik olvashatóvá, mint az autentikusság, az etikusság, a tabu vagy a felelősség. A most következő esettanulmányok arra mutatnak rá, hogyan az erőszak látványa, valamint az erőszak képei és a képek erőszakossága közötti többirányú kapcsolat a figyelmet a test hiányából fakadó helyettes jelenlétnek a valóshoz és az imagináriushoz való viszonyára, illetve a test vagy a testet felidéző képek és bábuk szemlélésének etikai rétegeire irányítja.

Képek, testek, jelenlétek

Hans Belting *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology* című írásában jegyzi meg, hogy a képek önmagukban nem léteznek *[exist]*, hanem történnék *[happen]*, illetve

megtörténnék *[take place]*, méghozzá az átvitelen, a közvetítésen és az észlelésen keresztül.¹ Belting így a képeket alapvetően az eseményyszerűség *[happen]* illetve térbeliség *[take place]* ismérvein keresztül vizsgálja, vagyis a médiumok mint közvetítő közegek, illetve a test mint észlelési bázis keretrendszerében. Azonban test és médium fogalompárja itt semmiképpen sem egy dichotomikus relációban képződik meg, a két jelenség egymásra és egymásba íródik: a belső képek létrehozásakor az agy, vagyis maga a test is az észlelés, képzelet, emlékezés élő médiumává válik, miközben a médiumok mesterséges vagy technikai testekként különféle szimbolizációs folyamatok során testeket helyettesítenek. Kép és test viszonyának leírásakor pedig épp a vizuális médiumok összekötő szerepére helyeződik a hangsúly, amelyek a (vizuális) észlelés irányítóiként megakadályozzák, hogy a képeket tévesen valós testekként vagy a testeket egyszerű tárgyakként, gépekként azonosítsuk. Végső soron saját testi tapasztalatunk lesz az, ami rámutat a vizuális médiumok inherens kettősségére: a képek a testben és a test által léteznek.

* A tanulmány teljes terjedelmében a Műút portálon lesz elérhető.

¹ Hans BELTING: *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, Critical Inquiry, Winter 2005, Vol. 31, 302.

A képek raktározása és megalkotása lesz tehát a test feladata a beltingi rendszerben: a fentebb említett térbeliség és eseményyszerűség ekként értett keretei vezetnek vissza a történő, megtörténő kép fogalmához.²

Ha képek és testek viszonyára a jelenlét *[presence]* felől kérdezzünk rá, a válasz egyik lehetséges útja a halálon át vezet: Belting a halottak képeinek analógiájára fejti ki a test hiányát ki- és betöltő kép szerepét.³ Az archaikus társadalmak képeként szinte kizárólag halottak vagy istenek képeit ismerték, tehát olyanokét, akik már (vagy még) nem testekként léteztek, jelenlétük legalábbis más tér-időhöz kötött, így a közösség tagjai által nem megtapasztalható. A halottak esetében a képek a testet helyettesítették, elfoglalták a hiányként fellépő, kizárólag a test által láthatóvá tett, organikus jelenlétet, s egyben a közösségben keletkezett fizikai űrt is kitöltötték, így egyfajta bábuként alkoták újra a testi jelenlétet.

Mikor a szemek helyettesítése céljából kagylókat helyeztek a szemgödörbe, vagy az arcot agyagréteggel vonták be új bőrként, fizikálisan is újra-„elevenítették”, *felelevenítették* a koponyát. Az anyagi valóság szintjén ez az újraélesztési kísérlet, amely az eltűnő vagy átalakuló hús és egyéb organikus matéria helyét más szerves-szervetlen anyagokkal (agyaggal, kagylóval, kavicsal) tölti fel, a testet olyan vizuális állapotba kívánja visszaállítani, amely a közösség tagjai számára az ismerősség érzetét kelti. A cél nem a holttest feltámasztása, hanem pusztán háromdimenziós képének megalkotása, amely átveszi a test helyét, s így bábként a helyébe lép, emlékeztetve a halottra. A kép ezen jelenlétét, amely a kép, a kép mesterséges teste (a médium), valamint a képet észlelő néző között és által alakul ki, nevezi Belting ikonikus jelenlétnek.

Az ikonikus jelenlét jelzi és kiemeli a testi jelenlét hiányát, látható hiánnyá változtatva azt. A testi jelenlét látens kapcsolata a láthatósággal (vagyis hogy a testek akkor vannak jelen, mikor *látszanak*) ugyanakkor a kortárs kultúrában könnyen kicseleződik a technikai médiumok által közvetített távolsági jelenlét által. Itt a térből hiányzó testek képi, mozgóképi megjelenítése egyfajta helyettes láthatóságot *[vicarious visibility]* hoz létre, egy olyan ikonikus jelenlétet, amely épp a hiány láthatóvá tételén keresztül aktivizálódik.⁴ Ezen jelenlét fogalmát írhatja tovább a kép–test–valóság viszonyhármának kontextusában Jean-Luc Nancy azon megállapítása, mely szerint a kép csak olyan szempontból utánozza „a dolgot”, amennyiben vetélkedik vele.⁵ A kép ezek szerint a reprodukció és reprezentáció mellett mindinkább versenyre kel a valósággal, méghozzá a jelenlétért való küzdelemben. Nancy érvelése szerint a kép ellenáll „a dolog” (itt mint a valóság része) jelenlétének, miközben rámutat annak működési mechanizmusaira. Így kiszakítja azt az egyszerű létből *[Vorhandenheit]*, és áthelyezi a jelen-létbe *[Gegenwärtigkeit]*.⁶ A reprezentációs válságként is olvasható kép–test-relációban a képek által láthatóvá tett hiány tehát így íródik vissza a jelen-létért való küzdelembé, ahol a képek egyszerre mutatják és helyettesítik a hiányzó testi jelenlétet.

A beltingi gondolatmenetben a képen megjelenő test kihívásaira világítanak rá a digitális technikai médiumok is, melyek képei a látható, vizuális képek és a vetített, virtuális képek közti határokat játékba hozva, tulajdonképpen az emberi képzelet mimézisére törekednek. A test hiánya miatt a belső és külső reprezentációk összeolvadnak, a test hasonmása pedig (f)elszabadul és átlép a képzelet birodalmába.⁷ Hogy a (digitális) képről és organikus testről szóló elképzelések minden látszat ellenére miként futnak ki végül mégis egy színháztudományi diskurzus felé, annak megválaszolásához elsőként Hans-Thies Lehmann elméletére utalnék, aki a kép–test-viszonyt a felszabadulás és halandóság ellentétéin keresztül elemzi.⁸ Lehmannál a kép tökéletességének érzete ugyanis a test nélküli szféra álomvilágába vezet, amely zárt egésként egységet alkot, s ahol a virtuális kép káprázata eltelíti a látást. Ezzel szemben a valós testi jelenlétet a halandóság és a gyász, tehát a meg- és átváltozás tudata kíséri, ráadásul a képpel mint zárt egésszel szembeni esendősége termékeny csalódást vált ki megfigyelőjéből.

A Friedrich Kittler-féle szimuláció–fikció–fogalompár példája pedig arra mutat rá, hogy egy alapvetően médiatörténetinek mondható nézőpontból is az illúziótlanság gondolata tapad a testhez: mivel szimulációt kizárólag technikai médiumok (így például a film) képesek kelteni, a többi „emberi művészet” (mint a színház) pusztán fikciót.⁹ Ezen a gondolatmeneten továbbhaladva később Hugo Münsterbergre, a kognitív filmelmélet egyik korai képviselőjére hivatkozva fejti ki Kittler, hogy míg a színház képtelen fiziológiai illúziókat kelteni a nézőben (hiszen nem ingatja meg az éppen történő események fizikai idejét és helyét), a játékfilm technikai eszközei segítségével módosíthatja a néző tudattalan lelki állapotait, s mint ilyen, pszichotechnika.¹⁰

Érdekes kérdés ezek szerint, hogy a színházi előadásban megjelenő közelképek vagy filmes visszajátzások milyen hatást keltenek: vajon a néző szeme előtt lévő élő színészi test és annak megfilmesített hasonmása közötti összekötő és visszacsatoló hurkok megszakítják, széttrörik-e a testek (valóságosságának) észlelését? És vajon a test-képek megjelenése miképpen zavarja meg és alakítja át a színészi jelenlétben — mint anyagi korporealitásban és kulturális kódok által teleírt testben — elmerülő nézői tekintetet, valamint annak perspektívához és ábrázoláshoz fűződő

² Belting utal rá, hogy a német nyelvhez hasonlóan, amely nem tesz különbséget az „image” (mentális kép) és a „picture” (fizikai kép) között, jelen írásában neki is célja e két fogalom összekapcsolása.

³ BELTING: *i. m.*, 307–308.

⁴ BELTING: *i. m.*, 312.

⁵ Jean-Luc NANCY: *The Ground of the Image*, ford.: Jeff FORTH, Fordham University Press, 2005, 21.

⁶ *Uo.*

⁷ Vö.: „Digital images inspires mental images, much as they are inspired by mental images and their free flux.” (BELTING: *i. m.*, 309.)

⁸ Hans-Thies LEHMANN: *Posztdramatikus színház*, ford.: BEREZ Éva – KRICSFALUSI Beatrix – SCHEIN Gábor, Balassi, 2009, 206–207.

⁹ Friedrich KITTLER: *Optikai médiumok*, ford.: KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, 2005, 68.

¹⁰ KITTLER: *i. m.*, 187.

viszonyát? Vagy sokkal inkább arról van szó, hogy a filmképek és testek sajátos ritmusa olyan keretet teremt az erőszak észleléséhez, amely képes rámutatni a valóság érzékelésének kortárs módozataira és/vagy mindennek kritikájára?

A fenti megállapítások és kérdések kontextusának továbbgondolásaként érdemes röviden felidézni azt a baudrillard-i elméletet is, amely reprezentációkritikai szempontból vizsgálja a képek hatalmához kötődő hamis valóságérzetet. A valós és annak szimulált képe egybemosódik, miközben a képek áradata kitakarja az „eredeti” modellt. Így pedig a kép mint a láthatóvá tett hiány és helyettesítő láthatóság kezdi szervezni az érzékelés és észlelés modelljeit. „Az egész rendszer súlytalanná és gigantikussá, szimulákrummá válik. Nem irreálissá, hanem szimulákrummá, azaz nem váltható át többé a valóságra, hanem csak önmagára, egy megszakítatlan körforgásban, amelynek sem a referenciája, sem a kerülete nem létezik sehol. Ez az ábrázolással szembehelyezkedő szimuláció.”¹¹

A „gyilkos hatalommal” rendelkező képek itt már nem csupán a beltingi reprezentációs válságot takarják, hanem a vonatkoztatási alap, a valóság, a test egyfajta eltűnését az észlelés körforgásából. Baudrillard ugyanakkor feltesz egy olyan kérdést is, amely továbbvezet az erőszak szemlélésének etikai dimenziója felé, méghozzá arról, hogy a szimulált erőszakra vajon hevesebben reagálnak-e, mint a valódira: „Hiszen ez [a szimulált erőszak] csak a dolgok rendjét, a tulajdonjogot sérti meg, míg amaz [a valódi erőszak] merénylet a realitás elve ellen. […] A szimuláció sokkal veszélyesebb, hiszen tárgyán túl annak a gyanúját vetíti fel, hogy *maga a törvény s a rend lehet pusztá szimuláció.*”¹²

Erőszak, megmutathatóság, észlelés: Mundruczó Kornél erőszak-trilógiája¹³ A kultúra-, vagy szorosabban véve a színháztörténet természetesen számtalan példát biztosít az erőszak szemlélésének és annak morális-etikai határainak (illetve tabusításának), vagy épp e határok átlépésének lehetőségeire. A teljesség igénye nélkül elegendő az ókori tragédiák rituális erőszakot ismétlő struktúráira, a középkori passiójátékokban a testi kínok színrevitelére,¹⁴ később a performansz és body art hagyománytörténetére,¹⁵ vagy éppen a rég- és közelmúlt háborúit, illetve büntetés-végrehajtási rendszereit kísérő kínzásokra, s a nézés, a nézői státusz ezekhez kötődő tapasztalatára gondolni.¹⁶ Mundruczó Kornél erőszak-trilógiájában alapvetően a reprezentációs színház keretein belül válik vizsgálhatóvá az emberi test elleni erőszak. Azonban ezzel párhuzamosan mindhárom előadás nyíltan tematizálja a nézői felelősség kérdését mind a diegézis, mind a színrevitel szintjén, így sokszorozva meg (akár öntudatlanul is) az előadások által (re)prezentált erőszakvektorokat.

A 2007 és 2012 között készült három előadást meghatározó színházi formanyelv tematikusan a társadalom morális állapotának bizonyos kortárs problémáira fókuszál, míg formailag az intermedialitás színházi reflexiója, illetve a fizikai erő-

szak színházi reprezentációja közti dinamikus viszonyt kutatja. Ezáltal lehet képes kifordítani, illetve esetenként kitágítani a nézői befogadás horizontjait. Ennek a formanyelvnek a politikussága elsősorban az észleléspolitika felől válhat érdekessé, amely során a nézők észlelésmódja mind direkt, mind indirekt módon az előadások hatásmechanizmusának központi részévé válik. Vagyis a színen megjelenő erőszak (színészi demonstráció, imitáció, vagy filmes reprezentáció formájában) egyrészt az ábrázolt erőszak természetére, másrészt a kín, a szenvedés, a fájdalom nézhetőségének határaitra és konvencióira irányítja a figyelmet. Annak a ténynek a következményeire, mely szerint „a fájdalom mint olyan nem ábrázolható és csupán hatásai révén kommunikálható instancia. Olyan jelenség, amely újra és újra kirekesztődik a színházi reprezentáció rendjéből.”¹⁷ A következőkben elemzett előadások egyik fő kérdése tehát, hogy az erőszak színházi reprezentációja során miként válhat transzparenssé mindaz, amit a szenvedő testről, annak színházi megmutathatóságáról, illetve jelenlétéről előfeltevésként képzelünk; illetve miként válhat mindez az erőszak (kritikátlan) újratermelésének eszközévé.

Ahogyan Kricsfalusi Beatrix átfogó tanulmányában¹⁸ kiemelte, a Mundruczó-rendezéseket átható erőszak szerialitása miatt egyenesen struktúraalkotó tényezőként van jelen a tematika, a történet, illetve a reprezentáció szintjén is. Kricsfalusi ugyanakkor a tematika és a reprezentáció, valamint színrevitel között exponálódó ellentétben találja meg az előadások problematikusságát: „De hogyan ragadható meg egy olyan színház politikussága, amely témaválasztásában felelősséget és elkötelezettséget mutat jelenének legegétőbb társadalmi problémái iránt, vagyis a színházat a köz ügyeinek alakításaként értett politika eszközeként tartja, de esztétikai-performatív gyakorlatát tekintve — igaz, hogy csak egy kísérleti elrendezés keretei között, melyet

^[1] Jean BAUDRILLARD: A szimulákrum elsőbbsége, ford.: GÁNGÓ Gábor = Testes könyv 1., szerk.: KISS Attila Atilla – KOVÁCS Sándor – ODORICS Ferenc, Ictus–JATE, 1996, 164.

^[2] BAUDRILLARD: i. m., 175–176.

^[3] BÍRÓ Yvette – MUNDRUCZÓ Kornél: Frankenstein-terv, rendezte: MUNDRUCZÓ Kornél, bemutató: Bárka Színház – Mobilbox Konténer Színház, 2007.10.15.; BÍRÓ Yvette – MUNDRUCZÓ Kornél: Nehéz istennek lenni, rendezte: MUNDRUCZÓ Kornél, bemutató: Proton Színház – KunstenFestivalDesArts, Brüsszel, 2010.05.21; J. M. COETZEE – MUNDRUCZÓ Kornél: Szégyen, rendezte: MUNDRUCZÓ Kornél, bemutató: Proton Színház – Wiener Festwochen, 2012.05.17.

^[4] Ehhez lásd: Erika FISCHER-LICHTE: Színház és rítus, ford.: Kiss Gabriella, Theatron, 2007/tavas–nyár, 8.

^[5] Lásd például Chris Burden, Michel Journiac, Marina Abramovic, Hermann Nitsch, Otto Muehl, Rudolf Schwarzkogler, Hajas Tibor, vagy később Orlan előadásait.

^[6] Lásd: Georges BATAILLE: The Tears of Eros, ford.: Peter CONNOR, City Lights Books, 1989, 206–208.

^[7] Vö. Gerald STEGMUND: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Bielefeld, transcript, 2006, 212.

^[8] KRICSFALUSI Beatrix: A felelősség átjátszásának politikája. Erőszak/reprezentáció Mundruczó Kornél három színházi rendezésében, Theatron, 2013/2, 87–100 [89–90].

azonban deklaráltan nem a valóságtól elzárt, attól ontológiailag különböző rendszernek tekint — maga is hozzájárul az általa kritizált jelenségek újratermeléséhez?”¹⁹

Kérdés tehát, hogy az agónia látványát kínáló testek és testképek képesek-e (s ha igen, miképpen) reflexió tárgyává tenni a nézői tekintet milyenségét. Az alábbiakban időrendben haladva vizsgálom meg az erőszak-trilógia egyes darabjait, amely során elengedhetetlenné válik a fizikai erőszak reprezentációjának és megmutathatóságának elemzése, pontosabban azoknak az intermedialis játékoknak az analízise, amelyek a nézői befogadást „valami egészen sajátos, a közöny és az undor (ráadásul fekete humorral, utólag ráolvasott ironiával fűszerezett) ellentmondásosságában létrejövő”²⁰ idegenség és averzió tapasztalatához kapcsolják.

Bestiális struktúra: Frankenstein-terv²¹

Mary Shelley gótikus regényének fő motívuma, az életre keltett szörny egy kortárs családtörténetbe ágyazott, felelőtlen gyilkosteremtésként íródik újra BÍRÓ Yvette és Mundruczó Kornél 2007-ben bemutatott *Frankenstein-terv* című átiratában. Így az árвахázból megszökött tinédzser fiú (Frecska Rudolf) csendes bosszúhadjárata által egy olyan szörnyeteg terve körvonalazódik, kinek életre keltői (mind biológiai, mind pszichológiai értelemben) saját szülei: a büfét üzemeltető, morálisan és anyagiilag lecsúszott, egy marginalizált társadalmi réteg végtermékeként előlépő anya (Monori Lili); és a Frankenstein-történet tudósának allúziójaként megjelenő Frank Viktor, az egoista, frusztrált filmrendező apa (Rába Roland).

Az alapstruktúrából kitörni képtelen ember történetére fókuszáló szöveg az eredeti Shelley-mű morális problémafelvetéseit a társadalmi rendszeren kívül állók felől értelmezi, miközben a titokfejtés dramaturgiáját a horror, a thriller és a szociodráma egymásba csúszó és egymást metsző műfajai segítségével működteti.²² A dramatikus szöveg élőbeszédszerű, részvételen, töredékes mondatai szervezik a több szálon futó szüzsé alakulását, amely egy filmes casting, egy gyilkossági nyomozás, valamint Rudolf, a „teremtmény” és a többi karakter kapcsolatának stációiból építkezik.

A színpadi szöveg narratívája két jól elkülöníthető részre törik: az első gyilkosság után a filmrendező (valamint a film médiuma) által uralt szempontrendszert a rendőrnnyomozó retrospektív nézőpontja váltja fel, ami ezzel párhuzamosan a közönség pozíciójára, annak strukturáltságára, a számukra felajánlott pozíciókra, illetve annak választhatóságára irányítja a figyelmet. Hiszen a színházi kerettörténet a nézőknek is konkrét szerepet szán a fikció világában: egy casting passzív vagy aktív résztvevőiként lépnek a szereplőválogatás és egyben a színházi esemény helyszínéül szolgáló, szűk terű mobil konténerbe. Innen követhetik nyomon, ahogyan egy meghallgatásra érkező szótlán fiú (Frecska) arcát felfedezi magának a kamera, s a kamerán keresztül elsősorban a filmrendező (Rába Roland) tekintete. A castingot azonban egy bűntény és ennek következtében a konté-

nerbe érkező rendőrnnyomozó (Spolarics Andrea) szakítja félbe: Rudolf megöli a konténertulajdonos, s egyben saját édesanyja (Monor) nevelt lányát (Kiss Ágota).

A közönség jelenlétét tudatosító gesztusok, a bevonására tett kísérletek, a kiszólások és a kizökkenetések egyértelműen definiálják, illetve ez esetben re-definiálják a nézők által megtestesítendő szerepeket, akik először egy casting közönségét (esetleg annak résztvevőit) alkotják, majd egy gyilkosság (szem)tanúi-ként vannak jelen. Másfelől viszont, mivel mind a filmrendezői, mind a rendőrnnyomozói státusz hierarchikus hatalmi viszonyt tételez, a nézői pozíciót az a kérdés kezdi el szervezni, hogy kit, miért és milyen irányból ér is agresszió.

Ennek a magyar, modern Frankenstein-változatnak az erőszakossága egyrészt a színészileg demonstrált, imitált vagy filmen ábrázolt agresszióhoz köthető. Másrészt ezt írja tovább és erősíti fel a színészi és nézői testek tapintható közelségének intimitása, összszártságuk nyomasztó tudata. A filmes tematika fókuszba állítása lehetőséget ad a konténer változatos kihasználására, amely egyrészt lakóhelyet, munkahelyet jelöl, másrészt díszlet egy majdani horrorfilmhez. Mary Shelley *Frankenstein*je távoli asszociációnak tűnik Mundruczó ezen rendezésében, mégis, olyan finom utalásokkal találkozhatunk, mint a rendező Frank Viktor neve (vö. Victor Frankenstein), aki kettős értelemben is létrehozza a „szörnyet”: biológiai és filmművészeti szempontból is ő tekinthető az árвахázban nevelkedett Rudolf nemzőjének. Hiszen ő az, aki a történet szerint szintén castingra érkező fiú (Frecska) arcában és tekintetében — annak ellenére, hogy a korábbi jelentkezőkkel ellentétben egyáltalán nem igyekszik tetszeni neki, a hatalommal bíró rendezőnek (Rába) — mégis felfedez valami olyasmit, ami miatt megszállottan kezd érdeklődni iránta.

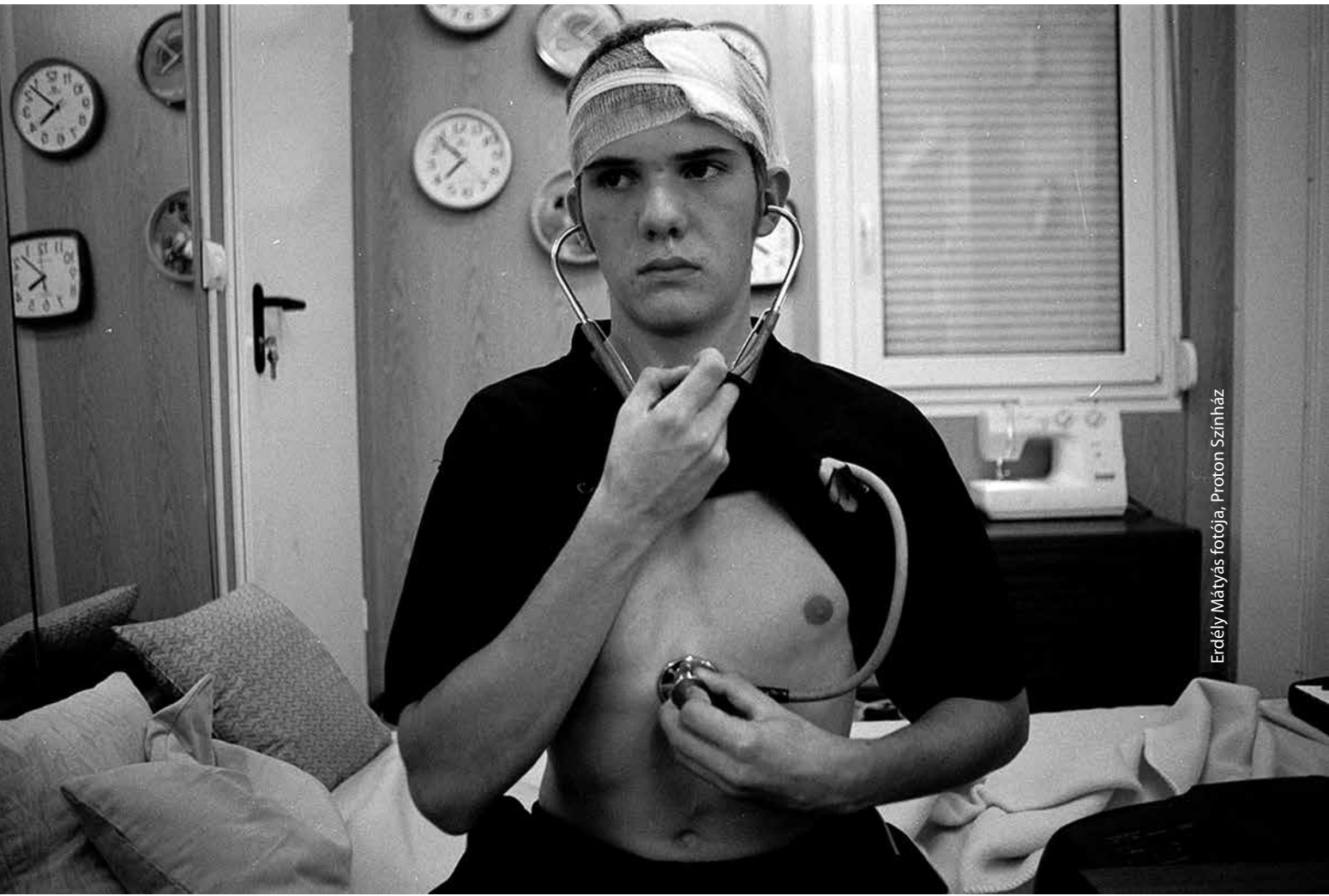
A casting mint kerettörténet kiváló alkalmat nyújt a színészi jelenlét kicselezésére, amikor a kézi kamerával élőben felvett színészek arca a tér különböző pontjain fellelhető televíziókban sokszorozódik. A televízió mint a filmképek helye a maga jól kivehető körvonalával szűk keretbe zárja az arc, a test filmes hasonmását. A színészek így egyszerre észlelhetőek anyagi testként és közelképként, tehát a test materialításának megtartása mellett válik lehetővé az arc közelhozása szekond plánban, vagy kiemelése premier plánban. A kültéri, Orczy kertben készülő felvételek már inkább közelebb állnak a fiktív filmstáb által megcélzott horror műfajához. A gyilkosságokat rögzítő kamerafelvételek

^[19] KRICSFALUSI: i. m., 89.

^[20] ADY Mária: Az erőszak esztétikuma. Színház, 2013/3, 34–36 [36].

^[21] Köszönet illeti Kiss Gabriellát az előadás-elemzésben nyújtott segítségéért.

^[22] A kritikusok a műfaj meghatározásakor viszonylag széles skálát járnak be: MOLNÁR GÁL Péter „rémdrámának” (Frankenstein-konténer, Népszabadság, 2007. október 30.), FEHÉR Anna „szociohorrornak” (Gyilkos keresetiek, Ellenfény, 2007/10, 32), SZEKERES Szabolcs „a krimi, a dokumentumdráma és a görög sorstragédia eszközeit” használó „főjött hangulatú kamaradramának” (Bíró Yvette – Mundruczó Kornél: Frankenstein-terv, Kritika, 2008/1, 35), SZ. DEME László „szinte klasszikus sorstragédiának” (Retteg a konténer, Színház, 2007/12, 27) nevezi.



Erdély Máttyás fotója, Proton Színház

film-képeinek töredékessége, bizonytalan volta, homályossága felhívja a figyelmet arra, hogy a kamera a hatalom eszközeként egyedül dönt az uralkodó nézőpontról. Mindeközben a *The Blair Witch Project* című horrorfilm²³ példájára éppen az válik hangsúlyossá, akit nem látunk a képeken, a láthatósági tartományon kívül eső alakok lesznek a borzalom forrásai. Ez a *Frankenstein-terv* esetében nem más, mint maga a gyilkos fiú, a kamera mozgatója, a (snuff) film perspektívájának meghatározója.

Így elmondható, hogy a *Frankenstein-terv*ben a film műfajának változatos (mediális, technikai, narratív) kiaknázása a színészi jelenlét intim közelségének felfüggesztésében és rekontextualizálásában játszik központi szerepet. A színészek testi jelenlétének és filmes hasonmásaiknak közös tér-időben létrejövő, párhuzamos vagy éppen egymást váltó összjátéka során a médiumok egymáshoz való viszonyukban képesek felmutatni saját jellegzetességeiket. Eközben a nézői tekintet ingadozik a képek áradata és a test zavarba ejtő közelsége között, valamint

reflektálni képes az „autentikusnak” érzett hatás megcsináltságára. A teremtmény szerepét játszó Frecska Rudolf például statisztaként áll a Rába Roland által játszott filmrendező kamerája elé, szemét a kamerára szögezi, ugyanakkor szemeinek vetített közelképe már a konténer különféle pontjain elhelyezett televíziókból hipnotizálja a nézőket.

A megfigyelés és megfigyeltség állapota végigkíséri az előadást, hiszen a megérkező színészek, statiszták produkcióját a rendező és operatőr; a konténerben élő család tevékenységét a csendes Rudolf; a rendező munkáját kamerákon keresztül a pénzügyi támogatást nyújtó EU figyeli a közönséggel együtt. Rába Roland Viktorjának kegyetlen tekintete visszaíródik a nézői tekintetbe is, hiszen az elején mintegy közösséget vállalva a bent ülőkkel ő adja meg a történet kereteit, majd ő az, aki lenézi, kineveti a szereplőjelöltek teljesítményét. Mintha a kamera

részvétlen tekintetét tükrözné Rába nézőpontja, aki csak az utolsóként érkező fiú viselkedésében és arcában talál izgalmasat, aki teljes közömbösséggel ignorálja a mindenható szereplőválogató utasításait, azaz nem nevet, nem sír, nem mutatkozik be, csak néz szomorúan, hipnotikus erővel. Frecska Rudolf arca pont hallgatása miatt válhat a televíziós képek középpontjává, közelképével mintegy betöltve a konténer terét. „Sírjál!” — hangzik a rendező utasítása, mire a fiú továbbra sem mozdul, nem pislog, csak annyit mond: „Sírok.” Ez a makacs mozdulatlanság az arc látványának hangsúlyát adja, amely nem akarja magát produkálni, de látszólagos változatlansága közben az arc meztelensége a kontempláció lehetőségét adja meg nézőjének.

Frecska szeme a kamerába (vagy mögé) néz, vetített képe pedig a nézőket bámulja, akik pedig a kamera mögött látható Rábával együtt változtatják tekintetüket a televízió sík felülete és a színész(ek) között. A testi jelenlét és vetített másának mediatisztasága egyszerre van jelen, tehát nem valóság és médium egymásutániságában vagy ismétlésében fejt ki hatását, és nem is az átmenetben, ahogyan a test képpé válik, majd újra testté, hanem a közös térben és időben megvalósuló összjátékukban. Egyszerre van jelen a test ismerőssége és a kép idegensége, miközben a tekintet ingadozik a képi áradat és a test zavarba ejtő közelsége között.

„A televízió minden pillanatban bevezeti otthonomba a másholt, a globálisat. Elszigeteltebb, magánosítottabb vagyok, mint valaha, otthonomban a másik, az idegen, a távoli, egy másik nyelv — általam vágyott — állandó betolakodásával. [...] Az otthonba való visszatérés, az otthon felé való visszafordulás természetesen annál erőteljesebb, minél erősebb és erőszakosabb a technológiai kisajátítás, a delokalizáció” — írja Derrida.²⁴ Az „otthon” az ismerősség, az intimitás, a lokalitás hívószavai mentén reprezentálódik, míg az „idegenség” a technológiai médiumok erőszakos jelenlétével hozható összefüggésbe. Ráadásul az otthonba betörő képek könnyebben és természetesebben válnak az egyén magányos befogadói tevékenységének tárgyává, mint a színház hús-vér valósága, ahol egy közösségi befogadás hatásmechanizmusai lépnek működésbe.

A *Frankeinstein-terv* tehát elsősorban nem a nyílt színen vagy filmképeken megmutatott erőszak által válik erőszakossá, hanem a megfigyelés aktusának tematizálása miatt, amely egyaránt vonatkozik a szűk tér okozta közelségre, valamint a színészi test kettős artikulációjára élő anyagi testként és felnagyított közelképként. A szörnyetegeret a megfigyelés aktusa kelti életre először, a másság és az idegenség érzete által kiváltott kontempláció. És mintha Frecska Rudolf karakterének is éppen ez a csendes szemlélődés jelölne ki mozgásterét, az őt körülvevő szereplők dolgainak, cselekedeteinek részvétlen, idegen tekintettel történő figyelése: a ruhák helyei, a redőny állása, a feleségül kívánt lány szépsége, majd a barackkonzerv erőszakos megetetése mind egyformán érdekes vagy érdektelen állomásai a világ passzív-agresszív figyelésének. A reflektált cél pedig a képek áradatában rálelni arra, mi különbözteti meg a valódit a hamistól, aminek

ironikus előhangja az előadás elején beküldött-kivitt-újra behozott műfekália zavarba ejtő jelenléte.

A castingra készülődő kamera tekintetét a képek médiumára, a televízióra irányítják, s az így létrejövő alagútszerű televízió-tükrözés, ez a *mise en abyme* jelöli ki az előadás szimbolikus rétegét, amely a közösségben végtelenségig tükröződő gyilkos szörnyeteg sorsát is reprezentálja. A televíziót vevő kamera miatt a televízió önmaga kicsinyített, egymásba oldódó másainak örvényszerű sorát mutatja, miközben a tekintet enyészpont felé rántása a „ki figyel kit” és „ki felelős kiért” kérdés pingpongmeccsét visszhangozza. Žižekkel szólva²⁵ a rendszer inherens erőszaka sejlik fel az egyéni erőszak mögött, amely mindegyik karakterben megjelenik valamiképp, az anya cinikus kegyetlenségében, a fiú depresszív csendjében és gyilkosságáiban, a filmrendező apa fiatal lányokkal szembeni frusztrációjában.

Eközben a televízió képe mint helyettes láthatóság és a test konkrét láthatósága megzavarja a nézői tekintet, amely nem képes választani az észlelési rendszerek között, folyamatosan oscillál a filmes és színházi tekintetek között. A test hasonmása, a televízióban megjelenő test-kép az élő anyagságnak a hiányára irányítja a nézői figyelmet, miközben a felvétel tárgya is jelen van tapintható közelségben. Az Erika Fischer-Lichte által vizsgált feedback-szalag²⁶ összegabalyodik, hiszen a produkció és recepció folyamatai egyszerre szigetelődnek el és érnek össze, így hozva játékba a médiumokban és médiumok által meg tapasztalható erőszakot.

A rendezés által artikulálódó erőszak ráadásul nem pusztán a karaktert vagy a színészt veszi célba. Hiszen amikor a dramatikus univerzum lezárulta (a teremtmény halála) után a nézőnek azért kell a gyilkost megtestesítő Frecska kezéből egy „Semmi baj” kíséretében elfogadnia saját kabátját, mert (amennyiben betartotta a ki nem mondott színházi közmegegyezést, tehát nézőként jól játszotta szerepét) sem a szereplőválogatás közönségeként, sem a nyomozás során nem hagyhatta el a helyszínt, akkor a rendezés erőszaka már kifejezetten a néző ellen irányul. Tehát az erőszak hatásmechanizmusa párhuzamosan és egymást átítatva kezd működni a tematika, az észlelés és a nézői szokásrend (meta) szintjein. A nézők ellen irányuló „rendezői erőszak” pedig még transzparenssebbé válik az erőszak-trilógia további darabjaiban, amelyek ráirányítják a figyelmet az erőszak-képek dömpingjének színreviteli problémáira is.

²³ *The Blair Witch Project*, rendezte: Daniel Myrick – Eduardo Sánchez, 1999.

²⁴ Idézi Samuel WEBER: *Szintér és képernyő: elektronikus média és teatralitás*, ford.: FOGARASI György, Apertúra, 2010/ősz. (A szöveg eredeti helye: Jacques DERRIDA – Bernard STIEGLER: *Échographies de la télévision (Entretiens filmés)*, Galilée–INA, 1996, 122–124.)

²⁵ Žižek *Violence* című könyvének egyik fontos megállapítása az, hogy az erőszak semmiképpen sem tekinthető a rendszer (nála a liberális kapitalizmus) esetleges és időleges felbomlásának, éppen ellenkezőleg, az erőszak alapvetően a kapitalizmus sajátja. (Slavoj ŽIŽEK: *Violence. Six Sideways Reflections*, Picador, 2008, 144–148.)

²⁶ Erika FISCHER-LICHTE: *A performativitás esztétikája*, ford.: Kiss Gabriella, Balassi, 2009, 49–50.

CSEHY Zoltán

A matéria extázisa

(Mezei Gábor: *Fordítás és anyagiság. Az írás mint kultúrtechnika az Örök barátainkban. Ráció Kiadó, 2016*)

Gyakran megesik, hogy ha gyakorló műfordító fordításelméleti munkát vesz kézbe, az adott munkát minden inspiratív vonása ellenére a valóságot csak alapjaiban érintő, de azért humano-id sci-finek látja. Mezei Gábor kiváló elméleti könyve egyszerre váltotta ki belőlem a szellemes, leleményes intellektus iránti csodálatot és a gyakorlati-filológiai szkepszist. Noha a *Fordítás és anyagiság* című munka kiindulási, vizsgálati terepe Szabó Lőrinc *Örök barátaink* című elképesztő gazdagságú és terjedelmű műfordítás-gyűjteménye, az *Örök barátainkról* mégis vajmi keveset tudunk meg, a szerző csupán pár Shakespeare-szonett, Coleridge-versrészlet, és az Omar Khajjám (Edward Fitzgerald)-magyarításokra tér ki, igaz, azokkal a szöveg materiális alapzataig hatolva rendkívül alaposan foglalkozik. A kötetkoncepció, a kontextus, a szövegek és a nyelvek párbeszéde eljelentéktelenedik: a hegy megmászatlan, a rendszer átláthatatlan, a műfordító Szabó Lőrinc továbbra is kiismerhetetlen marad.

Ráadásul a szerzőt nem igazán hozza lázba a filológiai mélybúvárlat (nem is az a dolga), hidegen hagyja az *Örök barátaink* alakulástörténete, a 2002-es 1835 oldalas kolosszust tekinti alapnak, mely minden Szabó Lőrinc-szimptátiám ellenére aszkézis nélkül elolvashatatlan, olyan, mint egy bevehetetlen erőd. Kb. a harmadik Tyutcssev-fordítás (vagy hogy a műfordításról ne gondolkozzunk ómódi-hierarchikusan: tyutcssevi alapú Szabó Lőrinc-fordításmű) után az olvasó azonnal kalandozni kezd, ide-oda lapozgat, és fütyül a lehetséges hipernarratívára vagy hangulati koncepcióra: jó verseket akar, csúcspontokat. Ezzel szemben az első kiadások nagyon is jól olvasódnak, gazdaságosak és arányosak, és olyan mintázatokot kínálnak, melyek a „hangulaton” túl értelmezésbeli felismerésekhez is vezetnek, ugyanakkor a későbbi változatokat illetően eszünkbe vésik a szöveg önazonosságának, létmódjának örök problematikusságát, a változás és az átváltozás dinamikáját, melyben nem pusztán a szerző, de a szerkesztő, a korrektor vagy maga a könyvkiadói program (cenzúra vagy egyéb enyhébb ráhatás) is érdekelt lehet vagy érdekeltté tehető.

Az *Örök barátaink* külső (nem elsősorban tudományos) recepciója két szélsőséges pólus közt ingadozik: a szinte fetisizáló, múzeumi tárgyimádat jegyében öröklődő kijelentéseknek se szeri, se száma. „Ő volt a magyar műfordítás Rác Aladárja: fémesen pengő és boszorkányosan gyors” — írja Szabó Lőrincről nagyon pontosan Halasi Zoltán. S a versfordítót valóban úgy kell mérni, mint az atlétát: csak a csúcsteljesítmény számít. Kritikusabb hangok és vallomások csak elenyésző mértékben bukkannak fel: Kukorelly Endre például bevallja, hogy a „nagy egész” ma már nem teljesen életképes, filológiai aszkézis nélkül emészthetetlen. Ezzel e sorok írója is így van: az *Örök barátaink* mint a szerzői intenció által sugalmazott „narratíva” nem olvasható el, inkább élményparkként funkcionál, ahol pillanatnyi kedvünk szerint válogatunk a potenciális élmények között.

A fokozatos felduzzasztás ugyanis erőteljesen motivált politikai aspektusokkal is társul, maga Szabó írja 1948-ban, hogy a II. kötetben nagyobb lett azoknak a verseknek az aránya, melyeket nem eredetiből fordított, hanem „idegen anyagból”, és váratlan odafordulását a klasszikus orosz líra alkotásai felé azzal a kéréssel is megtoldja, hogy „kérem, ne érezzenek emögött politikumot”. A mondat végére maga is rádöbben, hogy ez ott és akkor hiteltelen kijelentés, s odaveti: „bár, mint minden, szegről-végről ez is kapcsolatba hozható vele.” Sőt a felszabadítók iránti hála is előkerül: az ostrom viszontagságainak túlélését név szerint megköszöni Temirkul Umetoli kirgiz költő-főhadnagynak, illetve Pável Szavanok kapitánynak, s egy ismeretlen vezetőnevű Dimitrijnek. Az I. kötet ösváltozatában még mindössze egyetlen Lermontov-vers képviselte az orosz lírát.

Mezei Gábor számára nem ezek a kérdések érdekesek: ő a nyelv teremő energiáit és képességeit ragadja meg olyan fordítói koncepció felvázolásával, „ahol nem az értelmezés elsőbbsége, de nem is az átvitelként értett jelentésviszonyok lesznek mérvadóak, hanem „a nyelv anyagiságának önműködései.” Ebből következőleg a fordító szükségszerűen olyasmit is képes létrehozni, ami a forrásszövegnek eleve nem is lehetett része. A nyelv „létesítő működésére” helyezi a hangsúlyt a pusztá hordozóvá degradált nyelvvel szemben, melyet a fordításról való gondolkodás során szeretünk leegyszerűsítve jelentések átvitelét végző mechanizmusként kezelni. A fordítás során a szövegek „kettős anyagi jelenléte” kerül előtérbe, s ez elvezethet a fordításszövegek önálló olvashatóságához is, amit Mezei szembesít egy olyan „produktivitással, amely a szövegek akusztikus és vizuális jelenlétével hozható összefüggésbe”. A médium konstitutív belépésének számbavételével alkot új fordításdefiníciót, mely szerint „a fordítás nem jelentésátvitel [...], hanem egy olyan szöveg létrejöttéért érthető, amely saját anyagi működései által létesít fordításviszonyt.” Ehhez társul egy médiaantropológiai felismerés, „az antropológus technika általi, mediális megelőzőtsége”. Mezei rendre a Kittler- és Walter Benjamin-fogalmak izgalmas és élvezetesen tállalt terhelésp próbáit is elvégzi.

Joggal konstruálja meg a klasszikus fordításkritika ellenségképét is, amennyiben az valóban leredukálható a „minőségi kri-

tériumok alapján történő” összevető értékelésre és a „hibák listázására”. Meggyőződésem, hogy létezik ennél kreatívabb klasszikus fordításkritika is. Tetszetős a műfordítást váltani akaró (a váltás szükségét sejtető) „fordításmű” terminus, mely feltételezi, hogy a fordítás nem csupán a saját idegenségében felmutatható hasonlóságillúzióra képes, hanem „képpé válik egy a résztvevőkön túlmutató, a résztvevőket megváltoztató értelemkonstrukció, sőt nyelv megteremtésére is”, s így hozzájárul az eredeti értelem elfedéséhez, miközben látszatra épp azt tárja fel. Természetesen logikailag helytálló következtetés ez, és tetszetős is, ám a gyakorlatban illúzió: a Nobel-díjat Kertész Imre kapta, és nem a fordítói, magyarul pedig aligha olvas a bizottság, a kiadó műfordítást akar és nem fordításművet, az idegent, a másikat kéri a fordítón számon. Egy koronként, nyelvenként, hagyományfelfogásokként elfogadott tűréshatáron belüli Kertészt. Számon kérő azonosságról már régen nincs szó (leszámítva talán a szakrális fordítást). Susan Sontag szerint fordítani muszáj, de nem lehet. Lator László egyik előadásában ezt a gondolatot szarkasztikus humorral úgy formálta át, hogy fordítani lehet, de nem muszáj. Meggyőződésem, hogy mindkettejüknek igaza van.

A fenn vázolt viszony és anomália forrásnyelvi és célnyelvi szöveg között szinte folytonosan létrejön, miközben a szöveg új-rateremti az idegent a sajátban, el is fed, de fel is fed ezt-azt, ám a megfeleltetési kényszer mindent ural (szerzői jogok, megrendelések, fordítói ösztöndíjprogramok stb.). Tetszetős esszéötlet az a Frey-idézet is, mely szerint „a fordítás nem az eredeti mű életéhez tartozik, hisz az eredeti már halott, hanem az utóéletéhez, s így feltételezi és egyszersmind meg is erősíti az eredeti halálát”. A kiragadott részletből nem igazán világos, miért feltételezi és erősíti meg az eredeti halálát pusztán azért, hogy létrejön. A fordítói istenkedő becsvágy tényleg ennyire vágyik az anyagiil-kosságra? Az új galaxis születése szükségszerűen érvényteleníti a régit? A valóság gyakran inkább az, hogy a legtöbb idegen nyelvű szöveg a legtöbb ember számára nem is létezik (nem olvashatunk minden nyelven), csakis fordításokban mutatkozik meg, s azon keresztül érzékeljük a (jelen)létét. Homérosz a legtöbb magyarnak magyarul létezik, s hogy van ógörög eredeti, készséggel elhiszi. A fordítás épphogy a legtöbb esetben nem megöli, hanem egyenesen megteremti az eredetit. S hogy milyen erős ösztön ez, az is mutatja, hogy olykor a teremtés vágya akár közvetítő nyelvet is igénybe vesz.

Az együttolvasás termékenysége mindennemű kritikai megszorítás mellett Mezeinél is erőteljes: kiváló eredményekre jut a Shakespeare-szonettek forrásnyelvi és Szabó Lőrinc által kialakított szövegváltozatainak egybevetéskor, sőt nála mindig ott van egy harmadik szöveg is, egy Lacan-, Culler- vagy épp Kittler-passzus. Ez a hármas osztatúra bővülő rendszer eleven felvetéseket eredményez. Egy hypogramma kapcsán például Mezei odáig merészkedik, hogy a 15. szonettben található „Where wasteful Time debateth with Decay” sorának debateth szavában rejtőző halál jelentésű death szó anagrammatikus lehetőségével számolva kijelenti, hogy a fordításban nem működő mediális



rétegzettség helyett „e folyamat szinterei a fordítás esetében a szemantikában lesznek kijelölhetőek”. Szabónál a halál grafikus megsejtetése, ahogy Mezei írja, „a múlás eszméjével kerülhet az olvasás során párhuzamba”, s így a benjamini „illeszkedés” fogalom értelmében a magyar szöveg az immateriális átalakítás ellenére is teljes értékű marad, s a hypogrammarombolás a materialitásból fakadó szükségszerűségnek mutatkozhat. A kreatív kisördög azonban azt sugallhatja, hogy mi van akkor, ha Szabó mégis belerejtette a hypogrammat a szövegbe, méghozzá épp ott, ahonnan Mezei a szemantikai kijelölés pályáját indítja: konkrétan az eszméje szóra gondolok, melyben az „éj” szó akár metaforikus halálként is megmutatkozhatna. Vagy az 5–6. sornál: „egy az ember s a nőVény, / Egyazon ÉG húzza föl s rontja le” szakaszba végül is beleíródik a hypogrammaszerű VÉG szó. A „death” beíródásával szemben Szabónál a szétszabdolás nem kizárólag grafikus érzékelhetősége révén érvényesül, hanem szinte hangzik is. A mediális feszültség akár érzékelhetővé is tehető.

A de Man-féle materiális inskripció fogalma ihleti arra, hogy Shakespeare 24. szonettjében a „stell’d” szó kapcsán Platón lélekbe vésés aktusát figyelembe véve jut el a „szívem / Lapjára karcolta be az arcod” Szabó Lőrinc-sor elemzéséig, melyben

az inskripció materiális érzékelhetősége az „arc” szó „karcol” szóban újratemtődésében válik érzékelhetővé. A szemantika és a grafikus megjelenés Mezei szerint akár mediális fordításként is felfogható, s ez a felismerés jelentősen kitágítja az értelmezhetőség kereteit. Az etimologizálás Sevillai Izidor óta hatékony módszere az értelmezésnek: a „stell’d” szó összehozása a görög sztélé szóval helyénvalónak tetszik, sőt a sztélé nem szükségszerűen „domborműves oszlop”, lehet emlék-, szegyen-, és törvényoszlop, de még sírkő is. Nem tudom, mennyire jó ötlet a dombormű-értelmezés felől folytatni a Szabó-féle változat mélyetimologico-kontrasztív megközelítését. Igaz ugyan, hogy a karcol szóban a fordítás a „reprodukció térbeliségét, a vésés a hordozót mélységében, anyagában érintő, a dombormű formálódását lehetővé tevő figurális működést [...] a stell’d szó ezen jelentésrétegeinek hiányában nem viszi színre”, de vajon miért is kellene? A versben ugyanis, ha jól értem, templomablak-festésről lehet szó, a szív katedrálisába zárandó „szentképről”. A „szív lapja” Szabónál is inkább a táblaüveg („in table of my heart”) lapja, mintsem „az írás vizualitására” szolgáló klasszikus felület, mely — amennyiben valóban Mezeinek van igaza — „a stell’d távoli stylus értelmében való használhatóságát” figyelembe véve valóban a „véset taktilitása mellé” állíthatja a „notáció képességét”. Az új értelmezés konklúziója így is, úgy is tanulságos: a Szabó Lőrinc-szöveg „nem a Shakespeare-szonettben tematizált re-prezentáció folyamatának reprodukcióját végzi el, hanem e re-prezentáció térbeliségének saját anyagában történő materiális előállítását.” Az azonban csak a látszat, hogy Mezei nem számol valamiféle helyettesíthetőségi viszonnal (akárcsak a fantáziátlan klasszikus fordításkritika kompenzációs logikája), ám a különbségek nem a szövegegységek közti jelentéskülönbségekből fakadnak, hanem elsősorban a szövegrészek medialitása tekintetében érvényesek. Izgalmas viszont, hogy az 1921-es változatban Szabó Lőrincnél az inskripciónak még nyoma sincs, akkori fordítása így kezdődik: „Szemem festő lett és szépségedet / szivem lapjára festve őrizi meg”.

Mezei leleményessége talán a Coleridge-dolgozatokban ér a tetőpontra. Az egyik Coleridge-sor („We stuck, nor breath nor motion”) fordításában („álltunk, — [csönd, végtelen] —”) észreveszi a tipográfiai jelhalmozásból adódó valóban szembeötlő összefüggést a megjelenített téma és a materialitás között: „a gondolatjel akár a tenger vízfelszín is jelölheti, a két zárójel — a közjük szorult szótestekkel — pedig magát a hajót”. A fordításgesztus vizuális, grafikai arculatot ölt, az írás anyagisága révén reprezentálódik, ráadásul „hangoztathatatlansága” révén is felerősíti a csöndképzeteket. (A konzervatív fordításértelmező nem mulasztaná el megjegyezni, mennyire zenétlen az angolhoz képest a magyar fordítás.) A tipográfiai jelek kitüntetett szerepe a magyar szövegben lesz az a meglepő szempont, mely az értelmezőt elvezeti ahhoz a felismeréshez, hogy Coleridge versének „akusztikus súlyozottságával” szemben Szabó a „vizuális kódokat részesíti előnyben”, s épp ez az, ami miatt Szabó Lőrinc szövege egyáltalán fordításként állhat elő. Kétségtelen, hogy ilyen beszo-

rulásokat Szabó máshol is csinál, például Krilov *A hazug* című versének fordításában („egy nemes úr — [herceg] — együtt sőtifikált / a barátjával”), és az is igaz, hogy ha összevetjük az I. kötet első kiadásában található Coleridge-részletet mondjuk az 1958-as kiadással, a központosítás és a tipográfia nem egy eltérést mutat: van, ahonnan épp a Mezei gondolatmenetében kiemelkedően fontos gondolatjel hiányzik, máskor a pontosvesszőből lesz kettőspont, s olyan hely is akad, ahol nagybetűből kisbetű lesz, és a strófatagolás is elveszti csipkézettségét, a marginális glosszák pedig egy oldal erejéig a törzsszöveg ellenkező oldalára kerülnek. Lehetséges lenne, hogy „a tipográfia működése teszi lehetővé, hogy Szabó Lőrinc szövege fordításként lehessen olvasható, és hogy a fordításszöveg tipográfiai jelek között, illetve ezek révén létesít — gyakran jelentés és tipográfiai jel között előálló, azaz mediális — fordításviszonyt”? Nem hiszem, hogy ez így egzakt módon kijelenthető lenne, annak ellenére, hogy az észrevétel alapja több mint izgalmas.

Én a versfordítást történetileg és variabilitását tekintve is a koncertterem-elv szerint vélem megközelíthetőnek: ha az első sorban ülök, mást hallok és mást látok, mint ha a harmadik emeleten kaptam helyet, vagy ha a folyosón állva vagyok kénytelen hallgatni a kiszűrődő hangokat, s ugyanazt lemezfelvételtől megint kissé másképp hallom, holott eredeti hangforrás csak egy van, mely önmagával maradéktalanul azonosnak látszik. Amit Coleridge a pódiumon előad, azt Szabó Lőrinc kb. az első emeletről hallja. Faludy György nyilván a koncertterem előtt állva hallaná, és még egy villamos is elcsörögne mellette, Devecseri Gábor pedig alighanem az első sorban fülelne partitúrával a kezében. A fordítás halló- és tűréshatárfüggő.

Nyilvánvalóan izgalmas lenne a görög, kínai, orosz vagy perzsa szövegek tipográfiai poétikájának potenciális mediális összefüggéseire is rávilágítani, noha e nyelvek közül Szabó csak a görög esetében dolgozott eredetiből.

A szöveg önazonossága Mezei könyvében csak elvétve kérdőjeleződik meg, a variánsok játéka kevés szerephez jut, holott a materialitás mozgását, a szöveg és az alkotás korporealitását mindkettő alapjaiban határozhatja meg. A *Rubáiyát*-fordításoknál ez kifejezetten izgalmas kérdés, hiszen ebből háromféle van: Szabó az utolsót tekintette véglegesnek, mely radikálisan új szövegnek hat az elsőhöz képest. 1965-ben Katona Tamás mégis a második változat mellett tette le a voksát, s a Helikon ezt jelentette meg, mondván, hogy „a három változat közül ez közelíti meg legjobban a perzsa eredeti szellemét és hangját”. A szerzői narratíva mellett a szerkesztőivel is érdemes számolni mind szövegvariáns, mind tipográfia (központosítás) szempontjából. Míg például a 71. négysoros harmadik változatára igaz, hogy „az Ész [...] az írás mint korporeális gesztus ellenpontjaként lesz jelen”, mert így hangzik: „A Mozgó Ujj ír, végez, s megy tovább, / s vissza nem csalja csak egy fél-Sorát / törölni Ész és Szív, s nincs annyi Könny, / hogy kiolthassa egyetlen Szavát.” A második változatban (74) viszont az Észnek nyoma sincs: „A Nagy Kéz ír s tovább megy, és a holt / egek zúgják a lángoló sikolyt: / millió könny

egy sort le nem törül, / millió jaj egy betűt ki nem olt!” A szövegek kiterjedtebb történeti párbeszéde, illetve a materialitás mediális vagy korporeális megmutatkozásának dinamikája is megérne egy alapos vizsgálatot.

Kedvenc költészetdefinícióm szerint költészet az, ami a fordításban elvész. Kedvenc fordításmetaforámat Cervantes fogalmazta meg: fordításban olvasni egy művet olyan, mint egy csodás gobelint bámulni — hátulról. Tisztában vagyok vele, hogy mindkét definíció ómódi és a fordítást az eredeti viszonylatában kategorikusan hierarchizálja. Ugyanakkor ez van: ha tehetem, Shakespeare szonettjeit inkább angolul fürkészem, ha meg Szabó Lőrincre vágyom, felütöm a *Tücsökzenét*. A legtöbb dologban azonban rászorulok a fordítókra, és készséggel hiszek nekik, hiszek bennük, miközben tudom, amit tudok. A fordításértelmezőnek pedig paradox módon halás vagyok azért is, ha galád módon összevetős hibajegyzéket készít, és azért is, ha elgondolkodtat arról, miért értelmetlen az ilyesmi.

A tükrön túl

Az elmúlt két év
gyerekkönyvtörténeli

Kisgyermekes barátainnak

Az utóbbi hozzávetőlegesen két év gyerekirodalmi termésének a teljesség igényével történő áttekintését adni (az elsősorban a kisebb korosztályokat érintő kiadványok nagy száma miatt) szinte lehetetlen volna, így jelen írásban ez nem is lehet vállalt cél. Néhány tendencia, illetve izgalmasabbnak, különlegesnek vagy fontosabbnak tűnő mű kiemelésével igyekszem tehát valamiféle összegzést nyújtani, a felső határt ezúttal nagyjából a tízéves korosztálynál húzva meg. A gyerekirodalomnak mindig is különböző, nem szükségképp összeillő szükségleteket kellett egyszerre kielégítenie: a könyvpiac igényeit, a tartalmi és érték-szempontú elvárásokat, a fiatal korosztályok szórakoztatásának követelményét. S nem túlzás kijelenteni, hogy vélhetően épp a célközönségnek, a gyerekeknek van a legkisebb befolyásuk a felnőttek által működtetett és szabályozott gyerekkönyvpiacra.¹ A különböző trendek megszilárdulása során egyéb egyéni és tár-

sadalmi megfontolások mellett azonban a gyermekfogyasztóktól érkező visszacsatolások is hatással vannak mind a szülő vásárlási szempontjaira, mind a kiadói irányvonalak alakulására, s ezzel összefüggésben az alkotói munkára.

Érdemes mindenekelőtt leszögezni, hogy a minőségi, sokféle-ségre törekvő gyerekkönyvkiadás néhány kiadónak köszönhetően egyre inkább meghatározó tényezővé válik magyar nyelven is (azzal együtt, hogy lehetne sorolni a nem ebbe a kategóriába tartozó, egykaptafás, a könnyű elérhetőséget és megfizethetőséget elsődleges célként kitűző kiadványokat is). Olyan kiadókról van szó, mint a nagy hagyományú Móra Könyvkiadó, a „kézműves kiadónak” is nevezhető Csimota, a Cerkabella, a Két Egér (az eddig felsoroltak a Móra Kiadói Csoport önálló szerkesztőségű tagjai), a Pagony (amelynek 12+-os könyveket megjelentető ifjúsági kiadója a Tilos az Á), a (Librihez tartozó) Kolibri, a gyerekkönyvekkel is foglalkozó Magvető és Scolar, a Naphegy, a kolozsvári Koinónia, a Vivandra, a Ciceró Könyvtúdió, a Betűtészta, a General-Press, a remek magazint is megjelentető Csodaceruza, a Könyvmolyképző, a Manó Könyvek vagy a Holnap. Természetesen ezen kiadók profilja (például a progresszívebb és kockázatosabb fogadtatású szerzők és illusztrátorok beengedését tekintve) más és más, mennyiségi és minőségi szempontból is eltérő teljesítményre képesek, de mindegyiktől lehetne mondani az utóbbi évekből sajátos, különleges, jelentőssé váló könyvcímet. Fontos megemlíteni, hogy bár ebben az írásban magyar szerzők műveiről lesz szó, a felsorolt műhelyek többségének nem kevésbé jelentékeny vállalkozása a külföldi munkák hazai közvetítése. A meghatározó nemzetközi trendek közül sok skandináv szerzőt ad ki például a General-Press (Sven Nordquist itthon is népszerű *Pettson és Findusz*-sorozata, Barbro Lindgren), de náluk olvashatóak Cynthia Paterson *Foxwoodi meséi* és Beatrix Potter művei is. A Pagony adja ki a szintén kedvelt Jill Tomlinson (*A bagoly, aki félt a sötétben; A cica, aki haza akart menni* stb.), Eric Carle (*A telhetetlen hernyócska*), Julia Donaldson (*A graffáló*) és a holland klasszikus, Annie M. G. Schmidt könyveit. A Kolibri adta ki tavaly egyebek mellett az Agócs Írisz által mesterien illusztrált *Aludj el szépen, Bendegúz!* című „altatókönyv”-et Carl-Johann Forssén Ehrlintől (abban a segítő célzatú *KönyvTÁRS* sorozatban, amelyről még lesz szó). A Cerkabellánál jelent meg többek között a tavalyi év egyik leginkább szórakoztató, vidám és egyben elgondolkodtató könyve, a sörényes hangvász és a mogyorós pele kalandjában a másság kérdését játékosan-humorosan kezelő *Fura állatok* Lotte Olssontól.

A sor hosszan bővíthető és folytatható lenne, de hogy ne fulladjunk bele a nevek tengerébe, a „fura állatok” nyomvonalán haladjunk tovább. Az állatok „különcségének” bemutatása mellett a Cerkabella a szörnyek és szörnyszerűség játékos újrachangolásában, bensőségessé tételében is szerepet vállal Adamik Zsolt és Hanga Réka *Bibedombi szörnyhatározója* által (2014). A könyv

¹ Vö. Petra THIEL: *Tracking Trends and Brands in the International Children's Book Market*, <http://heup.uni-heidelberg.de/journals/index.php/transcultural/article/view/9066/3485>

a finom humor formáival operál, amely néha picit belterjesnek vagy túl körmönfontnak hat ugyan (Kisujj néni mosolyára népdalokat és *Let it bet* énekelnek a farkasok, utóbbi dalnak lábjegyzetben a kottáját is megkapjuk; Avaros város minden utcáját és terét Szomory Dezsőről neveztek el, természetesen a „szomorúság” okán), ám összességében remekül parodizálja és írja újra a bestiáriumok szöveg- és képhagyományát, másfelől szórakoztatóan bontja le a szörnyekhez társuló, (eredetileg) félelmetes attribútumokat. A „vérzsiráf” például hiába deklaráltan „rettenetes”, megtudjuk róla azt is, hogy éjszakai zaklató körútjai során a vért követelő, pontosabban kérő („Kézicsókolom, vér van?”) sziszegését az anyukák egyszerűen nem értik a szörny rossz artikulációja miatt. A fejezethez tartozó illusztráció pedig egy moziplakátot mutat be, amely *A vérzsiráf visszatér II.* című mozifilmhez készült — a könyv úgy él a fikcionalás különböző módozataival, hogy akként válik valószínűbbé a kreált világ, hogy az elemek parodisztikus és szatirikus másai a minket körülvevő világ szövegeinek és praxisainak. A Cerkabella a gyerekirodalmi antológiák tekintetében (Lovász Andrea szerkesztőnek köszönhetően) vezető helyre tett szert. Az időközben már folytatással is bővült képes gyerekirodalmi lexikon, a *Navigátor* mellett ők adták ki előbb az óvodás, kisiskolás korosztálynak ajánlott *Válogatós*, majd idén a „legkisebbeknek” készült *Toppantós* című, klasszikus és kortárs szövegeket Móricztól, Szabó Lőrinctől Kiss Ottóig, Tóth Krisztináig kiváló módon vegyítő versgyűjteményt és a *Téjbegríz* című kulináris kortárs meseantológiát (Kismarty-Lechner Zita éröteljes, a legegyszerűbb formákkal és élénk színekkel kreatívan játszó illusztrációival). Egyedi és vonzó a tematikus, többszerzős és többillusztrátoros, lírai és prózai szövegeket egyaránt tartalmazó albumminőségű sorozatuk, amelyben az *Elfélejtett lények boltja* és az *Érik a nyár* után nemrégiben megjelent a *Parti medve* című, kortárs „állatos” írásokból álló kötet. Ebben olvasható például Sopotnik Zoltán nagyszerű és nagyszabású (egy-egy ponton némileg túlírt) verse, a *Lajhározó*, amely képi világát és fantáziáját tekintve is borzongatóan izgalmas, s új lehetőségeket tár föl az állatversek olykor automatizáltak tűnő, vagy a mondókaszerű, ironizáló szójátekosságra, vagy a nonszensz, bizarr logikára és képalkotásra alapozó világában. („A lajhár a mese. / Ő történet és a főhős is / egyben. Az erdőben, ahol / látszólag durmol, mindenki / tiszteli, járnak hozzá, mint a / jó doktorhoz, az állatok és / bennszülöttek egyaránt. / Pszichológus ő, lélekdoktor. / Mindenkinek saját meséjét / aludja el, aludja át. // Aludja el, aludja át. // [...] // A lajhár az egész álmoföldkere.”) A Sopotnik-vers azért is izgalmas, s persze azért nem kockázat nélküli, mert szerzője láthatóan nem patikamérlegen kimért „gyerekversekben” gondolkodott akkor, amikor írta. Hasonlatos ebben Kollár Árpád 2014-es *Milyen madár* című verseskötetéhez (Csimota), amely mintha szintén kevésbé számolna az olvasó korával, nem ebbéli logika szerint alkotva meg a versek identifikációs lehetőségeit. A Nagy Norbert által briliánsan, de szintén „megosztó” módon illusztrált kötet emiatt vélhetően rétegolvasmánnyá válik, illetőleg rétegzettsége, valamint a szokottnál nagyobb versjellegbéli

szóródása miatt nagyobb kihívás elé állít gyermek és felnőtt befogadót egyaránt.

A magyar nyelvű gyereklíra sajátos helyzetben van amiatt, hogy minden bizonnyal hagyományosan az egyik leggazdagabb és leg-sokrétűbb felhozatalt mutatja világszerte, ám az is elmondható, hogy a gyerekköltészet népszerűsége egyfelől elmarad a mesékéhez, képeskönyvekéhez mérten, másfelől korosztályosan is jobban „sűrűsödik” azzal, hogy ahogyan egyre nagyobbak lesznek a gyerekek, és varázsát és érdekességét veszíti a mondókázás, úgy nő vele együtt az igény a (viszonylagosan) nagyobb narratívák, történetek iránt. Kivételek, eltérő tapasztalatok is vannak természetesen, de ahogyan a nagyobb korú olvasók között is kevésbé népszerű — és vásárolt — a líra, úgy hasonló figyelhető meg a gyerekek között is. Pompor Zoltán derülátóbbnak mutatkozott e tekintetben (öt évvel ezelőtt), bár ő maga is a verseskötetek szakmai sikerét emeli ki: „A gyermekvers mindig is a legizgalmasabb, leginnovatívabb műfaja volt a hazai gyermekirodalomnak; elég, ha Tamkó Sirató Károly, Nemes Nagy Ágnes, Szabó Lőrinc vagy Weöres Sándor verseire gondolunk. A nyolcvanas években a svéd gyermekversek hatására a magyar gyermekirodalomban is megjelent egy olyan szabadverses forma, amelyben egy gyermeki hang szólal meg. Emellett a hagyományos, rímes formákban is sok-sok jó gyerekvers született.”²

Mindez egyszerre ró terhet a kortárs gyereklírikusokra (amennyiben a szűkebb mozgástér miatt talán jobban meg kell felelni bizonyos elvárásoknak a siker érdekében), másfelől felszabadítóan is hat, amennyiben az eleve kevésbé remélhető nagy piaci siker miatt a bátrabb kiadók a minőségi könyvtárgyi háttér munkát „alárakva” nagyon vonzó és ízléses formában tudják megjelentetni a határfeszegető, nehezebb témákat is felvállaló, a megszokott ösvényektől eltekergő, kockázatosabb költészeti kísérleteket is. Kollár Árpád könyve mellett az utóbbi időből érdemes megemlíteni Schein Gábor *Márciusban jaguárok?* (Móra) című, szintén tudatosan korosztályközi művét, amelynek Rofusz Kinga lenyűgöző képei adnak komoly rangot — míg a szerző korábbi munkája, az *Irijám és Jonibe* esetében a nyelvi és képi invenció inkább egyensúlyban volt. Kovács András Ferenc „nagycsaládi egerészeti verseskötet”-e, az *Egerek könyve* (Magvető) Szalma Edit élénk, mosolyra ingerlő és szellemes illusztrációs világában pompázik, s ez az egérológiai taxonómiát, történelmi arcképcsarnokot egyaránt bemutató gyűjtemény a kiváló költő sajátos, magas minőségű irodalmi nyelvén szólal meg, valóban méltó örököséként és folytatójaként a Weöres Sándor-i kortalan, érzéki és játékos, a hangzós jelleget és ritmust középpontba helyező költészeti iránynak (a Kovácsra jellemző erős önreflexivitással és kulturális utalásrendszerrel). „Egeret a földnek nagy öröme pörget körben a zene magas árján: / szeretet a zene, tánc — forog a vad elefánt Pinduritaligala táján!” — olvassuk a szanszkrit *Gíta Govinda* versformájában íródott *Pinduritaligala-dalban*. A szín-

² RUPPL Zsuzsanna: *A felnőtté váló magyar gyermekirodalom*, Szépirodalmi Fiyelő, 2012/5, 58–59.

tén erdélyi Balázs Imre József (Orosz Annabella által illusztrált) *Álomfarsangja* (Koinónia), a szerző harmadik gyerekverskönyve maga is az említett hagyományba lép bele, ám ebben a gyermeki játékokosság primerebb szinten van jelen, amennyiben otthonosabban mozog a gyermekvilág díszletei között: az érezhető, hogy ez a könyv a kicsiknek lett berendezve, Darth Vader maszkjától a farsang terein át a marcipánmúzeumig. E versek a hangos felmondásban találhatják meg igazán hiteles közegüket, s ez éppenséggel nem baj, hiszen a szülő, óvodapedagógus (stb.) nyelve alá dolgozó ritmus és szövegjelleg a kicsiknek közvetlen élményt fog nyújtani, s olyan valódi találkozást eredményez vers, gyermek és megszólaltató felnőtt között, amely megalapozza a költészet, valamint a nyelv zeneisége iránti fogékonyságot. Prózában, mesében ezt viszonylag kevés könyv tudja elérni: ahhoz olyan koprodukciós munkára van szükség, mint történik az Varró Zsuzsa *Áfonykája* (Holnap Kiadó) esetében, amelyben mind a meseszöveg, mind Varró Dániel versbetétei igazán jó ritmusú, remekül felolvasható, élvezetes nyelvi folyamat alkotnak. Varró Dániel mondóka-könyv-sorozata (legutóbbi: *Akinek a kedve dacos*, Manó Könyvek, Maros Krisztina rajzaival) épp azért kiváló a maga nemében, mert professzionálisan hozza azt, amit a jó rigmusnak tudnia kell (s amit korántsem annyira egyszerű igényesen és pontosan megvalósítani, mint azt esetleg bárki gondolhatja). Keresztesi József *Mit eszik a micsoda?* című munkája (Magvető, Adonyi Gábor rajzaival) a nonszensz költészeti tradíció hazai adaptáció közé sorolható (Havasi Attila, Magyar László András írásai mellett), és igazi fantáziabomba, mind képi, mind hangzásvilágát tekintve — erre is alkalmazható Forrest Gump elhíresült mondása, mely szerint sosem tudjuk, mit veszünk belőle legközelebb. Bizarr, szórakoztató világ ez, Eltűnt Gombfocicsatárral, Lápi Trottyal, Görbe Bölényekkel. Miklya Zsolt *Végtelen sál* című válogatott verseskönyve (Móra, Schall Eszter illusztrációival) azért nagyszerű, mert a szerzőnek remek érzéke van ahhoz, hogy a megnyugtató (nem felforgató) gyermekközegen belül maradvá bejárja széltében-hosszában annak tereit, mélységeit és magasságait, csakúgy ügyesen játszva az érzelmi húrokon (a gyermekbánat és -öröm megéneklésére egyaránt törekszik), mint a magyar nyelv zongoráján. A keresztyén gyerekvers megújítójaként ismertté váló Miklya szellemiségében ezúttal sem távolodik el korábbi munkáitól, ám tematikusan kevésbé koncentrált lesz a kötet.

Miklya Zsolt nevéhez fűződik az idei év egyik figyelemreméltó lírai újdonsága, a Szabó Lőrinc verseiből általa válogatott *Szél hozott* (Móra), amelynek ízléses, teljes háttereket kiszínező, nem tolatkvő, befogadó képi világa szintén Schall Eszternek köszönhető. A válogatás alcíme „versek gyerekeknek és felnőtteknek”, amely kettős címzés nem egyedülálló a jelenkori trendeket figyelve, ám ezúttal az „univerzális” jellegén túl arra is utal, hogy a szerkesztő igyekezett a Szabó Lőrinc-oeuvre eddig gyerekverseként kevésbé számon tartott szeleteiből is beemelni. A klasszikus darabok mellett (mint amilyen a *Szél hozott, szél visz el*; néhány Lóci-vers; *A rádió*; a *Falusi hangverseny*; *A szél meg a nap*; *A Holló meg a Róka* című fabula-átírás stb.) olyan

választásokat is tartalmaz, mint a *Gépek*, a *Káprázatok*, a *Mese egy pillanatnyi elszomorodásról*, más Lóci-versek — és így tovább. Ennek a koncepciónak többféle hatása is lehet: egyfelől a homogenizáló hatású gyerekkönyvkeret képes lehet a már ismert művek támogatásával sikeresen bevonni nehezebb, nem megszokott, felnőttverseként számon tartott szövegeket, de az is meg lehet, hogy ez nem vágyott szelektáló műveletekre készíti az olvasót, felolvasót, illetve néhány vers eltávolító eredményű lesz. Kétségtelen, hogy bizonyos határok felbomlanak, valamint ez a típusú egymás mellé helyezés a Szabó Lőrinc-poétikára nézve is szolgálhat tanulságokkal. Az is jól látható, hogy Miklya Zsolt ezúttal sem akarja kizárni a súlyosabb, borongósabb darabokat, a szomorúság például ezúttal is visszatérő mintázat (az említettnél lásd például *A szomorú tavaszhoz* című verset). Merész, egyben vitatható eljárás mind az, hogy bizonyos versekből csak részleteket kapunk (személyes meggyőződésem szerint ilyen esetekben szerencsésebb inkább kihagyni a verset, mint az autonóm műalkotásnak csak egy szeletét megmutatni), mind pedig az, hogy Miklya áttördeli a *Tücsökzene*-szonetteket. Lehet, nem tudom, hogy rövidebb sorokban, strófák nélkül vagy más versszakolásban jobban működik a szöveg, és bizony nem is érdektelen ez a másszerű újraolvasás, de valahol legbelül berzenkedem emiatt a „trükk” miatt. Más szempontból viszont ez is játék, kísérlet, ötlet, ami a szerkesztői vállalkozást dicséri. Érdekes lehet egyébként összevetni a könyvet a 2006-os, Alexandra által kiadott, Javorniczky Nóra és Czigány Enikő által illusztrált Szabó Lőrinc-válogatással, mely a mostanihoz nagyon hasonló *Szél hozott, szél visz el* címet kapta. A versek egy jó része természetszerűleg átfedésben van (szerepel az ezúttal áttördelt *A magas millió* is), s ami abban érdekes ötlet, az az, hogy Szabó-fordításokat is közöl (mások mellett William Blake *A tigrisé*t). Mindez kiválóan jelzi, hogy Szabó Lőrinc életműve a gyerekkönyvkiadásban is mennyire inspiratív tud lenni, s egy újabb válogatásnak, úgy vélem, feltétlen érdeme az, hogy nem a sémákat járja újra, kíván valami mást is mondani az adott anyagról és szerzőről, kérdéseket tesz föl, s hogy az újszerű (a Miklya-féle kötet esetében szépre szabott) könyvtárgy-jellegén túl a szövegek rendezése is látható szándékot tükröz.

A gyerekköltészetben belül a leginkább megosztó, és népszerűségét tekintve érzékelhetően összességében pár lépéssel hátrébb masírozó irányzat az úgynevezett svéd gyerekversek hagyománya. Ezek jellegzetesen szabad formájú, a ritmusra kevés hangsúlyt helyező, lélektani irányultságú, gyakran ironikus hatású, máskor bölcs, a gyermeki hangot és nézőpontot megkonstruáló, egyes szám első személyű beszélőt felvonultató szövegek. (Érdekes, hogy Larsson Mária Svédországban élő gyerekkönyvfördítő szerint náluk „[n]agyon változatosak a gyerekkönyvek, és sok az ifjúsági regény is. Ami majdnem teljesen hiányzik, az a gyerekvers.”³) Kiss Ottó bizonyosan eme — heterogén, változatos — hagy-

³ *Trendek a svéd gyermekirodalomban — beszélgetés Larsson Mária műfordítóval*, Librarius, 2013. 10. 21., <http://librarius.hu/2013/10/21/2013-10-14-13-49-30/>.

mány legjobb és legkedveltebb hazai művelője, aki nagyon egyedi, felismerhető versnyelvet dolgozott ki. Idén jelent meg a *Ne félj, apa! — Nagy kislánykönyv* című ötödik verskötete (Móra), a már korábban említett Kismarty-Lechner Zita illusztrációival. A barátságosan kis alakú, rózsaszínes színvilágú könyvecske beszélője egy kislány, főszereplője pedig ő maga, valamint az olykor gyámolításra szoruló apa. Ebben a kötetben is találunk néhány kifejezetten megható, igazán „kisotτός” modalitású verset (mint az *Apa vonaton utazik* vagy a *Porhó*), s olyan eljárásokat, mint az átvitt értelmű kifejezések szó szerintivé átfordítása, más kifejezések sajtászerű átértelmezése, továbbgondolása („Most pedig elmegyek a világ végéig. / Vagy még egy kicsit tovább”), a gyermeki és felnőtt távlatütközésekből származó ironikus humor, illetve a gyermekszentenciák („Jó, hogy van élet. / Különben mit csinálnánk egész nap?”). Az ilyen típusú költészet „használatosságán” el lehet merengeni (a kötet narratív jellege támasz lehet a végigolvasásban), hiszen mégsem a klasszikus versmorzsolós helyzetekkel harmonizál, és elképzelhetően akkor járunk jól, ha valójában nem is igazán költészetként kezeljük e könyveket (meglehet, hogy a márkázásukon is lehetne módosítani).⁴

Az északi társadalmak más tabuszerkezetű, a mienktől eltérő szocializációs mintákat kínáló berendezkedése olyan gyerekirodalmat termelt ki, amelyben bizonyos tabutizált témák (a szexualitástól az altesti folyamatokon át a halálig), társadalmi helyzetek és problémák nyitabb és didaktikus formában jelennek meg. Ezek némelyike, szélsőséges esetként említhetően Pernilla Stalfelt magyarul egy évtizede kiadott, a székelés taxonómiát nyújtó, sajátosan ironikus *Kakikönyve* (Vivandra) bizony jelentős ellenérzéseket is kiváltott hazánkban — ahogyan az, tegyük hozzá, várható is volt, és várható is máig minden olyan esetben, amely valamilyen szempontból megosztó, kontroverzális, adott esetben az adott társadalom kulturális hagyományai szerint aktuálisan provokatív tartalmat jelenít meg. Ez éppenséggel azt jelenti, hogy szükséges ilyen kiadványokkal kísérletezni, és ez is történik, mind az ifjúsági (minden kiadónak megvan a maga „érzékenyítő”, illetve segítő sorozata), mind a gyerekkönyvkiadásban. A legmarkánsabb brand ebben a vonatkozásban a Csimota kiadó *Tolerancia* című sorozata, amelyben nemzetközi és magyar kiadványok egyaránt napvilágot látnak, s ez a párhuzamosságon túl azt is jelenti, hogy a kiadó érzékelhetően törekszik arra, hogy a külföldi tendenciákat korszerű módon honosítsa meg magyar meseírók és illusztrátorok által. Korábban olyan magyar művek jelentek benne meg, mint a Szegedi Katalin készítette *Lenka és Palkó*, a Szulyovszky Sarolta írta-rajzolta, az elmúlást, halált feldolgozó *A hálás virág*; a kicsit nagyobbaknak, a kiskamaszoknak készült, a szülői alkoholizmussal rendkívül eredeti módon számot vető *A muter meg a dzsinnek* (Elekes Dóra – Kun Fruzsina); a másság, idegenség helyzeteivel szembesítő *Az Illatok és Hangok Őrzője* (a szöveget és képeket is Maros Krisztina jegyzi), *A Fehér Hercegnő és az Arany Sárkány* (Finy Petra – Takács Mari) és *A szomorú kacagány* (Bosnyák Viktória – Rippl Renáta). E kiadvá-

nyok kivétel nélkül magas színvonalú könyvtárgyak, gyönyörűek, igazán jó kézbe venni és forgatni őket, de jellemzőjük az is, hogy (talán a minden szempontból remekül eltalált *Lenka és Palkó* kivételével) képesek megosztani az olvasókat, jó értelemben véve problematikusak. A fejükön különböző típusú virágokat növesztő kacabajkák és kacagányok szembenállását, majd — inverz *Rómeo és Júlia*-történetként — a gyerekek általi kiegyezését elmesélő *A szomorú kacagány* az előítéletek működését, a másik „nép” iránti eredendő ellenérzések lebonthatóságát allegorizálja. A könyv folytatása nem kevésbé attraktív kiadásban idén immár a Ciceró Könyvtúdiónál jelent meg *A kacifánt nem elefánt* címmel, tulajdonképpen az előző mű vonalát rajzolva tovább. Az történiuk ugyanis, hogy az összebékülő, magukat innentől kezdve csak „kac”-oknak nevező két említett csoport zárt világában hirtelen megjelennek az idegenek, akiket a központi hős kislány kacifántoknak nevez el (saját belső nevükön ők a tropik). A fejükön trópusi (olykor meglehetősen rossz szagú) növényeket hordó, az emberek pusztító tevékenysége miatt az esőerdőkből elmenekülni kényszerülő nép jelképezi az Európába megérkező menekülteket (azzal együtt, hogy távlatosabban nézve kaphatnak sokféle referenciát), s ekképp annak látjuk példáját, ahogyan a gyerekkönyvkiadás egy aktuális társadalmi szituációra igyekszik érzékenyen reagálni. A kialakuló konfliktusok, a velük kapcsolatos eltérő társadalmi reakciók, majd a megoldási kísérletek egy átgondolt didaktikus struktúrát képeznek, s alapvetően akkor is hasznos segítséget nyújthat a szülőknek (figyelem, nem kizárólag a gyermekkel történő megértetésben, a maguk számára való átgondolásban is!), ha bizonyos vonatkozásokban a helyzet összetett voltának leegyszerűsítésére is kényszerül a mű. Bosnyák Viktória arányos, meseszerű történetvezetésében ez így van rendjén, s különösképp áll ez a befejezésre is. Nem szükségképp válik nyomasztóvá az aktualizáló parabola (a gyerekek számára vélhetően sokkal kevésbé), de Rippl Renáta rajzai hathatósan varázsolják tovább a mesevilágot.

A kamaszoknak szóló *Tabu* sorozat öt évvel ezelőtti létrehozásával a Móra Kiadó is sokat tett a kényesebb témák szóhoz juttatásáért, s tavaly Tóth Krisztina révén a kisebbek számára készült el két, igencsak fontos jelenséget körbejáró kiadvány. A Hitka Viktória által illusztrált *Anyát megoperálták* címűben egy kislány beszél közvetlen módon az édesanyját érintő daganatos betegségről (s ennek a családra tett hatásáról), úgy, hogy a nagy nehézkedésű témát feldolgozó könyv nem nélkülözi a derűt sem. A másik kötet, *A lány, aki nem beszélt* című pedig az örökbefogadás helyzetére reagál: a cigány mesék hagyományvilágát is játékba hozva mesél egy roma kislány örökbefogadásáról, a gyerek, az őt elvesztő biológiai szülők, az örökbefogadók, az édes- és a mostohatestvér helyzetét egyaránt megérikéltve. A történetben a kislány végül — emberi hangjára rátalálva — saját identitásának gyökereivel is megismerkedik, s képes lesz ezt termékenyen

integrálni az életébe. Makhult Gabriella nagyon egyéni illusztrációs világa maga is dolgozik a cigány motívumokkal, s képei elhelyezésének, alakításának teret enged az, hogy a hosszúkás könyvformátumban időnként elfordul a szöveg, s így olvasásához forgatunk kell a kötetet is. Itt említhetjük meg, hogy a Móra Kiadó egy meseantológiát is kiadott, amely Dráva menti roma népmeséket gyűjtött egybe: Frankovics György *A bűvös puska* című kötetében találhatók cigány népmesék, romákról szóló horvát népmesék, valamint balkáni cigány mesék és mondák. (Herbst László remek, vibráló, elsősorban a színes kör formát virtuóz módon variáló illusztrációiban én amerikai indián motívumokat is fölfedezni véltem, de ebben tévedhetek is.)

A 2015-ös év Tóth Krisztinái volt, amennyiben egy harmadik, nem kevésbé különleges könyvet is felsorolhatunk tőle: a bizarr módon humoros, ötletes *Orrfújós mese* (Central Könyvek) nem hétköznapi esetet tár elénk: a Peti nevű kishű orrába kötöző takony-család viszontagságairól olvashatunk, Timkó Bíbor érzékletes, mégsem viszolygató, jópofa rajzaiban pedig meg is csodálhatjuk Fikkelstein úrékat. A mese kellemesen didaktikus is, amennyiben hangsúlyos az, hogy a család olyan veszélytelen orrot keres, amelyet lehetőleg sosem fújnak ki. „A tiéd például elég formásnak látszik. Mondd csak, kifújta ma már? Többször is? Először a jobb, aztán a bal oldalt? Igen? És kezét is szoktál mosni? Na, akkor ide nem jönnek, ebben biztos lehetsz.” Még nehezebben kezelhető „lények” világába nyújt betekintést a Szécsi Noémi által írt, P. Szathmáry István által rajzolt *Tetű mese*, amely a Kolibri már említett *KönyvTÁRS* sorozatában jelent meg. A fontos sorozat a gyerekeknek kíván mesei segítséget nyújtani a problémás élethelyzetekben. A mind szövegében, mind képi világában vagány kialakítású *Tetű mese* stratégiája mutat hasonlóságokat az előbb említettel, amennyiben maga is alkalmazza a körmönfont, fonák retorikát. A tetvek szemszögéből és hangján elmesélt történetben olvassuk az alábbi párbeszédet: „És kibén bízhatunk? Már azon túl, hogy soha senkiben. / Hát a ritkán hajat mosókban, az agykontrollban meg az aromaterápiában... / A titkolózó szülőket és a félős gyerekeket kifelejtetted, öcskös.” A „gazdaszervezet”, Anna ugyanis tud arról, hogy tetvek vannak a fején, de fél szólni miattuk, nehogy kicsúfolják — ez kellőképpen föl is hívja a figyelmet arra, hogy hogyan nem érdemes viselkedni ilyen helyzetben. Szintén *KönyvTÁRS* a Győri Ildikó és Sárvári Tóttós Györgyi által írt, Szalma Edit által szemgyönyörködtetővé tett *Varázspálca szakszervíz*, amely összetett pszichológiai programra épülő segítő könyv. Az egy-egy probléma köré szerveződő, arra megoldást kínáló mesékhez azok használatát támogató gondolatok, tanácsok csatlakoznak. A hét éves Danónak legjobb barátja egy vén, időnként morgoló, de kedves diófa lesz, akinek karjai-ágai közé menekülve a kishű rendre megoldást talál a gondjára. Mindegyik mese (mind a diófa által Danónak elmondott, mind az azt ölelő kerettörténet) arra irányul, hogy hogyan lehet a gyermeki világban jelenlévő és működő varázst hatékonyan bevonni a mindennapokba, s ezáltal felülkerekedni olyan nehézségeken, mint a kialvatlanság,

a hisztizés, a gyereket és felnőttet egyaránt érintő önmarcangolás és bizonytalanság, a félelem stb. (A vérvétellel történő szembenézéshöz például varázskarddal vértézhetjük fel gyermekünket.) Lényeges, hogy a könyv — s ez igaz minden hasonló jellegű kiadványra — nemcsak a gyerekeknek, de a szülőknek is segítséget nyújt, nem pusztán olyan értelemben, hogy ami a gyerekeknek hasznos, az számunkra is az, hanem bizony saját „terápiás” segédletként is alkalmazható. S ha már a segédlet szóba került, utalnunk kell Papp-Für János fontos vállalkozására, amelynek eredménye az *Akik gyerekek maradnak* című „koprodukciós” kiadvány (Mészöly Ágnes meséjével, Bódi Kati rajzaival, Szabó Imola Julianna könyvtervével, Gerendás Péter zenéjével és Papp-Für verseivel, gyakorlati koncepciójával), s amely oktatási segédanyagként került forgalomba. A szerző értelmileg (máskor fizikailag) akadályozott gyermekek számára tart rendszeresen rendhagyó irodalomórákat, s ezek vezérfonala, forgatókönyve jelent meg idén nyomtatásban is (Magyar Napló).

Végezetül néhány olyan igényes könyvet említenék, amelyek nem kimondottan problémaközpontúak, hanem hagyományos módon nyújtanak különleges, felszabadult, szórakoztató olvasmány- és látványélményt, s emiatt igencsak kedveltek és szélesebb körben használatosak lesznek. Révész Emese művészettörténész a Csimota Kiadó 2003-as indulásához köti a gyerekkönyvkiadásban tapasztalható „képi fordulatot”, amely után egyre-másra művészi igényű, hol a szemet büvöletbe ejtő szépségű, hol abszurd, hol játékosan szövevényes és humoros illusztrációs kiadványok jelentek meg.⁵ Valóban, az utóbbi bő évtizedben számos tehetséges és nagyszerű illusztrátor bukkant föl, akik vagy „csak” képanyagot szolgáltatnak a szövegekhez, vagy a könyvtárgyak előállításában és tervezésében is komoly szerepet vállalnak (az egyik személyes kedvencem a könyvtervezők közül Szabó Imola Julianna, mert bár nem a leglátványosabb a munkája, az ő arányos és ízléses könyvfelület-kezelése egyedülálló). Van olyan könyv, amelynek újdonságát a szokatlan, meglepő vizuális közeg adja, ilyen volt például Lázár Ervin *A fába szorult hernyó* című meséjének kiadása Kárpáti Tibor illusztrációival. (Számomra a Kárpáti Tibor-féle bevállalás rajzok miatt lett igazán emlékezetes Laik Eszter *Abszurd, bravúr, celeb* [Móra] című verses szómagyarázó könyve is.) A Csimota újabb kiadványai közül a 6–9 éves korosztálynak ajánlott Borbáth Péter *Sündör és Niruja*, amelynek bár nem épp a legsimulékonyabb a szövegvilága, mesébe oltott posztumán jellege, fémcstillogású hangulata összetéveszthetetlen. Ramsey Dávid illusztrációi szerves részét képezik ennek a hatásnak, s nem kell más bizonyíték arra, hogy a Csimota Kiadó könyvtárgyban gondolkodik, mint az, hogy a megjelent művek túlnyomó részét egyszerűen el sem tudjuk képzelni más vizuális és tárgyi formában. (Ugyanez természetesen nem minden gyerekkönyvről mondható el, időnként kifejezetten elgondolkodom azon, hogy mennyire izgalmas volna az adott szöveg Rofusz

⁴ A *Ne félj, apa!* gender-értelmezésével kapcsolatban lásd: HERCZEG-SZÉP Szilvia, *Apa mindent megold*, KULTer.hu, 2016. augusztus 14., <http://kulter.hu/2016/08/apa-mindent-megold/>.

⁵ Révész Emese: *Piroska Kiberádiában. A kortárs gyerekkönyv-illusztráció új útjai*, <http://www.gyermekirodalom.hu/?p=7022>

Kinga képeinek közegeiben.) Hasonló a helyzet Lanczkor Gábor kisebbeknek szóló *Gúfó*-sorozatával, s nem a kis bagoly kalandjait elmesélő szöveg kritikája, hanem a könyvtervezés dicsérete az, amikor azt írom, hogy Takács Mari képanyaga nélkül más súlya lenne a dolognak. Igazán felvillanyozónak érzem Kollár Árpád és Nagy Norbert újabb közös kísérletét, *A Völgy, írta Tárkony* című művet, ez esetben épp az illusztrációs anyag és a szöveg rendkívül inspiratív diszharmonizációja miatt. Kollár műve olyan hagyományokból táplálkozik, mint Lázár Ervin, Milne *Micimackója* vagy épp Kosztolányi *Esti Kornélja*, s bár sok helyen zörög nekem Tárkony, „a nemköltő költő” története, nagy kár lett volna, ha nem (ebben a formában) találkozunk vele.

Dániel András az egyik legautonómbb, leginkább egyéni világot megjelenítő alkotó, annál is inkább, mert kevesen vannak, akik mind a szövegírásban, mind a rajzolásban hasonló kreativitással képesek dolgozni (a már említett Szegedi Katalin idekíváncsozhat még, ám az utóbbi időben neki is az illusztrációs munkássága domborodott ki, különösen a nagyalakú mesegyűjteményekben vagy naptárakban). Dániel András a *Szofi*-sorozatáról is ismert Harcos Bálint egyik kedvelt illusztrátora is, például a gyermekvárast kellemesen groteszk történetben bemutató *A Tigris és a Motyóé* — izgalmas, hogy Harcos *Szofi*-könyvei mennyire más hangulatúak Cristina Quiles szikrázóan letisztult képeivel (mindkettő Pagony). Dániel András nagy dobása volt 2014-ben a *Mit keresett Jakab az ágy alatt?* (Pagony), amely mellett, hogy elképesztően vicces szöveges és képi narratíva, még afféle társasjáték is, hiszen Jakab útját és feladatait a gyerek (s a játékos szülő) is megoldhatja a foglalkoztatóként (egy helyen Rorschach-tesztként) is funkcionáló könyvben. Az önreflexív szövegmondás és „könyvtörténés” nagymestere — a szintén egyszerre író és rajzoló Lakatos István mellett — Dániel András, s ezt viszi tovább a Betűtészta által kiadott *A könyv, ami-be bement egy óriás* című munkájában. Remek humor jellemzi ezt a nagyobb szabású, az előzőnél egy-két évvel idősebbeknek ajánlható könyvet is, amelynek már a címe is jelzi, hogy bizony sokszor reflektál a szöveg az olvasás folyamatára (amely a mesélőhelyzet egyik alapvető jellemzője). A létező mintával — Szabó Ozor János, a Világ Legerősebb Fogyatékkal Élő Embere cím kétszeri elnyerője — rendelkező hős, a barátságos féllábú óriás kalandjait követhetjük nyomon, s megjelenik benne a másság elfogadásának azon kérdése is, amelyhez hasonlót Csukás István tett föl anno a *Süsiben*. Dániel András könyveinek rendkívül szórakoztató vonása a szöveg és kép folyamatos egymásra felelése: „Gyorsan rajzolok ide egy táblát, hogy megállítsam. Ha egyáltalán kifer még ide...” (Természetesen az „Itt a vége, fuss el vé...” feliratú tábla félig lelóg a lapról.) Dániel legújabb vállalkozása a szintén népszerű, meghatározhatatlan kis lények köré szőtt, kicsiknek szánt *Kufli*-sorozat (Pagony), amelynek idei darabja a *Jó éjszakát, kuflik!* — kacagtatóan elborult könyv.

Tamás Zsuzsa bájos és szeretetteli, kicsiknek szóló, Horváth Ildi által illusztrált *Kicsi Mimi*-könyvei a Naphegy Kiadó gondozásában jelentek meg (tavaly a *Kicsi Mimi és a Kőkény ovi*, idén

pedig a *Kicsi Mimi nagytesó lesz*). Olyan történetek esnek meg benne a szeretnivaló kisnyuszival, amelyek sok gyermek életében is helyzetként adódnak: a költözés, a gyermek és szülő számára egyaránt rémisztő fülgyulladás, az óvodába menés, a kistestvér születése. Olyan szituációk ezek, amelyeknek sokféle mesészerű feldolgozása szükség van, s Tamás Zsuzsa érzékeny szövegébe könnyű belemerülni. Sok mindenkit lehetne (és kellene) említeni még a mindig kiváló, talán a legerősebb magyar branddé váló Berg Judittól (*Rumini*, Pagony; *Lengemesék*, Central) kezdve a némileg abszurd, a szájra garantáltan vigyort varázsoló Víg Balázson (*Puszirablók*, Radnóti Blanka illusztrációival, Móra) át a Koinónia (a már említett Balázs Imre Józsefen túl további nagy-szerű) szerzőiig (Gál Andrea, Zágoni Balázs). A kolozsvári kiadó újabb kötetei közül a Kürti Andrea által illusztrált, Gergely Edó írta ötletes, szellemes *Monyónyárt* emelném ki, amelyben az emberi szemmel nem észrevehető monyók különleges, emberen túli, de az emberekével összefonódó világa elevenedik meg, s az erdélyi kulturális közegek, különféle lokális hagyományok is összetett, érdekfeszítő módon közvetítődnek benne. (Külön és hosszabban lenne érdemes szólni még a papírszínház jelenségéről is, amelyhez a Csimota hasznos módszertani segédkönyvet adott ki.)

Alapvetően elmondható az, hogy a gyerekkönyvek egy jó részének (s amelyekről jelen cikkben szó esett, azok döntő mértékben ide tartoznak) funkciója az is, hogy a szülők számára is jelentsenek szórakozást és példát — tükörfelületet, amelyben megvizsgáljuk magunkat olyan szemszögből, melyhez a gyermekek nélkül nem volna hozzáférésünk. Emiatt az sem baj, ha egy-egy gyerekkönyvet végül már (vagy eleve) csak a szülő lapozgat, mert számára lett izgalmas — szerencsére se szeri, se száma azon kiadványoknak, amelyekben a gyerek fogja örömet lelni, illetve amely közös találkozást tesz lehetővé.

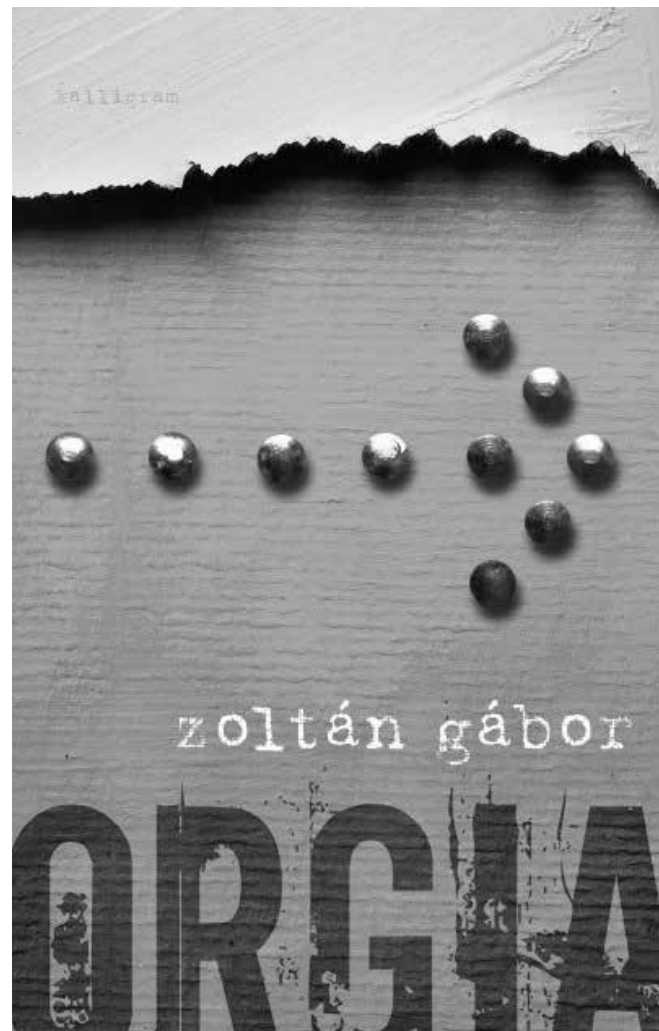
BAZSÁNYI Sándor

Antropológiai orgia — ideológiai piac

(Zoltán Gábor: *Orgia. Kalligram, 2016; Závada Pál: Egy piaci nap. Magvető, 2016*)

Az íróknak sajnos időnként mások helyett, helyettünk kell elvégezniük a munkát, nem kevés közös dolgaink egyikét-másikát. Miközben a saját dolgukat sem szabad félvállról venniük. Úgy próbálnak ilyenkor feledésbe merülni vagy kiüresedésig sulykolt ügyekre, hosszan elfojtott történelmi traumákra vagy utólagosan eltorzított történelmi eseményekre emlékeztetni, hogy közben igyekeznek nem elfelejteni azt sem, ami az irodalom lényege, sava-borsa. Hogy tudniillik saját nyelvet kellene vagy illene teremteniük az adott tárgy érvényes *végigbeszéléséhez*. Mert világos: álságos vagy semleges (netán álságosan semleges) nyelvet nem használhatnak. Azaz hogy nem beszélhetnek politikusan, a pártpolitika kisajátító és egyneműsítő tolvajnyelvén, de nem választhatják a tudomány távolságtartó és tárgyias beszédmódját sem. Pontosabban úgy kell távol maradniuk az előbbtől, hogy egyúttal közel kerüljenek az utóbbi által fellelt és előállított ismeretekhez, adatokhoz. Csak hogy aztán ettől is ugyanúgy eltávolodjanak. És persze jó, ha mindeközben nem válnak túlságosan, indulatosan és kiszámíthatóan elfogulttá, ideologikussá sem. Meg kell, hogy találják saját, csoporthiedelmektől mentes nézőpontjukat és hangfekvésüket.

Nos, míg Zoltán Gábor ez idáig számára ismeretlen szépirodalmi helyzetbe került akkor, amikor új regénye tárgyául választotta az 1944–45-ös nyilasterror iszonyatos eseményeit, azon belül a budapesti tizenkettedik kerületi szervezet rémtetteit, addig Závada Pál úgymond biztosra ment, amennyiben a megelőző regényeiben kidolgozott, mértékkel változatos, jellegzetesen művi elbeszéléstechnikai eszközökkel hangosította ki a második világháborút követő, 1946-os vidéki vérvádak mentális hátszágát, nagyobb részt a két halálos áldozatot és több súlyos sebesülte követelő kunmadarasi, kisebb részt az egy gyilkossággal és egy súlyos sebesüléssel járó miskolci zsidópogromok fikciósított és stilizált ábrázolásával. És míg Zavadának már bőven



rendelkezésre álltak feldolgozott történelmi dokumentumok és szaktanulmányok (például Pelle Jánostól vagy Ständeisky Évától), addig Zoltán elsősorban saját levéltári kutatásai nyomán ment utána annak, hogy mi is történt valójában az ő (tudjuk meg a fülszövegből, valamint néhány korábban publikált írásból, regényváltozat-részletéből) szűkebb lakóhelyén, a Városmajor környékén, amely egyébként, de nem mellékesen, nagyjából megegyezik Mészöly Miklós 1976-os *Film* című regényének helyszínével. Tehát míg az *Egy piaci nap* elsősorban a szerző saját epikai műveivel mutat rokonságot, leginkább talán *A fényképész utókorával* és az *Idegen testünkkel*, és még esetleg párbeszédbe állítható néhány hatvanas évekből regényparabolával, elsősorban Sánta Ferenc *Húsz órájával*, addig az *Orgia* a Mészöly-mű szenvtelenül részletező látásmódjával bemutatott tájék egy-két neuralgikus jellegű pontjára vet engesztelhetetlen és könyörtelenül pontos pillantást, ha tetszik, a jelentős íróelőd látásmódját megörökölve és átalakítva részletezi a negyven éve felvázolt regénytérkép néhány szelvényét, mint amilyen például a *Film*-ben kurtán és élesen megemléített Városmajor utcai Bíró Dániel

Gyógyintézetben 1945. január 14-én elkövetett nyilas vérengzés. (És persze nem feledkezhetünk meg a további rokon tárgyú és szemléletű művekről sem, leginkább talán Kertész Imre *Sors-talanságáról* és Márton László *Arnyas fűtőcájáról*.) Mindkét mű lehetséges emlékezetpolitikai távlatait mérlegelve tűnik szimbolikus jelentőségűnek, hogy a Zoltán-regény egyik fő helyszíne, a Városmajor utca 37. alatti nyilas pártház telke ma üresen áll (lebetonozott parkolóhelyként).

A két regényben leírt események elválaszthatatlanok egymástól, egyrészt az ősrégi (legalább középkori) gyökerekkel rendelkező, mindmáig lombosodó antiszemitizmus alakulástörténetében, másrészt annak egyik legsötétebb magyarországi fázisát tekintve, amely az 1944. március 19-i német megszállást követő gettózásokkal és deportálásokkal indult, és a haláltáborokból hazatért zsidósággal szembeni ellenszenvből fakadó vidéki pogromokkal zárult, közrefogva a nyilasterrorban tetőződő tömeges vérengzéseket. A két kereteseményt Závada regénye tárgyalja, hiszen az 1946-os következmények körüljárása során szórványosan értesülünk az 1944-es előzményekről is, a borzalmas csúcspontot pedig az *Orgia* ábrázolja, mégpedig az 1944–45-ös budapesti események szokatlanul kíméletlen részletezésével.

Ám ezen kívül nem sok hasonlóságot leltem a két mű között.

Talán még annyit, hogy egyik regény sem az antiszemitizmusról szól igazán. Sokkal inkább arról, hogy milyen az ember, milyenek vagyunk — antiszemitizmussal vagy nélküle, attól függve vagy függetlenül. Hogy mi mindenre képes az ember bizonyos helyzetekben, mi mindent képes elkövetni az ember az (ellenségnek, idegennek, bármilyen szempontból másmilyennek tekintett) embertársával. Végtelenül szomorú embertani igazságot hallunk mindkét műből: az emberiség (azon belül térségünk) történetében rendszeresen felbukkanó pusztító ideológiák uralomra jutását nem más teszi lehetővé, mint az ember(nek nevezett „sárkányfog-vetemény”) eredendő bestialitása. Ha megvan hozzá a szükséges körülmény, teljes pompájában megnyilvánulhat az ember valódi lénye, iszonyatos lényege. Elég hozzá egy piaci nap, és máris véres orgia kerekedik.

Persze mindig valahol valakik valamiért követnek el erőszakot valakik ellen. És persze azt mindig valaki valahogyan ábrázolja. Mindenki, minden író a maga módján. Még akkor is, ha az egyik mintha eltanulna bizonyos mesterfogásokat a másiktól. Jelen esetben Zoltán Zavadától az elbeszélői többes szám első személy használatát. És noha epikája védjegyéértékű, ám könnyen elsajátítható furfangját Závada ezúttal csak módjával alkalmazza, érdemes egymás mellé állítani a két regény egy-egy bekezdését — egyfelől az *Egy piaci nap* női elbeszélőjének ki-egyensúlyozott modorosságát, keresett kifinomultságát; másfelől az *Orgia* nyilaskórusának hátborzongató magától értetődését, gyakorlatias nyersességét:

Hogy a Jehova húzná a faszára az ilyet...!, fakadt ki őszinte felháborodással, fejcsoválva egy karszalagos sofőr, hogy az őt bámuló utca-

közönségünkől még a tisztcsaládanyáknak sem volt érkezésük illedelmesebb beszédre inteni a közhangulat legtömörebb összegzőjét. Én is csak most kezdem fontolgatni, hogy az ilyen mocskos beszédet tanítóné létemre egyáltalán lejegyezzem-e. (*Egy piaci nap*, 37)

Itt Pesten, akiket beviszünk, azoknak max a fele zsidó. A katona-köteles korú férfiakat ugyanúgy levetkőztetjük és megverjük, mint a zsidókat. Tartjuk magunkat a legalább húszperces szenvedés bevált szabályához. Annyi a változás, hogy Pesten ki lett mondva: kereszténynek maradandó sérülést lehetőleg nem okozni! Mondjuk egy vérző orrért, kitört fogért nem jár feddés. Kezelés után levisszük őket a pincébe, hadd puhuljanak. Enni-inni nem kapnak. (*Orgia*, 134)

A Závada-regény elbeszélőjének megjátszott tanácsalansága („...hogy az ilyen mocskos beszédet tanítóné létemre...”) mögött mindvégig érezzük az őt megszólaltató szerző mesterségbeli magabiztosságát, a szoros kézben tartott stiláris gyeplő kiszámított lazulásait-feszüléseit. A Zoltán-mű roncsolt nyelvű elbeszélői kórusa viszont mintha erőszakosan felszámolná a szerző saját látásmódját, mintha nem engedné máshogyan és máshonnan látni a kegyetlenségeket, mint az elkövetők torz szemszögéből, az elkövetés közvetlen közeléből — és nem változik ez akkor sem, amikor az egyes szám harmadik személyű elbeszélő átveszi a szót a nyilaskórustól, akár úgy, hogy kívül, akár úgy, hogy belül marad a főszereplőnek tekinthető keresztény vasüzem-tulajdonos tudatán. Tehát míg az *Egy piaci nap* énelbeszélője félig-meddig biztonságos távolságot vesz fel a tárgytól, és ebben a távolságban tartja az olvasót is, mondhatni lényegesen nem veszélyezteti befogadói megszokásainkat, esetleg kényelemszeretetünket, addig az *Orgia* elbeszélésmódja már-már elviselhetetlen közelséget teremt, és ebbe a közelségbe kényszerít minket is, mintegy életre hívja az ábrázolt erőszak nyelvi-irodalmi megfelelőjét, más szóval lidérces álközösségre lép a gyilkosokkal, miközben a kínzókhöz rángatott (jobb érzésű) olvasót érületileg mégiscsak a kínzottak körébe utalja. Závada regényében mindvégig jól tudjuk, hogy hol van a szerző, és hol vagyunk mi: az ő jól ismert, otthonos, tetszetős szerep- és stílusjátékokkal zsúfolt regényműhelyében. Zoltán regénye ezt nem teszi lehetővé: az elbeszélői fogásokat változtató szerző sokszor mintha a kínzók oldalán állna, és így mi is kénytelenek vagyunk onnan nézni a véres eseményeket, miközben nem lehet, hogy ne vállaljunk közösséget a kínzottakkal, hogy ne vegyünk részt a leírt kínzás, az ábrázolt szenvedés testi tapasztalatában — és ez a hátborzongatóan összetett, szó szerint önkínzó érzet feltehetően a szerzőt is mindvégig fogva tartotta a regény írása során.

Az *in medias res* induló *Orgia* főhőse, a „vasgyáros” Renner először (feleségével és szeretőjével együtt) áldozata lesz a „Tizenkétker” Városmajor utcai nyilas pártházában zajló kínzásoknak, majd belép a szervezetbe maga is, csak hogy mentse a saját (és a két nő) életét. Ameddig csak lehet, kerüli az erőszakos eseményeket, eleinte még gondolkodva, azazhogy gondolkodni igyekezve a körülötte történő dolgokon, aztán meg egyre tompábban, egyre gépiesebben (nem úgy, mint az öccse,

a gátlásosságát szadizmussal ellentételező „Kisrenner”). Renner alábbi tudatfutamatát olvashatjuk akár egyfajta bevezetesként is az elkövetkezendő borzalmakba: „Másképpen ő senkiben sem látott meg soha olyasféle indulatokat, mint amiket az utóbbi napokban megtapasztalt. Vagyis nem bízhat az érzékeiben. [...] Lehet, hogy újra kell tanulnia az embereket.” (21)

Az emberrel kapcsolatos, emberre vonatkozó ismeretek „újratanulása” nemcsak Renner, de az olvasó számára is megterhelő, és egyúttal nem kis feladat elé állítja az elbeszélőt, aki hol kívülről, hol belülről ábrázolja a hírhedt Kun András páter úgymond szellemi vezetése alatt kegyetlenkedő, következetesen valódi nevükön (Bokor Dénes, Bokor Sándor, Dési Miklós...) szerepeltetett, egyszerű társadalmi helyzetű és lelki állagú kisnyilasokat. Mintha lehetetlen volna huzamosan egy helyben maradnia, egy helyről beszélnie, mintha az ábrázolt téma eleve kizárná az ábrázolásmód egységességét, és egyúttal széttörné a leírás nyelvét. Nézzünk véletlenszerűen egy-egy példát a külső és a belső elbeszélői nézőpontok alkalmazására: „A kerti ajtó mellett a falnak támasztva dróttal körbetekert fenyőfa, mellette csupasz tetem.” (63) „Mulatságos módon egy szép lány nagyvárosi bérházban eszközölt perzselése ugyanolyan szaggal jár, mint egy hízott disznóé, falusi udvaron.” (142) Van, hogy a nagyon eltérő nézőpontok, tehát egyfelől a szenvtelen elbeszélőé, másfelől az alantas indulatokba kocsonyásodott szereplőké, törésekkel jelölt szövegegységenként vagy bekezdésenként váltják egymást. De van úgy is, hogy egyetlen mondaton belül keverednek lidércesen össze (jelen esetben az „...és hogy...” nyelvi fordulópontján): „Wébert, a sofőrt egy másik fiúval visszaküldik a Városmajorba, és hogy ne menjen üres kézzel, kibájlják elegáns utcai lakásából doktor Halasnét, és beszállítják a nyilasházba.” (40) Zoltán mindig odafigyel arra, hogy az embereket kínzó nyilas szereplők tudatmozgását a rájuk jellemző szavakkal, szóalakokkal is fűszerezze — ami természetesen része lesz az olvasó (ezúttal hangzásbeli) kínzásának, ahogyan az a kötet utószószerűségében áll az egyik nyilas „alapszó”, az „aggilis” kapcsán: „Szeretném, ha az olvasó úgy hallaná.” (312) Például az egyik pártszolgálatos szájából: „— A Kisrenner egy aggilis gyerek [...]. Nyereség a szervezetnek.” (134) Az újonc erőszakosságát elismerő veterán szójárását vagy névhasználatát („Kisrenner”) pedig azonnal átveszi az elbeszélő, aki ezzel csak még inkább nyomatékosítja a gyilkosok közé keveredett Renner (immár „Nagyrenner”) morálisan kétes helyzetét — anélkül, hogy fülsértően moralizálna: „A Nagyrenner eleget látott. Elhagyja a lakást.” (134) És persze az ikes ige helytelen alkalmazása a „magyar földet” a megkínzott zsidó embereknek felemlgető nyilas dagályos szózatában („Elbúcsúznak, mondjátok! Elbúcsúznak, mert ezen a földön nekem semmi keresnivalóm nincs”) is jelentősen hozzájárul a „magyar” szó kétes használati értékének árnyalásához. (135)

Nem is tudjuk, hol borzongjunk jobban: ott, ahol a szenvtelen elbeszélő szólamát halljuk (amely valamiképpen emlékeztethet Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című regényének hidegen tárgyilagos hangfekvésére), vagy ott, ahol a nyilas sze-

replőcsoport embertelen szövegelését olvassuk — például azon a jellegzetes szövegtörésponton, ahol az utóbbiból fordulunk át az előbbibe, a zsidó foglyokat Budáról a pesti gettóba kísérő nyilasok barbár nézőpontjából az áldozatok szenvedéseit pontosan számon tartó elbeszélőébe:

Valószínű, lesz egy-két lefagyott kéz vagy lábujj. Tényvalóság, de ezek legalább megérkeztek. Mi meg kutagolhatunk vissza Budára. Húsfokos hidegbe! Fegyvert cipelve. Mindig a zsidók járnak jól.

A Klauzál-téren, a gettóban, amilyen gyorsan csak lehet, eltávolítják a spárgákat. Sokaknak hiányzik valahány körme. A Városmajor-utcában maradt. Bedagadt már minden kéz. Lehetetlen úgy vágni, hogy bőr ne sérüljön. Dörzsölgetni kell, ütögetni. Fáj, ahogy visszatér az élet...” (86)

És ha csak az elbeszéléstechnikai szövegtörés túlsó oldalát nézzük, zavarba ejtő, ahogyan a semleges hangú elbeszélő egyszerre visszhangozza az előző bekezdésbeli elkövetők szójárását („A Városmajor-utcában maradt”) és azonosul az áldozatok kínjával („Fáj, ahogy visszatér az élet”).

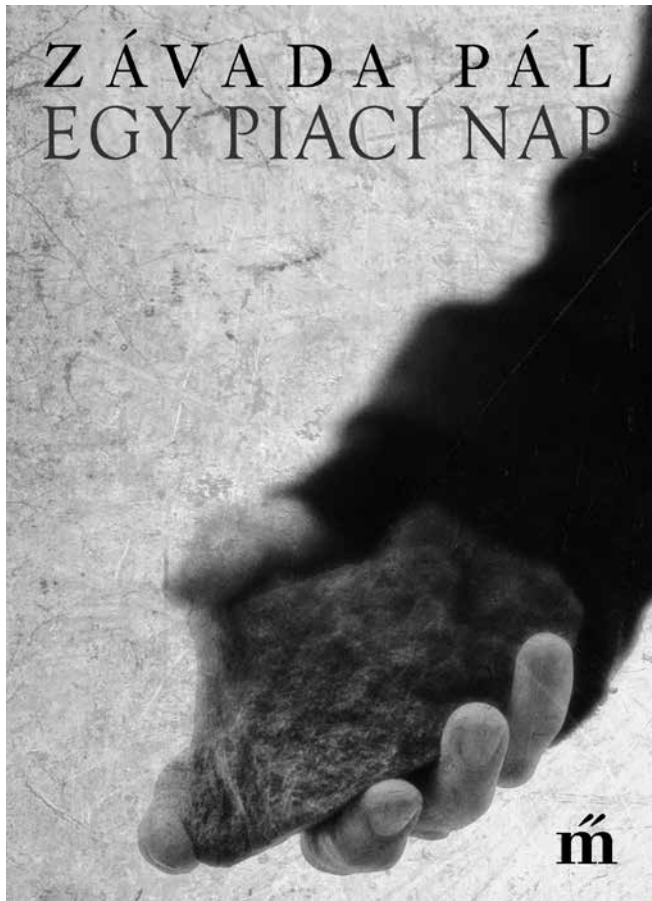
Fáj, ahogy az elbeszélő minduntalan belehelyezkedik a hungaristák korlátozott tudatába, vagy ha tetszik, átengedi a szövegteret a hungaristák nyers — elbeszélt vagy idézett — szólamainak: „Hiányozni fognak [a kerületből távozó fajtestvérek], mondják sokan a szervezetben. Öröm volt nézni, ahogy Fehérhegyi és fiai ingujjra vetkezve egymás mellett verték a zsidókat. Vigasz, hogy akad bőven, aki a távozók helyére álljon.” (71) Vagy: „Szívából megszerették a tizenkettedik kerületiek Nidosit [a foglyok bőrébe nyilaskereszt formájú rajzszőg-alakzatot nyomkodó párttagot — ezt a förtelmes cselekedetet stilizálja borzongató kötetborítótóvá Hrapka Tibor]. És ő is a tizenkettedik kerületieket. Habár, jobban mondva, több ez szeretetnél: életre-halálra szóló szövetség jött létre. Frissen fakadt vér hitelesítette.” (123) Nem is az a borzasztó igazán, hogy mit láttat az elbeszélő, hanem hogy milyen természetességgel láttatja. Zoltán több nézőpontot használó elbeszélője nem gondolja, hogy neki bármi dolga volna a láttatáson kívül, hogy értelmeznie vagy ítélnie kellene. Hogy valamiféle humanista moralizálással kellene öveznie vagy ellensúlyoznia a leírások dermesztő naturalizmusát. A legtöbb, amit tehet, hogy mozog: hol közelebb megy, hol távolabb húzódik, hol belülré helyezkedik, hol kívülről ábrázol. Utólagos tanúságtévőként olykor mintha átlépne az elbeszélés-etikai szempontból vett (a neki kiszolgáltatott olvasó feltételezhető tüőrképességével számoló) ábrázolhatóság küszöbén, olykor viszont határozottan megáll ott. Van például, amikor a borzalom közvetlen megjelenítése hirtelen átvált egyenes idézésbe egy-egy szövegegység végén — például a szadista büntársait biztató Kun páter alábbi szózatában, amelynek jóvoltából tehát már nem látjuk, csak (?) halljuk, hogy mi történik a továbbiakban a kínzás helyszínén: „— Az az érzésem, lesz még jó pár ilyen Budáról menekült jómadarunk. Asszonyom, maga jön. Hé, nem a fenekit. Először a mellét.” (174) És van, amikor az elbeszélő nem tehet mást, mint hogy elhallgat — például a nők megbecsztelenítő kínzását ábrázoló jelenet végén: „Egyik társa a gyerekes nővel szopátja

magát. A csecsemő a nőt szopja, a nő az ifabbik Gállt.” (179)

A regény címét adó szó egyfelől utal a szadista indulatokkal együtt járó szexuális izgalomra, másfelől teljességgel meghatározza az *Orgia* emberképét — legyen szó akár a csoportos kivégzést követő pálinkaivástól feltűzelt „Pokorny testvérről”, aki végre „beteheti a duzzadt nemzőszervet a Bözsibe”, aki viszont „nehezen találna jobb hímet annál, amelyik rajta van”, ahhoz, hogy fajtisza utódot foganjon (277), akár a megkínzott és meggyalázott felesége előtt a szintúgy megkínzott és meggyalázott szeretőjébe élvezni kényszerített Rennerről, aki ráadásul éppen ekkor, vérben és iszonyban nemzi a háború után megszülető kisfiát (306–309). Az antropológiai orgia teljeskörűségét felmutató záróképben kendőzetlenül látjuk a regény fő történetének közvetlen előzményét, a nyilasok közé keveredett „vasgyáros” (valamint felesége és szeretője) tortúráját — egyenesen az ördögi találékonyságú Kun páter vezényletével. A mű legutolsó mondatát, hiába tesszük le a könyvet, nem tudjuk nem továbbvinni, nem tudjuk nem önmagunkra, önmagunk múlt- és önértésére vonatkoztatni: „Folytatódik a folytathatatlan.” (309) Ott állunk a Városmajor utca 37. üres telkén.

Egyedül a belénk égett látvány marad. Az orgia borzalmas alakzatának látványa: Kun páter, Renner, a felesége, a szeretője, a nyilasok. A látványt leíró szavak és mondatok. Ezek a mondatok pedig szikárak, szárazak, csúnyák, sokszor roncsoltak vagy rontottak. Nem akarnak szépen szólni. Nem akarják szépen szólva elkendőzni azt, aminek aztán tényleg nincsen semmiféle szépsége. A megszépítő, megszépítve megnyugtató magyarázat vagy értékelés tehát — már csak mondatpoétikai okokból is — elmarad. Hiszen az emberi létezés iszonyatának mélypontján, az önmagából kivetkőzött tettes végletes elvadultságának és az önmagából kivetkőztetett áldozat teljes kiszolgáltatottságának szorító présében, kettejük (és még nagyon sokuk) testi egymásra utaltságának poklában nincs értelme, nincs jelentése semminek. Minden csak üresen humanisztikus moralizálásnak hatna. Nehéz ezen a ponton megszólalni, pláne (szép)irodalmi szöveget írni, vagy azt végigolvasni. Zoltán Gábor vállalta ezt a nehézséget. A többi már rajtunk, az *Orgia* olvasóin áll.

Az *Egy piaci nap* teljességgel más srófra jár. Zoltán sokkolóan nem-szép mondatai mellett óhatatlanul artisztikusnak hatnak Závada (elkötelezett híveinek ismerősen csengő) mondatszerkezetei. Meg hát önmagukban tekintve sem volnának mások: olyan tetszetős szövegindázatok, amelyek furcsa feszültséget keltenek az olvasó tudatában. Amennyiben ironikus ízü stílusjátékokkal takarják vagy fátyolozzák a voltaképpeni tárgyat. Tartják távol magukat a tárgytól. És helyeznek minket is ebbe a távolságba. Mint ahogy Zoltán mondatai meg éppenséggel belekényszerítik az olvasót az alig elviselhető közelségbe. Az alkati különbségen túl persze leginkább arról van szó, hogy nagyon másfajta kor-, cselekvés- és beszédhelyzeteket ábrázol a két regény: míg az 1944–45 telén játszódó *Orgia* az egyenes gyűlöletnyilvánításból, a gyilkos örjongségből kiindulva keresi annak szépirodal-



mi párhuzamát, addig az 1946 tavaszára tájolt *Egy piaci nap* a haláltáborokból hazatérő zsidókra irányuló indulatot egyszerre leplező és sejtető tolvajnyelv, a szalonzsidozáshoz fogható nyelvi sandaságok tükrében építi fel a maga kifinomult szövegjátékát.

A Závada-mű ábrázolt és egyúttal a szerző modoros alkatanak teljességgel megfelelő nyelvi valóságába vezet be minket az elbeszélő Hadnagyné Csóka Mária — mondjuk akkor, amikor egyenesen idézi a zsidóellenes uszítással vádolt férjét pártoló kiscgazdákat: „Már nem úgy szocdemek, mer’ nem is mind szocdem. Hanem, akik visszajöttek a hogyhívjákából. / Mi? Hogy honnan? / Kik? / Na, kik. / Ja, hogy a... / És öbelölük állnak a népbíróságok is, egytől egyig, értitek...” (11) Vagy: „Meg hogy ehhez alighanem a minekmondjákoknak van köze.” (28) Vagy gondoljunk a szerzői és elbeszélői nézőpontok kettős könyveléséből fakadó, tetszetősen képmutató beszéd példáira: amikor a „megújuláspárti” református lelkész az egyszerre felekezeti és fajvédő mellékízzel rendelkező „testvérek” formulával szólítja meg a történetesen antiszemita érületű híveket (51), vagy amikor a kiscgazda Kátai Márton egyfelől a „zsidó népbíróság seggnyalói” és a „komcsi zsidóbérencek” fordulatok hetyke kimondásával kérkedik a rokon érületű elbeszélő előtt, másfelől meg a bírósági tárgyaláson már ekképpen csodálkozik: „Igen?, ilyeneket mondtunk? [...] Erre így, ebbe’ a formába’ nem em-

lékszek...” (55) Az ábrázolásmód dupla fenekű retorikájához fogható szereplői (vagy akár elbeszélői) beszédmutatványok sora tovább folytatható... De nézzük inkább a regény általánosabb poétikai keretfeltételeit.

Az 1946. május 21-i pogrom Kunmadarasát Závada átnevezi Kunvadásra (míg például a rokon témájú *Árnyas főutca*ban Márton László egyszerűen csak elhallgatta, noha azért bőséggel körbehatározta az észak-magyarországi kisváros, Szécsény nevét). Mint ahogyan többekkel együtt a nyomozás során perbe fogott, majd felmentett református tanítót, Nagy Jánost is átkereszteli Hadnagy Sándorra, aki azért is lesz kiemelt szereplő, mert éppen az ő érzelmileg és eszmeileg elkötelezett feleségétől értesülünk a vérvádat, pogromot, koncepciót, pert és még sok minden más magában foglaló eseményekről. Vagyis a szerző a férjét (látszólag mindenben) követő és csodáló hitves hangjának és nézőpontjának aprólékos kidolgozásával s így ironikus helyzetbe hozásával tállja a korabeli dokumentumokból könnyen összeállítható és a jelen morális, sőt politikai szemszögéből biztosan megítélhető történetet. Minek következtében tetszetős tanmesét olvashatunk bő fél évszázaddal korábbi, ámde máig érvényes dolgokról. Ráadásul a történetvezetésbe szöve rábukkanhatunk számos vendégmótvumra — például a késő Kádár-korszakban az 1956-os forradalomra használt „sajnálatos események” sandán eufemisztikus fordulatára (41), vagy Erdély Miklós *Vérzió* című Tiszaszász-filmjének egyik hangsúlyos kihallgatás-formulájára: „Az illető pedig megkezdi tanúvallomását: Schwarz éppen szokásos napi teendőit végezte kis üzletében, midőn... / Mikor, javítja ki a társa...” (125), vagy éppen a majdani kommunista hatalomátvételt előkészítő Rákosi Mátyás 1946. február 16-án a budapesti Sportcsarnokban elmondott beszédének demagóg módon indulatfelkeltő részletére, miszerint „a népnek igenis joga van a felháborodásra, mert ha a kormány nem cselekszik, a nép veszi a kezébe a hatalmat, és az fog cselekedni.” (134)

„Az utcán akartam jelen lenni, hogy közelről tapasztaljak meg mindent, hogy a saját szememmel lássam, mi folyik — s ne mások gyatra emlékezetére és koholmányaira legyek ráutalva” (99) — halljuk a pogromok helyszínére siető Máriától, akinek „saját szeme” egyfelől azonos a „gyatra emlékezetek és koholmányok” ellenében szépíróként fellépő Závadaéval, aki viszont másfelől mindent megtesz azért, hogy elbeszélőjének kimódolt látásmódja ne legyen azonosítható az ő feltételezhető szerzői nézőpontjával. Így például minduntalan szembesülünk a megkérdőjelezhető (leventeparancsnoki) múlttal és (antiszemita) világszemlélettel rendelkező férj iránti hitvesi lojalitás („az én uram”) különböző, hol kritikátlan, hol kritikusabb változataival: „Kérem, az én uram magyarbarát volt, s mint a legtöbben ebben az országban, a magyar érdek képviselésében teljesítette a maga szerény feladatát, vagyis azt, ami hazánk védelméből — történetesen a német szövetségesek oldalán — őrá hárult.” (43) „Egyébként Sándoromnak ezt a leventeparancsnokságát egyfelől én nagyon is megértettem, másfelől meg persze hogy a pokolba kívántam, kivált, amikor életveszélyes bajok következtek már

belőle.” (16) A „saját szem” függetlenségét hangoztató elbeszélő tehát többszörös függésben van: egyfelől a hitvesi elfogultságtól, valamint a férje származásához mérten előkelő társadalmi osztályának (apja tehető textilkereskedő) szemléletétől, másfelől meg a szerzőtől, az ő nemes célokat szolgáló elbeszéléstechnikai manipulációitól.

Ugyanakkor a „saját szemmel” látás tisztán kivitelezhetetlen munkahipotézisét hangoztató Mária — tudatos vagy öntudatlan függőségei mellett — ki van szolgáltatva a saját testének, a saját teste történetének is: miközben a férje 1945-ben leventeparancsnokként tanítványaiával védte a hont, addig őt orosz katonák megerőszakolták, ami után már nem tudta „Sándorát” úgy ölelni, ahogyan azt mindketten szerették volna; ráadásul az 1946-os tavaszi pogrom során egy indulatos férfi kis híján újra megbecstelenítette. Többszörös testi-lelki traumájáról még magának is csak módjával beszél, nemhogy az „urának”: „Most leírtam ugyan, de ez nem azt jelenti, hogy bárkinek is meg fogom mutatni.” (142) És hiába ébrednek a politikai nézeteit szerelmi vallomásba öltöztető férje hallatán „olyan vágyak” a tagjaiban, „amilyenekre évek óta nem volt példa”, ha egyszer ölelkezés közben a teste csakis a rajta férfiak által elkövetett erőszak-cselekedetekre emlékezik (177–178). És később is csak „bátran összeszorított foggal” lesz képes elviselni a tanítóként (és volt leventeparancsnokként) csodált, ámde férfiként idegen férje biztatására („...hogy csak engedjem magam legyőzni a kéjben”) következő hitvesi ölelést (219). A feleség szexuális elfojtástörténetének lesz ideologikusan kibélelt párhuzama a kunvadási pogrom valóban „saját szemmel” megtapasztalt, ámde többszörösen elfogult nézőpontból előadott tanúságtörténete. Mi több, éppenhogy ez a szólam, a szerzői szándékot áttételesen képviselő elbeszélői ideológia teljeseedik ki a Závada-regény stílusosan vonzóvá tett szövegfelületén. A tanítóné által közvetített szereplői hangok és vélemények viszont legalább annyira elfedik a véres eseményeket, mint amennyire szóba hozzák. A regény ideológiai vázát erősíti még a Hadnagy házaspár kunvadási hányattatásait tükröző (ezúttal a kommunista párt által gerjesztett) miskolci zsidópogrom történet szála, amelyben a falubeli Hámosné kommunista férjének meghurcolásáról értesülhetünk.

Végző soron Zoltán regényének antropológiai orgiájával szemben itt valamiféle nyüzsgő ideológiai piacon találjuk magunkat, ahol kiscgazdák, parasztpártiak, szociáldemokraták és kommunisták, tartózkodóbb és vérmesebb antiszemiták, valamint a mellettük álló feleségek egymással versengő nézeteinek cserekereskedelmébe nyerünk bepillantást (mint Sánta már említett *Hűsz órájában*). Még akkor is, ha időnként egyik-másik szereplő az események során ki-kisiklik a pártideológiai vágányról: „Később [Würצל Károly, a kunvadási pogrom során véresre vert szociáldemokrata titkár] ezt vallotta: Csak amikor benyúltam a számba, és őt véres fogam a kezemben maradt, akkor jöttem rá, hogy nem mint szociáldemokratát ütnek, hanem mint zsidót.” (63) És még ha „mint zsidót” ütik is, Würצל mégiscsak „mint szociáldemokrata” beszél, vagyis ideológiai síkon léte-

zik — éppúgy tehát, mint a közismerten demokrata érzületű Závada új regényének összes többi alakja, a férje iránt mindvégig töretlen pártfegyelmet tanúsító elbeszélővel együtt.

Két nagyon közeli téma. Két nagyon eltérő írói eljárás. Az egyik szerző színvonalas mesét mondott nekünk egy adott történelmi pillanat felfűtött ideológiai piacának finomszerkezetéről, a másik pedig iszonyatos antropológiai orgiát festve szembesített minket azzal, hogy milyenek vagyunk.

BEDECS László

Kötélen táncol

(Kántor Péter: Egy kötél táncos feljegyzéseiből. Magvető, 2016)

Az Élet és Irodalom tárcarovatának több rövidpróza-kötetet is köszönhetünk az elmúlt évtizedekben, és az is előfordult már, hogy egy költő kezdte ott prózáirói karrierjét építgetni. Ez történt Kántor Péterrel is, aki 2013-ban írt hónapról hónapra tárcákat a lapba, hogy aztán most, némelyiket jelentősen átírva, de mindegyiket finomhangolva, sőt egy újabb darabbal kiegészítve kötetbe rendezze őket. Így tizennégy verseskönyv után itt az első, vékonyka, széttartó, gyenge lábakon álló prózagyűjtemény, mely alighanem inkább a külső szerkesztői nyomásra született meg, mint az életmű szerves fejlődésének eredményeként.

Kántor költészete régóta a körül a kérdés körül forog, miként lehetne megteremteni az egyes versekben „békének”, más-hol „nyugalomnak”, de legtöbbször mégis egyenesen „boldogságnak” nevezett állapotot, mely egy kicsit elviselhetőbbé tenné a gyakran üresnek és unalmasnak érzett hétköznapiakat. Vagyis: hogyan lehetne megtanulni élni? Kántor nem az ünnepekről beszél, hiszen tudja, egy utazás, egy társasági esemény, egy színházi este önmagában is tartalmat tud adni egy-egy napnak, hanem a mindennapokról gondolkodik, azokat kéne mindnyájunknak tartalommal és értelemmel megtölteni. Nem lehet mindig utazni, nem lehet mindig családi vagy baráti társaságban, netán az ebédlőasztal körül tölteni az időt, nem lehet rendezvényekre járni — de akkor mit csináljunk a kieső, arányaiban sokkal több időben?

A versekben kirajzolódó egyik válasz az emlékek újraélésére és feldolgozására utal, a másik az élet apró örömeinek felfedésére sarkall. Az emlékeket Kántor írói világában a tárgyak hordozzák, nagyrészt a „kacatok”, egy gyerekkori kismackó, egy mesekönyv, egy kopott toll, egy kavics, egy pokróc, egy cipőfűző, egy bicska, de rendszerint rákérdez arra is, mi válhat az életben egyáltalán fontossá, mi építheti és aztán őrizheti az identitást, mi lehet egy személyiség biztos kapaszkodója a biztosan bekövetkező válságok idején is. A tárgyakba rejtett történetek és érzések, illetve az ezek mögötti emberi kapcsolatok viszont sokszor már csak „ködös sejtelmek”, éppen ezért nem is egykönnyen megnevezhetők — inkább csak tudjuk, hogy van bennük valami számunkra fontos, valami hozzájuk köt minket, jólesik vigyázni rájuk, kézbe venni őket, vagy csak egyszerűen rájuk nézni, de hogy pontosan hogyan is emlékszünk az emlékeinkre ilyenkor, az a versek szerint is nehezen megragadható. Az emlékek megőrzése pedig, már tudniillik azoké, amelyek megőrzésre érdemesek, egy olyan feladat, ami még akkor is megkerülhetetlen, ha némelyikük fájdalmat és szorongást kelt — merthogy az ezekkel való találkozást úgysem úszhatjuk meg, hiába is próbálnánk a kényelmesebb és biztonságosabb élet felé menekülni előlük.

Ezt az alap gondolatot Kántor átmenti a tárcákba is — láthatóan ez az ő fő témája, erről van eredeti és mélyen megfontolt mondanivalója. Prózában kicsit másként, más hangsúlyokkal, más tempóban, sőt új hangon és új nézőpontokat kialakítva tud beszélni ezekről a kérdésekről, de egy percig sem gondolnám, hogy akár csak a tárcák legjobbjai felérnének a versek átlagos színvonaláig, a legjobb Kántor-versekhez pedig egyenesen sport-szerűtlenség lenne a mégis csak alkalmi szövegnek megmaradt írásokat mérni. A „témaszegénység” talán bántó minősítés, mégis ezt kell előhozni itt, hiszen ez is oka a prózai munkák gyengeségének. Amit egyszer már megírt sokkal jobban és színesebben, egy összetettebb struktúrában, azt nem öröm most újraolvasni laposabb és széttartóbb, habár a bámulatos költői tehetséget még így is többször megcsillantó rövidke írásokban.

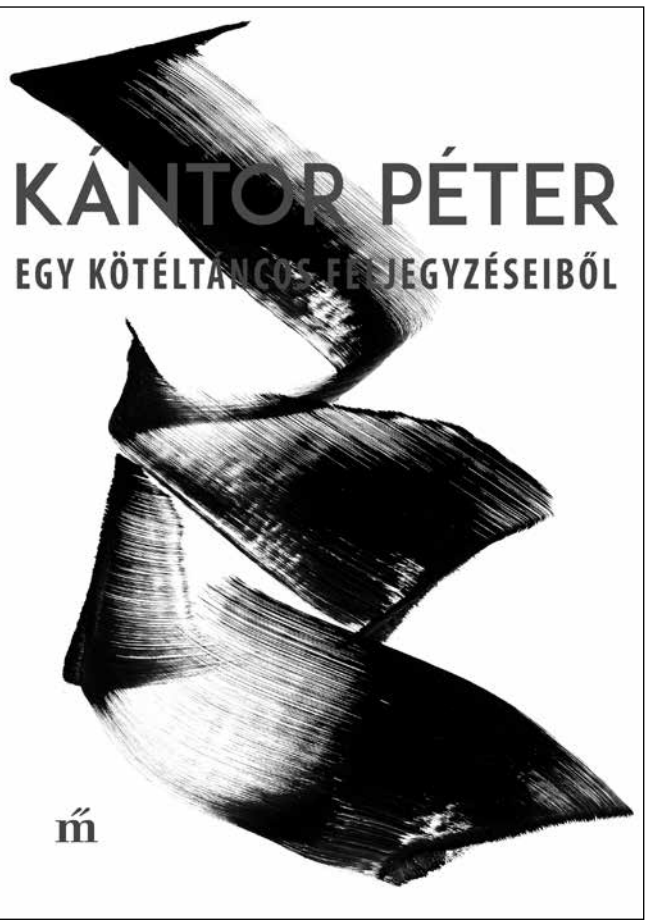
A mostani kötet keretét az elhunyt anya lakásának eladása, illetve az eladást megelőző kiárulás, majd lomtalanítás adja, és ez pont egy olyan téma, ami a legutóbbi, *Köztünk maradjon* című 2012-es verseskötet egyik központi élménye volt. Ott az anya halála a végpontot jelentette, a fájdalom tovább nem mélyíthető szintjét, amiből a kötet többi szövege is magyarázatot kapott. A *Levél anyámnak* című vers biztos antológiadarabbá vált, mert a veszteségről, illetve a veszteség feldolgozásának és a továbblépésnek a kényszerről, a gyász lelki folyamatának és a praktikus teendők gyötrelmének megrázó, mégis elkerülhetetlen összekapcsolódásáról beszélt. Ugyanezt kísérli meg a novellákban is, és a közvetlenséggel, a személyességgel, a feltárlkozás szintjével nincs is probléma, a kimért, józan, visszafogott hang is adekvát. De amíg a vers minden sorában ott a fájdalom, és azt kell éreznünk, hogy a szöveg épp azért dolgozik, nehogy a pátosz és a gyász magával ragadja, nehogy teátrális legyen, itt csak a férfias beleállást látjuk, amibe egy-egy feltárló emlék

belezavar. Ott az árván maradt fiú nosztalgiája és zavara sokkal erősebben és indokoltabban, habár mindig rejtetten van jelen, ott a mondatok csendes, méltósággal teli dallamai közvetítik a gyászt, itt direkterben jelenik meg az önsajnálát, szárazabban a lakás felszámolásának kényszerű története. A versbeli eseménysor legmegrázóbb része egyszerű, prózába hajló szavakkal indul: „kimegyek az erkélyre, utoljára”, és ott, kint tör elő a gyerekkor biztonságának és önfeledt, zavartalan boldogságának emléke, például az erkélyen vívott sakkipartik intimtása. A novelláskötet végén a könyvek közül előkerülő, Filicskunak hívott Teddy macskó hozza vissza ugyanezeknek az érzéseknek egy részét. Szép és kifejezetten lírai megoldás, hogy az üres, a lomtalanítók által kisépért lakásban majd csak ez a macskó marad. Az ablakba ültetve várja a sorát: az új lakók bizonyára őt is a szemétkbe dobják majd.

Egy másik vers, *A könyvespolc előtt* című is visszaköszön a mostani kötet utolsó darabjában, amikor az elbeszélő arról ír, hogy mivel nincs már hely a saját lakásában a könyveknek, úgy dönt, mindent elszállíttat, azaz kidob az örökölt lakásból, nem válogat. De amikor jönnek és viszik a Nádas-regényeket, a Csehovokat és a Thomas Mann-műveket, hirtelen mégis a „megsemmisülés küszöbén” érzi magát. A versben ez is árnyaltabb: ott a beszélő először megpróbál válogatni, és ezt csak azért adja fel, mert reménytelennek érzi a minden könyv kézhezvételekor felmerülő dilemmát: mit jelent ez a könyv-tárgy nekem? Mit jelentett az anyámnak? Lehetséges-e, hogy valaha még fontossá válik? Így aztán minden könyvről kiderül, hogy érdemes megtartani — de ha nincs hová tenni őket, egyszerre lehet csak megszabadulni tőlük. Mindeközben valamiképp az is belátható ebből a kis történetből, hogy egy értelmiségi, a könyvek között felnőtt, az identitását az olvasás szeretetéhez kötő ember épp a könyvespolcai előtt állva fél leginkább a haláltól.

Az anya figurája mellett a polgári értékeket közvetítő apai nagymama alakja rajzolódik még ki több írásban is — ha jobban összekapcsolódnának a szövegek, akár azt is mondhatnám, voltaképp ő a kötet főszereplője. Figyelmet érdemel például *A vasárnapi ebédek* című novella, melyben ennek a kötelező családi összejövételnek a forgatókönyvét rekonstruálja az elbeszélő. Ebből szépen kirajzolódnak a családi viszonyok és hierarchiák, látszik, hogy mindenki tudja, hol a helye, senki sem méltatlankodik az igazságtalanságok láttán és nem követel egyenlőséget. Természetes, hogy az apáé az első tányér leves és a legfinomabb falat, az sem kérdés, hogy a nagymamáé a dicsőség, a másik nagymamának viszont nincs helye még a nagyra nyújtott ebédlőasztalnál sem — hogy miért, azt kérdezni sem szabad. Külön szép, ahogy az ebéd után elvonuló apáról és az ő anyjáról beszél a szöveg: a nagymama egy órán át beszél a fiának, aki nem szól közbe, nem szakítja félbe a monológot, nem kérdez, nem vitatkozik, nem ad igazat és nem vigasztal. Csak hallgat. És a dolgok valahogy a helyükre kerülnek.

A dolgok a helyükre kerülnek: „majd rendeződnek a dolgok. Ha nem így, hát úgy, ha nem előbb, akkor utóbb” — ahogy egy másik érdekes írás, a *Mondta Kasztor* végén olvashatjuk. Ez a polgári világ rendje, ez az oka a benne megbúvó biztonság-



nak, ettől lehet vonzó és persze unalmas, kiszámítható is. A novellákban ábrázolt rutin állandóságot ígér, súlyt, amitől a rend mindig helyre billen, mint egy alul súlyos baba, de szabályokat is előír, olyanokat, melyeket nem is igen lehet vizsgálni. Ezek a szabályok szó szerint az anyatejjel együtt folynak a gyerekekbe, ha felmerül kérdés, azt is csak egyszer szabad feltenni, valódi válasz nincs rá, de ajánlatos a válasznak szánt rövid mondatot válaszként elfogadni és nem kételkedni tovább a kialakult rend tökéletességében: „egyszer kérdeztem anyámat” — „én pedig sietve elfogadtam a választ” (72).

A novelláknak ez a szintje élvezetes, hiszen valóban van az ábrázolt létnek bája, a gyermekként átélt rendnek pedig vonzása. De az írói feladat nem az édeskés nosztalgiazás lenne, nem a magazinos kesergés az elmúlt családi rend felett, hanem éppenséggel ennek az életmódnak a megkérdőjelezése, a benne rejlő álságok és hazugságok leleplezése, a nevelés leple alatti, a gyerekek szabadságát csonkító elvek kifigurázása, a családi mosolyalbum mögötti kibeszéletlen feszültségek megmutatása. Ezt a munkát Kántor elmulasztja — és erre nem magyarázat, hogy a tárca műfaja és terjedelme nem adott rá módot. Megelégedett kevesebbrel is, csakhogy ebben az esetben a kevesebb valóban kevesebb lett — a szöveg színvonala is kötélén táncol, borotvaélén a jó és a gyenge között.

A *Repülő a sivatagban* viszont épp az imént hiányolt szabadság kérdéséhez szól hozzá, és arra mutat rá, hogy bár a sivatag szabadságot ad, hiszen ott mindenki szabályok nélkül járhat-kelhet, húsz órán túl víz nélkül nem kibírható. A szabadság allegóriája tehát egyben a szabadság korlátainak, a függésnek, a kiszolgáltatottságnak az allegóriája is — ahogy a sivatagban a víznek, a családban gyerekként a szülőknek, a társadalomban a közösségnek vagyunk kiszolgáltatva. A szabadság csak álom, de a szabadság vágya mégis a szerelem vágyához hasonló mozgatóerő az életben — mondja Kántor Péter elbeszélője ebben a kis szövegben, finoman, apró jelzésekkel, szépen formált mondatokkal, kellően érzékenyen.

Még egy novellát emelnék ki, mégpedig a *Kancsendzöngna* címűt, mely a hegymászó Eröss Zsolt és többre hivatott társának tragédiáját újragondolva, tehát kivételesen az aktualitást kiindulópontnak választva jut el egy életszervezési kérdéshez, hogy ugyanis mi a fontos, miért érdemes küzdeni, milyen célokat érdemes kitűzni magunk elé. Kántor érzi ennek az idegenségében is érdekesen és végső soron ismerősen, mesebeli varázsigének hangzó szónak a költői erejét, nem véletlen, hogy a négy oldalon tizenkétszer írja le a hegy nevét, és mint egy igézetet ismétletgeti. A név pedig, ezt a szerző nagyon jó érzékkel oldja meg, a szövegben szép lassan a szinte elérhetetlen álmok költői képévé válik: a hegymászó vágya egy magas és veszélyes csúcs meghódítása, akár az élete kockáztatásával is, de a teljes élethez mindenkinek kell, hogy legyen valamilyen alig elérhető célja, valami, amire lehet készülni egy életen át: „aki készül valamire, bármire is készüljön is, az egy kicsit mindenre készül.” (45) A tragédiát a szöveg sorsszerűnek látja, mintha csak erre születtek volna az ottmaradtak — és itt azért lehetnének kérdéseink. Tényleg nem volt más választásuk, mint felmenni a hegyre és ott meghalni? Tényleg tiszteletre méltó, aki az életét kockáztatja? A fiatal, erős hegymászó közben talán épp amiatt halt meg, mert segíteni próbált a tapasztaltabb, nagyobb nevű, sokat látott társán — vagyis mert egy erkölcsileg elfogadható, szakmailag viszont végzetes döntést hozott. A sorsa másként drámai, mint az akkorra már megdicsőült, két gyerekét árván hagyó társáé, a Hópárducé (ez a név is tetszik Kántornak, pedig ebben már messze nincs akkora erő, mint a hegy valóban titokzatosan szép nevében) — ő akkor és ott döntött, és még azt sem lehet mondani, hogy rosszul döntött, hiszen segíteni próbált, de ezzel önmagát is végzetes veszélybe sodorta. A novella kielezi ezt a drámai helyzetet, állást foglal, és persze általánosít — itt valami újat, a versekből nem annyira ismerőset is megcsillant.

A könyv mégis a verseskötetek mögötti polcra kerülhet csak, az életmű részeként, de epizódyszerű, kísérletező gyűjteményként. Kántor Péter van annyira nagy költő, van annyira tájékozott és olvasott, hogy bármikor ír hasonló, elfogadható színvonalú, itt-ott érdekes, de mégis inkább felejthető novellákat, de egyáltalán nem csodálkoznék, ha első prózakötete egyben az utolsó is lenne. Sokat írt már a versekben arról, hogy mindenkinek csak egy élete van, sokat gondolkodott azon, mi férhet bele ebbe a rövid életbe, mi a fontos, és mit kell belőle kihagyni — azt hiszem, nem lesz nehéz meghoznia a vers melletti döntést.

szabó Gábor

Nirvánia ünnepel

(Keresztury
Tibor:
*Temetés
az Ebihalban.*
Magvető,
2015)

Keresztury Tibor publicisztikai jellegű írásait tartalmazó, sorrendben ötödik e műfajban született kötete ötször tíz, önálló fejezetcímek alá rendelt szöveget tartalmaz, önironikusan utalva ezzel a szerkezettel a kötet *Ötven csapás* című születésnap írására. A *Temetés az Ebihalban* megjelenésével tehát — a 2000-es *Reményfutam* óta — immár tizenöt év kulturális, szociografikus, politikai, mentalitástörténeti prózadokumentumai válnak olvashatóvá a személyesség Keresztury nyelvét oly jellegzetessé tévő esztétikai szűrőin keresztül. Azt a kérdést, hogy hol is helyezkednek el ezek az írások a műfajok rendjében, aligha lehet egyértelműen megválaszolni, hiszen ahogyan Keresztury nyelvhasználatától, úgy szövegeinek formai megoldásaitól, a hírlapírás és a prózaírás, a fikcionalitás és a tényszerűség, a személyesség és az absztrakció, a magán- és a közélet dimenzióinak izgalmas egymásba játszásától is meglehetősen idegen bármiféle karótnyelt szigor. A tárca, a publicisztika, a rövidszöveg, a glossza, a karcolat vagy akár az irodalmi groteszk változékony pozícióinak jelenlétét Keresztury írásaiban Thomka Beáta már több írásában is vizsgálta, többé-kevésbé rögzíthetetlennek ítélve azt az oscillációt, amelyek egyrészt az egyes szövegek közt, ugyanakkor az egyes írásokon belül is megmozgatják, átrendezik a kézenfekvőnek tűnő határokat. Érdekességük alighanem éppen abban a pulzálásban rejlik, ahogyan az egyes történetek a műfaji (és nyelvi) kódok különböző regisztereit érintve teremtenek meg egy sajátos hibriditást, melyet egyébként egy régebbi kötetében meglehetősen pontossággal nevez „harmadik típusú beszéd”-nek szerzőjük. Ez a terminus nemcsak azért tűnik számomra telitalálatnak, mert úgy definiál, hogy ezenközben épp a meghatározás taxonómiáját tagadja meg szellemesen, hanem mert jelzi saját beszédmódjának egyik meghatározó, a szubkultúrák, peremkultúrák, kisebbségi identitások, multimediális források felől érkező inspirációját is. E műfaji terminus utalási tartományában nyilván Spielberg, és mondjuk a film címét társadalmi/kulturális metaforaként felhasználó Európa Kiadó-szám, az *Ez a város egy távoli bolygó* sejlik fel elsőre, melynek szövege melleleg erős fedésbe hozható Keresztury számos írásának társadalomképével is. Akárhogy is, a kötetbe rendezett írások egyképp élvezhetők esztétikai tárgyakként, ugyanakkor jelenünk és közelmúltunk történelmének szociografikus leírásaként, a majdani művelődés-

történészek számára pedig a rendszerváltás utáni Magyarország társadalmi, ideológiai folyamatainak szubjektív reprezentációjaként, egy majdani, poszt-újhistorista kutatás gazdag forrásanyagaként is.

A szövegekben rekonstruálódó közhangulat, politikai állapot, az ország mentális és kulturális kondícióinak megjelenítése azonban — prózapoétikai megoldások által hangsúlyozottan is — kifejezetten személyes, szubjektív, az így megképződő történelem (történelmi jelen) tehát semmiképp sem mindannyiunk közös története, még ha sokan saját történeteinkre is ismerhetünk bennük, hanem egy nagyjából pontosan körvonalazható érték- és ízléspreferenciákkal, kulturális beágyazódásokkal és ideológiai kompetenciákkal keretezhető beszélő narratívuma, melynek elsődleges megszólítottja egy hozzá hasonló értékvilággal rendelkező értelmezői közösség. Mert ugyan minden (irodalmi) szöveg a szubjektum etikai meghatározottságának modellje, hiszen az olvasás részint etikai tranzakció is (Wayne C. Booth), sőt különböző distinkciókon keresztül láthatóvá teszi a létező ideológia valóságát, melynek persze maga is része (Althusser), Keresztury írásai éppen publicisztikai sajátosságaik miatt mindegyik instanciákat nem csupán hallgatólagosan képezik meg az olvasás folyamatában, hanem gyakorta direktben is közvetítik. Világos, hogy etikum és ideologikum efféle nyersen megmutatózó regiszterei nem csupán az érték alapú azonosulás, hanem a másfajta előfeltevések, hagyományok bázisán nyugvó viszonyulások ellenséges értelmezői tartományait is kijelölik. Ennek ékes példája jelen kötetben a *Nevében van* című szöveg, amely egy, a szerzőnek írott levél apropóján született, melyben őt és persze családját is részint „liberális-komcsi”-nak, illetve ezzel szoros összefüggésben „hivatásos rettegő”-nek nevezi az episztola névtelen alkotója. A történet ironikus hangoltsága egyértelművé teszi a megszólított és a megszólító értékvilágai, kulturális kondíciói közötti különbségeket — ezek szellemes ütköztetése adja a történet lényegét —, ám az ironiába csomagolt ideológiai ítélkezés mellett a levél „közlése” olyan dokumentatív gesztus is, amelyben lehangolóan mutatkozik meg a közbeszéd (egy jelentős szeletének) nyelvi-ideológiai szerkezete. Izgalmas feladata lesz a majdani művelődéstörténésznek, kulturális antropológusnak vagy nyelvésznek elmélyülnie az Orbán-éra nyelvi kincsesbányájában, és például eme levél-dokumentum alapján értelmezni mondjuk a „kommunista” szó 2015-ös használatának szemantikai tartományait, illetve a szöveg által ehhez felkínált értelmezői lehetőséget.

A hatalom nyelvi működésének hol szarkasztikus, hol ironikus, hol egyszerűen döbbszent csodálkozással történő vizsgálata egyébként Keresztury írásainak egyik állandó eleme, a 2002-es kötetében megjelent *Minden vonatkozásban* például Beke Albert *Röpirat az irodalom védelmében* címet viselő könyvének nyelviszmei összefüggéseit helyezi tágabb történeti perspektívába, míg a mostani kötet *Milyen kár* című írása kormányparti politikusok bizonyos elhíresült mondatait fűzi össze egy hosszabb szövegtömbbé, a hivatatlóság egy ijesztően szürreális — vagy



inkább a dadaizmust idéző — nyelvi univerzumát és társadalomképét rögzítve ezzel.

A hatalmi nyelv szólama fontos, de nem egyedüli regisztere Keresztury írásainak, hiszen bennük a legkülönbözőbb beszédmódok, hanghordozások, változatos nyelvi formák — és a hozzájuk tapadó értékvilágok — montázsszerű váltogatása, illesztgetése teszi láthatóvá közelmúltunk társadalmi valóságának gazdag nyelvi szövetét. Ha a szó mint ideológiai jel stilisztikai struktúrába rendezi a valóságot, szövegszerű rendként láttatja azokat a kulturális mezőket, amelyeknek metszéspontjain elhelyezkedik (Bahtyin), úgy Keresztury szövegeit éppen az így megképződő metszéspontok, s a rajtuk keresztül ütköző kulturális mezők ellentmondásos feszültsége teszi a legtöbbször izgalmas-sá. A szerteágazó beszédközi kapcsolatok reflektált bemutatása, a környezet nyelvi anyagként történő hasznosításának igénye Keresztury írásainak egyik eredőjét a *Termelési regény* szerzőjének „a világ konverzációjára rácsatlakozó” attitűdjében, vagy a *Fogadás naplója* naplóírójának a világot szöveggé változtató rögzítőszenvetélyében találhatja meg. Alighanem ennek tuda-

tos fel- és beismerése a *Reményfutam* épp Esterházytól választott mottója, a helyenként Esterházyt idéző archaizáló stíl, vagy akár a *Vaddisznó rokona* Esterházyról szóló szép írásai, *A legjelentősebb civil* és a *Pusztabeszéd*. Ugyanakkor — maradvá még egy pillanatra az irodalmi rokonságnál — szövegeinek szubkulturális referenciái, illetőleg mondatainak helyenkénti roncsoltsága Garaczi prózáját, etikai vonatkozásai és valóságelemekből építkező fikcionalitása pedig Tar Sándor szövegvilágát juttathatják eszünkbe, akivel a *Vaddisznó rokonában* egy megrázó beszélgetést is olvashatunk. A heterogén nyelvi elemek, eltérő kulturális kódok ütköztetéséből fakadó poétikai hatáslehetőségek kihasználása megint csak Garaczi nyelvhasználatának lehet adósa. *A négyeshatosonban* (*Temetés az Ebihalban*) például a következőt olvashatjuk: „Elindulunk. Az éjbe fut a vonatunk. Ebbe a sűrű, sötét éjszakába, ami jó ideje uralkodik nappal is a gyűlölet városában — neve is van: Budapest.” A részlet esztétikai feszültségét a kultúra eltérő helyeinek összejátszása, Presser–Dés, Celine, egy Donald Wrye-thriller és Cseh Tamás összemontírozása teremti meg.

E példa azt is jelzi, hogy a szubkulturális zenei vonatkozások is folyamatosan átszövik az írásokat, olyan sajátos akusztikát teremtve, olyan intenzív zenei morajlásba burkolva a szövegeket, amely nagyban gazdagíthatja azok élvezetét.

Alighanem olvasói/értelmezői deficithez vezet, ha a *Reményfutam Miskolc-blues* sorozatában valaki nem hallja meg a (korai) Edda lüktetését, ha a Trabant- és/vagy Balaton-intertextusok olvasásakor (pl. *Tavaszi szünet; Filmszemle a Szinva-parton*) nem idéződik fel számára Méhes Marietta vagy Víg Mihály hangja, ha legalább hallomásból nem tudja, milyen (volt) egy P. Mobil-vagy egy Tankcsapda-koncert, vagy ha nem rezonál arra a számtalan Cseh Tamás–Bereményi-idézetre, amelyek több szöveget is intonálnak. A *Temetés az Ebihalban* című kötetben olvasható *Őszintén megmondja* című írás zárómondata például a *Désiré Beája* című Cseh Tamás-dal egyik sora, aminek hangsúlyos pozícióba helyezése a szöveg végén visszamenőlegesen mozgatja meg, új dimenzióban is érzékelhetővé (hallhatóvá) teszi a történetet. Ahogy a *Tíz éve* című fejezet, s ezen belül a címadó történet is kaphat egy új árnyalatot a *Ten years after* („csak tíz év múlva ne ez a dal legyen”) felől olvasva. Mely sor egyébiránt az *Elfutni, odaérni, állni* szövegében fel is bukkan (*Bejárat a semmibe*).

Ha már számok. Immár tizenöt év szövegtermését megismerhetve körvonalazhatónak tűnnek azok a témák, fixációk, amelyek kötetről kötetre, a legtöbbször új fénytörésben, perspektívában térnek vissza Keresztury Tibor íásaiban. Ilyennek látom az elmúlás, a haláltudat gyakori szövegszerű jelenlétét, a rendszeridegen, a deviáns, az individuális társadalmi pozíciójának ünneplését, a perifériára szorultak, elesettek mély empátiával történő megjelenítését, a tudás értékcsökkenésének, illetve úgy általában a kultúra presztízsvesztésének tapasztalatát, s ezzel együtt az újbunkók (politika, média) nyelvi és társadalmi előretörésének keserű rögzítését, illetőleg a családtörténet és a személyes sors mindezek kontextusában történő folyamatos író-

dását. A *Reményfutamban* olvasható egyik sortöredék tulajdonképpen már jó előre kijelöli azt az alapvető kérdéskört, melynek megválaszolását immár tizenöt évnyi publicisztika kísérli meg. A *Reggel van, megyek* című írásban olvasható rémült félmondatra gondolok, ami a következőképp hangzik: „édes jó istenem, hol élek, hol vagyok.”

A személyes sors és a társadalmi tér egymástól függetleníthetetlen összefüggései a szövegekben egyszerre jelenítik meg egyén és közösség közös történetét, amely az elbeszélői hang és pozíció függvényében változatos — ám mindig hangsúlyozottan személyes — perspektívából bontja ki magát. A „megfigyelő” (az elbeszélő a *Bejárat a semmibe* több szövegében nevezi így magát) egyszersmind megfigyelt is, része a térnek, melynek leírására vállalkozik, s amely az ő jelenlététől nyilván módosul. A megfelelő látószög kialakításának feladata (vö. a *Stadion* című írással ugyanitt), a perspektíva kijelölése nem csupán a leírandóhoz fűződő viszony optikai bemérését, hanem egyúttal a megfigyelő elhelyezésének, szövegbe illesztésének nyelvi, esztétikai feladatát is jelenti. Ez a folytonos önmegfigyelés, az elbeszélő örökösen reflektált pozíciónál(ód)ása önálló történetszálként szövődik az írásokba, részévé válva annak a magánmitológiának, ami a beszélő-megfigyelő élettörténete köré épül a kötetek során. A *Fogadás naplójáról*, mint a Keresztury prózafolyamat befolyásolható előzményről már esett szó, érdemes most megemlíteni (az Esterházy-szövegre is nyilván hatást gyakorló) Valery-naplók, a *Füzetek* egy olyan önértelmezését, amely talán Keresztury írásaira is érvényes lehet: „Véget nem érő magánbeszéd”, amely „Ön-magad elmélete.” (Érdekes, bár nyilvánvalóan nem számottevő egybeesés, hogy Valery a *Füzetek* számos bejegyzését az „EGO” szóval kezdi, mintegy megelőlegezve az Egotrip-rovat publicisztikáit.)

E magántörténelem szereplőjeként válik egyre ismerősebbé már a *Reményfutam* szövegei óta a Küiküllő utca, Skriba Barna és felesége, Tóth bácsi, Csengős vagy akár Babu Béláké, akiket a *Temetés az Ebihalban* egyik írásában (*Iskolába megy*) már tényleg régi ismerősként üdvözölhetünk. Ám nemcsak az ismerős személyek, helyszínek, szituációk köszönnek vissza váratlanul a kötetek különböző íásaiban, de a szövegek maguk is tudatos textuális viszonyokat alakítanak ki egymással, melyek leginkább utalások, átvételek, reflexiók formájában jelentkeznek. Olyasféle apróságokra gondolok, mint hogy például a *Vaddisznó rokona* első írása az előző kötet címére alludálva a *Kemény futam* címet viseli, a *Temetés az Ebihalban* című kötetben olvasható *A taknya, nyála* már alcímében is jelzi, hogy széljegyzetként íródott a *Reményfutam* azonos című szövegéhez, vagy ahogy az új kötet *Minőségi ősz* című darabja megemlíti a címadó történetben foglalt eseményt. Valamiféle laza hálózatoság éppúgy összefűzi az írásokat, ahogyan a szereplőket és az ismétlődően fel-felbukkanó helyszíneket, eseményeket is, ám ennek ellenére sem tartom lehetségesnek a kötetek írásait — mint egyik értelmezőjük felveti — novellafüzérként olvasni. Ennek folyamatát többek közt azok az írások törlik meg, amelyekben a zsurnalizmus irányába billen

ki az a szerkezeti egyensúly, ami az írásokat a széppróza és a publicisztika, a személyes és az általános, vagy a fikció és a tényirodalom már említett pólusai közt balanszírozza. Keresztury szövegei szerintem akkor a legjobbak, amikor fenn tudja tartani ezt a kényes egyensúlyi helyzetet, és elegánsan lavírozik a határok között. Az *Ebihal*-kötetben például a *Későn futott* című írás — jóllehet tematikusan persze illeszkedik a futással kapcsolatos szövegcsoporthoz — nem sokkal több, mint egy futással foglalkozó könyv alig leplezett promóciója. A gyerekeinek írott három *Hábi Szádi*-szöveg igényes nyelvi megformáltsága ellenére is, egyszólamúsága okán szintén inkább a tanító jellegű publicisztika felé mozdul el, hisz bármennyire is egyet lehet érteni a levelekben foglalt tanácsok és felvetések szinte mindegyikével, a levélforma, a szöveg egynyelvűsége, a beszélő és a megszólított viszonyából fakadó tanítói szándék meglehetősen közhelyes bölcsekedéssé hígítja ezeket az írásokat. Ráadásul több olyan darabbal is találkozhatunk a kötetekben, amelyek jobb-rosszabb csattanóra kihegyezett zárlata érezhetően a kellő mennyiségű leütésszám teljesítésének köszönheti gyors befejezését. Ugyanakkor kétségtelen az is, hogy a kötetek egymásutánja megképez valami történetszerűséget, létrehoz egy, ha nem is novella-, de fűzért — érzésem szerint elsősorban a beszélő-megfigyelő narratív identitása tekintetében. Tanúi lehetünk a gyerekek cseperedésének, a költözéseknek, a régi ismerősök már említett felbukkanásainak, illetőleg az *Ebihal*-kötetben az alkoholfüggőség futásfüggőségre cserélődésének, és persze sok minden egyébnek is. Van tehát valamiféle ív, amelyben mozaikosan, könnyed vonásokkal kirajzolódik egy életút, amellyel kapcsolatban *ad absurdum* érvényesnek tűnhet akár a „honnan?” és a „hová?” racionálisan célelvű kérdése is. Viszont azok a társadalmi kulisszák, amelyek mindezt keretezik, már jóval statikusabbnak mutatkoznak. Ez pedig annak a megfigyelői tekintetnek köszönhetően van így, amely a *Reményfutam* szövegei óta bármilyen látószögből, bármilyen megfigyelői pozícióból, helyszínről is tudósít az őt körülvevő társadalmi valóságról, mindig ugyanazt a romlást, provincialitást, műveletlenséget, harsányságot és pitiánerséget látja, szóljon akár a médiáról, a politikusokról, a kisemmizettekhez való többségi viszonyulásokról, bármiről. (Érdemes lenne amúgy a társadalmi valóságunkról így kirajzolódó képet összevetni *A vidék filozófiája* című egyszerű, bár kevésbé ismert Radomir Konstantinovič-szöveggel.)

Keresztury írásait olvasva azt látjuk, hogy a *Reményfutam* és a *Temetés az Ebihalban* megjelenése közötti időben szinte semmi nem változott, a látvány ugyanaz: *Kopár a táj*, ahogy a *Bejárat a semmibe* egyik szövegcíme fogalmaz. Mintha csak a *Sátántangó* kilátástalanul örök, eső mosta földjét pásztázná makacsul a szem, ráadásul Keresztury egy alkalommal — félig-meddig ironikusan ugyan, de — rá is játszik erre az analógiára a *Délután öt* című, még a *Reményfutamban* megjelent írásában: „...jegyzem le kéjjel, mint a *Sátántangó* doktora” — írja. Az állandóság, a mozdulatlanság képzete egyrészt persze Krasznahorkai felől is értelmezhető lehet, ám Keresztury íásaiban a magam részéről

ennél erősebbnek érzem Petri befolyását. (Ami talán, tekintettel monográfusi tevékenységére, kevésbé meglepő.) Keresztury írásai alapvetően egyfajta Örökhétfőben játszódnak, a kizökkent vagy megállt idő nyolcvanas éveket meghatározó időtapasztalat, közelebből a Petri költői világát meghatározó létszemlélet mentődik át a kétezres évekre, és alapvetően kritikai kategóriaként értelmezi az írásokban tárgyiasuló társadalmi eseményeket. A *Temetés az Ebihalban* egyik fejezete, a *Felszállnak a repülőre* konklúziója eléggé egyértelműen támasztja ezt alá: „a helyzet — közös szegyenünkre — harminckét év alatt semmit sem változott.” Vagy: „1978 van újra” — olvassuk a kötet egy másik, szintén az oktatás áporodott szagú levegőjét elemző írásában, a *Kívül a rendszerenben*. Szintén a változatlanság, a kocsonyássá dermedt örökös jelen képzetét erősíti az az ellentét, hogy míg az események háttérét a kötetek tanúsága szerint immár legalább 15 éve a dolgok változatlansága, állandósága biztosítja, addig az írásokban a HÉV-en, villamoson, a vonaton, buszon történő utazás, sőt újabban a futás feltűnően gyakori esemény, az *Ebihal*-kötet külön fejezeteket is szentel ennek *A négyeshatoson* illetve *Későn futott* címen. A helyváltoztatás — ezek szerint hiábavaló — igénye, a mozgás vágya feszül szembe a mozdulatlansággal. „Tempósan megyek. Nem ér utol a hazám” — olvassuk *A téli biciklizés örömei II.*-ben.

Nyilvánvalóan értelmetlen ötlet lenne prózai és lírai szövegvilágok komoly összevetése, ugyanakkor általánosságban aligha kétséges, hogy a groteszk iróniába hajló, öneltavolító, folytonos önreflexivitásban ellenőrzött „tragikus irónia” és groteszk mindkét szerző nyelvhasználatának alapvető tónusa. (Az új kötet egyik legjobb szövege, az *Ez nem Afrika!* lehet erre példa.)

Keresztury ráadásul már első kötetétől kezdődően idézi, használja Petri verseit saját szövegei pozicionálására, valamiféle referenciaként, mértékként utalva az azokban reprezentálódó világképre. A *Reményfutamban* például a *Délután öt* címet viselő szöveg egy Petri-vers időmegjelölése, mely verset (*Cetlik, avagy búcsú, avagy közelít a tél*) be is idézi aztán az írásba. Az *Eltűnt a menet* (a *Vaddisznó rokona* kötetből) címe az *Ismeretlen kelet-európai költő verse 1955-ből* egyik sora, a versből ezúttal is citál aztán néhány sort a szöveg, ugyanitt a *Történet semmittevé*s a *Történet semmi* című költeményre utalhat, míg a *Bejárat a semmibe* kötetben olvasható *Belső beszéd* az azonos címet viselő Petri-verset idézi. Ezeket a könnyen felismerhető inzerteken túl bujkál azonban Keresztury írásai mélyén egy szinte láthatatlan Petri-allúzió, ami talán azért lényegesebb az eddigi példáknál, mert a szövegek olyasféle belső tükröként értelmezhető, melyen keresztül a történet saját megszólalásának helyét, tárgyával szembeni pozícióját és hangoltságát, megszólalásának legtagabban értett szerkezetét mutatja meg. Az *Alkonyat* című versre gondolok.

A szerző több szövegzárlatban is használja az alkony képét, az új kötetben például az *Alkalmi toronyőr III.* fejeződik be így, és *A téli biciklizés örömei II.* utolsó mondata is az „Alkonyat.” Ezeket keresztül jelzett módon is az írások részévé válik Petri — szintén ezzel a szóval végződő — azonos című verse, amely a

létezők és az én konfrontatív viszonyának leképezésével próbálkozik, a személyes cselekvés lehetőségeit igencsak szkeptikusan reprezentáló ismeretelméleti alapvetés. Elsődleges, ám megválaszolhatatlannak ítélt kérdése a világgal szemben elfoglalható megismerői pozíció bemérhetősége-bemérhetetlensége, egy olyan — Keresztury már szóba hozott kifejezésével — látószög kialakítása, ahonnan a világ arcára irányuló „ütés, köpés” célba érhetne. A vers gazdag értelmezési tartományainak számos rétege — az önpozícionálás megoldhatatlansága mint ismeretelméleti kétely, a „hely” elfoglalhatatlansága, a betagozódás lehetetlensége, a szembenállás szükségessége és egyszersmind feleslegessége felett érzett rezignáció stb. — Keresztury publicisztikai írásainak is meghatározó vonulata. Olvasatomban — bár talán túlesztétizálom a dolgot — ez a vers úgy viszonyul a publicisztikákhoz, mint ahogyan Márton László *Árnyas fűtca* című regényét nyelvi és tartami szempontból is értelmezi, magyarázza a regényben soha fel nem csendülő, a regény mélyén azonban folytonosan, hallgatagon ott dolgozó utolsó Petőfi-vers, a *Szörnyű idők*.

Persze Keresztury Tibor alkonyati publicisztikájának szubjektív történelmi tablója mindezzel együtt is csak esztétikailag teszi élvezetessé a tárgyaúl szolgáló valóságot.

VISY Beatrix

„Saját belembe töltsenek?”

(Bencsik Orsolya: *Több élet. Kis va(j)dmagyar. Magvető-Forum, 2016*)

„Én nem leszek kolbász, se hurka” — dehogynem, drágám, nincs más választásod! Kezdhetjük akár így is Bencsik Orsolya *kis va(j)dmagyarj*ával való párbeszédünket. A különös családregény ugyanis sertéslapockák és dagadók vidékére, a hizlaldák, sertésólak, bélmosás szintjére helyezi (vissza) ábrázolt világát, a folyamatos határátlépésekkel jellemezhető mű néhol zavarba ejtően provokatív, de mégis finoman összetett (poétikai) eszközökkel ábrázolja — az *Akción van!* házias, pikáns fűszerezésű elbeszéléseit szervesen folytatva — egy vajdasági magyar család sorsát.

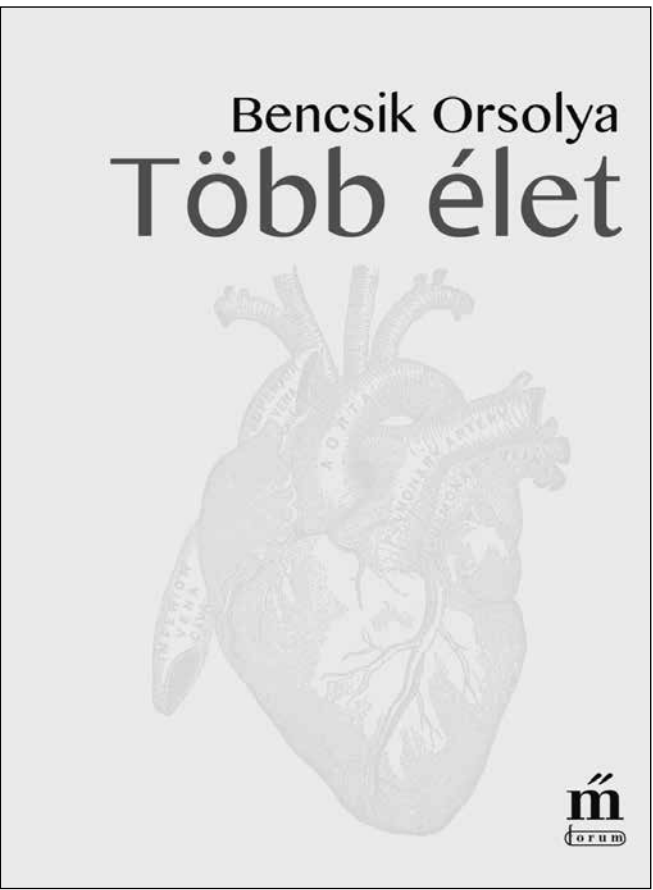
A *Több élet* merészsége, kihívó gesztusai azonban nem a sertés- és emberlét egymásba csúsztatásában (ki ne gondolhatna azonnal Swift jehui- vagy Orwell farmjára), és nem is az „önéletrajzi” (figyelj a mottóra!) mű szexuális utalásainak nyíltságában mutatkoznak meg leginkább, hanem az olvasó elvárásainak folyamatos áthelyez(tet)ésében, átkódoltatásában, hiszen az elbeszélő körkörös és minden olvasói komfortérzetet kisiklító eljárásai az ábrázolt világ és a regény működési elvének szüntelen újraértelmezésére, a játékszabályok újrafogalmazására kényszerítenek. Nem veszélytelen játszma ez, de a szerzőnek egészen jól sikerült végigvinnie ezt az ábrázolásmódot egy tudatosan felépített, több regiszttert mozgató markáns elbeszélői hang segítségével, s ha az olvasó is elég türelmes, hogy végigragja magát a sertésléttel szembeállított poétikai gyökérzetén, talán összességében jóllakottan fogja bezárni az ól ajtaját.

A vajdasági magyar lány családregénye sokkal inkább egy létállapot, a családhoz, a felnőtt élethez, a szerbiai magyarsághoz való viszony megjelenítése, mint családtörténet, bár apró szegmensekből, visszatérő történetelemekből mégis konstruálható egy töredékes fabula. Ám a hangsúlyok talán nem itt vannak. Sokkal érdekesebb, hogy mit akar(hat) kezdeni a szerző e család sorsával, miért és hogyan válik ez a családkép fontossá és meghatározóvá saját életének és identitásának szempontjából. Vagy emeljük a tétet: hogyan lehet egy ember életét, érzéseit-vágyait-érzeteit a mindennapos dolgok, események, tárgyak, ételek és testek segítségével ábrázolni? Hogyan lehet a családi közegtől, múlttól, gyökerektől meghatározott létet és ezek társadalmi, történelmi, fizikai, mégis egyedített közegét, összefüggéseit prózába sűríteni? Ezek a kérdések pedig sorra kitárulkoznak, az elbeszélő testéhez, vágyaihoz hasonlóan Bencsik regényében, a határsérté-

sek, határátlépések, narrációs eljárások e kérdések valamelyikét lépten-nyomon felszínre emelik.

A címmel szembefeszíthetően a *Több élet*ben jóval több a fikcionalizáció, a prózakonstrukció, mint ahogy ezt elsőre a látószólag a hétköznapi életre, a közönséges dolgokra koncentráló, a testet és a szenzualitást előtérbe helyező szövegfelület látni enged. Már eleve az is kérdéses, kinek milyen szövegét olvassa a befogadó. Az írás, illetve az írás kudarca (Kertész Imre), pótcselekvésekkel való helyettesítése, a külvilág felé kommunikált írószerep és vele szemben az írás nélkül töltött időszakok több helyen egyértelmű reflexiót kapnak. A metafikciós utalások a nem-írásra, az írás gátjára, halogatására vonatkoznak, miközben — az azóta mégis — elkészült műben olvassuk mindezt: „Egyedül neki nem tudom azt hazudni, hogy otthon [...] naphosszat írok és naphosszat a vágóhidak története után kutatok, noha valójában a falat bámulom.” Pedig az elbeszélő voltaképp még a készülő írás műfaját, célját és a megírás nehézségét is megfogalmazza, a képtelenség érzete és a kudarcból való félelem, tehát a székszis mellett hangot kap a „mégis sikerülhet” reménye is: „Amikor a mamának és a tatának karácsonykor elmondtam, hogy megint a családról írok, a tata örült, a mama nem. Bár már akkor is éreztem, még mindig nem tudom pontosan megírni, de hittem, idővel azért egyre inkább.” A metafikciós vonulat természetesen jól ismert az irodalom történetéből, gondolhatunk a *Don Quijotére*, a *Thrustam Shandyre*, vagy hogy a legismertebbeket soroljam, Borges és Calvino posztmodern trükkjeire, de García Marquez *Száz év magánya* szintén, más szempontból is, idekíváncozik. Nem túl eredeti ez, mondhatjuk, bár Bencsik csavar még egyet-kettőt ezen a „látattom, ahogy a regény írja önmagát” eszközön, és a műből kihallható ironikus távolságtartás, az eljárások túljáratása azt is érzékelteti, hogy nagyon is tudatosan fekszik rá erre az irodalmi hagyományra, némileg gúnyt is űz belőle, és ezen a módon (is) hangsúlyozza művének „irodalom” mivoltát. Kihasználja tehát e hagyomány kínálta játékkeret, és igyekszik némileg elbizonytalanítani a mű szerzőjének kilétét. A tata (nagyapa) halála után ugyanis az elbeszélő apja kezd egy — a tatáról, „és többek között a frusztrációkról” szóló — családregény írásába, *A szív és a tejesember* címen, amit a lánya nevének akar megjelentetni, és amelynek fejezetei szintén nagyon lassan készülnek el: „A Forum Könyvkiadó fogja kiadni, meg a Magvető, ha szerencséje lesz, lefordítják szerbre és németre is. Ma megkértem, azt is írja bele, hogy anyám soha nem lesz rákos, meg azt, hogy a jerikói rózsza, az maga a rák.” Bencsik könyvének bibliográfiai adatai és az NKA-támogatás (amire szintén történik utalás) kötelező feltüntetése az előzéklapon ilyen módon a szöveg paratextusaivá (is) válnak. A fiktív szerző alakjának kérdése természetesen nyitott marad, a játék viszont az utolsó bekezdésig tart, amikor is a (már) halott elbeszélő-főhős beszél „vissza” a regénybe.

A határsértések azonban nem csak a narrációs felületet karcolják, roncsolják. Egyébként is a szerb–magyar határon jövőnk-megyünk, a Szegedre költöző lány Magyarországon próbál szerencsét, illetve próbál élni, dolgozni, pasizni, írni, de továbbra



is ezer szállal, meg a Skype-pal kötődik a Vajdasághoz, az ott élő családjához, szeszt csempészik a határon és a szegedi piacon adja el. Bencsik Orsolya regényét legerőteljesebben a disznó- és emberlét határainak *áthágása* jellemzi, a családtagok a disznóól lakóiként jelennek meg már a regény elején („A tatának három malaca volt. Többet szült, éppen fél tucatot, mondta a mama, de csak hármat lehetett megtartani”), és a szerző a disznótartás, disznófeldolgozás mozzanatainak, eszközeinek segítségével jeleníti meg a családi kapcsolatokat, a vajdasági közeget, egy olyan zsigeri-ösztönös létszintet, amelyet testi folyamatok, ragyák és kórságok határoznak meg, a sertéslepi munka identifikál, az ellustult, tébláboló életek mindenféle szokásai kiirthatatlannak tűnnek. A szutyok otthonosság, a szülőföld közege és a családi kapcsolatok földbe, sárba húzó marasztaló erők. Ám a regény emberi-állati rétegeinek áttűnése nem végigvezetett, képletszerű, és nem is azonosítható egyértelmű jelentésekkel, a családi történetek — amelyek persze erősen kötődnek a vágóhidak, disznóhizlaldák, disznóvágások világához — az emberi munkáról, a kisemberek egy életen át tartó igyekezetéről, félelmeiről, vágyairól, kisszerű álmairól is szólnak. A jelenetek sokszor váratlanul siklanak ki, futnak túl a realitás keretein, vagy éppen az egyes részek felütései lepik meg az olvasót abszurd irreálisukkal, és mivel különösségük, abnormalitásuk nem kap reflexiót, jelzést (ki-

véve a mű legvégén), a *Több élet* a legtágabb értelemben vett má-gikus realizmus jegyeivel is megközelíthető, a leghétköznapi-bb események és az irreális, megmagyarázhatatlan képek, jelenetek váltogatják egymást, némileg abszurdan csúszkálnak egymásba a fantázia, az álom, a képzelgés eseteivel, sőt intertextusokkal kiegészülve egy sűrű, aprólékos szövegintarziává állnak össze. A valóság kereteinek feloldása García Márquez világához hason-lóan a lehető legkézenfekvőbb dolog a regény szövedékében, a családtagok furcsa tulajdonságain, szokásain, a dolgok áttűné-sein senki nem ütközik meg, de hát hogyan is tehetné, hiszen mindezt az énelbeszélő generálja, teremti (írja) maga köré.

A szenzuális tapasztalatok és a tárgyi-állati világ rögzítéséből, a váratlan, ám következetesen indáztatott, visszatérő elemekből, képekből, motívumokból, sőt állandó jelzőkből sűrűsödő pró-zanyelv a tudat- és valóságsíkok folyamatos eltolásával, mozga-tásával egy olyan világot ábrázol, amelyben minden mindennel összefügg(het), ahol a múlt- és jelenbeli események, sorsok, történetek, testek, ösztönök rizomatikusan összecsomósodnak, amelyben a tárgyaknak, ruhadaraboknak, családi ékszereknek, szobáknak, ólaknak önálló, ám a családtagokat összekötő törté-nete van, amelyben a környezet, az idő tárgyasuló múlása mint-ha felül tudna kerekedni az egyes ember életén, egyéni készteté-sein, identitásán, ahonnan el lehet ugyan jönni, de ahová mégis vissza kell térni, ha másként nem, áldozatként, áldozati testként, felfeküdni önként a vágóhídra. E feldúsított közegben áll elő-tünk az elbeszélő, eléggé boldogtalanul, örömtelenül, napjait feleslegesnek tűnő cselekvésekkel (csontok „vezekló” súrolása), értelmetlen tevékenységekkel tengetve, férfiak tekintetének és vágyainak kitevé (magát), pasi nélkül, társtalanul, vágyakozva vagy az öngyilkosságról fantáziálva, végső soron magányosan. A földrajzi, társadalmi, családi kötöttségekkel, meghatározott-sággal szembeni tiltakozás a vegetarianizmus, a zöldség- és gyö-kérévés motívumaiban is megjelenik, de úgy tűnik, a családi gyökereket nem lehet elrágni, újak ültetésével pedig esélytelen próbálkozni: „Apámnak írom a Skype-on, elültettem magam-ban egy gyökeret, ő meg azt válaszolja, az ilyen gyökerek idővel maguktól kiszáradnak.”

Beterít, elural tehát mindent a sertéslét, a szükségletek, ösz-tönök kielégítésére, vagy még lejjebb, a moslékevésre korlátozott élet, mert végső soron az a tied, amit megeszel, „én pedig ehhez tartom magam. A testem tágas, bűzös ól. Ürítésem mértéke, ha nem is kielégítő, de elviselhető.” „Amit csak bírok, magamba tömök: kidobott krumplihéjat, romlott ételt. Hideg, nem gőzöl-gő. Ez az életem.” Az elbeszélő ezt az élethez való viszonyulási módot a Kis János-esettel, a lakodalmi zabálással és természetes fulladásjelenettel, Mórincz *Tragédiájának* látványos szövegbe dol-gozásával növeli társadalmilag és történelmileg is meghatározott, általános emberi dimenzióvá. Mintha a tapasztalat és a tények fölötti létszintek, amelyek létezésére nemcsak az egyes családta-gok vágyai, hanem az elbeszélő írói tevékenysége is irányul, el-érhetetlennek tűnnének, mintha a létfenntartás anyagságán túli emberi létformák nem lennének eléggé megragadhatók, megél-

hetők, kifejezhetők: „Világ minden, ami tény, ami pedig tény, az nem tartozik a logika hatáskörébe.” Az evés, a zabálás, „egész álló nap, mint a gép, zabálok” pedig összekapcsolódik a disznóléttel. A két élőlény — ember és állat — nemcsak a valóság és képzelet-irrealitás áttűnéseivel csúszik egymásba, hanem a mű folyamán több alkalommal megtörténik explicit azonosításuk is: „moslék-embernek hívnak, pedig valójában disznó vagyok”; „Ha hentes-hez megyek, mindig csodálkozom, hogy nem én vagyok ott az állat helyén.” Az életek, testek kitárása, a családtagok életének *feldolgozása* tehát a disznótartás és disznóvágás kellékeinek, ele-meinek segítségével történik meg. Ennek visszatérő motívuma a regényben a bélmosás, a belek aprólékos kiforgatása, megtisztí-tása, mint öröklődő női feladat: „Anyám soha nem akart belet mosni, ezt mindig a mamának kellett csinálni, idővel nekem. A tata boldogan szedte ki a véres, még gőzölgő belsőséget az állat felvágott hasából, és a fehér zománcos vándlingba dobta. Az ólak melletti pöcegödörnél vagy egy órán át húzogattam, bírtam a hallgatást, figyelmemet teljesen lekötötte a munka.” A bélmosás Bencsik regényírói tevékenységének metaforájaként, önértelme-ző alakzataként is felfogható: a legkínosabb és legvisszataszítóbb dolgok feltárása, megtisztítása, aprólékos pepecselés, belfolyam, amibe vissza/betölthető a már feldolgozott tartalom. A család mint egymásnak kitett testrészek és betegségek halma — „Apám látta anyám belét, ő cserélte a zacskót, mosogatta anyám hasán a nyílást” —, a család(regény) mint sztóma, amit ki kell vezetni, ki kell tenni a világ elé, hogy élni lehessen. Vele, benne, általa.

Az állati és emberi testek kettőssége legszebben az újévi naptárakon jelenik meg, amelyeken „hiányos öltözetű, buja és elszánt tekintetű nők reklámozták a Szerbia sertésállományából származó, különböző étkezésre szánt termékeket.” A naptárak ugyan a tatáék fürdőszobájába száműzetteknek, de azért mégis-csak Szerbia egészségtől kicsattanó, lakmározó nőalakjai látha-tók rajtuk. Az árukapcsolás működik. A délszláv háború előtt disznóelletőként dolgozó apa is végül a sertésólból mint leány-szobából adja férjhez hazatért, igaz, már nem annyira kicsattanó egészségű lányát sertésként egy kétszáz kilós másikhoz. E vég-ponton hangzik el a mű címére tett utalás, ami nem nagyon segít ki minket a szöveg rágcsgálása során már-már otthonossá váló zavarunkból. A „minden egyes élőlényhez több élet tarto-zik” olyan kijelentés, amely — a szövegkörnyezet miatt — akár pozitívan is érthető: létezhetnek, elképzelhetők egyéb létsíkok, összetettebb érzelmi-szellemi kontextusok, másfajta életek is az ösztönök, testi folyamatok felett/mellett. Ám ha ezeket csak el-képzelni lehet, vagy képekből, szavakból megteremteni, az akkor sok vagy kevés?

Bencsik Orsolya *kis va(j)dmagyarja* több olvasatot — több életet? — is megenged: egyfelől a jövőre, egy más minőségű, más szintű élet lehetőségeire nyitott, kevésbé végzetes olvasatot, ám más szempontokat felerősítve mégiscsak egy visszahúzó, ani-mális közeget, naturalista képekkel feltárt világot, és egy halállal végződő művet tesz az olvasó elé, ami által a *több élet* soha el nem érhető esélyként, vágyként, fantáziaként jelenhet csak meg, mert

a valóság mégis az, hogy nincs más, csak a disznóólak csöndje, valamivel több (az) élet, mint (a) halál. Azért nehéz — bár nem is kell — dönteni a két értelmezési irány között, mert a kegyet-len élveboncolás sok helyen annyira természetes, hogy szinte ön-maga paródiájává válik, az időnként túlzó motívumok — mint például a nők mellének disznóvérrel való kenegetése vagy hogy a tata egy nagy here —, a valóság kisiklásai, a mű alcíme, az állandó jelzők használata, de főként az ironikus és szenvtelen hangvétel is távolságtartásra int. Hogy talán mégsem kell vég-zetesen komorra hangolnunk mindent, hogy megvan a felülné-zet gúnyos mosolya, taszító, rusnya dolgaink gyönyöre, a sertés énekeinek fájdalmas humora („Én nem leszek kolbász, hurka. — Saját belembe töltsenek?” — Petri), hogy a határokon ide-oda táncolni veszélyes, de mégis vagány dolog, hogy az élet sze-szélyessége, érzék(szerv)i lüktetése mindennapi apró ügyeinkből áll össze. Mindez véres, csapongó, bűdös és szertelen, mint egy vágóhídi capriccio.

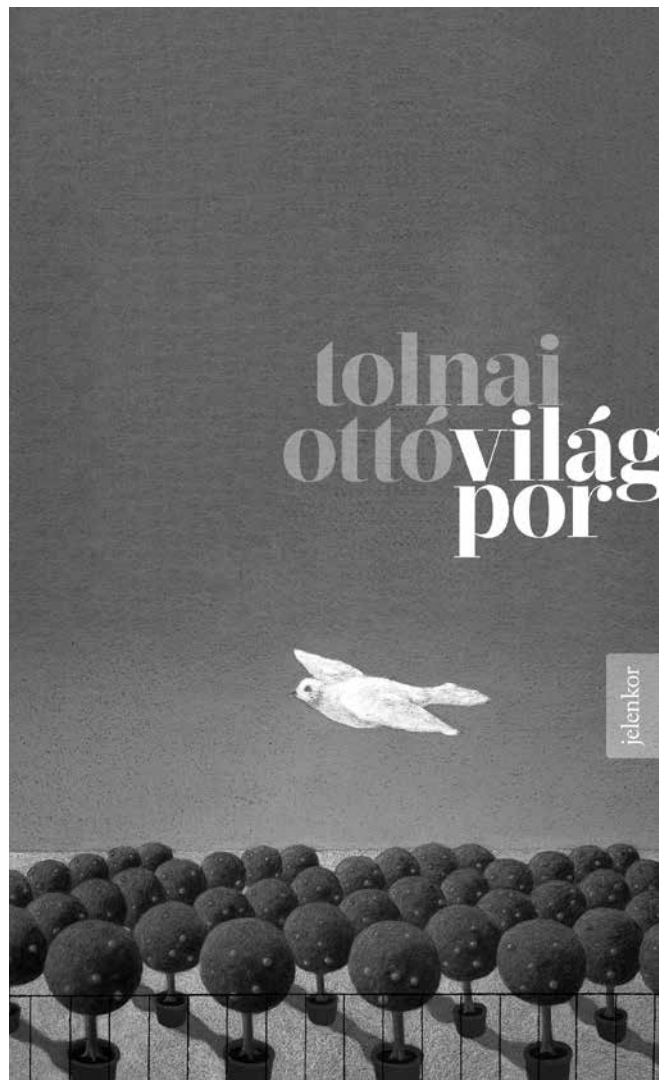
BENCSIK Orsolya

A nullásba írt, üvöltő Tolnai-vízjel*

(Tolnai Ottó: *Világpor. Jelenkor, 2016*)

„Lenni nem könnyű. Egy könnyű csak, a szar.”¹ (Holan)

Tolnai Ottó 1980-ban megjelent *Világporának* 2016-os magyar-országi kiadása nemcsak azért különleges esemény és az egye-temes magyar irodalmunk ünnepi pillanata, mert az egységes külsőbe (a Tolnai-versek, -prózák, -esszék visszatérő belgrádi festőbarátjának, Bojan Bemnek a borítói köré) szerkesztett élet-műsorozat első és gyönyörű, türkizkék, szinte világító darabja (melyet egyébként maga Tolnai is az egyik legmeghatározóbb kötetének tart), hanem azért is, mert a szerző 2015-ben írt utó-szavával kiegészülve (jelentős időbeli távolságból) újrainterpre-tálja önmagát. A szerzői utószó művészi öndefinálásával, a kö-tetkeletkezések körülményeinek és dialógusainak taglalásával, a biográfikus elemek át- és továbbbesztétizálásával azokat a ma-gyarországi olvasók számára még talán kevésbé ismert irányvo-nalakat, motívumokat² és módszereket is kijelöli, melyek men-



tén befogadhatóvá válhat a verseskötet vagy akár a végtelenbe folyamatosan táguló, pulzáló Tolnai-univerzum. A kontextus, a megképződő horizontok feltárása pedig azért is szükséges, mert ez a Tolnai-féle, a *couleur locale* esztétikájával és politikai ide-ológiákkal átítatott vajdasági költészetben kihajtó, modernista, *tiszta* világpoézis a jelenkori magyarországi lírában is még újult erővel, robbanásszerűen képes hatni. Még akkor is, ha a 2016-os könyvtest vizualitása első pillantásra kevésbé sugallja az 1980-as kötet „permanens ribillióját”.³

* Az írás az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-16-3-2 kódszámú Új NEMZETI KIVÁLÓSÁG PROGRAMJÁNAK támogatásával készült.

¹ TOLNAI Ottó: *Világpor*, Jelenkor, Budapest, 2016, 179.

² Például a légy és a karfiol. (A motívumok pedig rögtön dialógusba hozzák az 1973-as *Legyek karfiol* című verseskötetet, amit egyébként maga a *Világpor* is beemel és megidéz a versvilágában: „legyek a *legyek karfiol-on*” — TOLNAI: *i. m.*, 111.)

³ BOSNYÁK István: *Világporos-a-kalapom-úgy-tudják-hogy-abbán-lakom avagy vidám kis újévi ellen-ESZ-ZÉ-skandallum a VILÁGPOR béke-poraira*, Híd, 1981/3, 346.

Bicskei Zoltán aprólékos, finom grafikái, a fragmentáltságban feltáruló totalitást és a forma poétikáját középpontba állító állati csontvázak, az önmagába hurkolódó, végtelen nyolcast imitáló csupaszerinc, a borítón elfekvő, otffejejtett, átharapott írón,⁴ a levágott fülek és az időnként rendhagyó tipográfiai megoldások a 80-as könyvtárgy esetében a maga forradalmiasságára, radikalizmusára, megformáltságára, pontosabban a formátlan formára hívják fel a befogadói figyelmet. A Bojan Bem-festmény (*Orangerie*) védőborítójába burkolt új kötet viszont elsőre mintha ennek a művészi világnak, a megteremtett Tolnai-univerzumnak a természetszerűségét (természetiességét⁵) és harmóniáját állítaná. Egy olyanfajta evidenciát, mely már — harminchat év távlatából — legitimnek és tradicionálisnak venné az efféle szabad poézist. A gerillaversektől a „totális geofágiáig”⁶ eljutó, a mallarméi értelemben vett, ideológiától mentes tiszta költészet azonban, akárcsak Bem festményén a fehér galamb, a geometrikus térben folyamatos elmozdulásban, szárnyalásban van. Nemcsak a későbbi kötetek ismeretében és a továbbépülő univerzum, a Tolnai Világlexikon bővülő, fluiditásaiban létező szócikkek miatt, hanem azért is, mert a *Világpor* hiába jelöli ki a maga területeit (felzabáló szülőföldjét, verstájtait, irodalmi és képzőművészeti, be- és átutazott közegét), hiába békél meg a *couleur locale*-jával, és hiába temeti el azt a Sziveri János lírájából is ismerős beteg, gyűlölettel teli világot, melyben, akárcsak az ázott rágcslók, „lapít ki-ki saját kigőzölgésében”,⁷ maga a mozgás, a *terra incognita* felé kilépés mindig is felkavaró befogadói élmény lesz.

A „poézisem / BÉKE / poraidra”⁸ a már otthonossá váló Tolnai-olvasó tragikus tapasztalata: a nyelv, a nyelvünk elavultságának örökös jelenléte szemben a létezés artikulálásának a vágyával. A költészet lehetőségének problémája: hogyan tudunk a *hic et nunc*-ról úgy beszélni, hogy közben a jelenhez szükséges (a túllevőségre apelláló költői) nyelv még a múlté (a történelemé, a hagyományé, a politikai ideológiáé). Bosnyák István a *tolnaitás* hangját, eszköztárát felvonultató zseniális esszéjében — melyben *tér-betárgyasítás*nak nevezi Tolnai módszertelen módszerét — a *Világpor* tradíciót, ideológiát elpusztító békepora nem pusztáesztétizmus, hanem megteremtett társadalmiság is, mely „a jugomagyar költészet örült vízimalmaiban” „örÖlt molnárként” „az időszerű vagy időszerűsíthető gondolat, eszme és esztétika vizeiből meríti az eleven világfíságot”.⁹ Ez a világfíság pedig beragyogja az *orangerie* narancsfákkal (vagy Tolnai versvilágában maradvá: oránsz pasztillákkal és citromfákkal) beültetett, kerítéssel elzárt, mégis nagyon nyitott terét. A Tolnai-sorok mint citromkoppanások, mint a számár üvöltései, mint a vidéki pékség fehér tücskének cincogásai vagy a megörölt-megörült molnár énekei (nem meglepő, hogy például az 1992-es *Wilhelm-dalok* a vidéki Orpheusz, a Pechán József által is megfestett félkegyelmű Wilhelm félnótáit tartalmazzák) deterritorizálják a nyelvet, átszólnak a Vajdaság, a volt Jugoszlávia kerítésein, és megteremtik a nagyvilágga növesztett vidék audiovizuális, örökké tragikus miliójét.

Hogy Tolnai *Világporát* Thomka Beáta, Bányai János, Bosnyák István stb. lelkes, dicsérő kritikái ellenére nem mindenki fo-

gadta ujjongó örömmel a 80-as évek Vajdaságában (pl. Podolszki József), azért sem meglepő, mert a felkavaró formanyelv, a szülőföldet felzabáló, rebellis akció, a vidék zárt szellemének, a törzsi gondolkodásnak az ironikus kifordítása, a fojtogató, dilettáns, mindent betemető por világporrá növesztése, a semmi-ből teremtdő, végtelen nyolcast formáló rend vagy a deleuze-i rizóma nemcsak hogy elérhetetlen a minden korlátoltság vagy ideológia értelmezői teréből, hanem épp az átláthatatlansága, terrorizálhatatlansága miatt gyanús, veszélyes¹⁰ is. Szépségeszménye akárcsak a modern művészeteké, lautrémont-i. Megrázó tapasztalata azonban nem pusztán a sokat citált esernyő és varrógép boncasztalon történő találkozásában érhető tetten, hanem abban is, amit a francia költő a két tárgy térben társítása előtt egy sorral ír: „Szép, [...] mint az olyan önműködő patkányfogó, melynek rugóját maga a csapdába esett rágcsló húzza fel újra, és amely szalma alá rejtve is szüntelenül teszi a dolgát.”¹¹ Tolnai 2008-as *Grenadírmars* című kötetének egyik kis ízeltjében értekezik Danilo Kiš kapcsán a modern művészet alapmetaforáiról, a lautrémont-i esernyőről és a Gertrude Stein-i rózsáról. Bár Tolnai a karfiol költője, poétikájában pedig nem a szép, hanem a rút és a bizarr az igaz, mégis ez a szépségeszmény (a rút esztétika) a csúf, torz virágtól egyenesen a rózsáig vezet¹² — nemcsak a Gertrude Stein-i, hanem a Danilo Kiš-i rózsáig, akárcsak a Hantai Simon-féle eredetrózsáig. Pontosabban ez lenne a már sokat emlegett költői önmetaforája, a karfiolból, csicsókából, a tormagubóból, a levágott, lereszelt csődör nemi szervéből lett, jerikói rózsává szublimálódott deleuze-i rizóma. A rizóma, ami az állati létezőket tekintve a falkába szervesülő rágcslók működését képezi le. Például a patkányét. Éppen ezért sem meglepő, hogy az az esztétika és az a költőien szervesülő világ, mely többek között a művészi allúziókon túl a bácskai-vajdasági ex-jugoszláv miliő tárgyaiból, növényeiből és állataiból teremti meg a saját nagyvilági, mindig is komoly pikturális intenciókkal rendelkező terét (a keret közé kifeszített és paripacitromból, a központosító egér-

⁴ Vö. „a szomszéd kert sarában egy irtó / nagy fehér írón hevert / mit írtak ezzel / szép egészet / szép egészet írtak / írták tán az űr reklámját / intettem szomorú tekintettel kísérő / fekete dogomnak / harapd át / harapd át a fehér ceruzát” (TOLNAI: *i. m.*, 171.)

⁵ Mintha maga is a föld által létrehozott, Tolnai által megtalált természeti műtárgyként, löszbabaként egzisztálna.

⁶ Vö. „geofágia a költészetben / (kidolgozni / kimondani kerek perec / hogy a szülőföld költészetbeli / fölzabálásáról van szó tulajdonképpen)” (TOLNAI: *i. m.*, 172.)

⁷ SZIVERI János: *A Couleur localban* = Sz. J. művei, Gondolat, 2011, 98.

⁸ TOLNAI: *i. m.*, 125.

⁹ BOSNYÁK: *i. m.*, 337.

¹⁰ Vö. „a duplacsövek is minket keresnek: *kártékonyakat* / kik pedig legfeljebb a lokális színek kontúrjai lehetünk” (TOLNAI: *i. m.*, 236.)

¹¹ BOGNÁR Róbert fordítása = TOLNAI Ottó, *Grenadírmars — egy kis ízelt opus*, zEtna, 2008, 341–342.

¹² Hogy — pl. *A kisinyovi rózsza* című verses poemáján túl — a kutatásában, az újraírásban Tolnai most éppen hol tart, idézzük a 2015-ös utószó két mondatát: „Elkorcsosult tengely, kurta ágakon fehér, húsos csomók, virágrügyek; egyesek szerint torz virágok, mások szerint rózsák. Agyformává préselődő rózsák.” (TOLNAI: *i. m.*, 251.)

szarból,¹³ szalmából vagy épp lisztből, púderből, sóból, gipszből, miniumból, oranzsból, földből, nippekből, szögekből stb. megfestett, [fel]tapasztott vásznat), miért működik patkányfogóként is, és szerzője tizenkét évvel később mennyire tudatosan jut el a *Wilhelm-dalok* patkányfogó-szerkezetéhez. Tolnai a már említett kis ízeltben, részekre vágó, feldaraboló prózájában, az önműködő patkányfogó kapcsán Kiš örökös, emberi sorsáról is ír. Valójában a *Világpor* erről az önműködő, örökös fenyegettségben, csapdahelyzetben lévő, történelmi-földrajzi-társadalmi ágyazottságban küszködő, önmagát elpusztító kiszolgáltatottságról mint sorsról beszél. A „költő [...] az, aki mindent sorssá változtat át véletlenül”¹⁴ — citálja Tolnai a cseh František Xaver Šaldát *A szentjánoskenyér-forma vízjel* című ciklus egyik hosszabb versében, miközben őt, a molnárként viselkedő költőt magát is bedarálja, megörli az örült, értelemnélküli történelem időtlen (malom)gépezete.

Művésze a veszély, a halál és a halál felé elmozdulás nyugtalanító tapasztalata, miközben — a csapda jelenléte ellenére — az élet, a szépség megannyi fényszilánkon, színes, szálló porszemcsén keresztül sziporkázik, ragyog. Jerikói száraz rózsája mint művészeti forma ebből az elmúlásból kap általa — Tolnai kegyetlenül érzékeny látásának, anyagkezelésének köszönhetően — életre. És abból a szemétből, a *couleur locale* salakanyagából, a kulturális törmelékből és a megannyi elbeszél, kihallgatott hagyatékából is, ami az általa sokat emlegetett Leonid Šejka (akinek Danilo Kiš is ír *Djubrište*¹⁵ [„szemétdomb, szeméttelp”] címen versciklust!) vagy az orosz Ilya Kabakov alapanyaga. A romló anyag, a romló hús, az agy, a kint felejtett karfiolfejek, amiket a Tisza néz. A racionalitással, a kauzalitással, a hideg logikával szemben a szabad asszociációk szétfeszítő, nyitott mozgalmassága, játéka, melyből mégis elementáris erővel, a zsigeri rácsodálkozás élményével rajzolódik ki az akkor még létező, ma már volt Jugoszlávia világa. Louis Aragon írja, hogy „olyanfajta képeket kell felfedeznünk, amilyeneket még soha nem találtak ki, virágokat, amelyek úgy nyílnak előttünk, mint a radarnyitású ajtók, maguktól, azzal a feltétellel, hogy mi is élbe megyünk...”¹⁶ Tolnai pedig kétségkívül teremt, a határtalan porból, a vidék és a művészet, a költészet örleményeiből olyan összesöprögetett, összetapasztott, kiszitált festői képeket, tehát karfiolokat, rózsákat, gladiolákat — ha hihetünk a szerzői utószó állításának: „igen, a *Világpor* virága az a gladiola”¹⁷ —, melyekből nemcsak a modernista vagy Tolnai számára más indíttatásból fontos művészek (például René Char, Pasolini, Sinkó Ervin... vagy a *Pinakotéka* című ciklus irodalmi-képzőművészeti arcképcsarnokában szereplő Szentelek, Ady, Kormos István, Csáth, Sáfrány, Konjović, Bojan Bem stb.) kutatása és hangja, hanem a ruszin néninek, a mauseres öreg bácsinak, a rántott karfiolt zabáló sintérfiúnak, a nagykövetnek, a vitéz nagyanyának vagy a zágrábi Hotel Internacional ruhatárosának és sok más plasztikusan megformált alaknak az emlékezete, kibeszélt, megénekelt életeseménye szól. A sorsa, mely *az életfenntartó búza és a gyilkos belladonna* (a nadragulya) *életet és halált felszívó gyökerei*¹⁸ között

zajlik. Ars poeticája az általa széttöredezett tájból, a morzsákból létrehozni a monumentalitást, egy folyamatosan öntermékenyítő, (be)porzó, lokális heterogenitást, mely túllép a maga vidéki beágyazottságán. Igazi világi poézis ez, mely — a világirodalom lényegi attribútumaként — egyszerre ingázik, ingadozik „a vidék és a világ között, az abszolút racionális és az abszolút irracionális között”.¹⁹

A szerzői utószó végén Tolnai a patkányokat („az ideológia ellenmetaforáit”²⁰) is rajzoló Vladimir Veličković *Lieu* című képei kapcsán értekezik az általa világpornak értett, áthallott porcupacról, melyet — mint a *világ szemétét* — a talán megzavart fekete utcaseprők (a *jazz-zenészek*) söpörtek össze, majd hagytak ott azoknak a fekete falak között lógó kampóknak és köteleknek az előterében, ahol valakit vagy valakit megkínózhattak, felakaszthattak. Bár Tolnai *Miquel Barceló árnyéka* című kétnyelvű verseskötete jóval későbbi (2006-os), mint a *Világpor*, az időbeli távolság ellenére és a veličkovići utalás miatt mégis applikálható a jelen értelmezői térbe. A francia–magyar kiadvány, mely Barceló művészetén keresztül a térbe tárgyiasított poézis és a semmi, a sivatag nomád (deleuze-i) kutatása, a kanizsai–orléans-i mozgásművész Nagy József műtermi fotóit is tartalmazza. Kampókon lógó kötélcsomókat, gubacsokat, csirkéket, lelógó baromfilábakat, talán békacombokat, kiszáradt testrészeket ábrázolnak ezek a fényképek, miközben a felfüggesztés előtti törtfehér vályogfalra a művész (talán Barceló) keze — mintha épp Bicskei grafikájának megelevenedő állati csonkjai mögé — vázába rakott virágokat, kórokat, számártövist skiccelt. A pascali fűszálat. (Ami — a Tolnai-opust ismerő olvasó számára — örült is!) Az afrikai versek és Barceló sivatagi képei továbbmozdítják és átírják a pusztá, a bácskai, a kisebbségi vidék gyilkos miliójét,

¹³ Vö. „én is írtam lisztbe / írtam nullásba mondtam / amikor egyszer büntetésből bezártak a speizbe / (reggelre az egerek kirakták az interpunkciót)” (TOLNAI: *i. m.*, bal fülszöveg.)

¹⁴ TOLNAI: *i. m.*, 180.

¹⁵ A hagyatékban maradt ciklus magyarul Bozsik Péter fordításában *Trágyadomb* címen jelent meg az *Ex Symposion* KIŠ tematikus számában (1993/3–4.). Ebben a számban olvasható — csak hogy a Tolnai–Šejka–Kiš-háromszög körvonalát és a szemétből kiépülő, feltáruló szépség poétikáját erősítsük — Šejka *Utolsó följegyzés* című verse mellett Tolnai *Gyengédebben* című esszéje (prózája) is, melyben a *Trágyadomb*ról értekezve (kukának is fordíthatná!) egy pesti, Szép utcai szemeteskukáról is említést tesz, melynek fekete bakelitjára fehér betűkkel felfestették az utcanévet. A SZÉP akár egy Baudelaire-sonett sora, mely alá Tolnai „intim (titkos) performance-ként” a „Hommage á Šejka & Kiš”-t szeretné írni. Majd néhány sorral később, Pedrag Čudićot idézve eljut a rózsáig is: „Szemben a *Szemétdom*bbal a Saint-Exupéry: Rózsza áll, mint a kontrapunkt a zenében.” (http://exsymposion.hu/index.php?tid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=gyengedebbenrnegy-ket-level-piszkozata-avagy-feljegyzesek-a-veg-tonusahoz_903)

¹⁶ LENGYEL Balázs: *Rimbaud és a költészet nyelve* = L. B.: *Közelképek. Válogatott tanulmányok*, Szépirodalmi, 1979, 54.

¹⁷ TOLNAI: *i. m.*, 262.

¹⁸ TOLNAI: *i. m.*, 236.

¹⁹ Radomir KONSTANTINOVIC: *A vidék filozófiája*, RADICS Viktória fordítása, Forum–Kijarat, 2002, 145.

²⁰ TOLNAI Ottó: *Gyengédebben*, http://exsymposion.hu/index.php?tid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=gyengedebbenrnegy-ket-level-piszkozata-avagy-feljegyzesek-a-veg-tonusahoz_903

és esztétikai, brutálisan szép eseményé, életet szomjúhozó dokumentummá teszik a halált. Tulajdonképpen akárcsak a jazzzenészek, folyamatosan improvizálják és újrátzsszák az alapvető és determinált sorseseeményt, a csapdába kerülést, mely azonban — a Tolnai-poétikának köszönhetően — mindig együttérzéssel és a szentség tapasztalatával, a karfiolt formáló angyalürüléssel is párosul. Hiszen azok a 2006-os kötetből visszatekintő, odaskiccelt fűszálak, virágok vagy gazok a szülőföldet felzabáló (azon számármódján kérődöz), harminchat évvel ezelőtti, ám most a magyarországi olvasó számára is elérhető, szubverzív performance-nak, illetve a *versszövegek preparálásának*²¹ súlyos, kegyeleti-szakrális gesztusai is.

SZOLCSÁNYI Ákos

Rendezett visszavonulás

(Seamus Heaney: *Élőlánc*. Fordította: Ferencz Győző, Gerevich András, Mesterházi Mónika, Szilágyi Mihály. Jelenkor–FISZ, 2016)

„Panasz és megbánás nélkül”
(Alan Moore: Watchmen)

A pontos adatok ismerete nélkül is kijelenthető, hogy az olvasóközönség figyelmét világirodalmi jelenségekre irányítani szép és hasznos feladat — nehéz is, amennyiben „a perui József Attila”-féle analógiákat a lehetőség kerülve a szövegeknek kell megteremteniük saját kontextusukat. A FISZ és a Jelenkor közös vállalkozása, a *Horizontok* ezt a terepet igyekszik feltárni, a teljesség lehetetlen igénye helyett a szakszerű alaposság jegyében. Ennek megfelelően az itt tárgyalt kötet, Seamus Heaney *Élőlánc*a sem reprezentatív, szintetikus célú válogatás az ír költő életművéből, hanem utolsó kötetének — a Nobel-díj átvételekor mondott beszédével kiegészített — magyar fordítása.

Meglepő koncepció, amennyiben a magyar olvasó számára a külföldi költészet és rövidpróza jobbára válogatott és összes művek, eredeti nyelvükben vagy a fordító személyében közös antológiák formájában jelenik meg. Talán a döntés radikalitását

igyekszik ellensúlyozni a szerző arcképét teljes felületén hordozó borító és a már említett beszéd beválogatása; mindenesetre a könyv bibliográfiai adatokkal, a fordítók nevével közli Heaney magyarul megjelent korábbi műveit is, így még kevésbé saját úttörő mivoltát hangsúlyozza. Az említett előzmények fölött a műfordítókról is olvashatunk egy-két mondatot, igencsak korrekt módon — ugyanakkor az egyes versek fordítóit nemcsak a tartalomjegyzék, hanem maga a főszöveg is minden esetben dokumentálja. Ez kicsit zavaró: nem biztos, hogy a versek potenciálisan bensőséges olvasásának jót tesz, ha a zárlat alatt új-fent szembesülünk az elidegenítő ténnyel, hogy nem az eredetit olvastuk. (Félreértés ne essék: fontosságukat tekintve fordítók nevének akár a borítón is helye lenne.) Hasonlóképpen nehezítik az intimitást a rendre középre zárt mottók, ajánlások is, egy nem minden esetben motivált ünnepi jelleggel terhelve az olvasás aktusát.

A tájékozódás már említett nehézségeit kétoldalas jegyzetanyag segít leküzdeni az ír történelem és művelődéstörténet néhány adatát említve. Ez az eljárás némileg önkényesnek tűnik, legalábbis éppoly hasznosnak bizonyulna egy hétköznapiabb körülményeket ismertető szinkrón helyismereti, vagy Heaney művészi-személyes kapcsolati hálójából szemezgető leltár (csak a verscímek közül szemezve: *Wood Road; A 110-es járat; Papírsárkány Aibhinnak*), vagy akár csak a marhakréta szó (*Páratlan*, 15) vagy a *Füveszkönyv* (40–48) szókincsének valamelyes ismertetése. Minthogy a Google jó eséllyel ugyanolyan alapos választ ad minden tárgykorre, a szerkesztői választás egyben a történelmi réteg fontosságát is aláhúzza.

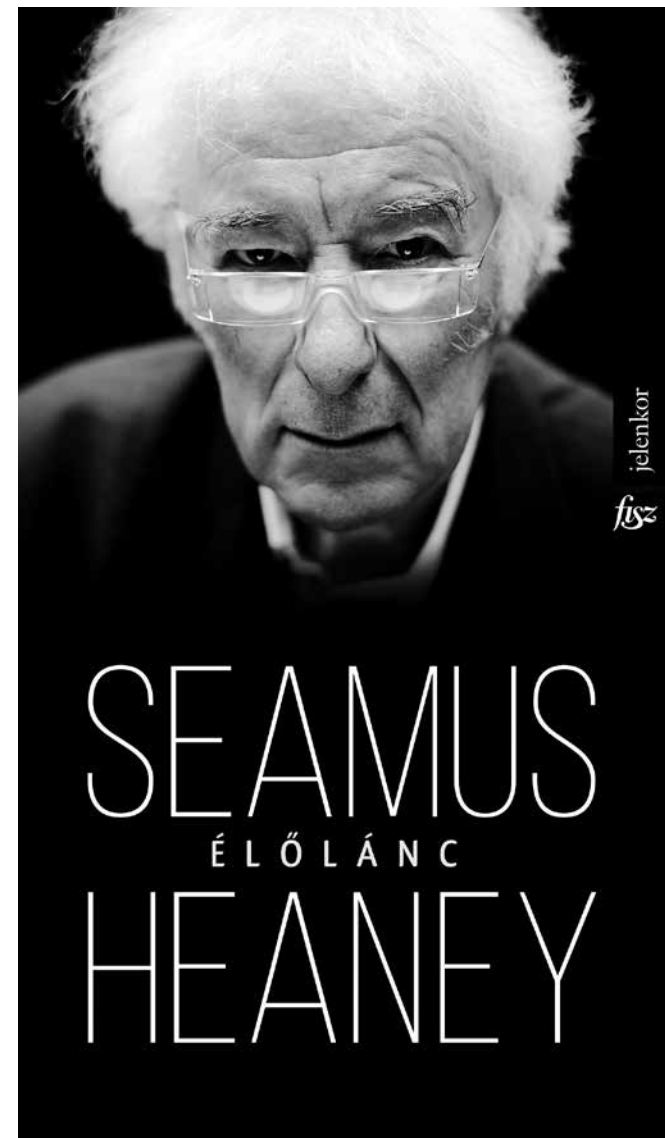
Mindazonáltal a komoly, történelmi fókuszú terelgetés fent említett diszkrét mozzanatait az *Élőlánc* egyik fontos olvasatára hívják fel a figyelmet. „Mi maradt végül Mr Laveryből [...] Vagy Louis O’Neillből [...]?” — ilyen kérdések után az ünnepi emlékezés elmaradása („nem kerültek / Háborús dízsírba, sem külön parcellába, / Hogy kiképzett, fess és engesztelhetetlen / Egységek sort löjjenek az évfordulón” — *A 110-es járat*, 60) nem az utókor csak saját magát minősítő illetlenségére hívja fel a figyelmet. A gyász az elhunytak életét hivatott jelentéssel felruházni, elmaradása botrány, megszakítja élők és holtak folytonos láncolatát (lásd még a kötet eredeti, élőkre nem szorítókozó címét: *Human Chain*).

Ez a pátoz nem csonkítja meg a tematikus hálót: a borítón látható műtermi sötét közepéből ránk néző fehér költő a szövegeken keresztül nem a reprezentatív irodalmi szereplő példáját valósítja meg. A tollvásárlás távlata a következő levélváltás („Az este esedékes búcsunktól / Odáig, amikor / »Kedves,« / Írom nekik, másnap” — *A Conway Stewart*, 13), ahogy az aforizmagyűjteménybe illő mondatok („a szerelemre / Az is bizonyoság, ha ketten kitartón / Nem egymásra, de egy irányba néznek” — *Album*, 8) is legfeljebb átmeneti nyugvópontok a visszatekintésként is lendületes történetek egy-egy mellékesebb pontján. A kötet egyik legnagyobb erénye talán éppen ez, a nyelv szégyentelen, halálközélen csak annál adekvátabb elevensége, amely egy

utolsó ölelésről is így számol be: „Fürdeni támogattam, jobb karomat / Tartva alkarja pókháló-súlya alatt.” (*Album*, 11)

A hátlapon említett egzisztenciális szolidaritás következménye, hogy a többes szám nem az egyest hitelesíti, ellensúlyozza vagy húzza alá; mind az egyéni, mind a csoportos identitás ígésin és nem főnevein vagy jelzőin keresztül nyilvánul meg. A kötet címadó versében vázolt világállapot: „Ahogy a bejátszásban segélyszállítók / Kézzel kézre adják a csomagokat, miközben / Katonák tüzeltek a tömeg feje fölött” nem egy konkrét háborút sejtet, így aztán a zárlat sem referenciális tanulságig vezet: „Megszabadulni a tehertől, a fáradság jutalma. / Könnyűség, mely nem tér vissza már. / Vagy visszatér, még egyszer. Utoljára.” (*Élőlánc*, 22) A vonatkozásaitól független mozdulat látványa teremt folytonosságot, kellő diszkrécióval utalva erőszakra és halálra. A többértelműség a kötet pajzán verseit is földközélen tartja: a *Hull a szilva* nem az éteri és földi szerelem határait bizonytalanítja el, hanem egy-egy népművészetből is ismert motívum: gyümölcs, tüske, illetve a hangsúlyozottan *hátsó* kert és ajtó köznapi és szexuális jelentéseit egyaránt hasznosítva épül fel. Ugyanakkor a távlat itt sem a nosztalgikus leltározásé, „A Kerti Lak / Mesebeli / Nyári konyhája” (31) a képzelettel és nem a múlttal rokonítható; az expliciten emlékező vers (*Angolnaművek*) is a végleges, így éppannyira jelen, mint múlt idejű nyelvi elsajátításra fut ki: „Az útjelzőkön és a palánkokon: / »Lough Neagh Halászati Szövetkezet«, / De nyelvünkön, örökön-örökök: / »Angolnaművek.«” (36)

Mindazonáltal a kötet ravasz jelenidejűsége a pásztoridill felé is zárt, ahogy a kontemplatív alaphelyzetet a hirtelen vágással következő nagyközeli billenti ki a *Füveszkönyv* alábbi részletében: „Nem mintha a fű / Békében nyugodna. // Ügyei vannak, / Hol odatartja // Arcát a szélbe, / Hol hátat fordít.” (41) A hitelességet, ami Heaney saját álláspontja szerint a költői feladatvállalás célja, nem a jelen lévő anyag hamis mivolta veszélyezteti — inkább az e költészet által érintetlen felületek komoly kiterjedése. A már említett *Füveszkönyv* előbb nyugodt lelkiismerettel zárná a pontos adatokkal kész leltárt: „Telt az életem. Ott voltam / A helyemen, és a hely bennem”, hogy aztán váratlanul érvénytelenítse azt: „Hol lelhető meg újra / Egy máshol-világ, // Térképen, atlaszon túl, / Ahol minden önmagából / És önmagába fűződik, / Mint fészekben a fűszálak?” (47) Az *Élőlánc* második felében egyre élesebb hiányérzetet hagy a mindvégig kitartott, mértékletes lekerekítettség: a gyónás tényéről és nem tartalmáról tudósít a *Sweeney-törredékek*, III. *A minta* (75), a bűnösség csak általános társadalmi változóként merül fel (104), vagy egy kimunkált, absztrakt egyensúly — jöllehet igencsak tetszetős — alkotóelemeként: „Törékeny, mint vízen a fény [...] arca eltorzult, / Mint pokolban a seggnyalóké” (*Loughanure*, III., 67). Röviden: a tematikus háló történésekre, leírásokra szorítkozik, a személyes cselekvés és következményei számba vétele mintha nem lenne annyira fontos: „honvágy nélkül vezetek haza, / Hitetlenül a tájrendezés után” (*Loughanure* V., 69). Az individuum eredendő jelentéktelenségét amúgy is különösebb zavar nélkül sugallják a



kötet bölcselkedőbb hajlamú szakaszai, akár a könyvkötés imperatívusza kapcsán is: „Barna csomagolópapír is megtette / Jobb híján, vagy akár újság. / Bármí, ami védte a tiszta fedelet, / Hogy tudd, te is csak őrzője vagy.” (*Remeteénekek*, I., 78)

Nem mintha az ehhez hasonló meggondolások ne lennének motiváltak a kötet állandó búcsúhelyzetében — de ez a fajta béke nehezen illik össze a még-itlét diszkrét és átélhető örömeivel: „Benyúltál: / Hónaljszag és fanyar füst — / Mintha enyvet kavarnál, // Egész szekrény sávoly és kord / Lódult meg súlyosan, / Megbolydult hínár. Pezsdítő volt // Az áporodottság...” (*Hátsók*, 17) Az *ajtó nyitva volt, a ház sötét* című vers (87) bámulatosan tartja az egyensúlyt a kép érzékisége és az *ars moriendi* nagy feladványa között — de a kötet az erkölcsi, kulturális kényszer szorításának számos ponton ellenvetés nélkül enged („mit szólna ehhez / Dante és Platón?” — *Loughanure*, II., 66; — A

²¹ TOLNAI: *i. m.*, 236.

helytállás — felelte —, ha egy feladat // Mellett eltökélted magad, tarts ki. / Ez, tudtommal, eddig mindig bevált. — / Nyelv-próbált szavak, ujjaddal követed, / Mozgó ajakkal újraolvasod” — *Remeteénekek, II.*, 79) — miközben, ha már az egzisztenciális szolidaritás erőterében mozgunk, nem kevésbé komoly és méltó hagyományra támaszkodhatna a bergmani kérdés sem, hogy mi van azokkal, akik nem tartanak ki. De a zárlathoz közeledve csak a sikeres példákkal szembesülünk: „Én a helytállásban hiszek, / Hogy a könyvek konokul megmaradnak, / Nem tűnnek el. // Lismore, Kells, Armagh kódexei. / A lecani nagy Sárga Könyv, / A szilva-barna, szentként tisztelt »Harcos«, / Cserzett bőrkötések, megedzett tollhegyek.” (*Remeteénekek, IX.*, 83.)

A zárlatbeli élve elragadtatáshoz közeledve megszaporodó igazmondások ugyanakkor az integráció eszközeként megjelenő olvasói rokonítást is leleplezhetik, amennyiben a fenti gesztusok Illés prófétával egy tágabb körben érvényes asszociatív kapcsolatot létesítenek, de a Nagy László-i, József Attila-i „költő nem tévedhet” pózt (vö. a költészet „»bolygót féltő« képességé”-vel [*Hitelt adni a költészetnek*, 97]) már az olvasói preformáltság helyi gócán át közvetítik. Ugyanakkor ez magán a köteten kevésbé kérhető számon; saját szavai felől Heaney pusztán a medialitás torzító hatásaitól érintetlen költészet igényével lép fel („írja meg ezt az egészet, és ami a tolla alól kikerül, legyen ugyanez” — *Hitelt adni a költészetnek*, 101), és ennek a meggyőződésnek a következtetéseit vonja le — természetesen kiszolgáltatva a befogadás esetlegességeinek, ugyanakkor mintegy etikailag kötelező távolságra az abszurdum felháborodás nélküli tudomásulvételétől. Lelke rajta.

URECZKY Eszter

A jóllét és jólét szigetei

(Ian McEwan: *A gyermektörvény*. Fordította: Lukács Laura, Scolar, 2016)

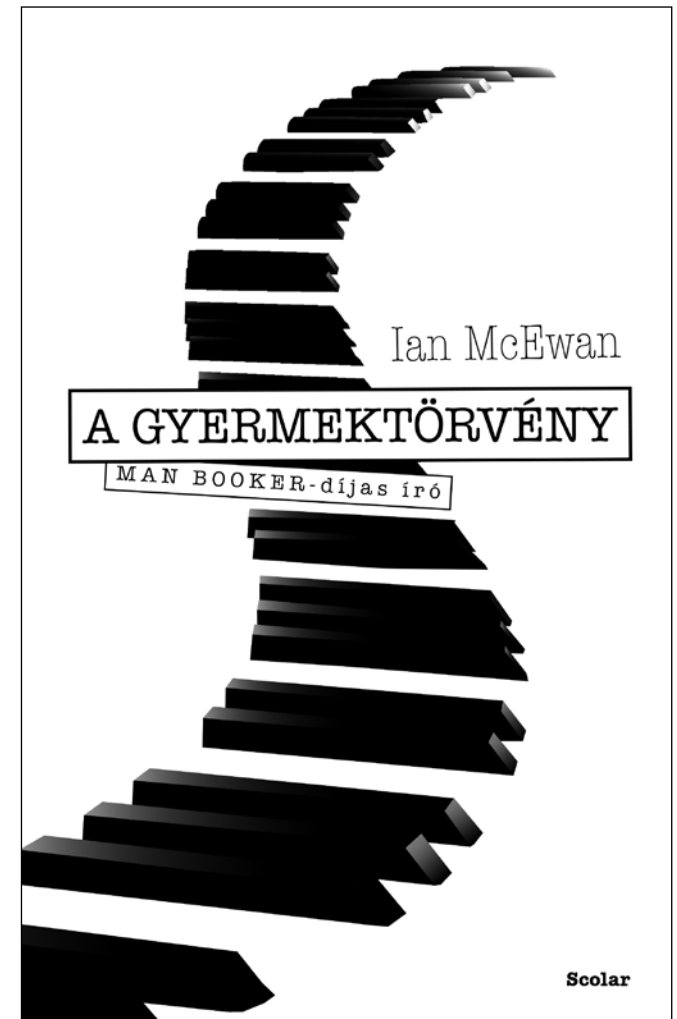
Ian McEwan az egyik legegzenletesebben teljesítő kortárs brit regényíró, s ez legalább annyira bizalomkeltő, mint amennyire a kifulladás veszélyével fenyegető tulajdonsága. Tizennégy regény, három novelláskötet és egyéb színpadi, illetve televíziós művek szerzőjeként a Man Booker-díjas McEwan sokszorosan bizonyította már, hogy átütő erővel képes megragadni sorsfordító emberi helyzetek mély érzelmi dinamikáját. Ugyanakkor lehetetlen figyelmen kívül hagyni azt a regényeit meghatározó tendenciát, hogy ezek a bizonyos lélektani krízisek jellegzetesen középkorú, magasan képzett, jól szituált, ám meglehetősen eseménytelen hétköznapijaikban már-már elvesző szereplőket érintenek: egy idegsebészt (*Szombat*), egy kémet (*Mézesmadzag*), egy fizikust (*Solar*), egy politikust (*The Child in Time*); magyarul legújabbban olvasható, immár tizenharmadik regényében pedig egy felsőbbírói bírónőt. *A gyermektörvény* azonban hamar eloszlátja az esetleges olvasói gyanakvást, mert egyszerre képes életszerűen ábrázolni az ötvenkilenc éves Fiona Maye egymásba fonódó szakmai és magánéleti válságait, színvonalasan mutatva fel a szerző stílusát fémjelző látszólagos nyelvi egyszerűséget, alapos szakmai kutatómunkát és pszichológiai kiélezettséget. Akár az író *ars poeticájaként* vagy a regény kicsinyítő tükröként is olvasható a bírónő precízen megfogalmazott ítéleteinek jellemzése, melyet egyik nagyra becsült kollégája fogalmaz meg, amennyiben bennük „szépséggé egyesül az isteni távolságtartás és az ördögi megértés” (20).

Hasonlóan tehát számos más McEwan-regényhez, *A gyermektörvény* főszereplője is az intézményesített hatalom képviselője, ezúttal a brit jogrendszer kontextusába ágyazva a történet központi érzelmi és erkölcsi dilemmáit. Mivel a brit igazságszolgáltatás köztudottan az úgynevezett *Establishment* (hózzávetőleges fordítással a brit társadalmi felépítmény) egyik legjelentősebb szegmense, a méregdrága magániskolák, az anglikán egyház, a mindenkorai politikai vezetés stb. kiemelt pozícióival együtt az elit egyik megingathatatlan bástyájának számít, s különösen az idős, fehér, férfi bírókat éri gyakran a valós társadalmi problémáktól való teljes elszakadtság kritikája. McEwan azonban leplezetlen csodálattal ábrázolja e kifinomult rendszer működését, nyelvi-szakmai professzionalizmusát. Különösen

érdekes például, ahogy egy esszéjében felidézi, honnan is származik a regény alapötlete, egy alkalommal közös vacsorán vett ugyanis részt számos bíróval, és belelapozott egy ítéleteket tartalmazó gyűjteményes kötetbe: „Először magára a prózára figyeltem föl. Tiszta, precíz, kifinomult. Természetesen komoly, helyenként együttérző, de intelligenciája mögött ott lappang valamiféle humor vagy szellemesség [*wit*] is, amely talán abból az isteni távolságtartásból ered, mely viszont a regényíró mindentudására emlékeztetett.” (Guardian¹) E gondolat kísért aztán Fiona Maye kikezdheterlen karakterében is, akinek közszereplő énjét a szakmaiság páncélja az évek során egyfajta külső csontvázként szilárdította meg, miközben magánemberként éppolyan (ha nem még inkább) sebezhető, mint bárki más; s a társadalmi szerepvállalás morális súlya gyakran menekülést is jelent számára a privát gondoktól. Fionát „My Lady” megszólítással illetik a bíróságon, szakmájában elismert tekintély, aki — újabb vallási metaforával kifejezve — „örökre eljegyezte magát a joggal, ahogy rajongó nők, Krisztus menyasszonyaként, a hittel.” (51) Nem meglepő, hogy számára az anyaság nem fért össze az ítéletalkotással, Fiona választása így a jog tisztasága lett, amelyet rajongva szeret annyi év után is. Ő maga így jellemzi munkahelyét: „Történelmi közösség lakik ebben a kapukkal, falakkal határolt erődben, barristerek, bírók, királyi tanácsosok, akik egyben zenészek, borbarátok, leendő írók, műlegyes horgászok és nagy mesemondók is. Jól megfér benne a pletyka és a szakértelem, és a hozzá tartozó pompás kert fái közt még ma is Francis Bacon racionális szelleme sétálgat.” (124)

A regényt meghatározó jogi szaknyelv kapcsán itt érdemes utalni arra, hogy a Scolar Kiadó gondozásában megjelent kötetet a szerző avatott fordítója, Lukács Laura ültette át magyarra, ismét kiváló színvonalon. Komoly McEwan-tapasztalata ellenére sem volt azonban könnyű helyzetben, hiszen a szakkifejezések rutinszerű alkalmazása mellett intertextuális elemeknek sincs híján a regény; a lehangsúlyosabban Charles Dickens, a társadalmi igazságtalanság örök viktoriánus szószólója bukkan fel a *Twist Olivér* egyik híres, jöghöz kötődő mondatával: „the Law is an ass”, azaz „a törvény hatökör” (56), a regény első mondata pedig egyértelműen az *Örökösöket* (*Bleak House*) idézi meg (nem véletlenül tartják McEwant az egyik legviktoriánusabb kortárs szerzőnek, GQ Magazine²) Nagyban hozzájárul a szöveg megértéshez és élvezetéhez, hogy a fordító több helyen rövid, ám informatív lábjegyzetekkel látta el a szöveget, legyen szó a brit jog terminológiájáról vagy meghatározó politikai, kulturális utalásokról.

Míg Fiona bírói énje angol hidegvérével, távolságtartó idegenségével és emelkedett szakmaiságával nyűgözi le az olvasót, az otthoni párbeszéd, férjével való konfliktusa a hétköznapi-ság, az ismerősség, az emberi esendőség felismerésével hatnak. Noha az elbeszélés egyes szám harmadik személyben íródott, végig Fiona tudatán belül maradunk, annak intellektuális, kifinomult, rutinosan és megbízhatóan funkcionáló szűrőjén keresztül érzékelve a valóságot. Ily módon az elfojtásokkal terhelt angol



felső-középosztály pszichés látképe is a történet, mely számos módon jelöli szereplői társadalmi identitását. Noha McEwan az író Zadie Smithnek adott 2005-ös interjújában épp azt ecseteli, mennyire idegesítette fiatal íróként, ha egy regény tele van tűzdelve a szerző és az olvasó közös osztálytudatát megerősíteni hivatott reáliákkal, a tipikus „észak-londoni regény” jelölőivel (Telegraph³), *A gyermektörvény* első oldala gyakorlatilag a házaspár nappalijának aprólékos, osztályjelölőkkel tarkított leírása, a bokharaszónyegtől a rövidzongorán át a Renoir-könyomatig. A konfliktus akkor bontakozik ki e látszólag modellértékű házasságban, amikor Fiona férje három évtizednyi együttélés után azzal áll elő, hogy szeretne még megélni életében egy szenvedélyes szerelmi viszonyt, és ehhez felesége jóváhagyását, tulajdonképpen bírói áldását kéri. Fiona azonban korántsem úgy

¹ <https://www.theguardian.com/books/2014/sep/05/ian-mcewan-law-versus-religious-belief>

² <http://www.gq-magazine.co.uk/article/ian-mcewan-the-children-act-review-olivia-cole>

³ <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/11061406/The-Children-Act-by-Ian-McEwan-review-diminishing-returns.html>

reagál e kérésre, hogy a tárgyalóteremben tenné: fenyeget, zsarol, és legfőképpen vérig sértődik — ahogy bárki más tenné, és a remek drámaérzéssel megkomponált dialógusból azonnal világossá válik, hogy ilyen helyzetekben tényleg teljesen mindegy, hogy egyébként kiváló tanár, terapeuta vagy akár *life coach* az ember. A kiszemelt nőt egyébként Melanie-nak hívják, ami Fionát azonnal a bőrrákra (melanóma) emlékezteti, mélységesen bántja továbbá férje igazságtalansága, hisz a férfi szexuális életük lanygulását hozza fel első számú érvként a szeretőtartás mellett. Fiona eközben számba veszi, miért is nem *fair* férje szemrehányása: „Ezek az ajándékok csak egy töredékét alkották annak a boldogító szándéknak, mellyel elhalmozta Jacket, és e töredékeknek csak része volt a szex; Jack mégis felnagyította és éktelen nagy igazságtalanságnak állította be ezt a — valójában újkeletű — hiányt.” (49) Idővel hideg állóháborúvá torzul az otthoni légkör, és Fiona objektíven belátja: „Egy nagy veszekedés kell majd, visszamenőleges hatállyal, számos fejezettel.” (126) Majd, amikor Jack pár nap elteltével mégiscsak hazakullog, az asszony arra is rájön, mit érez valójában félrelépett férje iránt: „Csalódást, hogy csak ennyi ideig bírta.” (128) Az olvadás lassú folyamat, s egy békülékeny éttermi vacsora közben Fiona rezignáltan nyugtazza magában, hogy „Jack öt perce beszélt” (172), keserűen érzékeltetve a kimondatlanságok ordító csöndjének bénító hangulatát ebben a feltehetően nagyon is tipikus felső-középosztálybeli angol házasságban.

Nem feltétlenül könyvkritikába illő, ám annál érdekesebb adalék lehet mindehhez az író saját válásának a brit médiában igencsak túlreprezentált kálváriája, mely a házassági válság és a jogi regiszter közös eleme a regény keletkezéstörténete kapcsán. A sztárszerzőnek számító McEwan válása kifejezetten botrányos keretek között zajlott a 90-es évek végén: felesége elrabolta két tizenéves fiukat, végül a Felsőbíróásra jutott az ügy, a gyermekek az ítélet értelmében az íróhoz kerültek, a végső megállapodás szerint pedig a felesége nem beszélhet nyilvánosan a házasságukról, miközben volt férje számos regényében feldolgozta már a kettejük közt történeteket. E kényszerű csend ellen való tiltakozásként az író volt felesége és új partnere egy alkalommal szájpecket viselve jelentek meg a bíróságon. Az ügy ráadásul a mai napig nem zárult le: McEwan exneje *A gyermektörvény* megjelenése után többszöri bekiabálással zavart meg egy rendezvényt, ahol a szerzővel épp a műről kíséreltek meg beszélgetni, s a nőt végül ki kellett vezetni a teremből. (Daily Mail⁴).

A gyermektörvény központi konfliktusa azonban nem Fiona és férje, hanem a bírónő és egy általa tárgyalt ügy központi szereplője között alakul ki. A fiatal, Jehova tanúja fiú, Adam Henry mindössze tizenhét éves, és vallási okokból visszautasítja leukémiája vérátömlesztéssel való sürgős, életmentő kezelését. Fiona a bírósági protokollt figyelmen kívül hagyva meglátogatja a kórházban, hogy megfelelő döntést hozhasson Adam jogi és etikai értelemben vett jóléte és jólléte felől, s azonnal sajátos kapcsolat alakul ki közöttük, miután közösen élénklík William Butler Yeats *Down by the Salley Gardens* című szerelmes versét.⁵ A ko-

rához képest érett, érzékeny fiú elsősorban azzal hat a bírónőre, hogy egyértelműen művészalkat, akinek a regényben olvasható verseit a kritikusok William Blake, a víziók hatására alkotó, megszállottan vallásos 18–19. századi angol lírikus stílusához hasonlították. Ezért sem értek egyet azzal az állítással, hogy jobb regény született volna, ha a fiú pattanásos, kiállhatatlan kamasz lenne (Spectator⁶), hiszen Adam többek között a nagy átéléssel, ám már csak jogászrendezvényeken zongorázó Fiona művésznőjének projekciója is. Miután a bírónő ítélete nyomán mégis kezelni kezdik és felépül, a fiú leveleket, verseket ír neki, azaz lelkesen, leplezetlen csodálattal kezd kötödni Fionához, aki nem válaszol neki, s így Adam végül egészen Newcastle-ig, a nő fiatalkorának kedves helyszínéig követi, ahol Fiona egy zavart pillanatban lágyan megcsókolja, mielőtt ismét elküldené — ahogy egy magyar kritikus fogalmaz: „pillanatnyi szentimentalizmus után visszavonul a racionalitás fellegvárába” (*Könyv, égő, entrópia* blog⁷). Adam legnagyobb hibája valószínűleg az, hogy „azt hitte, megkaphatja, amit keres egy hatvanadik évében járó nőtől, aki soha életében nem tett kockára semmit, kivéve azt a néhány vakmerő epizódot Newcastle-ban, nagyon, nagyon régen.” (201) Fiona csak hónapokkal később tudja meg, hogy az immár nagykorú Adam visszaesett, ismét visszautasította a kezelést és meghalt. Fiona ettől az érzelmi sokktól válik képessé ismét nyitni férje felé, és sírva osztja meg értetlenkedő, féltékeny párjával a fiú történetét: „Ó, Jack, hiszen csak egy gyerek volt! Egy fiú. Egy gyönyörű fiú!” (202) A házassági válság ábrázolása kapcsán egyébként egy kritikus érdekes módon James Joyce hatásáról is beszél, akinek *Aholtak* című novellájában az elhidegült feleség elmeséli férjének egy fiatal fiú halálának szomorú történetét, a férfi pedig megromlott házasságuk ellenére is együttérzéssel, kedvességgel reagál a hallottakra (Spectator⁸).

A jól felépített regényt talán leginkább Adam Henry, azaz rajta keresztül Jehova tanúinak ábrázolása miatt érte eddig kritika: McEwan köztudottan ateista (egy különösen szarkasztikus kritikusa szavaival: „több időt töltött a Booker-listán, mint templomban” — Washington Post⁹), s *A gyermektörvény*ben valóban túl messzire megy a vallás mint pusztá antropológiai szükséglet és végzetes emberi lelki gyengeség kipellengérezésében. Tudható, hogy McEwan azért is ítéli meg olyan szigorúan az intézményes vallást, mert egy líbiai katonai bázison nevelkedett, és hamar érdekeln kezdte az iszlám, amikor pedig Salman Rushdie íróra *fatwát* mondtak ki, a saját házába fogadta be

⁴ <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2780381/Best-selling-author-Ian-McEwan-heckled-angry-ex-wife-book-event-talks-collapsing-marriage.html>

⁵ https://www.youtube.com/watch?v=_GnV8SqB5Q

⁶ <http://www.spectator.co.uk/2014/09/the-children-act-by-ian-mcewan-review/>

⁷ http://e-konyv.blog.hu/2016/06/12/ian_mcewan_a_gyermektorveny_the_children_act

⁸ <http://mek.oszk.hu/00400/00415/html/>

⁹ https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/review-the-children-act-by-ian-mcewan/2014/09/02/bb393d30-2ebb-11e4-994d-202962a9150c_story.html

(New York Times¹⁰). Senki ne várja tehát, hogy a regény lapjairól érdemben bármit megtud majd Jehova tanúinak hitéről, ez a vallási közösség ugyanis csupán allegóriaként szolgál a korlátozó hiedelmek veszélyeinek szemléltetésére, melynek a jogrendszer már-már túl tökéletes ellenpontjaként jelenik meg. Szerencsére azonban Fiona karaktere nyomán ennél többre is képes a szöveg, kétszer is szerepel például a regényben az a mondat, mely szerint „Egyetlen gyermek sem sziget” (204), s ez utalás a reneszánsz angol költő, John Donne szavaira, aki szerint senki sem különálló sziget, legyen szó akár jogi vagy vallási különbségekről. Ahogy Zelei Dávid is rámutat: „A McEwan által vizsgált esetek konfliktusait megfelelő, haladásba vetett vakhittel nevezhetnénk akár a felvilágosodás előtti és utáni világ összezsugorításának is, csakhogy a regény végkifejlete és Fiona hideg professzionalizmusának kudarcra pont ettől a túlzó, leegyszerűsítő kultúrfőlénytől óv.” (Élet és Irodalom, 2016/16) A legtágabb értelemben a kortárs biopolitikai elméletek felől olvasható a regény, pl. az eredetileg jogász Giorgio Agamben *Homo Sacer* című művének pusztá életfogalma nyomán, mely a jogon belülség és kívülség, illetve a pusztán biológiai lét [*zoe*] és az értelmes emberi élet [*bios*] határvonalainak égetően aktuális kérdéseit teszi fel.

Hermione Lee irodalomtudós szerint McEwan valamennyi műve az ártatlanság elvesztésének magándramájaként olvasható, melyek a kétszínűség és az önáltatás nagyszabásúbb történelmének színpadán játszódnak (Telegraph¹¹), s ez alapján úgy tűnik, Fiona otthoni és munkahelyi zavartalanságának, ártatlanságának ára a fiú halála, aki nem viseli el a „rend” élethazugságának uralmát. Számomra mégis Karinthy *Találkozás egy fiatalemberrel* című novelláját idézi fel legerősebben a regény, hisz Adam minden értelemben Fiona Saját-Másikja: fiatal, férfi, hívő, idealista és az önvészélyesség szenvedélyes, azaz mindent megtestesít, amit az asszony a hivatásáért a jog, a társadalmi haladás oltárán feláldozott. Ő minden, ami elment Fiona mellett, és ami mellett ő ment el. Adam a gyermek, akit soha nem szült meg, ő a hit, amije soha nem volt, ő a művész, amivé soha nem vált, és mindenekfelett ő jelképezi a halál oly sokszor minden morális tartalmat nélkülöző értelmetlenségét, ami ellen a bírónő egész életében a ráció, a retorika és a humánus eszközeivel harcolt. Noha nem Fiona, hanem a férje vágyott még egy utolsó szenvedélyes fellángolásra, az önmagából kilépés és hazatalálás epifániáját mégis Fiona éli meg.

¹⁰ <http://www.nytimes.com/2014/09/14/books/review/the-children-act-by-ian-mcewan.html>

¹¹ <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/11061406/The-Children-Act-by-Ian-McEwan-review-diminishing-returns.html>

BALAJTHY Ágnes

Korszerűtlen elmélkedések

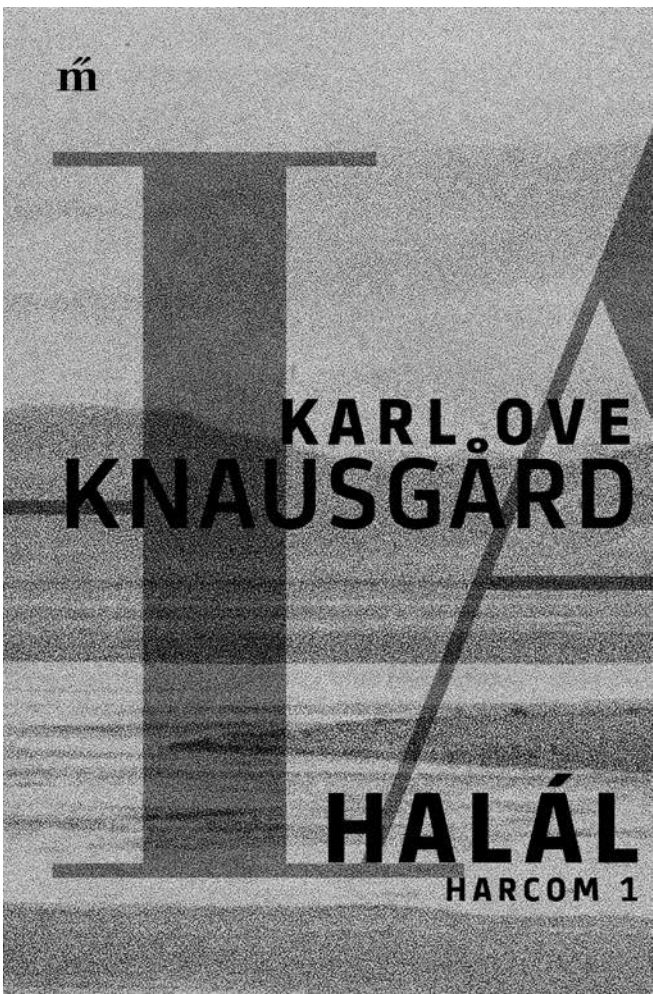
(Karl Ove Knausgård: *Halál* [Harcom 1.] Fordította: Petrikovics Edit, Magvető, 2016)

Két fivér súrolja a piszkot halott apjuk után a borosüvegekkel és mocskokkal teli nagyszülői házban. Ebben az egy mondatban összefoglalható a *Halál* cselekményének jó része: ez az első része a norvég Karl Ove Knausgård baljóslatú, *Harcom* címet viselő önéletrajzi regénysorozatának, mely az utóbbi évtized legnagyobb világirodalmi könyvsikerei közé tartozik. A *Min Kamp* a skandináv országokban óriási szenzációt, sőt botrányt váltott ki, majd az angolszász könyvpiacot is hamar meghódította, és az idén meglehetősen késéssel, de végre kézbe vehettük az első kötet Petrikovics Edit által készített magyar fordítását is. Knausgård prózája, ellentétben mondjuk Michel Houellebecq írásaival, nem a tabudöntögetés, a pornográfia vagy a politikai korrektség normáinak megszegése (habár mindegyik mozzanatra számos példát találhatunk a kötetekben) miatt került a figyelem középpontjába, sokkal inkább azért, mert radikális módon éleszti újra azt a műfaji tendenciát, melynek az Augustinus-féle *Vallomások* jelölte ki a kezdetét. A *Halál* egy olyan önéletrajzi mű, melynek szerzője — látszólag — szinte semmilyen erőfeszítést nem tett arra, hogy eltávolítsa a megírtakat életének külső valóságától. Így például nemhogy jól beazonosíthatóak, de egyeznek a személynevek, a helyszínek, az alapvető történések, rágalmazási pert és megrázott volt barátnők felháborodott nyilatkozatait eredményezve — na meg rajongók sokaságát, akik szerint a *Harcom*-sorozat azért újszerű, mert olyasvalamit hozott vissza az irodalomba, ami már régóta eltűnt belőle.

A *Halál* középpontjában egy válsághelyzet, a gyűlölt-szeretett apa halálának eseménye áll. Az elbeszél cselekmény a gyakori, kiszámíthatatlan ritmusú idősikváltásoknak köszönhetően viszont Karl Ove teljes addigi életét felöleli. Az auktoriális elbeszélő a szöveg íródásának körülményeire is kitérve — második feleségével és gyerekeivel él Svédországban, többkötetes, önmagával örökké elégedetlen szerzőként — töredékes formában eleveníti fel azt, hogy ki volt egykor: képregényrajongó kisfiú, rockzenészi babérokra álmodozó, botfülű kamasz, az apa halála után hazalátogató, könnyeit elfojtani képtelen fiatal felnőtt, az első gyermekét váró, félkész könyvével viaskodó férfi. Mindközben már-már szociológiai pontossággal tárulnak fel azok a különféle mikroközegek — egy kis norvég sziget gyerekcsapata,

egy középiskolai osztály, egy lassanként széthulló család — amelyek íratlan szabályai, sajátos hierarchiája egyidejűleg váltja ki a tárgyilagos megfigyelés, a lázadás és a beolvadás attitűdjeit Karl Ovéből. Mindegyik szerepet és élethelyzetet alapjaiban határozza meg viszont a szigorú, félelmet keltő tanáremberből idült alkoholistává torzuló apához fűződő viszonyulás. Az önvizsgálatként olvasott *Halál* legfontosabb felismerése, hogy a rideg, megközelíthetetlen apa, aki válása után megpróbált egy, a fia számára még taszítóbb hippi-identitást felvenni, voltaképpen nem is annyira idegen. Ami közös a két családtagban, az az egyedüllét iránti örökös, környezetük számára nehezen értelmezhető igény: „A házunkban egy egész lakrész állt a rendelkezésére, és szinte az összes estét ott töltötte. Az volt az ő éjszakája.” (208)

A *Halál* befogadásának egyik legfurcsább tapasztalata, hogy nem pusztán nem fikciós, de mintha még csak nem is *irodalmi* szöveggént olvastatná magát — hanem olyasvalamiként, ami kívül kerül az irodalmi kommunikáció megszokott keretein. (Maga a tény is, hogy Knausgård nem igazodik a tulajdonnevek megváltoztatásának illemszabályához, ebben az értelmezési keretben válik olvashatóvá.) Pedig a könyvben rengeteg szó esik irodalomról és művészetekről. A történetvezetést számtalanszor megszakítják azok az elmélkedések, melyekben Karl Ove könyvekről, a halál össztársadalmi tabujáról, saját alkotói válságáról és arról értekezik, hogy mi is az a posztmodern kondíció. A *Halál* ez alapján kelthetné akár egy szofisztikált esszéregény benyomását is, de mi sem áll távolabb tőle. Az elbeszélő ugyanis úgy hivatkozik a saját gondolkodásmódját is átható kultúratudományos magyarázatokra, hogy közben erős szkepszissel viselkedik irántuk. Azaz egyidejűleg idéz Foucault-tól és Derridától, és igyekszik rámutatni arra, hogy az a segítség, amelyet a posztmodern bölcsélet nyújthat egy átlagos mai értelmiségi számára a mindennapok megértéséhez, koránt sem ad kielégítő választ a legfontosabb kérdésekre. Például arra, hogy mit is kezdjen magával egy író „az isteni, az ünnepélyes, a szent, a szép és az igaz” nélküli világban. (222) Ez a már-már anti-intellektuális attitűd helyenként nemcsak szórakoztató vagy patetikus, de kifejezetten elgondolkodtató megállapításokat is eredményez: számomra például különösen tanulságos volt az a rész, ahol az elbeszélő kendőzetlen nyíltsággal számol be arról, hogy miért nem érti a költészetet. (Ami persze nem zárja ki azt, hogy máshol lelkesülten írjon Hölderlin kései lírájáról.) Amikor saját műveltségének felszínes voltáról vagy a korszerűtlen nézetek iránti vonzódásáról vall, megnyilatkozásait egyszerre hatja át a kimondás daca és a konfessziójelleg. Ez a hangoltság kapcsolja össze az esszébetéteket az önéletrajzi visszatekintéssel, mely intim, szegyenletes („Az apám halott, én pedig a pénzen gondolkodom, amit a halálán nyerek” — 230) és látszólag érdektelen részletek sokaságából rakja össze egy élet rejtett történetét. Miközben a művet átszövik a műhelynapló, a vallomásirodalom és számos más műfaj(csoport) kódjai, miközben a könyv is tudja és mi is tudjuk, hogy az egyes szám első személy csak egy nyelvtani forma, a *Halál* megbűvölt olvasója egy-egy pillanatra felfüggesz-



ti irodalomelméleti tudását, és átadja magát annak az érzésnek, hogy a hús-vér Karl Ove Knausgård beszél hozzá kitartóan és elfojthatatlanul önmagáról.

A művészet mibenléte körül gyűrűző elbeszélői reflexiók középpontjában a líra helyett mindenesetre a festészet áll. A *Halál* szövege egyébként is kifejezetten látványközpontú, erős vizuális effektusokkal telített, olyannyira, hogy az emlékezésfolyamat sem egy íz visszatérése indítja el, mint Proustnál, hanem egy jóval kevésbé közvetlen érzékiségű vizuális élményé: a tévő kisfiú egy férfarcot lát bele a képernyőn látható tenger hullámaiba, a felnőtt szerző pedig egy Krisztus-fő körvonalait fedezi fel a parketta göcsörtjeiben. A festményleírások és -elemzések szerzőjét azok a képek bilincselik le, melyeket a huszadik században már meghaladottnak vélt „naturalisztikus ábrázolásmód” (207) jellemez — például egy Constable-olajvázlat, melynek keletkezésekor még magától értetődő volt, hogy egy rajta kívül eső valóságra vonatkozik. Az a reakciós attitűd, mellyel a főszereplő-elbeszélő felértékeli a képzőművészetnek egy, a kortárs horizontból naivnak és korszerűtlennek tűnő felfogását (ezzel a leegyszerűsített, közkeletűvé váló konstruktivizmus közhelyeire

is rámutatva), természetesen a szöveg poétikai működésében is megnyilvánul. Karl Ove explicit módon is kifejti, hogy a személyes alkotói válságból (sőt az irodalom huszonegyedik századi általános válságából) a kiutat a *non-fiction* jelentheti: az a fajta próza, ami a kitalált történetek helyett a megtörtént eseményeket, a valóságot rögzíti. Knausgård munkáját önmagukban nem ezek az erős, szentenciózus, és persze támadható kijelentések teszik érdekfeszítővé, hanem az, hogy hogyan viszonyul hozzájuk a szöveg esztétikai gyakorlata: azaz a mód, ahogy a *Halál* megteremti a „naturalisztikus ábrázolásmód” egy sajátos változatát. A mű legszembevetőbb vonása ebben a tekintetben nem a valós tulajdonnevek használata (a magyar olvasó számára ezek úgyis semmitmondóak), hanem az, hogy az egyébként sem jelentős múltbeli életesemények legjelentéktlenebb körülményeit is ismerteti, mégpedig nem valamiféle mindentudó narrátor, hanem az énelbeszélő nézőpontjából. Leírja azt, ahogy a csészében hagyott teafilter megbarnul, a hűtőben tárolt szendvics kellemetlenül hideggé válik, a sószeccsek a tojássárgájába süllyednek. Az időtávlatok változása az aprólékosságot befolyásolja, a visszatekintés fókusza egyformán éles, akár a nyolcéves kori önmagáról, akár a megírás aktusát közvetlenül megelőző pillanatokról számol be Karl Ove. A hétköznapiaság, a banalitás, a megszokások világának szentelt figyelem egészen radikális formát ölt a könyvben — úgy is fogalmazhatnánk, hogy Knausgård mer unalmas lenni. Hiszen a szöveg számos pontját már-már mechanikus felsorolások teszik ki: az epizód szereplők öltözetének leírása („Zöld, bélelt kabátot, fényes anyagból készült, kék melegítőt és világos bakancsot viselt” — 143), bevásárlólisták, nem túl ínycsiklandó menük („Apa két szelet karajt, három krumpelit és egy kis kupac sült hagymát tett a tányéromra” — 53), az elvégzendő házimunka különböző fázisainak ismertetése. Az apa által hagyott mocsok eltakarításának lélektani motivációja, szimbolikus jelentősége olyannyira magától értetődő, hogy bevonása az elbeszélő történések körébe lehetne csupán jelzésszerű. A narrátor ehelyett majd’ száz oldalon keresztül, minden apró körülményre kitérve számol be arról, hogy bátyjával a ház helyiségeit milyen felosztásban, milyen sorrendben, milyen takarítóeszközökkel súrolta tisztára. Különös módon mégis meglepően könnyű igazodni az elbeszélés helyenként igencsak lelassuló ritmusához anélkül, hogy a részletgazdagság szándékolt túlzásként, afféle ironikus megoldásként hatna, és így azonnal a szöveg megalkotottságára irányítaná rá figyelmet. Azaz a mű retorikailag valóban azt a hatást kelti, hogy hűen és alaposan ábrázolja Karl Ove Knausgård különböző életszakaszainak kisebb-nagyobb történéseit. „Írni annyit tesz, mint kihúzni a létezőt annak az árnyékából, amit tudunk” — olvasható egy ponton (192), s ez az ars poetica-szerű megállapítás valóban vonatkoztatható a szöveg esztétikai gyakorlatára: a *Halál* új fénytörésbe helyezi a minket körbevevő tárgyakat és jelenségeket, melyeket épp azért nem látunk jól, mert mindig a szemünk előtt vannak.

Miközben magával ragadó a felidézett emlékek filmszerű pontossága, részletgazdagsága, elevenisége, utólag, vagy a máso-

dik olvasáskor már tűnődésre is késztet. Triviálisan fogalmazva: honnan lehet biztos abban a sok-sok év távlatából visszatekintő főszereplő, hogy annak idején nem négy szem krumpli volt a tányérján, hanem három? Szavatolhatja-e egy emlékkép valóságosságát a plaszticitása, vagy épp ez az, ami gyanút kelt? Lehet-e valaki a saját életének ennyire jó megfigyelője? A valóságghű elbeszélés meggyőző erejének eme paradoxonját hihetetlen erővel közvetíti Knausgård önéletrajzi szövege. A mű hatásmechanizmusát talán túl egyszerű megoldás lenne azzal a jól ismert sé mával leírni, miszerint ami valóságosnak és áttetszőnek tűnik, arról kiderül, hogy valójában nyelvi konstrukció. Sokkal inkább bennragadunk abban a bizonyos forgóajtóban, amiről Paul de Man ír *Az önéletrajz mint arcronválás*ban. Hiszen egyrészt elkerülhetetlen az a következtetés, hogy abban a hermeneutikai szituációban, amely a kortárs olvasó számára adott, a *Halál* legjobb képzőművészeti analógiáját nem a Karl Ove által felértékelt huszadik század előtti, hanem sokkal inkább a hiperrealista festészet adhatja. Ráadásul az önéletrajzi szövegek öröktől meglévő, feloldhatatlan ellentmondásai is begyűrűznek a szövegbe. Nem nehéz észrevenni, hogy az én-elbeszélő saját személyiségéről adott jellemzése, önábrázolása számos helyütt nem vág egybe azzal, ahogy elbeszélését alakítja. Hogy ismét csak egy triviális példát említsék: miközben Karl Ove az evés öröme iránt teljesen közömbös férfiként utal magára, a regény egyik leggyakrabban visszatérő motívumát az egyedül vagy családja körében elfogyasztott étkezések adják. Mindezzel egyidejűleg a szöveg sem az őszinteség, sem a fikció büvkörén való kívül kerülés vágyát nem számolja fel: a *Halál* szerző-elbeszélőjének önmagáról alkotott portréja, ha nem is élethűnek, de épp olyan megküzdöttnek és hitelesnek tűnik, mint az általa megcsodált Rembrandt-önarc-kép.

A radikalitásnak és a dacos konzervativizmusnak az a különös elegye, mely az elbeszélő attitűdjét meghatározza, más szinteken is megmutatkozik. A *Halál* ugyanis egy olyan identitásregény, amely az apa–fiú-konfliktuson és a felnőtté válás keservein túl a művészé válásról is szól. Mint ilyen, a századforduló *Künstlerroman*-hagyományát eleveníti fel, miközben művészszemlélete esetenként még messzebbre, a romantikáig nyúl vissza. Ezért sem véletlen, hogy a regényben (és tulajdonképpen az egész sorozatban) két életszakasz kerül különösen előtérbe. A mű rendkívüli plaszticitással jeleníti meg egy kisfiú világhoz való viszonyát, egy-egy passzusa pedig már-már óda a kamaszkorhoz: az érzékenység, a teljes nyitottság, a felfokozottság, az ekstázis idejeként ír a korai évekről, és pont ugyanígy jeleníti meg azt a lelkiállapotot, mely a felnőttkori alkotómunka során eluralkodik rajta. Habár a *Halállal* kapcsolatban az egyszerűségnek álcázott rafináltsága miatt nehéz átfogó megállapításokat tenni, a könyv olyasmir biztosan nem állít, hogy a művészet ne bírna valódi tétellel. Arról a megrendítő élményről, melyben a szépség részesítheti a befogadót, a narrátor tulajdonképpen heideggeri fogalmakat használva nyilatkozik: eszerint vannak pillanatok, amikor „a világ mintha előlépne, hogy egy kis időre megmu-

tassa magát.” (220 — Hogy ez valóban így van-e, ahhoz persze ellenőrizni kellene az eredeti norvég szöveget, no meg a *Lét és idő* norvég verzióját. A sorozatban mindenesetre sokszor felbukkan Karl Ove nagybátyjának alakja, aki autodidakta költő és Heideggerről mesél az ebédlőasztal mellett.) Itt is látszik, hogy a *Halál* nem valamiféle naiv valóságfogalom jegyében született, csupán azt sugalmazza, hogy van valami a szimulákrumok világán túl, és az irodalom a vele való találkozás tapasztalatából táplálkozhat. A Karl Ove alakjára ráíródó írószerep további összetevői — mélységes magány és már-már örületig fokozódó munkamánia — egyértelműen a romantika zsenifiguráját idézik meg. (Tulajdonképpen mintha a hat kötetre rúgó, több ezer oldalas sorozat is ennek a mánianak az egyik tünete lenne.) A művészszerephez társul egy további elem is, a lelkipurdalás, hiszen hősünk családos ember, aki miközben a gyerekeivel játszik, azt kívánja, bárcsak a kéziratán dolgozhatna, s emiatt persze konstans büntudata van. A „művészet versus privát boldogság” számtalanszor feldolgozott konfliktusát a regény a hétköznapi életproblémák egyikeként, s nem azoktól elemelve jeleníti meg, a komikum különböző árnyalatait is felvillantva. Az alkotói és magánemberi perspektíva ütköztetése ugyanis efféle kérdéseket eredményez: „Miért kell annak, hogy író vagyok, odáig vezetnie, hogy a babakocsink úgy fest, mintha a szemétdombon találtuk volna?” (39) Annak a karakternek a viselkedésében, aki ekképp panaszkodik, aki terhes felesége mellől is a dolgozószobájába vágyódik, nyilván van valami túlzó és parodisztikus. Azzal viszont, hogy vallomásaiban a nevetségessé válástól sem riad vissza, már túl is lép a művészlétet felnagyító-mitizáló megközelítésmódon. A pátosz, az önvád és az ironia különféle módusai nem oltják ki egymást, inkább egyidejűleg vannak jelen olvasási tapasztalatunkban: egyszerre azonosulunk a könyvben életre kelő alak szerepválságával és tekintünk rá jókora távolságból.

Ez az olvasásmód magát az elbeszélőt is jól jellemzi, aki nemcsak mély megértéssel viszonyul fiatalkori önmagához, de helyenként igencsak szatirikus hangnemben prezentálja ballépéseit. Így ír a kis Karl Ove megfelelési vágyáról, beilleszkedési stratégiáiról, manipulatív próbálkozásairól, melyek azt célozzák meg, hogy népszerűsége (vagy épp egy barátnőre) szert tegyen. A rocksztárok mintájára öltözködő, saját apja stílusváltásán viszont megütköző kamasz-énjét pedig olyasvalakiként láttatja, akinek folytonosan a szerep, póz és imázs fogalmai körül forognak a gondolatai. A biográfiai szerző és az én-elbeszélő személyének szétbogozhatatlansága folytán, a könyv megjelenése által kreált szenzáció tükrében többszörösen jelentéssé válnak ezek a szövegrészek. Jellemző, hogy a könyvre rákeresve a nyilvánosságtól állítólagosan elzárkózó, a médiafigyelmet kerülő szerzőről csupa lélegzetállító fotó kerül elő az interneten: rajtuk egy film-sztárszerűen karakteres arc, átható kék szemek, parázsló cigaretta a kézben, lezseren elegáns beállítás — a szerepnélküliség mint szerep.

A kortárs világirodalom legférfiasabb imidzsű szerzője, jegyezhetnénk még meg, de ezzel máris egy másik olyan identi-

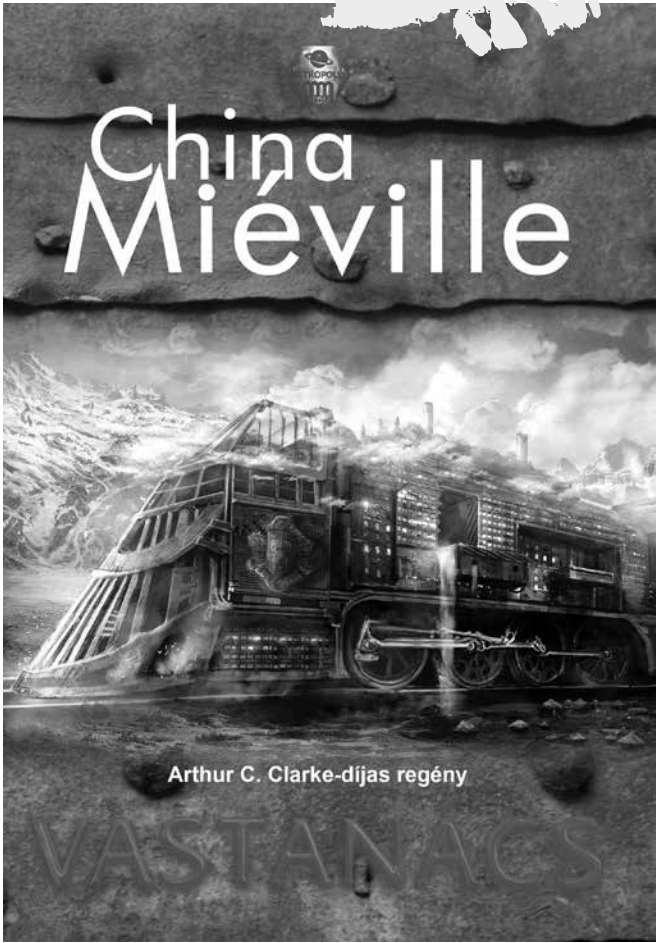
tásproblémába ütközünk, mely fontos részét képezi a *Halálnak*, hiszen a könyv egy férfias férfiak között felnövő heteroszexuális férfi története, aki folyamatosan azzal a kérdéssel küzd, hogy mit is jelent korunkban a maszkulinitás. Akárcsak Tony Soprano, Karl Ove is a „csendes, magányos típust” szeretné megtestesíteni, miközben a regényben visszatérő motívumot képeznek elfojtani kívánt, mégis kibuggyanó könnyei. Van, mikor ezek a jelek a romantika könnykultuszához csatolnak vissza, melyben a sírás a művészi érzékenység jelölőjeként szolgált (a főszereplő képes elsírni magát egy festmény szépségének hatására), máshol viszont az az eredendő törés manifesztálódik bennük, ami a vágyott, apáról mintázott önkép és a valóság között feszül. Mindেকözben a *Harcom*-sorozat férfiképének van egy egyébként ritkán hangsúlyozott eleme is: nemcsak az apával folytatott harcot mutatja be a felnövekvő fiú szemszögéből, de azt is, hogy ugyan-ez a fiú hogyan érzi magát síró-togyogó apróságok édesapjaként. Remélhetőleg nemsokára kezünkbe vehetjük a sorozat második részét, a *Szerelmes férfit*, melyben a *Halál*hoz képest még inkább előtérbe kerülnek ezek a kérdésfeltevések. Knausgård úgy ír az apaságot érintő 21. századi elvárásokról, a feminizáltságtól való szorongásról, az első baba születésének élményéről, a gyerekvállalás fény- és árnyoldalairól, hogy az övénel bensőségesebb és felkavaróbb megközelítésmóddal nagyon régen találkoztam.

A *Halál* a Könyvfesztiválra jelent meg magyarul, s eddig úgy tűnik, nem sok vizet zavart. Talán azért, mert kiadása kicsit megkésített volt, talán azért, mert kevésbé közéleti irányultságú, mint a már említett Houellebecq művei, vagy kevésbé történelemközpontú, mint mondjuk Sofi Oksanen regényei, a politikai korrektség azon normái pedig, amelyeket helyenként megsért vagy pellengérré állít, nálunk még nem igazán internalizálódtak ahhoz, hogy felhördülést keltsen. A Svédország és Norvégia, sőt a norvég régiók között fellépő kulturális különbségek taglalása hol vicces, hol érdekfeszítő (ezekből is kiderül, hogy Skandinávia egyáltalán nem olyan homogén, mint ahogy azt a hozzám hasonló, kevésbé avatott szemlélő Magyarországról látja), de az összehasonlítások pikantériája mégiscsak az észak-európai olvasó számára érzékelhető igazán. Pedig a *Halál* mindezen túl is nagyon sokat adhat olvasójának. Az önéletrajziság beszédmódjában rejlő lehetőségek végletekig elmenő kiaknázása, az elbeszélő korszerűtlen elmélkedései, s az a bátorság, amivel újra és újra fel meri tenni azt a banális kérdést, hogy mi is teheti boldoggá az embert, különös, egyedülálló remekművé avatják a könyvet.

NEMES Z. Márió

Hibrid (ellen)forradalom

(China Miéville: *Vastanács. Fordította Juhász Viktor és Tamás Gábor, Metropolis Média, 2016*)



A China Miéville pályakezdését (is) meghatározó kilencvenes évekbeli brit *sci-fi boom* egyik fő jellegzetessége a sci-fi és a fantasy határainak újrendezése, ugyanis a vezető szerzők — Miéville mellett M. John Harrison, Jeff Noon, Philip Pullman, Michael Marshall Smith — munkái egyaránt olvashatók mindkét hagyomány felől. Ennek a jelenségnek az okát több kutató az angol spekulatív fikció geokulturális helyzetével magyarázza, miszerint az amerikai és európai tradíció közé szorulva eleve az átmenet, a közvetítés és a határhelyzet határozza meg.¹ Ez a határhelyzet a fantasztikus műfajok történeti szemléletébe is beleírja a heterogenitás igényét, hiszen az angol sci-fi — az amerikai műfaji puritanizmus egyes képviselőivel szemben — olyan esztétikai értelemben is hibrid elődökhöz vezet vissza magát, mint Mary Shelley, illetve az egyébként amerikai Edgar Rice Burroughs. De ezen a ponton meg kell említeni olyan specifikusan brit kontextusokat is, mint például a *telefantasy*, mely az angol televíziózás keretein belül teremtett heterogén műfajkonstellációkat. Itt mindenekelőtt a klasszikus *Doctor Who* (1963–1989) szériára kell gondolni, mely játszi könnyedséggel használta fel és keverte az ökológiai horror, a krimi, az űropera, a *planetary romance* és a *steampunk* kódjait.

A műfaji őslevesnek tekinthető Burroughs-féle űroperák felől nézve Miéville munkássága tehát egyáltalán nem valami „semiből érkező”, a tiszta vérvonalakat beszennyező radikálisan „új” perverzió, hanem a tisztaságot esztétikai ideológiaként leleplező, a fattyúság alternatív irodalomtörténetét exponáló *genealógiai* forradalom. Azért genealógiai, mert nem a műfaji emlékezet totális eltörléséről van itt szó, hiszen a keveredés és (el)változtatás poétikai eszközei bizonyos értelemben feltételezik a kiindulási referenciákat, vagyis negatív módon — egyfajta potencialitásként — megalkotják azokat a kulturális alakzatokat, melyeket transzformálnak. A sci-fi és fantasy közti feszültségből keletkező „hibrid energia” (Brian Attebery) tehát történeti és kontextusfüggő fenomén, mely nem(csak) kitöröl bizonyos összefüggéseket az irodalmi földrajzból, hanem *úgy* köt össze már eddig ismert pontokat, hogy átalakítja az irodalmi térben való orientáció korábbi fogalmait.²

Miéville esetében a genealógiai forradalom a New Weird fogalmának mint új műfaji jelölőnek a megalkotásában is megmutatkozik. A New Weird mozgalom (melyhez Miéville mellett többek között Jeff VanderMeer, K. J. Bishop, Steph Swainston sorolható) a horroresztétika integrálása mentén különböztette meg magát a brit *sci-fi boom* fővonalától, de az urban fantasyvel is mutat rokonságot, hiszen a történetek legtöbbször a realitás és

¹ Mark BOULD: *What Kind of Monster Are You?* — *Situating the Boom*, Science Fiction Studies, Vol. 30, No. 3, The British SF Boom (Nov 2003) 394–416.

² Mindez egy szélesebb értelemben is megvilágíthatja a *slipstream*, a *post-genre scif-fi* és a heterogén esztétikák kulturális stratégiáját, hiszen a hibrid energia megtöri a populáris kultúra és a magas művészet témáinak, formáinak szilárd tradíciókból való *eredeztetési kényszerét* is: „Elvégre modern tapasztalat, hogy bárhonnan jöhet magas művészet, és az integrációs és dezintegrációs folyamatok mobilitása gyakran fölcseréli a centrumot és a perifériát.” (RADNÓTI Sándor: *A piknik* = R. S.: *A piknik — Írások a kritikáról*, Magvető, Budapest, 48–104 [95].)





a fantasztikum kettős logikája mentén strukturálódó városi környezetben játszódnak. A „weird” (különös, titokzatos, bizar) kifejezés egyrészt a Weird Tales magazinra utal, másrészt mint esztétikai fenomén — a mindennapi valóságérzékelést megzavaró reveláció — a természetfeletti horror H. P. Lovecraft által teoretikusan is kidolgozott poétikáját idézi meg. Miéville-nél a New Weird lényege a „nyers, történeti ásatás” [*rude act of historical mining*], mely a spekulatív fikció kanonikus hagyományvonalából egy „ellentradíciót” épít ki.³ Az ásatás eredménye, amiben a hibrid energia megtestesül, az a teratológiai szenvedély, mely átjárja a mieville-i regényeket, hiszen a kombinatorikus szörnyteremtés, a bestiáriumok excesszusa alkotja ennek a prózának a természetteni alapját.

A Bas-Lag trilógia (*Perdido pályaudvar, végállomás; Armada; Vastanács*) világteremtő elvvé univerzalizálja a weird/gótikus hagyományban alapvető metonimikus összefüggést, miszerint a szörny teste és a szörny tere kölcsönösen meghatározzák egymást. A szörny fiziognómiájának idegensége és/vagy távoliséga extraterritoriális tereket feltételez, vagyis a szörny maga egy olyan heterotoposz, ami a hozzá tartozó teret is kimozdítja a hétköznapi földrajz keretei közül. A szörnytest és a szörnytér közös történetének kultúratörténeti értelemben is jelentős epizódja a 19. század végi nagyvárosok szörnyszerű vonásainak kihangsúlyozása a viktoriánus gótikában, illetve a korszak „magas irodalmában”. A „főbikus modernitás” (Anthony Vidler) számára a metropolisz a betegség tereként jelent meg, egy olyan formátlan, diszharmonikus és kakofonikus kiterjedésként, mely lehetlenné teszi a tájékozódást, hiszen audiovizuális retorikája az érzékelési sokkon alapszik, mely szétszórja a városlakó figyelmét és elgyöngíti idegrendszerét, hogy egyfajta hipnotizált áldozatként kerítse hatalmába egy tőle független akarat és/vagy entitás.⁴ Miéville ugyancsak egy szörnyváros, Új-Crobuzon köré rendezi regényeit, melyeket egy érzékelési sokk, a hibrid energia túlszorodulása határoz meg.

Ennek az energiának a szimbolikus figurája a trilógia első részének alvilági zsenije, Mr. Motley, aki politikai és esztétikai keretek között értelmezi a hibriditás mindent átható erejét. „Új-Crobuzon építészete állandóan változik, a gyárakból lakótömbök lesznek, a fényűző villákból nyomornegyedek, a föld alatti csatornákból égbe törő tornyok, a modernből ősrégi, a színpompásból szürke, a termékenyből kopár. [...] Úgy hiszem, ez a legalapvetőbb mozgatóerő. Az átmenet. Az a pont, ahol valamiből valami más lesz. Ez teszi azzá magát, a várost, a világot, ami valójában. És ez az a téma, ami engem érdekel. Az a zóna, ahol az egymástól elütő dolgokból egyetlen egész lesz. A hibrid zóna.”⁵ Vagyis a hibrid zóna az átváltozás tere, a heterogén elemek ütközésének „területen kívüli” színhelye, ugyanakkor Mr. Motley azt is sugallja, hogy ez az ütközés „egyetlen egészé” és „valóságossá” teszi a széttartó mozzanatokat. Mintha ez a hibridizáció *kibékítés* is lenne, a természet és kultúra részrendszereinek olyan szimbiotikus összegzése, ami a dolgokban eleve benne rejlő, de független létmódjukban nem megnyilvánuló „igazságot” tárna fel.

Mr. Motley kibékítő hibrid-értelmezése arra a jellegzetesre is rámutat, hogy Új-Crobuzon természetana valójában csak a mi antropocentrikus olvasásmódunk számára mutatkozik sokkolóan idegennek, ugyanakkor a diegetikus világon belül mindez a hétköznapi érzékelés otthonos része. Joan Gordon a *Hybridity, Heterotopia and Mateship in China Miéville's Perdido Street Station* című tanulmányában ennek kapcsán a hibridizálás *ciklikus* természetére figyelmeztet, miszerint a hibrid minőséget az érzékelés időbeliségében kell elgondolnunk.⁶ Hiszen ha valami felforgató módon létesít kapcsolatot korábban különmeműként érzékelt létrégiókkal, akkor ezzel hibridként születik meg, ugyanakkor az érzékelés az átmeneti sokk után a normalizálásra törekszik, és a hibridet egy új kategória „tiszt” képviselőjeként legitimálja a létezők rendjében. Ezt a tisztaságot egy újabb (re) kombináció megint megbonthatja, ami a hibrid ciklus újraindulását eredményezi. Új-Crobuzon motívumai a regény szereplői számára homogenizált hibridek, vagyis a szörnyszerűséget nélkülöző „normatív groteszk” (Csicsery-Rónay István) képviselői, ugyanakkor az olvasói érzékelésnek folyamatosan újra végig kell járnia a hibrid ciklust. Miéville teratológiai poétikája épp abban nyilvánul meg, hogy az antropocentrikus olvasatot sohasem hagyja teljes egészében „kibékülni” a hibrid zónával, hiszen folyamatosan újabb impulzusokkal ingerli és (re)kombinálja a homogenizáló tendenciát.

Ezzel magyarázható, hogy a regények világán belül létrejön egy „metahibrid” antropológia is, egy olyan individuális, a faji homogenitásban soha ki nem békülő idegenség, mely állandó politikai és esztétikai feszültségben tartja Új-Crobuzon lakóit. Az „újriformáltak” olyan hibridek, akiket büntetésekként torzítottak el különböző szerves-szervetlen kiegészítő technológiai beépítése által. Ez a biopolitikai hibridizáció nem tisztítható meg a város jogi-társadalmi terén belül, hiszen egy olyan allegorikus stigmát jelent, amit az állami büntetőgépezet ír bele az elítélt testébe. Az átváltoztatás ovidiusi paradigmája tér itt vissza, hiszen a római szerző metamorfózistörténeteiben legtöbbször valami előzetesen elkövetett bűn (szakrális jogsértés, *nefas*) határozta meg az alakváltást, vagyis az „új test” és a büntetendő normaszegés között metaforikus kapcsolat jön létre. Az újriformáltak leküzdhetetlen idegensége a politikai feszültség betörését jelenti a demokratikus hibriditás kibékített világába, hiszen a hibrid energia az elnyomás és kizsákmányolás elleni lázadás kontextusában válik újra felforgató erővé.

A trilógia második és harmadik kötete épp erre az összefüggésre koncentrál, hiszen ezek a regények már nem (kizárólag)

Új-Crobuzonban játszódnak, hanem olyan ellentereket próbálnak felrajzolni, melyek épp a város hibridpolitikájával szemben határozzák meg magukat. Mindez egy gazdasági és társadalompolitikai összefüggésben kerül színrevitelre, hiszen a probléma Új-Crobuzon „merkantilista fordulatából” adódik, miszerint a városállam elkezd birodalmi politikát képviselni és kolonizációs háborúba bonyolódik. Az *Armada* középpontjában egy kalózköztársaság áll, mely valójában egy folyamatos mozgásban lévő, zsákmányolt hajókból hibridizált úszó város. Ebben a városban az újriformáltak, renegátok, száműzöttek megreformálhatják identitásukat, hiszen metahibriditásuk demokratizálható, vagyis a közösségi együttműködésbe integrálható antropológiai erőforrássá válik. Ugyanakkor közösség érdekét itt is felülírja egy titanisztikus birodalmi álom, mert a kalózváros vezetői, a Szeretők egy mitikus démonbálna megidézésével akarják elnavigálni a várost a Világsebhez, ahhoz a világok közti térhez, mely felbecsülhetetlen hatalom reményével kecsegtet. A hatalom vágyálma örült ámokfutásba hajszolja a kalózvárosta, melynek lakói végül választásra kényszerülnek a közösség élete és a titanisztikus világlátás között.

A demokratikus hibriditás horizontális világa a *Vastanács* esetében is egy birodalmi álom vertikális erejével áll szemben. Ezt a térszerkezetekkel jelölhető ideológiai szembenállást megint csak lehet értelmezni a műfaji kontextuson belül is, hiszen a brit spekulatív fikció hagyományában megkülönböztethetünk egy *materialista fantasy*-tradíciót. A materialista fantasy ún. „horizontális hősei” szembeállíthatók a vertikális (ellen)hősökkel, miszerint a horizontális hős egy olyan igazságra törekszik, illetve egy olyan kísértetiestől szorong, mely kifejezhetetlen, de — immanens módon — a mindennapi valóságba integrálódik. A demokratikus hibridek tehát önnön társadalmi-antropológiai lényegszerkezetüket politikailag reflektálva cselekszenek, a velük szembenálló vertikális ellenerők pedig a hatalmi transzcendencia ígérete mentén rendeződnek el.⁷ Míg azonban az *Armada* a tengeri gótika Moby Dick-hagyományát, a transzcendencia végtelen és önpusztító keresését kontextualizálja politikai síkon, addig a trilógia harmadik része a western és a steampunk felé orientálódik, hiszen az ördögi szenvedély képviselője itt Weather Wrightby, aki egy transzkontinentális vasutat akar építeni Új-Crobuzon megbízásából. A vasút a város koloniális politikáját hivatott szolgálni, ugyanakkor az individuális istenülés eszköze is tervezője számára. „Weather Wrightby vagyok, és azért jöttem, hogy elmondjam, köszönöm. Ezt, amit tettetek. Tudod te, mi az? Tudjátok, mit tettetek? Átkeltetek a világon, és ez olyasmi, amit azóta meg kellett tennie valakinek, amióta csak az eszemet tudom, és ti voltatok, akik megtették.” (446) A projekt azonban „elszabadul”, mert a munkások fellázadnak és átveszik a vonat irányítását, hogy egy hibridkommunista páncélvonatként rohanjon a végtelenbe, miközben múltja folyamatosan üldözi, hiszen fasizálódó Új-Crobuzon milicistái állandóan a nyomában vannak. A Vastanács egy vonatváros, az „ideiglenesen autonóm zónák” (Hakim Bey) egy újabb miéville-i formája,

melynek lakói fel kell, hogy ismerjék, a meneküléssel még nem vívták ki autonómiájukat. A Vastanács egyfajta forradalmi mítosz Új-Crobuzon elnyomottjai, városi gerillái és barikádharcosai számára, ugyanakkor a vonatvárosnak igazi baloldali erőként demitizálnia kell önmagát, vagyis vissza kell térnie a forradalmi „eredetbe”. A horizontális hősöknek tehát társadalmi cselekvőké kell emancipálódniuk, nem elégedhetnek meg azzal, hogy vertikális legendákká válva eltűnnek a mitikus horizont csaloéka visszfényei közt.

A hibrid energia autentikus formája tehát a Forradalom, mely a kibékítő szimbiózissal szemben erőszakos módon tárja fel a politikai elnyomás és a birodalmi álmok vertikális struktúráit. A Forradalom individuális kisajátítása (ahogy azt a regényben Toro nevű gerillavezér teszi) a nárcisztikus hübrisz megnyilatkozása, mely eltérítheti a demokratikus hibridizálás programját, ugyanakkor Miéville szkeptikus az erőszakos világformálás programjával szemben, hiszen a forradalmi közösséget bármikor pervertálhatja a hatalmi álom. A Vastanács ugyan visszatér az eredetbe, de csak azért, hogy önnön emlékművévé váljon, mert a pusztulás előtti pillanatban a regény egyik főszereplője, Judah Low gólemmester egyfajta időhurokba zárja: „Évek telhetnek el, és mi meséljük majd a Vastanács történetét, és azt, hogyan jött létre, hogyan hozta létre önmagát, és ment el, és hogyan tért vissza, és jön, még mindig jön. Férfiak és nők hasítottak vonalat a koszlott talajba, kirángatták és aztán vissza a történelmet, végig a világon. Szájukban még mindig ott a kiáltás, mi pedig ünnepélyesen fogadjuk őket. Érkeznek a kődobok árkából a tégláarnyak közé. Egyre csak érkeznek.” (481)

Vagyis a Vastanács története, egészen pontosan az az út, amit a város önmagának épített és bejárt, a történelmi mozgás allegóriája. Megképződik a történelem forradalmi felfordulásának hisztérikus görcse („kirángatták és aztán vissza a történelmet”), ugyanakkor ez a görcs mégiscsak visszaíródik egy ciklikus logikába. Mintha a hibriditás időbeliségét nem lehetne meghaladni, hiszen az alapító esemény forradalmisága mindig is normalizálja magát. A hibrid közösség önnön szabadságfaktorát a trip-tapasztalat végtelenítéséből próbálja meríteni, ugyanakkor nincsen végtelen rekombináció, illetve ha a közösség megkísérli mégis létrehozni, automatikusan mitikussá és otthontalanná válik. A társadalmi-gazdasági valóságból nincsen hová menekülni, pontosabban a lehetséges politika nem az utópia logikája alapján adódik, hanem „otthon” kell létrehozni, mégpedig a szörnyváros gyomrában. A Vastanács önnön időhurkába befalazódva tehát többet ér otthon, hiszen mitikus háttérország helyett a politikai emlékezet részévé válik. Mindez valahol a hibrid természetstörténet és a politikai gazdaságtörténet szükségszerű egymásba íródását is jelzi, azt a Marx felől is értelmezhető folyamatot, miszerint az ember önnön vágyainak termelődéseként hozza létre történelmét, vagyis minden általa létrehozott materiális „eredmény” önnön társadalmi egzisztenciájának lehetőségfeltétele és allegóriája is egyszersmind.

³ Alexandra MANGLI: *An Interview with China Miéville*, <http://www.wavecomposition.com/article/issue-1/chinamieville/>.

⁴ Vö. Anthony VIDLER: *Warped Space — Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, MIT Press, 2002.

⁵ *Perdido pályaudvar, végállomás* I., ford.: JUHÁSZ Viktor, Ulpius-ház Könyvkiadó, Budapest, 2004, 29–30.

⁶ JOAN GORDON: *Hybridity, Heterotopia and Mateship in China Miéville's Perdido Street Station*, *Science Fiction Studies*, Vol. 30, No. 3, The British SF Boom (Nov. 2003), 456–476.

⁷ Vö. Mark BOULD: *i. m.*, 399.

SZÁNTÓ Veronika

A tudat, az agy és sok füstölő filozófus Thomas Nagel és a neodarwinianus természetfelfogás kritikája

(Thomas Nagel: *Mind and Cosmos. Why the materialist neo-darwinian conception of nature is almost certainly false.* Oxford University Press, 2012)

„Thomas Nagel nem hibbant meg” — igyekezett megnyugtatni a kedélyeket a Prospect Magazine kolumnistája a nagy felzúdulást kiváltó Nagel-könyvről szóló kritikájának címében. Nem sokkal korábban Steven Pinker, az ismert evolúciós pszichológus és nyelvész egy Twitter-bejegyzésben finoman kétségbe vonta Thomas Nagel elméjének épségét. Pinker ugyanebben a bejegyzésben terjedelmes könyvkritikát ajánlott követői figyelmébe, amelynek címe — *Do you only have a brain? On Thomas Nagel* — alighanem egyszerre utalás a Nagel által támadott materialista-redukcionista filozófiára, az *Őz, a nagy varázsló* agyatlan Madárijesztőjének filmbéli dalára és Nagel elmeállapotára. A könyvet neves filozófus kollégák nevezték felelőtlennek, veszélyesnek, egyikük pedig afelett sajnálkozott, hogy a mű egyáltalán megjelent.

De vajon mivel húzta ki a gyufát Thomas Nagel, a New York University professzor emeritusa, akit sokan a legjelentősebb — és közéleti megszólalásai révén az egyik legismertebb — kortárs filozófusok között tartanak számon?

Nagel könyvének alcíme azt sugallja, hogy kritikájának tárgya a neodarwinianus evolúcióelmélet, amely — szerinte — azzal az ígénnel lép fel, hogy a jelenségek egy jól elhatárolható körének vizsgálata és magyarázata mellett átfogó természetkoncepcióval vagy filozófiai világgéppel is szolgáljon. A neodarwinianus evolúcióelméletet mint tudományos elméletet általános konszenzus övezi, és ez alighanem már önmagában is elég volt ahhoz, hogy a kritikája heves reakciókat váltson ki. Nagel azonban maga is tisztában van vele, hogy ennél többről van szó: a neodarwinianus elmélet a tudományos közvélemény szemében nemcsak tudományosan, hanem politikailag is korrekt álláspontnak számít, amelynek a közfelfogás szerint az egyetlen alternatívája a kreacionizmus. Nagel ugyan világossá teszi, hogy a teizmus tökéletesen idegen tőle, és célja éppen annak igazolása, hogy létezik harmadik út, a kreacionista szerzőket mégiscsak szalonképes és megfontolásra érdemes kritikusokként mutatja be, és ez nehezen megbocsátható bűn a neodarwinianusok szemében.

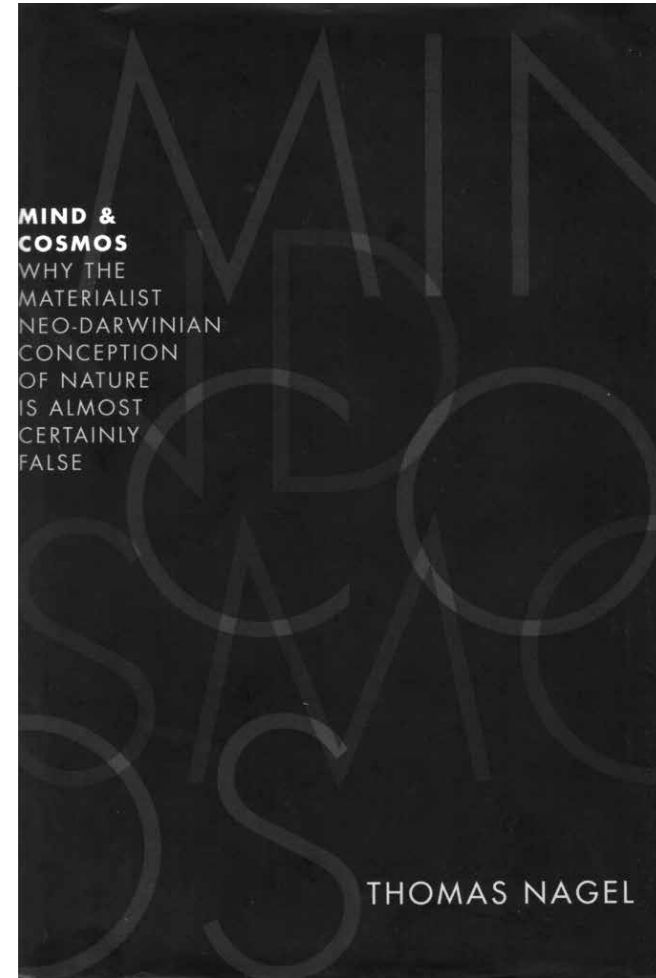
Ahogy a Nagel által ajánlott alternatív — jelenleg még kidolgozatlan — megoldás is, amely *teleologikus természeti törvényeket* és a természetben fellelhető *redukálhatatlan mentális jellegű tulajdonságokat* állítana hadrendbe. (Újabb két botránykó a neodarwinianusok szemében!) Első lépésben rekonstruáljuk

azt az általános filozófiai pozíciót, amelyből Nagel beszél! Ebben ugyanis már kódolva van a közte és kritikusai között feszülő kibékíthetetlen ellentét, amelyet Nagel sajátos neodarwinizmus-értelmezése csak tovább mélyít.

Nagel abból a filozófiai előfeltevésből indul ki, hogy a mentális szféra [*mind*] nem véletlenszerű jelenség az univerzumban, nem valamiféle esetleges adalék, amelyet a természet a kozmikus időskála utolsó másodperceiben, minden előzmény nélkül egyszer csak hozzácsapott a fizikai világhoz, hanem a természet rendjének alapvető aspektusa. A mentális világ viszonya a természet rendjéhez kettős: egyrészt a természetben a pusztán fizikai létezők mellett olyan lények is létrejönnek, amelyek mentális tulajdonságokkal — tudattal és értelemmel — is rendelkeznek, másfelől ezek a lények képesek a természet rendjének megismerésére. Nagel szerint ez utóbbi erős előfeltevés nélkül nem lehetséges valódi tudományos megismerés: minden tudásra irányuló, később akár tévesnek bizonyuló erőfeszítést az a meggyőződés hajt, hogy a világ megismerhető és megérthető.

A világ rendjét helyesen reprezentáló objektív leírásnak a világ minden aspektusára ki kell terjednie. Egy ilyen leírás tehát semmiképp nem hagyhatja figyelmen kívül azt, hogy világunkban egyebek közt olyan jelenségek is helyet kaptak, mint az észlelés, az értelem, a tudat és az értékek, melyek kielégítő magyarázata — amellyel ma még nem rendelkezünk — megmutatná, hogy e jelenségek a természeti törvények és a világ alapvető felépítésének ismeretében hogyan következnek okaikból, és pedig nem elhanyagolható valószínűséggel. Ez utóbbi kitétel abból a fentebb említett előfeltevésből fakad, hogy a mentális szféra a természet alapvető, nem véletlenszerű jellegzetessége.

Ezeket az előfeltevéseket szem előtt tartva érthetővé válik, hogy Nagel miért tartja a természettudományok eszköztárával operáló naturalisztikus magyarázatokat alkalmatlannak arra, hogy számot adjanak a mentális jelenségekről. A modern természettudományok sikere annak köszönhető, hogy a 17. század természetfilozófusai újraértelmezték és lehatárolták a tudomány érvényességi körét. A természettudomány onnantól fogva a térben és időben kiterjedt fizikai világ kvantifikálható tulajdonságainak tanulmányozására szorítkozott, a szubjektív élményeket magában foglaló mentális szférát pedig kizárta vizsgálódásaiból. Amikor — évszázadokkal később — a mentális folyamatokkal szorosan összefüggő élettani jelenségekről is egyre pontosabb



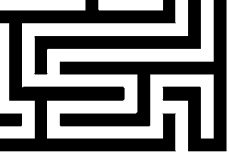
ismeretek álltak rendelkezésre, elérkezettnek látszott az idő a jelenségek e két szférájának újraegyesítésére a világ átfogó fizikai koncepciója révén. Nagel szerint azonban a mentális szféra fizikalista magyarázatai, amelyek a mentális szférát fizikai eseményekre próbálják visszavezetni, bukásra vannak ítélve — szerinte az lenne a csoda, ha a tudomány, amelyet eredetileg egy teljesen más típusú valóság leírása céljából hoztak létre, alkalmas lenne egy tőle merőben idegen jelenségcsoport magyarázatára. A fizikalista megközelítés eredendően képtelen számot adni a szubjektivitásról, a fizikai és a mentális szféra közötti szakadék a naturalizmus számára áthidalhatatlan, a mentális szféra pusztaságát is tagadó szélsőséges irányzat, az eliminativista materializmus pedig nem más, mint ennek a szükségszerű kudarcnak a beismerése.

A pszichofizikai redukció lehetetlensége mellett érvelve Nagel részben megismétli mára már klasszikusnak számító, *What is it like to be a bat?* (1974) című cikke téziseit, de ezúttal jóval radikálisabb következtetéseket von le belőle. A pszichofizikai redukció kudarca Nagel szerint nem csupán az elmefilozófia magánügye, hanem messzemenő következményei vannak a vi-

lág naturalisztikus megértését célzó átfogó filozófiai programra nézvést is. A tudat, az értelem és más mentális jelenségek részei a természetnek, ezek a jelenségek pedig magyarázatra szorulnak. Az evolúcióbiológia azonban csak annyit tud mondani minderről, hogy az élet evolúciója során megjelentek olyan szervezettek, amelyek mentális jellemzőkkel bírnak, de ezekre a jellemzőkre valójában nem kínál semmiféle magyarázatot, mégpedig azért, mert Nagel szerint a modern biológia a fizikai tudományok legutóbbi kiterjesztéseként, a fizikalista program részeként szükségképpen megörökölte a fizika eredendő korlátait. Nagel nem vonja kétségbe, hogy az állati tudat megjelenése biológiai evolúció terméke, de azt állítja, hogy ez „a jól alátámasztott empirikus tény” önmagában még nem magyarázat, még akkor sem, ha hozzátesszük azt is, hogy a tudat megjelenése adaptív előnyt biztosított tulajdonosai számára a természetes szelekció során. Az evolúcióbiológusok Nagel szerint megelégszenek azzal az állítással, hogy az idegrendszer egy bizonyos bonyolultsági szint felett váratlanul létrehozza a tudatot, amely aztán bámulatos, meglepő, akár az élőlények közvetlen túlélési szükségletein messze túlmutató teljesítményeket képes produkálni. Azonban, mint írja, „az még nem magyarázat, ha azt mondjuk, hogy az evolúció fizikai folyamata szemekkel, fülekkel, központi idegrendszerekkel stb. ellátott élőlényeket eredményezett, és hogy egyszerűen nyers tény, hogy az ilyen élőlények egyszersmind az általunk ismert módon tudatosak is. Egy ok azonosítása még nem jelenti azt, hogy sikerült értelmes magyarázatot találnunk, ha nem értjük, hogy az ok miért hozza létre az okozatot.” A „tisztán materialisztikus biológia” számára „a tudat megmagyarázhatatlan, járulékos tény marad” (45).

A biológia — a vele folytonosnak tekintett fizikai tudományok korlátainak örököseként — nem csupán az idegrendszer és a tudat viszonyát képtelen tisztázni, de azt sem tudja a fenti értelemben megmagyarázni, hogyan jöttek létre a földtörténet során tudattal rendelkező lények — azaz nem tudja megmutatni, hogy az ilyen lények létrejötte nem volt elenyészően valószínűtlen. A materializmus — szól Nagel ítélete — még a fizikai világ elméleteként is hiányos, hiszen nem tud teljes körűen számot adni az univerzum egyes sajátos tulajdonságokkal bíró lakóiról. Szerinte a fizikai és a mentális jelenségeket egyesítő elmélet a jelenlegi tudományos paradigmán belül nem érhető el, csakis egy mélyreható konceptuális revízió révén, amely a fizikalizmus ontológiai alapjául szolgáló materializmussal is leszámol. A materializmust felváltó „posztmaterialista elméletnek egységes magyarázatot kell nyújtania arra, hogyan fejlődtek együtt a fizikai és a mentális tulajdonságok, és mindezt nem intézheti egyetlen mellékmonddal, miszerint a mentális mintegy bónuszként jár a fizikai mellé.” (46–47)

A tudattal kapcsolatos problémákon túllépve Nagel mellett is érvel, hogy sem a gondolkodás (a szubjektív nézőpontokat meghaladó, logikai, matematikai és tudományos ismeretekre vonatkozó tudás és mentális tevékenység), sem pedig az erkölcsi igazságok megragadására való képesség nem fér össze a natura-



lizmussal. Az evolúcióelméletnek — ha nem akar lemondani arról, hogy a valóság megismerhető, amivel saját érvényességét is kétségbe vonná — el kell fogadnia, hogy a gondolkodásra képes (bár kétségkívül nem tévedhetetlen) elme képes arra, hogy megragadja a természet objektív rendjét, és ezáltal meghaladja, korrigálja saját pusztán szubjektív nézőpontját, észleléseit, vélekedéseit. Magáról erről a képességről azonban nem adható olyan evolúciós magyarázat, amely ne hivatkozna már maga is a racionalitás standardjaira: „az értelemről szóló minden evolúciós magyarázat előfeltételezi az értelem érvényességét, amelyet logikai körbenforgás nélkül nem tud alátámasztani.” (81) A gondolkodás éppen ezért Nagel szerint nem naturalizálható. Hasonló érvelést olvashatunk az erkölcsi igazságokkal kapcsolatban is: Nagel saját morális realista álláspontja felől támadja az erkölcs evolúciós magyarázatait. Minthogy azonban a morális realizmus még az erkölcsfilozófiában is vitatott álláspont, a vele szemben álló erkölcsi szubjektivizmus vagy konstruktivizmus pedig távolról sem számít oly mértékben riasztó perspektívának, mint a tudományos antirealizmus, a szerző maga is elismeri, hogy erkölcsfilozófiából merített naturalizmusellenes érvét alighanem kevesek találják meggyőzőnek.

Nagelnek nincs kész válasza arra, hogy hogyan festene az az elmélet, amely megfelelne az általa felállított kívánalmaknak. Ha komolyan vesszük, hogy az elmeszerű jelenségeket az univerzum alapvető természetéhez tartozónak, a mentális élettel rendelkező élőlények megjelenését pedig többnek tekintjük pusztán kozmikus balesetnél, akkor mind ontológiánkat, mind a természeti törvényekre vonatkozó elképzeléseinket felül kell vizsgálnunk. A Nagel által preferált ontológiában az univerzum végső alkotóelemei olyan tulajdonságokkal bírnak, amelyek képesek magyarázatot adni a világban fellelhető fizikai és mentális jelenségekre. Minthogy azonban Nagel érvelése szerint a pusztán fizikai tulajdonságok erre nem képesek, egyéb, nem-fizikai tulajdonságok feltételezésére is szükség van. Ez megengedi — noha nem teszi szükségessé — azt a lehetőséget, hogy ezen alkotóelemek maguk is mentális tulajdonságokkal rendelkezzenek. A tudatos lények több-mint-véletlenszerű megjelenéséről pedig olyan — hangsúlyozottan nem-intencionális — teleologikus törvények gondoskodnának, amelyek a természeti folyamatokat a nagyobb komplexitás irányába terelik. Ehhez persze arra is szükség volna, hogy a fizika törvényei ne legyenek teljesen determinisztikusak: a világ több lehetséges alternatív állapota közül a teleologikus természeti törvények értelmében az jönne létre nagyobb valószínűséggel, amelyik közelebb visz az e törvények által specifikált célhoz.

A természettudósok és *mainstream* analitikus filozófusok legtöbbje számára ezek alighanem hajmeresztő gondolatok, de a könyv megjelenését övező felháborodás mértékét önmagában nem magyarázzák. Elvégre a kortárs elmefilozófián belül is jelen vannak „renegát” irányzatok: David Chalmers például a test-lélek dualizmus egyik fajtáját képviseli, újabban pedig egyre nagyobb népszerűségnek örvend a pánpszichizmussal rokonítható

Russell-féle monizmus. Természetesen az elmefilozófián belül is parázs viták dúlnak, amelyek olykor a személyeskedést sem nélkülözik, de ezek nem érik el a Nagelt ért támadások hevesességét.

A magyarázatot inkább abban kell keresnünk, hogy Nagel saját álláspontját a neodarwinizmus ellen intézett támadásként prezentálja, ráadásul sikeres támadásként, hiszen a könyv alcíméből megtudhatjuk, hogy a neodarwini természetkoncepció „majdnem biztosan téves”. Magában a könyvben azonban hiába is keressük a darwini evolúcióelmélet cáfolatát. Nagel elégedetlensége jogos, amikor azt állítja, hogy az elme magyarázatára irányuló népszerű redukcionista megközelítések nem képesek megvilágítani a tudat természetét — a fentebb említett nem-fizikalista irányzatokat is ez a meggyőződés motiválja, anélkül azonban, hogy a fizikalizmus hamisságából egy lépésben a darwinizmus hamisságára következtetnének. Nem tudjuk ugyanis, hogy a Nagel által sematikus felvázolt monizmusból — vagy éppen a russelliánus monizmusból — milyen metafizika és fizika következne, és nem tudjuk, hogy ezek összeegyeztethetőek lennének-e jelenlegi tudományos elméleteinkkel vagy sem. Semmi okunk sincs arra, hogy eleve kizárjuk a kompatibilitás lehetőségét. Nagel nem-fizikai monizmusa természetesen azért tűnik eleve inkompatibilisnek a neodarwinizmussal, mert az ő értelmezése szerint utóbbi visszavezethető a fizikára, vagy annak kellene lennie, ha legalább a fizikalista paradigmán belül legitim álláspontot szeretne kialakítani az élőlények evolúciójáról. Ezzel szemben a valóság az, hogy a biológusok és filozófusok többsége nem fogadja el az evolúcióelmélet fizikára való redukálhatóságát, és úgy véli, hogy annak sikere tökéletesen független egy ilyenfajta redukció lehetőségétől. Mindez persze akár vita tárgya is lehetne, de Nagel inkább a neodarwinizmus általa kreált verziójával vitatkozik. Hozzátehetjük, hogy akadémiai körökben viszonylag kevesen vannak olyanok (mondjuk Daniel Dennetten és Richard Dawkinson kívül), akik szerint a neodarwinizmusnak a mindenség átfogó elméleteként kellene helytállnia. Ha mégis ekként tekintünk rá, akkor persze könnyű rajta fogást találni. A biológiai evolúció elméleteként már sokkal nehezebb — Nagelnek sem sikerült.

A könyv által felvetett problémákat — mint láttuk — néhány jól azonosítható, általános kérdésfeltevés motiválja. Mit tekintünk a világ alapvető vonásainak, intellektuálisan kielégítő-e egy olyan elmélet, amelyben kitüntetett szerepe van a véletlennek, egyáltalán hol húzódnak a megismerhetőség határai? Mindezek a kérdések különös elevenséggel tevődnek fel az elmefilozófia kontextusában, ahol sokan — és jogosan — osztják Nagel elégedetlenségét a fizikalizmussal. Ha Nagel a neodarwinizmus elleni elnagyolt kritika helyett nagyobb energiát fektetett volna ezeknek a problémáknak az elemzésébe, akkor a könyve nyomán kibontakozó vita talán nagyobb eséllyel szólhatott volna a szerző elmeállapotánál izgalmasabb elmefilozófiai kérdésekről.

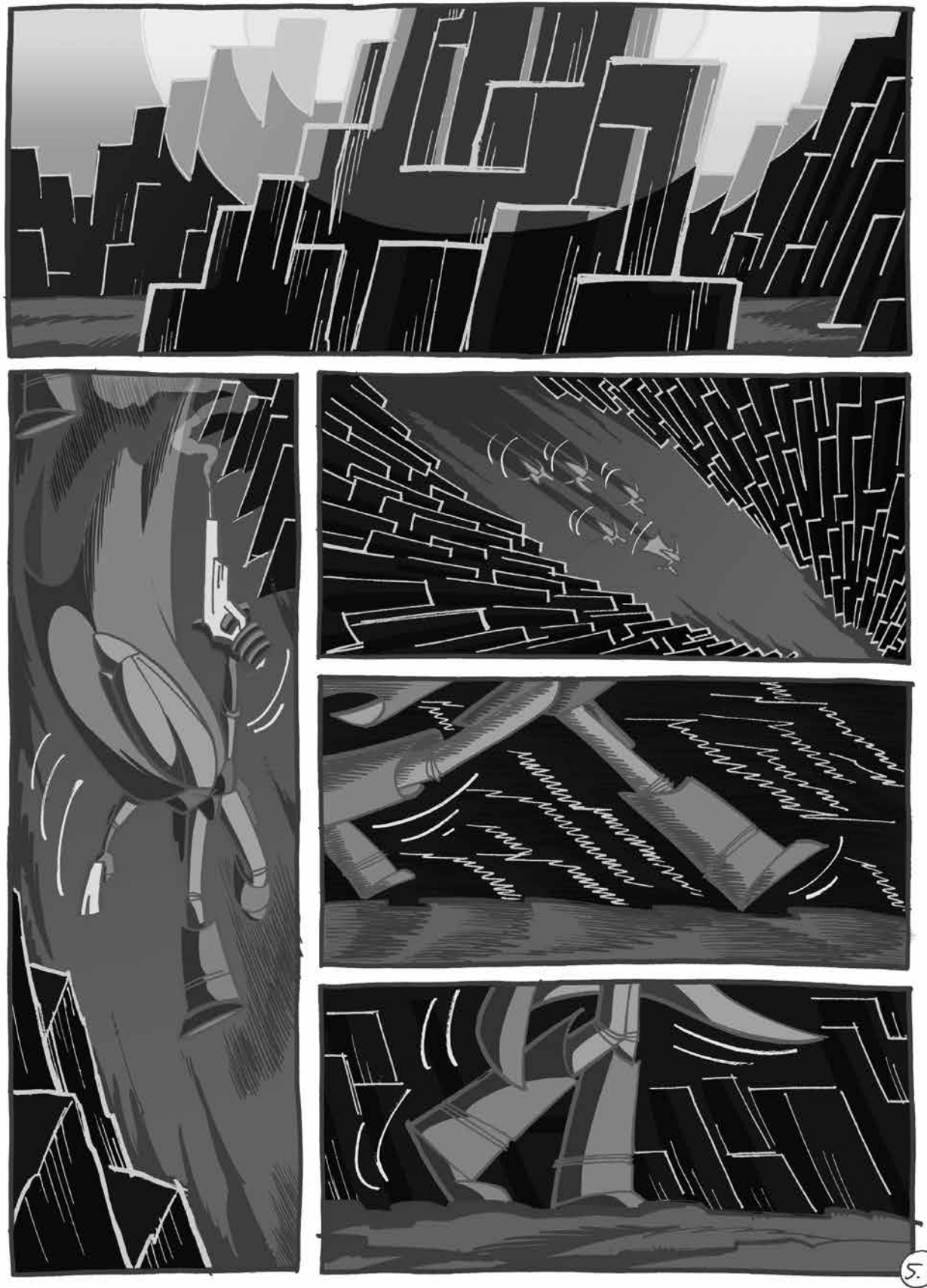
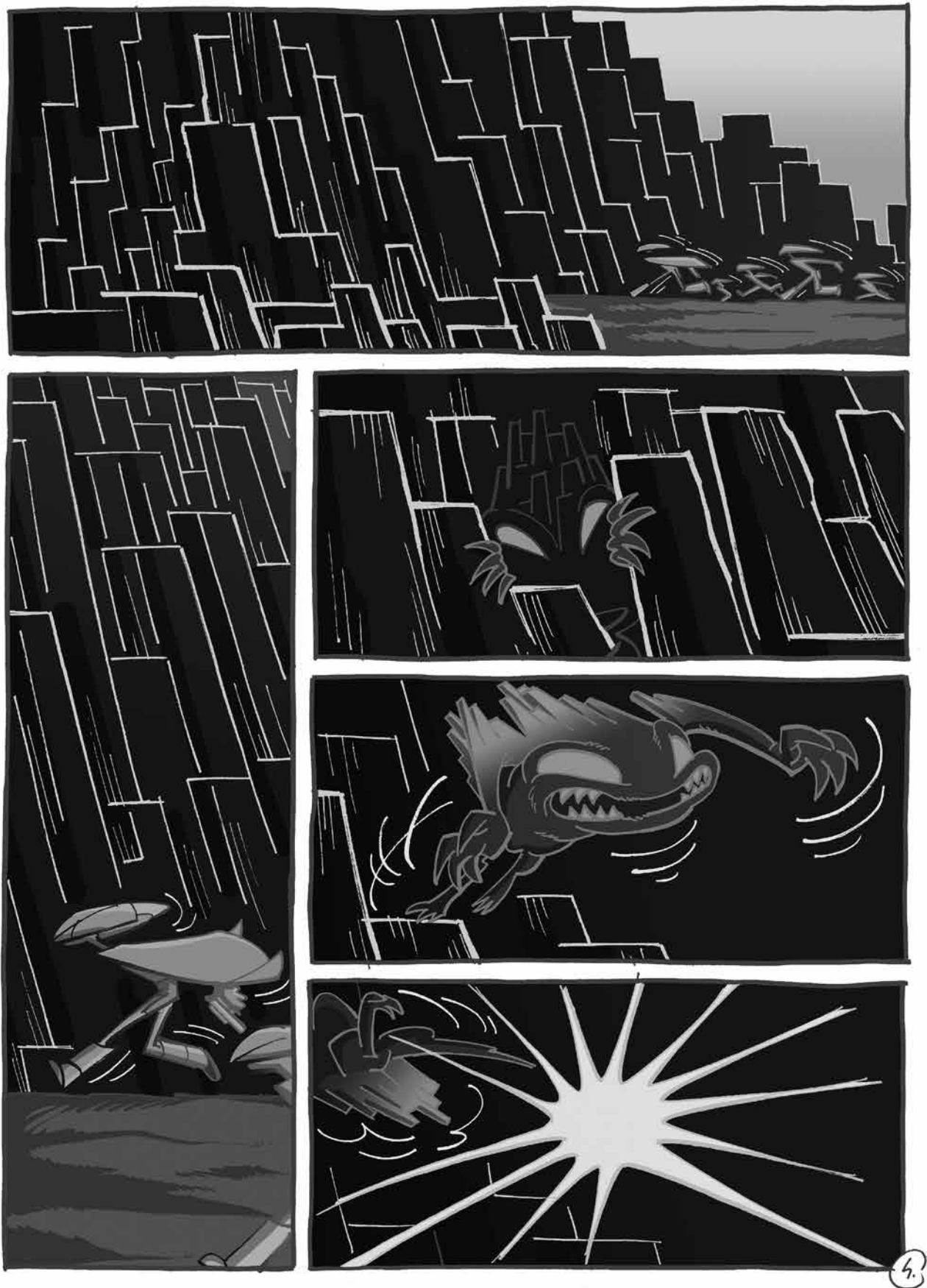


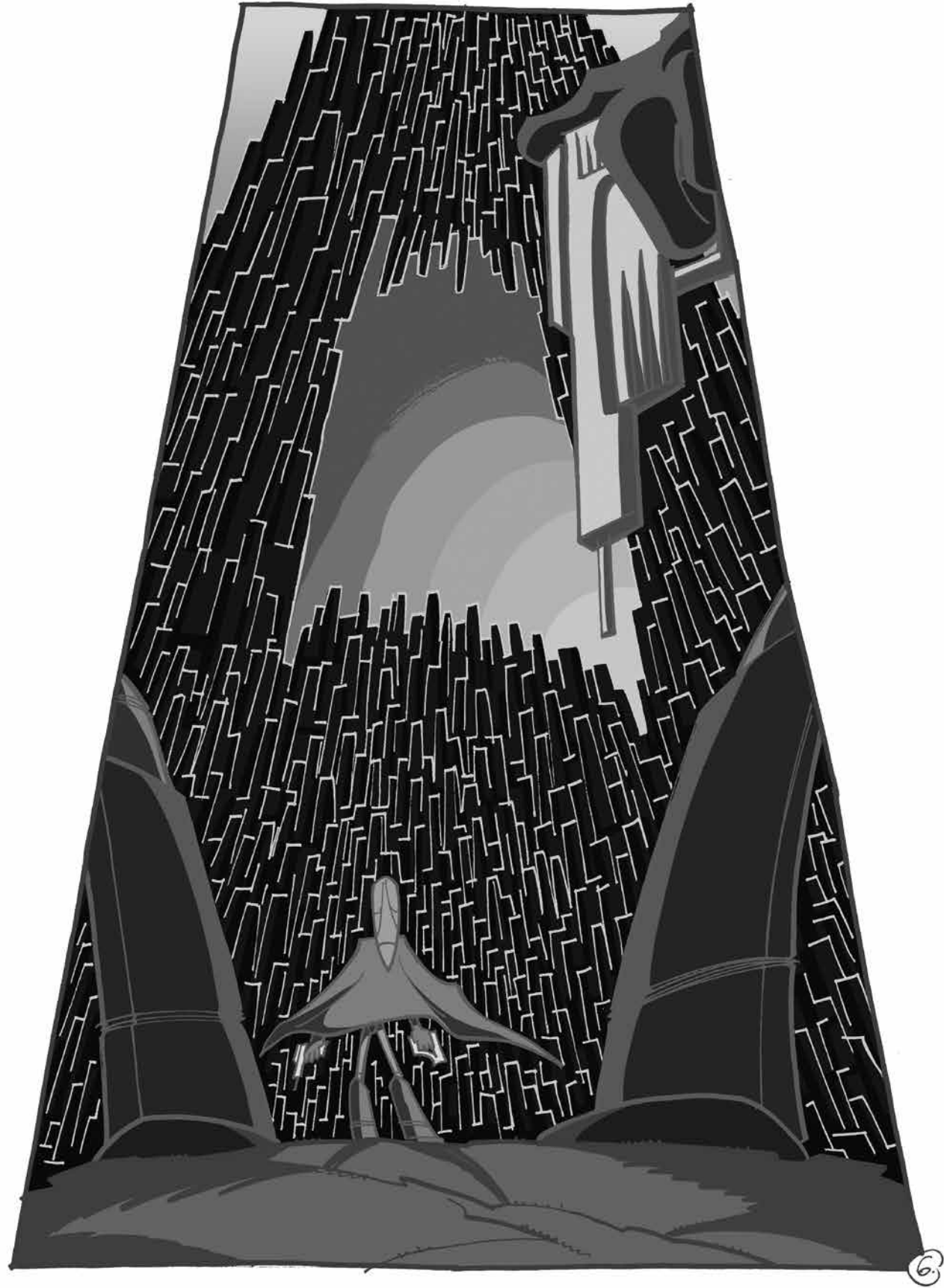


2.

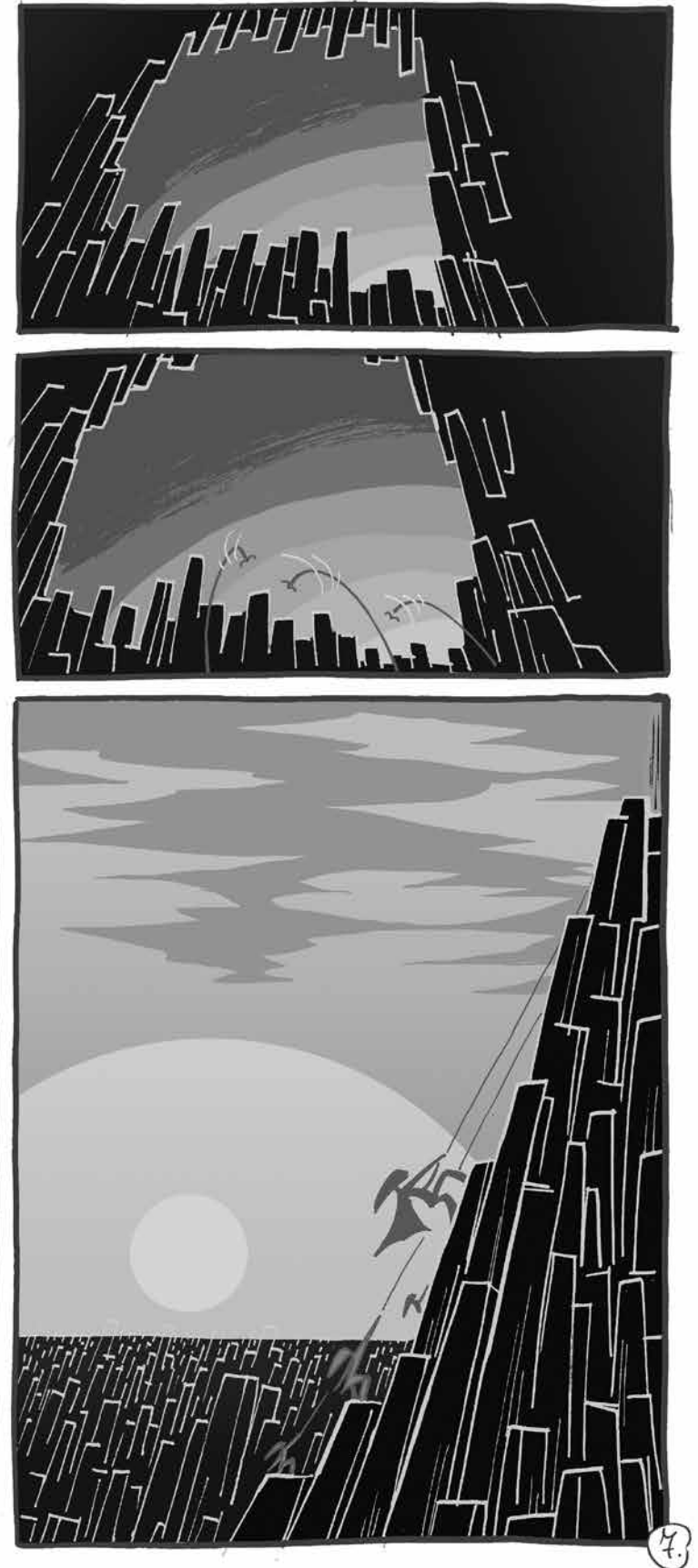


3.

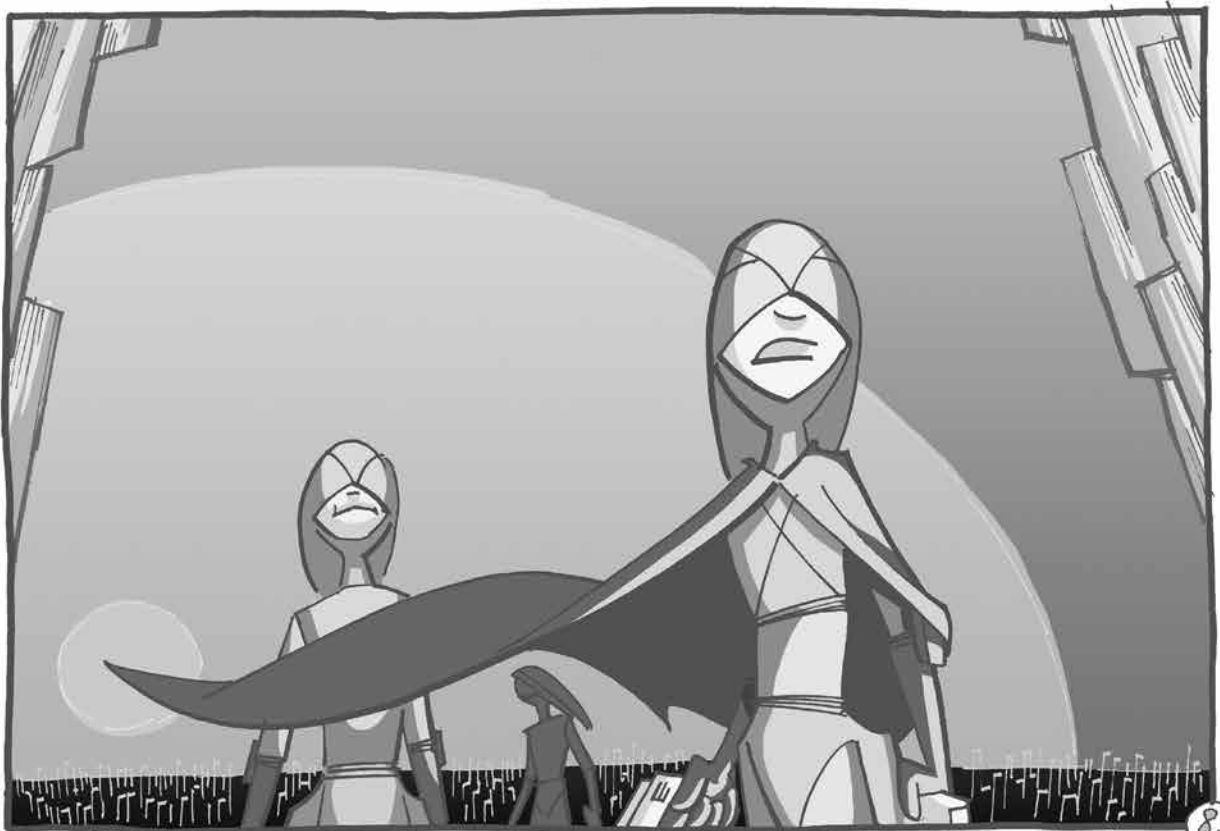
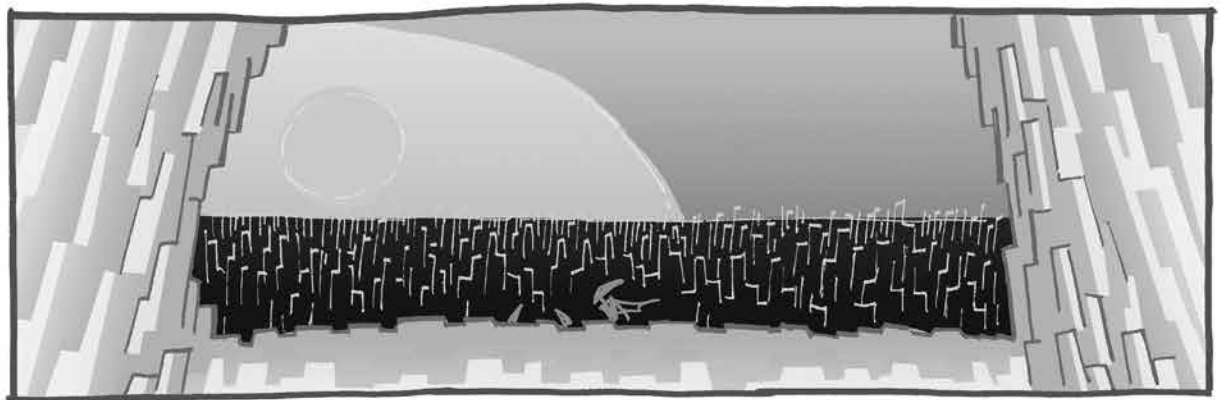




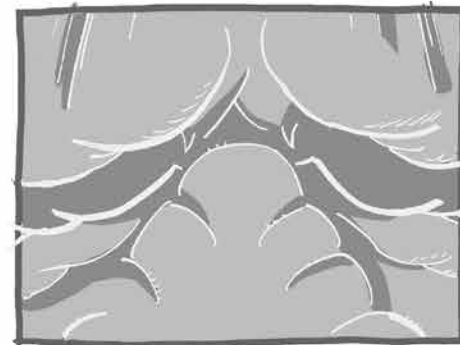
6



4



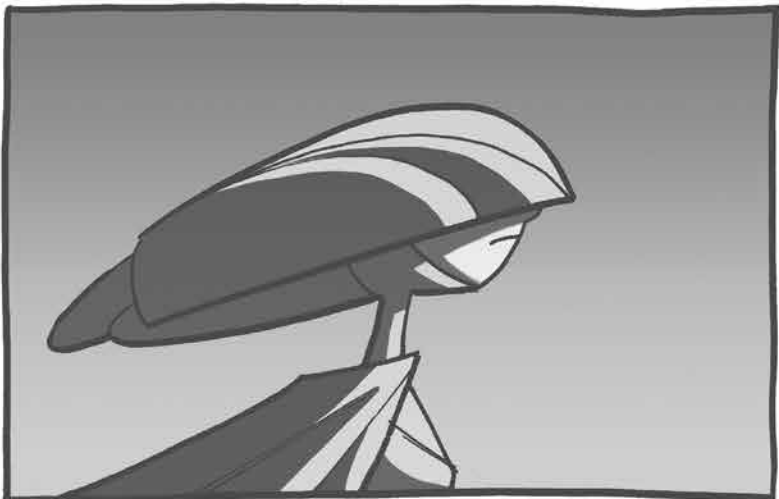
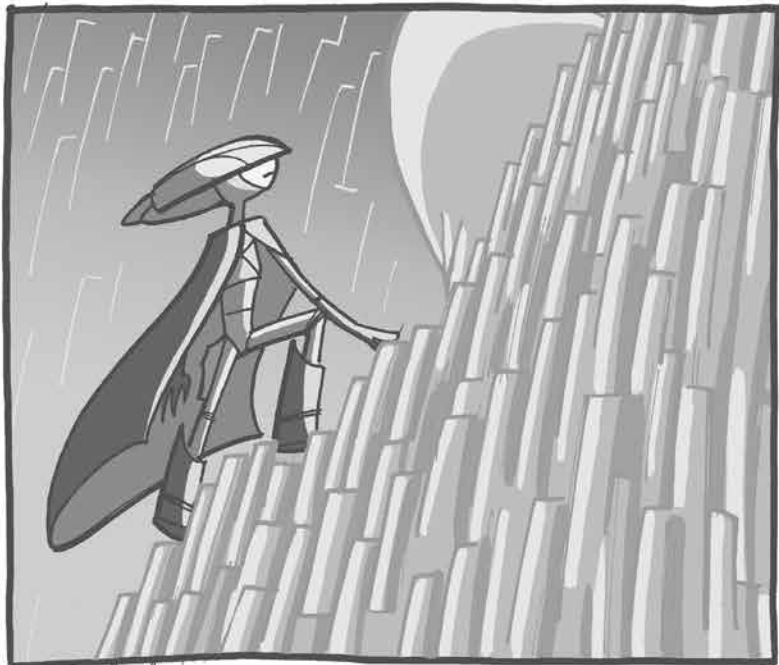
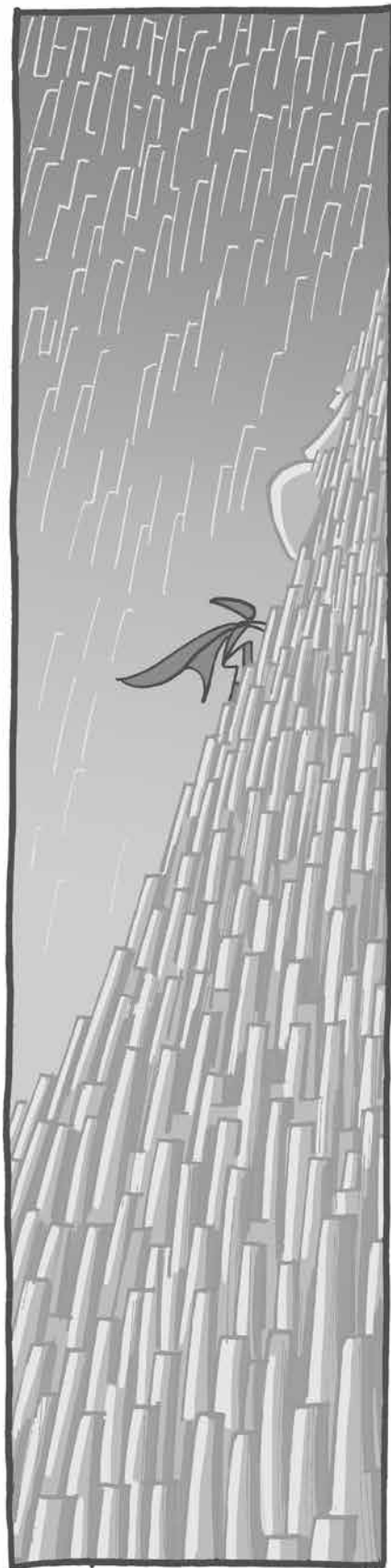
8.

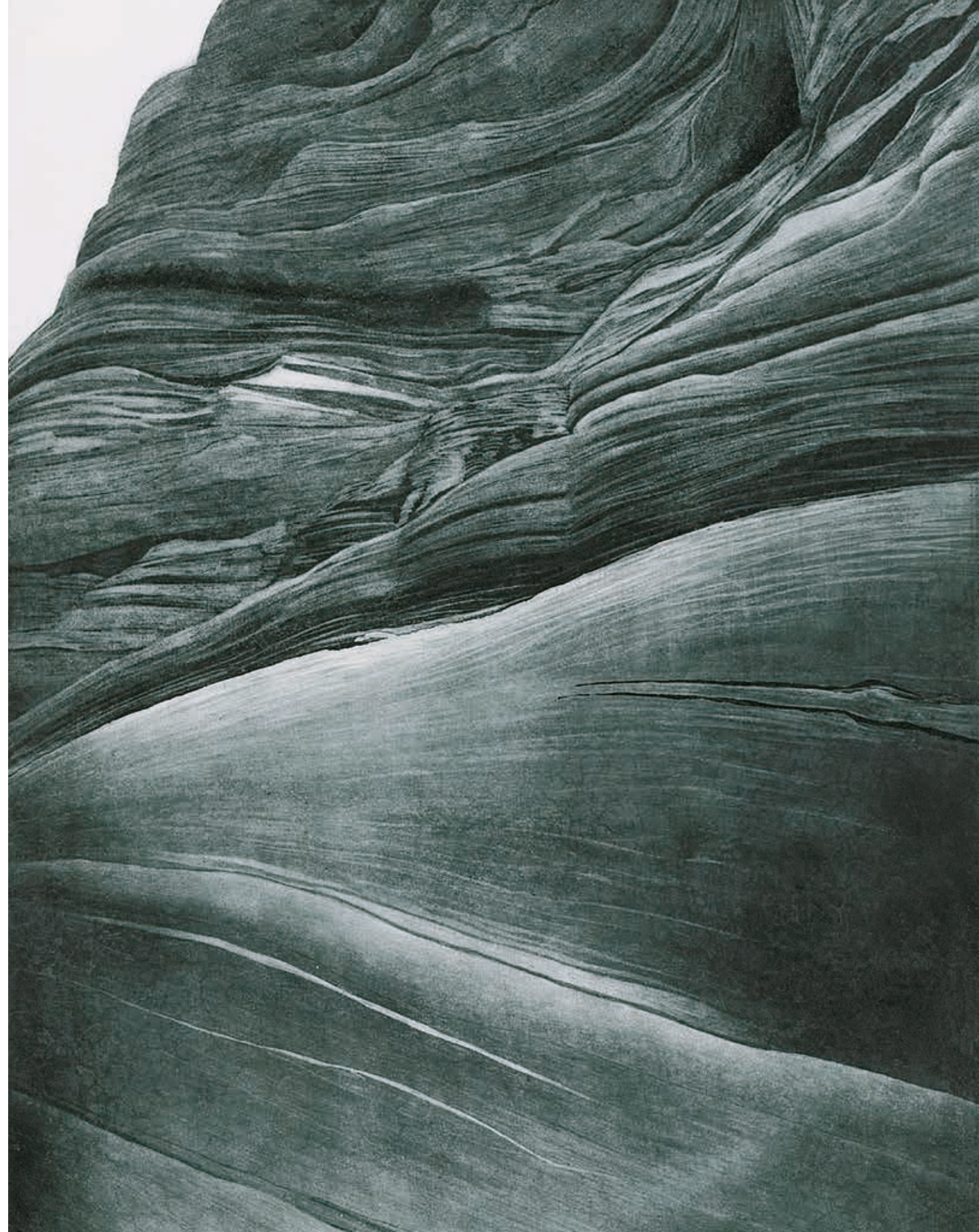
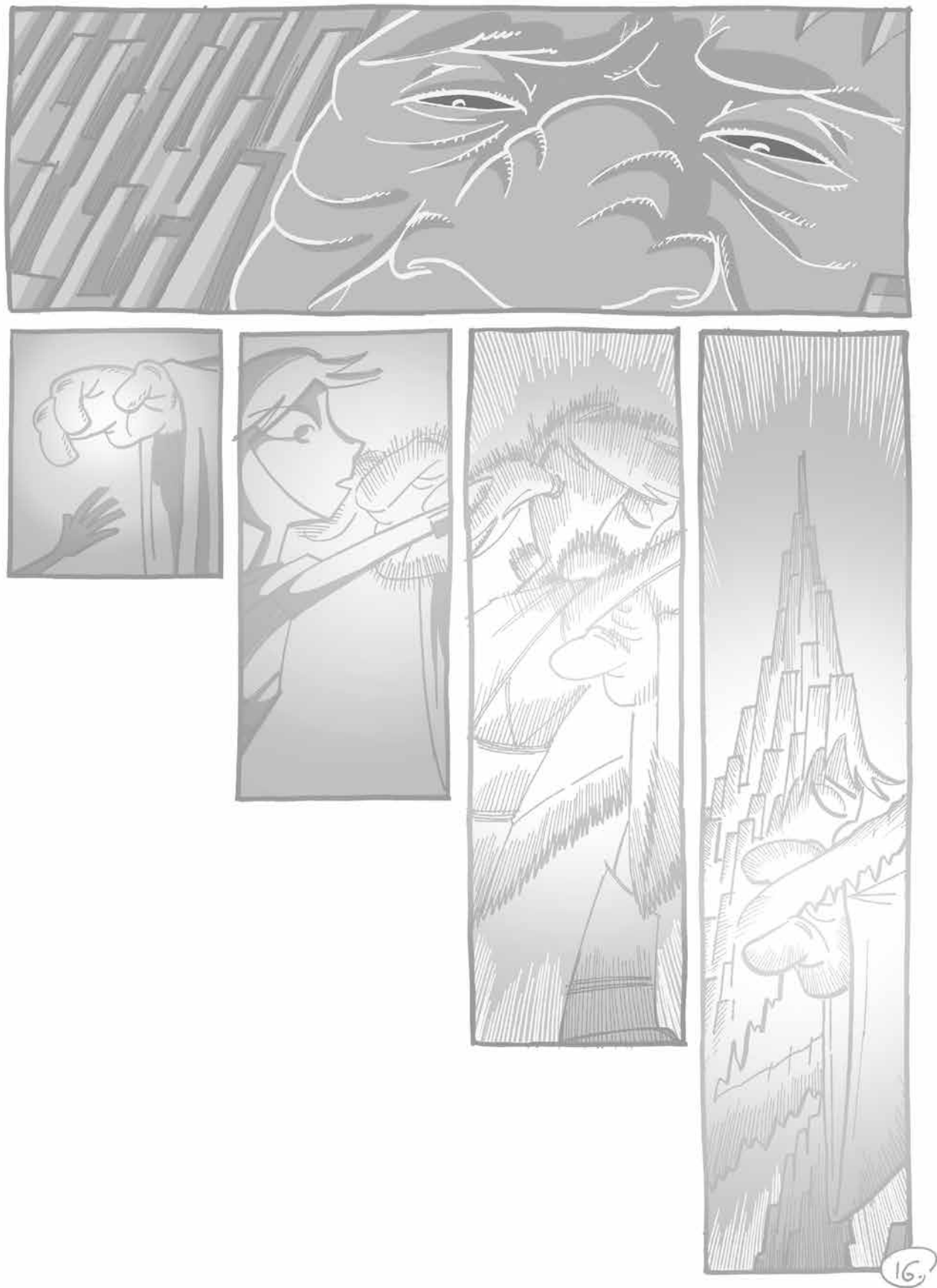


9.



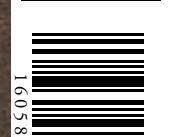
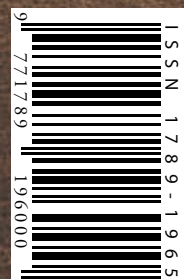








www.muut.hu



890 Ft

nKa

muut