2018068

műút

műút • irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat • Új folyam LXIII/4



A városnak csak pereme van / szökésvonalak / Cselekvő növények, állati ágensek / Ezek olyan lóhús-ízű szavak / tőrőlmetszett blöff / filológusi morgás / Minerva törött orra / Orvosok gyors, néma cseréje



TARTALOM

mű

3 | szépírás
4 | szépírás
6 | szépírás
10 | szépírás
15 | szépírás
20 | szépírás
22 | szépírás
24 | szépírás
28 | szépírás
30 | szépírás
32 | szépírás

38 | képzőművészet
40 | színház
46 | kritika
48 | kritika
52 | kritika

56 | kritika
59 | kritika
64 | bartók imre
67 | bartók imre
76 | kritika
78 | kritika
81 | kritika
82 | kritika
85 | kritika
89 | képregény

Turányi Tamás: Afázia

Lesi Zoltán: Beültetés; Állatkerti nagybevásárlás; A kamera leáll

Deák Botond: Frontátvonulás; Szerelem-szövetek; Enyhítő lustaság; Az árnyék nélküli beteg

Mark Turcotte: Exploding Chippewas — Felrobbanó csippevák (GyukicsGábor fordítása)

Szalay Zoltán: Henry

Pintér Kitti: Ouija; tejesüveg

Demény Péter: Szivárvány

Ménes Attila: Harmsziádák

Gazdag Ági: Gordiusz

Petőcz András: Virágárok

Fecske Csaba: Gyászmunka — Feleségem emlékére (A hazugság igazsága; Megbocsátás; Mosoly; Esküvői kép; Az utolsó látogatás)

Sinkó István: A romolhatatlan test — Nagy Sára munkáihoz

Deres Kornélia: Cselekvő növények, állati ágensek — és kortárs színreviteleik

Melhardt Gergő: Valahol az„azt hiszem" és a„nem tudom" között (Polcz Alaine: *Gyermekkorom*)

Pór Péter: Fúga, Isten rendjén kívül (Sándor Iván: *A hetedik nap*)

Szentesi Zsolt: Az 'irodalmár ír', az író irodalmárkodik – na de mi lesz ebből? (Szilasi László: *Luther kutyái [Oligodendroglioma WHO Grade II: regény]*; Szív Ernő: *Meghívás a Rienzi Mariska Szabadidő Klubba*)

Smid Róbert: (Át)változások kora (Márton László: *Két obeliszk*)

Bárány Tibor: Mintha. Szinte. Majdnem. (Térey János: *Káli holtak*)

Bene Adrián:„Végre van egy másik életem." — A szolipszista dialógus olvashatósága (Bartók Imre: *Jerikó épül*)

Urbán Bálint: Az ezer fennsík és a dobozok (Bartók Imre: *Jerikó épül*)

Branczeiz Anna: A banalitás ideje (Rakovszky Zsuzsa: *Történések*)

Tinkó Máté: Tudatom, testem, Időm (Fecske Csaba: *Kiűzetés — Válogatott és új versek*)

Szolcsányi Ákos: Egy megbízható antifuturista (Mohácsi Balázs: *Hungária út, hazafelé*)

Gilbert Edit: Párhuzamos valóságkifejletek (Paul Auster: *4 3 2 1*)

Ureczky Eszter: Majdnem mindent anyámról (Colm Tóibín: *Nora Webster*)

Lakatos István: LI képregénye

2018/98

„Úton lenni boldogság…” (J. K.)

Szerzőink: Bárány Tibor (1979, Budapest) filozófus, kritikus · Bene Adrián (1977, Pécs) filozófus, irodalomtörténész, kritikus · Branczeiz Anna (1990, Székesfehérvár) PhD-hallgató (Pécsi Tudományegyetem) · Deák Botond (1969, Budapest) költő · Demény Péter (1972, Kolozsvár) költő, író, szerkesztő · Deres Kornélia (1987, Miskolc) Makói Medáliák-díjas költő, egyetemi adjunktus · Fecske Csaba (1948, Miskolc) költő, író · Gazdag Ágnes (1987, Dunaújváros — Egyesült Királyság) költő · Gilbert Edit (1963, Siklós) egyetemi oktató, kritikus · Lakatos István (1980, Budapest) képregényrajzoló, illusztrátor, író · Lesi Zoltán (1982, Bécs-Budapest) költő, műfordító · Marc Turcotte (1958, Észak-Dakota, Chippewa rezervátum – Chicago) költő · Melhardt Gergő (1993, Szombathely), irodalmár, kritikus, Budapesten él · Ménes Attila (1961, Budapest) író · Nagy Sára (1985, Budapest) festőművész Petőcz András (1959, Budapest) költő, író, szerkesztő · Pintér Kitti (1995, Kecskemét) költő · Pór Péter (1940, Clermont-Ferrand) Széchenyi-díjas irodalomtörténész · Sinkó István (1951, Budapest) képzőművész, tanár, művészeti író · Smid Róbert (1986) PhD, irodalom- és kultúratudós, kritikus, az ELTE Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport munkatársa · Szalay Zoltán (1985, Pozsony) prózaíró, szerkesztő, jogász · Szentesi Zsolt (1957, Ózd–Eger) irodalomtörténész, kritikus, az egri Eszterházy Károly Egyetem Irodalomtudományi tanszékének oktatója · Szolcsányi Ákos (1984, Budapest) költő, bölcsész · Tinkó Máté (1988, Békéscsaba) költő, kritikus, szerkesztő · Turányi Tamás (1966, Budapest) költő · Urbán Bálint (1984) luzitanista irodalmár, műfordító. Jelenleg a brazíliai Universidade Estadual do Ceará oktatója · Ureczky Eszter (1984, Debrecen) a Debreceni Egyetemen a Brit Kultúra Tanszék tanársegédje

E számunkat **Nagy Sára** festőművész alkotásai díszítik.

Műút · irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat · ISSN 1789-1965 · Megjelenik a **Szépmesterségek Alapítvány** kiadásában Miskolcon · Főszerkesztő; művészet; képregény: **Zemlényi Attila** (zemlenyi@muut.hu) · Felelős szerkesztő; kritika, esszé: **Jenei László** (jenei@muut.hu) · Szépirodalom: **Mezei Gábor** (mezei.gabor@muut.hu) (Ideiglenesen ebben a számban Jenei László és Zemlényi Attila) · Kritika, esszé; olvasószerkesztés és korrektúra: **Vásári Melinda*** (vasari.melinda@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 kötészet: **Tipo-Top Nyomda**, Miskolc · Felelős vezető: **Solymosi Róbert** · **Műút portál**: **www.muut.hu** · ISSN 1789-2635 · Felelős szerkesztő: **Jenei László** (jenei@muut.hu) · Szerkesztőbizottság: **Bárány Tibor** (Kiskáté), **Kishonthy Zsolt**, **Mezei Gábor**, **Tellinger András**, **Vásári Melinda**, **Zemlényi Attila.**

* A szerkesztő az Emberi Erőforrások Minisztériumának Oláh János szerkesztői ösztöndíjasa.

MissionArt Galéria

TURÁNYI Tamás

Afázia

Igazad lehet a billentyűzet elől menekülő évekről.
Az élő műfajok mindig kiegészítésre szorulnak.
Ez eddig nem tűnt fel. Csak az, hogy meztelen vagy,
mert a ruha rajtad hallgatott el.

Mellettem a HÉV-en egy kedvesnek tűnő lány aludt,
átmeneti kabátban, rémült Adidas-cipőben.
Arra gondolok, hogy Micimackónak miért nem volt
csaja, s hogy a tizenévesek mindenre borzalommal

néznek. Az ég novemberi, az arcom most csaknem
Berzsenyi, de feledem a gőzfickót, aki voltam,
és őket, akik szóltak, hogy szedd össze magad.
Ezek olyan lóhús-ízű szavak.

A medúza nem vizel, a Feri késni fog,
nagyi csal a kártyán, az elhunyt Lili néni
találós kérdései kihoznak a sodromból,
a tilalmak számát fejből nem tudom.

Mellettem suhan a Duna, álomszép,
de főleg a neve. Egyszerre lennék itt,
és otthon is maradnék, szeretem a napfelkeltét,
a reggeli süniket a kertben, micsoda öröm,
hogy az alkohol még jóval azelőtt
fordul el tőlem, mire nyűg lenne az öregedés.

„Hiába vagy ilyen nagy, ugyanúgy meghalsz,
mint a kicsik, csak meghalva nagyobb helyet
foglalsz el”, mondja a menyasszony.
Az édes anyaföld bolygónyi lett, maradhat?

Crazy Horse és Pablo Escobar kézenfogva
pihennek alattad, az önelemzés több szólamban
szakad rád, nyelvedet a beszéd rég lekenyerezte,
szénpor és hullahó alól kotrod a szavakat,

tiszavirágok, de a vízbe hullt testektől a folyó
egész évben rezeg, egy röpke pillanatnak is
burjánzó múltja van. Az arcunk két fékpofa,
csikorogva emlékezünk.

Patám megcsúszik, szarvamnál fogva
ragadnak meg, hogy aztán egy hűtött
kamionból elővegyenek, és a fejemre olvassák,
hogy a múltban élni marhaság.

Ülök a szobámban — hazudom — és nincs
senki odakint, pedig előbb-utóbb mindenki
azt mondja: „elnézést, ki kell mennem”.

LESI Zoltán

Beültetés

Miért álmodik Tenzin a város utcáin
végigrohanó kutyákkal?
Miért indítja be ez a háborús

emlékeimet? Hallottál a kísérletről,
amelyben tíz különböző
gyerekkori képet mutattak? Kilenc

kép valódi volt, egy pedig hamis:
gyerekkori képüket beillesztették például
egy galambházba, ahol sohasem

jártak. 80% felismerte magát, emlékeztek
a hamis képen látható dolgokra. 20%
nem emlékezett, de amikor a kutatók

még egyszer rákérdeztek, a többiek
is felismerték a képet. Emlékeztek
egy teljesen kitalált élményre.

Állatkerti nagybevásárlás

A háború előtt költöztünk
az állatkerthez tartozó villába.
Még nem vonultak be a nácik,
nem kérték el az igazolványomat,
ha kenyeret vettem. Még
éltek az antilopok, a pónik, a tevék
és a több száz trópusi
madár, ha csak rájuk gondoltam,
éreztem, közel a paradicsom.

A gettó falai már álltak, és mivel
a város legjobb zoológusai zsidók,
gyakran jártam át. Könyvekért
cserébe ételt csempésztem be.
Közben az állatkert hívatlan
látogatói összeszedték és zsákokban
vitték el az ehető madarakat.

Elkezdődtek a deportálások,
a legjobb barátaim tűntek el.
A zsiráfokhoz már nem jöttek
látogatók, a nácik kineveztek
a városi parkok és az állatkert
főintendánsának, ezzel autó is járt.

Pont belefért az a nagy afrikai
láda, ami a szobámban állt. Az
elefántokat bombatalálat érte,
gondozójuk jött velem a
gettóba. Éhségnek estek áldozatul
az akvárium halai, puskatussal
törték be az üvegtáblákat.

A kocsival csak a gettó bejáratáig
jutottunk, de a ládát be tudtuk
vinni. Mivel az őrök ismertek, nem
kérdeztek semmit, talán azt hitték,
van egy szeretőm odaát. Ez tilos,
de mégis sokan jártak át. Egyenként
vittünk ki így több száz embert.
Az elpusztult állatok ketrecei úgyis
szabadon álltak. Hazudtam az állatokról.

Hazudtam éjjel, hazudtam nappal,
hogy elég élelmünk legyen. Még a
kígyók húsigénye is hibásan került
be a könyvekbe, hogy ne haljunk
éhen, megettünk mindent.
Mire az ostrom befejeződött,
egyetlen állat sem maradt életben.

A kamera leáll

A radiátornak nyomom
a hátam. Heinrich Ratjen mellettem
kínlódik az ágyon. Hideg van,
de kárpótlásul simogatja
a szőrömet. Nyolcvanhat éves férfi,
női lélekkel, a valaha volt
legjobb magasugró.

Adhatna egy kis tejet is,
akkor még jobb lenne, de most nem
rovom fel neki. Olyan szomorú,
mint Herculine Barbine
vagy Garfield karácsonykor.

Nem hagyhatom, hogy végezzen magával,
mert teljesen rá vagyok utalva.
Ezért rendszeresen kikaparom a szőnyegre
a gyógyszereit, ráugrok a
gázcsapra, onnan ellenőrzöm a területet.
Heinrich csak fekszik, ül, néha
feláll, ad egy kis tejet,
közben a magasugrásról
beszél, hogy akkor most a halálnak is
nekifut. Szerencsére inkább mellém
fekszik, simogatja a szőrömet,
én meg dorombolok.



DEÁK Botond

Frontátvonulás

A szél elég nagy zajt csapott,
hogy hallani lehetett volna kis
rönóját, aminek zaját elnyomta
a rákötözött plüssoroszlán is.
Valójában nem zavart senkit,
hacsak a kifeszített kis plüssoroszlán nem.
A sofőr pedig, mintha magával
veszekedett volna. Ordibált,
a fejét rángatta. Szerencsére a kis csoport
közelebbről már látta a füléből
kilátszódó szettet, és nyugodtan
ismerte fel, hogy csak telefonál.
De hát így hogy lehet telefonálni?!
Vajon ki bőszítette föl ennyire?
Kicsit később nagy hiányérzet, honvágy
lett mindenkin úrrá.
A madarak viszont továbbra is fanatikusan
társalogtak, mintha mi sem történt volna.

Szerelem-szövetek

„Rózsa, rózsa, rózsa.
Rózsa a pusztába."
Egy lány, az egyik társunk szerelme,
napközben itt hallgat mosolyogva,
most, este pedig indul a Pilisbe aludni.
Estefelé *'a helyzet reménytelen'*
villan át az arcán, mielőtt elindulna.
S mégis ez olyan, mikor világosan
meg tudja különböztetni magát a *helyzettől*.
Irigylés, csodálat, féltés. Ezek a kimondatlan
érzéseink, amik szemeinkből látszanak,
ahogy követik mackós lépteit.
Valójában a fiatalságunkat látjuk
újból elmúlni, csak a szabadság röpke
pillanatát éljük meg, s ez fájóbb napról-napra.
Valami vegetatívan mellékes
és könnyű, talán a boldogság,
ami állandóan elvon, és nem enged
bennünket szóhoz jutni. Legjobb a
madaraknál maradni, őket hallgatni,
ábrándozva, egyenként, személy szerint.





Enyhítő lustaság

Szundikálni a jelenben, álomba szőni
magunk körül az egész sivár világot.
Rövid az, nyikorog, epeda kell bele,
sokan vagyunk, és *ilyenek*.
Bolyongások az álom szegélyezte
mindennapok foghíjas lámpasorai között.
Orvosok gyors, néma cseréje.
Tehetetlenek. Mit kezdjenek a lustasággal
mint céllal? Honnan ez az ördögi
erő, ebben a csaknem harminc betegben?
Képtelenség, az Ő életükben pedig ez
az ÖRÖKÖS ROHANÁS.
Mindennel megpróbálkoztak, játék,
csoportok, sport, versmondólányka-
verseny, semmi…
Csak egy maradt; szundikálni
a jelenben, álomba szőni magunk
körül az egész sivár világot.
Ekkor, mikor már mindenki aludt,
megtörtént a hőn várt ***csoda***, betegeink
fölébredtek, kikászálódtak ágyaikból,
elkezdtek kóválygogni a halotti csendben,
ismerkedni az épülettel és egymással.

Az árnyék nélküli beteg

Már azt sem érzékeled, ha itt van,
de akkor is a tudatodban lesz,
ha nincs sehol. Hiánya van.
Totális viszonya van az élethez.
Meglett módjára sem tesz
különbséget az emberek között.
Az alapkérdés az, hogy nekünk
marad-e jogunk a *komoly* gondolkodásra.
Az Ő társaságában nem maga a
józan, értelmes tűnik-e el? Nem
hazudunk-e hirtelen? Hol tölthetjük
föl tartalékainkat? Hiszen bírtuk
ezt az árnyéknélküliséget, s úgy
tűnik a betegség nem ragályos.
Marad a madarak éneke, pillanatárnyéka,
s az élet mint a két kézzel magasba
emelt batyu képe a folyón átkelve.

Mark **Turcotte**

Felrobbanó csippevák

Exploding Chippewas

1
Szívem sötét izma
a hívás ellenére
záródik és nyílik,
amikor
alvás és figyelmeztetés nélkül
anyám és apám
anyja és apja
érkezik zümmögve,
lebegve,
hogy a véremre emlékeztessenek.

Ezt mondják a fejemben, *szólj hozzánk gyermekem,*
emlékezz ránk.

Néhányuk sír csontjaimban,
saját varkocsukkal kötve össze
lassan lengetik a kereszteket,
hústalan arcukon
a bőr feszes,

míg mások halk körökben
taposssák le a füvet,
csillagos ruhafoszlányokat tartanak
fogaik között,
fehér
és kék vér csöpög.

Villanássá égnek el,
egy robbanás
szédít el,
fönt, lent, belül,
csillagok erdeje,
fák ege.

2
Bumm.
Arra ébredek,
hogy a hátamon fekszem
anyám nappalijának közepén.
Szememen köd ül, közelít,
távolodik, repked sarkokon át
egyik saroktól a másik sarokig.
Nincs itt semmi látnivaló.
Csak némi sercegés hallható,
a gyertya égő kanóca vagy
egy gyengülő biztosíték sípolása.

Az első árny párolgó jelenés,
a menyezeti ventillátorból forog elő,
lecsap rám egyszer, kétszer,
rázuhan egy szék karfájára,
majd elbotlik.

Az első árny guggoló ember
alakot ölt, gubbasztó férfi,
ezüstösre festett hosszú lábujjának
karmai belevágnak a szék
kitömött karfájába.

Az első árny rikácsol és fénylik.
Keskeny szemének szegei
átdöfik a levegőt.
Keskeny szemének szegei
belefúródnak a mellkasomba.

Az első árny remeg,
fejét himbálja erre,
arra, hosszú szürke haját
végigsimítja a padlón.
Vastag kacsok szorosan
kulcsolják át
csupasz lábamat.

Az első árny vibrál.
Keskeny szemének szegei
átdöfik szívem husát.
Keskeny szemének szegei
széttárják a sötét izmokat.

Az első árny nem beszél
pedig ismerem hangját.
Olyan, mint az olvadó
napfény, szárnyak
nyílódnak és csukódnak.

Az első árny megborzong,
ahogy torkom felgagyog,
számat elárasztja saját leve.
Keserű és meleg,
vastag és rozsdás, mint a vas.

Az első árny nem beszél,
pedig hallom nyelvének
gyors kerepelését
belemerülni a sebbe. Érzem,
amint sós nyelve feláztatja
vérem, harákolok
fényt keresve.

Nem szólok,
pedig ismerem hangom.
Olyan, mint a kibomló
holdfény, víz
újra és újra túlfolyik.

Elrejtőzöm, Eltávolodom, Eltűnök.

3
Bumm.
A második árny gőzölgő jelenés,
valahol Amerikában talál rám
egy apró íróasztal fölé görnyedve egy sivár
hotelszobában a borongós órákat firkálva át
hajnalig, addig a pillanatig,
amikor felállok a székből,
hogy nekikezdjek egy újabb hosszú napnak
az olajkutató csoporttal,
addig a pillanatig,
amikor újra összegyűlünk a többiekkel
a billegő asztal előtt a szomszédos
reggelizőhelyen köhögni és morogni,
szemünkből kivájni az éjszakát
egy pohár gyenge kávé mellett.
A második árny gőzölgő jelenés,
meggörnyedve talál rám,
egy épp a zuhanyból kilépő
nővé változik, egy merev,
fehér törülközővel törli
meg fénylő szőke haját,
a nőalak
áthatol a szobán, hogy illatát
a fülembe erőszakolja,
megállíthatatlanul suttogja Csippeva
nagymamáinak neveit fülembe,
a nőalak
leguggol és fáradt ajkaival felruházza
lankadt erekciómat, azt álmodja,
hogy az aktus bagolyszárnyakkal
és teknősbékapáncéllal
tölti meg füstölt ízű száját,
hogy mindkettőnket megment
attól a pillanattól, amikor a
szomszédos reggelizőhelyen
ismét pincérnőként tölti tele
a billegő asztálnál gyülekező
köhögő, morgó, szemükből
az éjszakát kivájó férfiak
poharát gyenge kávéval.

4.
Bumm.
A harmadik árny hőérzetű jelenés,
kétezer pörgő nyugat texasi
éjszaka alakját ölti magára,
egy másik ragacsos kocsmapultra
dölve talál rám, amint épp vad vágyaim
támadnak egy tehénpásztorlány iránt.
Nem érünk egymáshoz, de tényleg,
soha, de soha nem érjük el egymást, soha
nem fogjuk megismerni egymást.
Gyertyafénynél talál rám
tollal papír fölé hajolva.
Nem írok soha semmit,
nem mondok soha semmit, de tényleg,
soha nem fogok megszólalni.
Egy történelem előtti tenger alján talál rám,
ahol keményen küzdve keresem
családom nyomait. Lábnyomok, tollak,
vér, örökké keresni fogom, de tényleg,
soha nem találok magamra, de tényleg,
soha nem talál rám senki.
A harmadik árny hőérzetű jelenés,
északi látóhatár alakját ölti,
int, menjek haza.

5.
Bumm.
A negyedik árny páraszerű jelenés,
utca-foltos kabátú fiatalember alakját ölti,
lehuppan mellém
az üres helyre,
miközben végigszáguldunk
Chicago véres torkán
a magasvasúton.

A negyedik árny baltát emel
kezének peremén,
kettészeli koponyám szirmát,
miközben lezuhanunk
Chicago véres torkán
a magasvasúton.

A negyedik árny kimutatja
fogai rozsdás pengéjét,
kikaparja agyam halott virágát,
miközben végigsikoltunk
Chicago véres torkán
a magasvasúton.

A negyedik árny lehámozza
bőröm hervadt leveleit,
a negyedik árny lehámozza húsom
összeszáradt leveleit,
miközben leomlunk
Chicago véres torkán
a magasvasúton.

A negyedik árny száz
furulyát farag csontjaimból,
elfúj egy poros dallamot,
miközben eltűnünk
Chikagó véres torkán
a magasvasúton.

6
Bumm.
Az ötödik árny fényként jelenik meg
egy nő vállán,
mellettem áll az oltalmazó
északi erdőben, fényként jelenik meg
a nő haján keresztül,
mellettem ringatódzik a powwow
kör tompa szegélyénél, fényként jelenik meg
a nő arcán,
mellettem ernyed el
a fenyő és a cédrus háncsnál, fényként jelenik meg
a nő szájában,
mellettem énekel első fiunk nevének
lélegzetében.

Az ötödik árny fényként jelenik meg,
az ujjaink alakját ölti magára,
összenőtt, fényként jelenik meg,
a testünk alakját ölti magára,
kitárulkozó, fényként jelenik meg,
gömbölyded hasának alakját ölti magára,
fényként jelenik meg,
kisfiú-alakot ölt,
aki azt álmodja, hogy repül, fényként jelenik meg,
kisfiú-alakot ölt,
aki úgy szalad, mint a szél.

7.
Bumm.
A hatodik árny lélegzetként jelenik meg,
annak a szónak az alakját ölti magára,
amelyik tőrbeesett a lapockámon,
ősi, savanyú vértől duzzadt, és pontosan
úgy néz ki, mint egy lassan záruló ököl
egy méhecske kétségbeesett csípése
körül. Hangja szárnycsapások döngicsélése,
összeomlik.
Arról a világról

beszél, amelyik beszállásolta magát a
nyakizmomba, ősi, savanyú vértől duzzadt, és pontosan
úgy néz ki, mint egy lassan záruló ököl
egy levegőért kapkodó virág
körül. Hangja szirmok kesergése, összezúzódása.
Arról a világról

beszél, amelyik belakadt a
hajamba, ősi, savanyú vértől duzzadt, és pontosan
úgy néz ki, mint egy lassan záruló ököl
egy szem szomorú vibrálása
körül. Hangja korbács suhanása, csattanása.
Arról a világról

beszél, amelyik a skalpom alatt
rejtőzködik, ősi, savanyú vértől duzzadt, és pontosan
úgy néz ki, mint egy lassan záruló ököl
a memóriám nem szűnő lüktetése
körül. Hangja a fény gyorsasága, görbülése.
Arról a térről

beszél, amelyik ott feszül összezárt
csuklóim között,
arról az időről beszél, amelyik
szétszakadt ujjhegyem érintésétől,
egy széttört éjszakáról beszél,
amikor a házunk tornácán sírt és didergett,
a feleségem gyászolja második fiunk nevét,
hópelyhek kacsintanak, durva kezem fejére
dobja a pokrócot, hogy valahogy elrejtsem
ezt a szörnyű-szörnyű szomorúságot.
A hatodik árny szó-alakot ölt,
pontosan úgy néz ki, mint *sajnálom*.
Féltem a sajnálatodtól, sajnálom.
Féltem attól, hogy eltünsz, sajnálom.
Féltem a gyengeségemtől, sajnálom.
Féltem, hogy az éjszakánknak sose
lesz vége, pörög tovább, sajnálom.
Féltem, hogy elmegyek, sajnálom.
Féltem, hogy nem jövök vissza, sajnálom.
Féltem az öklömtől, sajnálom.
Féltem, hogy felrobbanok, sajnálom.

8.
Bumm.
Arra ébredek,
hogy a hátamon fekszem
az ágyunk közepén.
Mellettem feleségem alszik mélyen.
Szememen köd ül, közelít,
távolodik, repked sarkokon át,
egyik saroktól a másik sarokig.
Nincs itt semmi látnivaló.
Csak némi sercegés hallható,
a gyertya égő kanóca vagy
egy gyengülő biztosíték sípolása.

A hetedik árny füstként jelenik meg,
egy gyerek alakját ölti magára,
halott fiam arcát viseli.
Befúrja magát a karomba,
fülét mellkasom dobbanásán pihenteti,
A kezemért nyúl, lehajol, hogy megcsókolja,
hogy megbocsásson az ujjaimnak.

A hetedik árny összegömbölyödik,
átgomolyog anyja haján,
apró ajkával megsimogatja arcát,
lélegzetével fésüli szemeit.

A hetedik árny felemelkedik a szobában,
nem beszél,
pedig ismerem a hangját.
A hangja, a fény hangja
felrobban, újra meg újra
kitágulnak a
szívek.

Lobbanássá égünk
forgunk, pörgünk.
Vérünkre emlékezünk.

Gyukics Gábor fordítása

SZALAY Zoltán

Henry

A városnak csak pereme van, igazából maga a város is csak perem, központ nem létezik, hagymarétegek vannak, Henrynek kellett egy hónap, hogy erre rájöjjön, talán kevesebb, néhány hét. Gyalog járt, kivéve, amikor már annyira fáradt volt, hogy alig bírta vonszolni magát; épp a gyaloglásba fáradt el, meg — bár ezt magának se merte bevallani — a gondolkodásba. Soksok képet pörgetett le a szeme előtt nap mint nap, és ez fárasztó volt, meg fárasztó volt a sok látvány is, még ha nem volt is túl emelkedett. A LovelyLook reklámtábláját a harmadik hét környékén vette észre, az utca másik oldalán szokott hazasétálni, de most valamiért az eggyel távolabbi gyalogosátkelő felé indult, és ott volt a tábla. Szépiaszínű felirat, igénytelen tipográfia, és mocskos is volt, verébszar, és mindenféle városi szemét rakódott rá. Peremvárosi szemét, itt csak autómosók és játéktermek voltak, meg sok panel, amelyeket színesre festettek a szigetelés után. Henry nem sokat foglalkozott a LovelyLookkal, egészen addig, amíg pár nappal később szembe nem jött Amelie, aki a LovelyLookban dolgozott. Térdig érő piros ruhát viselt, és útbaigazította Henryt, aki akkor, ott, teljesen elveszettnek tűnt. Amelie egy kis fekete bőröndöt húzott maga után, később azt mondta, épp világgá akart menni, amikor találkoztak. Henry nem beszélgetett szinte senkivel, amióta az országba érkezett, kissé megilletődött Amelie nyitottságától. A LovelyLook mellett volt egy kis bodega, oda ültek be egy radlerre. Henry elmondta, egy hónapja van itt, de nem telik az idő. Nem telik, de múlik, mondta Amelie, vagy talán csak mondta volna. Akkortól naponta találkoztak.

Henry sokat kérdezgette Amelie-t erről az országról, ahova ő ösztöndíjjal érkezett, és semmit nem tudott róla. Arra kérte a lányt, soroljon neki városneveket, hosszan, amilyen sokáig csak tud, úgy, hogy nem ismétel meg egyet sem. Órákig ültek egyik-másik sörözőben, és Henry elképzelte, hogy azokban a városokban vannak, amelyeknek a neve elhangzik, és amelyekről semmit nem tud, ugyanúgy, ahogy erről sem, ahol most ülnek. Aztán a saját országáról beszélt, amely az Ibériai-félszigeten terült el, és Henry főleg azt tudta róla, hogy fülledt, száraz és idegesítő. Beszélt a szarvas nünükéről is, amely miatt itt volt, és Amelie mosolygott rajta, és Henry zavarba jött, annyira tetszett neki Amelie mosolya, és azon gondolkodott közben, vajon ezt hogyan mondja el neki. Szerencséje volt, hogy tudott két dolgon gondolkodni egyszerre, a szarvas nünükén és Amelie mosolyán, de végső soron hiába gondolkodott rajtuk, mert megoldást egyik ügyre sem talált. Ebben az országban soha senki nem látott még szarvas nünükét, sőt, egyetlen másik országban sem, de Henry mégis ösztöndíjat kapott a portugál oktatási minisztériumtól, hogy ennek a közép-európai országnak az unalmas, periferikus fővárosában kutassa a szarvas nünükét. Így aztán Henry elkezdett írni egy alapos, hosszú tanulmányt, amelyben részletesen kitért arra is, hogy a szarvas nünüke mérge halálos veszélyt jelent az emberre, mert olvasott egy ilyen álhírt az interneten, tízezrek osztották meg, a cáfolatát alig néhány százan, és igazából nem is a szarvas nünükéről szólt, hanem egy másik nünükefajról, de Henry úgy vélte, ez már tökéletesen mindegy. Amelie bevallotta, fogalma sincs, mi az a szarvas nünüke, hogy eszik-e vagy isszák, és tulajdonképpen nem is érdekli, de bírja, ahogy Henry erről mesél, mert őt, Henryt, szemlátomást érdekli ez a téma, szeret a szarvas nünükéről beszélni, élvezi a kutatását, és ez tök jó. Henry elmagyarázta neki azt is, hogy itt, a szlovákok országában még sosem láttak szarvas nünükét, de Amelie erre nem nagyon figyelt, csak arra kapta fel a fejét, amikor a szlovákok országáról beszélt, mert Amelie nem volt szlovák, ezt mindig hangsúlyozta, bár Henry sosem jött rá, akkor micsoda. Amelie barna hajú, világos bőrű, karcsú, huszonöt éves lány volt, és Henrynek tetszettek az ilyen lányok, még akkor is, ha korábban azt gondolta, egy széles mosolyú, fekete bőrű portugál vagy olasz lányt fog feleségül venni, és szép kapucsínóbarna gyerekeik lesznek, akik egyfolytában nevetni fognak. De Amelie mosolya legalább olyan szép volt, mint azé az elképzelt, betervezett portugál vagy olasz fekete lányé, bár másabb volt, törékenyebb. Pedig Amelie annyira nem volt törékeny, szeretett sportolni, az extrém dolgokat sem vetette meg, szeretett hegyekben biciklizni, meg vízisízni is, siklórepült is már. Henry elkísérte Amelie-t bizonyos belvárosi klubokba, amelyeket szintén a peremére raktak a városnak, izzadságszagúak voltak, kicsit, mint odahaza, csak talán kevesebb ember fordult meg bennük, kevesebb féle ember is, portugál például egy sem, de mindenki jól öltözött volt, menő telefonjaik voltak, és kedvesen viselkedtek Henryvel, Amelie-vel meg pláne. Amelie jägermeistert ivott, és Henry is vele tartott, és az egyik alkalommal Henry csókolózott egy nagyon hosszú hajú, kicsit kövérkés lánnyal, aki nagyon jól csókolt, és Amelie látta, és cukkolta Henryt a dologgal, Henry pedig szégyellte az egészet, azt sem tudta, hogy hívják a lányt, és főleg azt szégyellte, hogy Amelie előtt történt.

Henry ekkoriban egyre kevesebbet gondolt a szarvas nünükére, és egyre többet Amelie-re, pedig egyikről sem tudott szinte semmit. Kérdezgette Amelie-t, ez tényleg a valódi neve-e, bár azt hallhatta, hogy mások is így hívják, mire Amelie azt mondta, őt már azelőtt így hívták, hogy az a bizonyos film elkészült volna, ő nem egy filmből vette a nevét, nem egy filmnek köszönheti a sikerét, hanem a film készült az ő életéről, ami tényleg csodálatos. Ezt ugyanolyan komolyan, de egyúttal félvállról mondta, mint minden mást, mint amilyen komolyan Henry a szarvas nünükéről beszélt, és az ösztöndíjáról, amelynek a teljesítéséhez be kellene fognia egy szarvas nünükét is, kiszárítani és csatolni a munkájához. Amelie megkérdezte, hogy akkor elindulnak-e a Kis-Kárpátokba szarvas nünükét keresni, vagy ha az úgysincs, akkor esetleg szarvasbogarat és egyszerű nünükét gyűjthetnének be, és valahogy kereszteznék őket. Henry arra kérte Amelie-t, meséljen az ország hegységeiről, mert arról olvasott az interneten, hogy ez az ország nagyon büszke a hegységeire, de egyetlen hegység nevére sem emlékezett. Amelie sorolni kezdte őket, nem tudott belőlük annyit, mint a városokból, ami érthető volt, mert hegységből egyetlen országban sincs annyi, mint városból, de Amelie jobban szerette a hegységeket, mint a városokat. Elmesélte Henrynek, hogy minden nyáron egy hetet a hegyekben tölt, néhány barátjával, akik között idősebb, tapasztalt fickók is akadnak, olyanok, akik ezen hegyvidékek minden szirtjének minden centiméterét pontosan ismerik. Velük megy minden nyáron a hegyekbe, mászni, túrázni, éjszakákat töltenek a magasban, ahol hallani a medvék szuszogását, a fák csendes fohászkodását, ilyeneket mondott Amelie, és másképp nézett ki ilyenkor, mint amikor csak úgy kijött a LovelyLookból, ahol már ott várta őt Henry, hogy beüljenek a szomszédos bodegába egy radlerre. Ilyenkor, amikor a hegyekről beszélt, Henry mindennél jobban meg akarta őt érinteni, de nem tette meg. Csak akkor érintette őt meg, amikor esténként kimentek egyik-másik bárba táncolni, és Amelie engedte, hogy Henry magához húzza őt, de csak egyszer-egyszer, és inkább csajozni küldte, azt mondta neki, ezek az itteni lányok szeretik a külföldi fiúkat, még az olyan furcsábbakat is, mint Henry. Henry azt mondta, ő ugyan nem furcsa, de Amelie ezzel nem törődött, inkább mutatott neki egy lányt, egy alacsony szőkét, akihez oda kell mennie, mire Henry inkább a pulthoz ment még egy jägerért.

Henry sosem látta belülről a LovelyLookot, Amelie soha nem hívta őt be, csak a kopottas betonépületet láthatta, és a táblát, s csak Amelie elbeszélései alapján képzelte el a belsejét. Amelie mindig azt mondta, megy a szalonba, vagy hogy épp a szalonban volt, és Henry ilyenkor úgy gondolt a helyre, mint egy magas mennyezetű, biedermeier bútorokkal berendezett, kandallós, franciaablakos teremre, ahol Amelie a kolléganőivel egy kis, díszes lábú asztalka mellett teázik naphosszat. Persze mindez egy cseppet sem volt reális, nem volt itt franciaablak, csak egy vaskos betonépület olcsó, műanyag nyílászárókkal, és Amelie-hez sem illett volna egy ilyen közeg, csak a szalon szó indította be Henry fantáziáját.

Henry azt sem tudta, meddig tart ebben az országban a nyár, hogy még csak most kezdődött-e, vagy már régebben, május vége volt, amikor kidobott mindent, amit addig írt, vagy talán csak elvesztette, mindenesetre nem maradt semmije, néhány kusza jegyzetet leszámítva, de a jegyzetlapok szélét is Amelie-nek címzett üzenetecskékkel írta tele, verstöredékekkel, pedig azelőtt soha nem gondolt ilyesmire, hogy verset írjon. Nem is voltak ezek igazi versek, csak szavak egymásra dobálva, kerékpárcsengő, távolság, én itt vagyok, valahol, hallom a kerékpárcsengőt, valahol kilehelnek valamit a fák, távolság, a fák lehelete, csak a távolból látom, betör a fény, kinézel a sátorból, az arcodra lehelnek, azt sem tudod, hogy hívnak, hogy hívják ezeket a fákat, nem sorolsz neveket. Amelie azt mondta, már szervezi az útját a hegyekbe, négyen mennek, két lány és két fiú, de a két fiú elég öntörvényű, lehet, hogy el fognak kóborolni, és Amelie azt mondta, be fog szarni, ha otthagyják őket, a két lányt az erdőben. Nem ajánlotta fel Henrynek, hogy tartson velük, Henry pedig nem akarta magától felajánlani, nem ismeri ezeket a hegyeket, nevetséges lenne, ha fogná magát, és velük tartana, hülyét csinálna magából, és egyébként is, újra kell kezdenie a kutatást, mert meg fogják tőle vonni az ösztöndíjat. Kereste a postaládájában az ügynökség mailjeit, amelyekben ott volt minden gyakorlati információ, kihez tud fordulni itt, a szlovákok fővárosában, ha segítségre van szüksége, melyik egyetemhez vagy intézményhez, de nem találta, sehol nem voltak a mailek, és nem jutott eszébe, hogy hívták azt az ügyintézőt, akivel kommunikált. Keresgélte a neten is naphosszat, de közben végig azon járt az esze, hogy mi lesz vele, ha Amelie egy hétre elvonul a hegyekbe, mihez kezd itt Amelie és szarvas nünüke nélkül, ebben az üres városban. Kezdett kiürülni a város, és Amelie mondta neki, ez valójában egy szellemváros, itt senki nem él igazi életet, csak akkor élnek igazi életet, amikor innen kilépnek, senki nem szereti ezt a várost, és mindenki menekül innen, amint megteheti. Henry látta, hogy hétvégén üresek az utcák, nincs senki a játszótereken, a kávézókban csak néhány turista, a trolik utasok nélkül közlekednek. Ebben a városban csak két dolog van, az egyik a szarvas nünüke, ami nincs, a másik Amelie, aki hamarosan szintén nem lesz itt, és Henry remegett, amikor erre gondolt.

Nem küldtek neki pénzt, és amikor megpróbált bejelentkezni az internetbankingjébe, rájött, hogy nem emlékszik a jelszóra, mindent átkutatott, de nem volt meg sehol a jelszó, és itt persze nem volt kirendeltsége a bankjának. A szülei küldtek neki egy kis pénzt, de a szüleinek nem volt sok pénze, és abban bíztak, majd Henry lesz az, aki végre kitör a prolilétből, kutató lesz, zsíros ösztöndíjakkal utazza be a világot, és Henry tényleg kapott egy ösztöndíjat, ebbe a közép-európai országba, amely még talán egy kicsit szegényebb volt Portugáliánál is, és amelyről eddig nem kellett semmit tudniuk, a szülei ezután sem akartak róla semmit tudni, megdicsérték Henryt, de a szavaikon érződött, igazából nem erre számítottak. Henry sem erre számított, de amikor megérkezett ide, úgy érezte, ez a semmi, ami itt van, ami itt mindenen érződik, ez a nyomott, fojtott nyugalom, ez akár még jó is lehet. Amikor a szarvas nünükéről szóló témáját benyújtotta a minisztériumi pályázatra, nem gondolta komolyan, hogy tényleg meglesz, hogy ebből pénz lesz és utazás lesz, még ha egy ilyen helyre is, amelynek a létezéséről addig igazából nem tudott, és még akkor, amikor már lefoglalta a repülőjegyet, akkor sem nagyon akarta elhinni ezt az országot. Most még maradt pénze egy időre, de fáradt volt kiszámolni, hogy mennyire, és jobban érdekelte, hogy közelgett a nap, amikor Amelie elvonul a hegyekbe, azzal a két kiszámíthatatlan, morcos medvével, meg az egyik kolléganőjével a LovelyLookból, és Henry itt marad a szarvas nünükével, amelyet nem fog megtalálni. Amelie kezdett lázba jönni, várta a kirándulást, új hálózsákot és túracipőt vett, és néhány nappal az elutazása előtt szólt Henrynek, hogy lesz egy kis buli, de igazából nem is tudja, hogy el akarja-e őt hívni, az egyik havernál lesz, aki a főnöknek, a LovelyLook tulajának is a haverja, és aki egyébként náci, mármint ez a haver, mert a főnök nem náci, a főnök a liberális pártra szavazott, bár főleg azért, mert ez a liberális párt is elutasítja a menekülteket, mindent, ami a menekültekkel kapcsolatos. Henry megkérdezte, hogy mégis milyen buli, mire Amelie mondta, hogy főleg nácik lesznek ott, hokisok, bunyósok, mind itt laknak a környéken,

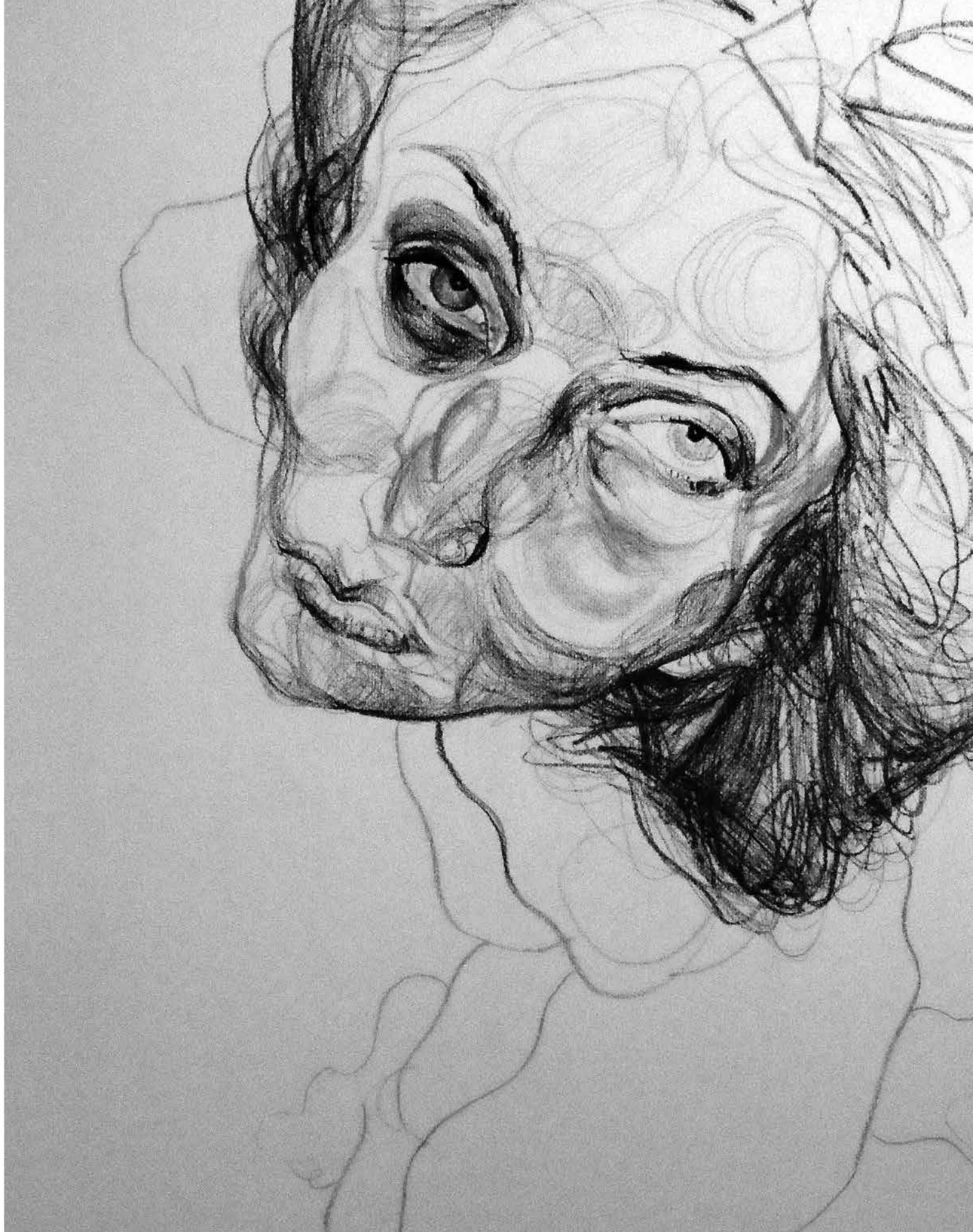
SZÉPÍRÁS

de ő csak ritkán találkozik velük. Szóval hogy nagy buli, mondta Amelie, de nem tudja, Henry bírja-e a nácikat, ha nem, akkor nem muszáj jönnie, teljesen megérti. Henry azt mondta, nem ismer nácikat, nem nagyon látott itt sem nácikat, a városban, mire Amelie gyorsan mondta, hogy most épp kevesebb van, évekkel ezelőtt még többen voltak, most már a vidékre szorultak inkább, és nem azok az igazi nácik, akik a parlamentbe is bejutottak, mert nemrég bejutott az egyik náci párt, hanem inkább ezek, a főnök haverja és a főnök haverjának a haverjai, akik egyébként jó fejek, és neki már sokszor segítettek ebben-abban, főleg, amikor költöznie kellett. Henry azt mondta, neki semmi baja az ilyen nácikkal, nem is volt baja tényleg, mert fogalma sem volt, milyenek valójában, az érdekelte inkább, hogy ott lehessen Amelie-vel abban a buliban, vagy bárhol.

Amelie ugyanabban a térdig érő piros ruhában jött el, amiben Henry először látta őt, és Henry megborzongott, amikor megpillantotta, Amelie pedig már egy kissé spicces volt, mert jóval korábban érkezett, Henry nem mert tizenegy előtt jönni, pedig közel volt a hely, négyszáz lépést számolt le Henry telefonja. Amelie koktélozott, és valamilyen drogot is fogyasztott, de Henry nem tudta meg, milyet, alig tudtak beszélgetni, a nácik hangos, durva zenéket toltak, és kézről kézre adták Amelie-t, fogdosták, de csak módjával, nem engedte nekik hosszabban, mint Henrynek, amikor táncoltak, pedig ezek a férfiak mind monstrumok voltak Henryhez képest, és vele, Henryvel nem nagyon foglalkoztak, nem nagyon vették észre, csak akkor, amikor Henry hosszan beszélgetett az egyik erősen kirúzsozott, tetovált vállú barna lánnyal, kigyúrt lány volt, és már elég részeg, és mondta Henrynek, hogy ő szereti a külföldi fiúkat. Henry nem mondta el neki, hogy a szarvas nünükét kutatja, azt mondta, a LovelyLook egyik beszállítója, a nácibarát főnök üzleti partnere, és ez tetszett a részeg lánynak, aki aztán jó alaposan lesmárolta Henryt az ablakpárkánynál, és ráhúzta Henry kezét a mellére, és nyomta oda, hogy még erősebben szorítsa, és ringatta a csípőjét, és egyre csak közelebb simult Henryhez. Ezt már észrevették a nácik is, akik félrehívták a részeg lányt, és aztán kiderült, hogy ott van a barátja is, aki szintén nagyon részeg volt már, egy ujjatlan izompóló volt rajta, az arcát a tenyerébe temetve ült a kanapén, tele volt tetoválva, a karja, a válla, a nyakszirtje, és a haverjai, akik még talán nem voltak annyira részegek, valamit nagyon magyaráztak neki, Henry persze nem értette, hogy mit, és vele is csak szlovákul vagy valami hasonló nyelven voltak hajlandóak beszélni, mert ezek a nácik vagy nem beszéltek máshogy, vagy csak nem akartak. Voltak, akik nagyon barátságosan viselkedtek vele, amíg a részeg fiú barátai kiabáltak rá és hadonásztak felé, mások, akik egyébként ugyanúgy kopasz, kigyúrt férfiak voltak, italokat hoztak neki, és Henry hamar berúgott. Annyira berúgott, hogy már nem is fájtak neki annyira az ütések meg a rúgások, ami fájt neki, az az volt, hogy Amelie nincs itt, eltűnt, és egyre biztosabb volt benne, hogy soha többet nem fogja látni Amelie-t, unalmas és közhelyes módon az a térdig érő piros ruha keretezi a történetüket, és próbálta elhessegetni a nácikat maga körül, próbálta nekik megmagyarázni, hogy meg kell találnia valakit, mert Amelie nem volt sehol, de a nácik nem értették vagy nem akarták érteni, illetve valószínűleg nem is érdekelte őket, amit mond, ami érdekelte őket, hogy jól kimért ütéseket kapjon, a fejére, a gyomrába, az oldalába, és amikor már elég sokat kapott, hallotta valahonnan a távolból, hogy most már tudnak angolul is, most már végre angolul is káromkodnak, sorolják az angol szitokszavakat, az összeset, amire emlékeznek.

Henrynek szerencséje volt, ezt mondta neki az orvos, ezt mondták neki a szülei is, akik eljöttek érte, hogy segítsenek összeszedni a dolgait, bár nem volt sok dolga, eleve nem hozott sok dolgot magával, és amit hozott, abból sok minden elkallódott mostanára. A könyveit ottfelejtette helyeken, parkokban, padokon, ahol olvasott, és ahol olvasás közben Amelie-re kezdett gondolni, arra, hogy talán mégis vele tart a hegyekbe, mert ezek sem lehetnek más hegyek, mint amiket eddig látott. A szülei könnyeztek, mert Henry nem tudott lábra állni, megtanulhatja még újra, de odáig még hosszú út vezet, az első hosszú út viszont hazafelé vezet, haza, ahol Henry biztonságban lesz, ezt mondták a szülei. Henry nem értette ezt a szót, biztonságban, ő eddig is biztonságban érezte magát, itt volt ez a kis szoba, itt voltak ezek a söröző k, a bodega a LovelyLook mellett, a bárok, ahova esténként kimentek, és nem kellett tartani a szarvas nünüke mérgétől sem, mert Henry jól tudta, a szarvas nünüke valójában ártalmatlan, az a sárgás nedv, amelyet kibocsát, amikor megijesztik, csak enyhe viszketést okoz, semmi többet. Próbálta magyarázni, jó lesz neki itt, felépül, hiszen más dolga most úgysem lesz, mint lábra állni, lábra állni, és keresni tovább a szarvas nünükét, van most legalább egy teljesen szabad hete, amíg ezt a lábra állást szépen véghezviheti. A szülei kezében már ott volt a repülőjegy, és nem hallgatták végig Henryt, nem hallgatták meg, amit a szarvas nünükéről mondott, az apja káromkodott, könnyezett és káromkodott, szidta azt a rohadt bogarat, de vajon miért a bogarat szidta, ezt Henry egyáltalán nem értette. Széttört a telefonja, a számok egy része megmaradt, de egy részük elveszett, minden olyan szám elveszett, amit ideérkezése óta elmentett, ezeket újra be kellene gyűjtenie, és ehhez még maradnia kellett. Hiába kért időt a szüleitől, kérlelhetetlenek voltak, és Henry nem tudott védekezni, gyenge volt és béna, és azt akarták, hogy megértse, szerencséje van, hogy egyáltalán. Az ösztöndíj is lejárt, kapott egy mailt, és mivel nincs kész a munka, vissza kell majd fizetnie, szerencsére nem mindent, nem az egész összeget, még ebben is szerencséje volt.

Ahogy kifelé nézett a repülőgép ablakán, a hegyeket kereste, és látott is valamit a távolban, nem lehetett más, mint azok a hegyek, és látni vélte a fákat is, azokat a zord, sötét fenyőket, amelyek éjszakánként fohászkodnak a maguk érthetetlen nyelvén, és reggel sűrű párát lehelnek ki magukból. Ahogy felmordult a repülőgép motorja, Henrynek erőlködnie kellett, hogy hallja még a fenyők fohászkodását, érezze a sűrű párájuk leheletét, és ott legyen az ő arca is, amellett a másik arc mellett, amelyről igazából soha nem tudott meg semmit.



SZÉPÍRÁS

PINTÉR Kitti

Ouija

„a nyitva felejtett zsalugátereken szökött be a szellem
kékes fénnyel zuhant bele a kályhacsőbe
potyogtak a zsebéből a húsos csontárok
ahogy a feje nekicsattant a fölpolcolt tűzifának
később a firhang mögött láttam az alakját
hegyes orr domborodott ki mögüle
marci sose riadt még föl a csoszogásra
de én hallottam őt elvánszorogni a hűtőszekrényig
jajgatva bontotta meg a tejesflakonokat
aztán fölélebegett és egész este tejgőzöset lehelt marci arcába

a nappaliban felgöngyöltem a szőnyegeket
hogy az elhányt csonthéjakat könnyebb legyen összeszedni
féltem hogy marci belelépne és szemöldökcsipesszel kéne
kikapirgálnom a szétrojtolt bőr alól a szilánkokat
a szellem néha tátogva görnyedt az elhalt szövetek fölé
olyankor kampót akasztottam a szájszélébe
úgy lógattam a szárítókötélre ha zavart a szörcsögés

de egy idő után már képtelen voltam beszélni róla
hogy marci megnyugodjon azt hazudtam
reggel egy beáztatott lepedőbe csavartan
találtam meg kihűlve a kádban
persze marci átlátott rajtam
ésráncos kezekkel hajtotta le
a padlásszoba ajtaját hogy megmutassa
tényleg nincs itt semmi igazából —”



tejesüveg

1.
a tejesüveg mögül nézek rá
olyan váratlanul töri meg a szórt fényt
néha egészen megnyújtja az arcát
aztán elmozdul megint más alakba
redőződő macskaháj a kikapart drótkerítés alatt
a foltos tejpárában lassan szétmállik a fej
és horpadások tátognak egy hatalmas
állkapocsban

2.
a fürdetés nem a nap legkönnyebb része
leeresztem hamar a sötétítőfüggönyt
és hogy elférjen a kádban
gézszalaggal kötözöm a törzséhez
a kocsonyásodott végtagokat
az előrebukó fejet is rögzíteni kell
mielőtt a vizet megeresztem
a hőmérsékletére külön figyelek
elengedne a hústól a bőr a forróságban

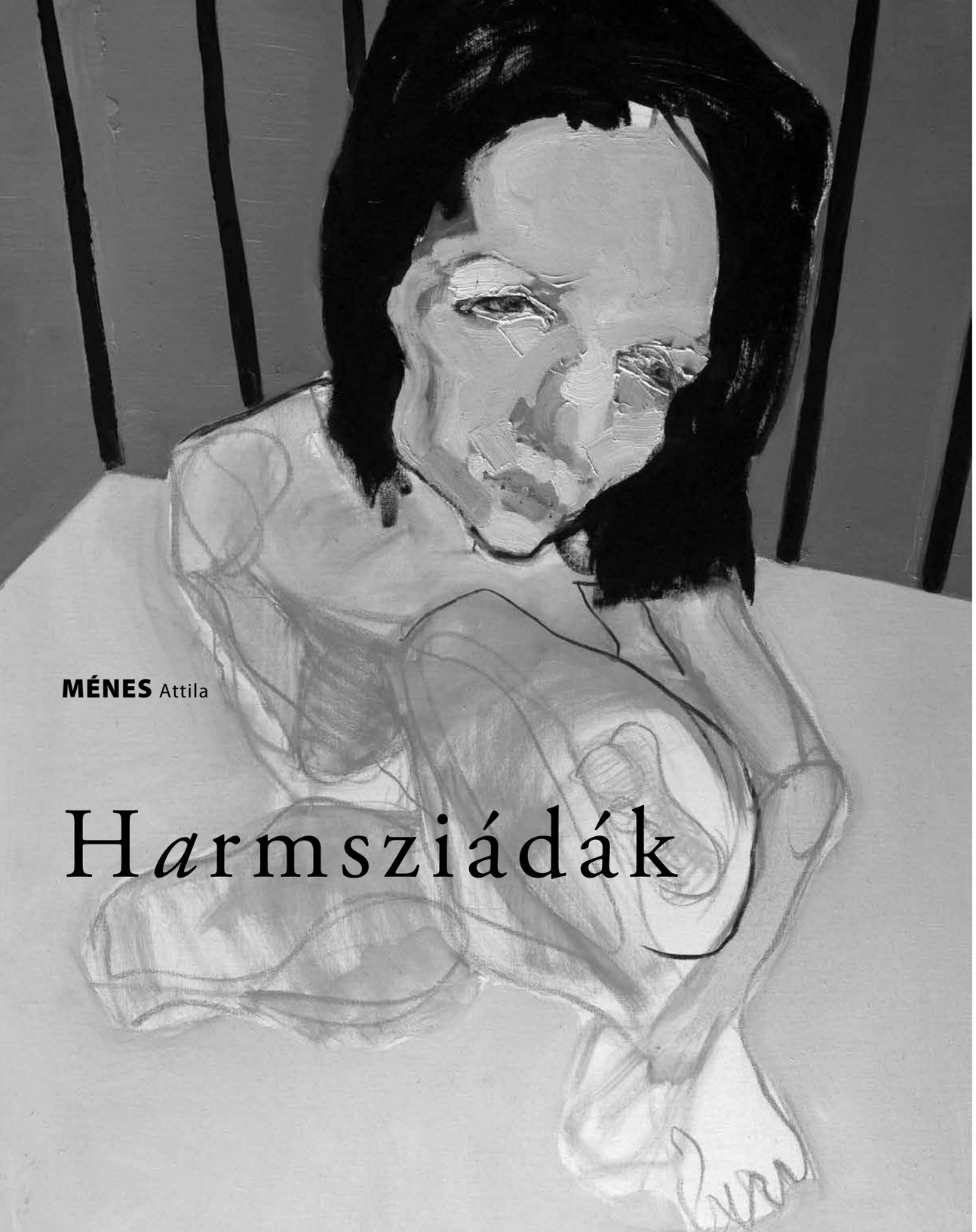


DEMÉNY Péter

Szivárvány

visszaeső
reménykedő
voltam
a szivárványt
kiraktam
újból
csak most
nem találom
az ecsetemet
a palettámat
hogy kikevernék
bármi reményt
magamnak
a szívemet
tartom
a kezemben
nézem
rímelő dávidgóliát
de már a rímek is
nem tettem
meg mindent
nem is lehet
tudni mi a
ki tudja
de mindent
meg akartam
tenni
talán
ez az
igyekvés
volt a baj
egy akác
nőtt bennem
agyondöf
legalább lila
lenne
zárt arcú
konok bartók
lecsukott
szívvel
zongorázom
vagy mit
kellene
fohászkodtam
könyörögtem
káromkodtam
sárban
takonyban
imában
csúsztam
mégis ez
vagyok
ez lettem
ez a
dobogó
vérző
színtelen
szivárvány





MÉNES Attila

H*a*rmsziádák

Fafniyr sárkány

Fafniyr vagyok, a sárkány (ezt a nevet magam adtam magamnak, egy, még szavak, hangok előtti világban), az idők kezdete óta sziklaodúm lakója. Kesernyés sziklatömböket morzsolt az állkapcsom.

Amikor még puszta és lakatlan volt a föld, unatkoztam, áthatott a magány. Egyedül róttam a vad hegységeket, szakadékokat, örökké éheztem, élő húsra vágyakoztam. Korgó gyomorral ellenfelet kerestem, aki kiállna ellenem, akit elpusztíthatnék, vagy aki elpusztítana.

A legelső királyfi, aki a glóbuszon utamba akadt, s reszkető kézzel rám emelte a dárdáját, valahogy mégis meglepett és meghatott. Bronzvértje miszlikbe szakadt, amikor kettéroppantottam a gerincét.

Jöttek többen is, némelyek egész az odúmig merészkedtek.

A királylányokat jobban szerettem. Kezdetben úgy hittem, hogy málnaízű lé kering az ereikben, de ebben csalódnom kellett, halálhörgésük pedig nélkülözött minden bájt.

Néha megpillantottam a másikat, a másik sárkányt, égi páromat. Sokat mondok, ha háromszor láttam őt. Utoljára, éppen, amikor a nagyobbik hold felé úszott, fekete folt képében elnyelte azt, és megsemmisült diadalában.

Fejletlen szárnyaimmal hiába verdestem, semmit nem tehettem érte.

Azért tehát, amennyi időm az öröklétből hátra van, mivel a világ ismét tiszta és néptelen, csak rá gondolok, őt siratom és nem feledhetem.

Nagy Száj

Legeslegvégül, utoljára, utolsósorban, de annyira, hogy az Iratok meg sem említeznek róla, megteremtődött a Nagy Száj. Véletlenül pont a mi utcánk sarkára került.

A Nagy Száj húsos, szépen ívelt ajkakból, elővillanó sárgás árnyalatú frontfogakból, és mögöttük egy éjsötétbe vesző végtelen üregből áll, ennyi. Az alsó ajak lassú, öntudatlan vonaglása, vagy amiként a felsőajak időnként megremeg, egyesek szerint perverz kegyetlenséget sejtet, mások szerint gúnyt jelez. Szerintünk inkább örökös gyönyörben bujálkodó téboly sugárzik a Szájról.

Pajkos utcagyerekek, magukról megfeledkezett, szemtelen suhancok nyáron meggymagokkal, kis kövekkel veszik célba, télen hógolyókat hajigálnak bele. A Nagy Száj rendszerint elnéző mosollyal fogadja incselkedésüket.

Most, március 9-én azonban, egy lomtalanító kukásautó, nem számolva a meglévő veszéllyel, olyan ívben vette a kanyart az egyirányú Csobánc utcából a Szeszgyár utcába, hogy a hibás manőver eredményeként teljes rakományával, a múlt feleslegessé vált, keskeny szeletével együtt beléveszett. Más esetben a Horváth Mihály téri templomból éppen kilépő friss házaspár potytyant az ajkak közé, és többet nem jelentkeztek soha. Egyszer pedig egy komplett politikai struktúra sodródott oda, és tűnt el benne véglegesen. És még hosszasan sorolhatnánk...

Vándor, ha felénk jársz, óvatosan lépj, nehogy téged is elnyeljen a Nagy Száj!

Hiú remény

Ha majd nem bántanak ezek a rohadt bogarak, nem röpködnek örökké a fejem körül, kitisztul az agyam, megváltozik az életem.

Tessenek csak elképzelni, míg a Rákóczi tér mellett eljövök, szinte az egész testemet ellepik. Hiába szaladok, mint egy dilis, hiába salapálok a karjaimmal végig a körúton és vissza, a bogarak egy tapodtat sem tágítanak. Mintha mézzel lennék bekenve. Így megy ez már, kérem, évek óta!

Biztos azért van, mert gyerekkoromban egyszer elütött egy biciklizö munkás.

A Blahánál kicsit megállok pihenni... na, most mintha egy perce eltűntek volna az átkozottak, kifújom magam.

De nem, az Oktogon felé indulva megint teljesen beborítanak. Még a számba is bemásznak, meg az orrlukamba, a fülembe. Kibírhatatlan állapot, nekem nyugodtan elhihetik. A Király utcánál meg ráadásul körbevesz egy újabb bogárfelhő, még a fejem is megfájdul.

Remélem, mire a Szent István parkhoz elérek, megszabadulok ezektől a dögöktől, békén hagynak végre, és onnantól nyugodtan élhetek!

Navajo Gőzhenger

2019. június 11-én szép lassan beindult az ősi navajo regékben fogant átok, a szent Gőzhenger, ami végül elpusztítja a világot.

Az összes valóság megy a levesbe.

A Gőzhenger először a közeli Sziklás-hegység nyúlványait tarolja le, a viskókat és a palotákat, a csokifagyit, a wifit és a tingli-tangli bohózatokat. Feje tetejére állítja a flórát és faunát, továbbá azt a 37 éves, alkoholtól és helytelen táplálkozástól puhán megereszkedett arcú egykori szépfiút, senor Fernandót, aki napjai nagy részét egy quitói kültelki bár billiárdasztalának támaszkodva tölti (otthon sír az öt gyerek), és aki szamarainak bérbeadásából igyekszik fönntartani magát. Na, ő például totálisan fejre áll.

Fölmérni is nehéz, mi érték vész oda: a kreatív gondolkodás, a jog előtti egyenlőség, a periódusos rendszer, az égről a madarak, a nevetés. Fölkészül a galaktika és a csillagközi térben rejtőzködő sötét anyag, isten, test és lélek.

A navajo Gőzhenger vak és süket, de nem mentes azért az esztétikai megfontolásoktól. A jelenlegi számítások szerint utolsónak a magyar irodalom pusztul el. Akkor te is meg én is lehúzhatjuk a rolót.

Szép jóéjszakát!

Hogyan vonaglanak más férfiak?

Három-négy férfi a Baross utcai Patyolat előtt állva lassan, kimérten vonaglik. Egy férfi és az unokaöccse nagyobb állami ünnepek alkalmával, csípőjét ritmikusan rázogatva, arcukon révült mosollyal, méltóságteljesen vonaglik. Egy nyugdíjas rendőr törzsőrmester, egy fiatal sikkasztót tetten érve vonaglásba kezd. Vona József és sakkpartnere, Istóczky Mihály minden kedd délután 2–6-ig a Népliget platánfái alatt, komoly képet vágva, de önfeledten vonaglanak.

Az egyik Erzsébet körúti úri divatüzlet kirakatában elhelyezett hosszú ujjú, kanárisárga, mellén a „PATAGONIA ALL STARS” feliratot viselő férfipulóver, a másodperc egy tört része alatt, mikor észleli, hogy senki nem néz oda, intenzíven megvonaglik.

Jön egymással szemben két teljesen idegen férfi, s amikor egy vonalba érnek, görcsösen vonaglani kezdenek.

A mezőgazdasági minisztérium egyik, a neve elhallgatását kérő helyettes államtitkára két-háromnaponta, a vécén ülve szokott vonaglani.

Takony Árpád uzsorásra jellemző, hogy mielőtt vonaglani kezdene, mindig a saját ízlése szerinti „szép ruhát” ölt, úgymond, megadja a módját.

Hát így vonaglanak más férfiak.

Mofango

Mofango érintetlen korallzátonyokkal és veszedelmes kardszárnyú delfinektől hemzsegő partmenti vizekkel övezett, sekély öblű tengeri meseország, egy örök napsütésben fürdőző szigetecske, valahol a trópusokon. Lakosságának zöme felszabadított rabszolgák leszármazottja. A parton egész nap mást sem hallani, csak a sirályok rikoltozását és az alattuk zúgó tengert. Éjjel, a sziget belseje felé lopakodva inkább incselkedő furulyaszó, elégedett sóhajok, érzéki cuppogás tapasztalható.

Az útikönyvek szerint minden rendben van, az életszínvonal oké. A gyerekek nőnek, mint eső után a gomba, az öregek sokáig élnek, kitűnően táplálkoznak. Sportolnak is. Van sok gyümölcs a fán. A maláriaszúnyogokat tábortűzzel, törzsi táncokkal tartják távol a falusiak. Földrengésövezet, tájfun, atomlétesítmény a fasorban sincs. A nagyhatalmak könyörtelen figyelmét messze elkerüli e hely. Az orvostársadalom a templomok és művházak körül szerénytelenül koldul, bohóckodik, tereken csinnbummcirkuszt rendez, bérbe működő szerenádot is vállal.

Mindenki hosszú kívánságlistával jelentkezhet a minisztériumnál, hogy mit akar, mit szeretne, és az mindjárt teljesítésre is kerül.

Elérkezett az idő, hogy hazánk kövesse az Egyenlítő-menti kis Mofango példáját, és legyünk mi magyarok is mindannyian boldogak!

A lépcsőn

Életemben rengeteg esélyt elpuskáztam, sokat hibáztam, többször is ugyanaz jutott az eszembe. Ott, ahol én vagyok, ahova ezért kerültem, onnan üdvözlök mindenkit sok szeretettel.

Prózai okokból most meginnék egy korsó bort, és sodornék egy vicces cigit. Hülye dolgok ezek. Pontosan tudom, hogy miről van szó, és tőlem teljesen idegen ez a fajta felfogás. Lapozzunk. Jobb, ha hagyjuk ezt a témát, nem akarok még több problémát magamnak. Köszönöm szépen, nem kértem senkitől se tanácsot, nem illünk össze, nem vagyunk egymásba szerelmesek. Okos dolgokat én is tudok mondani. Inkább ne tegyünk föl kérdéseket!

Ez is elintéződik majd magától, minden szépen a helyére kerül, és többet nem verekszem úgy a kocsmában az elvekért, hogy én húzzam a rövidebbet. Kiterítenek úgyis. Az, hogy körülöttem a takarítónő felmos és szólongat, az arcomba fröcsköli a piszkos vizet, nem-ér-de-kel. Hát ki vagyok én. Ez itt egy természetes állapot, meg nem gyógyít, ki sem elégít. Taknyomban, véremben fekszem, most kezdjem el magyarázni az összefüggéseket? Ha egy mód van rá, kerüljük el a részeg handabandázást.

Hagyjatok feküdni a lépcsőn, kérlek!

Köszönöm.

Leánykérőben

Ment egy kis kiszolgált Dacia Duster az isten háta mögötti hepehupás dűlőúton. Hideg volt. Egy erdőn át vezetett az irány. Enynyi hangulatfestésnek bőven elég. Közben arra röpült egy szélkiáltó madár is, és a sötéten susogó rengeteg mélyéről elnyújtott farkasüvöltés volt tapasztalható. Az utasok: hat vagy hét tűzről pattant csajocska egymás hegyén-hátán, ölében örökké fészkelődve, ilyenek is, meg olyanok is.

Az egyik éles kanyar után vad horhos oldalában látszott, hogy a sűrű, behavazott fenyvesből, egyenest a fák közül előlép egy arasznyi fehér manó, hétrőfös szakállú, kopasz, és megállást integet.

A sofőr fékezett és kiszólt:

— Hova lesz a séta, papa? Elvigyük valameddig?

— Feleséget keresek — válaszolta a szerzet —, a kunyhómba, aki ellát és felvidít. A nyolc égtáj felé tudom tágítani a tudatomat.

A lányok ezen sikítva elkezdtek nevetni, hánykolódtak és tapsoltak.

— Maguk, úgy látom, eléggé szexisek, nem akar valamelyikük hozzám jönni? — tudakolta a jelenés. — Van otthon jó anyagom…

— Jaj, de kis vicces perverz a bácsika — visongták a nevetéstől fuldokolva a lányok.

— Nagyon szeretek csókolózni, malackodni — fűzte hozzá tárgyilagosan, kis hallgatás után, szakállát babrálva az úriember.

— Bocsásson meg, tisztelt személy, de most nem érünk rá ilyesmire! Nagyon sietünk. Majd holnap a villamoson. Kevés hajat fésül a fején, és brutál borszaga van! Mit lehet magával csinálni? — röpködött a szó belülről.

Sűrű pelyhekben hullani kezdett a hó, nyirkos sokszögek, s a lusta északkeleti szél keringője fölkeverte ezt a fehér ürüléket.

— Jó, mindegy, nem érdekes, elnézést a zavarásért — válaszolta ő, azzal hanyatt fordulva, az *I want to die* című számot dúdolva megindult egyenest fölfelé, a csodásan pelyhedző ég irányába.

Hasonlíthatatlan nyugalmat érzett a szívében.

Amnézia

Majd egyszer mindent elfelejtek, ez lesz a legfőbb jutalom. Jó lett volna elmenni innen a legutolsó busszal, a gázüzemű, szolgálati járattal, de basszus, elfelejtettem, hogy hová. Soroksár, vagy sörök, sár.

Folyton dolgoztatom a szívem, pedig a körzeti dokinő nem javasolja. Ezt is elfelejtem, mint az aggasztó laborleleteket és az életmódváltozást, az egész, félrecsúszott életet.

Hajnalra kelve sötét, ismeretlen várossá válik Budapest, ahol a tárgyak hideg, üres formák.

Haj borítja a fejbőrömet, alatta a koponyacsont, még beljebb a szürkeállomány, legbelül az érzések és gondolatok, amiket mind el fogok felejteni.

Meg a visszatérő életálmokat is. Elfelejtem, hogy van ég a világ fölött.

A szeretetbarátság emlékei sem élhetnek tovább a szívemben, ki van zárva. Abszolút megbocsájtok az ellenem vétkezőknek. Ha jössz szembe az utcán, és már előre mosolyogsz, sportot űzök, még téged sem ismerlek meg, szépségem.

A feledés vidéke csupa derű és orgonavirágzás, még a csokoládé is aranyból készül.

Mind egyformák vagyunk.

Most mehetek haza gyalog.

SZÉPÍRÁS

Gordiusz

GAZDAG Ági

Ha naponta többször elönt a gondolat,
kezet nyújtani felé, akkor tudvalevő:
a helyszínen kell változtatni. Vagyis nem kell.
Nem kényszer, történik az magától.
A változást nem érdemes tovább marasztalni.

A helyszín házsorai egy helyben, érdekes
egyformaságuk már nem vibrál,
nem nyújtózik felfele a dombon az összhang.
Kapu ablakkeret kocsi állás: jól ismert,
ami elég ahhoz, hogy fejben ragadjon
ez-amaz, ami belülről fakad, hiába muszáj
időre érkezni, vagy szétnézni engedett
a Wembley felett. Egy-egy cigi közben
persze előfordul egy-egy mély tónusú mondat,
léket kap a szív, telik,
nincs ezzel baj — az eluralkodással van.

Jogos a kérdés, miért a lábak indulnak,
miért a helyszínt kell elhagyni.
A kezek másodlagossá válva pakolnak,
ruhákat aggatnak a másnapra,
apatikusan meg-megszakítva,
majd egyszer csak magas pulzussal vergődő
karok kíséretével remeg a kéz,
nincs oda-vissza, már ami a vektort illeti.
A végtelenségben szabad csak. Önmagába vájva
turkálni, csikkeket a hamutálban,
helyet csinálni a frissen nyomott véggel az újnak.

És ha már túlságosan babrál, az utcára néző
ablakból a beláthatón túl nem vezet az út,
se jobbra, se balra, akkor a helyszínt kell,
a kezet: sose engedni. Az enyémet nem.
A másé nem az én dolgom. Szétmarta klór munka,
hetekig kenegetni, közben a mocskot is
suvickolni, na azt kell, kéztől szájba gyomorig
terjed a vírus. Mondhatni orrba szájba
ki kell onnan menteni. Aztán a helyet is elhagyni.

A kezek babrálhatnak a múltban a fejben,
mint gordiuszi csomón, játék a monoton
hajtásban, önfeledt légzés egy parkban,
kifele bámulva csak, munkából tartva, manapság
úton útfélen megmondják, mit érezz és hogyan
gondolj, pedig az érzésekkel és a gondolatokkal
nincs baj. Az a baj, ha belegabalyodik az ember.

Szakaszos tevékenység, gordiusz, amihez
vissza-visszatérünk, az szerintem jó, ha van.
Fixen vár, nincs rá megoldás, de: lehet.
Napról napra másképpen megközelíthető.
Lejátszható, mint egy régi bakelit.
Nézhető, mint egy makett, közel-messze,
alulról-felülről, befejezem ezt is.

És mert tudvalevő, ha kinyújtom a kezem,
és lenyomom a kilincset, nincs mögötte semmi.
A helyszín amolyan teli korsó, gyöngyöző
pára az üvegfalon. Érdemes kiinni, amíg van
benne élet, és nem várni meg, hogy alá
bukik a nap a horizonton túl, ahová egy nap,
én is megérkezem.



SZÉPÍRÁS

PETŐCZ András

Virágárok
(a 90 éves Erdély Miklósnak)

mennyire messze van ma már a Virágárok utca,
mennyire távol, évek óta nem jártam ott,

meg sem ismerném talán, már nincsen ott senki,
legfeljebb mondatok, szavak és gesztusok

amikor utoljára jártam arra, nyár volt és meleg,
egy *kicsinke* szobára emlékszem, *megizzadt szoba*,

fehér lepedő alatt feküdtél, egészen kopaszon,
és nem tudtam neked mit mondani

szerettem járni a Virágárokba, szerettem nagyon,
kiültünk a kertbe, magyaráztál, én hallgattalak,

„a gondolat hadititok”, mondtad valamikor,
hadititkok hevertek körülöttünk, mindenfelé

utaztunk Párizsba, három napig ugyanabban a Ladában ültünk,
ma is pontosan tudom, milyen is volt, amikor rosszkedvű voltál,

és tudom azt is, milyen volt veled párizsi kávéházban ülni,
és nézegetni a rohangálú kisembereket

mindenre emlékszem, mindarra, amit mondtál,
kerestem a társaságodat, mintha az apámét kerestem volna,

gúnyosnak láttalak, de a gúnyod mögött kedvetlenség lapult,
rosszkedv lapult meg gúnyos megjegyzéseid hátterében

amikor abban a megizzadt szobában feküdtél, lepedő alatt,
azon a nyáron, amikor meghaltak ismét az istenek,

és elmagányosodtak a túlélők, ahogy az lenni szokott,
azon a nyáron azt mondtad, *„nem érdemeltem meg”*

arról beszéltél akkor, fekve *azon az ágyon*, lepedő alatt,
hogy nem érdemeltél semmit, amit mások *annyira egyszerűen*,

és hogy azért vagy beteg, mert túlzottan akartad azt,
amit más olyan egyszerűen megkapott

miért kell annyit szenvedni?, kérdezte valaki a temetéseden,
a főhajtás helyett csak a szenvedés volt a tiéd, csak ennyi volt,

senki nem akart fejet hajtani előtted, s mindenki tudta, ki vagy,
annyira súlyos voltál és nagydarab, annyira sok

láttam, ahogy beszólt neked az egyik féltékeny festő,
megalázottan jöttél ki a Fészek klubból, nekem magyarázkodtál,

nekem, aki akkor még nagyon is gyerek voltam, velem
osztottad meg az akkori szomorúságodat

láttam, ahogy megalázott téged egy irodalmi kritikus Marly-ban,
mélyütés volt az is, akkor is láttam a szomorúságot az arcodon,

„rosszat tett nekem, ezért is gyűlöl”, mondtad, és én azóta is
tartok azoktól, akik valamiért is engem megbántanak

32 éve vagy halott, minden nap látlak mégis, minden pillanatban,
azt várom, hogy megint összefutunk véletlenül a buszon, ahogy

valamikor összefutottunk, akkor, amikor a JAK-füzetek egyik
antológiájába beleszerkesztették az egyik versedet

életemben először, mondtad, és csak néztél rám akkor is,
először kötött velem szerződést a Magvető, mondtad,

és én csak zavartan hallgattalak, ott, azon a buszon, miközben
valahogy érteni véltem, mit akarsz mindezzel mondani

32 éve nem tudom megfejteni, mitől is volt ilyen erős,
mitől is volt ennyire fontos a hatásod, miért is éreztük azt,

hogy valamiképpen nincsen más mester rajtad kívül,
hogy nincsen senki sem, aki rajtad kívül a mesterünk lehetne

ha a Pasarét felé megyek, azt várom, ott leszel a buszmegállóban,
megyek a Gyergyó presszó felé, és összeszorul a torkom,

és annyira hihetetlen az, hogy ma már minden másképpen van,
és hogy még mindig itt vagyunk, s emlékezünk

mennyire messze van ma már a Virágárok utca,
távol van nagyon, évek óta nem jártam ott,

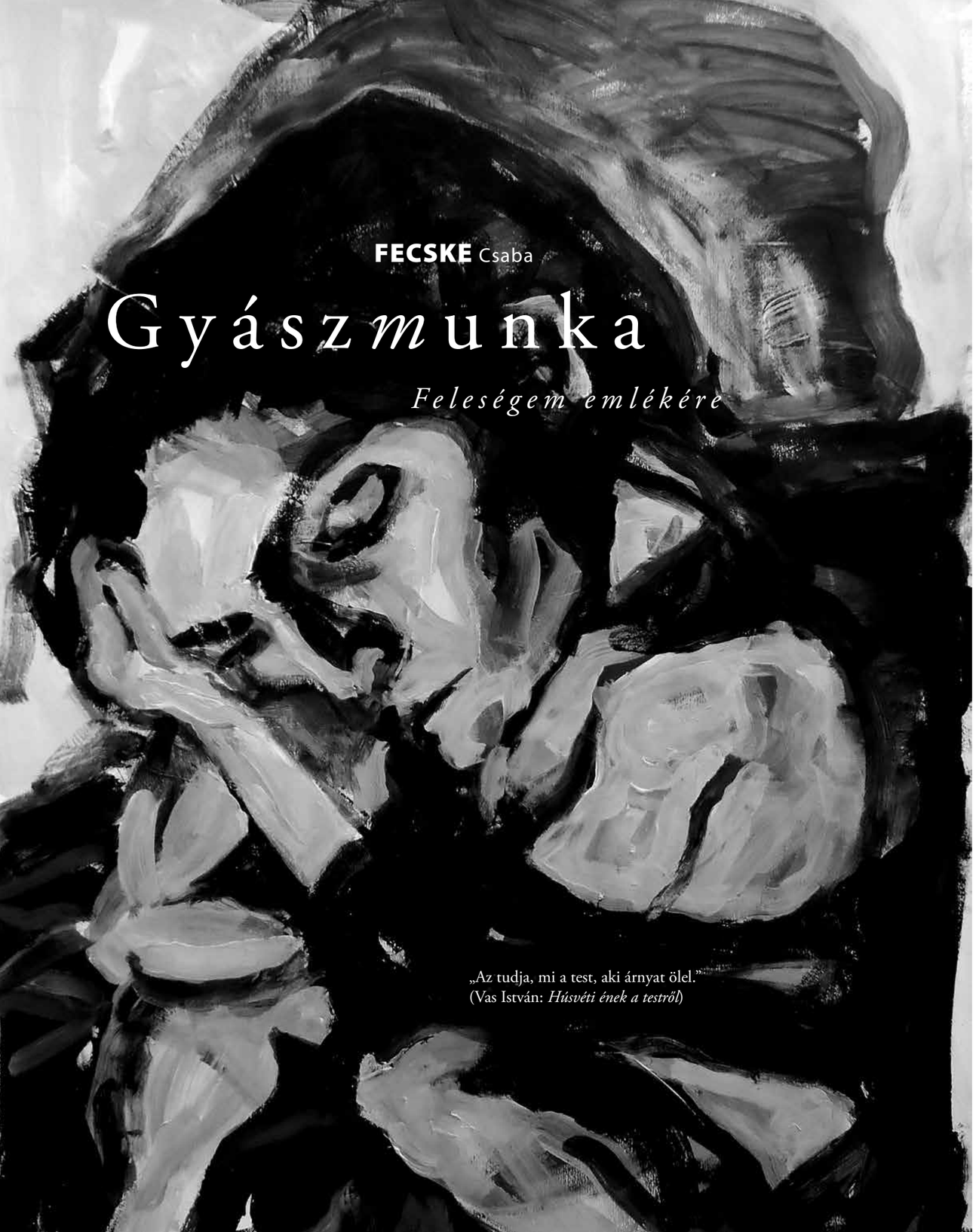
de az egyik utcasarkon ott van az a ház, meg az a kert,
ahol felolvastam neked a tömeg önfeledt pillanatát

emlékszel te is, *tudod*, erre mondtad azt, hogy
ha te írnál ilyet, lázításért börtönbe zárnának,

és ezen akkor jókat mosolyogtunk, meg nevettünk,
és büszke voltam arra, hogy tetszik neked a versem

mennyire messze van ma már a Virágárok utca,
nem megyek arra soha többet, nem megyek arra,

csak emlékezem valakire, aki egykoron ott élt,
és aki annyira fontos volt, *mindannyiunknak*



FECSKE Csaba

Gyászmunka

Feleségem emlékére

„Az tudja, mi a test, aki árnyat ölel.”
(Vas István: *Húsvéti ének a testről*)

A hazugság igazsága

mit gondolsz meggyógyulok én még valaha
ebben az életben kérdezted egyszer
ritka tiszta pillanataid egyikében
darázscsípésként ért a kérdés csaknem
felszisszentem gyorsan megpróbáltam
kihúzni a fullánkját helyreigazítani a mosolyt
borostás elvadult arcomon persze hogy
meggyógyulsz mondtam az ellenkezőjét annak
amit az orvosok által hitelesítve tudtam de
nem akartam lemészárolni a reményt ha még
élt benned ilyesmi kételkedve néztél rám
mint vámosok csempész-gyanús alakra
hazudtam szemérmetlenül igazam tudatában
tudtam te is így cselekedtél volna a helyemben
mert hazudunk másoknak és magunknak
kényszerűségből amikor a hazugság
az egyetlen üdvözítő igazságnak mutatja magát

Megbocsátás

én már megbocsátottam neked
mint te édesanyádnak a halálos ágyán
akihez a lét ajtórésébe szorulva
talán már nem ért el az üzenet elsírtad magad
könnyeiddel mostad volna tisztára a múltat amely
mint Ágnes asszony lepedője —
jól tetted gondoltam akkor és most is amikor elkésve
mormolgatom magamban a szavakat nem is téged
önmagamat kiengesztelve megvigasztalva
a remélhető feledés kezdetén te pedig bocsásd meg
a Teremtőnek szenvedéseidet mert neki
én már nem tudok

Mosoly

kivételes ritka pillanat
fehér holló mely törött
szárnyakkal sántikál a kórterem
poros levegőjében de örülök
hogy eljöttél mondtad akkora
mosoly kíséretében hogy alig
fért el arcodon örülök hogy
örülsz de hiszen én minden nap
jövök ha esik ha fúj mindennapi örömöd
reményében és kapom helyette
mindennapi halálodat nagy lelkesen
pacalt, palacsintát és fagyit kérsz
holnapra hozom hozom ígérem és
hozom is biztosan noha tudom jó
ha egy kávéskanálnyi bébiételt
nyalogatsz majd el félóra alatt
a mosolyod pedig úgy eltűnik mintha
sose lett volna ott egyre soványabb
meggyötört arcodon





Esküvői kép

rólunk nem készült ilyesmi
úgy terveztük majd az esküvő után öltözünk be
nyugodt körülmények között kipróbált mosollyal
állunk a fényképész lencséje elé de ez elmaradt valamiért
ha elkészült volna a kép vajszínű menyasszonyi ruhában
lehetne látni téged amit te magad készítettél nagyanyád
használt függönyéből úgy hogy eltakarja szépen
gömbölyödő hasadat kislányunk már verte belülről a nagydobot
én az érettségi öltönyömben feszítek jobban mondva
az öltöny feszül rajtam akaratosan szaporodó évek és kilók
a csokornyakkendőben úgy festhettem mint giccses festményen
a szemérmes cica a nászmenet kopott taxi volt
szoba-konyhás kis kulipintyóban éltünk
évekig salétromos falak közt próbálgatta szárnyait
a boldogság de szerencsétlen folyton a falnak csapódott
született két szép gyermekünk megtelt velünk a sovány kis szoba
hát gyilkosok lettünk és ráncszaporító szomorú felnőttek
Isten bocsássa meg nekünk

Az utolsó látogatás

ne ijedjen meg mondta az ügyeletes nővér
ahogy kiléptem a liftből és elindultam a
kórterem felé megijedtem a figyelmeztetés
ellenére vagy épp azért így léptem ágyadhoz
a lecsúszott takaró alól elősárgállott pelenkába csomagolt
csontsovány tested és én álltam ott a sűrű és
idegen időben — ó drága Pilinszky — és éreztem
végül csak ez maradt a reszketés nadrágom ráncai
szemhéjad zsalugátere mögé bújtál mint gyerekkoromban
én az elsötétített ablak mögé nyári viharok idején
ha dörgött és villámlott de te néma voltál már
mint a hirtelen kikapcsolt porszívó a folyosón

SINKÓ István

A romolhatatlan test

Nagy Sára munkáihoz

„Minden szó apró tetem” — ezt Nagy Sára egyik versében olvastam, s megértettem kép és vers egyneműségét. Nagy Sára szavai és görcsökbe rándult arca-teste képei (tetemek) aprócska valamik. Ő maga és önnönmaga, aki kiált felénk, képet mutat, szót emel magáról, nekünk riadt és kétségbeesett néző–hallgató–olvasóknak. Nem rosszat kiállt, valódit. A romolhatatlan test–lélek egységét a maga romlandóságában önti szóba, képbe.

Rajzai festmények, képei nagy erős rajzok. Műfajtörő, áthág jó néhány szabályt. Mindig meredten szemünkbe néz — ez önarcképnél nem túl gyakori. Teste skurcban, összerándulva, formái groteszken torzulnak. Egy vonzó női arc, test átírásban épp. Bacon deformált alakjai, szétfestett arcai vagy Ensor maszkok mögé búvt alakjai talán előképek, vagy csak idézetek?

Nagy Sára expresszív festő, ezt széles energikus ecsetvonások, lendületes vonalhálók, dúlt kompozíciók és harsány színek erősítik meg bennünk. Szerintem nem. Nagy Sára lírai klaszszikus, testképe, arcképe a tükörben torzul, ám realista, finomra hangolt színeit csak egy más reflex, a néző megszokásreflexe transzformálja harsányra. Verseiben a lila, a narancs a szürke és a rózsaszín mellé simul, s így történik ez képei javánál. Grafikus alkatú festőnek is jellemezhetnénk Nagy Sárát, Dürer, Holbein, Ingres, majd Schille és a német expresszionisták vonalát követve a rajz és szín egyenrangúsága okán. A felsoroltak — és Nagy Sára számára is — a vonal színes volta ellenére domináns elem. Rajzol az ecsettel, a mellérendelődő színvilág a vonalstruktúrákat, a kontúrt, a formahangsúlyt erősíti. Az intenzív színhasználatot a nem redukált vonalhálókkal tartja egyensúlyban. Így, együtt használva a vonal és a szín válik a nagysárai gondolkodásmód fontos kifejezőeszközévé. Élet vagy forma — a simmeli kérdésben Nagy Sára e kettős megközelítéssel, a szín és vonal egyenrangúságának használatával mindkét eszmét, formát és életet egynek tekinti. Nem választ, mint Rembrandt, vagy épp a reneszánsz festők zöme. (Előbbi az életet, utóbbiak a formát részesítették előnyben.)

Nagy Sárát az ember érdekli a maga emberszerűségében. Az ember — főleg ő maga — a deifikáció, a megistenülés előtti utolsó pillanataiban. Amikor még a báb nem csúszik le egészen, de az isteni lélekpillangó már kibúvik. Nagy Sára képei és versei az egész életről szólnak. „Az egész élet egyenlőtlenségeknek, vagy közömbös állapotok elkerülésének sorozata.” (Paul Valéry)





DERES Kornélia

Cselekvő növények, állati ágensek — és kortárs színreviteleik

A kortárs európai színházelmélet egyik iskolateremtő művében a szerző, Hans-Thies Lehmann megállapítja: „a színpadon — még a legburjánzóbb képiség színházában is — mindig az emberi test marad az az érzelmi centrum, amivel a szemlélő azonosulni tud”.[1] Habár Lehmann *Posztdramatikus színház*a nem elsősorban antropocentrikus mivolta apropóján vált ismertté, a fenti kijelentés mégis visszamutat a színházat kizárólag az ember materiális jelenlétével azonosító, és más típusú, például mediatizált, technológiához kötődő vagy egyéb nem-emberi jelenléteket abból értelemszerűen kiszorító kutatói tekintetre.

S éppen ezt a tekintetet zavar(hat)ják meg azok a kortárs előadói gyakorlatok, melyek az emberen túli létezők színrevitelében és performativitásában érdekeltek, és sok esetben elbizonytalanítják az embert mind nézői, mind játékosi szerepében a hierarchia csúcsán tartó paradigmát. Jelen tanulmány célja felvázolni pár fontosabb kérdésirányt az ökopolitikai szemlélet kortárs színházi előadásokra, performanszokra, illetve installációkra gyakorolt hatásaival kapcsolatban, főként a növények és állatok sajátos időbeliségének, jelenlétének, valamint emberrel való viszonyának megtapasztalhatósága, illetve bemutathatósága szempontjából.

Törékeny természet, erős ember?

A környezet nem-emberi létezőinek (ideértve növényeket, állatokat, kőzeteket, ásványokat, robotokat és egyéb gépeket, vagy éppen magát a Föld nevű bolygót) ágenciája régóta fontos témája a többek között az Animal Studies, a klímaváltozás, a poszthumán és az antropocén diszkurzív metszéspontjaiban megképződő kortárs humántudományi kutatásoknak. Természet, ökológia és politika kapcsolata egyszerre veti fel az ember szerepét és felelősségét saját lokális és globális környezetének alakításában és irányításában, valamint az emberközpontú észlelés- és érzékelésmódok lehetséges kritikáját, ideértve akár az ökomozgalmak politikai célkitűzéseit. Ahogyan arra Bruno Latour is rámutatott: „A politikai ökológia sohasem állította, hogy a természet saját érdekében szolgálja a természetet, miután teljes mértékben képtelen arra, hogy egy dehumanizált természet jólétét definiálja.”[2] Ráadásul az a tény sem hagyható figyelmen kívül, hogy a természet egyszerre jelenik meg a társadalomtól különböző, ám egységes, uniformizált képzetként, miközben megismerésének és hozzáférhetőségének módjai nagyon is társadalmi, sőt technomediális tényezők eredményei.

Az emberi és nem-emberi létezők lehetséges társulásai — amelyek az aktívként elképzelt ágenciák, illetve a társadalmi aktorok újrafelosztása[3] felé is utat nyithatnak — a 20–21. század folyamán a művészeti gyakorlatokra is érzékelhető hatást gyakoroltak. A színre állított állatok kapcsán például elegendő Joseph Beuys és Marina Abramović performanszaira, vagy Robert Wilson, Romeo Castellucci és Ivo van Hove rendezéseire gondolnunk. Ugyanakkor a színrevitel folyamata már önmagában is megkérdőjelezi azt, hogy miként is kereteződik a (színházi) állat mint olyan. Ahogyan Rosner Krisztina is kiemelte: „[…] annak ellenére, hogy ilyenkor ember és állat közös jelenléte válik hangsúlyossá, mégis csak az ember jelentkezik egyedként, az adott állat esetében […] a szereplőt csak a fajta »mélységéig« definiáljuk […]. A jelenlét kérdéséhez tartozik az is, hogy az állat »nem tudja«, hogy állatot játszik, és hogy ezt éppen egy színházi előadásban teszi, és hogy a jelenléte a színházi és dramaturgiai határpontokra is rámutat, amennyiben egy adott színre vitt állat szinte mindig a fajtáján belül marad […]”.[4]

Ezen túl a környezet egyéb ágenseinek (növények, föld, kőzetek stb.) színreviteli és performatív lehetőségeit az 1960-as évektől kibontakozó *land* vagy *earth art* gyakorlata is kijelölte, amely a környezeti problémák és energiák megmutatásán, az azokkal való viszony ki- és újraalakításán keresztül kísérelte meg ismét élettelivé, vitálissá tenni az ember(i művészet) és természet közötti kapcsolatot. Ehhez az 1990-es évektől kezdve hozzákapcsolódtak a zöldpolitika és a fenntartható környezet fogalmaira reflektáló kiállítások, installációk, performanszok és egyéb események, mint például az *ecological art* keretében készült 1992-es híres New York-i *Fragile Ecologies* című kiállítás, amely egyesek szerint „jobban emlékeztetett egy tudományos kiállításra, mint egy művészeti eseményre”.[5]

De az ökopolitika a kortárs színházi kutatásokra is hatást gyakorolt, s a kilencvenes évek közepétől olyan kérdésirányok számára nyitott utat, mint az ökodrámaként olvasható szövegek vizsgálata,[6] a színházi intézmények és gyakorlatok környezetre gyakorolt hatásai (például a realista színház hulladékképző rutinja[7]), vagy a természet és ahhoz kötődő nem-emberi létezők előadói témává és formává válása.[8] Ez utóbbi esetben az anyaghoz kötődő jelenlét színrevitele ugyanakkor az idő megtapasztalásának és feloszthatóságának új kereteire is felhívja a figyelmet. Ennek egyik elméleti reflexiója érhető tetten a korábban már említett antropocén fogalmának — az utóbbi másfél évtized során a természet-, a társadalom- és a bölcsészettudományokban is diskurzusteremtő — felemelkedésében.

Ahogyan a kortárs médiumarcheológiai kutatások irányából jól ismert Jussi Parikka rámutatott *Planetary Goodbyes: Post-History and Future Memories of an Ecological Past*[9] című írásában, az antropocén kifejezés elsősorban azokra a geológia területén folyó vitákra utal, melyek az emberi faj megjelenéséhez a holocént követő új földtörténeti kort is társítanának. Az antropocén bevezetésére történő kísérletek is határozottan jelzik azt az ökopolitikai fordulatot, amely az embert az ökoszisztémák és a klíma változásainak, az ipari tevékenységek természeti rendszerekre gyakorolt hatásának vagy a különféle fajok kihalásának fényében kritikai vizsgálat tárgyává teszi. Az antropocén perspektívája tehát az embert és az ő időbeliségét a Föld közösségének részeként vizsgálja, valamint a múlt és jövő tapasztalatát a történeti idő szűknek tűnő horizontjáról áthelyezi a földtani idő perspektívájába.

A Föld időritmusának színrevitele fontos szerepet tölt be például a Red Earth nevű brit alkotói csoport munkáiban. A Red Earth 1989-ben olyan társulatként kezdte meg működését, melynek ökopolitikai érdeklődését kezdetben leginkább az erdei színház műfaja jellemezte, majd a természeti és kulturális örökségek relációját kutató hely-specifikus tájszínházzá nőtte ki magát. A képzőművészet, a szobrászat és a színház keresztmetszetében létrejövő előadások a nézőket elsősorban résztvevőkként kezelik, akikkel közösen fedezik fel a művészet, a tudomány és a természet közötti performatív kapcsolatokat. A 2005 áprilisa és szeptembere között megvalósuló *Geograph* című installáció-sorozatukban[10] például a Birling Gap nevű dél-angliai partszakasz földtani, régészeti és földrajzi jellegzetességeire reflektáltak több szakaszban: az előadók és a résztvevők közösen alkottak meg egy installációt a strandon futó eróziós vonal képében, amelyik a sziklafal egykori helyét jelezte. A táj átalakulásának színrevitelét tehát a tenger és a sziklafal erőinek feszültsége adta: ez a nem-emberi konfliktus alapozta meg a dramaturgiát. A kőzet kronológiája így egyben felfedte azt a konfliktusként is keretezhető viszonyt, amelyben az ember már csak emlékezőként, rekonstruktőrként vehetett részt.

Közös sors

A nem-emberi (non-human) szereplők színrevitele kapcsán felmerülő performativitás és cselekvés, valamint cselekvőképesség fogalmi összefüggéseinek vizsgálatába vezetett be izgalmas szempontokat Bruno Latour. A szerző Ágencia *az antopocén korában*[11] című írásában arra tesz kísérletet, hogy rámutasson an-

[1] Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*, ford.: Bereczk Zsuzsa – Kricsfalusi Beatrix – Schein Gábor, Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 178.
[2] Bruno Latour: *Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy*, ford.: Catherine Porter, Harvard University Press, 2004, 21. (Fordítás tőlem: D. K.)
[3] *Uo*., 69–70.
[4] Rosner Krisztina: *Nincsen színpad állat nélkül*, Színház, 2017/7, 11.
[5] Michael Kimmelman: *Art in Review*, New York Times, 1992. november 27., 23. (Fordítás tőlem: D. K.)
[6] Theresa J. May – Wendy Arons: *Ecodramaturgy and/of Contemporary Women Playwrights = Contemporary Women Playwrights*, szerk.: Lesley Ferris – Penny Farfan, New York, Palgrave MacMillian, 2013, 181–196.
[7] Lásd: „Habár a témáin keresztül kapcsolatban van a természettel a cseresznyéskertek, a vadkacsák és a szennyezett fürdők képein keresztül, a realizmus ideológiai diskurzusa abba az árnyékba löki a nem-emberi világot, amelyből furcsán fenyegető — mégis élettelen — tárgyak szellemszerű formájában kiemelkedett.” Una Chaudhuri: *There Must Be a Lot of Fish in That Lake. Toward an Ecological Theater*, Theater, 25/1, 1994, 24. (Fordítás tőlem: D. K.)
[8] *Readings in Performance and Ecology*, szerk.: Wendy Arons – Theresa J. May, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2012; valamint *Performing Nature – Explorations in Ecology and the Arts*, szerk.: Gabriella Giannachi – Nigel Stewart, Bern, Peter Lang AB, 2005.
[9] Jussi Parikka: *Planetary Goodbyes: Post-History and Future Memories of an Ecological Past*, Cultural Studies Review, 2015. szeptember, 50–52.
[10] Red Earth: *Geograph: Birling Gap*, East Sussex, 2005.
[11] Bruno Latour: Ágencia *az antopocén korában*, ford.: Keresztes Balázs, Prae, 2017/1, 3–20.

nak a metamorf övezetnek a kutatási kereteire, amelyben a természet és a társadalom tartományai feloldódhatnak egy közös, geotörténetileg értett ágenciában. Érvelése szerint a közös világ, melynek megképződése politikailag indokolt (vagyis a polgárok környezetükkel és egyéb tartományokkal való társításában érdekelt), éppen azáltal lehetetlenülhet el, ha két tartományra osztódik:

> *egy élettelen és ágencia nélkülire, valamint egy másikra, amely eleven és minden ágenciát magának tud*. Ez a szükség és a szabadság birodalmának — hogy Kant kifejezésével éljünk — olyan kettéválasztása, amely lehetetlenné tette a politikát, és nagyon korán lehetővé tette, hogy a Gazdaság elnyelje. Egyben erre vezethető vissza az ökológiai fenyegetéssel szembeni teljes tehetetlenségünk: vagy hagyományos, szabadság után sóvárgó politikai ágensekként mozgósítjuk magunkat — ez a szabadság azonban nem kapcsolódik az anyag világához —, vagy elhatározzuk, hogy alárendeljük magunkat az anyagi szükség birodalmának — ebben az anyagi világban azonban még a leghalványabban sem emlékeztet semmi a régi idők szabadságára és autonómiájára.[12]

Latour tehát az antopocén korát a különféle ágensek közös sorsaként látja, amely ellenáll a dokumentációnak és elmesélhetőségnek, valamint a szubjektum és objektum modernista dichotómiájának. A hagyományos ökopolitika kritikája jelenik itt meg, amelyik már nem hisz abban, hogy a politika kiterjesztése a természetre és a környezetre, az ember élettelenítése vagy az anyag megelevenítése diszkurzív és praktikus kiutat jelenthet. Ehelyett a szétoszlatás gyakorlatát ajánlja.[13]

Az antropocén által felvetett problémákra a kortárs művészet számos gyakorlata reagál, itthon nemrég például a József Attila Kör és a Fiatal Művészek Stúdiójának közös projektjeként körvonalazódott *Xtro realm* című 2017-es kiállítás.[14] A tematikus bemutatóban szereplő installációkat, hangjátékokat, festményeket az a kérdés szervezte, hogy miként is rendszerezheti az ember azt az ökoszisztémát, amellyel függési viszonyban áll. A kiállított munkák az emberközpontú világ megkérdőjelezésén keresztül nyitottak utat az emberen túli nézőpontok, vagy éppen az ember által generált ökológiai értelmezéshagyományok kritikája felé. A tárggyá váló állatok színrevitelét vizsgálta Barna Orsolyának, Gosztola Kittinek és Pálinkás Bence Györgynek *A vakok és az elefánt* című installációja, amely a kiállító térben elszórt állat-preparátumok (fácán, róka, aranysakál, varjak), valamint egy meghallgatható hangjáték performatív egymásra vetítésén keresztül értelmezte a tudáshoz és a hatalomhoz való hozzáférés lehetőségeit és az ökoszisztémára gyakorolt hatását. A hangjáték képezte meg az akusztikus dimenzióját az abszurd módon csakis preparátumként megismerhető és rendszerezhető, élő helyett tehát élőhalott világ képzetének. Ezzel párhuzamosan a preparátumok leleplezték a bioszférát vizsgáló nyugati tekintet, sőt érintés (!) azon hagyományát, amely megrögzötten ragaszkodik a tartós mozdulatlanságban, mintegy dokumentumként kiállítható állat-tárgyakhoz.



A vakok és az elefánt
(Simon Zsuzsanna fotója)

[12] *Uo.*, 18.

[13] Lásd: „A geotörténet »geo-« előtagja nem a természethez való visszatérést jelöli, hanem a szubjektum és objektum visszatérését a földbe — a »metamorf övezetbe« —, amely elől mindkettő menekülni próbált: az egyik az élettelenítésen, a másik a túlzott megelevenítésen keresztül." (*Uo.*, 21.)

[14] Kiállító művészek: Barna Orsolya, Gosztola Kitti, Pálinkás Bence György, Horváth R. Gideon, Keresztesi Botond, Rohonyi-Demkó Iván, Seemann Adrienn, Süveges Rita, Szimán György, Tranker Kata, Zilahi Anna. A programsorozat szervezői: Horváth R. Gideon, Zilahi Anna és Zsámboki Miklós. *Xtro Realm*, FKSE – Stúdió Galéria, Budapest, 2017. november 7–30.

De a kortárs európai performanszművészet több alkotója is felhívja a figyelmet arra, hogy a Latour által említett animáció és szétoszlatás technikája a nem-emberi színrevitelében milyen fontos szerepet tölthet be. A színre vitt állatok kapcsán fentebb már kitértem a nem önként vállalt szerep és jelenlét kérdéseire, ám ott az állat szereplőként, játékosként állt előttünk. Érdekes kérdés ehhez képest, hogy milyen értelmezői gyakorlat segíthet az állatok *számára* létrehozott előadás-események kapcsán. A finn Tuija Kokkonen 2013-ban indult *Chronopolitics with Dogs and Trees* című, „interspecies" — vagyis fajok közöttiként definiált — projektjeiben[15] éppen ilyen típusú kísérleteket kezdeményezett, amikor a növények és állatok mint színészek, illetve nézők lehetőségeivel foglalkozott. A gyakran félnapos események, melyekhez bármikor csatlakozhattak a(z emberi) résztvevők, illetve szabadon el is hagyhatták azokat, újfajta idő- és jelenlét-tapasztalatot kívántak színre vinni azáltal, hogy a tanú és a megfigyelő értelmezhetőségét radikálisan tágították a környezet nem-emberi ágenseinek bevonásával. Az előadás során lehetőség adódott arra, hogy a címben jelzett fák és kutyák számára felolvasást tartsanak növényekről és állatokról szóló 17–21. századi írásokból. Például így válhatott Tolkien *A Gyűrűk Ura* című könyve is ökológiai értelmezés tárgyává, a Szilszakállról szóló részek felolvasásával. A növények, az állatok és az ember közös jelenléte szervezte tehát ezeket az előadás-eseményeket, melyek középpontjában már nem kizárólag az ember figyelmének vagy érdeklődésének felkeltése található.

De érdemes kitérni egy másik finn alkotó-kutató, Annette Arlander munkáira is, aki a performansz és a videoművészet találkozási pontjaiban hozza létre öko-előadásait. A *Performing with Plants* című sorozata többek között arra kereste a választ, hogy „miként lehet a tájat előadni, nem csak reprezentálni? […] Hogyan tudsz egy olyan élőlényhez viszonyulni, amelyről nem is olyan egyszerű felismerni, hogy a te fajtád? Egy növényt nehéz az interakcióban partnerként látni, habár a növények valójában társaink, együttműködnek velünk az oxigén- és széndioxid-termelés tekintetében. A növények szövetségeseink, hiszen ők állítják elő a fotoszintézis során élelmünk alapvető hozzávalóit. Ők a világ valós megalkotói. Van egyfajta szimbiotikus kapcsolat a növények és állatok, ebben az esetben a cserjék és az emberek között. A legtöbb növény állandóan, megbízhatóan ott van számunkra. Mondhatjuk, hogy a növények »tudják«, mit jelent a helyspecifikusság."[16]

Arlander egyik 2017-es darabját, a *Sunday with a Pine* című eseményt és annak dokumentációját[17] például egy fenyőfa egynapos meglátogatása szervezte, amely során reggel 8 és este 8 között két óránként kilátogatott a fához, feljegyzéseket készített róla, valamint filmre vette az együtt töltött időt. Ez az előadói gyakorlat felhívja a figyelmet a jelenlét új típusú érzékelésére, amely nem az ember történeti idejében akarja értelmezni és érezni a növények történését, hanem önmagát kívánja áthangolni egy más típusú ritmusra. Ez maga a *slow theatre*, ahol a Föld ökológiai rendszere válik életre kelthető archívummá: így jutunk el Noé bárkájától mint ökoarchívumtól[18] egészen a történelmen túli skálán játszódó Arlander-féle fenyőig mint a földtani archívum részéig.

Ellenálló akác

De érdemes ökológia és politika (színházi) kapcsolatát a természet politikai és ideológiai kihasználásának fényében is megvizsgálni. A nemzetpolitikai kérdésekben alkalmazott érvrendszerek ugyanis már a felvilágosodás előtt is gyakran utaltak vissza a természeti állapotra, s ahogyan Timothy Morton is felhívja rá a figyelmet, a monarchiákon túllépni kívánó nemzetállamok létrejötte is nagyrészt a nemzet (nation) és a természet (nature) képzetének összekapcsolásához kötődött.[19] A nemzetpolitikát befolyásoló diskurzus tehát a nemzet ideájának megerősítése céljából gyakran a természetben fellelhető (természetes) létezők felé fordul.

A 2017-ben a Trafó közreműködésével bemutatott *Magyar akác* című előadás[20] a magyar nemzet önreprezentációjában az utóbbi évtizedek során egyre fontosabbá váló akácot tette meg kiindulópontjául, és a növény biológiai, kulturális és politikai történeteinek egymásra vetítésén keresztül bontotta le az őshonos és a betelepített fajok bináris értékellentétét. A magát post-fact dokumentumszínházként meghatározó előadás például az installáció, az ismeretterjesztés, a mozgalom, vagy a slam műfajain keresztül mutatott rá arra, hogy a 18. században betelepített akác mint a magyar nemzeti túlélés egyik szimbóluma a 20–21. századra már-már metonimikus kapcsolatot ápol a nemzetközösséggel.

[15] Tuija Kokkonen: *Chronopolitics with Dogs and Trees in Stanford*, Stanford University, California, 2013.

[16] Anette Arlander: *Becoming Juniper — Performing Landscape as Artistic Research*, University of the Arts Helsinki, Theatre Academy, 2015; elérhető: http://nivel.teak.fi/becoming-juniper/becoming-juniper-performing-landscape-as-artistic-research-annette-arlander/. (Fordítás tőlem: D. K.)

[17] Annette Arlander: *Sunday With a Pine*, Nida Art Colony, 2017. szeptember 24.

[18] Lásd Wolfgang Ernst megállapítását: „Noé is adatokat vagy árukat gyűjtött a faunából, páronként, a bárkája számára, amelyet ezáltal a világ kompakt enciklopédiájává tett. […] Erre a funkcióra emlékeztetnek a jelen médiaarchívumai, amelyek már elsősorban nem tárolnak, hanem továbbítanak." Wolfgang Ernst: *Archívumok morajlása*, ford.: Lénárt Tamás = *Az archívum kínzó* vágya — *Archívumok morajlása*, Kijárat, Budapest, 2008, 124.)

[19] Timothy Morton: *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, 2007, 15.

[20] Kelemen Kristóf – Pálinkás Bence György: *Magyar akác*, Trafó–Kilián Laktanya, 2017. május 24.



Magyar akác (Csányi Krisztina fotója)

Az alkotók a dokumentumszínház keretét virtuózan kezelve bontották le a tények és a fikció binárisként elképzelt ellentétét, többek között a nemzetpolitikai diskurzusokban használt, tényként keretezett érvek fiktív, de legalábbis részben fiktív voltára mutatva rá. A dokumentarizmus magyar hagyományainak friss irányai nyíltak tehát meg Kelemen Kristóf és Pálinkás Bence György rendezésében, amennyiben rámutattak a valóság színrevitelének egyik alapvető kérdésére, amelyet Carol Martin a következőképpen fogalmazott meg: „a valóság színháza felöleli azt az ellentétet, hogy a valóság színrevitele a fikció keretében történik meg, s eközben megkérdőjelezi a tények és az igazság kapcsolatát."[21]

A dokumentumtörténetek problémamentes (színházi) reprezentációjának megkérdőjelezése az egyik legfontosabb hozadéka a '90-es évek végétől kibontakozó új dokumentarista trendnek. Vagyis annak a belátása, hogy a valóság mindig bizonyos mediális, ideológiai, kulturális keretek között jön és hozható létre. Ennek következtében a színházi előadás nem hagyhatja reflektálatlanul például a dokumentumtörténet birtokosa és az azt (re)prezentáló színész között megnyíló percepciós rést, s nem elégedhet meg többé azzal, hogy a különféle szóbeli és írott dokumentumok tartalmi aspektusaira hagyatkozva, egyszerűen (tanító jellegű) drámává szervezi azokat.[22] A *Magyar akác* azonban nem pusztán a valóság színházi ábrázolásával kapcsolatban tett fel kérdéseket, hanem elsősorban a tényként elfogadott közös valóság fiktív voltát leplezte le, miközben önmaga is virtuózan elegyítette a tények és a kitaláció felületeit.

Az előadás játékos, egymásra folytonosan reflektáló jeleneteken keresztül vitte színre azt, hogy az akác kulturális–ideológiai kisajátítása miként hozott létre a környezettörténettel miképp ellentétes irányú kultúrtörténetet hazánkban, amennyiben az azóta hungarikumként is nevesített növényt az 1700-as években Amerikából telepítették be az országba, elsősorban gazdasági érdekből: az alföldi futóhomok megkötésének céljából. Ám amikor 2014-ben az Európai Unió őshonos fajokat védő kezdeményezése a magyar akácot mint betelepített fajt is hátrányosan érintette volna, az akácvédők a növény nemzeti identitáshoz fűződő szoros kapcsolatával érveltek, mintegy nemzeti szimbólummá emelve azt. Kelemen és Pálinkás előadása tehát az akác biológiai és kulturális történetei között tapintható disszonancián keresztül mutatott rá arra, hogy miként használták ki az elmúlt évtizedek jobb- és baloldali pártpropagandái az akácot saját céljaikra.

De a *Magyar akác* azon túl, hogy bemutatta az ideológiai kisajátítás működésmechanizmusait, valamint az őshonos és betelepülő fajok ellentétének lebontását a kortárs társadalmi folyamatokra is ráolvasta (pl. az őshonosság fogalmának problémáján keresztül), a növények kiszolgáltatottságát és ellenállási-cselekvési lehetőségeit is színre vitte. A kiirtásra ítélt akác ágenciájának kérdését az a jelenet tematizálta legélesebben, amelyben Eke Angéla az extrém tűrőképesség és agresszív növekedés szólamain keresztül hangosította ki a növény nézőpontrendszerét. Persze mindez annak kontextusában válhatott ironikussá, hogy korábban már értesültünk az EU környezeti politikájának néhány fontos részletéről, többek között a legálisan kiirtható növény- és állatfajok listájáról.

Ez pedig végső soron visszamutat Latour fentebb említett megállapítására, miszerint a politikai ökológia csakis az ember szempontjából fenntartható, humanizált természet jólétét képes szem előtt tartani. Az akác pedig ennek megfelelően megmarad egy olyan „természeti" érvnek, amely elsősorban bizonyos társadalmi struktúrák fenntartását és megerősítését szolgál(hat)ja ki. Az ellenállás végül tehát virtualitásként és projekcióként lepleződik le ebben az antropocentrikus növényszínházban.

[21] Carol Martin: *Theatre of the Real = Theatre After the Change*, szerk.: Szabó Attila, Creativ Média, Budapest, 2011, 147. (Fordítás tőlem: D. K.)

[22] Amint Thomas Irmer a dokumentumszínház kortárs lehetőségeivel kapcsolatban megjegyezte: „Alapjaiban változott meg a viszony a valóságként ismert és valóságként színre vihető között. (…) Az új dokumentarista színház, annak ellenére, hogy a színházi formák nagy családjába tartozik, a legteljesebb elkülönülésre törekszik attól, ami a régi dokumentarizmus lényege volt: kétséget nem tűrő oktatóprogram a politika magasiskolájában." Thomas Irmer: *Az új dokumentarista színház első évtizede — merre tovább?*, Színház, 2012. november, *Melléklet: Újrahasznosított valóság a színpadon*, 3.

MELHARDT Gergő

Valahol az „azt hiszem” és a „nem tudom” között

(Polcz Alaine: Gyermekkorom, Jelenkor, 2018)

„Paradox szükségszerűség a memoárirodalom korunkbeli fölfutása is, ami szerintem éppenséggel az emlékezetkihagyással és a totális identitászavarral mint önismeret-képtelenséggel függhet össze.” Ezt nem én mondom, hanem Balassa Péter írta 1980-ban.[1] Harmincnyolc évvel ezelőtt. A Magvető régi *Tények és tanúk* sorozata azt megelőzően öt évvel indult meg, a néha memoárokat is közlő *Magyar Hírmondó* (később: *Magyar Tallózó*) első kötetei pedig 1978-ban; valószínűsíthető, hogy Balassa többek között ezekre is gondolhatott, amikor „fölfutást” emlegetett. Ma is emlékszem megdöbbenésemre, amikor öt évvel ezelőtt egy írországi apró, független könyvesboltban megláttam a *Biography/Autobiography* szekció hatalmas polcát — nem tűnt elképzelhetőnek, hogy pár évvel később itthon is annyi életrajz és memoár fog megjelenni, hogy azokat a könyvárusnak érdemes volna külön polcon intézményesítenie. 2015-ben újraindult a *Tények és tanúk*, de ezen kívül is akkora mennyiségű ilyen jellegű szöveget, interjút, naplót adnak ki (újra), száz évvel ezelőtti és mai politikusok, sportolók, színészek, énekesek, folyóirat-szerkesztők és habókos celebek életéről, hogy felsorolni se lehetne. Ennek az értékelése helyett hadd idézzem inkább Balassa után azt, aki sok tekintetben az ő egyik legjelentősebb mai követőjének látszik: „a szubjektum-centrikus felfogás[tól], mely a rendszerváltás utáni magyar irodalmi életben abszolút dominánsnak tekinthető, […] egyenes út vezetett a kétezertízes évek elejének máig ható fejleményéhez, […] az irodalmi értékét tekintve kétséges, ám minden »fikciónál« »hitelesebb« memoárirodalom egyöntetű felértékeléséhez”.[2]

Ha az utóbbi évek önéletírásairól van szó, természetesen megkerülhetetlen Nádas Péter *Világló részletek*je, amely véleményem szerint elsősorban nem memoár, mégis elég magasra tette a műfaj lécét, és így a memoár műfajának áradatát, legalábbis annak „naiv” („minden »fikciónál« »hitelesebb«”) változatát, egy időre mintha berekesztette volna. Magyarul: azt hiszem, Nádas munkája után kétszer is meggondolja mindenki, érdemes-e belevágni egy önéletírásba. A kiadók számára talán kényelmesebb, ha egy rég halott szerzőtől lehet megjelentetni ilyesmit, amit aztán utólag vissza lehet illeszteni az irodalomtörténeti kánonba, ha van erre igény.

Polcz Alaine *Gyermekkorom* című kötete végén egy igencsak szűkszavú szerkesztői jegyzet tájékoztat a kézirat megtalálásának körülményeiről. Természetesen nem várható el a kötettől egy kritikai kiadás apparátusa, de azért ez a jegyzet bosszantóan kevés információval szolgál. Magában a szövegben egyetlen magyarázó láb- vagy végjegyzet sincs, függelék nincs, mutatók nincsenek. Még ha csak a szintén a Jelenkornál megjelent Mészöly–Polcz-levelezéssel vagy a legutóbb kiadott Aranyossi Magda-memoár (*Én régi, elsüllyedt világom*) kiadásával vetjük össze a *Gyermekkorom*at, akkor is ez a fájó hiány mutatkozik meg. A levelezéskötet alázatos és minden igényt kielégítő szerkesztői munkálatairól már sokan sok jót mondtak, de az Aranyossi-kötet is gazdagon illusztrált, családfával, életrajzzal, jegyzetekkel ellátott, tehát alaposan *gondozott* szövegkiadás. Polcz Alaine *Gyermekkorom*ja viszont nem az, és ez nagyon sajnálatos; nem „gondozott” „kiadás”, hanem leginkább csak „szöveg”. Több helyről szerencsés módon előkerült dokumentumok egybefésüléséből állt össze a kötet — mindössze ennyit mond a szerkesztői jegyzet, de az nem derül ki, hogy pontosan mik ezek a források, mennyit és mit változtattak a szövegen. A kötetben található következetlenségek, pontatlan utalások, ismétlések és sajtóhibák ugyanakkor arra utalnak, hogy feltehetőleg nem sokat — de miért nem olvashatunk erről egy utószóban? Vagy arról, hogy mi alapján állt össze az egymástól fejezetszerűen elkülönített szövegrészletek sorrendje? Ki adta ezt a címet a könyvnek és mi alapján? Ha maga Polcz nem publikálta ezeket a szövegeket, nem kellett volna alaposabban kommentálni a kiadás körülményeit? Félreértés ne essék, nem valamilyen filológusi morgás szól belőlem, hanem a zavart olvasóé. Ugyanis egy ilyen jellegű (vagyis a hagyatékból előkerült, korábban sosem publikált) szöveg közlésénél a szerkesztő felelőssége óriásira nő, szinte társszerzőként kell(ene) a szöveget gondoznia. A *Gyermekkorom* olvasásához azonban semmiféle ilyen támpontot nem ad a szövegközlő, Csordás Gábor.

Emiatt sokszor igen nehéz követni a szöveget: hol vagyunk, mikor vagyunk, kikről van szó. Valamennyire természetesen magyarázza ezt az az utószóban említett tény, hogy Polcz ezeket a visszaemlékezéseit részben magnóra mondta, részben rögzített interjúkban mondta el — és ennek megfelelően a szöveg nagyon is magán viseli a szóbeliség, az élőbeszédszerűség jegyeit, olykori pongyolaságait, amelyeket egy kiadásra előkészített írott szövegben — más írásait ismerve — vélhetően maga Polcz is javított volna (például: „Feküdtem az ágyban, még most is bennem van egy élmény.”) Persze nem érdemes azon agyalni, hogyan öntötte volna végleges formába a szöveget maga a szerző: itt van előttünk a könyv, erről kell beszélni.

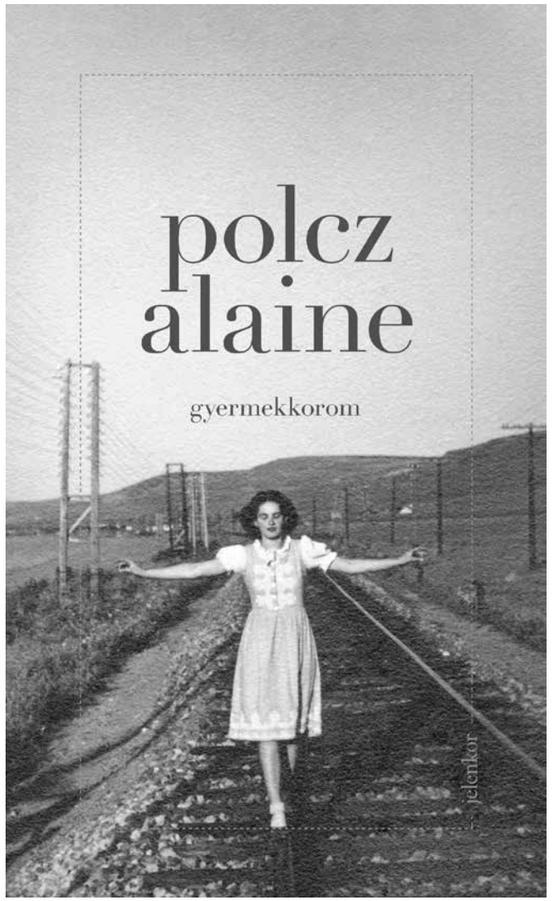
[1] Balassa Péter, *Észjárás és forma: Megújuló prózánkról* = Uő.: *Átkelés*, II, *Lélekkertészet*, szerk.: Vári György (Balassa Péter Művei 7), Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 9–34, 12.

[2] Sipos Balázs, *„Mégis, mit számít, ki beszél?”: Holmi (1989–2014) Antológia III. Bírálatok, viták, nekrológok*, Dűlő (a Műút melléklete), 2018/28, 34.

„Egyszer kiszámoltam, tizenhét helyen laktunk Kolozsvárt” — olvashatjuk a kötet legelején. Az emlékezések ennek megfelelően nem valamiféle kronológiai rendben, hanem helyszínek alapján követik egymást. Mindegyik fejezet a helyszín rögzítésével kezdődik: „Háromszor laktunk a Deák Ferenc utcában”, „Kolozsváron egy albérleti szobát vett ki anyám”, „[ó]don, régi házban laktunk a Király utcában”. Nagyon gyakori egy-egy fejezet vagy nagyobb részegység elején az aktuális helyszín, lakás, szoba, udvar pontos leírása, ezek azonban általában — érdekes módon — nélkülöznek bármiféle magukon túl mutató gondolatot, és mindössze a hely fizikai paramétereit adják meg. Ez azt is eredményezheti, hogy a negyedik-ötödik nagyon hasonló leírás után elfárad az olvasó. Másra kíváncsi. Azért is annyira feltűnő ez a suta megoldás, mert más helyeken viszont igencsak érdekes és pontos reflexiókkal találkozunk.

Nagyon gyakori eljárása Polcznak, hogy egy-egy gyermekkori emlék, esemény, szokás, étel stb. felidézése után azonnal jelenlegi helyzetére reflektál, például: „Ez volt a második fogás, kenyérrel. Ezeket a paradicsomos zöldbableveseket most is nagyon szeretem. Itt nem is ismerik. Jó az hidegen, melegen.” Vagy: „Akkor anyuka behozott például egy nagy üveg rumos meggyet, belemerített egy merítőkanalat, körbejárta az asztalt, és mindenki kapott belőle három szemet. […] Azóta is készítem a rumos meggyet, most is van a szekrényemben.” (Az utóbb idézett szövegrész után egy konkrét recept is olvasható, amely mintha a *Főzzünk örömmel!* kéziratából keveredett volna ide véletlenül.) Érdemes megfigyelni, hogy az elbeszélés jelenével való összekapcsolás mindig csak az emlékben megjelenő tárgyakhoz (ételek, ruhák, használati tárgyak stb.) kapcsolódik, és a jelenkor tárgyaival hasonlítódik össze. A cselekvéseket, tevékenységeket, gondolatokat nem veti össze hatvan-hetven (?) évvel későbbi tudásával és szokásaival. „Érdekes, hogy a gyerekkori szokások hogy megmaradnak. Még most is kívánom — akármilyen ebéd után — az egy falásnyi édeset” — írja ugyanitt Polcz, de ez nem szokás, hanem érzés, kívánság, vagy leginkább magára a dologra (itt: ételre) vonatkozó reflexió. Ami a *Világló részletek* elbeszélőjének a gyerekkorban hallott szó és a jelenben kicédulázott dokumentum, az Polcz Alaine kötetében a helyszín és a tárgy: ezek hordozzák a múltat, ezek képesek az emlékeket felidézni.

Ha már ismét Nádas Péter került szóba, érdemes megemlíteni a (Mészöly–Polcz-levelezés egyik főszereplőjévé vált) író egyetlen felbukkanását a *Gyermekkorom*ban, ami szintén egy tárgyhoz, nevezetesen egy kerti budihoz fűződő emlékből bomlik ki. A kötet utolsó és leghosszabb, Vízaknáról szóló részében található az ottani budi leírása (egyébként a vécézés körülményeiről is mindig legalább olyan részletességgel olvashatunk, mint az étkezési vagy ruházkodási szokásokról). A konkrét tárgyra vonatkozó emlék felidézését, tehát a pottyantós vécé fizikai jellemzőinek leírását egy antropológiai meglátás követi („Azt hiszem, valaha természetesnek tekintették, hogy együtt végezzék az emberek a dolgukat, és közben beszélgessenek.”) Ez után pedig egy, az elbeszélés jelen idejéhez képest kicsivel korábbi esemény rögzítését olvashatjuk Polczék kisoroszi házának kerti budijáról, és csak ennek kapcsán van végül szó Nádasról: „Emlékszem, Nádas Péter sokat mulatott ezen, hogy Mariska néni társalog velem, míg ülök a budiban.”



Nemcsak a vécéhasználati szokások kultúrtörténeti kuriozitása miatt volt lényeges ez a részlet, hanem azért is, mert jellemzően rávilágít a *Gyermekkorom* alapvető elbeszélői eljárásaira, az írás leggyakoribb sémájára: konkrét (tárgyi) emlék lejegyzése, majd arra vonatkozó jelenkori reflexió, aztán esetleg ez utóbbi ütköztetése egy mástól származó, szintén jelenkori véleménnyel vagy reflexióval. (Mészöly Miklós is kizárólag ilyen funkcióban tűnik fel a kötetben, ha jól számoltam, mindössze öt alkalommal, például: „Még hosszú-hosszú ideig elkísérték az életemet. Még Miklóssal is sokáig használtam a szétmenő matracokat.”)

Az érzékletes és valóban *pontos történetek* feljegyzése ellenére az elbeszélés alapvető modalitása mindig a „nem tudom” és az „azt hiszem” közötti skálán marad. A szépirodalmi igényű önélet-

rajzok kontextusában nagyon érdekes ez a folyamatos elbizonytalanodások (és elbizonytalanítások) és a már-már túlzóan akkurátus, precíz leírások ellentmondására épülő autobiografikus elbeszéléstechnika, és talán ez az az eljárás, ami kiemelheti Polcz könyvét a memoáráradatból.

A szöveg azon megoldása is a poétikai innovációk körébe sorolható, ahogyan mindvégig igyekszik a gyermeki nézőpontot nemcsak felidézni, hanem poétikájában imitálni is, és erre a szöveg létrehozásának körülményei, tehát az élőszóban elmondott visszaemlékezés jócskán ad is lehetőséget. A kislány Polcz Alaine számára magától értetődő módon nincs semmi más a szűk közegén kívül: nincs ország, nincs politika, nincs pénzügy. Legfeljebb ami a furcsa felnőttek beszédéből leszűrődik a gyerekekhez is ezekről: „magyar világ lett”, „román világ lett”, „[a]ztán múlt a szegénység”, „Piroska néni volt az első, akitől azt hallottam, hogy Erdély most Romániához tartozik. Abban van igazság, mert egyszer Magyarországhoz tartozik, és egyszer Romániához”, „[j]ött a világháború, szétdobott bennünket”. Bármilyen könnyű volna is egy önéletrajzi írást a történelmi, politikai eseményekre vonatkozó utólagos tudással keretezni és a történéseket azok alapján magyarázni, itt ilyesmik még csak elmosódott háttérként sem jelennek meg az emlékezés mögött.

Úgy tűnik, pontosan ez, tehát a gyermeki nézőpont narrációs eljárássá fordítása az oka annak is, hogy Polcz végig ellenáll a visszaemlékezés poetizálásának. Az utolsó, igen hosszú vízaknai fejezetben kerül a legközelebb ehhez a szöveg, feltehetően azért, mert ez Polcz nagyon kicsi gyermekkoráról szól, amelyről jóval kevesebb emléke van — ám az esetleg várt líraibb vagy poétikusabb lezárások mindig visszafordulnak félúton, és belesimulnak a szikár leírásokba. Ennek ellenére is — vagy éppen emiatt a folyamatos ingamozgás miatt — ez, a vízaknai rész a kötet poétikai szempontból legkiemelkedőbb, legjobban megírt pontja. Nem véletlen — a szerkesztői jegyzetből sejthetjük —, hogy ezeket a szövegeket gépelte(tte) be a szerző, és ezeken kezdett el dolgozni, valószínűleg a publikálás szándékával, és ezeket fedezték fel végül egy flopin a Mészöly-hagyatékban.

E szerencsésen előkerült kéziratokhoz még szerencsésebb lett volna nagyobb gonddal fordulni, és a szerkesztési munkálatokra több időt és energiát fordítva egy Polcz Alaine munkáinak igényességéhez méltóbb kiadásban megjelentetni azokat. Bármennyire is figyelemre méltó maga a szöveg, és bármennyire is szép kiállítású a kötet, ebben a formájában mégiscsak csalódás.

PÓR Péter

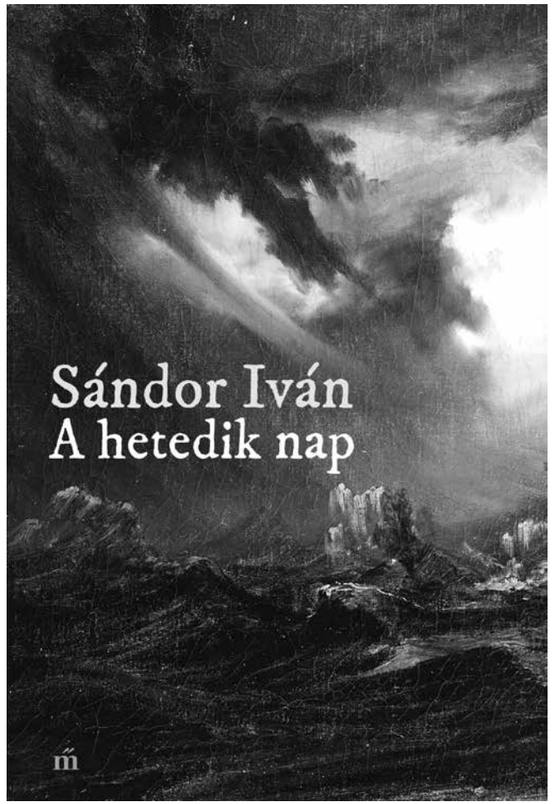
Fúga, Isten rendjén kívül

(Sándor Iván: A hetedik nap, Magvető, 2018)

Megszállott epika: nem félek ebben a kétszavas szintagmában megragadni Sándor Iván körülbelül negyven könyvre terjedő életművét, de az érthetőség kedvéért rögtön hozzáfűzöm, hogy a szintagmát rá vonatkozóan akként vélem érvényesnek, ha önellentmondásosként értelmezzük. Kevéssé vagy erősebben rejtett, de visszatérő utalásai Proustra (meghökkentő módon ebben a regényben is — 10, 161, 202 —, holott itt még csak nem is egy első vagy harmadik személy emlékeit idézi fel, mint számos más regényében, hanem történelmi–allegorikus narrációt alkot, amelyben a harmincéves háború néhány emblematikus, tehát fiktív alakjának a sorsát találja ki és beszéli el), tehát a visszatérő utalásai amennyire megvilágítóak, annyira megtévesztőek is. Tekintsünk el mármost mindentől, ami annyira nyilvánvalóan különböző, hogy említeni sem szükséges, azt hinnénk, hogy Proust regénye, a hétrészes, univerzálisnak elgondolt egyetlen kompozíció (mást is írt, de az utalások csak erre vonatkoznak), és Sándor Iván regényeinek már tematikusan, és a témáknak megfelelően ábrázolásmódjuk és stílusuk szerint is mindenfelé szertefutó változat-sorozata majdhogy két különböző bolygón íródott; hanem fogadjuk el az író ujjmutatását és keressük a találkozás és az elválás mindent eldöntő közös pontját. Mindenekelőtt azt kell felismernünk, hogy a szertefutó regényváltozatok sem az elbeszélő fantázia esetleges indítékai szerint keletkeznek (noha persze akár a legfontosabb regényírói életművek is így íródtak meg), hanem ihletük egyetlen, akár spekulatívnak is ítélhető koncepciót követ, amennyiben az író mindegyikükben az egy-sok világ egy-sok regénykompozícióját illetve regénydekompozícióját alkotja meg mindig újra. Nem is hárította el a kísértést, hogy néha már a címbe is beleírja például *A futár* vagy a *Követés* szavakat; és az ilyen, beszélő címek alá, az első oldaltól kezdve szenzuálisan nyugtalan, bizonytalanul irányuló és bizonytalanul összefüggő mondatokat sorakoztat egymás után, mivel azonnal, mintegy a szöveg külső felületén egyre újra megvalósított alkotói elképzelésének diszharmonikus meghatározottságát is fel akarja ismertetni. És az életmű határozottan arra késztet, hogy általánosítsuk a közvetlen felismeréseket, és igazoljuk a tulajdonképpen meghökkentő párhuzamot, amelyet Sándor Iván önnön regénysorozata és Proust egyetlen regénye között keres — mindenesetre tetikus és egyszersmind antitetikus, kedvem volna úgy fogalmaznom, egybefutó és egyszersmind széttartó értelemben.

Úgy vélem, Sándor Iván olvasata szerint Proust alkotói személye, Proust regénye a megszállott epikus és vele azonos értelemben a megszállott epika egyszerien érvényes megtestesülése, amennyiben az életét és a művét arra szentelte, hogy (regény-)szöveggé tegye önnönmaga történetének, vagyis a világa történetének az idejét; de a kommentátornak mindenesetre explicitté kell tennie, amit Sándor Iván nagyon jól tud, de nem mond ki: Proust egyetlen regénye, minden alakon, eseményen és tényen át megszállottan az egyfelé irányuló keresés sikerét, önnön tökéletes idő- és szövegkompozíciójának a *megtalálását* hirdeti (emlékeztetőül a zárókötet címe: *A megtalált idő*). Az alapmondatot majdnem változatlanul megismételhetjük: Sándor Iván életművének egyetlen vezérlő szándéka, hogy regényszöveggé tegye a világ, vagyis saját, illetve a saját, vagyis a világ (szenvedés-)történéseinek az idejét. De ezt a szándékot egyszersmind ellentétesen követi: az emlékezetnek a „vakfoltjait” (*Drága Liv,* 149), fatális esetben az emlékezésre való képtelenséget idézi fel, neveket idéz, amelyekről elfelejtődött, hogy kit vagy mit jelölnek, „nyomokat” (*Századvég*, 179) fedez fel, amelyek ugyan nem tűntek el, de az eredetüket mégse lehet azonosítani, és ennek az utolsó regénynek az egyes alakjai a „nyomdá”-ban (látjuk a belerejtett szót!) már a héber és a görög betűket se tudják kiolvasni, nem tudják melyik rabbinak látják a képét — a szerző *keresése* káoszhoz, meg-nem-szűnő végpontokhoz, a legrosszabb esetben „üres” helyekre vezet (*Drága Lív*, 308; de teoretikusan is leírta az „üresség” szót — *Hajózás a fikció tengerén*, 46).

Itt már túlhaladhatunk Proust (ellen)példáján, mivel Sándor Iván általa nemcsak *Az eltűnt idő nyomában*nak — szó szerinti fordításban: *Az eltűnt idő keresés*ének —, hanem bárminő epikus alkotásnak az alapelvét idézi fel, de azért hogy mindig újra szétfoszlassa. Végre is a regény megalkotása műfaja szerint feltételezteti, hogy a szerző valamilyen magasabb szint tudásával, a legnagyobb korszakokban: mindentudásával ismeri történetének a menetét és az értelmét (például *Az aranyszamár* fantázia kalandjaiét is, amelyre szintén többször utal ebben a regényben). Ezzel szemben Sándor egyáltalán nem hisz abban, hogy az időknek vagy az időnek bármilyen dimenzióban is bárminő egyértelmű irányultsága lenne, annyira nem, hogy regényszövegeinek állandó szerteágazását néha mintha maga a szerző se követné, vagy bizonyossággal csak az elvesztésbe követi. Félreismerhetetlenül éppen ez a tetikus–antitetikus felismerés ihleti az epikumát, ezt jeleníti meg, komponálja és dekomponálja különféle változatokban, az első személyű életemlékektől a történelmi elbeszélésekig (de szereti e két változatot is egyazon regénybe belevonni). Szövegeiben, akár egyetlen regényen belül is autochton epikai ihlettel sokféle eseményt, alakot mozgat, vagy éppen *meneteltet* egyre tovább, szenvedélyes sorsokat és megváltoztathatatlan maszk-pózokat jelenít meg (de egy helyütt expressis verbis kifejti, hogy ezek valójában egymás másolatai), kimerevített (fény-)képeket, vallomásos szakaszokat, freskószerű vagy töredékes leírásokat helyez egymás után, sőt egymásba, a sokféle változatban gyakran valósággal tüntetően nyilvánvalóvá teszi a szerző alkotói szuverenitását. Valójában azonban szerzői (ál-)mindentudása amennyire látványos, annyira reménytelen is, hasonlóan Bosch festményének az elbeszélő-alakjához, aki ott van, de nem uralja a rémek látványát. (*Követés*, 10) Szövegeinek az elbeszélője a negatívumot ismerteti fel, azt, hogy epikai szenvedésvilágának nem tud célzatot és értelmet adni. Idézek két emblematikus példát: a követő saját magát követi, és az egyik szereplő a múltból Huszka operettjére és auschwitzi fényképekre emlékszik vissza. (*Vanderbilt*, 60, 87)



Megismétlem: Sándor Iván megszállott epikus; de akként, hogy az életmű szövegeinek az alappontján önnön elképzelésének a lehetetlenségét ismerteti fel, és ezt a felismerést jeleníti meg, értsd: beszéli el, fantáziálja, kommentálja mindig újra különféle változatokban.

Ebben az utolsó regényben a bibliai szólás érvényével állítja maga elé önnön szólásának megszállottan lehetetlen hivatását. A szöveget mottóval kezdi, amelyben a *Jelenések Könyvét* idézi: „Írd meg tehát, amiket láttál, amik vannak, s amik történni fognak

ezek után" — így hangzik a felszólítás a világ minden banális és végletes történésének az epikai elbeszélésére. Az utolsó lapokon azonban *A prédikátor könyvét* említi, amelynek az elején azt olvassuk: „Ami volt, ugyanazon, ami ezután is lészen, és ami most lészen, ugyanazon, ami ennekutána is lészen; és semmi nincsen új dolog a nap alatt." Ez egy olyan világnak a formulája, amelyet lehetetlen epikailag elbeszélni, mivel összes történésével kívül van az időn. A regény szövege e két bibliai szólás között, e két bibliai szólás örökösen együttes hallatára íródott, vagyis ennek hallatára halad és menekül egyre tovább. Sándor Iván Isten földi alkotásának egyik történelmi szakaszát írja meg, de alakjai és történései nem az Örökkévalóság Idejének az Istenét tanúsítják, hanem (ahogy ez többször leíratik) Káin leszármazottai, a minden időn kívüli elveszettség önmagukat is elvesztő–elvesztendő *jeleit* („mit jelent az, hogy jelek?" — 34) követve élnek és szűnnek meg élni — legyenek ezek a már rég eltűnt elődök („holtak csontjai vannak alattam" — 142), nyomdabetűk vagy a rabbik tekintete egy képen.

Ennek a tulajdonképpen eredeti módon anti-epikus elképzelésnek az epikus, de valóban rendkívül szokatlan módon epikus megalkotásához Sándor Iván két, egymással összefüggő hagyományhoz nyúl vissza: témájául a harmincéves háború korszakát választotta, és annak az alakjait, epizódjait, recte: egy-sok alakját és egy-sok epizódját a barokk világszínháznak (valószínűleg közvetlenül Calderon két leghíresebb drámájának)[1] a szellemében beszéli el, recte: jeleníti meg és veszejti el. A harmincéves háború, miként ez jól tudott, teológiai–metafizikai történés volt, mert hiszen (ahogy a regényben emlékeztetnek rá: Róma és Wittenberg között) a hit nevében folyt, Isten igazi megismerésre küldette minden részvevőjét; de a hit nevében feláldozta Isten teremtett világát, hatalmas személytelen tömeget hajszolt a halálba a föld színpadán az égtájak minden irányában, az „egyik hadsereg" és a „másik hadsereg" önkénye újra és újra lerombolta (és: le fogja rombolni) a falvakat és a falvak lakóinak az életét, a „hullámok" „tetemeket" hordoztak és fognak hordozni.

Ennek a történtnek és történendőnek az elbeszélésére Sándor egy tökéletesen egyedi, akaratlagosan saját magát is egyre újra megteremtő és megsemmisítő, vagy éppen meghirdető és feláldozó epikum-prózát alkot, korlátlan mondatokban terjedő leírások („áradat", hogy a szöveg egyik visszatérő és persze sokhagyományú allegórikumát idézzük) és hiányos mondatokban épp hogy csak felvázolt helyzetek (a „furulyaszó", hogy egy másik visszatérő allegórikumot idézzünk), auktoriális bekezdések és párbeszédben megszerkesztett vagy éppen senkinek se szóló kijelentésekben megszerkesztett személy-jelenetek következnek egymásra, egymásra utalnak ugyan, sőt még a szavakban is ismétlődnek, de nemhogy szabálytalanul és előreláthatatlanul, hanem azt hinnénk, utólag is érthetetlenül (de már itt közbe kell vetnem: épp ez a mindenkori volt és leendő értetlenség, ez a mű értelme). Persze az is kívül van az epikai idő-történések érvényes „kapcsolat"-ain (146), amit ez az egyedi epikum-próza elbeszélni hivatott, egy falusi műhely mindennapjaira egy „*theatrum anatomicum*" leírása, majd Shakespeare királydrámáinak konfliktusai következnek, ez utóbbit viszont egy utcai vándorszínház színészeinek megpróbáltatásai ellensúlyozzák, különös tekintettel a szerelmespárra és a (Till Eulenspiegel-szerű?) bohócra, akik viszont kérésre Isten teremtésének azt az epizódját rögtönzik a színpadra, amelyiknek *Káin* a címe; az egyik színielőadás leírása után egy oldallal egy másik spektákulumnak, egy autodafénak a leírását olvassuk, amelyen zsidókat égettek. Az időt világosan csak a kivégzések tagolják (a központi alak apjának vagy kutyájának ütik le a fejét), bármi következhet és következik is bármire, és annál inkább, mert a szöveg, gyakran megismételt 'play in the play' hatással, egymáshoz hasonítja a leírásnak és a leírás színházának az alakjait. A terminus megszokott értelmében nincs is cselekménye, hanem az egyetlen igazi cselekménye maga a *sodródás* (27, de például: *Futár*, 29 is, továbbá rengeteg bekezdésben épphogy csak nem írja le szót) a nyomorúságos parasztházak és a Nagyherceg palotája, a csataterek és a tenger között. A szöveg igazi témája a mindent és mindenkit meghatározó és meghatározandó *menekülés*, a szöveg legelső szavaitól: „»Fuss! Menekülj!« kiáltotta az apja" (9), az utolsó szintagmák (ön)elvesztéséig: „és végre megérkezett, olyan mélységbe, ahonnan nem lehetett tovább zuhanni" (254) — viszont ebben a menekülésben az alakok és a történések előreláthatatlanul és érthetetlenül, de találkoznak és ismétlődnek.

Tulajdonképpen élettörténeteket beszél el, egy fegyverkovács-inasét, egy orvosprofesszor fiáét, egy nyomdászét és egy vándorszínész-muzsikás lányét, akik ebben az univerzális menekülésben valahogy egymáshoz sodródnak — de nem epikai személyekét, hanem olyan alakokét, akikkel a sorsukat allegórikumként életi meg. Mikrokozmosz-sorsok; de akik megélik, értsd: akik belevesznek, tudnak egy makrokozmoszról és annak a név-alakjairól, az inas egy Istenről, akinek a szavait egy Prédikátor kimondta a Bibliában és kimondja, ki fogja mondani a föld akárhány helyén, a nyomdász hajdani, ilyen vagy olyan módon és nyelven Tudós szerzőkről, akiknek a szavait könyvvé teszi, és például egy Festőről is, akinek hajdan megfestett képében az alakok saját magukat ismerik fel, a lány pedig egy Fistula Dei együgyű-szent ihletével hallatja mindig és mindenütt a furulyaszavát (annál is inkább mert az egyik színpadias jelenetben a hercegkisasszony is fuvolázik). Mellettük pedig Sándor Iván — de szívesebben úgy fogalmaznék: ennek a Könyvnek az Alkotója szokatlanul sok megnevezést ír bele a szövegbe, amelyek már semmi esetre sem a mikrokozmosz szenzuális tapasztalatát, hanem egy makrokozmosz képzetét-tudatát jelölik.

Tehát még egyszer: Isten, Prédikátor, Tudós, Festő és hozzájuk: Könyvész, Bohóc, Nagyherceg, Színész, persze a már említett: *Theatrum Anatomicum*, és ebben a sorozatban már az is: Kutya, Kövér, Sovány, Fogadós stb. és hozzájuk illeszkedve a személynevek: Hérodotosz, Apuleius (emlékeztetőül: *Az aranyszamár* hősének a változatos megpróbáltatásai akkor érnek

[1] A mű és az író további elemzői számára nyomatékosítom: a szókincsig terjedően is biztosan felismerni vélem, hogy Sándor megkereste és követte a két dráma: *A nagy világszínház*, *Az élet álom* alkotói példáját (esetleg Hugo von Hofmannsthal változatainak a közvetítésével).

véget, amikor Isis megszólítja és beavatódik az istennő szentélyébe), Maimonidész meg a bibliai személynév: Káin; és hát a Könyv Alkotója szövegének a központi alakját is „a Fiú" nevezettel jelöli. A makrokozmoszról való tudás nem igazolja a létüket (ahogy a középkori világallegóriákban feltétlenül igazolja, erre találtattak ki, a barokk világallegóriákban viszont egyre több kétellyel, ha egyáltalán igazolja),[2] és még kevésbé váltja meg a létüket, hiszen a regény minden szertefutó sorában és képzetében azt hirdeti, hogy a makrokozmosz allegórikumai nem uralják, nem hatják át a Teremtést, amit megalkotni és megjeleníteni hivatottak (vagy ha igen, csak úgy, mint Káin történetét); viszont mégis ez az örökké megcsorbult tudás határozza meg mikrokozmoszlétüket. Mindegyikük mintha folyton egy rituális cselekedetet hajtana végre, amikor szeretkeznek, ölnek, lovagolnak, színészkednek, menetelnek és meghalnak. Mintha a Könyv Alkotója az összes, akaratlagosan sokfelé és ugyanakkor követhetetlenül, de mégis egymásba, egyfelé is sodródó történésekben és Történelemben valamilyen ismeretlen *Nyomtatványnak*, nevezzük így: a Rituális Tárgyak és Cselekvések Nagy Enciklopédiájának egyes példáit reprodukálná, és írná át. És arra gondolva, hogy a főhős apja görög szövegeket fordított, azt is mondhatnánk: egyes példáit *fordítaná* át, és mintha szövegének sok és sokféle, de egyszersmind elutasíthatatlanul egylényegűnek is ható epikai formulái is mind egy másik ismeretlen *Nyomtatványnak*, nevezzük így: a Rituális Cselekvések Thesaurusának a szócikkeit idézné és írná át, vagy éppen *tükrözné* tovább, mert Sándor Iván ezt az allegórikumot is bevonja a szövegébe. (70, 147)

Úgy vélem, regények sora után, amelyeket részben vagy egészen a zsidók üldöztetésének szentelt, ezért ad Sándor Iván ebben a regényében is, ahol is maga a történelmi elbeszélés nem kényszerítené rá, különleges jelentőséget Zsidó Alakjának–Alakjainak. Ahogy itt a sorsukat értelmezi: mert ők Isten mindenkori keresői és Isten Föld-Alkotásának mindenkori sodródói, mert ők mindenkor újraolvasták, -olvassák és újra fogják olvasni a Könyvben a Prédikátor megfoghatatlan kinyilatkoztatását, és mindenkor megélik e szavak kegyetlen depravációját, azt, hogy bármi történt, történik és fog történni velük (expressis verbis, pl. 50), valamiféle tudás vagy éppen mindentudás csak nekik adatik meg — még ha ez az áldozat elveszettségének a mindentudása / megcsorbult tudása is önmagáról és a világról.

De nyomatékosítom: miként a könyv címe hirdeti, ez nem a zsidó sors regénye, hanem világregény. Egyetlen témája és vezérlőelve a *fúga*. Egyrészt a szónak a szótári értelmében, amikor közvetlenül 'menekülés'-t, tágabban 'útvesztést'-t jelent; másrészt pedig a szónak a zenei értelmében, amikor egy olyan kompozíciót jelent, amelyben a zeneszerző a motívumait egy bizonyos Időbeli rend szerint ismétli és variálja, azt szokás vélni, hogy Bach a fúgáiban Isten kombinatorikáját kísérelte meg földi zenébe átfordítani. Ebben a regényben minden és mindenki folyton tovább menekül, nemhogy az emberek sorsa, de minden tárgy: a cölöpök, a csónakok, az ösvények, a hullámok a menekülésnek a jelei. A szöveg minden szavát, alakját, motívumát általandóan újra megjeleníti, de a *sodródás* esetlegessége, a harmincéves háború történelmi szcénáján: borzadályos esetlegessége szerint. Az elképzelés allegorikusan barokk szellemében szólva a menekülés univerzuma, amelyik épp azt hivatott megjeleníteni, hogy a világnak nincsen rendezőelve, a világ önnön időn kívüli összeomlásába sodródott, sodródik és fog belesodródni.

Valóban a négy fejezet után, amelyiknek a címe a négy alak neve: Thomas, Jensen, Mattias, Eliz, ötödiknek egy ebben a sorozatban különösen bizarrnak ható cím következik, amelyik olyan, mint egy név, de nem az, illetve mégis az: „Sehol". A fejezet szövegében ugyan több és többféle tárgy és esemény fordul elő, mint másutt. A Nagyherceg várkastélyában, ahol még azt is megtudjuk, milyen sorrendben épültek az őrtornyok, fogságba zárnak, színházi előadásokra emlékeznek, szénásszekerek festményképeit nézegetik, zsoldosok menetelnek, az ősök emlékét idézik, a Császárral vagy a Császár ellen intrikálnak, és viszonylag nagyon sokat dialogizálnak. A legtöbbet Istenről — de épp azért, mert minden szóval egyre elveszettebben azt jelzik, hogy számukra Isten nincs jelen, különös szótalálattal: „behúzódott" (235); mint ahogy a sokféle tárgy és esemény egy bárminő teret és bárminő időt elvesztett „Sehol"-nak a jelei; és ha a címet anagrammának, vagyis a zsidó mitológia „Sheol"-nevezetének is olvassuk, akkor a halottak birodalmának, az emberiség temetőjének a jelei, innen vagy túl Isten jelenlétén. Ide menekül a világ összes alakjával, tárgyával, eseményével és szavával: a várkastélyban az odasodródott vándorszínészeket kivégzik, illetve a legfőbb közülük, a Hérodotosz-fordító leszármazottja (emlékeztetőül: Hérodotosz a történetírás atyja) követhetetlenül, de valamilyen tóhoz–tengerhez jut, amelybe a hetedik napon beleveszejti magát.

A regény vége felé, de még a negyedik fejezetben, amikor a „Bolond"-„Komédiások" éppen egy „Fejedelem" elé, mintha egy védettebb helyre jutnának, és alkalmuk van a múlt(ak)ról elmélkedni, a szerző ismét Proust regényének ugyanazt a kulcsmotívumát juttatja a hősének az eszébe, nevezetesen azt, amellyel a hétrészes kompozíció elkezdődik: az emlékező felidézi, hogy soha nem tudott elaludni, ha az anyja nem jött be hozzá, hogy egy csókkal elbúcsúzzon tőle. A megismételt utalás meghatározó értékű, de persze azért, mert mindazok után, amit olvastunk, ez az ugyancsak finom lelkű emlék erősen meglep, hogy aztán tökéletes különbözőségében azt is megvilágítsa, amiért Sándor Iván visszanyúl hozzá, hogy a maga számára átfordítsa. Az anyai csók epizódja az alkotást kezdi el, amelyikben a szerző a szöveggé tett idő elvét keresi és találja meg egy hatalmas kompozícióban. Sándor Iván viszont ennek inverz hasonmását, az idő(k) minden renden kívüli örökös továbbmenekülését, a széttartó vagy éppen útját vesztett világkompozíciót tette regény-szöveggé. Rendkívüli alkotás, bizonyára az életműnek egyik legfontosabb, én azt hiszem, a legjelentősebb alkotása — de ennél sokkal több is: egy megszállott epikus azt beszéli el, amit mindig elbeszélni keresett.

[2] Még egyszer: ennek a mintapéldája Calderon: *Az élet álom* című műve, amelyet Hofmannsthal *A torony* címmel írt át — Sándor Iván pedig beleírja a szövegébe a „Toronylakó" alakját, illetve megnevezését.

SZENTESI Zsolt

Az ’irodalmár ír’, az író irodalmárkodik – na de mi lesz ebből?*

(Szilasi László: Luther kutyái [Oligodendroglioma WHO Grade II: regény]; Szív Ernő: Meghívás a Rienzi Mariska Szabadidő Klubba)

Kivételesen — annál is inkább, mivel kritikusi ars poeticám (csak merem remélni, ez nem hangzik túl nagyképűen) szerint az effélétől leginkább célszerű tartózkodni, több szempontból is — engedtessék meg egy személyes felvetés/bevezetés. (Hamarost kiderül, mi indokolja eme excepciót.) Immáron több évtizede leendő magyar szakos tanárok okításával foglalatoskodom, egyebek mellett megpróbálván átadni nekik néminemű ismereteket az irodalmi mű mibenlétéről, létmódjáról (csúnya szóval ontológiájáról), illetve a művészi–esztétikai értékesség létrejöttéről, működéséről, annak kisebb nagyobb mértékű hiányairól s ennek legkülönfélébb okairól. Előadásaimat illetve szövegértelmező szemináriumaimat látogató egyik-másik hallgató nem egyszer tette már fel a kérdést: ennyi mindent tudva/feltárva az irodalmi alkotásokról, az esztétikum megképződésének illetőleg hiányának problematikájáról — tanár úr ír(t)-e (már) verset, regényt vagy novellát? (A réges-régi elsős olvasókönyvet és Esterházy Pétert [„Úr ír.”] parafrazeálva a kérdés így is feltehető lenne: Ír-e az irodalmár?) Amire én kategorikusan mindig nemleges választ adtam. Hiszen egyáltalán nem predesztinálja az embert egy több-kevesebb művészi értékkel rendelkező műalkotás létrehozására az, hogy irodalom- vagy művészetelméleti kérdésekben bizonyos fokú, akár az átlagosnál jelentősebb jártassággal rendelkezik. Egy artisztikus produktum működési mechanizmusai megértésének és esztétikai értékessége megítélésének képessége nem azonos egy irodalmi szöveg megalkotásának képességével. A klasszikus analógia szerint: nem kell tudni feltétlenül omlettet készíteni ahhoz, hogy megítéljük egy rántotta milyenségét.

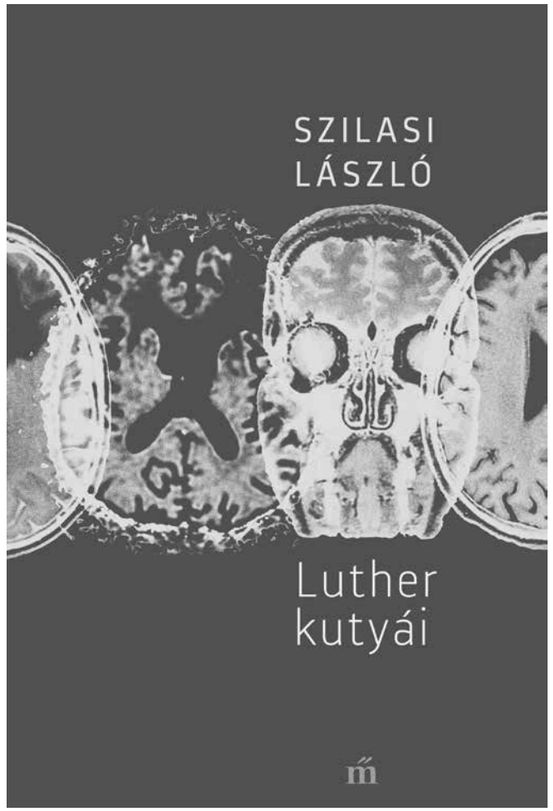
E gondolatok is eszembe jutottak Szilasi László, a kiváló irodalomtörténész legújabb regényét olvasván. Szerzőnk a szegedi egyetem oktatója, a régi magyar (és részben európai) irodalom elismert kutatója („6-os Hirsch indexszel” — 234), aki emellett irodalomelméleti, poétikai, műfajelméleti és retorikai kérdésekben is rendkívüli műveltséget mondhat magáénak. Mindezen tudás birtokában — a közvélekedés szerint — nem lehet túl nagy kihívás egy sikeres irodalmi produktum megalkotása. Ám a dolog persze közel sem ennyire egyszerű! Ezt az is igen eklatánsan példázza, s egyúttal bizonyítja, hogy számos kiválóbbnál kiválóbb irodalomtudós élt és él akár csak kis hazánkban is, ám szépírói tevékenységet csak elenyésző töredékük folytat(ott), s az sem nevezhető se mérvadónak, se művészi–esztétikai aspektusból relevánsnak. Márpedig ha igaz lenne a fentebbi feltételezés/vélekedés, akkor a legjobb könyveket a legjelentősebb irodalmárok írnák. Ami pedig nyilván egyáltalán nincs így, sőt! Jómagam — csekély tudásom birtokában — egyetlen szaktudóst tudok megnevezni, aki íróként is igencsak jelentős értéket tudott letenni az asztalra (igaz, az világirodalmi rangú), az olasz Umberto Ecót, akit a szélesebb olvasóközönség leginkább *A rózsa neve* című, sok-sok nyelvre lefordított remekműve révén ismerhet.

Kritikánk elején leszögezhető: sajnos Szilasi László könyve sem képez kivételt a fentebb leírt jelenségkört illetően. Ráadásul — a hatalmas műveltséganyag birtoklása mellett — a mű alapjául szolgáló (sajnos nagyobb részt erőteljes valóságalappal bíró) szüzsé egyáltalán nem mindennapi, sőt erőteljesen drámai: az elbeszélőt szinte minden előzmény nélkül, egyetemi előadása kellős közepén teríti le egy epilepsziás roham: „Sokak szerint úgy üvöltött, mint a fába szorult féreg, *canis aureus*, csapdába került aranysakál. […] Ordít, hörög, fuldoklik. Mereven rángatózik a test. A nyak megfeszül. Kékül, aztán vöröses-fekete lesz az arc.” (9) A kiváltó ok (mint később kiderül) egy daganat az agy bal frontális lebenyében. Mentők, kórház, kivizsgálás, műtét, utókezelések, lassú felépülés. Ami lehetőség az önvizsgálatra, a szembesülésre, a múlt felidézésére, ezekkel párhuzamosan számvetésre, (ön)reflexióra, az egyetemes, illetőleg a személyes lét esetleg tragikus konklúziókkal bíró, vagy épp (ön)ironikus (át)értékelő végiggondolására. S persze azonnal sorakoznak a kínálkozó irodalmi reminiszcenciák: legelsősorban Karinthy Frigyes (*Utazás a koponyám körül*), Esterházy Péter *Hasnyálmirigynapló*, Nádas Péter *Saját halál* című műve, Juhász Gyula *Patológiká*, s e sor még hosszan folytatható lenne. Mindezek valóban előkerülnek Szilasi regényében (és ezzel némiképp a posztmodern kihívásoknak/elvárásoknak is eleget tenne a szerző — már ha, ugyebár, ez lenne a célja). Adott tehát egy potenciálisan tragikus alaphelyzet (oligodendroglioma), egy igen művelt, permanensen az (ön)reflexivitásra hajlamos, emlékeit felidéző és újrarendező elbeszélői én — nem mellesleg kissé zaklatott magánélettel, specifikusan tudósi habitussal, illetőleg óriási olvasottsággal. Látszólag minden adott egy remekbe szabott irodalmi produktum létrehozásához. Ám ez — mint fentebb már jeleztem — sajnos nem így alakult. A műnek inkább jól sikerült fragmentumairól, művészileg releváns részmegoldásairól, több jól megírt epizódjáról lehet szólni, semmint az egészet mint megalkotott műkomplexumot dicsérni.

* A szöveg az EFOP-3.6.1-16 Intelligens szakosodást szolgáló intézményi fejlesztések az Eszterházy Károly Egyetemen pályázat keretében készült.

Annál is inkább ’fragmentumokról’ és ’epizódokról’ célszerű szólnunk, mivel az alkotás maga is nem egyszerűen részekre tagolódik (ami jobbára természetes egy hosszabb [irodalmi] szöveg esetében), de leglényegibb kompozíciós elve a különböző jellegű, témájú, műfajú, idejű, nézőpontú elbeszéléselemek mozaikszerű egymás mellé/fölé/alá rendezése. Olyannyira, hogy akár több ilyen textusegységet is olvashatunk egy-egy (összesen 14) fejezeten belül. S ehhez járul még az összekötő/keretező funkcióval bíró elbeszélői hang. E rövidebb-hosszabb részletek/betétek a legkülönbözőbb témájúak és műfajúak. Jelentős hányaduk visszaemlékezés, mely éppúgy gyökerezhet a régmúltban (a jelen betegséggel talán távoli kapcsolatban lévő gyermekkori agyhártyagyulladás; nagyszülők; kisebbik öcs születése), mint a közvetlen közelmúltban (leszokás a cigarettáról; válás). Sőt a műegész konstrukciós elve is a mnemotechnikán alapul, amennyiben az alaptörténet cselekményszála a regényírás jelenéből, a teljes gyógyulás állapotából tekint vissza a betegség jelentkezéseként definiálható, a recenzió elején már részben idézett epilepsziás rohamra (2015 eleje), részleges linearitással idézve fel az egymás utáni történéseket a mentők megérkezésétől a diagnosztizáláson, a műtéten, az azt követő utókezeléseken át a rehabilitációs funkciót is betöltő biciklizésekig. E fő történéssort szakítja meg, keresztezi számtalan egyéb személyes esemény, emlék, meditáció, (ön)reflexió, kitérés és sok-sok különböző műveltségfragmentum, olvasmányélmény, tudáselem, illetve fikciós történet. A ’fő cselekményszálként’ említett betegség (és annak lefolyása/kezelése) leírásakor az elbeszélő igyekszik a legprecízebben, esetenként minuciózus pontossággal bemutatni a történteket, olyannyira, hogy még a részletes gyógyszeradagolás is éppúgy beidéződik a szövegbe, mint a 2015. február 12-ei keltezésű klinikai zárójelentés, a koponya CT- és MR-leletének mondatai.

Mint szinte mindegyik mnemotechnikára, azaz emlékezésfolyamra épülő alkotás esetében, itt is igaz, hogy a felidéző tudat mozgása csak részlegesen kontrollált/kontrollálható, így a különböző történésfoszlányok, múltbeli kép(zet)ek és figurák részben véletlenszerűen, ezzel párhuzamosan pedig többnyire alineárisan és akronologikusan jelennek meg az énben, ennek folytán pedig a műben. Ezt a kronotoposz is természetesen leképezi, azaz mozgását, alakulását, változásait a szokványos logikai rend(ezettség) felborulása, szétesése, a szétszórtság, az egymásutániság helyett az egymásmellettiség, a felmerülő emlékek idő- és térbeni egyenrangúsága jellemzi. Ez alól jelen művünk abban az értelemben képez némileg kivételt, hogy — amint erről fentebb már más szempontból szó esett — a betegség első tünetétől/jelentkezésétől (epilepsziás roham) a gyógyulásig lineáris a történetkonstrukció, s e mellé sorakoznak fel, csatlakoznak be az egyéb eseménysorok és emlékképek. A probléma tehát nem a regénykompozícióból fakad (hiszen az a tudatműködést képezi le, vagyis annak analógiájára működik, s így a fragmentarizáltság, a mozaikszerűség alapvető sajátszerűségként definiálható), hanem abból eredeztethető, hogy e részletek, a különböző jellegű, a legkülönfélébb idő- és térkoordináták közt játszódó kollázsok nem



szervesülnek koherens, organikus, kerek egésszé. Legelsősorban azért nem, mert leginkább helyi értékük van, azaz inkább önmagukban van jelentésük és jelentőségük, semmint a műegész felől.

Vannak/lehetnek persze analógiák/parallelitások, vonatkozási pontok, ám a mű összességében sokkalta inkább kelti a szétesettség, az elemek inkongruenciája, a negatív esztétikai értelemben vett fragmentarizáltság, a *véletlenszerű* egymás mellé rendelés/rendezés képzetét, semmint a teljes és abszolút megalkotottság érzetét/eszméjét. A textusegységek e divergenciája azok konvergálása helyett egyebek mellett azért is indukál problémát, mivel mégis csak egy regényről van/lenne szó (már az alcímben is ekként megnevezve), s nem valamiféle novellaciklusról. E helyzetet csak súlyosbítják azon szövegrészek, melyek a recenzens számára nem, vagy csak eléggé erőltetetten kapcsolhatóak a történések/események egészébe. Mint például az elbeszélő csaknem három évtizeddel korábbi homoerotikus kalandja, a kemencés hamvasztás „technológiájának” és eljárásrendjének aprólékos leírása, a könyvheti megnyitó textusa, a *Palavas flamingói* vagy a Drezda 1945-ös bombázásáról szóló részfejezet — s még több rövidebb-hosszabb részlet említhető lenne. Mindezek szerepeltetése ad hoc-szerűnek, átgondolatlannak tűnik. Mintha az író

mindent bele akart volna sűríteni a műbe, ami csak eszébe jutott, illetve amit korábban már rövidebb írásként valahol megjelentetett. Így jogos Szántai Márk azon észrevétele a SzIFONline-on megjelent kritikájában, miszerint „a műfaji változatosságra épülő kis egységek és a műfajtalanságra épülő nagy egész technikája ugyanis, bár helyenként jól működik, másutt zavaróan széttartóvá válik."[1] Részben ugyancsak e kompozicionális, illetve konstrukciós hiba számlájára írható, hogy több (egyébként az elbeszélő számára lényegi szerepet betöltő) figura alakja kidolgozatlan, kontúrtalan vagy épp ambivalens marad (volt feleség, élettárs), s a velük kapcsolatos történések is nem egyszer ezért nem, vagy alig értelmezhetőek. Sőt magának a narrátornak a hozzájuk/velük való viszonya is csak részlegesen felfejthető és interpretálható. Feltételezhetnénk ugyan, hogy épp a betegség miatt magának a történetmondónak sem egyértelműek e kapcsolatok, az említett nőkhöz való viszonya. Ám valójában nem elsősorban erről van szó; sokkal inkább az említett felszínes és részleges, illetőleg szétesőként kidolgozás/kidolgozottság áll a homályosság hátterében. Hiányzik valamiféle összefogó erő, mely a legkülönbözőbb egységeket képes lenne egy magasabb rendbe (a regény koherens organikusságába) összekapcsolni.

S legvégére maradt a legfőbb kifogásom. Úgy vélem, a szerzőnek csak részben sikerült élete e kétségtelenül igencsak drámai történéssorát, lényegi epizódját igazán általános érvényű, egyetemesebb emberi vonatkozásokkal (is) bíró műalkotássá formálnia. Küzdelme, a vele történtek igazán megdöbbentőek, megrázóak, félelmei (nem sérül-e annyira az agy, hogy a tudós, az irodalmár „összerakhatatlanná" lesz, netán öntudatlan bábbá, tudattalan kreatúrává degradálódik) többször is erősen tragikus színezetű vonásokkal ruházzák fel az ént és az eseménysort egyaránt. (Ennek gondolata jelenik meg abban a kis epizódban is, melyben a budapesti kollégák látogatásáról olvashatunk, s melynek konklúziója a következő: „A fővárosi barátaim pedig figyelmeztetés nélkül beültek egy drága autóba, és megjelentek a lakásomon. Hosszan beszélgettünk, aztán mikor megértették, hogy nem őrültem meg teljesen, némileg csalódva távoztak." — 234) Ám — részben a fentebb elemzett részleges megkomponálatlanság következtében is — mindez inkább marad/ragad meg a személyesség, az individualitás partikuláris egyediségében, mintsem képes lenne az univerzalitás, az egyetemesség, a „nembeliség" szélesebb perspektíváival kecsegtető totalizáltság horizontjára emelkedni. S ebben/ehhez a hatalmas olvasottságról és műveltségről tanúskodó intertextusok, utalások, rájátszások sem képesek igazán segítséget nyújtani. Sokkal inkább külsődleges tudáselemként, kulturális információként vannak jelen és funkcionálnak, semmint műbe szervesült jelentésbővítő és -konstruáló motívumként. Rögtön a mű kezdetén, a rohamot leíró (a recenzió elején idézett) szövegrészben már olvasható ennek egy apró, de önmagában is sokat mondó jelentkezése. Az üvöltő aranysakálhoz hasonlítják többen az elbeszélő ordítását. Az állat neve után szerepel annak latin neve is (canis aureus), ami teljesen felesleges. Inkább tűnik a tudományos műveltséget, vagy épp a latintudást fitogtató okoskodó beszúrásnak, semmint szemantikai vagy esztétikai aspektusból releváns kiegészítésnek.

Ugyancsak eklatáns példája a tárgyalt jelenségnek a mű címe. (Az már csak akadékoskodó szőrszálhasogatásnak tetszhet, hogy az alcímet is túl „okoskodónak", már-már presziőznek vélem.) A regényben két helyen idéződik meg a vallásalapító és kutyájának alakja, az elbeszélő egyik ekkori (műtét utáni) olvasmányélményére utalva (*Asztali beszélgetések*). Luther „kutyájának az volt a neve, hogy Tölpel, magyarul nagyjából Tökfej. (Amikor Tölpel a tekintetét a feléje nyújtott húsdarabra szegezve hosszan és kitartóan várakozott, Luther így sóhajtott fel: Bárcsak úgy tudnék én imádkozni, ahogyan ez a kutya figyeli a húst!)" (117–8) Ez nagyjából — ha jól fejtem meg — úgy kapcsolható a regénybéli történésekhez, hogy a visszaemlékező én is a kutyához hasonló töretlen és kizárólagos figyelmet remél saját magától — egyebek közt önmaga pontos megfigyelését illetően. Ezt részben megerősíti a másik passzus, melyben az elbeszélő arra döbben rá, hogy — szemben korábbi életidejével — most, a műtét után/óta szinte egyáltalán nem imádkozott. Ugyanakkor Isten jelenlétét ott érzékeli a betegszobában, az ágya mögött/mellett/felett: „Értett mindent. Mit mondhattam volna neki? Túl voltunk a nyelven, vagy innen. Tekintetemet, mint Luther kutyája, a húsdarabra szegeztem. Adja már nekem. Figyeltem a húst. Hosszan és kitartóan várakoztam. Adja már. Bárcsak. Bárcsak. Bárcsak." (155) A húsdarab pedig itt természetesen az élet, a teljes és persze egészséges élet, melyet Isten adományaként visszakapni remél az elbeszélő.

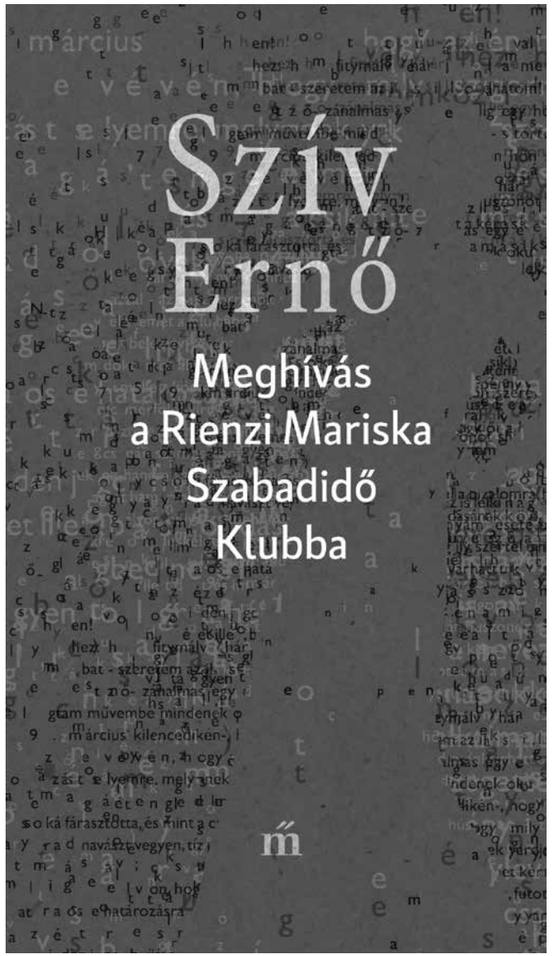
Emellett — ahogy erre Mohácsi Balázs kritikáját idézve Szántai Márk is utal említett írásában — a Szilasi által olvasott Luther-mű elején is feltűnik három kutya. Ingratitudo (Hálátlanság), Superbia (gőg) és Invidia (Irigység), melyek harapásai súlyos sebek veszélyével fenyegetnek — a wittenbergi hitújító szerint (vallás)etikai illetve teológiai (bizodalom Istenben, a hitben, a religiozitásban).[2] A három kutya véleményem szerint úgy értelmezhető Szilasi regényében — persze erősen laicizálva, profanizálva, a mindennapiba transzformálva (mint amilyen maga a mű is, ezt nyelvileg többek közt az időnkénti trágárságok, káromkodások is mutatják) —, hogy mennyire relatívvá, viszonylagossá válnak mindezen bűnök (vagy tekintsük ezeket egyszerű emberi esendőségeknek — ?) egy agydaganat felől tekintve. Másképpen: a különböző földi hívságok lényegileg új dimenzióból, az akár halálosan veszélyes kór aspektusából szemlélődnek mind a főszereplő, mind a közvetlen és közvetett környezete számára. Ez pedig természetszerűleg nyithat utat a leltározás, az (át)értékelő szemlélet, a(z ön)reflexió irányába. Ennek egyes elemei, vagy inkább csírái fellelhetőek ugyan a műben, ám csak igen szórványosan és alig kifejtetten. Pedig ez lényegi következtetésekhez/következményekhez juttathatta volna el szemantikailag az alkotást — valószínűsíthetően nem kevéssé emelve annak esztétikai értékét. S bizony jobbára ugyanez a töredékesség, a lényegi, összetettebb jelentésbeli hozadékok hiánya mondható el az egyébiránt igen nagyszámú művészeti, kulturális, irodalmi allúziók, utalások kapcsán. Csillog a hatalmas olvasottság, az artisztikus műveltség — ám viszonylag kevés esztétikai hozadékkal.

[1] Szántai Márk: *Összeáll majd egy képpé?* = Szántai Márk – Kovács Krisztina: *Jelző fény – egy könyv, két kritikus*, SzIFONline, elérhető: http://www.szifonline.hu/index.php?cikk_ID=1033.

[2] Sajnos Szántai szinte egyáltalán nem elemzi az intertextus lehetséges kapcsolódási pontjait, csak eléggé rövidre zárva, túlzottan az általánosság szintjén maradva, s így megkerülve a lényegi interpretálást: „Figyelembe véve, hogy a betegség, konfesszió, leltár fogalmaihoz szorosan hozzátapad a hit megléte vagy elvesztése, a döntésből vagy éppen annak elodázásából fakadó következmények számbavétele, könnyedén össze tudjuk kapcsolni a három kutya által képviselt etikai kategóriákat a vizsgált szöveggel, teológiai síkon és a hétköznapi leírások szintjén egyaránt." Ám hogy miként lenne lehetséges, hogyan működne s milyen következményekkel e 'könnyed összekapcsolás', arról tehát sajnos nem szól a recenzens.

Irodalmi és bizonyos olvasói berkekben közismert, hogy Darvasi László már hosszú ideje publikál Szív Ernő (ál)néven olyan, az általa igen magas szinten művelt szépirodalommal határos, de lényegileg a publicisztika fogalma és jelenségköre alá tartozó területeken, mint a tárca, esszé, karcolat, rajz. Nem új jelenség ez literatúránkban, Mikszáth Kálmán, Ady Endre, Kosztolányi Dezső is — hogy csak a legnagyobbak közül említsünk néhányat — előszeretettel közöltek írásokat e műfajokban, sokszor bizony anyagi okokból kifolyólag is. (Kosztolányi e munkásságának egy részéről értekezik igen alaposan és elgondolkodtatóan Bengi László 2016-os, a Ráció Kiadónál megjelent tanulmánykötetében, *Az irodalom színterei*ben.)

Szív/Darvasi legújabb kötetében elsősorban a magyar irodalom „társaskörébe", „szalonjába" látogat el (ezt nevezi ő Rienzi Mariska Szabadidő Klubnak), ahol részben valós, részben fiktív történetekben idézi meg az elődöket. (Vagyis recenziónk címére visszautalva: az író irodalmárkodik — a maga módján és eszközeivel.) E megidézés azonban egyúttal életre keltés is, egy sajátos Szív Ernő-i aspektusból, amennyiben a figurák — akár emberi hibáikkal/esendőségeikkel együtt is — tényleg megelevenednek az olvasó előtt, hús-vér alakként lépnek elénk. A tankönyvszagú, kissé papírízű életrajz és bemutatás helyett íróink/költőink olyan mindennapi emberekként állnak előttünk, akik szinte ugyanolyan egyszerű, szokványos alakok, mint mi. Ahogy erre a párhuzamosságra, az emberek közti hasonlatosságra a mű elején szereplő Borges-verszárlat is utal: „Számodra [a távoli múltban élő magyar költőtárs számára — Sz. Zs.] gyönge visszhang sem vagyok, / magam számára szorongó titok, / varázslat és rettegés szigete, / *amilyen talán mindig minden ember*, / és te is voltál, más egek alatt." (Kiem. — Sz. Zs.) Csak épp — látszólag mellékesen — magukban hordják a misztériumot, a kivételes szépség, az irodalmi remekmű megalkotásának képességét. S ha már a Borges-verset említettem: a mottóként is felfogható mű (*Az első magyar költőhöz*) lírai énje a jövőből szól vissza a múltban élt alkotóhoz, akit TÁRSnak tekint, s erősen emelkedett, patetikus hangnemben megszólalva fejezi ki tiszteletét. Erre a megszólítás, illetve a dikció közvetlen nyelvezete, az egyes szám második személyű tegező formula is utal. Szív írásaiban nem a korábban élt



alkotóelőd(ök)höz szól a későbbi kor írója, hanem a megidézés révén, az élővé tétel által fejeződik ki a tisztelet.

Az első írások egyikében (*A mandulafa*) *azzal a bizonyos* mandulafával beszélgető Janus Pannonius lép elénk, aki „megértette, hogy […] ebben a szavak nélküli, emberi fül által nem hallható beszélgetésben, ebben a szemérmes, intim és csöndes egymásra találásban, melyben a világ elvesztése történik tulajdonképpen, nos, ebben születik meg az ember egyik legszebb találmánya mégis, mert általa mindent, de valóban mindent, mit elhagyott, elfelejtett, elvesztett, visszakaphat. És vissza is kap. S amit ezért vagy nem ezért, de versnek neveznek." (29) Nem véletlen, hogy (bár épp az ellenkezője történt valójában) Balassi azért nem teperi maga alá Sommer Jánosnét, mert az a többé verset írni nem tudás átkával fenyegeti meg: „[…] többé költemény ne bújjon ki a dohos, penészes lelkéből. Hagyja el

a poéma magát. Ne írjon senkihez, ne énekeljen senkihez, ne tudjon több rímet, strófát, versszakot. […] Dögöljön magába az összes szép szó, ha engem megbecstelenít. — Legyen néma, néma!" (35) S láss csodát, a semmitől, a haláltól sem félő bősz 'költő-vitéz' meghunyászkodik, „térdre rogyadozik", s „némán esdekel, semmise-férfi lesz". (36) Mert mi is lehetne nagyobb szörnyűség egy költő számára, mint az ihlet, az írás képességének elvesztése?! (*Sommer Jánosné*)

Szív Ernő írásaiban az egész magyar irodalom ÉLŐVÉ válik, élettel telik meg — akár igazak a leírtak, akár nem. Ami persze mindegy is, a végeredmény a lényeg. Tisztelet, megbecsülés, szeretet, meghatottság, időnként drámaiság, sőt tragikum, emellett gyakran humor vagy épp (ön)irónia árad a sorokból — legyen szó bárkiről. Ebben az értelemben leginkább az hommage műfajához közelítenek a szövegek (melynek eredeti jelentése is tisztelgés, tiszteletadás). Szív elképzeli például, hogy a szerelmes Vajda Julianna felkeresi a Csurgón segédtanítóskodó Csokonait (*A Csokonai-tétel*), aki — anyagi helyzetére és a provinciális Somogyra hivatkozva — elhárítja a lányt. Inkább mecénást szeretett volna találni, mert minden áron írni akart — „[b]ár az is bolond Magyarországon…" (37) —, hisz „amikor elkezdjük ezt az egészet, amikor a penicilus szép, véres árkusokat karistol a visszapenderedő zsírpapírra, amikor a klaviatúra úgy kopog, hogy három halálvarjú jelenik meg a muskátlis párkányon, és félrebillent fejjel néha fölkárogva hallgatják a novellát, a regényt, illetve annak hangalaki születését, akkor egy sebbé válsz, egy soha nem gyógyulható sérüléssé." (41–42) „[A] szavak titkos szerelme, / a hangok és jelképek társasága" (Borges) ez a 'seb', ez a 'sérülés', mely minden alkotót elválaszthatatlanul összeköt. Ugyanis Szív Ernő szövegeiben az elődök előtti tisztelgés mellett az irodalom permanens revelációval kecsegtető nagyszerű csodája, valamint az ihletettség, az írás gyönyörűséges átka is megjelenik, s egyúttal sokszorosan felmagasztosul. Elolvashatjuk, miként találkozott Ady „Bandika" a vonaton a démoni, mindentudó, elháríthatatlan és megbabonázó Rienzi Mariskával, akitől a vérbajt „kapta", s aki „örökös jegyesként" még a nem mindennapi életet élő nagy költőnek is „sok" volt. (*Rienzi Mariska*) *S* elénk vánszorog az öngyilkossághoz fegyvereket mustráló Márai Sándor (*Fegyverbolti sztori*), akiről az öreg amerikai árus is tudja, kicsoda, s így beszél róla inasának: „És gyógyszerrel rég megtehette volna. De azt a sztorit nem akarta. Én se akarnám. Elfogytak a jó sztorik, jól van. Nincs több. Csak még egy. De ez azért az maradjon. Ne maszatolás, sztori legyen." (188) Hiszen ahogy írni, meghalni is csak szépen lehet! Vidám vagy épp szomorú történetek írókról, költőkről és egyéb „művészfélékről" — beleértve saját magát is, Szív Ernőt, vagy épp Darvasi Lászlót felmutatva az irodalom, a művészség mindennapi, mégis csodás, szinte elmondhatatlanul kivételes emelkedettségét, semmi máshoz nem hasonlítható auráját, mely íróként és olvasóként egyaránt gyönyörűséges rabságban tart, a látszólag semmiből felragyogtatva a minden(sége)t, 'homokkal egy vödörnyi óceánt elkerítve a Semmi ellen'. Mert „könyvet akarunk magunkból, az idő ellen, könyvet akarunk minden személyes buborékból, koccanásból és vértócsából. Könyvet akarunk az idő ellen, lalala. Hogy ne legyen vége. Pedig minden könyvnek vége lesz egyszer, lalala. Sabadaba." (*A kórházudvaron*, 211)

Összegezve — s egyúttal visszautalva recenziónk címére — leszögezhető a két könyv kapcsán: úgy tűnik, az író irodalmárkodása sokkal jobb eredményt hozott, mint az irodalmár íróskodása.

SMID Róbert

(Át)változások kora

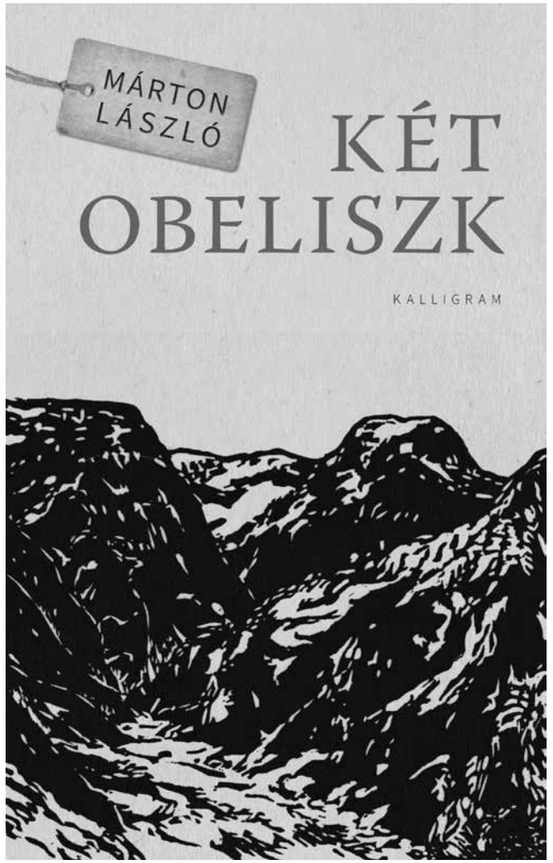
(Márton László: Két obeliszk, Kalligram, 2018)

Arra, hogy egy Frankfurt melletti falucska kocsmájában kezdődik majd ennek a kritikának a megírása, egészen biztosan nem számítottam, amikor a repülőúton befejeztem Márton László új regényének az olvasását — márpedig a szöveg immanens olvasatán túli impulzust magától a szerzőtől kapom, amikor úgy gondolja el a *Két obeliszk Die Überwindlichen* címmel megjelent német kiadásának osztrák olvasói reakcióit, hogy a vicceskedő magyar megírta Karl Kraus kritikai önéletrajzát; könnyű neki, hiszen nincs érdekeltsége, gondolhatják, holott Márton szövege ennek éppen az ellenkezőjéről tanúskodik. Ugyanis az új regény *A mi kis köztársaságunk*kal vagy a *Hamis tanú*val megegyező szinten mutatja érdekeltségét a történeti kontextusban, amikor egyszerre építi meg a közép-európaiság ideáljának mementóját és porolja le az utópisztikus várakozások kijózanító kifutásának síremlékét — két obeliszkként állnak ezek is, akárcsak a janowitzi és a näfelsi, a háború előtti és utáni cselekményhelyszínek díszei.

Márton új regénye végig kitartott humorral, ám határozott szenvtelenséggel irányítja arra az átalakulásra a figyelmet, hogy a nagy háború következményeként nem a föderális Európa jött létre. Néhány félmondattal elejti azt is, hogy a globalizálódó világ az irodalom köztársaságának mintáit semmibe véve az előképét az első világháborúban találta meg: egy globális eseményben való részvétel a hamis és problematikus területi egység felbomlásával járt (hogy aztán nem kevésbé mesterséges „nemzetállamok" szülessenek). Ezt a folyamatot a háború kitörése előtti utolsó órában követhetjük végig az elbeszélő megjegyzései, illetve a zárt ajtók mögötti tárgyalásokon elhangzott és a szereplők által hírül adott tervek révén — a háborúról nem kapunk közvetlenül információt. A könyv közepén, a 11. és 12. fejezet között a narratív ellipszis biztosította cezúra pedig az elbeszélői tónuson bár vajmi keveset változtat, a szereplők karikírozása a könyv második felében nemcsak keserűbb hangnemben olvastatódik, mint addig, de dramaturgiája is érezhetően megváltozik: az excentrikus szereplők kiírásával a szöveg humora már csak akkor érvényesül, ha a különböző áthallások révén az egyes átváltozások szimbolikáját képesek vagyunk feloldani.

A *Két obeliszk* azonban nem egyszerűen az első világháború előkészítésének és utóhatásainak története, sokkal inkább egy évtizedeken át húzódó nagy szerelem krónikájának mutatja magát az első olvasáskor, amelyben explicit kliséként két szociokulturális közeg néz egymással farkasszemet: a kikeresztelkedett, nagyvárosi művészember Kraus és az újgazdag, vidéki nemes N. család sarja, Sidi kapcsolata egyszerre elzárt a nagy eseménytől, ugyanakkor utóbbi átszivárgó hatásainak mikrotörténeti narratívájaként szolgál, tanúságot téve arról, hogy nem lehet figyelmen kívül hagyni egy bármily fordulatos szerelmi történet elbeszélésénél sem a történeti kontextust. Annak folyamatát, hogy a változások korában Sidi és Kraus is hozzáidomulnak a másikhoz, a szöveg a romantika zsánerkliséinek kigúnyolásával kíséri végig már az elejétől kezdve azzal, ahogyan a doppelgängereket szerepelteti (Charlie és Sidi ikertestvérek, elhunyt bátyjuk, Lucas pedig kísértetiesen hasonlított Krausra, ám hogy teljes-e a hasonlóság, tehát hogy Lucasnak is ugyanaz a testi hibája volt-e, mint Krausnak — amiről még a narrátor is szemérmesen hallgat —, misztikum marad — 41); ahogyan az automatákkal bánik (a Charlie szobájából kiszűrődő, gramofonra felvett utasítást — 17, — Olympiaszerűen Sidi kezdi el hajtogatni később Krausnak — 72); valamint ahogy a nemesi család sorscsapást sorscsapás után szenved, sorra veszítve el tagjait.

Az allúziókhoz sorolhatjuk továbbá a katolizálásnak a heinei szólamokat is alkalmazó fókuszba emelését, akárcsak azt, hogy a szöveg által Krausszal kapcsolatban szerepeltetett K. rövidítés akaratlanul is megidézi Kafkát. A narrátor cselekmény- és karakterkezelését kísérő humorról pedig látleletet kapunk egy bécsi kávéházi jelenetnél, ahol az asztaloknál Freud és Hofmannsthal foglalnak helyet, illetve értesülhetünk arról is, hogy Rilke elégiái azért kerültek elutasításra a Kraus által egy személyben szerkesztett Reflektor hasábjairól, mert annyi az anyag, hogy maga a főszerkesztő sem tudja közölni a saját verseit. Az irodalmi közéletben zajló történések azonban ugyanannyira nincsenek hatással a történelemre, amennyire a kávéházban érintetlen marad a cukrásztermék az asztalon (9 — így egy inverz Proust-allúzióval is él a szöveg, amennyiben a narrációt tekintve sincs a süteménynek semmi különösebb jelentősége).



Mégis, ha végső soron a *Két obeliszk* egyrészt eminens módon olvashatóvá teszi magát Kraus fikciós életrajzaként, másrészt pedig bevallottan létező és Krausszal akár valamilyen kapcsolatba kerülő személyeket integrál az egyes jelenetekbe, akkor a szöveg fikció és tényszerűség metszéspontjáról nehezen kimozdítható (Bárány Tibor meglepően pontos megállapítása az ÉS-be írt kritikájában erre is érvényes lehet, miszerint a „történelmi tudatalakzatok rekonstrukcióját [kapjuk] a mindent átható fikcionalitás közegében"). Már csak azért is lenne bajos egyértelműen a referencialitás egyik oldaláról olvasni, mert az elbeszélésmód egyrészt előtérbe tolja saját fontosságát, másrészt éppen mindentudó természetén keresztül, ezzel együtt pedig az elhallgatásainak, az információ csepegtetésének plasztikusságát tudatosító fogásai révén éri el, hogy a szövegbetétek dokumentarista vagy fikciós státuszát illetően ne legyünk képesek egyértelmű döntés meghozatalára. Ilyen olvasói szituáció, amikor Alfred Knorr lesújtó és bizalmaskodó kritikájáról értesülünk Mechtilde L. hercegnő *Gyermekkor* című regényéről (45), de Sidi azon rögeszméjének megítélhetősége is az említett ambiguitást erősíti,

hogy szerinte szülei haláluk után lótestbe költöztek (35 — patologikus tünetről van szó — ami Freud területe lenne —, esetleg a bárónő nem figyelt arra, hogy a varázsmesék a Grimm testvérek óta a tudományos vizsgálódás és nem a misztikum területéhez tartoznak?) Ezekkel párhuzamos az a narratív mozgás, ahogyan a szöveg saját szimbolikájára és az ahhoz kapcsolódó metamorfózisokra is felhívja a figyelmet (pl. a zuhatagok kapcsán, amelyekben Kraus lubickol — 46 sk., 51, 99), illetve egyáltalában azzal büszkélkedik, hogy az egész történetnek van egy jól elgondolt dramaturgiája — melyet hozzáilleszt ahhoz a történeti narratívához, hogy „telnek-múlnak a napok, és az események a szokásos kerékvágásban haladnak" (19) —, vagyis két hősnő és egyetlen hős (45, 79) oszt meg egymással információkat, illetve mesélnek egymásnak történeteket az elbeszélő történetén belül.

Furcsán ellentételezi ugyanakkor ezt a reflektált és szándékosan megbonyolított fikcionalizáltságot a narratív szólam fel-feltörő ragaszkodása valamifajta realista kódhoz, azazhogy esetlegesen a realizmus történetmesélő hagyományához, ám flaubert-i csavarokat vagy kifordításokat beiktatva teszi ezt. Az explicitté tett (megjátszása a) döntésképtelenség(nek) az elbeszélő oldalán, hogy illik-e elvtársnak neveznie valakit a harmincas évek Németországában (135), vagy hogy mely szereplő bemutatásával kezdje a jelenetet, továbbá az apophasisok gyakorisága és az ezekhez kapcsolódó eltolások, késleltetések kardinális szerepet kapnak a regény narratív szerkezetében: „Majommax" első feltűnése után ténylegesen csak a 10. fejezetben kap főszerepet, ennek a módszernek a kifigurázása történik meg ugyanakkor Oskar Saxinsky kapcsán, akinek nevét belengeti ugyan egy kérdéssel a szöveg, felkorbácsolva a befogadói elvárásokat, viszont néhány oldallal később mindössze egyetlen bekezdést szán rá, s a későbbiekben tulajdonképpen semmi kiemelkedő szerepe nem lesz a történet szempontjából.

Ezzel ellentétben (vagy éppen ezért) a narrátor pozíciója a legkevésbé sem könnyen lokalizálható. Mert akármennyire konstitutívnak mutatja is magát, nem befolyásolja a történelmi mozgásokat, sőt, éppen annak kontúrozására is szolgálhat a komplex alakzata, hogy tudatosítsa: az események előre elrendeltetett, kötött pályán mozognak. Emiatt vesz fel az elbeszélés a magyarban nem egyértelműen jelölhető, az ebből fakadó ambiguitás miatt viszont nem csekély poétikai hatással bíró befejezett jövőidejűséget. Miközben bizonyos mértékben a prózaritmushoz is hozzájáruló kijelentés Kraus kapcsán, hogy a janowitzi kastélykert „számára maga a paradicsom lesz", először — javarészt az elbeszélés munkájának köszönhetően — kizárólag Bécs poklának ellentéteként értelmezhető, addig egy másik jelentését ennek is „majd a küszöbön toporgó és tolongó és nyomuló és nyomorító nagy háború fogja megmutatni nekünk". (29) Na nem a pleonazmussal kapcsolatos viszonya tekintetében, hanem hogy a befejezett jövőben álló „maga a paradicsom lesz" mondat folytatása leginkább az lenne: ahhoz képest, ami a janowitzi tartózkodását követi. Ezt a fordulatot (és a jövő idő komplexitására való olvasói rádöbben[t]ést) persze szintén anticipálja a regény azzal, hogy többször hangsúlyozza a kastélykert idilljét, elzártságát a háborút előkészítő eseményektől — még akkor is, ha a szomszédos Knopischt kastélyban éppen hadi szerkezetekről és stratégiákról tárgyalnak.

Nem véletlenül emelte Szarka Károly a Dunszton megjelent kritikájának tételmondatává azt a regénybeli kijelentést, hogy a nagy háború nyelvileg is elő volt készítve: a német és osztrák személy- és helységnevek mellett a cseh vagy magyar megfelelőjük megszűnnek anakronizmusok lenni, amint bevégeztetett az, amit az elbeszélés kezdettől elkerülhetetlennek állított be. A befejezett jövő ugyanakkor olyan kisszerű tényezőknél is működésbe lép, mint hogy Kraus megtalálja-e a filagóriát. (18; 33) A történet idejét tekintve anakronisztikus kifejezések pedig, mint amilyen a „concentration camp" (65) vagy a „dreadnought" (77), okoznak olykor zavart a történet szempontjából korhű elbeszélőtechnika konzisztenciájában is. Ehhez hasonlóan kuszálják meg a fokalizációk még a digressziókat is vasmarokkal koordináló narrátor szálait, amikor az elsődleges diegetikus szint Krausnak a császár felé címzett, de hozzá el nem jutó tanácsait tolmácsolja (70), vagy amikor a hadi mérnökök érvei közvetítődnek ugyanígy. (74 sk.) Ennek a fúziónak sajátos formája, amikor az elbeszélés annyira szorosan tapad rá a főszereplőre, hogy a számára fontos karaktereket ugyanazzal a technikával és részletességgel jellemzi — ennek legfeltűnőbb esete Tödi, a negyvenmillió éves hegy deskripciója (116 sk.) —, illetve az elbeszélő kvázi-homodiegetikussá minősülése Mechtilde, Sidi és Kraus pletykálkodása során, amikor mintegy negyedik szereplőként nyilatkozik meg arról, mi történt a szomszédos kastélyban. (78 sk.)

Ha leginkább a korabeli viszonyok ismertetésére, a szereplők valós életbeli azonosítására korlátozódik is, örömmel konstatáltam, hogy Thomas Macho utószava a magyar változatban is jelen van. Mindazonáltal Macho szövegének egy másfajta indokoltságát is fel lehet tárni: a német professzor nagy témája az antropológiai differencia, amelyet a *Két obeliszk* folyton napirenden tart, nemcsak azzal, hogy Charlie szentjánosbogárrá változik, vagy a Max és Hanumán közötti póráz mint az ember és a majom közötti hiányzó láncszem jelenik meg (86), de Sidinek Kraus autójához való viszonyában is tetten érhető. A dijoni Cid Művek Torpedójával bár kevésbé intim kapcsolatot tart fenn a baroness, mint a lovaival, vezetési technikáját lovaglási és szekérhajtási gyakorlatai alapján alakítja ki. (22; 32) Az antropológiai differencia aztán kiterjesztődik a szervetlenre is, vagyis a kő és az állat különbségére, amikor Tödi keletkezéskori és jelenbeli faunáját részletezi a szöveg (118), valamint az embertelenségre, mivel a kommunizmus és a nácizmus rémtettei is e felől értelmeződnek a regény zárlatában.

Végül nem lehet figyelmen kívül hagyni a szöveg legsűrűbb metafikciós passzusait sem. Az Imre Jamborlelkue-höz kötődő Kronos Verlag sajtótermékeinek gyanúdialektikája az egyik legárulkodóbb rész a szöveg önreferencialitása szempontjából. A kiadóhoz tartozó újságok kötelező jelleggel várták el a hirdetést az inkriminálható személyektől azért cserébe, hogy ne hozzanak róluk felszínre semmi kínosat, azonban mivel azok éppen a hirdetés feladásával leplezték volna le magukat, még egyszer fizettek, hogy ne jelenjen meg a reklámjuk. (108) Ennek a kettős logikának az ismertetése azon ellipszist követi a szövegben, amely az első világháború elbeszélésének a hiányát mutatja fel, illetve megelőzi az addigi szereplők enumerációját, amely tulajdonképpen gyászjelentések sorozata (amivel egyébként a regény első fele is indult az N. családot ért csapások leírásánál). E „sajtófejezet" a hiányokkal még egy hiányt nyomatékosít: Kraus a háború után már nem tudja megjelentetni a Reflektort. Ennél sokkal egyértelműbb metafikciós gesztus Sidi fejtegetése szövet és szöveg kapcsolatáról, ami az európai szecessziós epikát helyezi a közel-keleti szőnyegekkel együtt olyan interkulturális kontextusba, amely ugyanúgy rezonáltatja a dekadencia orientalizmuskultuszát (tehát ismét kijelöli az elbeszélésmód kiazmusaként annak helyét az irodalomtörténetben, illeszkedve az elbeszélt korszak ilyetén előzményeihez), ahogyan megint csak a szövegbe sző egy újabb jóslatot az első globális esemény, a világháború révén összekapcsolódó kultúrákról.

Az idegenség és az inkompatibilitás, az egymáshoz képest idegen elemek összeütközése legmarkánsabban azonban a kultúráktól függetlenül jelenik meg a szövegben; még akkor is, ha éppen az egy országba kényszerített európai nemzetek tapasztalatának bizonyos mértékig megfeleltethetővé válik. A regény két részének központi jeleneteként szolgáló egy-egy kirándulás szürreális eseményekként megélt tragédiákba, halálesetekbe torkollik. Itt nem is a politikusoknak — Arthurnak farkasemberré és Robertnek lavinává történő — átváltozásai szolgálnak igazán szép dramaturgiai megoldásokként, hanem annak megkomponálása, ahogy Kraus egy számára eleve idegen, változóban lévő helyszínről mindkétszer egy szimbólumokkal zsúfolt területre téved, a háború előkészületének és utórezgéseinek teréből a fikció mezejére — társául pedig nem csupán a fontoskodó narrátor, de az olvasó is szívesen szegődik.

BÁRÁNY Tibor

Mintha. Szinte. Majdnem.

(Térey János: Káli holtak, Jelenkor Kiadó, 2018)

„Ritkán vágyom jobban arra, hogy valaki megcáfoljon: észrevetesse, hogy mennyire rosszul olvastam Térey regényét, milyen vak voltam, mekkorát tévedek" — zárja a *Káli holtak*ról szóló kritikáját Kálmán C. György.[1] Az erős értelmezői érvekkel megtámogatott zsigeri ízlésítélet („nem hogy nem ragadott meg, de egyenesen felbosszantott") nem érzékeny az interpretációs finomságokra, így hát az *Élet és Irodalom* recenzensének vágyát nem könnyű teljesíteni; a regény későbbi kritikusai közül mégis többen vállalkoztak rá. Meghallották a hívást: írásaikban minduntalan szóba hozták Kálmán C. kifogásait, igyekeztek elmagyarázni, miért célját tévesztett a bírálat, noha elismerték, *van benne valami*, amit a kritikus mond.

Lám, ez az írás is ezt fogja tenni.

A „nagy ívű félreolvasás"[2] mindig fontos pillanatot jelent egy-egy életmű recepciótörténetében; olykor többet árul el az irodalmi projekt természetéről, mint száz értő (az aktuális művet a saját vállalásai felől olvasó) kritika. Kálmán C. Györgynek a részletek tekintetében igaza van: a *Káli holtak* valóban nem teljesíti be azokat a műfaji elvárásokat, amelyeket ő maga kelt fel — legalábbis sokat ezek közül. Összességében mégis téved: mindez nem hiba vagy ügyetlenség, hanem szervesen következik a nagyszabású írói programból. A *Káli holtak* elsősorban a korábbi Térey-életmű, azon belül is a verses epika és a drámák irányából érthető meg. És nem csupán azért, mert a *Káli holtak* *A Legkisebb Jégkorszak* prequelje, amely viszont az *Asztalizene* és a *Protokoll* spin-offja (és ne feledkezzünk meg az *Átkelés Budapesten* című gyűjteményről mint a Térey-hősök katalógusáról vagy portrésorozatáról), hanem az irodalmi kapcsolatok miatt. Arató Lászlóval értek egyet: a *Káli holtak* „folytatás, és nem tévút"[3] — a korábban kidolgozott világkép és poétikai alapszerkezet továbbvitele, következetes alkalmazása az első személyű fejlődésre-

[1] Kálmán C. György: *A hely szellemei*, Élet és irodalom, 2018. június 15.; elérhető: https://www.es.hu/cikk/2018-06-15/kalman-c-gyorgy/a-hely-szellemei.html.

[2] Melhardt Gergő: *A boldog feltámadás reménye alatt*, Jelenkor, 2018/10, 1197–1201.

[3] Arató László: *Egyrészt-másrészt. Ujjgyakorlat a* Káli holtak*ról*, Élet és irodalom, 2018. szeptember 7.; elérhető: https://www.es.hu/cikk/2018-09-07/arato-laszlo/egyreszt-masreszt.html.

gény és a művészregény zsánerközegén belül. Ám mivel nem látványos *műfaji szubverzióval* van dolgunk (Téreyt nem a műfaji konvenciók *lebontása* érdekli, hanem az, hogy a sajátjává tegye, a *maga módján* töltse meg őket irodalmi tartalommal), így az óvatlan olvasót szinte semmi sem figyelmezteti rá: a műfaji elvárásait legalább részlegesen át kell hangolnia, és ennek érdekében — ha amúgy nem tette volna meg — az életmű korábbi darabjaihoz érdemes fordulnia. Előzetes figyelmeztetés hiányában a regény bizonyos poétikai sajátosságai óhatatlanul hibákként tűnnek majd fel — ráadásul frusztráló hibákként: *nem fér az ember fejébe*, hogy egy profi szerző hogyan adhat ki a kezei közül ennyire „modoros, vacak, érdektelen művet". (*Spoiler alert*: Térey már *A Legkisebb Jégkorszak* esetében is nagy esztétikai kockázatot vállalt a társadalmi szatíra és a disztópia műfajának „sajáttá írásával", saját írói programjához igazításával. Akkor még elsősorban az értelmezések szóródtak, nem pedig az esztétikai értékítéletek.)

A *Káli holtak* egy fejlődéstörténetet mesél el — krízissel és felemás feloldással. Hangsúlyosan kortárs magyar díszletek között játszódik: a szereplők a mai Budapesten és a számunkra ismerős Káli-medencében — valamint Kolozsváron, Rómában, Athénban, Isztambulban, Szentpétervárott — járnak-kelnek. A regény alaphelyzete egyetlen kurta mondatban összefoglalható: a sikeres fiatal fővárosi színész, Csáky Alex élete válságba kerül. A *Káli holtak* cselekménye a körül forog, hogy Csákynak sikerül-e úrrá lennie a krízisen. (Az első személyű elbeszélésmód hagyományosan közel hozza hozzánk a főhőst — akár hajlandók vagyunk vele rokonszenvezni, ne adj isten azonosulni, akár nem —, ezért a kritikák leginkább keresztnévvel hivatkoznak a férfira. Úgyhogy legyen mostantól: Alex.)

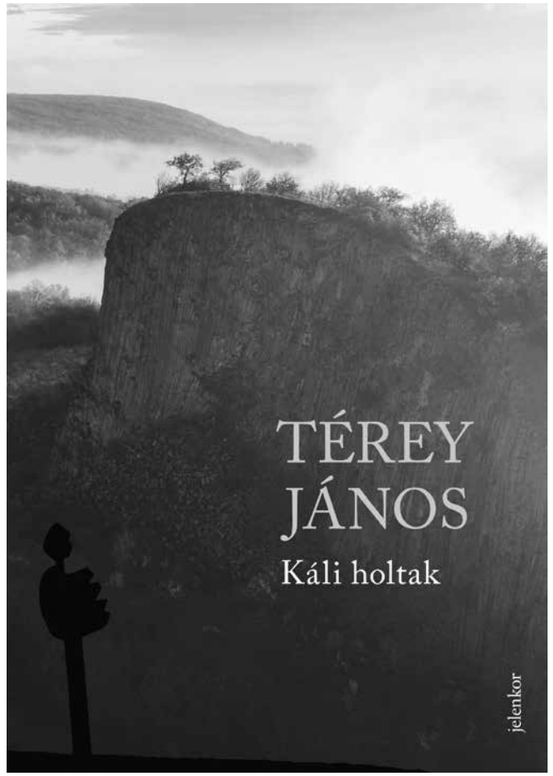
A főhős–elbeszélő ritka önreflexív pillanataiban — színpadi embertől már-már elvárható módon — a *szerep* metaforáját hívja segítségül élethelyzetének, magánéleti és szakmai konfliktusainak értelmezéséhez. Szüleihez fűződő viszonyát közel harmincévesen is elsősorban a gyerek- és kamaszkorban kialakított szerepminták határozzák meg: rideg és számonkérő apjától képtelen a halálos ágyánál felnőtt módon elbúcsúzni — pedig a „házizsarnokból" („aki hangerővel és olykor pofonokkal próbálta eldönteni helyettem a jövőmet") időskorára a fia sikereit gyengéden felügyelő, támogató szülő vált. Alexnek a saját lányával sem harmonikusabb a kapcsolata: szemlátomást nehezen tud a szülői szereppel azonosulni („tisztára olyanokat beszél, mint egy gyerek", jellemzi Renáta), s ezen nem segít, hogy a lánya külön él tőle. Szerelmi kapcsolatait nem tudja lezárni („ez az ősz is azzal telik, hogy bolyonganom kell a volt nőim között, mint egy kiütött Kékszakállúnak"), újat nem tud nyitni: hiába gyakorol rá erős erotikus vonzalmat Luca, a csellóművész („a gyors tételben pont olyan ez a nő, mintha egy kamaszfiút erőszakolna"), néhány „felvillanyozó attak" azért belefér Alex részletgazdag életébe. Pedig a lány valódi társnak tűnik: vele minden „gördülékeny és természetes, semmiért nem kell pirulnom, semmit sem kell szégyellnem"; mintha Alex megtalálná, amit és akit keres: „Lucával lehetek olyan, amilyen". A kapcsolat (eleinte) mégis csupán félig-meddig üzemel; Alex úgy gondolja, hogy a saját hibájából. Nem véletlenül fogalmaztam szexista klisékben: jóllehet a főhős — széles látókörű, olvasott emberként („lenyomtál két évet a bölcsészkaron") — genderkérdésekben hozza a felvilágosultsági minimumot, például viszolyog színésztársa, Brúnó „középkori nőszemléletétől", párkapcsolatát szinte csakis a domináns (szenvedő) hím első személyű perspektívájából képes elgondolni. És természetesen ezzel a szereppel sem tud azonosulni.

Alex szakmai önértékelése sem sokkal kiegyensúlyozottabb. A számára ismertséget hozó előadás, a „trianoni" *Hamlet* sikere ellenére úgy érzi, hogy nem ura a karrierjének: erős rendezői irányításra szoruló színészként ki van szolgáltatva mások kreativitásának („te csak nyugodtan instruáljál engem, édes kincsem", veti oda a kislányának, „te meg a fél világ"). A férfi úgy éli meg, hogy mind a privát, mind a szakmai életének centruma *önmagán kívül* van. Az inautentikus szerepekbe zárt individuum nem képes megfogalmazni saját magát. (A korábbi kritikák mindezt előszeretettel Alex „reflektálatlanságaként" értelmezték, sőt Locker Dávid Mátyás[4] vagy Bedecs László[5] egyenesen megrótta a regényt „a személyiségábrázolás hiánya" és az emberi kapcsolatok bemutatásának „felületessége" miatt; miközben a *Káli holtak* másról sem szól, mint hogy a főhős egyre elkeseredettebb kísérleteket tesz az önmegértésre.) Az ebből fakadó önértelmezési és önértékelési zavar számos tünetével találkozhatunk a szövegben. Alex gyakran elmerül az önsajnálatban („mások hülyeségért tartom a hátam, és bár sok mindenben vagyok elég jó, soha semmiben nem lehetek a legjobb", és ez még sehol sincs a „kihasználtságáról" vagy a „beskatulyázásról" szóló panaszszólamokhoz képest); küszködik a hiúságával, jobbára sikertelenül („szerintem elképesztően jól sikerült, hazai és nyugati mércével is kimagaslóan", jellemzi a *Ványa bácsi* isztambuli vendégelőadását, majd egy oldallal később elhatárolódik a színésztársak retorikus felülfogalmazásától: „én sosem tudok ilyesmit meggyőződéssel állítani a munkámról, talán mert kijózanítana"); és rendszeresen bizonygatja a szakmai kompetenciáját („kövezzetek meg érte, én is azt mondom magamról, hogy a saját részemet jól fogom csinálni[,] de azért néha, csak néha némi kitekintést engedjetek meg, véreim, a fárasztó egotripetekből").

Amikor viszont kortárs művészeti, kulturális és politikai kérdésekre terelődik a szó, Alex végre elemében érzi magát. Az elbeszélő-főhős — *mint a Térey-hősök általában* — rendkívül jó megfigyelő, és kiváló érzéke van a frappáns mondatokhoz; repertoárja a (szeretetteli?) gonoszkodó iróniától a gyilkosan szatirikus ábrázolásig terjed. Legyen szó kulturális jelenségekről: a Káli-medence „kulturális gyarmatosításáról", az építészeti modernizmusról, a művészeti ipar működéséről, a független színtársulatok teljesítményéről, a polgári színház válságáról, a gasztroturizmusról vagy épp Újpest és Kolozsvár múltjáról és jelenéről — vagy akár magatartásmodellekről, a művészeti világon belül és kívül. Lásd a „hamis és fullasztó" művekkel támadó profi kultúriparosokat (a fiktív Kőnig Attilától, a Térey-univerzum emblematikus figurájától a valóságos Daniel Kehlmannig); a „kulturális szemétlerakóhelyként" üzemelő online kulturális közegek véleményvezéreit; a *personal brand*jüket a közösségi médiában gondosan ápoló színésztársakat; a rendezvényjáró „értelmiségi hiénákat"; vagy a „kriptokonzervatív művészeti akadémia" kurzushű, bőrmellényes képviselőit. Vagy gondoljunk akár arra a jelenetre, amelyben Alex szellemes tipológiába rendezi a játszótéri szülőket viselkedésmódjuk és „munkaruhájuk" alapján.

Izgalmas dinamikát kölcsönöz a regénynek, hogy a főhős-elbeszélő álláspontja sok esetben nem egyértelmű: Alex hol azonosul a kortárs művész egzisztenciális helyzetének és dilemmáinak közhelyes szólamaival, hol távolságot tart tőlük. A szomorú diagnózist jól ismerjük (és a regényről szóló kritikák szinte kivétel nélkül kiemelték): a művésznek elkerülhetetlenül kompromisszumokat kell kötnie a sikerért és az elismertségért, nevét és arcát kell adnia esztétikailag gyenge minőségű, de ügyesen hype-olt produkciókhoz, amelyek precízen kielégítik a rossz ízlésű fizetőképes közönség alacsonyrendű igényeit. Alex színpadi társa, Binder Lívia — a Térey-univerzum szintén visszatérő figurája — is ilyesmire kényszerül, amikor elvállalja a Józsefvárosi Színház noir krimidarabjának női főszerepét. „Tőrőlmetszett blöff", jellemzi Alex, „földszintes, levegőtlen, igénytelen és gyáva". Egyedül talán az menti a színésznőt (legalábbis a főhős szemében), hogy nem sorakozik fel azon művészek közé, akik „nyilatkozataikban megpróbálják tétmérkőzésnek ábrázolni a kompromisszumos fizetéskiegészítésüket". Mi, olvasók persze már tudjuk: hamarosan elkészül a *Boldog Karit, Zsú!* című *„puha, érzelmes és vicces* szinglifilm" [*Átkelés Budapesten*], amely „valóságos *snow attack* lesz a jóízlés ellen" [*A Legkisebb Jégkorszak*] — Binder Lívia és Csáky Alex főszereplésével… Fontos észrevenni (és a korábbi kritikák jobbára elmulasztották): a regény más pontjain a főhős-elbeszélő *nem* azonosul a szórakoztató művészet és az autentikus művészet ilyesfajta megkülönböztetésével, mert a művészeti értéket részben máshol helyezi el — a narrátor elgondolásai pedig legfeljebb csak ez utóbbi esetben esnek egybe a szöveget szervező és *a főhőstől finoman ironikus távolságot tartó* elbeszélői tudat meggyőződéseivel (*aka* világkép). Miről is van szó?[6]

Térey János epikai univerzumában a műalkotások (ritka) esztétikai sikeréért egyetlen dolog szavatol: a művészi gesztus és jelenlét erőssége. A *Káli holtak*ban három elképzelt műalkotást ismerünk meg, természetesen mindhármat Alex perspektívájából: a Borombovics Géza rendezte „elözönlős" horrorsorozatot (amely szintén a *Káli holtak* címet viseli), valamint a fiktív Füst Milán Színház két előadását, a Sulyok Mátyás-féle legendás „trianoni" *Hamlet*-rendezést, illetve a Gróf István-féle *Haramiák*at. A horrorsorozat dialógusai és jelenetei (kurzivált formában) beépülnek a regény szövegébe; a *Hamlet* különböző vendégelőadását Alex részletesen bemutatja (legalaposabban és a leginkább



értelmező módon a kolozsvári előadást a regény hatásos zárlatában), ugyanígy a *Haramiák* főpróbáján és premierjén történteket. Érdekes módon a két darab szövegéből alig néhány mondat kerül át Alex monológjába — és ez a kevés is vagy olyan részlet, amely hangsúlyosan a rendezői koncepció révén került bele az előadásba (lásd például az Ady-verset a „trianoni" *Hamlet*ben), vagy a végső változatból *kihúzott* szövegrész. (Ez utóbbira Földes Györgyi hívta fel a figyelmet.[7])

Az alkotók szándéka szerint mindhárom mű erős művészeti határátlépést valósít meg. Még a *Káli holtak* is, hiszen egy filmes zsáner honosítása mindig kockázatos művészi gesztus — már amennyiben az átvétel nem szolgai utánzást jelent. (Az „elözönlős horror" ráadásul önmagában véve is „határátlépő" zsáner.) A klasszikus drámák *radikális* újraértelmezése értelemszerűen szintén kockázatos vállalkozás — eltekintve attól, ha éppen a radikális újraértelmezés elvárása a norma. (Alex szerint ettől nem kell félnünk: a kortárs magyar kőszínházak unalmasan „óvatos

[4] Locker Dávid Mátyás: *A tízmillió kompromisszum országa*, PRAE.HU, 2018. 10. 27.; elérhető: https://www.prae.hu/article/10606-a-tizmillio-kompromisszum-orszaga/.

[5] Lapis József: *Kortárs fórum 2., Térey János: Káli holtak (1. epizód)*, Alföld Online, 2018. augusztus 16.; elérhető: http://alfoldonline.hu/2018/08/kortars-forum-2/.

[6] Idén augusztusban az Alföld online körkérdést intézett számos kritikushoz a *Káli holtak*kal kapcsolatban. Az alábbiakban néhány részt (kis változtatásokkal) átemelek a válaszaimból.

[7] Lapis József: *Kortárs fórum 3., Térey János: Káli holtak (2. epizód)*, Alföld Online, 2018. augusztus 22.; elérhető: http://alfoldonline.hu/2018/08/kortars-forum-3/.

műsorpolitikával" dolgoznak, a „rendetleneket" „elkaszálják vagy száműzik a perifériára".) Ha a határátlépés erős művészi *jelenléttel* párosul, a műalkotás nem pusztán átlépi a konvencionális határokat, hanem megszünteti azokat — és érvényteleníti a határok fenntartásában érdekelt *esztétikai ideológiákat*.

A zombiapokalipszisnek ez nem sikerült: a regény szereplői (a kulturális „megmondóemberektől" a színészekig és magáig Alexig) folyamatosan a popkultúra, azon belül is a *trash* műfajok és a „valódi" művészet viszonyán lamentálnak — ahelyett, hogy átadnák magukat az erős élménynek, és értelmezői kapcsolatra lépnének a művel. Ez nem véletlen: a zsánersorozat dialógusainak furcsasága, a jelenetek látszólagos művészi telítettsége azt a célt szolgálja, hogy elfedje a zavaros, átgondolatlan és művészileg hazug koncepciót. Alex eleinte bízik a sorozatban: a *Káli holtak* nem pusztán a művészi önkiteljesedést hozhatná el számára, de a férfi a főszereplő, Botond bőrébe bújva az önmegértés útján is előreléphetne. Minél többet ismer meg azonban a forgatókönyvből, és minél intenzívebb kapcsolatba kerül Borombovicccsal és a stábbal (a „káli kultúroligarcha" fantasztikusan ízléstelen kúriájának leírása — a Káli Árkádia kapuját csak a kiválasztottak léphetik át! — a regény egyik csúcspontja), annál világosabban látja: az inváziós horrorsorozat művészi és önaffirmációs tekintetben tévút. Ráadásul a veszélyesebb fajtából, az alacsony kulturális presztízsű sorozat később akadályt jelenthet Alex kőszínházi karrierjében.

A *Haramiák* hasonlóképpen sikertelen vállalkozás: az erős színpadi jelenlét hiánya miatt („az eredeti darab átváltozását nem tudod megjeleníteni", állapítja meg a dramaturg) az előadás összes formai gesztusa — a black metál zenekar felléptetésétől a „tűpontos" dialógustechnikáig — üres, hatásvadász formabontásként lepleződik le, miközben az alkotói szándék szerint „szinte már klasszicizáló" feldolgozásról lenne szó. Ami ismét nem pusztán művészi vagy szakmai kudarcot jelent Alex számára: a férfi a szerep értelmező megtestesítése révén a felnőtté válás krízisével szeretett volna (ismét) megküzdeni, hogy a színpadon kívüli életébe visszatérve (ha Alex esetében van értelme ennek az elválasztásnak) birtokba vehesse, saját képére formálhassa a rá kiosztott társadalmi szerepeket. Ez — többé-kevésbé — elmarad.

A *Hamlet*nek azonban sikerül, ami a másik két műnek nem. Nem utolsósorban azért, mert a darab szövege semmilyen (triviális) értelemben *nem szól* a trianoni traumáról, így a kérdéses jelentéseket az erős színpadi hatásokkal operáló rendezésnek és az átgondolt színészi játéknak kell *megérzékítenie*. Ezzel elbizonytalanítva, sőt lerombolva a „hagyományos", politikai érdekek vezérelte Trianon-értelmezéseket. Alex víziója szerint a „társadalmi ügyeket képviselő", valamint az emberi nyomorúságot *közvetlenül* ábrázoló (valójában persze nagyon is stilizált) művészet semmilyen körülmények között sem lehet sikeres. Hiszen hatásmechanizmusában nem az erős művészi jelenlétre támaszkodik, hanem a mű *témájára* bízza az értelemadás folyamatát: a közönség tagjai a megfelelő részleteket felismerve mechanikusan előhívják az unásig ismert ideologikus jelentéseket, miközben művészi értelemben *nem történik velük semmi*. Ezért bírálja Alex a *Saul fiát*, mely filmben amúgy mellékszerepet játszott, és úgy általában mindenfajta közvetlenül „traumafeldolgozó", az emberi nyomorúságot „kendőzetlenül felmutatni kívánó", a férfi szerint egyenesen pornográf (vesd össze *A Legkisebb Jégkorszak* emlékezetes sorával: a módos művészek „*éhező, fázó modelljeikről / Frappáns nyomorpornót forga[t]nak / Könnyezve*"), vagy közvetlenül politizáló, „elkötelezett" művészetet. A *Hamlet* sikere abban áll, hogy elkerüli ezt a csapdát — ezzel fényesen igazolva Alex esztétikai meggyőződéseit.

A Térey-nagyepikát szervező világképet másutt *ironikus konzervatív antropológiának* neveztem.[8] Ennek semmi köze a posztmodern iróniához (ennyiben talán félrevezető az „irónia" címke), jóllehet a *Káli holtak* néhány eljárása — a radikális eklekticizmus, a fikciós szintek metaleptikus egymásra nyitása, a zombisorozat és a regény közti fiktív tükörjáték — a posztmodern poétikákat idézi. (Ezt Smid Róbert[9] és Orcsik Roland[10] hangsúlyozta leginkább.) De csak idézi. A Térey-regények világában az identitás *elvileg* megteremthető, a széttartó személyiségalakzatok egységes szubjektummá rendezhetők — az önmeghatározás azonban minden esetben a (saját aktuális szerepeivel és élethelyzetével azonosulni képtelen, „kallódó") főhősök *feladata*. Az önmeghatározásnak egyetlen útja van: kapcsolatba kerülni a nem személyléptékű grandiózussal. Egyrészt a kontrollálhatatlan, emberi fogalmakkal ugyan leírható, de nem azokhoz igazodó természeti folyamatokkal, különös tekintettel a katasztrófaszerű pusztulásra és létrejövésre. (Lásd a regényben Alex nagy természetjárásait.)[11] Másrészt az ugyanilyen vak, grandiózus történelmi folyamatokkal, amelyek kultúrákat emelnek fel és pusztítanak el (gondoljunk csak a regényben folyamatosan érzékelhető terrorfenyegetésre mint a katasztrófa homályos előérzetére). Pontosabban (képi metafora következik!): a monumentális változások ellenállhatatlan erővel egymáshoz préselik a különböző kulturális alakzatokat. A Káli-medence mitológiáját és a 21. századi *upper class* gasztrokultúráját, az ironikus popkulturális zombikultuszt és a keresztény spiritualitást; stb. A világkép mélyen ironikus: *belül* kell állnunk a kultúra világán, hogy az identitásunkat megfogalmazhassuk — mégis *kívülről* kell szemlélnünk a kulturális alakzatok bonyolult összefüggéseit és „harcát", hogy megpillanthassuk a számunkra ismerős világ szerkezetét alakító erők működését. Ugyanis kizárólag ez a tudás és világészlelés stabilizálhatja a személyiségünket. Az így elérhető ön- és világmegértés persze nem jelent *tételes* vagy fogalmilag artikulálható önmeghatározást; ennyiben a Térey-hősök definíció szerint soha nem érhetik el a céljukat.

[8] Bárány Tibor: *Bóbita, bóbita, dance! (Térey János:* A Legkisebb Jégkorszak*)*, Alföld, 2016/12.; elérhető: http://kulter.hu/2017/01/bobita-bobita-dance/.

[9] Lapis József, *Kortárs fórum 2.*

[10] Lapis József: *Kortárs fórum 3., Térey János: Káli holtak (3. epizód)*, Alföld Online, 2018. augusztus 28.; elérhető: http://alfoldonline.hu/2018/08/kortars-forum-4/.

[11] Például a 242. oldalon: „Látni vélem a lávaszökőkutak zubogását, hallani az ágak reccsenését, a földbe csapódó kövek robaját; közben perzsel az eszelős hőség. […] Milyen isteni harag az, amelyik így dúlja a földet! […] / Ilyen szeretnék lenni. Ilyen perzselő és ellenállhatatlanul előretörő. És ilyen nyomot kéne hagynom. Beépülni. Rejtőzni, és úgy kerülni egyszerre csak legelőre."

Kivételes esetben a művészet révén is kapcsolatba kerülhetünk a grandiózussal: a valóban erős művészi gesztusok révén a mű képes meghaladni az ideologikus világértelmezéseket és a hatásvadász rácsodálkozást a szörnyűségekre, fel tudja mutatni a kultúrát és a világunkat ténylegesen alakító folyamatokat. A trianoni *Hamlet*nek ez (részben) sikerült. (De azért lásd Arató László megfontolandó észrevételeit az elképzelt rendezői koncepció és a regény poétikájának ellentmondásaival kapcsolatban.) Érdekes módon Alex csak a kolozsvári vendégelőadás idejére érti meg a darabot; ez a regény dramaturgiai végpontja, utána már csak a rövid álomjelenet következik Alex–Botond főszereplésével. Rezignált lelki békéjének eléréséhez, miként *A Legkisebb Jégkorszak* Mátrai Ágostonja, alternatív utat választ: a *közösségi keretek között megvalósított* (jelen esetben: párkapcsolati) *intimitás* kiüzdését. Persze józan, „megnyugtató" szerelmi viszonya Lucával — túl motorbaleseten, utcai verekedésen és színpadi csonttörésen — igen messze áll Mátrai és Fruzsina idilljétől vagy attól a bensőségességtől, amelynek Szemerédy Alma válhatott részesévé a svábhegyi istentiszteleten. Úgy látszik, a legalább részleges boldogság lehetősége csak egyszer adatott meg a Térey-hősöknek az életműben…

A művek ironikus (és konzervatív) világképét a korábbi drámákban és verses regényekben jól tükrözte a „mindenki rezonőr" elbeszéléstechnikai alaphelyzete. A szereplők többé-kevésbé emelt, irodalmi dikciót használva cinikus éleslátással jellemzik egymást és a helyzetüket, átgondolt reflexióikat olykor szentenciákban és költői képekben fejezik ki — és ha az egyik szereplő a fikció játékszabályai miatt minderre nem lenne képes (mondjuk, mert intellektuális vagy másféle korlátai nem teszik lehetővé számára a gondolat megformálását), az elbeszélő készségesen a segítségére siet. Ennek a szabad függő beszéd alkalmazása volt a legfőbb eszköze; de olykor egy-egy (idézőjelekkel kiemelt, egyértelműen a figurának tulajdonított) szereplői megszólalás esetén is a szereplői szólam mögött álló elbeszélő hangját hallottuk.

A *Káli holtak* továbbörökíti ezt a szerkezetet — azzal a lényeges különbséggel, hogy ezúttal a mögöttes elbeszélői tudat nem különül el formailag a legfontosabb szereplői szólamtól, Alex szólamától; tudniillik első személyű elbeszéléssel van dolgunk. Mindazonáltal az ironikus distancia jól érzékelhető.[12] (Erre többen is felhívták a figyelmet, mások közt Bene Adrián[13] és Valuska László.[14] A főhős és az én-elbeszélő közti távolságról lásd Márton László friss tárcáját.[15]) Az elbeszélői alaphelyzet is erre utal: Alex mintegy időben elcsúsztatott élő közvetítést ad a saját életéről — hol élőszóban, hol konvencionálisan irodalmiasra formálva, hol a kettő között —, ő maga beszélteti az egyes szereplőket, illeszti be a szövegbe más művek töredékeit, és végez további narrációs műveleteket. Ez azonban nem reálisan elképzelhető forgatókönyv: a *Káli holtak* szövegét nem tekinthetjük sem valóban elhangzó monológnak (kinek mesélné el a vele történteket Alex pár órás [?] csúszással, és miért tenne ilyet?), sem a főhős tudatfolyamának (annál azért Alex erősebb kontrollt gyakorol az elbeszélés felett), így kénytelenek vagyunk mögöttes elbeszélői tudatot feltételezni. Ez a tudat működteti a narrációs masinériát, és beavatkozik a folyamatokba, amikor szükségét látja. Alex persze nem csupán abban az értelemben rezonőr, mint minden Térey-hős; feltehetőleg gyakrabban esik egybe a szemlélete a regény világképével, sőt, olykor a szerzőével is egyezik a véleménye (mármint a Térey János nevű közszereplőével, aki a 2018-as POSZT programjának összeállítójaként gyakran nyilvánult meg színházi ügyekben) — de nem minden esetben.

A *Káli holtak* magas szinten megvalósítja mindazt, ami miatt Térey János korábbi epikai műveit nagyra tartottuk; és *ha jól értjük* a regényt, lenyűgöző olvasmány. De a vegyes kritikai fogadtatás világosan jelzi a szerző döntéseinek esztétikai kockázatait. Az első személyű, kvázi-naplóregényszerű elbeszélésmód automatikusan előhívja az elbeszélői pozíció „valószerűségével" (vagy legalábbis egyértelműségével, könnyen áttekinthetőségével) kapcsolatos elvárásokat. Ha értelmezésünk szerint a regény arra utasít bennünket, képzeljünk el egy harminc körüli színészt napjaink Magyarországán, akkor nem fogjuk érteni, miért beszélnek olykor idegesítően „modorosan" a szereplők, és mit keresnek a regény szövegében egy fiktív (és ebben a formájában soha meg nem valósuló) zombisorozat dialógusainak töredékei. (No meg miért bukkan fel egyre-másra a rejtélyes Bókay, „a Ferencváros legendás edzője", amikor Alex sorsa éppen rosszabbra fordul…) Ha az első személyű elbeszélő tételesen kifejti, mit gondol a kortárs színházról, és ez a vélemény olykor kísértetiesen emlékeztet a hús-vér szerző interjúira, akkor az olvasó úgy érezheti: a mű esztétikai értékét (legalább részben) az határozza meg, hogy elég eredeti-e ez az elgondolás, kellőképp újszerű perspektívát nyit-e a kortárs magyar színházi világra, esetleg hogy *igaza van-e* a főhősnek és a szerzőnek. (Lásd a Kétlámpás színikritikai blog szerzőinek izgalmas vitáját Térey Jánossal és Csáky Alexszel.[16])

A regény főhőse így határozza meg a Térey-féle (poszt-posztmodern) irónia alapszerkezetét (bár nem *mondja*, hogy ezt csinálná): „idézőjelbe tesszük, de nem röhögjük ki". *A Legkisebb Jégkorszak* és a *Káli holtak* pontosan kijelöli a feladatot a következő *erős* Térey-művek számára: az idézőjelek is láthatók legyenek, és az olvasó se akarjon mindenen röhögni.

[12] Mutatok egy példát. A 301. oldalon ezt olvassuk: „Aztán elhallgatok, mer tudom, hogy Nórának újabban barátnője van. Tudunk a múltbeli barátairól, de múltkor Tabáni Janika látta a metrón egy lánnyal. Nóra a sarokban ült, a melletté lévő ülés foglalt volt. Vele szemben állt egy huszonöt év körüli, *dacos tekintetű* lány. Nóra *a lány farmernadrágjának elülső zsebébe süllyesztette a hüvelykujját*, és *olyan beszédesen nézett föl rá,* hogy a jelenet nem szorult magyarázatra. *Egyszerre volt az a mozdulat birtokló, provokatív és fuldokolva szerelmes.*" (Kiemelések tőlem.) Itt nyilvánvalóan nem Alex beszél, nem ő inszcenírozza a jelenetet, hiszen ott sem volt, és nem az ő perspektívájából látjuk a szereplőket.

[13] Bene Adrián: *„Addig jó, amíg a szerep védettségében vagy."*, Jelenkor, 2018. augusztus 8.; elérhető: http://www.jelenkor.net/visszhang/1091/addig-jo-amig-a-szerep-vedettsegeben-vagy.

[14] Valuska László: *A zombiapokalipszis a színészt és a Káli-medencét is bedarálja*, Könyves Blog, 2018. június 22.; elérhető: https://konyves.blog.hu/2018/07/22/terey_janos_kali_holtak.

[15] Márton László: *Képernyőhős színpadi próbán*, Bárka, 2018. november 12.; elérhető: http://barkaonline.hu/utoer/6249-marton-laszlo-tarcai.

[16] *Káli holtak*, Két Lámpás, 2018. július 25.; elérhető: https://ketlampas.blog.hu/2018/07/25/kali_holtak.

BENE Adrián

„Végre van egy másik életem.” A szolipszista dialógus olvashatósága

(Bartók Imre: Jerikó épül, Jelenkor, 2018)

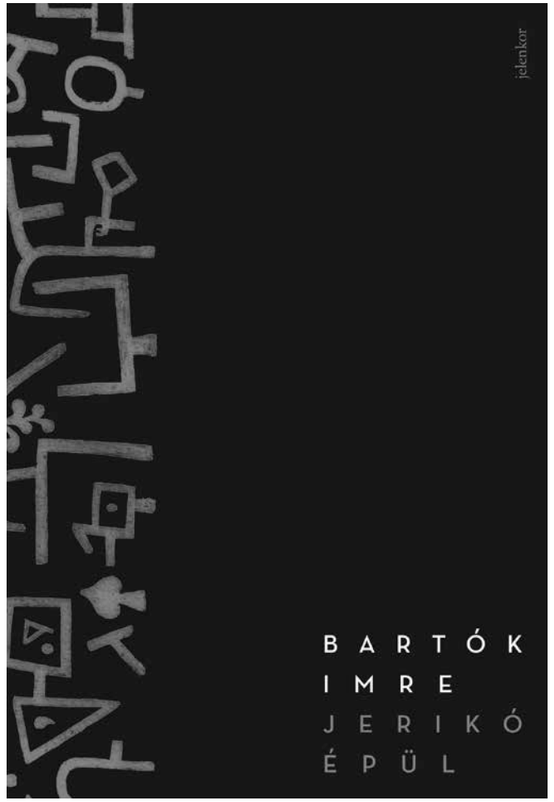
Bartók Imre új regényének címe nem csak a *Bildung* eszményére utal ironikusan, egyúttal arra is gondolhatunk, hogy ettől elválaszthatatlanul az írói életmű továbbépüléséről is szó van. Az eddigi szövegek témáinak és regisztereinek ismétlődése tudatos építkezésre utal. (Élet és életmű összekapcsolását a szerző irodalomkritikáinak a biografikus fikcióba való beillesztése is jelzi.) Az építés motívumához kapcsolódik a vár metaforája, amely a szöveg működésének modellje: „A várban kifinomult csapdák várakoznak, kriptából és falak mögül előszökő kísértetek, melyek megjelenéséhez elegendő egyetlen rossz lépést tenni az odabent portyázó kesztyűbábnak.” (348) A szöveg a mise en abyme/abîme működtetésében (és az arról szóló okfejtésben) a posztklasszikus narratológiák és a derridai filozófia iránt egyszerre mutat fogékonyságot. Ez a formai önreflexióval kombinált filozófiai–reflexív szólam nem új Bartók Imre regényeiben. A filozófiai kérdések színrevitele, a test, a tudat, az identitás és az élet mint élményfolyam fenomenológiai megragadásának igénye továbbra is felfokozottan figuratív, poétikus prózastílussal párosul, amelyben a hatásketés gyakran öncélú. A meglepő asszociációk, a szójátékok, a kiforgatott idézetek a világ groteszk, csak ironikusan vagy tragikusan szemlélhető vetületét prezentálják — ezúttal az önéletrajzi beszédmódot is beillesztve a hangok, regiszterek sorába. A modern próza egyik jelentős műfaji hagyományát mozgósítja ezáltal, amelynek alapművei közül Jean-Paul Sartre *A szavak*át meg is nevezi, a magyar irodalomból pedig hasonlóan fontos hivatkozási pont számára Nádas Péter, különösen az *Emlékiratok könyve*. Olvasatunk az intertextusok aprólékos ismertetése helyett a szöveg narratív szerkezetére összpontosít, azt elemezve, ahogyan az önéletrajz és a regény egyaránt eszközzé válik Bartók számára a prózapoétikai és filozófiai koncepciójának a demonstrálására.

Az önéletrajzi beszédmód a regény számára kijelöl bizonyos kereteket és lehetőségeket, amelyek általában a referencialitás, a valóság és fikció viszonya, az autofikció lebegtetése körül örvénylenek. Az autobiografikus narráció lehetőséget ad a múltbeli és a visszaemlékező én, a gyermeki fantázia, látásmód (főként a regény első felében) és az önreflexív alkotói pozíció szembesítésre, egymásba játszására. A két látásmódot egyesítő baljós metaforák (a telefonkészülékek „fosszilizálódott fekete rákok”) tökéletesen illeszkednek a szerző invenciózus, képszerű stílusába — az álnaiv perspektívakeverés viszont inkább csak a gyerekkort megidéző elbeszélői pozícióhoz kapcsolódó narratív toposz, magas labda, amely speciális funkció híján könnyen megreked a lapos gyerekszáj-humor szintjén. Ennél kétségtelenül tartalmasabb megoldás az is, ha az öngyilkos óvónéniről szóló televíziós hír által az ötéves gyerekben keltett benyomás közvetlenül belenő a szerzőnek kedves, eldönthetetlenül–elválaszthatatlanul morbid és idilli regiszterbe: „Nem érzek meglepetést, nem érzek semmit sem, bár azt különösnek találom, hogy Kati néni, akivel mindeddig csak az óvoda falai között találkoztam, a mi otthonunkban is megjelenik. Mintha látogatóba jött volna hozzánk.” (12) Majd rövidesen így folytatja: „[…] eszembe jut, hogy pár héttel korábban Kati néni, aki ma reggeli megtalálásáig egy tölgyfaágról csüngött alá valahol az erdőben, és miközben hosszú, kéklő ujjai között sípolt a korai szél, bizonyára jó néhány mókus is elszaladt alatta, nem zavartatva magát halott pillantásától és a néhány tejeszacskónyi súlya alatt meghajló ág nyikorgásától, hogy pár héttel korábban Kati néni éppen engem és Szilárdot utasított rendre a délutáni szabadfoglalkozás során.” (12)

A kora gyermekkor felidézése és a családi viszonyok bemutatása alig kezdődik el, máris átvált egy Kafkát idéző esszébetétbe (17–21), amit így jó eséllyel az autodiegetikus narrátor analógiás önértelmezéseként, parabolaként olvasunk. Az emberi egzisztencia és az én problémaköre a végesség és a művészet szembesítésében jelenik meg: a halál megszabadít a mimézis kényszerétől. (45) A megélt valóság és az (azóta) átélt művészi és filozófiai hatások metaleptikusan összemosódnak, Kafka züraui korszaka (Odradek emlegetése) párhuzamaként (is) megjelenik Hölderlin a toronyban, majd *A Rajna* című költeménye (szintén mint visszatérő motívum) egyúttal Celant is ide kapcsolja a *Tübingen, január* révén (59–60), kiegészülve Rilke duinói elégiáinak gyakori megidézésével. A létezéshez kapcsolódó otthontalanság és szorongás egyrészt az őrületben, a halálban jelöli ki a szabadságot, a gyermekkor pedig a világ teljességéhez való közvetlen, reflektálatlan viszonyulás eredeti lehetősége. Az irodalmi hatások visszavetítése is jelzi, hogy a gyerekkori én felidézése inkább újrateremtés, a személyesség megmentése, az attól való folyamatos távolságtartáson keresztül. Kafka *Levél apámhoz* című szövegével kapcsolatban olvashatjuk a regény végén, az utolsó függelékben ezeket az önértelmező gesztusként is felfogható sorokat: „a valóság és a fikcionalitás közötti határ foglalkoztat ebben a szövegben […], hogy mindaz, ami itt megfogalmazódik, mennyiben egy irodalmi térben szólal meg, mennyiben jelenthet egérutat az író–elbeszélő számára”. (591) Legalább annyira fikcióalkotásról van szó tehát, mint az anya tudatába, vágyaiba való belehelyezkedés esetében. A saját eredetről lévén szó, közvetett autofikció ez, ahogyan az apa figurája is terápiás alkotás, de a kockás alsógatyából kilógó szőrös heregolyók látványa Noé meztelenségét is jelenti; fontosabb, hogy ősjelenet, mint hogy (esetleg) életrajzi élmény.

A szövegben többször nyíltan is felkínált pszichoanalitikus olvasat egy alanyt feltételez, akinek a feltárulkozása azonban távolról sem spontán, a látszólagos tudatfolyam megkomponált és erősen reflektált. A szülőkhöz kötődő traumák valóságossága a szöveg biográfiai hitelességével együtt válik bizonytalanná, ezáltal eloldódik a háttérben bujkáló szubjektumtól, irodalmi témaként jelenik meg. Az írásra törő akarat felfedezése, az íróvá válás vágya az önéletírás része, azonban ennek következményeként egyúttal a fikció személytől elváló valósága is megjelenik: irodalomról van szó, amikor magunk elé képzelünk egy családot, először is két szülőt — olvassuk az erről szóló elmélkedésben. (334–337) „Vedd ezeket a szülőket, a két érző szívű bábut, kenj szét rajtuk képzeletben némi tojássárgáját — ami elbizonytalanítja a pillantást, egyúttal empátiára nevel minden dologisággal szemben —, mintha sülni kész pogácsák volnának. […] A családi vizitációk a partraszállás napját idézik, ijesztő méreteket öltő összefogás rémképe sejlik fel előtted, egy hadművelet, melynek kitervelői nem sajnálják az áldozatokat, és nem rettennek meg a hátrálástól, hiszen bármikor visszatérhetnek, megújulva, váraid ellen.” (336) A metaforákkal hangsúlyozott szürrealitás is jelzi, hogy a nyelv nem referenciális funkcióban működik, hanem a műalkotásnak mint a szubjektum önalkotásának közege — „igazi értelme elsődlegesnek gondolt funkciója mögött bontakozik ki”. (40)

Az olvasóval folytatott macska–egér-játéknak további kelléke az, ahogyan a szöveg asszociatív logikája lehetőséget teremt arra, hogy a kettős, gyermeki és visszaemlékező–reflexív perspektíva egyikéhez se kapcsolódjon a szerző, szétoldódva a tudat nyomaiban. A montázsként egymásra vágott asszociációk szabad függő beszédként elválnak fokalizátortól és fokalizálttól, minden idézőjelbe kerül, az idősíkok nem különülnek el. „Egy rossz tévéműsor, ami alatt mindenki már a reklámokat várja. Szószba mártogatott kiflicsücsök. Egy megművelhetetlen parcella Görögországban, amiért ezrek áldozták életüket, köztük Lord Byron.” (64) Lábjegyzetek következnek egy fellációhoz, majd közvetlenül ezután egy szintén az életrajzi elbeszéléshez nem köthető kommentár: „Az írás kísérlet az orális szakasz túllépésére.” (65) Az önéletrajzi–családtörténeti narratíva alkalmat biztosít az alapjául szolgáló tényektől való elemelkedésre, előtérbe helyezve a teremtés örömét, a nyelv és a fantázia végtelen lehetőségeinek érzéki élvezetét és pszichoanalitikus interpretációját. „Már ez is érzéki gyönyörűség, bedugni az ujjat a számtárcsa réseibe — viszketeg, mint egy segglyuk.” (67) A könyv mottóját adó Hölderlin („Élni annyi, mint megőrizni egy formát.”) és a francia szürrealizmus művészetfelfogása kapcsolódik össze a visszaöklendezett sült szalonna tanulságában: „ilyesmi bármikor előfordulhat, ezért nem is valóságos, a valóság sosem fordulhat elő, a valóság lehetetlen”. (70) Az elbeszélő nővérének



mononukleózis-tüneteit naturalisztikusan jeleníti meg, majd a vérzés kapcsán átvált az ördögűzés leírásába, ami a klasszikus horrorfilm képsorait idézi, szerepeltetve *Az ördögűző*ből Karras atyát is. „A nővérem sikoltozik, megfeketedik lágytojásbőre. Felül, kikapja a pap kezéből a feszületet, és felnyomja magának.” (273) Hasonló technikával tölti meg esztétikai feszültséggel „a férfiak úgynevezett vetélkedéséről szóló narratívák” irodalmi toposzát az ilyen mondatokban: „A két tenyér között egyazon csikló emléke reszket, valami alaktalan növekszik és izzad a sötét és hűvös augusztusi hullámverésben.” (173) A két férfi (az apa és élettársának volt férje) kézfogásának leírása, az általa a gyerekben és utólag az elbeszélőben keltett érzések a helyszínt, a Velence-itavat átlényegítik, Lovecraft és Stephen King vendégszövegeinek segítségével emelve ki a mozaikcsaládos nyaralási szituáció bizarr, idegen voltát a hajdani gyerek számára. Az apa és az „idegen nőszemély” helyén az ágyban kocsonyás lény fekszik: „Egyetlen alakot láttam, csúcsán nem egy, hanem két fej összenőtt csomójával. Két gumót, amelyek húsos, alkarnyi vastagságú nyelvükkel csimpaszkodtak egymásba. A fejtetők már korábban olvadásnak indultak. Az arcok elvesztették eredeti halmazállapotukat.” (183)

A valóság és a fikció viszonya több szerkesztési eljárás segítségével is tematizálódik, ezek egyike a könyvben elhelyezett négy appendix, amelyek a levelezés, a napló, illetve az utolsónál az interjú és a kritika referenciális műfajait használja a két ontológiai szféra elhatárolhatóságának relativizálására. Az első rész végén szereplő anyai levelek („Imrusom! […] talán egyszer még újra anyunak fogsz hívni") személyessége a hitelesség benyomását kelti, hogy aztán a második rész elején olvasható esszébetét máris elbizonytalanítson minden személyes megnyilatkozás valóságosságára vonatkozóan. Eszerint az identitás igénye tévút; ahogyan Wittgenstein Freuddal szemben a dolgok, személyek, események önazonosságát bizonygatja, az a kényszerneurózis, a paranoia jele. (85) Ez alapján a skizofrénia a maga heterogenitásában teljesen természetes módon biztosítja az én-ek és a hangok pluralitását. Az önazonosság kérdéséhez kapcsolódik az elbeszélhetőség és az írás problémája, amelyek jól illeszkednek Bartók írásmódjához, az elbeszélői önreflexió és a filozófiai reflexió összekapcsolására való hajlamához. Ez időnként játékos, dadaista gesztusnak tűnik, ezúttal azonban — *A szellem fenomenológiája* koncepciójának fejtegetésekor a második részben — inkább fárasztó, didaktikus hatása van, esetleg még ebben a triviális formában is nehezen fogható fel a jelentősége olvasótól függően. A beszéddel és az írással kapcsolatos fejtegetések talán szerencsésebb közelségben vannak a szépirodalmi szöveggel kapcsolatos olvasói elvárásokhoz — ha az utolsó appendix értelmében ez nem is lehetne szempont. (598)

Az írással kapcsolatban az elbeszélő és az elbeszélt én artikulálhatóságáról való elmélkedés folytatja az önazonosság elleni vádbeszédet. „Kényszeres megfeleltetések, amelyek mind azt húzzák alá, hogy semmi sem felel meg semminek, legkevésbé önmagának. Minden hasonlíthatatlan, és semmi sem egy. Az írás egyszerre volna e tényállás elismerése, amennyiben termeli azt, és felfüggesztése, amennyiben küzd ellene. Hiszen maga a behelyettesítés is csak az írásban mehet végbe." (129) Az írás paradox módon egyszerre közlésvágyként és a kommunikáció elutasításaként végigkíséri ez egész szöveget, mind az elbeszélt életanyagban, mind a megszerkesztés módjában. A hatodik részben újra felbukkan a kérdés: mit jelent írni? „Az írás mániája egyszerre közlésvágy és örökös csomagolás, dobozolása valaminek, ami nem nyelvi, mégis a nyelv ösztönzi, táplálja illúzióját. […] Az írás a legelső találkozástól kezdve abszolút tékozlás, egy semmi és senki felé tartó kommunikáció, roszszul tervezett folyószabályozás metonímiája, hasábok, csövek, tákolmányok számolatlan keresztlécei, aládúcolatlan csatornák, amelyekben elveszve, mint buborékok a nyelőcsőben, ott görnyednek a kerek, ügyetlen betűk, hogy, mint a kabbala meséjében, a T-remtő színe elé járuljanak, jogaikat követelve, majd aláhulljanak a semmibe, az égboltba, melyet a testek — a betűk — bukásának színhelyévé tettünk." (343) Az idézet második mondata már csak azért is megérdemelte, hogy idemásoljuk, mert tökéletesen illusztrálja Bartók tételét az írásról, érzéki érvekkel, költői logikával helyezve margóra minden racionális ellenvetést.

Bartók újra és újra elővezeti az esztétika alapproblémáit, a különböző képzőművészeti és irodalmi alkotások ürügyén. A művészet és az élet viszonya, a valóság és a fikció, az ábrázolhatóság, az irodalmiság egyúttal a saját írásmód értelmezésére is alkalmat ad. „Tehet-e úgy az irodalom, mintha minden a régiben maradt volna, megpróbálhat-e problémamentesen illeszkedni a régi kánonokhoz, vagy ma már szükségszerűen magának is azokon a regisztereken kell megszólalnia, amelyeket a nem irodalmi műfajok oly magabiztosan uralnak? A könyv többek között erre a kérdésre is választ kíván adni […]" (258) — olvashatjuk Michel Houellebecq *A térkép és a táj* című regényéről írt, stílusosan saját kritikájának szövegrészeit, gondosan kihagyva az Houellebecqre és regényére vonatkozó, az eredetiben szereplő, nyílt utalásokat. A kritika újrahasznosított részei persze nem mind illeszkednek a szöveg poétikai önértelmezésébe, viszont alkalmasak a biográfiai szerzővel való tényszerű kapcsolat hangsúlyozására, folyamatosan elbizonytalanítva az olvasót, különböző befogadói stratégiákat várva tőle.

Bármilyen nagyszabású szellemi apparátust mozgat meg a reflexiókban az ál-önéletrajzi elbeszélő tudatfolyama, az igazi intellektuális teljesítmény fenntartani a hitelesség látszatát, miután az érvényesség kritériuma kettéválik, aszerint, hogy szerzőtől függetlenül működő irodalmi szövegként működtetjük, amit olvasunk, vagy mégiscsak ragaszkodunk egy személyes én szerzői garanciájához minden vallomásos–kitárulkozó vagy akként olvasható megnyilatkozás mögött. A második stratégia kivitelezését megnehezíti, hogy ironikus önmegkettőződéssel a fiktív szerző valójában beljebb bújik a fikciók egymásba helyezett persona-dobozaiban, míg az olvasó végül szem elől veszíti. Hogy mégis köthető a szöveg mint megnyilatkozás valamiféle beleértett szerzőhöz és annak iróniájához, az a kreatív, árukapcsolásszerű hivatkozásoknak és egy-egy ilyen többértelmű mondatnak köszönhető: „Valaki, aki ugyanolyan, mint én, többet tud rólam, mint saját magam, gyűlöl engem és minden igyekezetével azon van, hogy persze a nézők számára észrevétlenül, elfoglalja a helyem." (223) A beleértett szerző valójában a pastiche pastiche-éből konstruálódik, saját personájának paródiáját tartva maga elé mint maszkot. Ennél zavarba ejtőbb csak az lehet, amikor a nyilvános szereplések, nyilatkozatok „valódi", életrajzi szerzője kísértetiesen emlékeztet mindkét alteregóra, a tudálékosan süketelőre és az ennek háta mögül kikacsintóra is. „Noé úgy vélte, I-ten végtelen onániába kezdett, amikor megbüntette az emberiséget." (225) Ha Dominique Noguez *Lenin dadá*ja posztmodern dokumentumfikció, a *Jerikó épül* memoár- és esszéregény-fikcióba csomagolt karikatúra, pszichoanalízis és ars poetica.

Ezen program értelmében a gyerekkori szorongások kafkai valóságként jelennek meg, a későbbi olvasmányélmények, esztétikai, filozófiai tanulmányok általi modifikációjukban. Ez a kettős fikció adja a szöveg valóságát, amibe bele-beleszűrődnek a (vélhetően) valóságos biográfiai emlékek. Utalva Bartók Imrének előző regénye megjelenésekor adott interjújára,[1] a referencialitás kapcsán elmondhatjuk, hogy továbbra sem ragaszkodik olyasmihez, ami nincs. Az élettörténet toposzokból, ősjelenetekből, szabványosított építőelemekből épül az imaginárius szövegtérben, mint az a regénybeli legóvár, amit az apa véletlenül felrúgott. „Majd felépítjük újra" (324) — hangzik el, és valóban, a Hölderlin-, Rilke-, Kafka-, Houellebecq-, Nádas-legókészletek darabjaiból lapról lapra emelkedik ez az emlékpalota. „Legóvár, dohos rémromantika, igazi kísértetkastély, mindennel, ami csak elfér benne, mindent az utasítások alapján építettem föl, az ábrák alapján tettem a helyére minden egyes téglát és világos feladatkörrel bíró személyt, hiába hanyatlik a gótika, a test is szenvedni kénytelen, de miért ne játszhatnánk el a gondolattal, hogy még léteznek másféle terek, állnak az észlelés templomai, létezik egy másféle, teljesebb szenzórium." (320) Szétszedhető és új formában összerakható akár a mindig újra felépített Jerikó. Palimpszesztek kaleidoszkópja. Ahogyan a könyv végén szereplő appendix használati utasításként is felfogható dialógusában olvashatjuk: „A szöveg helyenként gátlástalanul poliglott." (502) Az eredetileg Bartók Paul Verhaeghen *Omega minor*járól írt kritikájában[2] leírt mondat kétségtelenül érvényes a *Jerikó épül* változatos regisztereire és irodalmi referenciáira. Az *Omega minor* kapcsán hangsúlyozott gigantikus, egy egész kort átfogni szándékozó poétikai program viszont itt nagyjából egy szubjektivitás fenomenológiájára korlátozódik, bár hasonlóan sokrétű szerkezetben.

Az a fokozott formai és filozófiai tudatosság, amit a fentiekben megpróbáltunk érzékeltetni, az olvasó számára értelmezői feladatokat szab ki, elvárásokat támaszt, viszont az ezzel járó élvezet (az, ami / nem — a kívánt válasz aláhúzandó) kárpótol azért, hogy a szöveg regénynek nem elég feszes, esszéisztikus részei helyenként középszerűek. Túl- és szétírtságával, Joyce *Ulysses*ére és Beckett trilógiájára emlékeztető megoldásainak ambivalenciájával képes felmutatni önmagunk megragadásának, formába öntésének lehetetlenségét: konceptuális művészetként tehát gyengeségei erénynek is tűnhetnek, talán még hatszázhat oldalon keresztül is, de valószínűbb — a korábban írt trilógiához hasonlóan egyébként —, hogy a kevesebb több lett volna. Az olvasóknak igenis vannak különféle elvárásai, annyi mindenképp, hogy ne „szolipszista dialógus" legyen a könyv, miszerint: „Amikor olvasói elvárásokról beszélünk, már vége az irodalomnak." (597–598) Nem entrópiáról van itt szó azonban, inkább arról, ahogyan egy imágó belebonyolódik egy olyan imaginériusba, amely sem nem saját, sem nem idegen, leginkább kísértetnek mondhatnánk, amelyben a kesztyűbáb keresi az útját, nem adja föl.

[1] Bartók Imre: *Mindannyian önmagunk doppelgängerei vagyunk*, Könyves Blog, 2016. június 9.; elérhető: https://konyves.blog.hu/2016/06/09/bartok_imre_mindannyian_onmagunk_doppelg_ngerei_vagyunk.
[2] Bartók Imre: *Magnum opus*, Műút, 2012032, 78.

URBÁN Bálint

Az ezer fennsík és a dobozok

(Bartók Imre: Jerikó épül, Jelenkor, 2018)

Ahhoz, hogy irodalom jöhessen létre, előbb meg kell törni az erős témákat és a stílusokat. Ez a roncsolás az, amit „írásnak" nevezünk. Az írás sokkal inkább a pusztításról szól, mint a létrehozásról.

Karl Ove Knausgård

Ahhoz, hogy Bartók Imre *Jerikó épül* című regénye az év legmeghatározóbb és egyben legfontosabb prózai megjelenése, véleményem szerint nem férhet kétség. A kortárs kritikai diskurzus szempontjából az ilyen apodiktikus kijelentések természetesen nemcsak gyanakvást keltők, de meglehetősen kockázatosak is. Mindazonáltal tovább merészkedek és azt is meg merem kockáztatni, hogy Bartók szövege a maga esztétikai és antropológiai monstruozitásával és radikalitásával nem csak az év, de az új évezred magyar irodalmának egyik legjelentősebb, leginovatívabb és legformabontóbb vállalkozása, mely nemcsak az irodalmi közeg domináns beszédmódjainak térképét rajzolja át ellentmondást nem tűrő módon, hanem magáról az irodalomról alkotott, általában konszenzusos tudásmezőt és fogalomkészletet is felforgatja. Sipos Balázs Nádas Péter *Világló részletek* című könyvéről szóló példaértékű olvasatában — mely mű meglátásom szerint több tengely és szempontrendszer mentén összefüggésbe és párbeszédbe hozható Bartók regényével — felvillantja annak a lehetőségét, hogy a több mint ezeroldalas szöveghalmaz a maga heterogenitásával nem csak az irodalomértés bevett fogalomrendszerét, hanem történelmi, szociológiai, politikai–filozófiai és esztétikai állításai mentén akár a bölcsészettudományok uralkodó múlt-, társadalom- és emberképét is átírhatja.[1] Bár a *Jerikó épül* és a *Világló részletek* mind poétikájukban, mind ideológiájukban jelentősen eltérnek egymástól, az emlékezés, az önéletírás, a modernitáskritika, a műfaji kódok szétírása és a Bildung-fogalom átalakulásának diszkurzív és tematikus rétegein keresztül mégis könnyen párhuzamba állíthatók, és úgy gondolom, hogy Sipos ajánlásai Nádas regényével kapcsolatban a szöveg hatalmas, és akár az irodalmi rezervátumon túlterjedő, felforgató potenciáljáról, Bartók művére is ugyanúgy kiterjeszthetők.

[1] Sipos Balázs: *Mimikri és autizmus*, Műút, 2017062, 16–32; elérhető: https://www.muut.hu/archivum/25872.

Bartók regényei mind poétikájukban, mind ideológiájukban lényegileg különböznek a kortárs magyar irodalom domináns szólamaitól, nem illeszthetők bele egy lokális hatás- vagy hagyománytörténeti horizontba, és egy olyan radikális és konkrét előzmények nélküli szakadást képeznek a magyar irodalmi mezőben, mely felvillant egy, a meghatározó posztmodern beszédmódok és irodalomfogalmak mögötti, lehetséges és kellőképpen utópikus irodalmat, magát az eljövendő irodalmat. E fogalom Derrida eljövendő demokrácia-fogalmára utal vissza, miszerint a politika önbeteljesítési folyamata lezárhatatlan mozgást feltételez, melynek telosza mindig egy önmagán kívül álló, még eljövendő horizontban lokalizálható.[2] Ha ezt a politikai, történelmi és társadalomelméleti felfogást kiterjesztjük az irodalomra, és elsősorban az irodalmi mezőben a XIX. század óta leginkább reprezentált műformára, a regényre, kirajzolódhat az irodalom, és azon belül a regény radikális nyitottságának ideálja. Bartók Imre művei, meglátásom szerint, a formáknak és a diskurzusoknak ezt a szélsőséges, bár sokszor eltagadott nyitottságát mutatják fel és kényszerítik ki. A bartóki szövegmodell kapcsán sokszor értetlenkedő kritikai szólamok, mintha nem akarnának tudomást venni az irodalomnak ezen lényegi tulajdonságáról, a formáknak és a kereteknek ezen folyamatos, önfelszámoló mozgásáról és abszolút nyíltságáról.

Bartók szövege nem csak felvillantja, hanem egyenesen színre is viszi a regény folyamatos alakulását, önfelszámoló, önironikus fejlődését, melyről a szövegeket egy rögzített poétikai hagyomány perspektívájából olvasó kritikai diskurzus, sokszor nem vesz tudomást (vagy csak nem akar tudomást venni). Jelen írás, a taxonómiák terhének (bűn)tudatával, félig-meddig reprodukálja a Bartók-recepció hübriszét és fétisét, mivel a műfajiság kérdésköréből indul ki és próbál értelmezési javaslatokat tenni a regénnyel kapcsolatban, hogy aztán megfogalmazzon néhány, a könyv poétikájával és a benne organikus burjánzással növekvő, terjeszkedő és egymást folyamatosan keresztbeoltó diskurzusok dinamikájával kapcsolatos megállapítást.

Antiregény?

A *Jerikó épült*ről megjelent komolyabb recenziók — elsősorban Kész Orsolya és Szalay Zoltán kiváló írásai — alapvetően a műfajiság horizontjából kiindulva kezdik el a regény értelmezését. Mind Kész, mind Szalay kritikája a mű fülszövegében tett műfaji jelzések mentén, illetve azokat megkérdőjelezve próbálja meg megragadni a *Jerikó* műfaji összetettségének, sajátos heterogenitásának lényegét. Szalay szerint a paratextus és a benne megnyilvánuló architextuális referenciák sokkal inkább növelik az értelmező zavarát, mintsem segítenének a tájékozódásban, hiszen a regény a fülszövegben említett műfaji kategóriákat — „önéletrajz, családregény és nevelődési regény” —, valamint a hozzájuk fűződő kliséket és elvárásokat szinte szisztematikus módon hágja át, rúgja fel és forgatja ki.[3] Szalay recenziójának a címe — *Megragadhatatlan* — egyértelműen a regénynek erre a transzgresszív potenciáljára utal, mely ellehetetleníti azt, hogy a szöveget magabiztosan egy diszkurzív paradigma vagy ideológia alá rendeljük. Kész Orsolya kommentárja a *Jerikó* paratextuális értelmezési kereteit illetően pont az említett műfajok negatív közelítését hangsúlyozza ki, melynek értelmében „a regény sokkal inkább a nevelődés, a Bildung, a család (és a családregény mint jellegzetesen polgári műfaj), valamint az önéletírás válságát viszi színre, ahogy a maga során a szövegben sokat hivatkozott Kafka, Nádas vagy Kertész is ezt teszi”.[4] A megállapítást kiemelt jelentőségűnek tartom saját kritikai pozícióm kialakításának szempontjából, hiszen meglátásomban a *Jerikó épül* ténylegesen ennek a három architextuális paradigmának — önéletrajz, családregény, nevelődési regény — és a bennük működő, valamint az általuk képviselt és oktrojált ideológiáknak a csődjével szembesít, illetve azoknak kudarcát és összeomlását viszi színre. Az alábbiakban megpróbálom rekonstruálni, hogyan működteti és forgatja fel Bartók az egyes műfaji kódokat és a bennük megnyilvánuló esztétikai és ideológiai horizontokat, hogy ezután az autofikció, a világmű (*opera mondo* / *world-text*) és a maximalista regény (*romanzo massimalista* / *maximalist novel*) fogalmainak segítségével megtehessem saját értelmezési ajánlataimat is a szöveggel kapcsolatban.

Önéletrajz vs. autofikció

Az önéletírás gyűjtőneve alá rendelt különböző irodalmi formák — elsősorban az önéletrajz, a napló és a memoár — közös jellemzője egyfelől a nyíltan vállalt vallomásosság, másfelől pedig a referenciális beszédmód (illúziója). Írásával az önéletírói térbe belépő szerző egyfajta autobiográfiai paktumot állít fel, mely validálja a diszkurzív kódok által is erőteljesen hívott referencialitást. A paktumot általában a fülszöveg, a cím vagy az alcím és a cím alatt megjelenő műfajmegjelölés paratextuális elemei teremtik meg, majd az később magában a diegézisben is megerősítésre kerül a szerző, az elbeszélő és a szereplő nevének azonossága által. Lejeune hangsúlyozza az önéletírás referencialitása kapcsán, hogy e szövegek egyfajta igazságpróbának vetik alá magukat, „céljuk nem egyszerűen a valószerűség, hanem a valóhoz való hasonlítás.”[5]

A *Jerikó épül* fülszövege, ha nem is állít fel egy megkérdőjelezhetetlen önéletírói paktumot, az önéletrajz mint műfajmegjelölés által mégis felnyitja az önéletírás és a hozzá kapcsolódó referenciális tér, valamint a szerződésen alapuló referenciális olvasási stratégiák lehetőségét. A paktum érvényességét elviekben tovább erősíti a szerző és az autodiegetikus narrátor keresztnevének — Imrus — egyezése a szövegben. A becézett formában megjelenő név egyfajta családias bensőségességet sugall, a cselekmény azonban pont a névben felvillantott közelség és közvetlenség, a szeretteten és a törődésen alapuló családi közösség totális lehetetlenségét beszéli el. Ezt mi sem példázza jobban, mint az a tény, hogy e név csak a főszöveghez csatolt, külön fejezeteket képző appendixekben bukkan fel, melyeknek döntő részében a narrátor a függelékszöveg megszólítottjaként van jelen. A függelékek már önmagukban is több irányból bonyolítják és aknázzák alá a felvillantott paktum által előhívott referencialitás kérdéskörét. A regényszöveg áradását tagoló (pszeudo-?)vendégszövegekben az elbeszélő anyja és apja nyilvánulnak meg. Ezeknek az irodalmi tér fikcionalitásán túlmutató, elviekben a referencialitás érvényességét alátámasztó intertextusoknak, a narrátor pusztán közreadója. A levél- és naplórészletek nem csak egy fokozottan személyes teret nyitnak meg, hanem a regény szövetébe való betüremkedésükkel a regényszöveg világán túli valóságmező fennállását is validálják. A latin appendix szó használata a függelék helyett korántsem ironikusan tételezett tudományosságot jelez, sokkal inkább egy anatómiai metafora lehetőségét teremti meg, melynek értelmében az appendix, azaz féregnyúlvány nem más, mint egy betüremkedés a szervezetben.[6] A regény szövegébe illesztett, a valóságmező illúzióját hordozó appendixek funkciója a *Jerikó*ban, meglátásom szerint pont a megzavarás, a fikcionalitás és a referencialitás, az irodalmi tér és a valóság elhatárolásainak, valamint az irodalmi gépezet működésének megakasztása, kikezdése.[7]

A hagyományos önéletrajz narratív és ideológiai konvenciói azonban egyáltalán nem érvényesülnek a szövegben, a műfaj által kialakított kliséket és struktúrákat a regény folyamatosan felrúgja, ami természetesen a paktum hitelességének megkérdőjelezését vonja maga után és ellehetetleníti az önéletírás-ideológia referenciális keretei közé szorított olvasást. A regény tehát módszeresen rombolja le mind poétikájával, mind ideológiájával a részlegesen felállított paktumot. Az önéletrajz az (elbeszélő) szubjektum egységét és a nyelv mimetikus természetébe vetett hagyományos hitet feltételezi, mely nem csak szerző és mű, élet és szöveg közötti mimetikus viszony szimmetriáját kényszeríti ki, hanem egyúttal a nyelv figuratív potenciáljának redukálására is törekszik, egy olyan nyelvet tekintve mérvadónak, amelyben szubjektum és beszéde egyfajta statikus azonosságban és megkérdőjelezhetetlenségben működnek.[8]

A *Jerikó épül* több oldalról is aláássa az önéletrajz ezen konvencióit és hagyományait, felrúgja a paktumot és tökéletesen ellehetetleníti a referenciális olvasás stratégiáit. A korábbi regényekből már ismert, szélsőségesen lírai, metaforákban, hapax legomenonokban, katakrézisekben, anakoluthonokban és számos egyéb trópusban bővelkedő, példaértékűen kreatív módon működtetett, figurális nyelv, valamint a fokalizációs váltásokban, metalepszisekben és metanarratív kitérőkben gazdag, összetett narrációs technika alapjaiban kérdőjelezik meg az önéletírási tradíció mimetikus és nyelvi transzparenciáját. Másfelől pedig a regény számos olyan narratív epizódot tartalmaz, melyek abszurd, álomszerű, groteszk vagy éppen szürreális jellegük miatt egyértelműen rámutatnak a szöveg fikcionalitására. Az olyan, sokszor onírikus és kellőképpen paranoid jelenetek, mint a sivatagi bombahatástalanítás (198–199), a kisgyerek kilógatása az ablakból II. János Pál pápa látogatása alatt (111), a *Patkány évé*ből ismerős metróhálózatban játszódó, thrillerszerű szekvencia (390–394), a magyar bizarroirodalom egyik csúcsteljesítményeként is elkönyvelhető iskolai epizód, melyben a hányás elborítja a gimnáziumot (400–401), a *Twin Peaks* hangulatát idéző céltalan és kilátástalan kirándulás a Mátrában (249), vagy éppen az agresszióba torkolló berlini kiállításmegnyitó (509–511) a fikcionalitás önfeltárásának folyamatát egyértelműsítik és legitimálják.[9]

Bartók nem hagy kétséget afelől, hogy „a képzelet velodromjában járunk” (460), és hogy az önéletírás által kitűzött ideál, a *wie es war* ideológiájának alapján elvégzett referenciális rekonstrukció ugyanúgy illúzió, mint a biográfiai formák totalizáló eszméje. Bartók felfogásában az emlékezés, a visszaidézés mnemotechnikai stratégiája nem vezethet el semmilyen referenciális és történeti igazsághoz. A múlt a maga objektivitásában elérhetetlen a szubjektum számára, aki mindig csak egy „retkes ponyva, az emlékezet élesen lejtő dőlésszöge alól” (333) nézhet vissza saját történetére. A regényt lezáró, a szöveggel metatextuális kapcsolatba lépő (ön)értelmező függelékinterjúban, mely egyúttal ugyanúgy inherens részét képezi a regénytérnek, mint a diegézis és az abba beillesztett appendixek, a szerző nem hagy kétséget afelől, hogy mi mozgatja a *Jerikó* emlékezéspolitikai technikáit. „[…] nincs semmiféle magán való múlt, nincs semmi, csak ami az emlékezetben, az emlékezetnek adatik. Vizsgálhatjuk persze az emlékezés működését, a képek és a hangok transzfigurációját, kidolgozhatunk különféle tudatmodelleket, de akkor is alapvetően egy szubjektív térben mozgunk, amelyben a tudat vagy az elbeszélő számára semmi sincs «kívül».” (600) A *wie es war* és a szubjektum életét egy totalizáló egészbe szervező önéletírás projektje a bartóki ideológia keretében tehát eleve kudarca ítélt. Az emlékezés így ugyanúgy írásként, fikcióként tételeződik, mint magában a regényben a számtalan metatextuális utalás, kommentár és kritika által megidézett irodalom. „Az emlékezet irodalom. Sűrítés, sematizálódás, kitaláció” (502, 602), visszhangzik kétszer is a szövegben a stratégiai fontosságú Paul Verhaeghen-intertextus.

[2] Jacques Derrida: *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, Routledge, London–New York, 2006, 81.
[3] Szalay Zoltán: *Megragadhatatlan (Bartók Imre: Jerikó épül)*, Dunszt, 2018. augusztus 21.; elérhető: https://dunszt.sk/2018/08/21/megragadhatatlan/.
[4] Kész Orsolya: *Entrópiát játszani*, Élet és Irodalom, 2018. június 8.; elérhető: https://www.es.hu/cikk/2018-06-08/kesz-orsolya/entropiat-jatszani.html.
[5] Philippe Lejeune: *Az önéletírói paktum*, ford.: Varga Róbert, Fosszília, 2002/1–4, 150.
[6] Ennek létezése a testi metabolizmus inherens logikájának szempontjából az orvostudomány számára egyelőre tisztázatlan. Az appendix nem lát el semmilyen konkrét anatómiai funkciót az emberi testben, feltehetően csak egy evolúciós maradvány, egyfajta idegenséget képvisel a szervezetben, mely sokszor megzavarja annak harmonikus működését (lásd vakbélgyulladás, azaz *appendicitis*).
[7] A féregnyúlvány emellett a regényben többször is megidézett *Dűne*-univerzum komplex irodalmi, filmtörténeti és számítógépes játékbeli utalásrendszerét is megmozgatja.
[8] Z. Varga Zoltán: *Önéletírás-olvasás*, Jelenkor, 2000/1, 87–94.
[9] Wolfgang Iser: *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford.: Molnár Gábor Tamás, Osiris, Budapest, 2001, 34.

Emlékezet és fikcionalitás, mnémoszüné és írás kapcsolata[10] folyamatosan ott vibrál Bartók szövegében, melynek tükrében nem csoda, hogy a narrátor gyerekkori emlékeit, melyek sokszor felnyitják egy referenciális valóságmező illúzióját, hol a már idézett, a szöveg fikcionalitását egyértelműen feltáró, groteszk, látomásos epizódok, hol pedig különböző, irodalmi műveket tárgyaló metatextuális reflexiók tagolják. Az emlék ezáltal folyamatosan fikcióként lepleződik le, maga az emlékezés pedig elválaszthatatlan a fikcionalizáló írástól. Ennek fényében korántsem meglepő az a regényben többször is alkalmazott elbeszéléstechnika, melynek során a gyerekkorát visszaidéző narrátor emlékei szétszálazhatatlanul összefonódnak különböző fikciós művek (Stephen King és Kubrick *Ragyogása*, *A varázshegy*, *Az ördögűző*, Kafka naplója és novellái) cselekményével, jellegzetes világával.

Emlék és fikció, önéletrajz és irodalom kölcsönösen átmetaforizálják és keresztbefertőzik egymást, a narrátor élettörténetének epizódjai organikus módon összenőnek az irodalmi és a filmtörténeti hagyomány bizonyos műveivel, így a fragmentált élettörténet a rájuk olvasott és írt szövegek felől új értelmet nyer, és vice-versa. „A történelem/fikció/emlékezet paranoid hármasegysége folyamatosan felbomlik, elemei átjárnak egymásba, illetve egyik sem létezik akként, ami. Nincs önmagában, emlékezet nélküli történelem, ugyanakkor az emlékezet és különösen az, amit az emlékezet erejének tulajdonítunk fikció, habár ezt a fikciót mégis kétségtelenül megtörtént múlt kényszeríti ki.” (501) E hiperreflexív szövegrész arra hívja fel a figyelmünk, hogy a történelem, fikció és emlékezet hármasegysége egyfajta paranoid struktúrát képez a regényben, hiszen sosem tudhatjuk biztosan éppen melyik instancia tartományában járunk, az olvasás permanens feszültségét pont ez a teremtő paranoia (Pynchon) generálja, a folyamatos gyanú és bizonytalanság, a területek közötti oszcilláció és ozmózis, melynek köszönhetően a szöveg önéletrajzi horizontja megkérdőjeleződik és berekesztődik, ami az autofikció területére tolja a regényt.

Az autofikció autonóm irodalmi formaként való kiemelkedése az irodalmi ökonómiából az utóbbi évtizedekben ment végbe. Az új műfajt övező komoly elméletírói és kulturális figyelem, valamint az, hogy viszonylag gyorsan a világirodalmi körforgás reprezentatív formájává tudott válni, arra enged következtetni, hogy a XXI. századi regény egyik meghatározó műfajával állunk szemben. A kortárs világirodalmi térben a klasszikus önéletrajzzal versenyre kelő autofikció sokkal inkább megfelel a kor hívásának, hiszen nem csak felvállalja, hanem egyenesen hirdeti is az (elbeszélői) én szétesettségének, kiismerhetetlenségének és fiktív tételezettségének tényét, azt nem akarja egy lineáris és totalizáló narratíva keretei között domesztikálni és reprezentálni. Bartók regénye beilleszthető a kurrens autofikcionális áramlatba, sőt talán azt is meg lehet kockáztatni, hogy az új műfaj egyik legsokoldalúbb, legszerteágazóbb vállalkozása, hiszen amellett, hogy fenntartja a vallomásosságot,[11] számtalan, széttartó diszkurzív (fenn)síkot mozgat egyszerre: az önéletrajzi elemek, és sokszor magának a fikciónak a történetéből táplálkozó fikcionális epizódok mellett, irodalomkritikai, filozófiatörténeti, művészetelméleti, történelemfilozófiai és teológiai reflexiók tagolják a linearitástól megfosztott cselekményt. A könyv vállaltan lemond a lineáris és kronologikus szerkesztésmódról és egy olyan, az idő és a tér fragmentációjára alapuló technikát alkalmaz, melynek keretei között a múlt időben egymástól távol eső részeit rendeli egymás mellé a jelen perspektívájából. A múlt és a jelen, tehát a narráció és a történet szintje közötti időbeli távolságot (ami tulajdonképpen lehetővé teszi a retrospektív elbeszélői alapállást) a szöveg lépten-nyomon felszámolja, és a két szint sokszor észrevétlenül összecsúszik, amelynek eredményeképpen közelít egy, a könyv oldalain lefektetett utópikus elbeszéléstechnikai ideálhoz, az „igeidők nélküli elbeszélés[hez]”. (152) A regény poétikájának inherens részét képezi, az hogy az egyes cselekményszekvenciák az örök visszatérés égisze alatt, szinte obszesszív módon újra és újra felbukkannak a könyvben. A különbséggel megvalósuló ismétlés természetesen deleuze-iánus módon kreatív, mindazonáltal az obszesszív vissza-visszatérésekben ott vibrálnak Nietzsche démonának szavai, a „leghatalmasabb teher” tragédiájáról, melynek értelmében nincs többé se vég, se kezdet, a világ, a szubjektum és a gondolat teleologikus, lineáris és racionális struktúrája összeomlott.

A nagyrészt imitált vallomásosság hangján megszólaló autobiográfiai epizódok tehát nemcsak egy radikálisan figuratív nyelven képződnek meg, hanem egyúttal egy meglehetősen komplex diszkurzív hálóba is beilleszkednek. A regény szövetét képző diszkurzív és tematikus heterogenitás és összetettség kérdéséhez, a családregény és a Bildungsroman kódjainak dekonstrukciójából kiindulva, a továbbiakban a világmű (*opera mondo*) és a maximalista regény (*romanzo massimalista*) koncepcióit hívom majd segítségül.

Családregény/Bildungsroman vs. világmű/maximalista regény

A családregény és a Bildungsroman az európai regény történetének két talán legkitüntetettebb, saját hagyománnyal és fejlődési ívvel rendelkező, nagy formátumú műfaja. A *Jerikó épül* csak csonkok formájában őriz valamit a családregény és a Bildungsroman jellegzetességeiből. A monumentális forma és a több generációt magába foglaló cselekmény a családregény univerzumát idézi, míg a kronologikus rendbe állított történet, mely a születéstől az óvodáskoron át az egyetemista évekig, valamint az élettörténetre már bizonyos távolságból visszatekintő narrációs időpillanatig terjed, a fiatalkorból a felnőttkorba való átlépés folyamatát sugallja. Az, hogy a szöveg a születés, azaz a szubjektum megképződésének tényével kezdődik, szintén a Bildungsroman tradícióját idézi, elég, ha csak az angol nevelődési regény hagyományának nagy klasszikusára a *David Copperfield*re gondolunk, melynek incipitjét (és egész első fejezetét) szintén a főhős születésének elbeszélése uralja.

Ezek a párhuzamok a regényben azonban csak egyfajta parodisztikus értelemben érvényesülnek, hiszen a *Jerikó épül* viszonya a műfaji konvenciókhoz egyértelműen parodisztikus, azaz, ahogy arra már korábban is utaltam, az adott hagyományok bizonyos műfaji elemeit átveszi, de maga a használat és a műfaj egészéhez mint összetett ideológiai és poétikai építményhez való viszonya alapvetően szubverzív jellegű. Ugyanez a szubverzió tetten érhető a családregény és a Bildungsroman narratív és ideológiai totalizációs törekvéseinek leleplezésében és a totalizációs struktúra kategorikus elutasításában. Nem csoda, hogy Adorno Hegel-parafrázisa a totalitás és az igazság között fennálló egyértelmű viszony illuzórikusságáról („das Ganze ist das Unwahre”) szövegszerűen is megidéződik a regény végén (600), nem beszélve a regénytérhez kapcsolódó interjúkról, amelyekben Bartók több ízben is kitér a totalizációs hagyományoknak való ellenállás tényére.[12] A felidézett emlékek és életepidózok széttartó konglomerátumából a szöveg nem teremt meg egy összefüggő egészt. Az események közötti narratív és logikai *Zusammenhang* nem képződik meg, a regény nem hoz létre egy olyan külső perspektívát, amelyből szemlélve az élettörténet egy koherensen elbeszélhető, értelmes és megfelelő morális tanulságokat felmutató egységként lenne felfogható és értelmezhető. A Bildungsroman politikai és poétikai kohézióját garantáló trópus, az élet gyűrűjének Wilhelm Meister-i metaforája, még csak *vágy*ként sem sejlik fel a *Jerikó épül* horizontján.

A cím ebből a szempontból is jelentéses, hiszen az épülés, mint fejlődés, alakulás, egy rögzített identitás eléréséhez és végleges felállításához vezető konstruktív folyamat, egyfelől a fejlődési regény hagyományát idézi, másfelől viszont a jelen idő használata, pont hogy ennek a folyamatnak az örök lezárhatatlanságát villantja fel, a „nincs semmiféle rögzített én” (601) ellen-igazságát, ami a hagyomány és a benne megnyilvánuló Bildung-alapú kultúra tökéletes ellehetetlenedésére hívja fel a figyelmet. Jerikó emellett a zsidó–keresztény, illetve görög–római kulturális univerzum egyik legősibb városa, tehát ennek a több ezer éves kulturális tradíciónak egyfajta fiktív alapítópontja, ahol a zsidó–keresztény kultúra megképződött és megkezdte sajátos fejlődését, jellegzetes kulturális világának kiépítését. De ahogy arra ugyanennek a hagyománynak az alapítószövege, maga a Biblia is felhívja a figyelmet, Jerikó pusztulásra ítéltetett, falai a kürtök hangjának és a harcosok ordításának szorításában a hetedik napon végül leomlanak. Jerikó tehát egyszerre jelöli egy kulturális hagyomány megszületését és egy adott történelmi ív bejárása után annak elkerülhetetlen bukását, önfelszámolását. Ennek fényében a címválasztás szimptomatikus, hiszen Bartók regénye pont az említett zsidó–keresztény–görög–római hagyomány, és a belőle kifejlődő polgári kultúra pusztulásának könyve, Balassa Péter szavaival élve „a zsidó–keresztény és hellenizált gyökérzetű folytonosság keresztény, polgári és polgárság utáni epochéját »szórja szét«; a mondott tradíciók pozitív, fejleszthető lehetőségébe vetett meggyőződést teszi — legalábbis — kétségessé, de inkább melankolikusan, helyenként tragikusan érvénytelenné.”[13]

A Bildung ellehetetlenedésének kérdése a könyvben egy nagyobb ívű kultúrkritikai vízióba illeszkedik, mely a már említett kulturális hagyomány csődjét és végpontját mutatja fel. Nem véletlen, hogy a cselekmény pont az európai kultúrtradíció legnagyobb megrendülésének tragikus emlékezethelyén, Auschwitzban ér véget. Az emlékezethely szimbolikussága mellett a jelenet groteszkssége is a polgári Bildung-eszmében kicsúcsosodó hagyomány csődjének és tarthatatlanságának tényét húzza alá. A serdülőkorú narrátor egy kellőképpen perverz családi konstellációban keresi fel turistaként a haláltábort. „Anyám életválságának mélypontján vegetál, a szerelmét siratja. Udvarlója ezt hol tolerálja, és különféle ajándékokkal kedveskedik neki — mint amilyen ez az utazás is —, hol elveszíti türelmét és érdeklődését.” (588) A polgári kultúra integritását biztosító családstruktúra (melynek megteremtődése sokszor a Bildungsromanok teleologikus zárlatát jelenti) szétbomlik, annak csak egy perverz paródiája marad fenn, egy csonka és felettébb labilis képződmény. A polgári Bildungot reprezentáló családi kötelékek csődjét tovább fokozza a birkenaui barakkok mellett lejátszódó groteszk epizód, melynek során az európai kultúra romjai között bolyongó narrátort váratlanul megszólítja az Anya. „Kiáltást hallok a hátam mögül. Anyám szólít. Áll szürke télikabátjában, arca sápadt a hidegtől. Ölelésre tárja a karját, és még egyszer felém kiáltja, amit régen már oly sokszor. Ki jön a házamba? A barakkokra pillantok, hátat fordítok, tovább megyek a krematórium felé.” (589) A barakkok metonimikus közelsége és a gyerekjátékban megidézett házzal való egyértelmű érintkezés brutális szemantikai mélységet váj az Anya elvileg ártatlan és kellőképpen infantilis gesztusába. A játék keretei között otthonos tartományként tételeződő anyatest, maga az anyai közelség és az általa közvetített intimitás, ebben a komplex záróképben nem több mint barakk, azaz a halál és a szenvedés tere. A serdülőfiú felé tett esetlen gesztusra, mely a családi közösség és a hagyományok felszakadását próbálja meg a maga suta módján elfedni (ugyanúgy mint a „Gyerekek, tála-

[10] Platón: *Thaitétosz*, ford.: Bárány István, Osiris, Budapest, 2001, 224–228. Továbbá: Jacques Derrida: *Platón patikája*, ford.: Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán = *A disszemináció*, szerk.: Koszta Gabriella, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998, 61–171.

[11] A már idézett Litera-interjúban Bartók megjegyezte, hogy a könyv a vallomásosságot valójában csak retorikailag szimulálja. „Ez egy diszkrét könyv, és ha meg is vall talán ezt-azt, inkább csak imitálja a vallomásosságot.” Egy másik interjúban, melyet Pálos Máté készített a szerzővel, az autofikció kérdése közvetlenül is felmerül. Pálos Máté: *„A tavak szadista szuggesztiója”*, Magyar Narancs, 2018. május 24.; elérhető: https://m.magyarnarancs.hu/konyv/a-tavak-szadista-szuggesztioja-111408/?orderdir=novekvo.

[12] Érdemes utalni Bartók reflexióira a töredékesség és a totalitás kérdéséről, mely egy kultúrtörténeti perspektívában a romantika — és hozzátehetjük, hogy az annak örökségéből táplálkozó modernség — fragmentum-esztétikáját szembehelyezi az önéletírás totalizációs eszméjével. Bartók Imre: *Ennyit a hőstörténetekről. (Modor Bálint interjúja)*, Litera, 2018. szept. 29.; elérhető: http://www.litera.hu/hirek/bartok-imre-ennyit-a-hostortenetekrol.

[13] Balassa, *I. m.*, 112.

lok!" kifejezés polgári optimizmusa), csak úgy reagálhat a narrátor, hogy hátat fordít.[14] Ez az elfordulás visszhangzik pár oldallal később, a regényteret lezáró appendix utolsó bekezdésében, ahol az implikált szerző a humanista illúzióktól való megszabadulás programját tűzi ki, de nem a humánum ellenében, hanem pont a humánum megmentésének szándékával. (606)

A Bildung, az általa reprezentált polgári kultúrával és a benne megnyilvánuló több ezer éves kulturális hagyománnyal azonban nem csak a regény zárlatában kerül tematizálásra. A szöveg lépten-nyomon a polgári tradíció és az önfejlesztésbe–önfejlődésbe vetett hit lehetetlenségével és a Bildung eszméire alapozott kulturális hagyomány csődjével szembesít. A tradíciók, struktúrák és minták már csak groteszk maradványokként, parodikus és tragikus reziduumokként élnek tovább a *Jerikó* világában. A család mint társadalmi egység abszolút felbomlása mellett a hagyományos tudásmező és a klasszikus tudásszerzési technikák lényegi deterritoriálódása is a Bildung-kultúra pusztulásáról adnak hírt. A posztmodern társadalmak logikáját követve a *Jerikó*ban megidézett kronotoposz keretei között (azaz a rendszerváltás utáni Magyarországon) is elviekben a tévé veszi át a kulturális közvetítés elsődleges szerepét és központi funkcióra tesz szert a családi ökonómiában. „[…] ömlik a tudás a dobozból, végtelen ismeretterjesztés […]. A tudás adagolása már ki van találva, meg van szervezve, csak a tévét kell nézni, kérdezősködni nem érdemes." (94) A világ a metanarratívák szétforgácsolódásával kiismerhetetlenné vált. A jelentéstulajdonítás nehézségeit és űrjét az új társadalmi és kulturális valóságban a Spektrum-tévé ismeretterjesztő műsorai próbálják meg betömni, de a regényben ez az új tudásközvetítési stratégia is kudarcot vall, hiszen a televízió sokkal inkább csak üres felületként, jelentés nélküli fényforrásként uralja a családi tér gravitációs központjaként tételeződő nappalit, az alkoholtól elbódult Apa pedig egyfajta katatón állapotban bámulja szétesző foteljéből a deszemantizált képernyőt. A tudásszerzés viszont már ezen az új, posztmodern technikai médiumon keresztül sem valósulhat meg, hiszen annak bámulása egy félhalott, zombiszerű állapotot feltételez, kiiktatja a kritikai és reflexív pozíció kialakításának lehetőségét: „Akik a tévében beszélnek, ők sem tudják, hogy kerültek oda, hogy számos otthon van, amelyben már csupán egyetlen, felfedezésre váró, foteljébe oszlott holttest hallgatja őket. […] A tévéből is halottak hangjai szólnak, hullák duruzsolnak hulláknak, ez maga a mozgalmas túlvilág, szüntelen információáramlás a bomlásnak indult testek között. A műsorok narrátorainak fogalmuk sincs róla, hogy a mintacsalád évek óta meg se moccant." (278) A halál, a tudásnak, a hagyománynak, a tudásszerzésnek és a tradicionális kultúrának a halála a képernyő mindkét oldalára kisugárzik, egyfajta primitív passzivitásra ítéli az ismeretterjesztő műsorokat bámuló Apát és vele együtt az egész posztszocialista társadalmat. Az információ kontrollálatlanul és feltartóztathatatlanul árad a dobozból, „zajlik vég nélkül az ismeretterjesztés, mennyi, de mennyi tudás" (141), ez az újfajta tudás azonban halott, nem hordoz magában semmilyen produktivitást, progressziót, nem ad választ semmilyen kérdésre és még kérdéseket sem fogalmaz meg.

Az ismeretterjesztő műsorok fogyasztása a kalóriadús ételek gyors bekebelezésével állítható párhuzamba, amit a *Jerikó*ban sokszor plasztikusan rajzol ki az étkezési jeleneteknek és a tévénézésnek a metonimikus közelsége. A tévé emellett elvezet a *Jerikó* történeti vetületeihez is, melyek szintén összefüggésbe hozhatóak a Bildung-alapú polgári kánon megrendülésével. A regény kronotoposzát a rendszerváltás utáni Magyarország alkotja a magyar társadalom és gazdaság harmadik nagy modernizációs kísérletével. A több évtizedes szocializmust leváltó új modernizációs hullám a későkapitalista logikák betörését, valamint gyors, kritikátlan és reflektálatlan elsajátítását jelentette. Az új kulturális és társadalmi formák érvényre jutását könnyen megfigyelhetjük a regény cselekményében. A tévé státusza a szatelliteknek köszönhetően átalakul, és egyfajta jelentésétől megfosztott totemállatként központi szerepet kezd el betölteni a haldokló családi dinamikában, annak ürességét mintegy visszasza is sugározva, ezzel párhuzamosan a PC és az internet hőskorába is belépünk. Az Apa pont ezeknek az új struktúráknak a bizonytalanságát használja ki, és a számítógép, valamint a bimbózó internetkultúra új lehetőségeit meglovagolva felhúz egy nonprofit pszichológiai tanácsadó projektet a csetszobák és fórumok obskúrus világára: „Az évezred végén kitárja kapuit […] a gyógyítógép és az addig üres csetszobák labirintusában kóválygók végre megtalálják, amire szükségük van." (95) A pszichoanalízis technikája és ideológiája így nem csak egy több évtizedes elnyomás alól felszabaduló, fél-periferikus társadalom neurózisaival és illúzióival találkozik, hanem az új technikai médiumokkal és a liberalizálódó piac új lehetőségeivel is. Az Apa nonprofit vállalkozása a társadalmi térben megjelenő új, modern trendeknek és stílusoknak, valamint az internetvilág zavaros struktúráinak köszönhetően gyors és zajos sikert ér el, alkoholizmusa és az annak köszönhető halála azonban kellőképpen ellensúlyozza ezt az optimizmust, és mindazonáltal történetileg is szükségszerű. A vállalkozás és a személyes élettörténet kudarca ugyanis egy történeti perspektívában nézve a harmadik magyar modernizációs hullám kudarcát jelenti, annak a modernizációs kísérletnek a csődjét, mely nem tudott megfelelő alternatívát nyújtani sem a diktatúra társadalmi–pszichológiai struktúráinak felszámolására és felülírására, sem a Bildung, sem a polgárosodás, sem a gazdaság hagyományos formáira, illetve azoknak hatékony kiteljesítésére.

[14] Hiszen maga az Anya is folyamatosan hátat fordít fiának. Több olyan jelenet is található a regényben, melyek során az Anya elhúzódik a kezéért nyúló fiától. Illetve elég csak azt felidézni hogyan reagál az Anya arra, amikor a begyógyszerezett tinédzserfiú öngyilkossági kísérlete után felhívja: „most nem érek rá." (601) A hátat fordítás egyébiránt még a szöveg számos pontján visszaköszön: a már idézett bombajelenetben, a narrátor kéztörésekor és a Caspar David Friedrich-értelmezésben is a tengerparton álló magányos szerzetes kapcsán. A hátat fordítás, meglátásom szerint a Bildung-alapú polgári narratívától való elfordulást, az attól való elszakadást metaforizálja.

A történelem mint referenciális tartomány, bár soha nem jut főszerephez a regényben, folyton ott lappang a családtörténet mögött. Egy-egy elejtett utalás, egy-egy kósza kronologikus marker tudósít azon történelmi eseményekről, melyek meghatározták a korszakot és a régiót, mint például a pápa már említett látogatása (1991), a délszláv háború és a srebenicai mészárlás (1995), a teljes napfogyatkozás (1999), a World Trade Center ellen végrehajtott terrortámadás (2001). A történelem, úgy tűnik, már nem szolgáltathat egy koherens háttérnarratívát a szubjektum és a közösség történetéhez, mint a családregény és a klasszikus önéletrajz esetében, hanem nagyrészt baljós és fenyegető események összefüggéstelen romhalmazává válik, mely az esetek döntő többségében csak a médiumok periferikus felületén válik elérhetővé és megtapasztalhatóvá. Bartók polidiszkurzív poétikájának és ideológiájának összetettségét mi sem példázza jobban, mint az, hogy a tévében bemutatott délszláv konfliktus kegyetlenkedései a Frank Herbert *Dűne*-könyvei alapján készített számítógépes játék cselekményével íródnak egymásra. (191–192)

A Bildung elsajátításának egyik leghagyományosabb intézménye, az iskola a család szocializációs környezetéhez hasonlóan képtelen kitermelni és továbbhagyományozni a polgári kultúrát. Ahogy Nádas Péter memoárjában a Diána úti iskola és a hozzá kapcsolódó negatív élménykomplexum egy évtizedes neurózis eredeteként lepleződnek le, az általános iskola és a gimnázium a *Jerikó*ban is elsősorban egy erőteljesen neurotizáló és már-már kísérteties, fenyegető, vagyis meglehetősen *unheimlich* térként kísértik a narrátort. „A szocializációnak ebben a zsíros gépezetében" (413) az elbeszélő mindenhol csak ellenséges erőkbe, korlátozásokba, szorongást keltő felületekbe ütközik. Az én eltüntetésén, kitörlésén dolgozna, a legtöbb esetben a szó legfizikaibb értelmében is. „A linóleum az ellenség, a parketta, a csempe, a falak, az alumíniumcsövek, de főleg a linóleum, mely lehántja a bőrt a meztelen talpról, […] naponta eltöri valaki a lábát a tornateremben. […] Szálkák állnak ki a falból." (32–33) Az intézményesített szocializáció tere a rettegés és a szorongás tartománya a *Jerikó*ban, és a családi szocializációs struktúrához hasonlóan kudarcot vall az egészséges és ép szubjektum kitermelésének polgári vállalkozását illetően. Ennek fényében nem csoda, hogy az iskoláskorú elbeszélő hol az iskolán kívüli kulturális forrásokból elsajátított ismereteivel, hol pedig a betegség várárkába visszahúzódva igyekszik minden áron menekülni ebből a baljós és neurotizáló struktúrából. Az iskola és a narrátor viszonyát alapvetően egyfajta egzisztencialista undor jellemzi. Az iskolával mint az undor tartományával kapcsolatban meglehetősen jellemző továbbá az is, hogy az elbeszélő azt a mérhetetlen tudást, mely lehetővé teszi a regényben érvényesülő, jellegzetes, a kultúra számtalan diskurzusából összeálló narrátori pozíciónak a kialakítását, nem az institucionalizált szocializáció keretei között szerzi meg, hanem más, alternatív és külső forrásokból, elsősorban a kötelező olvasmányok oktrojált univerzumán túlmutató irodalmi, filozófiai, esztétikai és filmtörténeti művekből sajátítja el. A tudás megszerzése, felhalmozása és alkalmazása a regény oldalain mintha felmutatna egy a Bildung kudarcából és romjaiból kivezető alternatívát,[15] hiszen az elbeszélő ellenállva mind az iskola merev hatalmi mezejének, mind az apafigura öncélú és katatón tévébámulásának, mely még a tudásszerzés új mediális formáját is kiiktatja, képes kialakítani egy, a mindentudói pozíciót lehetővé tevő, komplex tudáshálót. A narrátori figura tudásmezejének ez az összetettsége, mely számtalan irányba sugárzik szét a regény lapjain, a továbbiakban a világmű és a maximalista regény koncepcióihoz vezetnek el minket.

Franco Moretti az európai regény fejlődését és anomáliáit taglaló monográfiában vezette be a világmű (*opera mondo*) fogalmát. Olvasata szerint az olyan, a kurrens irodalmi beszédmódok és kánonok rendjéből kilógó, nehezen kategorizálható és meglehetősen rendhagyó művek, mint például a *Faust*, a *Moby Dick*, a *Tulajdonságok nélküli ember*, az *Átokföldje* vagy a *Száz év magány*, nemcsak egyfajta anomáliát jelentenek az irodalmi taxonómiák ökonómiájában, hanem egyúttal létrehoznak egy új, a nemzeti irodalmak rezervátumán túlívelő antikánont.[16] Stefano Hercolino Moretti transzhistorikus koncepcióját továbbgondolva és a kortárs regény problematikájára kiterjesztve alkotta meg a *maximalista regény* elméletét. A maximalista regény tulajdonképpen nem más, mint a modernitás legújabb szakaszának episztemológiai hívására felelő világmű. Pynchon *Súlyszivárványa*, Wallace *Végtelen tréfája*, Bolaño *2666*-ja, valamint Franzen *Javítások* című könyve (és nyugodtan hozzátehetjük, a *Jerikó épül*) között nem csak a gigászi forma teremt kapcsolatot (mindegyik regény körülbelül 500–1000 oldalas), hanem számtalan egyéb tematikai és ideológiai jellemző is, úgymint a mindentudó narrátori pozíció reaktiválása, a paranoid képzeletvilág, a hibrid realizmus, a teremtő módon disszonáns polifónia, azaz számtalan műfaj, kód, diszciplína, diskurzus és stílus egymásba csúszása és közös, heterogén izzása, az öntörvényűen rizomatikus szerveződési forma, valamint a negatív totalizáció rendszerét működtető radikális nyitottság.[17] A maximalista regény a világszöveghez hasonlóan egy nagy ívű formában reprodukálja a modernitás metanarratívájának összeomlása utáni világállapot abszolút heterogenitását és kakofóniáját. A maxi-

[15] Az, hogy Goethe és Eckermann többször is egyértelműen parodisztikus élű jelenetekben tűnnek föl a regényben, szintén a Bildung és az azt generáló Bildungsroman ellehetetlenedésére hívja fel a figyelmet. Egy meglehetősen groteszk és jellegzetesen sötét, bartóki humorral átitatott epizódban a töprengő Goethe egyszer csak belevágja töltőtollát a hű titkár szemébe, majd a holttestet egy léghajóba rejti és felküldi az égbe. (513) Az Eckermannal való leszámolás így a jól megszerkesztett, koherens életrajz megírásának lehetőségével való leszámolásként íródik bele a *Jerikó* ideológiájába.

[16] Franco Moretti: *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino, 1994.

[17] Stefano Ercolino: *The Maximalist Novel: From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolano's 2666*, Bloomsbury Publishing, New York–London, 2014.

malista regényszöveg enciklopédikus ambíciói folytán, valamint tüntető, sokszor monstruózus monumentalitásával és disszonanciájával, a későkapitalista világ fenyegető kiismerhetetlenségével és felmérhetetlen entropikusságával akar versenyre kelni, azáltal, hogy ezt az entropikus monumentalitást, monstruozitást és kiismerhetetlenséget saját magában termeli újra és mutatja fel. Bartók regénye mind a világszöveg, mind a maximalista regény jellemzőit magán viseli. Az Ercolino által megnevezett jellegzetességek egytől-egyig tetten érhetőek a *Jerikó* világában kezdve a forma pozitív ormótlanságától, a paranoid imaginación át, a diskurzusok és formák rizomatikus burjánzásáig, nem beszélve arról, hogy Moretti világszövegéhez hasonlóan, ahogy azt jelen írás elején is kiemeltem, rendhagyó formájával és beszédmódjával megkérdőjelezi az irodalmi taxonómiák rendszerének legitimitását, elbizonytalanítja és aláássa a kortárs irodalmi tér uralkodó szabályrendszerét és egy eljövendő irodalom horizontját mutatja fel.

Deleuze és Guattari koncepcióját kijátszva a *Jerikó* az ezer fennsík regénye, melyben „a fennsík vibráló intenzitásokat felfogó táj, mely fejlődik, mégsem irányul egy csúcspont, vagy egy külső cél felé. […] A fennsík minden egyes pontján olvasható, a pontok pedig egymással kapcsolatba hozhatóak.”[18] A teljesség igénye nélkül, és tekintetbe véve a maximalista forma monumentalitását, a regény világát alkotó „ezer” fennsíkból csak a számomra legrelevánsabbakat, leghangsúlyosabbakat emelem ki az alábbiakban. Ami a műfaji kódokat és szövegformákat illeti, ahogy azt korábban már kifejtettem, a *Jerikó* az önéletrajz, a családregény és a fejlődési regény hagyományait és kódjait forgatja fel, ezenkívül azonban találunk a szövegben naplórészleteket, leveleket, dramatizált színdarab-betétet, interjút, számos esszét, recenziót, ekfrázist és szabad verset is, mely különböző irodalmi és irodalmon túli rétegek organikus és orgiasztikus összjátékát eredményezi. A szöveg emellett folyamatosan reflektál önmagára, tematizálja saját keletkezését, illetve magát az irodalmat is gyakran reflexióinak központjába állítja, ami a metairodalom/metaregény tartományába utalja a *Jerikót*. Az irodalomhoz való viszony árnyaltságát és összetettségét erősítik a metairodalmi kitérők, melyekben Bartók személyes kánonja és hatáshorizontja körvonalazódik (Hölderlin, Rilke, Kafka, Thomas Mann, Benn, Celan, Artaud, Houellebecq, Fosse, Bolaño, Nádas, Verhaeghen), valamint számos jelölt és jelöletlen intertextust fedezhetünk fel az Ószövetségtől kezdve Fernando Arrabalon át egészen pszichedelikus rockzenekarok dalszövegeiig.[19] A különböző tematikák és diskurzusok kiasztikus izzásából kiemelendő (aleatórikus sorrendben): a filozófia, a negatív teológia, az irodalomtudomány, az archeológia és a történelemtudomány, a médiumelmélet (tévé, számítógépes játékok, internet), a poszthumanizmus, a film, a kultúrkritika, a társadalomtudomány, a fordított gasztronómia, a sport (sakk, ping-pong, futás), a nyelvfilozófia, a hermeneutika — annak klasszikus (Biblia-értelmezés) és modern formájában —, a pszichoanalízis és a pszichiátria, a politika, az esztétika, a mnemotechnika és a kulturális emlékezet kérdése, a Holokauszt és a zsidóság története, a várostörténet és térelmélet (Budapest, Berlin, Jerikó), a magyar, a német és az egyetemes eszmetörténet. A fennsíkok deleuze-iánus módon folyamatosan kapcsolatba lépnek egymással, egymásra rakódnak, keresztbeoltják és megtermékenyítik egymást, szétszálazhatatlanul egybecsúsznak. A *Jerikó* szövege így ezekből a széttartó és első látásra sokszor összeegyeztethetetlennek tűnő diszkurzív fennsíkoknak rizomatikus és kannibalisztikus találkozásából áll össze.

Mindennek fényében nem csoda, hogy az evéssel és a táplálkozással kapcsolatos gondolatok, az archeológia, valamint a dobozolás kérdései mintegy búvópatakokként kísértik végig a szöveget és akár a regény mestermetaforáiként is olvashatók. Az evés egyfelől az *Emlékiratok könyvé*ből megidézett „Gyerekek, tálalok!” nyomvonalán a polgári Bildung világának teljes összeomlásáról ad hírt. Nádasnál a banális mondat a szimbolikus rend és a polgári létezésmód fenntartásának egyfajta horgonypontjaként működik, mely a tradíció és a rituálé retorikai és performatív kényszerével, illetve erejével még képes fenntartani a kultúra integritásának illúzióját, hisz ahogy arra Bartók is kitér, a közös étkezés, a szent és sérthetetlen vasárnapi ebéd már Kafkánál is „kiemelt jelentőséggel bír, egyrészt mint szakrális esemény, másrészt mint a családi kohézió színrevitele, megteremtése, illúziója”. (591)

A *Jerikó*ban az étkezés viszont gyakorlatilag minden kapcsolatát elveszti a polgári praxisokkal és hagyományokkal. Az evés többé már nem kifinomult polgári rituálé, sokkal inkább az animalitás világához közelítő falás vagy tömés. Másfelől pedig az evés a kannibalizálás, a bekebelezés mint kulturális gyakorlat metaforájához utal minket. A *Jerikó épül* egy eminens módon kannibalisztikus struktúra, hiszen számtalan eltérő tematikát, poétikát, stílust, diskurzust, szöveget és hagyományt kebelez be és emészt önmagába. Az archeológia emellett szintén összefüggésbe hozható az egymásra épülő, egymásba belenövő fennsíkok kérdésével, hiszen azoknak feltárásához az olvasónak egyfajta archeológiai munkát kell elvégeznie, így maga az ásás és a feltárás a szöveg olvasásának allegóriájaként tételeződhet. A feltárási folyamat azonban nem járhat sikerrel, hiszen ahogy maga Jerikó sem ott van, ahol a régészek gondolják, az eredet, az arkhé, a dolgokat egybefogó jelentésadó és totalizáló mag elérhetetlen, kiáshatatlan, mivel nem létezik többé. Ennek fényében, ahogy azt maga a regény is hangsúlyozza és legsajátabb struktúráiban fel is mutatja „nem gyászmunkára van szükség, hanem szökésvonalra” (604), szökésvonalakat pedig töménytelen mennyiségben kínál a szöveg.

Az ásatás, a feltárhatatlan arkhé meddő és paranoid keresése elvezet a harmadik mestermetaforához és inherens olvasási allegóriához, nevezetesen a dobozolás kérdéséhez. „Az írás mániája egyszerre közlésvágy és örökös csomagolás, dobozolása valaminek, ami nem nyelvi, mégis a nyelv ösztönzi, táplálja illúzióját.” (343) Foglalja össze a narrátor a regény mélyén működő nyelvfilozófiai felvetést, melynek értelmében az írás nem más, mint a reprezentálhatatlannak, a nyelven kívülinek a bedobozolása, keretek közé szorítása. Ebből a tézisből kiindulva, ha maga az írás dobozolás, akkor a könyv sem más mint doboz, egyfajta matrjoska-struktúrával bíró varázsdoboz, mely egyre csak újabb és újabb dobozokat rejt magában, a végső titok, a metafizikai mag azonban, ugyanúgy, mint az ásatás feltárómunkájának esetében, elérhetetlen, hiszen minden doboz csak egy újabb dobozt rejt magában *ad infinitum*. A *Jerikó* így különböző, egymásba illeszkedő és egymásba nyíló szövegdobozokból épül fel, „és a dobozok megszámlálhatatlanok”. (21)

Maga a regény egy gigantikus doboz, amely egyfelől számos kisebb dobozt, azaz autonóm és egymásba ékelődő regényt rejt önmagában. Példának okáért a Berlinben, valamint a pszichiátrián játszódó fejezetek, a szövegegészhez való ezernyi kapcsolódásuk ellenére, akár teljesen független regényekként is megállnák a helyüket, nem mások, mint kisebb szövegdobozok a maximalista regény óriáskonténerében. Másfelől pedig a *Jerikó* óriásdoboza különböző tematikák, diskurzusok, tudományterületek, szövegmodellek, műfajok és stílusok dobozait rejti magában, amelyek újabb és újabb dobozokba nyílnak. Az átjárást a tartományok között legtöbbször a dobozok falának egyfajta metonimikus vagy nyelvi érintkezése biztosítja. Az Antonin Artaudról szóló esszészerű részt egy, az emberi arc kérdését taglaló vers felidézése zárja, a következő, immáron a zártosztályon játszódó, jelenetben pedig a pszichiáter a Szondi-teszt képeit teríti ki az elbeszélő elé. (448) A metairodalmi reflexió és az azt követő cselekményszekvencia között az arc felülete képezi a metonimikus érintkezési zónát. A dobozok fala tehát számtalan ponton összeér, és az átjárást a konténerek között ezek a metonimikusan érintkező felületek teszik lehetővé. A lépten-nyomon visszatérő motívumok, mint például a kéz, a toll, a gép vagy maga a doboz nem csak folyamatosan kísértik a szöveget, de sokszor egyenesen biztosítják az egyes részek és dobozok közötti átjárási felületet.

A *Jerikó*ban azonban nem csak a szöveg és az egyes szövegrészek működnek dobozként. Az irodalom is doboz, a kultúra is doboz, a tévé is doboz, a számítógép is doboz, a lakás is doboz, a család is doboz és a test is doboz. Felület és mélység dialektikája viszont nem vesz fel egy metafizikai struktúrát, hiszen a dobozok csak újabb dobozokat rejtenek, a mélységben rejlő lényeg és titok elérhetetlen. Ha mégis erőltetni akarunk egy metafizikai modellt, elég felidézni a regényben többször is előbukkanó jelenetet a *Dűné*ből, melyben Paul Atreides kérdésére arról, hogy mit rejt a doboz, Bene Gesserit mindössze annyit válaszol: fájdalmat. (131) A *Jerikó* dobozainak mélyén tehát, ha találunk valamit, akkor az a fájdalom, a jelentésadás és az értelmezés produktív fájdalma, mely abból a paranoid félelemből táplálkozik, hogy a szöveget se poétikai, se ideológiai értelemben nem lehet egy totalizáló, jelentésadó mag alá szervezni. Ez a fájdalom, a dobozból dobozba hullás fájdalma azonban ugyanúgy, mint Pynchon paranoiája, egyfajta affirmatív és teremtő fájdalom.

A fennsíkok egymásba csúszását, a dobozok egymásba ékelődését és a különböző szökésvonalak légióját számításba véve Bartók regénye egy olyan egyedülálló vállalkozás, mely nem csak egész korábbi életművét szintetizálja egy monumentális műben, hanem egy új, utópikus irodalomfogalom lehetőségét is körvonalazza a lokális irodalmi térben. A *Jerikó* egy maximalista regény, egy heroikus projekt, mely a világmű logikájának értelmében a modernitás összeomlása utáni kulturális tér mind globális, mind lokális összetettségével szembesít. Jelentősége bőven túlterjed nyelvünk és kultúránk határain, ott (lenne) a helye a XXI. század maximalista regényének világirodalmi képviselői között. A *Jerikó épül* olvasása után talán nem lehet többé kérdés az, hogy „tehet-e úgy az irodalom, mintha minden a régiben maradt volna, megpróbálhat-e problémamentesen illeszkedni a régi kánonokhoz”. (258) Talán.

[18] Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Rizóma*, ford.: Gyimesi Tímea = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk.: Bókay Antal – Vilcsek Béla – Szamosi Gertrud – Sári László, Osiris, Budapest, 83.

[19] Bartók személyes kánonja egy olyan velejéig heterogén tér, mely természetesen túlnő a magas irodalmi referenciákon. Filmek (*Begotten, Az Antikrisztus, A ragyogás, Dűne, A Zodiákus*), rajzfilmek (*Denver, az utolsó dinoszaurusz, Egyszer volt… az élet, Őslények országa, Kung Fu Panda*), számítógépes játékok (*Doom, Dune, Diablo*), képzőművészeti alkotások (Caspar David Friedrich, Horst Janssen, Anselm Kiefer, Paul Klee) és zenék (Pink Floyd, Nine Inch Nails, Prodigy, Dead Can Dance) mellett különböző teológiai (Pszeudo-Dionüsziosz Aeropagitész, a kabbala és a zsidó misztika, Luther és a reformáció), filozófiai (Hegel, Schopenhauer, Heidegger, Rosenzweig, Wittgenstein, Adorno) és esztétikai művek alkotják.

BRANCZEIZ Anna

A banalitás ideje

(Rakovszky Zsuzsa: Történések, Magvető, 2018)

Rakovszky Zsuzsát elemi szinten foglalkoztatja az idő problémája, az emlékezés és mindezeknek a szubjektumra gyakorolt hatása. „Egy régi hang esőben, hóesésben / régmúlt szemek, rég elsüllyedt kezek: / mindaz, mi volt, minden, amit megéltem — / mi lesz velük, ha többé nem leszek?" — írja a költőnő a *Dal*ban, amely a 2015-ös *Fortepan*ban jelent meg. A *Történések* ennyiben nem hoz új színt az életműbe. „Ha erre gondolok, / úgy látok mindent, ami most körülvesz, / az ezerszer megunt sivár látványt, a vályog- / házak falát, Minerva törött orrát, / mintha máris csak emlék, / halványuló emléke lenne annak, / mi nemsokára por lesz és hamu" — olvashatjuk *Az utolsó napok* című versben. Rakovszky szövegei magukba sűrítik a különböző időperspektívákat: a múlt lezárhatatlanságával és a jövő állandó közelségével szembesítenek. Legújabb kötetének végtelenül egyszerűnek, majdhogynem semmit mondónak tűnő címe jelentésessé válik a versek tükrében: a *történés* igealakja azt fejezi ki, ami aktuálisan zajlik, ami mindig most van, ami soha nem válik egészen múlttá.

A kötet három nagyobb egységre bomlik: az első két részben hosszabb lélegzetvételű, az epikus és a gondolati líra határán álló szövegek kaptak helyet, az utolsó rész egy ezektől némileg eltérő stílusú elbeszélő költemény. A feltűnően vékony kötet első két része olvasható lenne a *Fortepan* harmadik ciklusaként is, hiszen az itt közölt szövegek hangvételükben és formájukban alig térnek el a korábbi epikus versektől. Rakovszky versei a részletes helyzetleírásokból, a jelzők és hasonlatok sokaságából fakadóan képszerűek, és ezért a *Történések* szövegeihez is lehetne fényképeket rendelni valamilyen archívumból: tornácon ülve visszaemlékező emberekről, fronton álló katonákról, feldúlt zárdákról, fiatal apácákról. Ezek a versek egyéni és közösségi tragédiákról, halálról, háborúról, vallási üldöztetésekről szólnak, atmoszférájuk apokaliptikus: „Árnyakként kóválygunk egy árnyvilágban, / ahol az élet forrása kiszikkadt, / lelkünk üres, elménk a semmit őrli, / megértünk réges-rég a pusztulásra!" (*Az utolsó napok*) A szövegek felütése többnyire hangsúlyos én-elbeszélést, visszaemlékezői pozíciót körvonalaz, jellemző azonban, hogy nem derülnek ki olyan részletek, amelyek konkretizálnák a történeteket, ezért azok csak lazán kötődnek konkrét eseményekhez vagy helyszínekhez. Ráadásul némely sorok kifejezetten általános érvényű, sőt didaktikus kinyilatkoztatások benyomását keltik: „Az életünk véget ért, mielőtt véget ért volna." (*Egy más világban*) „Vannak helyzetek, amikor / nincs jó döntés — és mégis döntenünk kell." (*Az ok*) „Miért pont oda nem mész? Bármi bárhol / megtörténhet." (*Ládák*) „Tudom, / persze, hogy a közös gyerekkort / nem olyan könnyű elfelejteni." (*Kertitörpék*)

Rakovszky költészetének epikus jellege különösen szerencsés formát ad annak a poétikai törekvésnek, amely legalább a *Hangok* óta meghatározza az életművet. A *Hangok* monológjai különböző „szerepeket" szólaltatnak meg.[1] Fel lehet róni a költőnőnek, hogy miközben az egyéni sorstörténetek pszichológiai és szociológiai vonatkozásokban jól kidolgozottak, addig a szövegek távolságtartó modalitása miatt a felvonultatott figurák sémaszerűek.[2] Meglátásom szerint viszont ez a kettősség teremt finom egyensúlyt a személyes és a bölcseleti hangvétel, az egyéni és az általános között — a *Történések* verseiben is. Az olyan morális közhelyek miatt, minthogy a kapzsiság nem vezet jóra, a gyűlölködés csak roszszat szül, az isteneket már nem tiszteli senki, a kultúra halott, az emberiség eltévelyedett stb., a versek — elszakadva kontextusaiktól — filozófiai elmélkedésként is olvashatók. Még az 1896-os klondike-i aranyláz eseményeit idéző vers megértéséhez sem elengedhetetlenül szükséges, hogy ismerjük a valós referenciális hátteret, ahogy azt sem kell okvetlenül tudnunk, hova köthető földrajzilag a *Három kép a város történetéből* című ciklus. Jó példa erre a *Megjöttek!* című vers is. Az utolsó sorok („[…] hogy Isten / mellettük áll, hogy az ő ügyüket / karolja fel, hogy náluk az igazság, / amely mindig az áldozatoké —") ebben a szövegben is szentenciaszerűek. Az első strófában felidézett történéseket („bezárták az összes templomunkat" „valamilyen új, eszelős jogszabályra hivatkozva", „kémeik hiúz szemmel figyelték, / ha felkerestük egymást otthonunkban, / nem titkos istentiszteletre jött-e össze / az a nyolc-tíz ember") minden további nélkül köthetjük a XIX–XX. században felerősödő zsidóüldöztetésekhez, a vers azonban ugyanígy kapcsolható a keresztényüldöztetésekhez is. A közhelyeknek ebben a versben tehát az a szerepe, hogy relativizálják a vershelyzetet.

A közhelyek ismétlése egyfelől zavaró lehet, másfelől Rakovszky verseiben — ahogy azt az iménti példa is mutatja — a banalitásnak poétikai funkciója van. Lator László az *Egyirányú utca* (1998) című kötet kapcsán megfogalmazott gondolatait érvényesnek tartom a *Történések* vonatkozásában is. „A gondolat, kivált a vitathatatlanul igaz gondolat többnyire ősrégi közhely" — írja Lator, hozzáteszi ugyanakkor, hogy a közhely „[…] a vers sűrű, eleven anyagába merítve elveszíti közhely alakját."[3] A *Történések* — talán a verses epika műfajából következő — egyszerűsége kiválóan alkalmas morális tanulságok megfogalmazására, az egyszerű, prózai nyelvben ugyanakkor jól megcsinált stílustörésekként hatnak az olyan különben elcsépelt költői szófordulatok, mint a „csalódott düh", a „mesék ködkastélya", a „vakhit vakmerése", a „hókáprázatban a holtak", a „derengett a holdtalan éjszaka", vagy az „[á]rnyakként kóválygunk egy árnyvilágban". Amellett, hogy a közhelyek relativizálják az eseményeket, másik funkciójuk talán abban rejlik, hogy színre vigyék azt, amit a *Történések* versei gondolati síkon megfogalmaznak: „Legfeljebb puszta névként, / mint elcsépelt hasonlat tárgya élnek / tovább gördülékeny, / üres versezetekben —". (*Az utolsó napok*)

Meglátásom szerint a *Történések* erénye ebben az egyszerű komplexitásban rejlik, amely Rakovszky költészetét alapvetően is fémjelzi. *Az utolsó napok* például ugyancsak a szalonfilozofálás irányába mutat, a szentenciaszerű megfogalmazásnak azonban ebben az esetben is lényeges szerepe van a vers megközelítésében. A *Halotti beszéd és könyörgés* szövegét idéző sorok („mintha máris csak emlék, / halványuló emléke lenne annak, / mi nemsokára por lesz és hamu") a vers egészét értelmezik. Rakovszky költeménye innen közelítve a *Halotti beszéd* átirataként fogható fel, a „[…] szürkék vagyunk, akár az árnyak, / sápadtak, mint a holtak szelleme, / mert azok is vagyunk" sorok szintén értelmezhetők az írásos emlék parafrázisaként. És ha a verset prédikációként olvassuk, már nem is tűnik annyira közhelyesnek, hogy a személyes hangvételű vers bölcseleti elmélkedésbe fordul át.

A kötet utolsó darabja az előzőekhez képest némileg más regiszterű elbeszélő költemény. A kultúra haláláról és az emberi kapcsolatok felszínességéről alkotott gondolatok kötik az első két ciklus verseihez, a modern szerelmi tragédia ugyanakkor kevéssé filozofikus, mint inkább ironikus. A közhelyek halmozásának („[n]em ilyen életről ábrándozott, mikor — reményteli bölcsészpalánta — egykor a Brontëkből szakdolgozott, s álmaiban katedrán állva látta / magát", „[a] valóságot túlértékelik! / Nem értem, miért baj, hogy itt üldögélek / a számítógép mellett reggelig, / s ebben a pár órában többet élek, / mint más évek alatt") ebben a szövegközegben Emő és Jenő tragédiájának túlhangsúlyozásában van szerepe. Rakovszky eposza azért is különösen jól sikerült, mert úgy reflektál a közhelyekre, hogy kiforgatja azokat. Az *Állapotváltozások* indítása („Piros biciklilámpa villogása / homályos víz alatti alkonyatban / mikor az ősz parazsat gyűjt a fákra") például Arany János *Toldi*jának nyitányát juttathatja eszünkbe („[m]int ha pásztortűz ég őszi éjszakákon, / Messziről lobogva tenger pusztaságon"). Ennek tükrében Rakovszky átirata a kultúra halálára vonatkozó iróniaként hat. Emő és Jenő történetéről Rómeó és Júlia tragédiájára is asszociálhatunk, csakhogy míg a veronai szerelmeseket környezetük akadályozta a boldog kiteljesedésben, addig Emő és Jenő útjában csak saját maguk állnak. A megoldás, hogy Emő és Jenő nevei egymást visszhangozzák, elsőre banálisnak és komikusnak tűnhet, de ha komolyan vesszük a játékot, és a két alakra úgy tekintünk, mintha egymás tükörképei lennének, Narcissus tragikus mítosza is eszünkbe juthat. Emő egy naiv álomvilágban, Jenő egy virtuális világban ragadt, mindketten egy illúzióba kapaszkodnak, ez tartja őket fogva. Mivel nem képesek átlépni önnön határaikat, nem képesek felismerni, hogy ami rabul ejti őket — akárcsak Narcissus esetében — saját maguk ideálja, mindketten az önszeretet csapdájába esnek. A közhelyek, Emő és Jenő nevükkel is stilizált karakterei, a megidézett romantikus álomvilág és a jövő virtuális valósága együtt ebben a szöveg-együttesben is összesűrítik a különböző időperspektívákat. Hovatovább, az elbeszélő költemény utolsó sorai („Nyugtalan / álom mos el csalódást és reményt: / amire fölébred, újra este van.") átvitt értelemben a ciklikusságra reflektálnak: Emő és Jenő bárki lehet, történetük bármikor és bárhol megtörténhet.

Rakovszky Zsuzsa *Történések* című kötetének szövegei az életműbe illeszkedve megszokottan letisztultak és jól kompo-



[1] A versekre a következő gyűjteményes kötet alapján hivatkozom: Rakovszky Zsuzsa: *Visszaút az időben: Versek 1981–2005,* Magvető, Budapest, 2006.

[2] Lásd: Tőzsér Árpád: *Emlékezés a jövőre: Rakovszky Zsuzsa költészetéről a* Hangok *című kötete kapcsán*, Holmi, 1997/9, 1193.

[3] Lator László: *Kakasfej vagy filozófia?* = Uő.: *Kakasfej vagy filozófia?*, Európa, Budapest, 2000, 167, illetve hasonló kérdésekről a *Fortepan* kapcsán: Bozsoki Petra: *A költészet mint archívum (Rakovszky Zsuzsa:* Fortepan*)*, Jelenkor, 2015/10, 1135.

náltak. A személyes és a bölcseleti líra olyan élvezhető és „korokon átnyúló”[4] egyensúlyát teremtik meg, ami méltán teszi Rakovszkyt a kortárs költészet egyik legfontosabb alkotójává. Az *Időmérték-sorozat* számos kérdést vet fel a válogatás koncepciójával kapcsolatban, a *Történések*nek azonban kétséget kizáróan méltó helye van az „időtálló, mértékadó verseskötetek” sorában.

TINKÓ Máté

Tudatom, testem, Időm

(Fecske Csaba: Kiűzetés — Válogatott és új versek, Magyar Napló, 2017)

Ahogy arra a fülszöveg is rávilágít, *Kiűzetés* című, 2017-ben megjelent gyűjteményes kötetébe Fecske Csaba költő az immár negyven éve íródó életmű legutóbbi húsz évéből válogatott verszövegeket, kronologikus sorrendben, összesen nyolc korábbi könyvéből, illetve az elmúlt évek terméseiből — amely kézenfekvő módon az *Új versek* cikluscímet kapta — jó érzékkel szemezgetve. Ez darabszámra összesen százkilencvennégy különálló szöveget jelent több mint kétszázötven oldalon, és recenzens legyen a talpán, aki egy ekkora anyagot képes átfogóan tárgyalni. Ugyanakkor a Fecske-versuniverzum főbb tendenciáinak analízisére születtek már előzetes kísérletek, elég, ha Szepes Erika[1] vagy Jánosi Zoltán[2] részletekbe bocsátkozó kritikáit említjük. A kötetben először itt közölt textusokat ezért érdemes a korábbi elemzések értelmezési keretéből kiindulva tárgyalni.

Mindenekelőtt a versbeszélői szubjektum kirajzolhatósága, transzparenciája, identitásának körvonalazhatósága a lényegi aspektusa e szövegeknek: a hatvanadik életévébe lépő, majd e kort elhagyó költő merengő alakja, rezignált hangvételű retorikai pozíciója alapvetően meghatározza és irányítja az olvasás fókuszát. Ehhez az a prekoncepció társul, hogy a világ megismerése e versekben egy antropocentrikus tudatot feltételez, olyan gondolkodó ágenst, aki észleli, rögzíti és struktúrába rendezi a körülötte zajló történéseket.[3]

[1] Lásd: Szepes Erika: *Triptichon az időről, az emlékezésről és az önmeghatározásról (Fecske Csaba három kötetéről)* = Szepes Erika: *Polifónia: esszék és elemzések*, Napkút Kiadó, Budapest, 2015, 73–88.

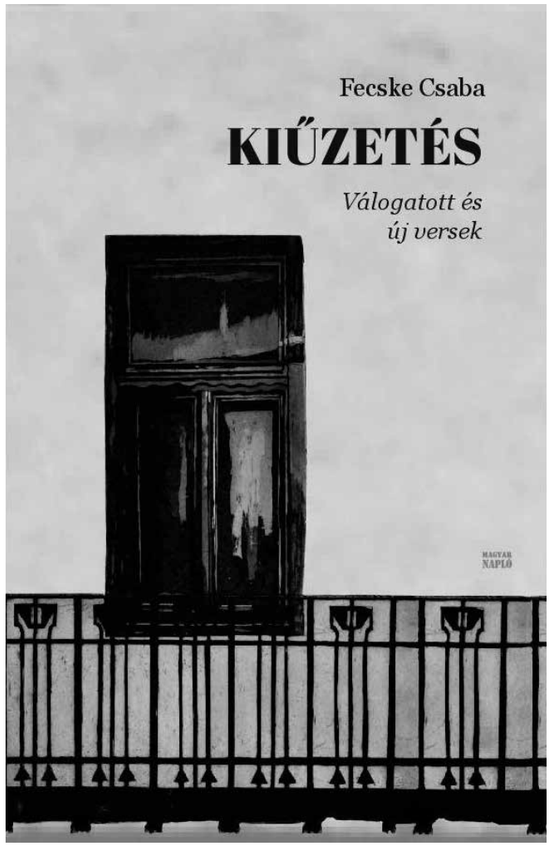
[2] Jánosi Zoltán: *„Szemrésbe szorult csillag”: Fecske Csaba költészete* = Jánosi Zoltán: *Kutyák a babakocsiban*, Felsőmagyarország Kiadó, Miskolc, 2015, 163–169.

[3] Ezzel az értelmezéssel rokonítható Bedecs László Fecske Csaba *Első életem* című kötetéhez írott kritikájával: „Különösen jellemző erre a nagyon izgalmas szemléletre a »nem az idő múlik ők múlunk el« (*Ők múlnak el*) sor, mely végül is azt az evidenciát mondja újra, hogy az idő örök, azaz akkor is lesz, amikor mi már nem leszünk, de ez azt is jelenti, hogy csak velünk, a mi életünk lepergésével múlik. Mi mérjük és számoljuk, ahogy számoljuk azt is, mennyi van még hátra: mennyi van még a nem halogatható halálig?” Bedecs László: *Mennyivel könnyebb volna. (Fecske Csaba: Első életem)*, Bárka Online, 2007/2, 122–125; elérhető: http://www.barkaonline.hu/kritika/176-mennyivel-kebb-volna.

[4] Tőzsér, *I. m.,* 1992.

A versek filozófiai hangoltsága és gondolati mélysége a központozás nélküli formakísérletek szemantikai polivalenciája és a sortörések következtében burjánzó olvasati alternatívák lüktető szimultaneitása mellett döntően a verseknek azon konstitutív jellegéből fakad, miszerint a test–lélek-dichotómiát Fecske nem úgy próbálja föloldani, hogy kijelöl egy hierarchiát közöttük, hanem összefüggésrendszerbe állítja a személyiség e két szubsztanciáját anélkül, hogy túlterhelné bölcselettel a gazdagon áradó lírai képeket. A versek rétegzettségét tovább bővíti, hogy a felsőbb instanciaként megjelenő Idő az emberi organizmuson, valamint annak ontológiai státuszán és korlátozottságán egyszerre kívül és belül helyezkedik el, egyfajta liminális pozíciót birtokol, amelyhez térmetaforákon keresztül férünk hozzá: „tudatom pókhálóján mindjárt fönnakad / ez a szemtelen légy a pillanat”. (*Az este közelít*, 229) Noha joggal veti fel a kritikai diskurzus köteteken átívelően a temporalitás szubsztanciális szerepét — Szepes Erika a khronosznak és a kairosznak mint az időbeliség két formájának a Fecske-életműre való alkalmazhatóságát a lehető legaprólékosabban tárgyalja, azaz kísérletet tesz a szabályosan keretezett, mérhető idő, illetve a transzcendens minőséggel rendelkező, alkalmas, megfelelő pillanat dichotómiájának következetes analízisére —, de az idő észleléséhez arra az entitásra is szükség van, amelyet mai tudásunkkal az emberi elmén és annak kognitív képességén értünk, és amely mentális tevékenysége által — működési zavara esetén diszfunkcionálisan — szűri ki és dolgozza fel a külvilágból érkező ingereket. A versbeszélő szenilitással küszködő édesanyjáról írt megrázó sorai is ezt igazolják vissza: voltaképpen kihullik az ő személyes érzékeléséből az idő tapasztalata, hiszen kiiktatásra kerül az a médium, amely e tapasztalatot közvetíthetné. Ugyanakkor a diszfunkció közvetíthetővé válik, adott esetben egy hasonlat formájában, egy külső ágens (a költő) nyelvi leleménye által: „mint a bográcsban bugyborékoló gulyásba dobott / csipetnyi só tűntünk el meszesedő agyában riadtan / tekintgetett szét tán a biztos pontot kereste amiben / megkapaszkodhatna de nem találta a fogódzót nem tudta / hol van nem érzékelte csak mi tudtuk hogy el van veszve”. (*Szemüveg*, 245) A tudat primordiális szerepe fejeződik ki a mentális folyamat által világra hívott „nemlétezőm” színrevitelében is a *Mi lesz veled* című opuszban, ahol egy elképzelt, de valóságos léttel nem rendelkező gyermek elevenedik meg az alkotói fantázia révén, a verszárlat ezt a nemlétet egészen a tragédiáig — az imaginárius lét bizonytalanságáig — fokozza: „hová leszel ha az én agyam is kivet magából”. (*Mi lesz veled*, 235)

A szövegkorpusz újabb affirmatív gesztusa, hogy amiként az emberi elme önmaga elhasználódásától és az idő megtestesülésétől, extenziójától kerül a diszfunkció állapotába, vele analóg módon kell tekintenünk a testre is, amely belülről emésztődik fel, a repetitív tevékenységek folyamatában: „mint rozsda a vasat eszi a mész a csontot”. (*Az este közelít*, 228) A kopás, koptatás, ropogás konkrétan a fizikai létben és annak különböző metonimikus viszonylataiban fejeződik ki: érinti a térd, a csont, a haj, a fog felületeit, de meg tud kopni egy egész emberi alak is:



„eltemette sorban szeretteit megkopott férjét”. (*Juharfák*, 252) Az anatómiai test romlásának eszkalálódása az embert Istenhez közelíti, noha Fecske ebben sem valamiféle vigasztaló feloldozás lehetőségét látja, inkább e korreláció könyörtelen logikájával, kiszolgáltatottságával szembesít, és ennek a felismerésében a szójátékok sem lehetnek könnyedek, a fohász regiszterében szólnak: „holnap már föltálaltatok az Úr asztalán / minél több mindent koptattam el / annál türelmetlenebbül kopogtat […] Istenem *érdes* Istenem hát ez vagyok én". (*Az este közelít*, 228 — kiemelés: T. M.) Megint máshol Fecske a pusztulás folyamatának procedurális jellegét, fokozatosságát emeli ki, és egymásra rezonáltatva vizsgálja tudat, test és idő lehetséges kölcsönhatásait: „az is vagyok idegen az idő bemeszelte / az emlékezetét méltatlankodva nézem / ezt a végképp elhasznált testet / szinte a szemem láttára hordták szét a / gondatlan évek”. (*Az utolsó stáció*, 237)

A test szimptómáiból asszociált öregségtapasztalatnak nem pusztán a saját identitást meghatározó ereje van, hanem a szemlélődő egyént képes egy tágabb értelemben vett történeti tudattal is szembesíteni, egy mikroközösség tragédiája — példának

okáért egy jóbarát tragikus halála, az ebből fakadó veszteségérzet — egy makróközösségre, akár magára az értelmiségi létre és hagyományra vonatkozó sorskérdéseket is indukálhat: „no de kedves Jóska kész lehet-e valaha a világ / hiszen mindegyre kicsorbul most is hiába próbálgatom / visszailleszteni a letört darabot hiába minden hiába készültél / József Attila és Jeszenyin után Nagy Lászlót is megidézni / vízbe fojtott kismacskaként sodródik a remény / létünk mocskos kanálisán hiába". (*Rekviem egy barátért*, 231) Ekképp válnak az intertextuális utalások és a megidézett kultikus irodalmi karakterek egy privát univerzum autentikus rész(let)évé.

Fecske Csaba önéletrajzának ismeretében nyilvánvaló, hogy a szerző két legfontosabb tájékozódási pontja Szögliget és Miskolc, a Borsod-Abaúj-Zemplén megyei falu és város színterei. Ezek a lokális determinánsok aztán a versek közegében mindegyre eloldódnak önnön referencialitásuktól, és gazdag, a szürrealitásba hajló vizualitás megkonstruálásában válnak alkotóelemmé, példának okáért a már citált *Rekviem egy barátért* című vers, mely nyilvánvalóan Nagy László grandiózus *Menyegző*jére alludál: „a Kék huszonegyesben vagy a Kós-házban / arccal az Óperenciás tengernek állunk majd csont-sikolyban / a tengert utánzó táncosok közt szárnyaszegetten". (231) Még figyelemreméltóbb szövegesemény, amikor a versbeszélő önnön démiurgoszi szerepével visszaélve bátorkodik kisajátítani a referenciális tér észlelhetőségét, és mindezt az aktivitást továbbárnyalja, hogy a távollévő, már elhunyt, de közvetetten a versben megidézett személy is világteremtő, -befolyásoló szerepbe helyeződik az emlékezetmunka folyamán: „elhoztam az őszt a Gagarin utcából minek már ott / többé már úgysem megyek minek is mennék / elvitted magaddal a lehetetlen színű házat a botoddal". (231)

További izgalmas szerveződelvként mutatkozik a hálózatosság, a transz-textualitás, annak különböző szintjei a Fecske-életművön belül. Például egy korábbi kötetben fel-felbukkanó karakter szcenírozása alkalmas eszköz a reflexióra, hogy miképpen változik a szerző attitűdje, milyen módon helyeződnek át az évek során a lírai beszélő gondolati–világnézeti hangsúlyai. Aki a *Kalauzno* című erotikus vers vérbő jeleneténekkitüntetett–kiszolgáltatott figurája, az új versek között már egy korántsem magától értetődő, ambivalens nosztalgiát szimbolizáló szubjektum: „zörögnek a hajnali város első villamosai / az egyiken egy itt felejtett év mosolygós / kalauznője kezében csillogó lyukasztó / zötyögünk át a városon az obligát // kérdésként heverő Széchenyi utcán válasz / nélkül ő már ha él se létezik a menetjegy is / érvénytelen még a csilingelés is az / a kirakatok üvegét bezúzta a félhomály". (*Anélkül hogy tudnám*, 233) Más helyütt az idős Ella/E. néni karaktere lesz az, aki fiatalabb családtagjainak tragikusan korai elvesztésével az „időben rend van" szentencia cáfolatát adja: a *Távozás* és a *Juharfák* versei a gyász(logika) mentén hoznak létre egyfajta kontinuitást.

Fontos dilemma, hogy a civilizatórikus kihívásokkal együtt haladni képtelen idős emberek számára miképpen vész el a jelenvalólét, a világhoz való hozzáférés lehetősége. A digitális forradalomként is aposztrofált technikai–információs korszakváltás generálta kérdések az új évezred küszöbén a Fecske-életművet sem hagyják érintetlenül, noha nála épp attól válik komplexszé ennek megjelenítése, hogy olykor ironikus, ám mindvégig távolságtartó módon viszonyul a szerző az elektronikus szerkezetek mindennapi használatához: „bekapcsolom a számítógépet / jönnek éhgyomorra az imélek / reklámok és hirdetések szerint / amennyit megveszek annyit érek". (*Téli reggel*, 250) Talán még izgalmasabb a telefon mint auditív ingerek küldésére és fogadására képes médium ábrázolása, a készülék használata során az emberi test és a tudat egyaránt bevonódik a kommunikációs aktusba, míg a poétikai játékosság és a materiális idegenség is érvényre jut a versjelenetben: „mintha idegen nyelvet úgy töröm / az életet csörög a telefon / a hang kedélyem gyűrt szövetébe / véletlen durvasággal gyorsan egy / oda nem illő szálat belefon". (*Téli reggel*, 250) Az egyik legérdekfeszítőbb kérdésnek tartom, hogy ennek, a Fecskénél egyelőre szórványosan jelentkező tematikának lesz-e koncepciózus bővülése a továbbiakban.

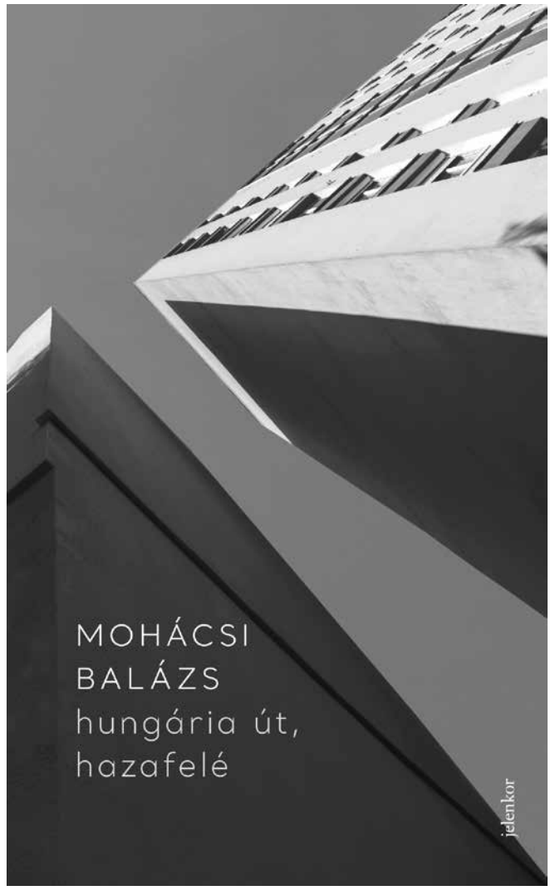
A kötetet záró *Dávid király könyörgése* méltán aspirál a magnum opus titulusra, amely a már taglalt tudat-, test- és időproblematikát a bibliai kontextus előtérbe helyezésével az életmű egészét érintő transz-textuális keretbe foglalja, melyet tovább bővít és árnyal a felütésül szolgáló Rilke-mottó (az *Abiság* című versből vett idézet) intertextuális gesztusa. A zsidó–keresztény kultúra exegézisének igénye Fecskénél főként ószövetségi parafrázisokat hív elő, ezekben a szövegkorpuszokban a brutális isteni törvénnyel szembenéző ember hanyatlásának irreverzibilis tapasztalata a végső bukás felé közelít. A *Kitűzetés* kötetcím is e textusok nyomán értelmeződhet (Lót és lányai, Hiszkija éneke, Dávid, Ábrahám, Zsuzsánna és a vének, Mózes, Jób éneke), melyek az emberi kiszolgáltatottsággal szemben az Idő mindenhatóságát és intaktságát sugalmazzák (= az Idő válik Törvénnyé), és a kritika által gyakran emlegetett panteisztikus gondolatkört is ebbe a kultúrtörténetileg determinált rendszerbe tudja a szerző bele- és hozzáfűzni: „ritkás ősz hajam úszik a szélben / mintha az idő szele mozgatná hitvány üstököm / mintha az idő mely nem siet nem késik / mindenben ott van a fák évgyűrűiben / a kő mozdulatlanságában alvó gyermek mosolyában / az agg folyton könnyező mindent eltorzító szemében / a halott megkövült vonásaiban". (255)

Egy kiemelkedő költői életmű nagy teljesítménye ez a kötet, amely kaleidoszkópként mutatja fel a kritika által kijelölt irányokat, de nem zárkózik el — lásd: a medialitás szerepe a tudat, a test és az idő vonatkozásában — a kísérletezés szubjektumon túlmutató lehetőségeitől sem.

SZOLCSÁNYI Ákos

Egy megbízható antifuturista

(Mohácsi Balázs: Hungária út, hazafelé, Jelenkor, 2018)



„*Lassúváros-kiáltvány*", olvasható a *Hungária út, hazafelé* című kötet alcíme. Zavarba ejtő bemutatkozás: a kötet egyéb szövegeit egyből a kiáltvány alá rendelné, így mintegy számon kérhetővé téve magát? A szóösszetétel helyétől függetlenül is felhívja magára a figyelmet, egy kiáltvány képzete nehezen fér össze a lassúságával. Az így előállt heterogenitás adja meg Mohácsi Balázs kötetének alaphangját, a szintézis, a szétíratás vagy a békés egymás mellett élés érdekfeszítő lehetőségét egyaránt fenntartva.

A kötet később sem dönt az olvasó helyett, ahogy a könyv egészére vonatkozó mottók is egymással vitatkozó, ha nem is közvetlenül ellentétes mondatokból állnak. Megjegyzendő, hogy tétel és megvalósulás korántsem szimmetrikus viszonyban állnak: a hetvenhárom oldalas kötetben a 18. és a 25. oldal között találhatjuk a prózai–elméleti szövegeket, nagyjából a napilapok szerkezetéből ismert „valahol belül" helyén; nyelvezetük mindvégig nyitott az aktuálpolitikai térben is működő parodisztikus olvasatra: „költeményépítés" (18), „örömös mosoly" (20), „same in english. Tolmácsot kérek" (22), éppúgy, ahogy Pollágh Péter Ady-reminiszcenciáira: „náthás rossz[at]" (20), „él és rekedt és hogy erős és ravasz" (23), de kellő tiszteletlenséggel akár Laár András szavaló orgánumát is oda lehet képzelni a fent említett mosoly bomlásának mikéntje mögé: „nem mint rohanó utcákon cipőfűző, hanem mint ajándékmasni vagy első virág a tavaly ültetett cseresznyefán". (20)

Annál is komolyabb fejtörést kelt ez a saját kontextusát erősen egyúttal idézőjelek közé is író betét, mert a kötet többi része igen meggyőzően lát ki az irodalomból.[1] Az elmúlt évek egyik nyomasztó nyelvi eredménye a köz- és magánbeszédben párhuzamosan elharapódzó polarizáló hajlam, helyesre–helytelenre egyszerűsítés — amivel szemben Mohácsi kötetében sorra lepleződnek le az egymást látszólag kölcsönösen kizáró dichotómiák. „[M]it is lát az én / szemem azt mondtam semmi különöst / aztán azt mondtam mindent" (36): elsőre a minden vs. semmi közhelye tűnik fel, de a mondat maga nem zárja ki, hogy a *minden* és a *semmi különös* ugyanarra vonatkozzon. „[N]em vagyok már / leírható plasztikus szép hasonlatokkal / szétestem mint egy vastaps" (63): közvetettebb eljárás, amennyiben a nyelvi viselkedés kérdőjelezi meg az állítást — de a szöveg újra csak ellenáll a paradoxon kísértésének, hiszen a hasonlat nem a beszélőt, hanem a vele történt szétesést írja le. Amikor a szónoki helyzet biblikus dimenziókba emeli a tétet: „szükség most már változásra van" (65), a zárlat nem visszavon vagy hangsúlyoz, hanem a részvétel döntés általi megelőzöttségére hívja fel a figyelmet egyetlen szóban: „rend, vajon, mikor lesz végre itt? / énekelhessük, hogy »minden rendbe' van«. / zöld nyugalomba, elvágyunk máshová. / inkább akkor hagyjuk el a várost", minthogy az *akkor* szó logikai és időhatározói funkciójában egyaránt érthető.

Ugyanakkor a város el (nem) hagyása és az evangéliumi újjászületés követelménye a fenti módon egymás mellé rendelve példázza a kötet földrajzi terének a kötet alcímétől a hátlapig

[1] Jelezném, lehet, hogy bennem van a baj, legalábbis hasonlóan értetlenül fogadtam Fekete Richárd *Bányaidő* című remek kötetének nemzedéképítést ambicionáló vonásait, l. Szolcsányi Ákos: *A múltnak aknája*, Műút, 2015052, 77–79; elérhető: http://www.muut.hu/archivum/15251.

történő folyamatos hangsúlyozását is. A *hungária út, hazafelé* lapjain a város a *haza* belátható mértékegysége: távlatos, absztrakt, így manipulálható vonatkozásait személyes, ha nem is feltétlenül kézzelfogható jelölőkkel („parfümeitek illata a város”, 42) semlegesíti az „anekdotamentes / elementáris forma” (29) nyomában. Az otthonos tér azonosítását nem egy kulturális örökség vagy vállalt/kapott küldetés tudata motiválja, hanem az akár Petőfi költészetével is rokonítható intimitás,[2] amelynek feltárása a bemutatkozás része. A kötet nyitóversének címe („*provinciális tekintet*”, 7) akár egy Térey-versé is lehetne; innen jutunk el beszélő és környezet kölcsönös meghatározottságáig: „én így is szépnek látom”. (16)

Ennek megfelelően beszélő, nyelv és város sem elhatárolt egységekként jelennek meg: „ez olyan város, amin nem beszélhetek hozzád” (58), „mint az egyre hidegebb esők esnek / le rám ezek az emlékek a város / emlékezete emlékezetem mind / egy” (42), „én, aki vissza-vissza hozzád / térek, mint egy rondó unalma”. (53) Ez teszi lehetővé, hogy egy közterület kínálta látvány is a félrecsúszott nyakkendők zsigeri erejével hasson: „a rosszul / felcsavarozott kovácsoltvas lámpafejek / finoman inganak”. (61)

Az ilyen, vagy még erősebb részeket az idegen testként érzékelt kiáltványszerű betétek mellett a vonatkozási pontok néhol tumultuózus sűrűsége rontja le valamelyest, legalábbis a „kormányplakát szaggatott magánya” (33) varietébe illő mutatvánnyal rántja Pilinszkyt az ismert konzultációkékbe, ahogy az egyébként stílszerű nagylászlóizmusok és a küldetéstudat ironikus kezelése is elnehezíti az „erről is mondanom kell valamit, jól tudom […], erről már / mindig beszélni kell” (49) elhelyezését, de a „jelenkorsárga” (41) szóalkotása is inkább beavatott exkluzivitást sugall, mintsem megközelíthetőséget. Mindazonáltal a külság szórványos túlhabzásaitól függetlenül a kötet egyik utolsó verse, a *panoráma-kísérlet* le is zárja, túl is növi saját, igencsak tágas korlátait: „a város virágzik érik terem elfagy miközben itt mégsem veszhetek el”. A térről, most, hogy mintegy megvan, átteszi a hangsúlyt az időre; így nem válik statikussá, terméketlenné a megtalált otthon perfektuma: keretet ad, amelyen belül tovább figyelhető a reményen túl telő idő.

[2] Vö. „Petőfi az anyaföld mítoszát (Matica) hangsúlyozza, és fittyet hány a Kárpátoknak. Itt születtem, ez a hazám, ahogy később Vámosi búgja Angyalföldről a proletariátus kispolgári himnuszában”. Borbély Szilárd: *Mitnekemte*, Litera, 2008. szeptember 25.; elérhető: http://www.litera.hu/hirek/mitnekemte.

GILBERT Edit

Párhuzamos valóság-kifejletek

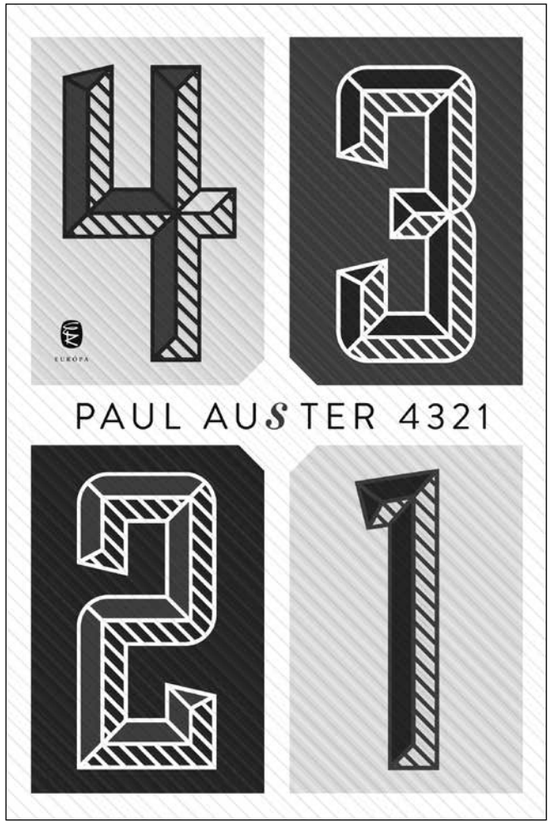
(Paul Auster: 4 3 2 1, ford.: Pék Zoltán, Európa, 2018)

A párhuzamos világok narrációja nemcsak az irodalomnak kedvelt fogása. Színházban legutóbb a *Second life, avagy Kételetem* című Orlai-produkcióban láttam megvalósulni. Ott civil lényükkel, személyiségükkel: nevükkel és ismert életrajzi körülményeikkel álltak ki a színészek, s vallották be, mi volt életüknek az a fordulópontja, ahol más irányt vehetett volna történetük, más mederben folyt volna tovább életük. Ha, tegyük fel, Ötvös Andrásból mégiscsak pap lesz, amire esély volt, s a szószékről emeli fel szavát az őt előtte és azóta ért személyes tapasztalatok birtokában. Például hangot ad a halálos betegségből való kilábalás során megélteknek, hitet téve az emberek alakjában érkezett isteni támogatás természetéről, s buzdít annak felismerésére. Vagy ha Kovács Patrícia miniszterelnöki ambíciókat követ. Nem tudom, kapott-e efféle ajánlatot, de nem elképzelhetetlen. Akkori férje, az egykori politikus, a néven nevezett Gusztos Péter környezetében egy kampánystáb akár lelkesedhetett is a feleségért. A folyamatban nyújtott talpraesett segítsége (Patrícia bizonyára nemcsak reprezentálni tudott jól) nyomán megfordulhatott a stratégák fejében, legalábbis egészen valószerűen hangzik a felkérés: vele indulnának a kétharmad ellen. Az ő programbeszéde is libabőrt váltott ki, lenyűgözte a hallgatóságot; a fikciós és színházi beszéd átváltott valós beszédaktusba. A két valóság e darabban a színházi jelenlét performatív hatásmechanizmusai által vált eggyé. Az előadás szereplői színészként, színészként eljátszva, színészt alakítva tudták megnyilvánítani azt a másik, lehetséges, virtuális énjüket.

Annak megmutatása, hogy a közös fikcióban részt vevő alakoknak miként képződik meg a saját valóságuk egyéni nézőpontjukból, *A viszony* című művészi HBO-filmsorozat radikális megoldása. Ott az egyes epizódok többnyire két egymást követő részre tagolódnak. A soros cselekményszeletet az azt megélő főbb szereplők szemszögéből, tehát külön-külön, egymás után követhetjük. Megdöbbentő és hihetetlen, mennyire párhuzamos — itt elsősorban az alig érintkezés értelmében — a két és több valóság megélése, láttatása. Az, hogy a személyes élmények egymás mellett futnak, az egymással interakcióban létező karakterek egészen különböző irányból közelítenek, másra emlékeznek. Más szavakat és hangsúlyokat hallanak ki partnerük beszédéből az ő látószögükből ábrázolt részekben, mint amit és ahogy amaz előzőleg mondott. Alig lehet ráismerni: „ugyanazt” az eseményt látjuk, mint az előbb. Műalkotás még nem döbbentett rá effajta meggyőző erővel arra, mennyire nem közhely az eltérő megélések eltérő univerzumképzése. Percepciónk mentális és akarati, önvédő aktus, melynek során saját kognitív disszonanciánk eliminálása elképesztő torzításokat végez. Hasításokat ejt az anyagon, a realitás szövetén, amely ilyeténképpen mint a közös tapasztalat mezeje kiiktatódik. Nem dönthető el, hogy ki kezdte, ki lovalta bele a másikat, ki dobta be a gyutacsot, amitől minden lángra lobbant. Hogy ki volt a gyilkos. Hogy békülni jött az ex, vagy számon kérni és zaklatni. Látszólag nincs párhuzamos univerzumképzés ebben az alkotásban, hiszen maradnak a közös keretek, de részlegesen mégis ez történik, mert az eseménysor filmes elmondása eltávolodó világként futtatja az alakok lineárisan ismételt életcselekményét. Ez a distancia az alapkérdést (hogyan halt meg a központi karakter) is tényszerűen megválaszolatlanul hagyja.

*A viszony*ban ugyanaz látszik — másként, a *Second life*-ban más — ugyanonnan.

Auster új regénye 4 az egyben, címe: *4 3 2 1*. Más — hasonlóképpen. A mű egy szereplő négy lehetséges életét alkotja meg egyazon karakterrel az ismert külső, kronotopikus (történetileg és térben lokalizált) körülmények között, 770 oldalon. A 20. századot a hetvenes évekig követjük, amiből kiemelkedik és megnégyszereződik a ’60-as évtized. A főhős 1947-től 1974-ig tartó élete többfelé ágazik. Apja meghal az üzemi gyújtogatáskor, s anyjának idővel új férje lesz; apja nem hal meg a tűzben, de vállalkozása csődbe jut; apja nem hal meg, s jól megy az üzlet; és így tovább. A végpont is kijelölésre kerül: a fiú korán meghal. Amerika mindeközben ugyanúgy működik: vietnámi háború, diáklázadások, gyújtogatások, etnikai mozgalmak, szexuális forradalom, Kennedy-gyilkosság, Martin Luther King meggyilkolása. E monumentális regény tétje olvasatomban a következő: hogyan alakul ugyanannak az emberi lénynek, személyiségnek az élettörténete változó családi koordináták esetén. Boldogabb lesz-e, ha apja életben marad, sőt, ha gazdag, s így tehetős családban nő fel. Az derül ki, hogy nincs ilyen összefüggés. (A gazdag apa elviselhetetlen hólyag lesz, anyja el is válik tőle. A fiú sem akarja tartani vele a kapcsolatot, nem is fogad el tőle apanázst, mert megbántva érzi magát: apja nem hívta meg új esküvőjére sem. Az apa meghal, mielőtt rendezhetnék viszonyukat, a tőle örökölt pénzt Archie végül nem utasítja el.) A nevelőapák szerethető emberek, s a mostohatestvérek–unokatestvérek, akik így családjába érkeznek, meghatározó szereplőivé válnak életének. A másik induló helyzet: apja halála az üzemi gyújtogatásban átmenetileg tragikus helyzetet teremt, ám ő anyjához így még közelebb kerül. Közös mozizásaik megalapozzák a fiú későbbi szenvedélyét, hivatását, írói kibontakozását, amelynek során éppen erről az időszakról vall szeretettel és hálával (még ha utal is



anyja akkori gyengeségére). Az anyagi nehézségek a főhőst nem húzzák le, talál(nak) megoldást rá; ösztöndíjat kap például egy olyan egyetemre, ahova írásainak köszönhetően veszik fel. Nem maradhat itt végig, mert egy rendőrségi eset miatt, amibe belekeveredik, megvonják az ösztöndíját — az összeomlás elkerülésére összefog a család és talál megoldást. Egy másik életében is a törvénnyel való ütközés (könyvlopás) utáni összeroskadás és a behívótól való félelem miatt akar máshova elvonulni. Egy kedves ismerős nő Párizsból, aki szellemi mentora és második anyja lesz, magához hívja és műveli, pallérozza irodalmi–művészeti tájékozottságát. S nem mellesleg környezetében bevonódik a melegek életébe.

A szerencsés egyensúlyi állapotok sem tartanak örökké, amikor látszólag minden megadatik Archie-nak, a főhősnek. Egyik életében jó egyetemre jár, New York-i lakásban lakik, már egy éve boldogan él a szerelmével — ekkor eltérő közéleti aktivitásuk távolítja el őket egymástól. Két esetben is történik hasonló, a lányok egyike beleveti magát az egyetemfoglalásokba, egyre kevesebbet és egyre később jár haza, a másik inkább tudós–eminens, de zöldszalagos szendvicskészítőként forradalmár

társai mellett talál valakit a hasonszőrű mozgalmárok közül magának. Valamelyik életben, amikor szintén boldogok Amyvel, egy hegyvidéki autóbalesetből fakadó maradandó sérülés lesz az, ami kilendíti az egyensúlyból. A lány kitart mellette, az imádott sportot viszont abba kell hagynia.

Az egyes életekben ő ugyanaz az írás iránt érdeklődő, jóérzésű, szeretetre vágyó, kötődő s kissé visszahúzódó személy, aki néha megmakacsolja magát, s nehéz döntéseket hoz maga számára, amelyekhez azután ragaszkodik. Életének szereplői közül a belső körben vannak azonosságok. Ilyen állandó pont természetesen az anya, annak nővére és szűk környezete — s a mostohahúg–családi barát Amy, akivel mindahány valóságban meghatározó lesz a kapcsolata. Az egyikben hosszú távú és sokáig kölcsönösen boldogító. Archie tanulmányai, foglalkozásai közel állnak egymáshoz, illetve fedésben vannak: szépíró, újságíró, oknyomozó újságíró, műfordító, lektor, irodalomtörténész. Zsidósága közepesen, illetve változó mértékben meghatározó jegy.

Egy történetíven belül is megjelenik a mi-lett-volna-ha kérdésfelvetés a hős belső monológjaiban, morfondírozásában. Ha felveszik a másik egyetemre, ha nem várnak apjával a békülésre addig, amíg az késő lesz. Az alternatív életek részben választ adnak ezekre a potenciális utakra. Betegség, baleset, belekeveredés egy verekedésbe, a fiú véletlenül kiderülő nemzőképtelensége mind-mind kitérítik a szerencsésebb, harmonikusabb, könnyebbnek tűnő életváltozatokat az elkerülhetetlenül bekövetkező válságok felé.

A hosszú mű végén megszemélyesítetté válik a struktúra a változatokat megíró negyedikkel, aki eljátszik a névmágia következményeivel. Azzal a gondolattal, hogy ha a Fergusonok a másik két családnéven élik életüket, milyen sors vár rájuk, mit alakítanak ki maguknak. Hogyan hat vissza a név a viselőire, miként képezi meg önazonosságukat. (Itt is érzékelhető a visszakanyarodás a korábbi, nálunk is jól ismert Austerhez, aki saját nevének s önéletrajzi alakjának változataival hozott létre számos művet, melyekből metaleptikusan ki-bejártak a narráció bordázatain a különféle Austerek.) A *4 3 2 1*-ben a főszereplő mégiscsak Fergusonként él több életet párhuzamosan minden fejezetben — az 1.0, az előtörténet, a nagyszülőké és a szülőké, ahogy megvetik a lábukat Amerikában. A regényszöveg végén a negyedik számú alakhoz egyszer csak eljut a jellegzetes családi adoma a véletlenszerűen, félreértés következtében megkapott vezetéknevükről. Fergusont, az akkor már író és témát kereső fiatalembert elkezdi izgatni, hogyan élnének, kik is ők a másik két virtuális síkon. Ha az eredetin honosodnak meg, amelylyel az orosz zsidó nagyapa 1900-ban áthajózott az Újvilágba Reznyikovként, vagy azon, amelynek a lehetősége a családi legenda szerint felmerült. Valaki a partot éréskor javasolta ugyanis neki, hogy vegye fel a Rockefeller nevet, ami a rákérdezéskor nem jut eszébe, s míg próbál visszaemlékezni, időkitöltésképpen és kínjában azt mormolja jiddisül: nem emlékszem, ám a hivatalnok ezt névnek hallja, s így is jegyzi be. Mégsem ezt az ötletet dolgozza ki a négyes számú alak, hanem az ugyanazon, vagyis az ő nevükkel futó személynek a lehetséges életeit. A felvázolt szándék megvalósulása olvasható az első oldaltól.

Meglehetősen hagyományos: jól követhető, jól formált realista regény(eke)t olvasunk külön-külön a főként hatvanas évek amerikai, New York-i értelmiségéről, fókuszában az alsó középosztálybeli fiatalember iskolás és egyetemi éveinek, pályakeresésének történéseivel. Kirajzolódnak külön-külön az ívek, amelyeket összekötnek, összehúznak az életek közös szereplői, akikhez elkerülhetetlenül köze lesz így-úgy. Nagyjából azonosak magukkal az egyes életekben, de körülményeik s a véletlenek miatt az Archie-val való kapcsolatuk cselekménye, megvalósulásának milyensége eltérő, mégis annak alapvető irányultsága (rokonszenv, vonzalom, segítőkészség, bizalom) többnyire állandó. Bár az austeri beszédmódban nem misztifikálódik, hanem természetesnek tételeződik az átfedések rendszere, felrémlenek a reinkarnációs narratívák: akikkel dolgunk van, azokkal találkozunk legközelebb is. Itt a négy életvalóság párhuzamosan fut és nem tud egymásról, a regényíró elméjének termékeiként egzisztál. Néhány karakter tehát azonos, más-más befolyásoló tényezőkkel — és ugyanaz a néhány megkerülhetetlen szerepkör és funkció is mindig megjelenik a főhős világában (mint például Proppnál *A mese morfológiájá*ban vagy a fejlődésregényekben). A mozaikcsaládok és baráti–ismerősi viszonyok szerteágazó kapcsolathálója a maga egyediségében fontos is, meg nem is. A regényszerkezet fejezetenkénti négyes tagoltságával, ha lineárisan olvasunk, nem könnyíti meg a szétszálazást, mert alig tartható fejben, melyikben mi volt a konstelláció. A könyv közepétől homályossá válik, a nagynéni mindegyik változatban elvált-e, hol leszbikus, melyikben is halt meg sportolás közben a nagyszerű barát, s emlékeztetjük magunkat, hogy a másik szívbéli cimbora egyikben a nevelőapa édesfia, a következőben az anyja nővérének a mostohafia. Az elemek motivált illeszkedése a karakteresebb ívekben valósul meg. Az például tudható, hogy a párizsi, olvasással és írással, társasági és kulturális élettel töltött tanulóévben lesznek homoszexuális kalandjai, traumái, szakmai kapcsolata és szerelme. Onnan idézhető fel, hogy mentora, szállásadója és önkéntes szellemi vezetője, a ráérő középkorú művészettörténész hölgy is leszbikus, vagyis inkább „kétkezes", mint ő. Náluk, akkori otthonában ismerkedik meg a vendégségbe érkező, majd a fiú koporsónyi tetőtéri szobájában pénzért szexet kérő idősebb férfi irodalmárral.

Izgalmas mikrocselekményeket kirajzoló, széles merítésű, sajátosan összetűzdelt történetfüzér a *4 3 2 1*, nekibuzdulás, sodródás és kiábrándulás hatvanas évekbeli Amerikájáról. Távolból nézve összemosódó helyek és epizódok, melyek nem adnak ki négy jól érzékelhetően egyedi narratívát. Közelről, a beavatottnak, bennfentesnek, a helyismerettel rendelkezőnek, az amerikai álom regényvilágaiban járatosnak számtalan érzést, tudást mozgósító retró — és akár szintézisregény a nagy és zaklatott évtizedről. Sportok és divatok, fotózás és fim, helyi és globális politika meglehetős részletességgel. A tét és a konklúzió nem világos. A hosszú mű vállalása vajon annak bemutatása, hogy egyes körülmények módosulásakor (pl. apa halála) miféle mechanizmusok irányítanak egy sorsot? Végeredményben nincs nagy különbség, a jó és a rossz kiegyenlítődik, vannak mindig segítők, bajok és véletlenek. A lehetőségek hullámzásának ezt az aprólékos kidolgozását valósítja meg a koncepció, ami hagy bennem némi hiányérzetet. (S csak zárójelben az is elgondolkoztat, miért nem érdeklődik sehol a monumentális családregény-változatokat író, gyökereket és társadalmi konstellációkat, etnikai vonatkozásokat monitorozó négyes regényíró-szubjektum a maga orosz, kelet-európai gyökerei iránt.)

URECZKY Eszter

Majdnem mindent anyámról

(Colm Tóibín: Nora Webster, ford.: Kada Júlia, Park Könyvkiadó, 2018)

Colm Tóibín egy interjúban egyszer azt nyilatkozta, „John McGahern megtanított rá, hogy szabad újra és újra ugyanazokról a dolgokról írni".[1] Ez a gondolat minden bizonnyal felszabadítóan hatott az ír szerzőre, hiszen nyolcadik regényében minden eddiginél személyesebb módon tér vissza az életművét leginkább meghatározó témához: a szülők — elsősorban az anyák — és gyermekeik kapcsolatához. A *Nora Webster* ugyanis az 1960-as évek végén játszódik Írország déli részén, a Wexford megyei Enniscorthy városkájában, és egy özvegyasszony életéből mutat be körülbelül három évet, aki a férje viszonylag fiatalon történő elvesztése után egyedül marad gyermekeivel. Nora Webster alakját nagyban az író édesanyja ihlette, ő maga pedig az egyik fiú, Donal alakjában ismerhető fel. Tóibín tehát fél évszázaddal ezelőtti érzelmi rétegeihez nyúlt vissza a regény megírásakor, amihez saját elmondása szerint nagyban hozzájárult Thom Gunn, a szintén meleg, AIDS-ben elhunyt költő barátsága, amennyiben Gunn verseinek személyessége, többek között betegségének tematizálása erősen hatott Tóibínre. A *Nora Webster* keletkezéstörténete azonban jól mutatja, milyen hosszú út vezetett idáig, vissza a kezdetekig: a regény első fejezete még 2000-ben keletkezett, s a szerző ezzel egy időben fogott bele Henry Jamesről szóló, sok elismerést kapott, ám magyarul még nem olvasható regényébe is (*The Master*). Noha a James-regény előkészítése tetemes mennyiségű kutatómunkát igényelt, az író szülővárosában játszódó *Nora Webster*é pedig semennyit, mégis az előbbi mű készült el hamarabb. Ugyanebben az évben adták ki a *The Blackwater Lightship* című regényt is, mely két testvér édesanyjukhoz fűződő zaklatott kapcsolatáról szól. 2009-ben aztán megjelent a nálunk is kiadott, a kivándorlás kérdését körüljáró *Brooklyn* című regény, mely a *Nora Webster* első fejezetének egyetlen, a kivándorlásra vonatkozó mondatá-

[1] John McGahern a 20. század második felének egyik legkiemelkedőbb ír szerzője, magyarul sajnos még egy műve sem olvasható. Robert McCrum: *Nora Webster review — Colm Tóibín's powerful study of widowhood*, The Guardian, 2014. október 5.; elérhető: https://www.theguardian.com/books/2014/oct/05/nora-webster-review-colm-toibin-powerful-study-widowhood-love-letter-to-ireland.

ból bontakozott ki. 2012-ben készült el *New Ways to Kill Your Mother* című, híres írók családtörténeteit feldolgozó esszékötete és a *Mária testamentuma*[2] is, amely szintén a *Nora Webster* befejezéséhez vitte közelebb az írót a család, az anyaság és a veszteség traumájának középpontba állítása által. Tóibín szavaival: „Egy évtizeden át nem telt el úgy nap, hogy ne gondoltam volna a regényre".[3] Hosszú viselősség után született meg tehát az édesanyjának emléket állító történet (neki és öccsének ajánlotta a könyvet), melyet nem túlzás felnövésregénynek (*coming-of-age novel*[4]) nevezni, hisz a férje halála után Nora Websternek valóban (újra) meg kell tanulnia, hogy ki is ő valójában.

A regény átütő személyessége ellenére cseppet sem könnyű azonban megragadni, vagy akár csak bemutatni Nora Webster alakját, s ebben kulcsszerepe van Tóibín stílusának. Egy brit kritikus már rámutatott, hogy a regényből azért nehéz idézni, mert a legerőteljesebb pillanatok egész egyszerűen nincsenek megírva, a regény lapjain kívül történnek, és bár a történet mélyen megrázó, mégis nehéz megfogalmazni, hogy pontosan miért. Hasonlóan különös, hogy a regény első oldalairól megtudjuk, hat hónap telt el Nora férjének halála óta (65), az utolsó lapokon pedig kiderül, hogy Maurice már több, mint három éve ment el. (382) Azért hathat meghökkentően ez az időtartam, mert olvasás közben olyan közel érezhetjük magunkat Norához, ehhez az alapvetően érzelmileg hozzáférhetetlen nőhöz, hogy alig néhány hétnek tűnik az elbeszélt idő. Tóibín stílusa mindeközben zavarba ejtően egyszerű, messziről elkerüli a posztmodern nyelvjáték minden formáját, ugyanakkor rendkívül fegyelmezett, elliptikus is az írásmódja. Írták már róla azt — nem túl hízelgően —, hogy Tóibínt olvasni olyan, mint meginni egy pohár vizet.[5] Kada Júlia fordítása egyenletesen, rendkívül tisztán teremti újra Tóibín nyelvét, mindössze néhány furcsaság fordul elő: a gyerekek „Miranda citromlevet" (386) isznak, „kocsin" (autóval) mentek az állomásra (25), egy szereplő „hadiösvényre lépett" (124), másvalaki pedig az „igazi hatalom a trón mögött" (369), s talán a szélesebb olvasókör segítésére megért volna pár lábjegyzetet néhány ír kulturális utalás vagy a Lear-idézet („a hálátlan gyerek, akár a kígyó foga" — 382). Valóban kihívást jelent tehát hatásos passzusokat kiemelni a majd' négyszáz oldalas regényből, melynek dísztelen stílusát elsősorban a tájleíró részek kapcsán egy kritikus egyenesen új jellemezte, hogy „az egész határozottan nemszép".[6] És mégis. Van a *Nora Webster*ben valami, amitől tapinthatóbb, emberibb és hitelesebb, mint bármelyik korábbi Tóibín-szöveg.

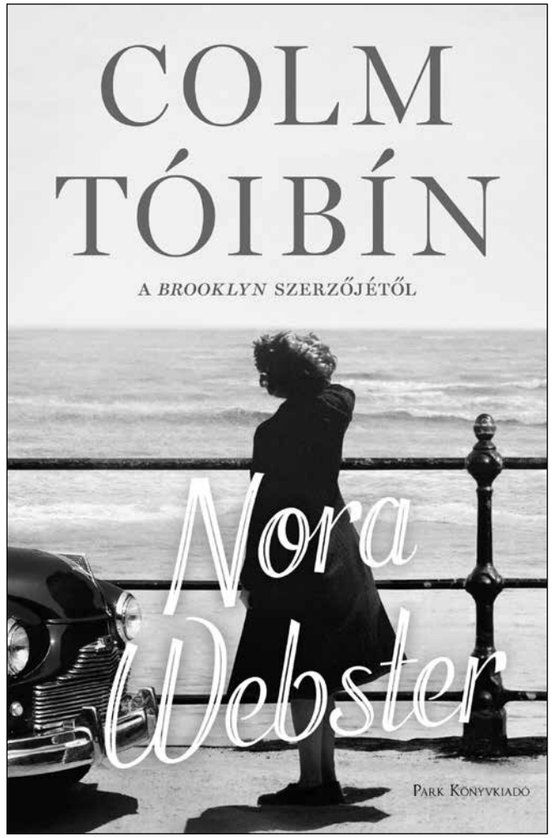
Hiába tűnik alig néhány hétnek–hónapnak az elbeszélt idő, Írországban számos meghatározó esemény történik ebben a néhány évben, a 60-as és a 70-es évek fordulóján, melyek a regény fel-feltűnő, szándékosan háttérben hagyott tágabb társadalmi perspektíváját villantják fel. Az északír-krízis rádióműsorok és asztali beszélgetések formájában végig ott lappang a családi történések mögött, míg a regény vége felé maga a véres vasárnap is a szereplők életének részévé válik. A *Nora Webster* nem akar panorámajellegű képet festeni a kor válságáról, bár Nora egyik idősebb lánya megfogalmazza: „Egy ilyen kis ország, mint a miénk, nem lehet megosztott." (182) Az enniscorthybeli hatvanas évek összességében látványosan távol állnak a brit kontextusban leginkább „Swinging Sixties"-ként aposztrofált évtizedtől, melyet itt az ír Bajok (Troubles) határoznak meg a szexuális forradalom, a beat-kultúra és a „flower power" helyett. Van még viszont mindent átható katolikus lelkület és helyi pletyka a kisvárosban, ahol, még ha nem is ismerik egymást közelről, alapvetően mindenki tud mindent mindenkiről, ahogy Nora is az őt együttérzésével üldöző szomszédasszonyról: „Ismerte az élettörténetét, tudta a lánykori nevét, tudta, melyik a sírhelye, hová temetik, ha meghal." (10) Nora társas kapcsolatainak ábrázolása nyomán egyértelműen érzékelhető, hogy ezt a közösséget elsősorban egyfajta informális matriarchális intézményrendszer működteti: lányok, nővérek, nagynénik, szomszédasszonyok és apácák, akik mind kérlelhetetlen és kéretlen felügyelő hatalmat gyakorolnak a frissen magára maradt Nora fölött. Nem csoda, ha Nora egy ponton azt gondolja a neki bőszen segíteni próbáló apácáról, hogy „Thomas nővért minden más évszázadban megégették volna mint boszorkányt." (176); amikor pedig Nora elájul a munkahelyén, hiába szabadkozik, a tulajdonos lánya az anyja elé citálja, mert „[a]nnak, hogy ki hogy van, anyám a szakértője". (367) Ebbe a Tóibín által olyannyira ismert középosztálybeli, vidéki ír világba helyeződik tehát a *Nora Webster* története, ahol ugyan csak a tévében bukkan fel egyszer egy kóbor feminista, mégis az őt körülvevő nők ítélete és/vagy támogatása rajzolják ki Nora új életének erővonalait.

Ami D. H. Lawrence-nek Nottinghamshire, William Faulknernek a Dél, az Tóibínnek Wexford, ahol több korábbi regénye is játszódik. Megkerülhetetlen elődjével, Joyce-szal ellentétben pedig Tóibín nem „csak" írni tud országáról, de élni is benne, hisz ma is dublini lakos, míg a nagy modernista szerző elsősorban szövegeiben (pl. a *Dublini emberek* című novellásköteében) tudott szülőhazájában lakozni. (Joyce már csak azért is megemlítendő, mert az ír kultúrában a Nora név máig mindenekelőtt Nora Barnacle-t, Joyce feleségét és múzsáját idézi fel.) A regény első harmadában tulajdonképpen azt a sikeresen palástolt küzdelmet látjuk, amit Nora Webster folytat az őt kollektívan (le)sajnáló helyiekkel, akik például bejelentés nélkül, este látogatják meg. Nora azonban eleinte igyekszik senkit sem megsérteni, még a haját elszúró fodrászt sem: „a tükörben látta, milyen büszke Bernie a művére. Semmi értelme nem lett volna panaszkodni." (72) Az ehhez hasonló rövidke jelenetek teszik a legapróbb részletekig felismerhetővé, ugyanakkor univerzálissá az ír kisváros miliőjét — hisz ki nem osont már haza a hátsó utcákon a frissen elrontott hajával, aki kisvárosban nevelkedett? A társadalmi ítélkezés, az ír értékek és a helyi szín legérzékletesebb példája mégis az a jelenet, ahol Nora egy pubban ad elő egy német dalt egy meglehetősen kapatos nőismerőse nyomására, miközben élesen tudatában van a helyzet jelentőségének: „ha valaki rosszul énekel, magas hangon, hamisan, ráadásul idegen nyelven, azt nem felejtik el soha". (223) Az ír humor egyébként épp a zenével kapcsolatban jelenik meg a regényben, mikor Nora éneklését egy másik jelenetben úgy minősítik, hogy „az egész úgy hangzott, mint a dal, amitől a vén tehén felfordult". (317) A *Nora Webster* összességében az ír középosztály életét, értékrendjét is bemutatja igen árnyalt módon, s a 19. század végén W. B. Yeats épp ebben a nézőpontban látta az ír irodalom jövőjét, noha híresen ambivalens érzéseket táplált e társadalmi osztály iránt moralizáló hajlamuk és prüdériájuk miatt.[7]

Nora Webster karaktere azonban nemcsak e miliő terméke, hanem annak tagadása is. Dolgozó nőként, özvegyasszonyként és egyedülálló anyaként távolságtartó, okos, néha kegyetlen alkat, szerettei felé viszont feltétel nélkül lojális és védelmező, a magyar olvasók számára felidézheti Németh László női hőseit. Korán megtudjuk, hogy annak idején „[a]zon mérte a sikerét a fiúknál, hogy mennyire tud uralkodni az érzelmein" (13); az pedig csak a regény utolsó lapjain derül ki, mit is jelentett Nora házassága a jelleme, családi megítélése szempontjából: „— Igazi bestia volt — jelentette ki Catherine. — Nem mondhatok mást. — Komolyan? — nézett rá Phyllis. — Aztán találkozott Maurice-szal. Az első randevújuk után mintha kicserélték volna. Akkor sem lehetett éppenséggel kenyérre kenni, de megváltozott. — Nyilván a boldogságtól — jegyezte meg Una. — Maurice volt élete szerelme — állapította meg Catherine". (383) Maga Nora persze sosem fogalmazna így. A regény egyik legnagyobb teljesítménye éppen az, hogy tökéletesen képes érzékeltetni: egy boldog, kiteljesedett házasság után maradt magára ez az asszony, és teszi ezt mindenféle szentimentális vagy érzéki visszautalások nélkül. Még csak Nora külsejére sem történik semmilyen utalás, vizuális anonimitása hozzájárul személye megfoghatatlanságához.

Emlékfoszlányok azért felbukkannak Nora belső beszédében, főleg férje betegségének, agóniájának idejéből. Noha Maurice alakja csak családja és ismerősei emlékeinek tükörcserepeiből rajzolódik ki némileg, a mindenütt népszerű, tehetséges, politikailag aktív tanár sokkal szerethetőbbnek mutatkozik, mint Nora (s ezt több családtag nyíltan ki is mondja). Nora mindig akkor a leghozzáférhetőbb, mikor a férjére emlékezik, mint például amikor a férfi már tudta, hogy soha nem hagyja majd el a kórházat, és hogy a haldoklás végső soron magányos tevékenység: „A perc, amikor Maurice azt mondta, szeretne még egyszer kimenni, hogy fölnézzen az égre, és azt kérte, várja meg az előcsarnokban, hadd menjen egyedül". (56) Férje halála után egyrészt rászakad az üresség érzése („[h]ogyan fogja kitölteni ezeket az órákat? — 40), s ahogy a friss gyászt megélők általában, néha ő is elfelejti egy-egy pillanatra, hogy a férje már nem él, ám ez furcsa mód egyre inkább a szabadság bűnös érzésével is párosul: „Vajon hogyan fogja ezt megmagyarázni Maurice-nak, gondolta Nora. Aztán hirtelen ráébredt, hogy senkinek sem tartozik magyarázattal, és megkönnyebbült." (194)

Idővel, akárcsak Virginia Woolf esetében az a bizonyos saját szoba, Nora számára a zene válik új személyes szellemi terévé. A zene egyfajta árulás is a számára, mert ez végképp leválasztja a férjéről: „Nemcsak arról volt szó, hogy Maurice-nak botfüle volt, és hogy a zene sose lett közös élményük, hanem az



[2] Ureczky Eszter: *Női passiók* (Colm Tóibín: *Mária testamentuma*, ford.: Szabó Herta, Park Kiadó, 2015; Jeanette Winterson: *A szenvedély*, ford.: Lengyel Éva, Park Kiadó, 2015); elérhető: http://www.muut.hu/?p=18285.

[3] Colm Tóibín: *How I Wrote Nora Webster*, The Guardian, 2016. január 22.; elérhető: https://www.theguardian.com/books/2016/jan/22/guardian-book-colm-toibin-how-i-wrote-nora-webster.

[4] Emily Donaldson: *Colm Toibin's Nora Webster: A beautiful novel that benefits from pitch-perfect characterization*, The Globe and Mail, 2014. október 31.; elérhető: https://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/colm-toibins-nora-webster-a-beautiful-novel-that-benefits-from-pitch-perfect-characterization/article21405319/.

[5] Tessa Hadley: *Nora Webster by Colm Toíbín review – 'a rare and tremendous achievement'*, The Guardian, október 11.; elérhető: https://www.theguardian.com/books/2014/oct/11/nora-webster-colm-toibin-review-rare-achievement.

[6] *Up against John Banville and Colum McCann in an unending round-robin*, Los Angeles, Tomes, 2014. október 12.; elérhető: http://www.latimes.com/books/jacketcopy/la-ca-jc-colm-toibin-20141012-story.html.

[7] Gregory Day: *The submerged moon: Nora Webster by Colm Tóibín*, Sydney Review of Books, 2014. december 2.; elérhető: https://sydneyreviewofbooks.com/nora-webster-colm-toibin/.

itt töltött idő intenzitásáról is; ilyenkor egy szál magában volt valahol, ahová a férje még holtában sem követhette". (262) A regényben ábrázolt gyászmunka legkockázatosabb jelenete az, amikor az utolsó fejezetben Nora látomásszerűen újra találkozik halott férjével, mikor betegen, gyógyszer hatása alatt látni és hallani véli őt, és olyan sorsdöntő kérdéseket tesz föl neki, amelyekre mindenki tudni szeretné a választ, de senki nem kaphatja meg: „— Maurice, ott leszel, amikor megérkezem? — Azt senki sem tudja. Senki." (375) Ennek a záródialógusnak a megírásához Tóibín komoly előkészületeket tett, egyrészt tanulmányozta a *Hamlet* szellemjelenetét, illetve haza is utazott a szülővárosába, hogy ott írja meg, miközben azt a lemezt hallgatta, amit a regényben Nora (és valaha az író zenerajongó anyja is).

Nora személyiségének legérdekesebb aspektusa kétségkívül a gyerekeihez, elsősorban a két kiskamasz fiához fűződő kapcsolata, melyet egyfajta gondoskodó távolságtartás jellemez; a temetés után például „[ú]gy érezte, lehet, hogy soha többé nem fogja tudni, hányadán áll velük". (27) Néha pedig frusztráció, akár düh és irigység is érzékelhető irányukba, mint amikor Dublinban dolgozó nagylányától köszön el: „Neki nem kell felszállnia a vonatra, hogy visszamenjen a városba, ahol mindenki ismeri, ahol hátralévő éveiben már nem történik semmi új". (35) Máskor azonban hirtelen igen mélyen sikerül kapcsolódniuk, rendszerint valamely művészeti alkotás, például a *Gázláng* című film közös megélése által: „Ilyen filmet még sose láttak, és ez most megérintett bennük valamit, ami sebzett és védtelen, mintha egy fedél alatt lettek volna egy asszonnyal, aki hiába igyekszik tartani magát, ideges és szorong, és nem beszél semmiről, ami nyomasztja". (110) Később megismerjük Nora könyörtelen oldalát is, és érthetővé válik, miért félnek tőle a saját nővérei is: mikor dadogó fiát, a fotózásért bolonduló Donalt gyengébb osztályba teszik át, nyíltan megfenyegeti a tanárokat: „megátkozok minden tanárt, aki elmegy mellettem. Azt hiszem, hallott már arról, micsoda ereje van az özvegy átkának". (294) Fiaival szemben is hasonlóan kegyetlen tud lenni, ha úgy látja, ez szolgálja leginkább az érdekeiket, az egyik jelenetben például a bentlakásos iskola internátusában való túlélést: „Több az esély, hogy hozzászokik az új körülményekhez, ha úgy érzi, nincs választása". (329) Tóibín emlékei szerint édesanyja csakugyan kemény asszony volt, egy helyütt felidézi, hogy az anyja egy-két pohár ital után már előszeretettel hangoztatta, hogy ha rajta múlik, sosem szül. Tóibínnek tehát valóban nem könyvtári kutatást, hanem érzelmi mélyfúrást kellett végeznie a regény megírásához, melybe számos szó szerint elhangzott jelenetet is beemelt.[8]

Nora végül három év elteltével képessé válik szembenézni férje elvesztésével, de a ruháit még ekkor sem tudja elpakolni, ezt testvérei teszik meg helyette: „— Egyedül nem ment volna — vallotta be. — Ha tudtuk volna, már régen elintézzük — mondta Una." (394) Nora Websternek nem könnyű segíteni, ahogy őt szeretni sem az. Konoksága és sebezhetősége végső soron éppolyan megfoghatatlan, mint a köd, melybe a tengerparton sétál bele, miközben haldokló férje fokozatos távolodására gondol vissza: „Talán csak bizonytalan jelenlétnek érezte őket, hajdani szeretteinek, de a szeretet akkor már nem sokat számított, ahogy most a ködben nem sokat számítanak a tárgyak körvonalai." (164) Ez a Tóibín-féle köd azonban nem a sztereotipikus kelta homály, hanem egy hétköznapi nő rendkívüliségéből kibontakozó lélekszövet.

[8] Jennie Jabroff: *Colm Toibin Describes The Creation Of His Quiet Masterpiece 'Nora Webster'*, Daily Beast, 2014. november 3.; elérhető: https://www.thedailybeast.com/colm-toibin-describes-the-creation-of-his-quiet-masterpiece-nora-webster.













MUU

www.muut.hu

ISSN 1789-1965

890 Ft