2021078

műút

műút · irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat · új folyam LXVI/2



Borsmenta illata / statikussá kocsonyásodó regényidő / nem mondhatom, hogy viszonyom van a gyökerekkel / kisvárosi apokaliptika / fogakba varrt, megannyi légzsák / Szuperhősök fűszoknyában / „I can't breathe"

TARTALOM

műút

3 | szépírás
6 | szépírás
10 | szépírás
14 | szépírás
19 | szépírás
22 | szépírás
24 | szépírás
26 | szépírás
28 | szépírás
32 | szépírás
34 | szépírás
36 | szépírás
39 | szépírás
44 | képzőművészet
48 | képzőművészet
52 | sorozatkritika
58 | sorozatkritika
62 | kritika
65 | krasznahorkai
71 | krasznahorkai
74 | krasznahorkai
79 | kritika
82 | kritika
84 | kritika
86 | kritika
89 | kritika
94 | kritika

Derek Rebro: A becsapódás előtti pillanat (részletek)
Mária Ferenčuhová: Keserű csucsor; S. G. (79); L. L. (38)
Ivona Pekárková: Mózes azt mondja, hogy; Tarsusi Pál a futballról három hosszabbítás után; Egy szexi ország iránti szeretetről
Dominika Moravčíková: A hegyek meztelensége; Botanika; Fly Dubai
Ménes Attila: Ugrás (regényrészlet)
Szabó Marcell: A zseb vallási karaktere (részlet)
Ferentz Anna-Kata: Aukció; Beast
Bordás Máté: Csúcsragadozó; Hintázni jöttem
Irlanda Kristóf: Az ember, aki mindent tudott
Balássy Fanni: Nem akkora szégyen
Székely Szabolcs: [Az evés megtörése, a kövér csendé]; [Férges almát választ a vak kéz]; [Nem tudok mit kezdeni a haraggal]
Toroczkay András: Szaturnusz jegy nélkül utazik a 47-esen; Három nő
Szepesi Kornél: Homonímia
Ványa Zsófia: A redukció öröme — Szíj Kamilla grafikáiról
Bartók Mária Hedvig: Megjósolható véletlenek — Szíj Kamilla munkáiról, zenei értelmezések mentén
Árva Márton: Szuperhősök fűszoknyában *(Zöldhatár [Frontera verde])*
Hermann Veronika: Lassan forgó kerekek (Steve McQueen: *Kis fejsze [Small Axe]*)
Balajthy Ágnes: (Gesamt)Kunstreisen (Csehy Zoltán: *Grüezi. Svájci útinapló*)
Szabó Gábor: Az angyal és a részletek (Krasznahorkai László: *Herscht 07769. Florian Herscht Bach-regénye*)
Bárány Tibor: A regény: hiba (Krasznahorkai László: *Herscht 07769. Florian Herscht Bach-regénye*)
Nemes Z. Márió: „Sodoma és Gomora ehhez képest egy nuku” (Krasznahorkai László: *Herscht 07769. Florian Herscht Bach-regénye*)
Klajkó Dániel: Fulladásos fellélegzés (Halász Rita: *Mély levegő*)
Urbán Csilla: Valami nagyon nincs rendben Milánóban (Czakó Zsófia: *Nagypénteken nem illik kertészkedni*)
Vida Kamilla: Minótaurosz puha darálójában (Krusovszky Dénes: *Áttetsző viszonyok*)
Milián Orsolya: Elvándorlás-variációk (Tompa Andrea: *Haza*)
Kutasy Mercédesz: Fantomfájdalom és tükördoboz, avagy hogyan lelhetünk otthonra a nyelvben (Tompa Andrea: *Haza;* Guillermo Cabrera Infante: *Trükkös tigristrió*)
Zombory Gabriella: „Játszunk az irodalommal”: kiforgatott keretek kubai módra (Guillermo Cabrera Infante: *Trükkös tigristrió*)

8
2021078

Műút

„Úton lenni boldogság…” (J. K.)

Szerzőink: Árva Márton (1989, Budapest) filmkritikus, az ELTE BTK doktorjelöltje · Balajthy Ágnes (1987, Kistokaj–Debrecen) kritikus, szerkesztő · Balássy Fanni (1998, Gyula) az ELTE hallgatója · Bárány Tibor (1979) filozófus, kritikus · Bartók Mária Hedvig (1995, Budapest) design- és művészetelemző · Bordás Máté (1995, Szolnok) magyartanár, költő, fordító · Csehy Zoltán (1973, Pozsony) költő, műfordító · Derek Rebro (1979, Pozsony) költő, irodalomkritikus · Dominika Moravčíková (1992, Prága) költő · Ferentz Anna-Kata (1995, Sepsiszentgyörgy) pszichológus, lovasoktató, költő · Hermann Veronika (1986, Zalaegerszeg) irodalomtörténész, kritikus · Irlanda Kristóf (1996, Miskolc) verseket és novellákat ír · Ivona Pekárková (1988, Pozsony) költő · Klajkó Dániel (1997, Kalocsa) a Szegedi Tudományegyetem magyar szakos hallgatója · Kutasy Mercédesz (1978, Budapest) művészettörténész, az ELTE Spanyol Tanszékének oktatója, műfordító · Mária Ferenčuhová (1975, Pozsony) költő, fordító, filmteoretikus · Ménes Attila (1961, Debrecen) író, drámaíró · Milián Orsolya (1977, Szatmárnémeti) egyetemi adjunktus · Nagyová Lenka (1992, Rimaszombat) fordító, tolmács · Nemes Z. Márió (1982) költő, kritikus, esztéta · Németh Zoltán (1970, Érsekújvár) költő, irodalomtudós · Szabó Gábor (1964, Szeged) a Szegedi Tudományegyetem Magyar Irodalmi Tanszékének oktatója · Szabó Marcell (1987, Szeged) költő · Székely Szabolcs (1983, Budapest) költő · Szepesi Kornél (1988, Szeged) író · Szíj Kamilla (1957, Budapest) képzőművész · Toroczkay András (1981, Budapest) magántanár, író · Urbán Csilla (1987) az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója · Ványa Zsófia (1987, Kaposvár) irodalom szakon végzett bölcsész, művészettörténet-hallgató a Károli Gáspár Református Egyetemen · Vida Kamilla (1997, Pécs) költő, irodalomszervező · Zombory Gabriella (1988, Florida/Argentína) irodalomkutató, hispanista, műfordító, az ELTE Spanyol Nyelvi és Irodalmi Tanszékének óraadója ·

Képanyagunkat **Szíj Kamilla** képzőművész munkáiból válogattuk.

Műút · irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat · ISSN 1789-1965 · Megjelenik a **Szépmesterségek Alapítvány** kiadásában Miskolcon · Főszerkesztő; Művészet: **Jenei László** (jenei@muut.hu) · Felelős kiadó; Képanyag: **Kishonthy Zsolt** (kishonthy@muut.hu) · Szépirodalom; Képregény: **Mezei Gábor** (mezei.gabor@muut.hu) · Szerkesztőségi titkár: **Simon Gabriella** (szepmestersegek.alapitvany@gmail.com) · Képszerkesztés, design: **Tellinger András** (telli@chello.hu) · Kritika, esszé; Olvasószerkesztés és korrektúra: **Vásári Melinda** (vasari.melinda@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 · Layout és logo: **Szurcsik János** (mail@janos.at; www.janos.at) · Alapító-főszerkesztő (2007-2019): **Zemlényi Attila** · **Előfizethető: Szépmesterségek Alapítvány** (szepmestersegek.alapitvany@gmail.com · 3530 Miskolc, Széchenyi István u.14. · Tel.: +36 46 326 906; előfizetési igényét a megadott e-mail címen jelezze!) és az **OTP Bank Nyrt. Miskolci Igazgatósága** 11734004-20412245 számlaszámára, pontos elérhetőség megjelölésével, közvetlenül vagy postai átutalással · Előfizetési díj egy évre: 6000 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.**

A Műút támogatói:

Petőfi Irodalmi Ügynökség

NKA Nemzeti Kulturális Alap

MISKOLC

MissionArt Galéria

Derek **REBRO**

A becsapódás előtti pillanat

(részletek)

…

ajkak közé szúrt fűszálak
a sebig összehúzva

a körhintát megállították
senki se zuhant ki

mindenki visszaszállt

a tó mélyén
nem sejti víz a vizet

a távoli parton
labda röppen magasba

a becsapódásról lemaradsz

…

finoman előrehajolni
kizuhanni

lépések a megfeszült hajszál nyomában
kitépni

a tájban repülő csont
az ollók a lufikban leselkednek

fehér kesztyűben fekete kéz

parázsba lépni
csak úgy mezítláb

…

elhalasztom magam
a saját testemmel
kívülről

megzavarom az igyekezetet
a pörgéssel kölcsönös kapcsolatba hozom

lélegzem

az üledék törvénye

tartósan összefogott haj
tartósan levágott fej

…

összekötött sínek illúziója
rovarsurrogás

az ujjak ahogy lefogják a semmit

a szem és a tű közt
tükör

minél lassabban csöpög
annál édesebben döf

az ablaktól a kilátásig

szalad a régi vad

minden fal mögött
egy elmetszett torkú őz

…

körmök

föntről lehajított lufi
telis-tele
a víz éllé változott

a bőr hirtelen levedlése
képzelj csak el bármit

sötétben

moszatokkal izgatott
törzs melyet megtör a felszín
lépdelj lépésenként

leszakadt

…

vágd át tüskével a belsőt
tedd egyiket a másikra
fújd le az asztalról és fogdosd össze őket

a tér felhajtott végei
oldalak közé lapítva be

az elfolyóba börtönzött
kés
nyakra helyezve
kéz

kitartani a belégzésben
hagyni hogy elvigyen a víz

…

a nyílások állandósága
a talp fodrozza a felszínt

egyetlen pillanat idegen emlékezetben
nem tudni a végességről

sötétben amúgy is fénylik

kapd el az összes csontot
folyvást a tájban röpdösnek

azonosulj az előképpel

a belső ismét odébb tolódott

…

A versek Derek Rebro
Okamih pred dopadom
című kötetéből valók
(Edícia Ambit, 2010).
Csehy Zoltán fordításai.



Mária **FERENČUHOVÁ**

Keserű csucsor

1
Görbe, alul fássá vált
szár, pont ott veszélyes, ahol
a legszilárdabb szokott lenni. Szív alakú levelek.
A lógó virágok
feltűnő termőtájjal
beporzás után tojás alakú
bogyóvá érnek be.

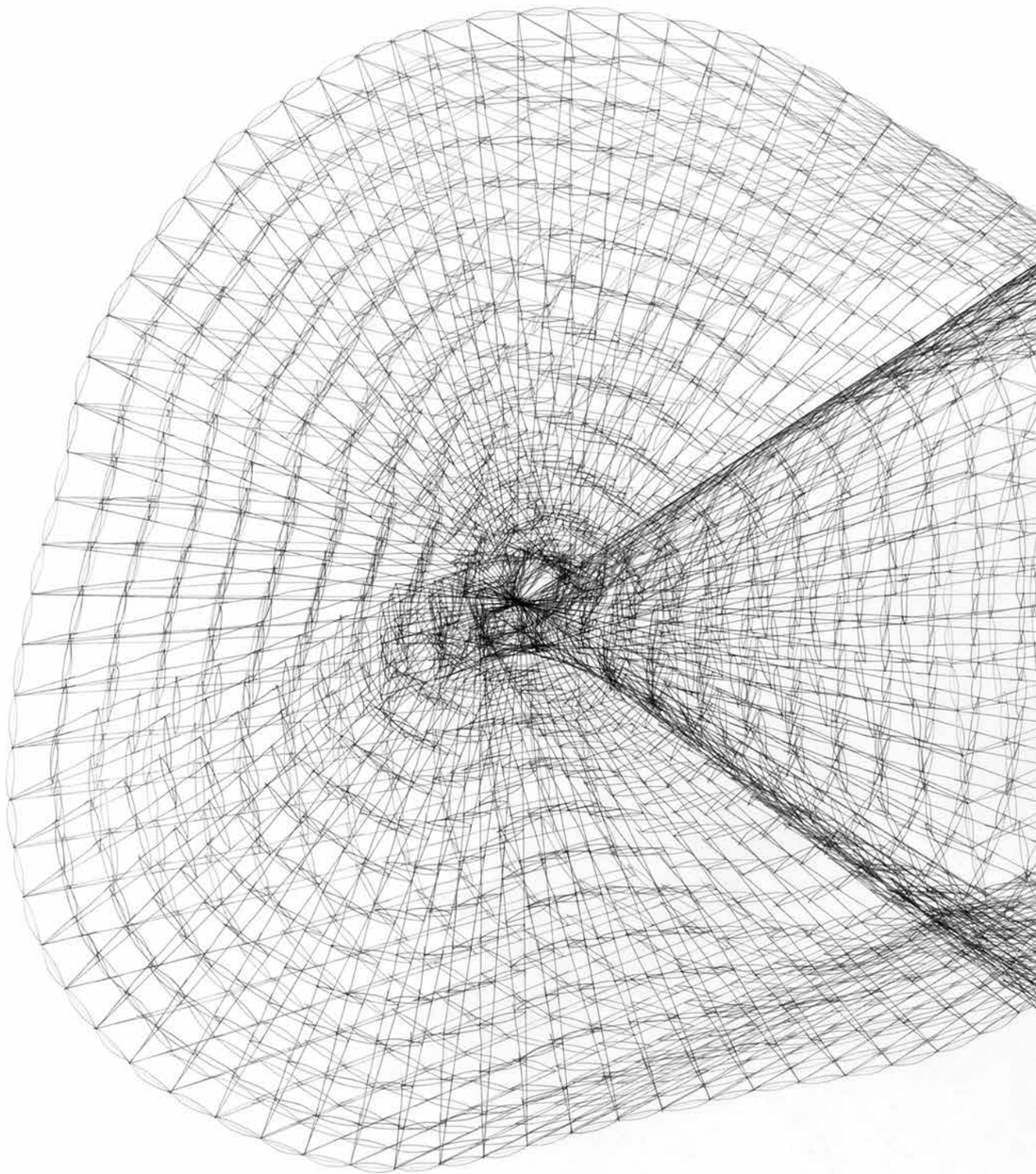
2
Szűkölködtünk, tízen
nyomorogtunk a háromszobás lakásban,
mi a gyerekekkel a nappaliban,
a konyhában felváltva,
mintha gombóc lenne a torkomban,
a papának minden nap átkötöttem
a lábszárfekélyét,
és amikor a kicsik megbetegedtek,
egy pelenkával takartam el a számat.

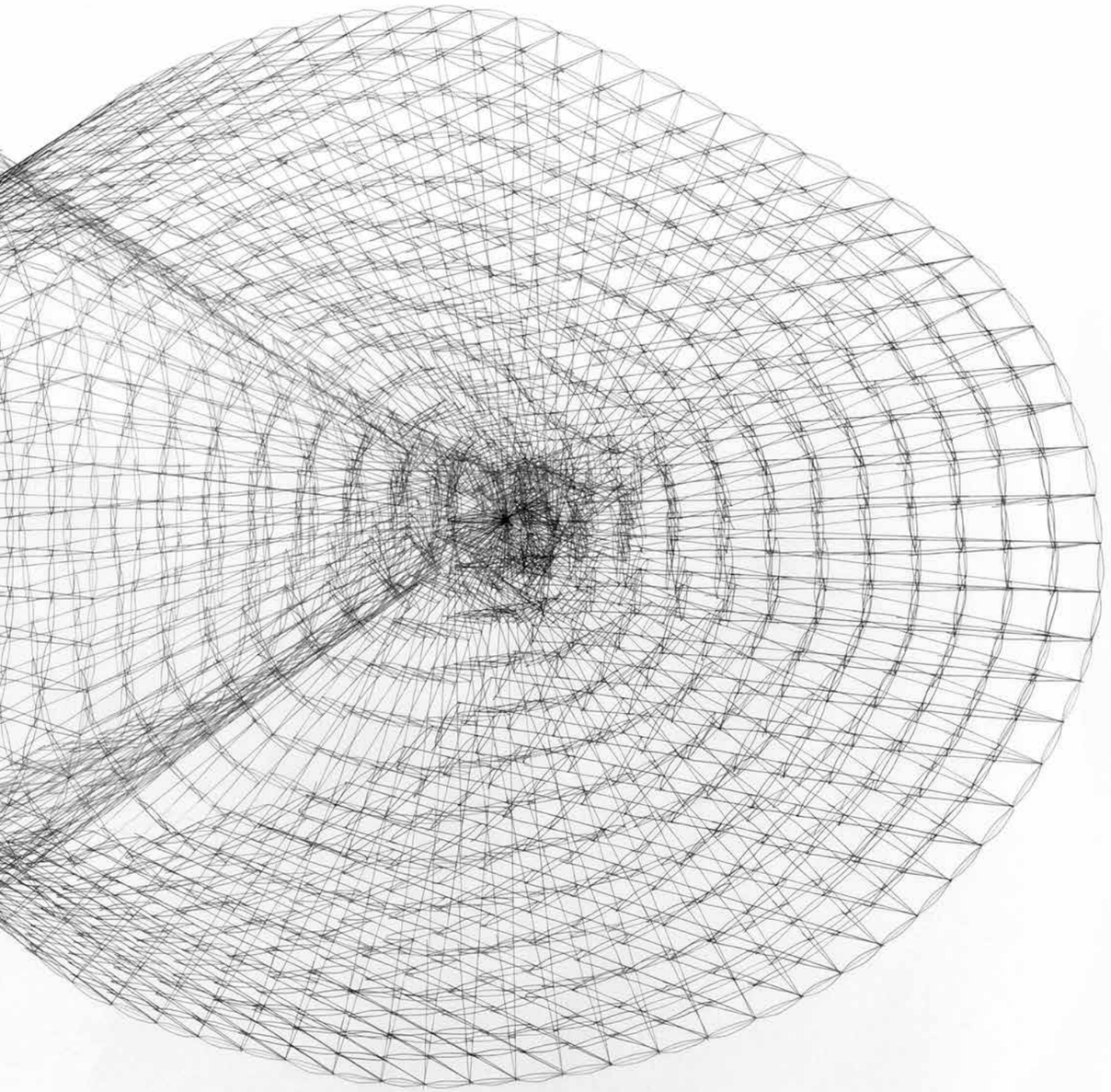
3
A matracok szellőzetlenül bűzölögtek.
A házasságok érthetetlenül sokáig
tartottak.
Mindenkivel a legvégsőkig
mentem, mindenkit
elláttam.
Mindenkit esőben
temettem el.

4
A mai napig fuldoklom néha,
mikor nem mondok ellent,
dagad tőle az ajkam.
De az első termés után
erősen a földbe
kapaszkodom, elszánva rá,
hogy mindenhol újracsírázzak.

S. G. (79)

A sejtjeim sokat tudnak.
De csak a legszükségesebbet mondják el.
A testem már nem uralja őket úgy,
mint régen.
Az arcbőr önkényesen
pigmentfoltokat alkot. Fülemből
szőrszálak nőnek.
Most már várhatom, vajon a sejtek növekedéséért
felelős gén nem szakítja-e meg
a hallgatást, rosszkor
és rossz helyen.
Hogyan véssem be a génekbe
a csend értékét? És mi van, ha
ismerik, csak épp nem szándékoznak
hallgatni?





L. L. (38)

Minden héten új fájdalmat tanulok.

Körbetekeri,
finomítja,
ellehetetleníti
az előzőeket.
A határok eltolódnak,
ezt a mozdulatot már nem csinálom meg, ez a fog már
nem él, a csonttörések nem forrnak össze,
a lélegzet sekélyebb,
a nézések,
a tartalmak,
a lehetőségek
szűkülnek.
Ezen a területen a halál
ismeretlen céllá
válik:

Vajon rövid lesz vagy elnyúlik?

Nagyová Lenka fordításai

Ivona **PEKÁRKOVÁ**

Mózes azt mondja, hogy

elhozlak benneteket a helyre
ahol legfinomabb a mustár
ahol valódi paradicsomból készül a ketchup
nagy és erős csomagolásban
és a közelben friss olajbogyók várnak thassos szigetéről
és friss halak
mind lágy és kompakt húsú
(nemrég még éltek!)
50-féle sonka
56-féle szalámi
16-féle sonkaszalámi

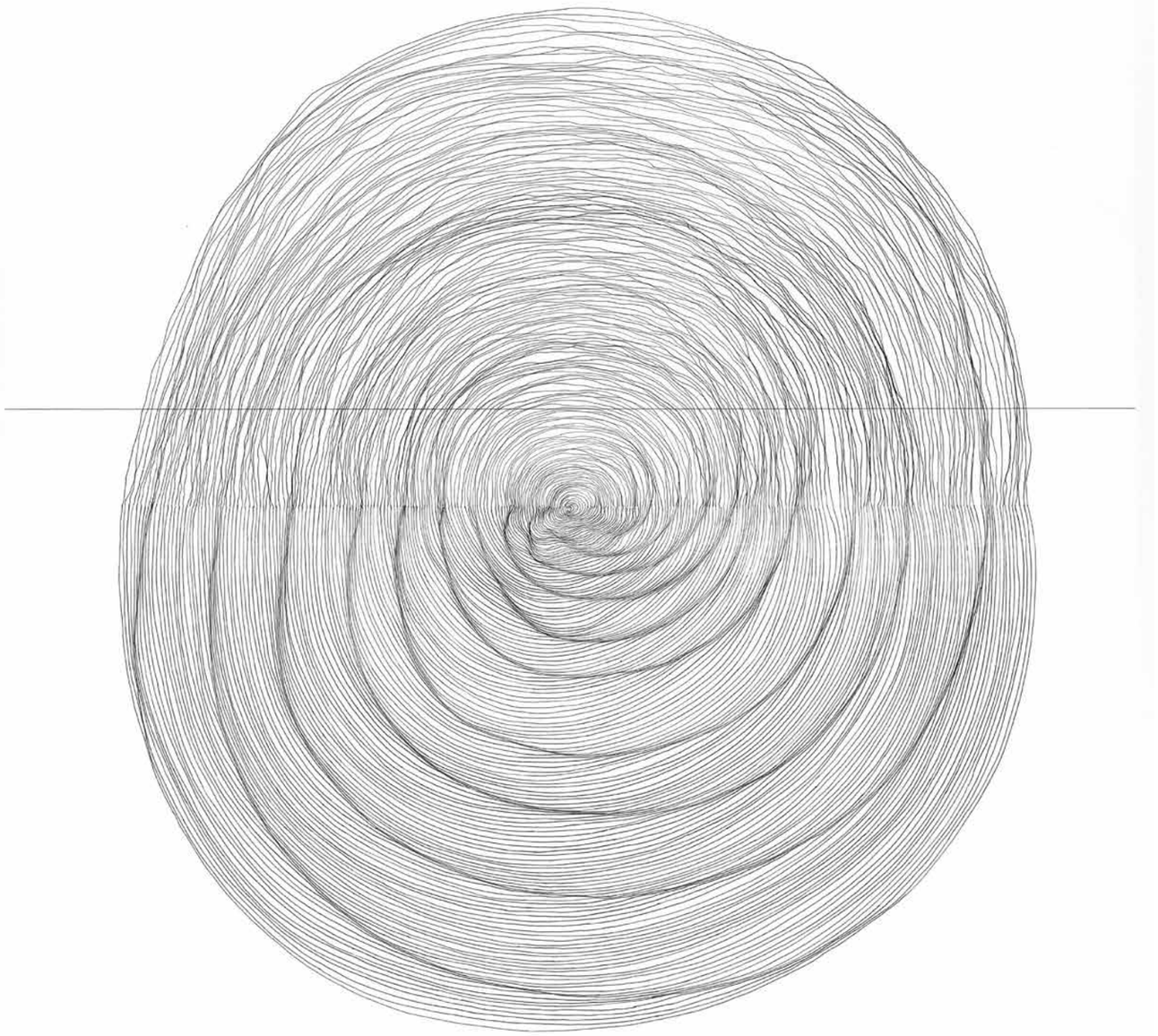
20 évig megyünk majd
a sivatagban
hamis bálványokkal kísértenek majd meg bennünket
kölcsönös bizalmatlansággal, betegséggel
sok egyéb megaláztatással

és közületek valószínűleg csak a legerősebbek
csak a szilárd hittel és tiszta szívvel rendelkezők
érik el a célt

de a joghurtokat már hűtik

Tarsusi Pál a futballról három hosszabbítás után

szóljak bár emberek vagy angyalok nyelvén
ha futball nincs bennem
csak zengő érc vagyok vagy pengő cimbalom
és
legyen bár prófétáló tehetségem, ismerjem bár
az összes titkokat és minden tudományt
legyen akkora hitem, hogy hegyeket mozgassak
ha futball
nincs bennem, mit sem érek
és
osszam el bár egész vagyonom a szegényeknek
s vessem oda testemet, hogy elégessenek
ha futball nincs bennem, mit sem használ nekem
a futball türelmes,
a futball jóságos, nem féltékeny,
nem kérkedik, nem gőgösködik, nem tapintatlan,
nem keresi a magáét, haragra nem gerjed, a rosszat föl nem rója
nem örül a gonoszságnak, de
együtt örül az igazsággal
mindent eltűr, mindent elhisz, mindent remél, mindent elvisel
a futball nem szűnik meg soha
most tehát megmarad a hit, a remény,
a futball, ez a három, de ezek közül legnagyobb a futball



Egy szexi ország iránti szeretetről

és nem pont az ellenkező neműek
meztelen teste
a leggyönyörűbb
egy pillantás
a semmivel sem takart meztelenségre
írásra inspirál
éppúgy mint az ország
amelyet szlovák költők foglaltak versbe
az ilyen inspiráció eredménye
lehet akár
ökológiai felszólítás vagy
a testi szerelem iránti vágy kifejezése
vajon az ország elpusztítása erotikus?

Németh Zoltán fordításai

Dominika **MORAVČÍKOVÁ**

A hegyek meztelensége

A vad hegy
oldalra dőlve fekszik.

Amikor fény árasztja el, mohón ég,
de éjfélig képes csontig hűlni,
a hegy kemény csontja a föld mélyén hever,
ahová egyetlen gyík sem ás le.

Senkinek sem szabad emlékeznie
a hegy száraz padlójáról szóló esti mesékre:
nyugtalanság idején fontos

elveszíteni az emlékeket.

Botanika

A végtagok mobilitása fontos tulajdonság,
amely mellett kiállok — nem a földből jöttem,

hanem egy másik, nyúlványokkal rendelkező testből

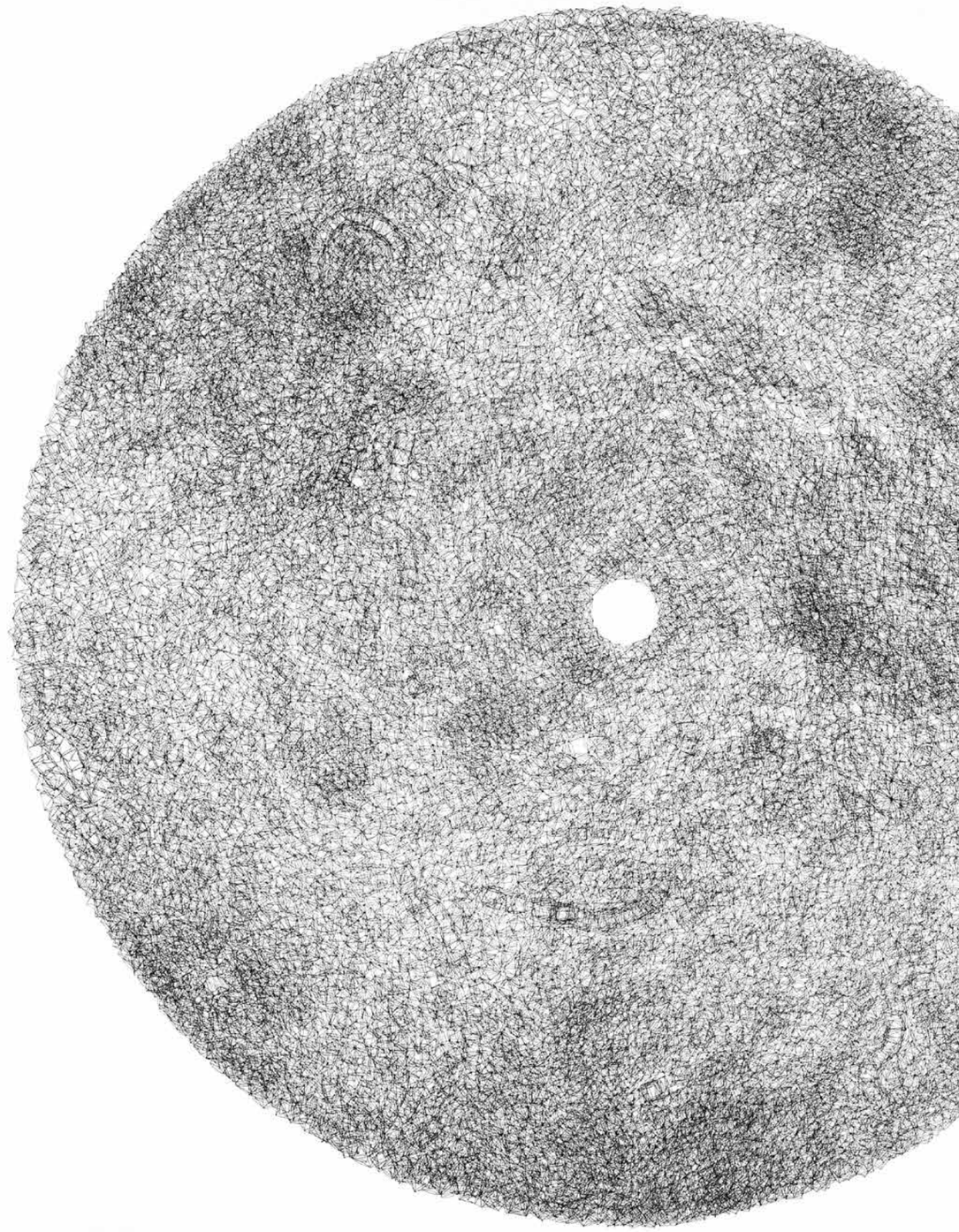
(mindig különbözve a földtől, de mindig a földhöz
erősítve).

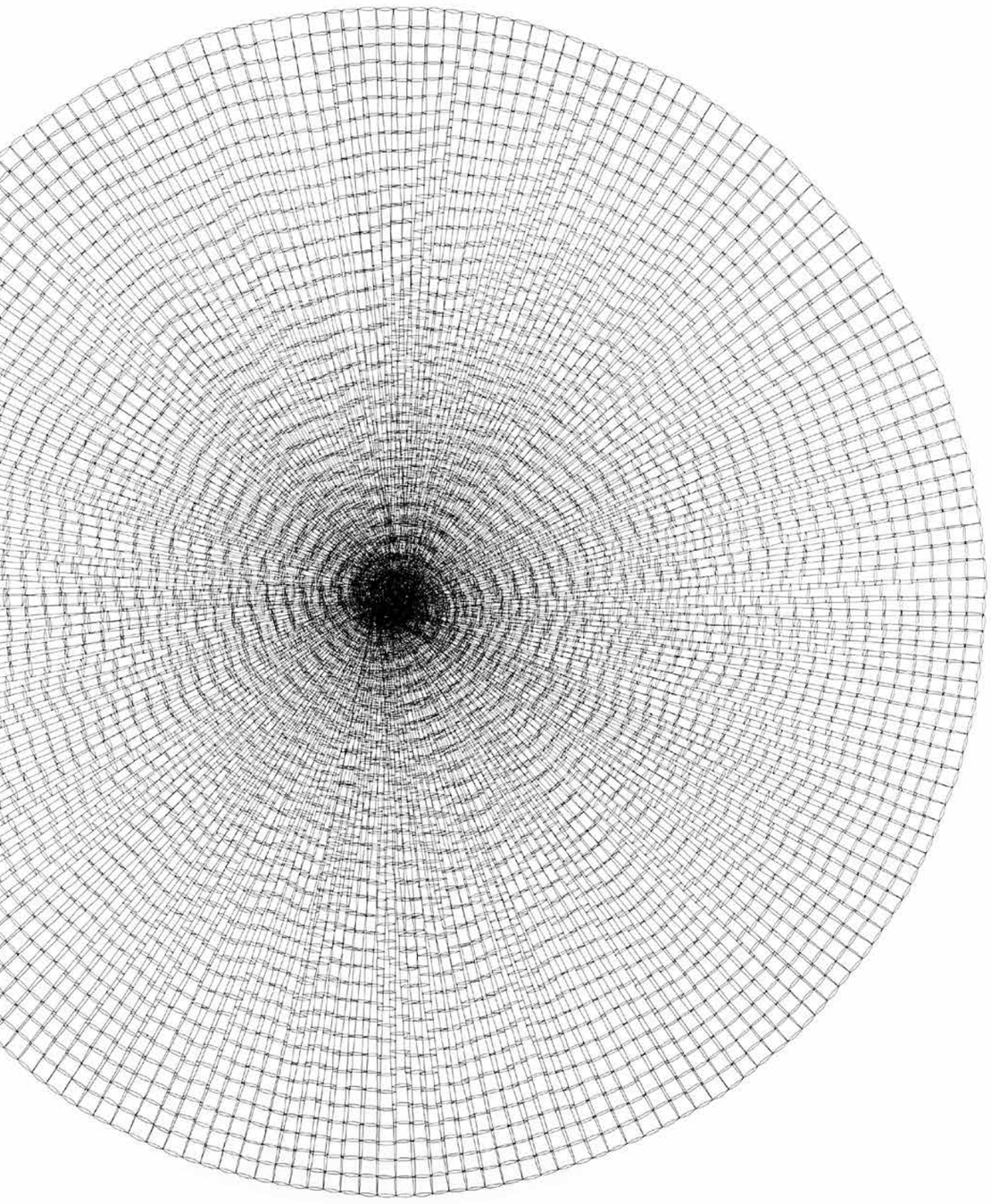
Ezért nem mondhatom, hogy viszonyom van a gyökerekkel,
a föld alatti gerinctelenekkel és a sárral.

És amikor együtt nézzük, megrázzuk a fekete földet,
nem vagyunk a részei.

Te gondosan közelítesz a növényeidhez,
szigorúan, tudományosan, a tudományod helyettesítés,
a valódi kapcsolat protézise, így ad értelmet,

a testünk nem minket választott.





Fly Dubai

vannak csaták, amelyeket soha nem fogok megnyerni —
nem pénz- és munkafüggők.

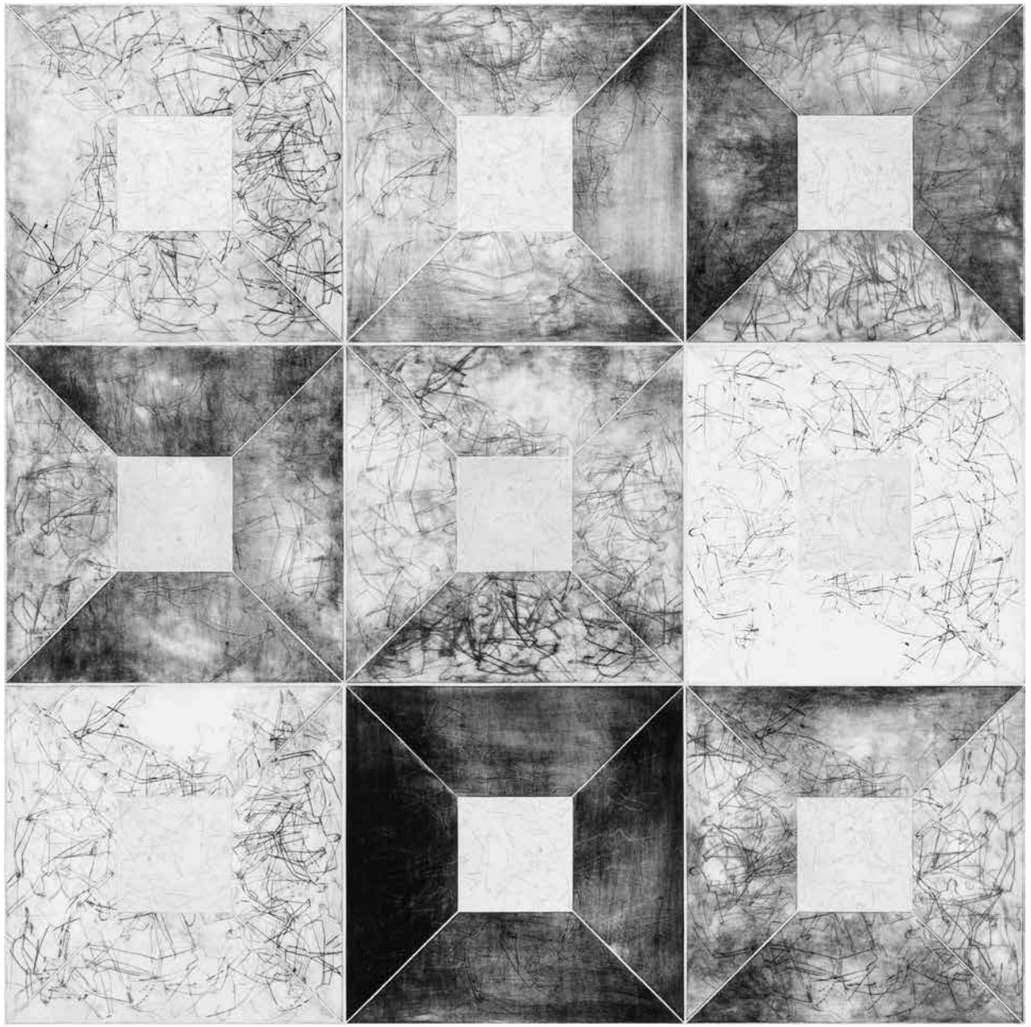
a szabad piac
a táj határtalan lefordítása az emberi állapot szépségébe —
a szigetek és tavak új formái (szív és pálma),
a technológiai innováció
drink a kihalt bölények véréből,

tízezer méterrel a tengerszint felett tálalva.

Ghani professzor a Katari Egyetemről,
aki a stadionok hűtőrendszerét készíti elő
a 2022-es futball-világbajnokságra,
azt nyilatkozta, hogy az új rekordhőmérsékletek miatt
elég csak a földet hűteni,

a madarak megéghetnek.

Németh Zoltán fordításai



MÉNES Attila

UGRÁS

(regényrészlet)

A MÁV szabadterületen vagyok, a bódé belsejéből lesek elő. Félek, erősen ver a szívem, majd kiugrik. Találgatom, a három lehetséges ösvény közül melyiken érkeztem, a macskán, a rókán vagy a madáron. A rettegésem mintha átragadna a környező természet elemeire is, a térdig érő, félig elszáradt gaz reszket és hullámzik, reszelős hangot ad, pedig szellő sincs. Áll a forró levegő. A madárvilág a magasban keringve hatalmas zajt csap. Ha az égre nézek, kis görbe vonalakat, karikákat meg gubancokat látok. Elúsznak a szemem előtt. Látok egy patkányféle állatot, ami veszettül ás, aztán eltűnik a föld alatt. Egy kóbor cirmos őrült iramban, hatalmas ugrásokkal száguld, pedig a gravitáció az eget verdesi. Csak annyit tudok, hogy muszáj elbújnom, még levegőt sem vehetek. Rémlik, hogy pár perce érkeztem, és ott, ahol a kőzúzalékos út véget ér, és elkezdődik a rókaút, éppen ott, a csapás torkolatánál egymás mellett hat-hét kocsit láttam parkolni. Nem számoltam meg pontosan, hányat. A kocsik mind fekete színűek. Közülük kettő mikrobusz, a többi terepjáró, vagy fordítva. A márkáikat nem ismerem. Nem ült senki a kocsikban. A terep onnan már áttekinthetetlen, facsoportok, bokros részek, hepehupák, tágas gödrök, csipkebokor-szövevény. Embereket egyelőre nem látok. A távolabbi nyírfaligetben valamilyen foltok mozgolódnak. Régebben kihoztam ide pár meggymagot, belenyomtam őket a földbe, hátha kihajtanak. Sajnos nem lett semmi.

Meghallok egy távoli hangot, aztán többet is. A hangok egyre közelednek. Értő koromban már azt is ki tudtam volna venni, hogy miről beszélnek. Az egyik hang mintha gégemikrofonból recsegne. Nekem nincs mitől tartanom, nem csináltam semmi rosszat, egyszerűen csak álldogálok itt, a bódé ajtajában. Ebbe nem köthetnek bele, nem szidhatnak le érte, nem vonhatnak felelősségre, még csak meg sem dorgálhatnak. Azért nem büntethetnek meg, nem bánthatnak, hogy itt pihenek. Ez a senki földje, tehát az enyém is, kit zavarhatna az ittlétem. Megköszönni biztos nem fogják, hogy itt vagyok, de nem is kifogásolhatják. Legfeljebb mondanak majd valami érdekeset.

Balkézről, hátulról érkezik a csapat ember, öltönyös úriemberek és egy kiskosztümös úrinő, árkon-bokron át sietősen közelednek. A gégemikrofonos vezeti őket, beszél és mutogat. Eldobja a cigijét és másikra gyújt. Egyvalaki fényképezőgéppel járkál, néhány fotóra érzésem szerint én is rákerülök. A gégemikrofonos közeli és távoli dolgokra egyaránt mutogat. Szinte az orromat súrolva haladnak tovább. Jól jönne most a láthatatlanság tudománya. Amikor előttem elmennek, a gégemikrofonos elhallgat és rám mered. Eltartja a gégéjén lévő kis luktól a beszédkészüléket. A többi tíz-tizenkét ember is engem néz, egymás közt megjegyzéseket tesznek, de nem értem, mit. Az intimtorna edzéseket rég fel kellett volna pörgetni. Az elegáns népek mennek tovább, eltűnnek ott, ahol az ég a földdel egybeér. Megnyugszik a berzenkedő természet, a susnyás már a frissítő szellőtől lengedezik. A vegyes madárcsapat megtelepszik az ágakon és békésen fészkelődik, zsinatol. A röpülés. Az is milyen lelki adomány lehetne! Elrugaszkodni a földtől. Madarak. Pirinyo-pirinyo, csapcsavati, pürürürü, szivügy-szivügy-csiriri. Szavak, üzenettípusok.

Egy mókus az orrom előtt a hátsójára ereszkedik, a mancsai közt valami termést forgat és kóstolgat. A gravitáció az elviselhető tartományba süllyed. Még a torz szörnypofát formázó felhők is átalakulnak. Elveszítik fenyegető szögleteiket, lágy szappanformát öltenek.

Álomszerű emlék bukkan fel, anyámmal ülök nálam a konyhában, tömi a számba a rántotthús-darabkákat, azt se várja meg, hogy az előző falatot lenyeljem. Mondom neki, hogy szeretnék rágyújtani. Nem engedi. A szájam sarkát megtörli egy darabka kenyérrel és azt is a számba erőlteti. Megtöm, mint egy libát. Biztat és bólogat, rágjam csak, rágjam, szuperül csinálom. Előveszi a bécsi kockát. Négy egyenlő darabra töri, és a két ujja közé csippentve azt is a számhoz közelíti. Még a rántott húst se nyeltem le, így nyögöm, hogy nem kérem, de nincs kegyelem. Megadóan eltátom a szám, és a megmaradt fogaim közt sokáig forgatom, szopogatom az émelyítően édes falatot. Egészben igyekszem lenyelni a bécsikocka-darabokat. Egymás után mind a négyet. Illatos, színes szalvétával törli le az arcomról a morzsákat.

Szövegelni kezd, de csak töredékesen értem, mit. Olyasmit, hogy összefutott Beatrixszal és rólam beszélgettek, de ezt anyám nem tudja értelmesen elismételni. Talán, hogy boldogtalan, és hogy veri a villanyszerelő, mióta teherbe esett. Nem tudom, mire akar anyám kilyukadni, miért mondja ezeket a szavakat. Valamilyen szerelmi mágiáról is beszél. Meg hogy az itthagyott bugyijaiban biztos maradt egy kis szőr. A szekrényhez lép. Kihúzza a felső fiókot, amit én soha, mert abban Beatrix régi holmijai vannak. A fiók teli van mindenféle tarkabarka ruhadarabokkal. Anyám színéről, visszájáról gondosan átvizsgálja mindet. Némelyiket meg is szagolja, aztán a földre dobja. Az egyik holmit, egy bugyit, a szeme elé emeli. Diadalmasan levesz róla egy kacskaringós, rézszínű szőrszálat, egy kiflis zacskóba rakja, a zacskót a retiküljébe süllyeszti. A szőrszál további sorsáról semmit sem árult el.

Egyre korábban sötétedik, híznak az árnyak. Sok a szúnyog, az orrom előtt zöngicsélnek, de nem bántanak, talán a vércsoportom miatt. A bódém fölött az erős széllel dacolva galambraj csapdos kitartóan. Hirtelen a koponyámon belül találom az égképet. Rétegzett felhőzet, a szürke ötszáz árnyalata ott van a fejem belsejében. Beatrixnak igézően nagy feneke van. Nagy aszimmetrikus mellei. Van mit fogni a fehér húsán. Mindig arra kértem, ne szőrtelenítse magát, mert imádom azt a rézszínű bozontot a hónaljában meg a lába között. Néha hagyta is megnőni, aztán rájött a bolondóra, és a kádban leborotválta. Ha engedte, én mindig a mellén tartottam a kezem, fogdostam, gyúrtam ezeket az óriáscsöcsöket, az apró piros bimbókat. Nem tudtam betelni a látványukkal, az ízükkel és a tapintásukkal. Ha ügyesen csináltam, ettől elkezdett lihegni, és akkor szeretkeztünk.

Anyám, amikor utoljára nálam járt, említette, hogy valakit elvitt a hullaszállító. Azt nem tudta érthetően elmondani, hogy kit. Valami vénemberről beszélt, egy rongyos csavargót emlegetett, akit a pincében találtak halva a lakók. Rémlett, hogy ismertem az öreget, és hogy egyszer valami nagy titkot is elárult nekem, de a titok kiment a fejemből. Kicsit olyan, mintha álmodtam volna. Anyám ezután még nagyon sokat beszélt. Azzal nem foglalkozott, hogy engem érdekel-e, amit mond. Olyasmivel is előjött, amit végképp nem értettem, hogy nekem új barátnőm van. Ilyesmiről nincs tudomásom, hogy új barátnőm lenne. Kaptam ugyan egy bemutatkozó levelet valami munkácsi nőtől, akit nem ismerek. Azt írta, hogy nagyon szeret táncolni, utazgatni és kirándulni a természetben, imádja a romantikus filmeket, kedveli a humoros dolgokat, jól főz, meg ilyesmi. Fontos számára a szeretet meg az őszinteség. Nem válaszoltam rá semmit. Egyre többször érzem, hogy anyámat is elveszítem. Így a legfontosabb kapcsolatom is megszakad az értő világgal.

A bódé küszöbére ülve magasra rántom a herémet, sürget az idő. A nyolcadik ütemnél már fáradok, a tizenharmadik után kioldódik a seggemből az izomgörcs. Egyenletesen végzem az emelés-süllyesztés munkáját. A huszonötödik taktus után kicsit lassítok. Harmincnégy, harmincöt, jó lenne a százat megcsinálni. Úgy távozom a világból, ahogy egy szobaajtót bevág a huzat, vagy ahogy egy közlekedési lámpa zöldből pirosba vált.

Bebújok a bódé belsejébe pihenni. A szatyromra ülök. Folytatom az intimtornám. Minden embernek kéne egy ilyen bódé, ahol az intimtornáját zavartalanul végezheti. Ezek az izmok, amik a vizelet-visszatartást is végzik, sok gyakorlással fejleszthetők. Időigényes feladat, de a sikerek aztán meghozzák az önbizalmat. Beszéltem erről Bódog barátomnak és anyámnak is. Egyszer próbáltam elmagyarázni Körössényi Antalnénak a munkaügyi irodában. Akkor Körössényiné egy csomó papírt kezdett el nyomtatni és fénymásolni, pecsétet ütött mindegyikre, és nekem meg anyámnak is alá kellett írni. Egy csomó helyre el kellett mennünk, aztán teljes kivizsgálás következett. A doktornő még egy pálcikát is beledugott a húgycsövembe, mintha az elképzeléseim onnan származnának. Az emberek nem értik az intimtorna lényegét. Sanyi és Bódog sem lelkesedett. Nem erőltettem a dolgot.

Arra gondolok, mi lenne, ha az öltönyös társaság megint megjelenne itt. Elfutnék. Ők meg jelentenék az esetet a rendőrségnek, hajtóvadászat, farkaskutyák vágtatnának utánam. Kizárt, hogy az öltönyösök valami társas kiránduláson vettek volna részt. Az ilyen emberek lagúnákhoz meg szirtfokokhoz vannak szokva, szavannákra járnak kirándulni. A szép tájakat részesítik előnyben. Itt most csak valami tévedésről lehet szó, ez a legvalószínűbb, mégis arra gondolok, mi van, ha ezek az idegenek kerítenek rá alkalmat és visszatérnek. Ha egyszerűen átsétálnának itt, mondjuk, havonta, kéthavonta egyszer, ahogy most tették, talán hozzászoknék a rövid jelenlétükhöz. Nem vennék tudomást róluk. Idővel mind megöregednének, közben egyikük-másikuk gyilkosság áldozatává válna. Akadna olyan, aki tönkremenne, és a dzsipjét el kéne adnia. Olyan is lenne, aki megnősülne, és a felesége nem engedné, hogy ide járogasson. Mások elnyernék méltó büntetésüket, és hosszú időre börtönben kötnének ki, esetleg külföldön rejtőznének el. A leggyöngébb láncszem a gégemikrofonos, de neki már nem lehet sok hátra. Olyan is lenne, aki beleunna ebbe a felesleges sétálgatásba, féltené a nadrágját meg a cipőjét, amit drága pénzen vett. Egyszer csak elfogynának. Kevesebb ember az kevesebb veszély. Kevesebb titkos elhatározás. Kevesebb ártó szándék.

Szivárványos gyíkocska bújik elő két fűszál közül. A másik irányból kis vörös róka lopakszik. A gyík után veti magát. A gyík eltűnik a susnyásban. A róka egyre csak utána. A történet vége örök titok marad számomra, a hüllő állapota tehát tipikus kvantumállapot. Schrödinger gyíkja.

Úgy járkálok a bódé körül, mint egy részeg, aki gyalogosan tolja a biciklijét, mert már nem képes felülni rá. A veszély egyelőre elmúlt, ez jó hír, mégis reszketek. Nyilván a sok idegesség, a kellemetlen élmény miatt.

Borsmenta illata.

SZABÓ Marcell

A zseb vallási karaktere
(részlet)

Sötétedik, az eső FERDÉN ZUHOGVA FELEZI
a színes papirost, a robbanás okozta túlnyomás
összepréseli a tüdőt, a vesét, a beleket, a levegős
belső szerveket. A léglökések nyomán gáz
keletkezik, mely nem talál kiutat a testből,
és szétfeszíti a gyenge szövetet: beomlanak
a csontüregek, leszakadnak az inakból, porcból
feszített hidak, a nedves függőkertek
megroggyannak, a közös istálló, az epe
engedményt tesz, a tekintet karimáját,
mint egy örökölt ruhát, beszegik, megfeszül
és szétszakad a renyhe bőrpalást. A rövid
beszámoló hangsúlyozza, az esetek döntő
többségében az elsődleges halálok nem
a hőség, nem is a szabadon száguldó repeszek
vagy a hirtelen leomló falak, hanem a lágy
belsőségre törő légnyomás rettentő pumpája.
Szétreped, elpukkan, ami él. [redacted]
[redacted]
ezért javasolja, hogy amennyire és ameddig
csak lehetséges, tátott szájjal viseljék
a légitámadást. LÁTOM, SZERETI A HUZATOT!
A szervek raktározta levegő ekkor kiutat talál,
a felforrósodott szövetek pedig mentesülnek
a teher alól, melyet az átalakuló tér minden
építőkockára kimér. A belső vérzés, a szervek
torzulása, a tüdő, a bél búcsúja, VÁRAK
KESZKENŐBŐL, el- és leszakadás, a külső
tekintet számára észrevehetetlen és főként
élvezhetetlen válság, melyet a külvilág felé
mégis pontosan közvetítenek az összeszorított
ajkak. Mintha az arc tartózkodásával a robbanás
sem fejeződhetne ki, és a forrpont, ha tehetné,
egyszerűen igáslóként rogyna össze. Az utolsó
harapásnyi levegő édes tésztája, a purhab,
a dagadék száj tagadja a Napot,
vagy ami rosszabb: a helyére áll. A makacsság,
a hallgatás, a nyelvi önzés, a csalárd bél,
a mély levegővétel és a bezáruló száj
a rá következő belső vérzésben talál kifejezésére.

Aztán minden lefejeződik, akárha szuverént
hajszolna minden esemény, egyfajta akefális
pompát, melynek megkoronázásaként feltörik
a PÁN[redacted]CÉLSZEKRÉNYT, zseblámpával alaposan
átvizsgálják, tartalmát állományba veszik[redacted]
[redacted]ost látszik igazán,
beszél. A lehelet, a száj fuvallata ezek szerint
nem pneuma, nem is spiritus, nem szufla,
hanem *Flamme*, mely el- és megemészt.
A lánggal és levegővel töltött zsák egyetlen
organizmust éltet, melynek nyelvére hamut
szórnak, ha mozgolódna. HAMUT HAGY
KÓR S HALÁL, és a száj fuvallata végső soron
termés. Innen, hogy a veszély esetén reflexszerűen
benntartott levegő a testi pusztítás feltételeit
teremti meg. A felfüggesztett légzésben figyelem
fejeződik ki, várakozás, és az önérzékelés
ritmusának újszerű izgalmában, mely egyetlen
ismert formája az időnek, a test maradéka
valóban megnyugszik, kibújik a hanyatlás alól,
igaz, másképp, mint ahogy azt gazdája
korábban eltervezte. NEM KAPOTT LEVEGŐT.
TUDTA, HOGY A BECSUKÓDÓ AJTÓ HANGJÁT
MAGÁN KÍVÜL KELL TARTANIA. A nyílászárók,
hallható, egy zsiliptest fújtat. A félelem,
hogy a léglökés elragadja, nehézkedéssel
jár, miközben a nehézlégzés egyben
testtartás is, szemben azon elképzeléssel,
hogy a benntartott levegő könnyít a testen,
akár a madarak üreges csontozata,
majd az evolúció során a fogakba varrt
megannyi légzsák, a bélszelek hajókormánya
és a trauma alakjában szájra vett időjárás,
az emberélet nem párosulhat szárnycsapással.
A benyelt levegő különbséget tesz, amit, hiába
szükséglet, nem választ el semmi a játéktól,
a színlelt halál jelenetétől, mely mindig
bizonytalan. Hisz a lélegzet szünetjelét
a mellkas mozdulatlansága kitartja,
mint tetszhalott szieszták, melyet a nyugalom
átjár ugyan, de az összepréselt ajkakról
olvasni egyedül tettetett nyugalommal lehet.

Miközben nem szabadna, hogy megtévesszen
a látszólagos nyugalom, statikusság,
sőt a bizonyos elégedettségről árulkodó
elnyugvás sem, mert a mozdulat,
és nem például a testtartás, minden ízében
hasonlatos a fővesztéshez. Ahogy a hirtelen
széllökések hatására, mintha mélytengeri
árkokból, bokrokból, fejek és fejek bukkannak
elő. Mintha nagyot és szabadon lélegezhetnének,
a bordák beleropognak, szinte beleroppannak,
s ha ekkor a szokásosnál hosszabban tartják
bent a levegőt, mégpedig úgy, hogy közben
kapkodva még hozzálélegeznek,
miáltal a torkot pengeként metszi a forróság,
mely azután mintegy a sípolva robbanó,
felforrósodott irányítóközpont-fejjel együtt
lövell ki belőlük, lerepül, elgurul, elkóborol.
A főfordulat teljes egészében megváltoztatja
[redacted], a tekintetet imbolygóvá, hullámzóvá,
lebegővé teszi, tagjait önjáróvá, felelőtlenül
izgágává, fejvesztetté, a hullámzás azonban nem
az egész testé, mert nem egész többé,
és bármennyire fékeznék és nyújtanák,
ami kissé kényszeredett ünnepélyességgel járna,
mindamellett megmaradna a hebrencsség.
A szívás-fújás ünnepi hömpölygése talán a vállak
oldalirányú ingásától keletkezik, a karok zárt és
némileg szabályozott helyzetétől, talán
ez a tartás löki át a mellkast egy másik időbe,
más ritmusba, a légvétel is mindezek
szerint alakul, pedig az ismerős urbánus táj,
a kápolnák és vasúti hidak maradéka,
a roncs-égalj, melyet mintegy ellenirányú,
hirtelen tiltakozásul kilakkoz, kicsinosít
az éjjeli csapadékmozgás, a hulladék akár
arról is tudósíthatna, hogy a kitárt, kitakart
tüdőben szándékkal benne foglalt életvilág
felőlük nézve leginkább erőszaktevés,
mintha ejtőernyőn aláereszkedő papiros
volna: a száj tölteléke — parázsló szemét!
forró pernye! — még elolvasható, de kimondani
már nincs mivel. Egyszóval AKADOZIK
ÉS ADAKOZIK A LÉLEGZET, de hiába a benntartott
levegő, a robbanás beszél, a szél a szárnyakba
kap és pisztolygolyóként röpíti őket hátrafelé.
ZUHOG A KÖRNYEZET. A vihar nem természeti
jelenség többé, termék, pernyehullás, emberi
fűszermunka. A pusztulás *kheiropoiéton*.

A szél fütyül, a szárny, mint a száj,
bezárhatatlan, és az emberi alkudozás
eredetről, eszközről és maradékr[redacted]
[redacted]agolás vágya egyedül a tátott
száj és az izzó romok felől érkező forró szelek
egyetlen, bár egyetlen képbe belefoglalhatatlan
nyílás természetismeretéhez kötődhet. *A romlás
virágai* »A Limbus« munkacím alatt született
verseit a felosztás fájdalma és vágya görbíti
egymásba, hogy a szorosan érintkező
térszeletek közé szüneteket iktasson, a fogalmi
sorozatokat semleges, átvezető epizódokkal
hűtse le, tompítsa a kéjkóros csapongást,
visszanyesse a textuális ágaskodásokat.
Az Alvilág, a Tisztítótűz és a Mennyek
Királysága hármas tagolása egy negyedik,
turisztikai kitérő révén teljes, mely a fentiek
szellemében joggal tekinthető pihenőnek,
egyenesen parkolóháznak, ahol a költészet
szótagolás. Faggatják a meteorológiát,
a rest anyagot vajon a száj fuvallata
lobbantja-e lángra, de a közös nyílásból érkező
léglökések szétfeszítenek egy második szájat,
mely a szervi passióra felelve nyílik fel,
és felesel. A szisszenés, a menekülő levegő
annyi mindent a fülbe idézhet. Az önmagával
töltött emberi töltelék éneke, a *Hollow Men*
nem feltétlenül üres, tele van, tele üres és
üreges szervekkel. A kaktuszvilág tébolya,
a hajladozás, majd ellentétük
a tényleges hurka-lét, a telítettség anyagi
unalma, töltényélet, hiszen a szobor
és a kaktusz között nem az élettelen-életteljes
különbsége határoz, mindkettő él, mindkettő
halott, vagy az üreges ember üreges szervei,
és tovább, az ember maga is üreges szerv:
üres, mert beszédes.

SZÉPÍRÁS



FERENTZ Anna-Kata

Aukció

Rálépek a kifutóra. Pusmogás.
Hogy vacog még mindig!
Ennyi idő alatt ez a maximum,
tovább nem éri meg.

A szoknya csontjaim után repül,
csupa fehér billentyűkön siklik.
Székekkel torlaszolom el,
nem nyílik az ajtó, de belép.
Fej vagy írás, dobja fel,
s finoman ráharap a csuklóm
szaggatott vonalára.

Nyálasak a fogai, sós a teje,
toccsan az érme a kézhátára,
tét nélkül. Ha akarja, mindig ököl.
Vagy be sem húzza karmait.

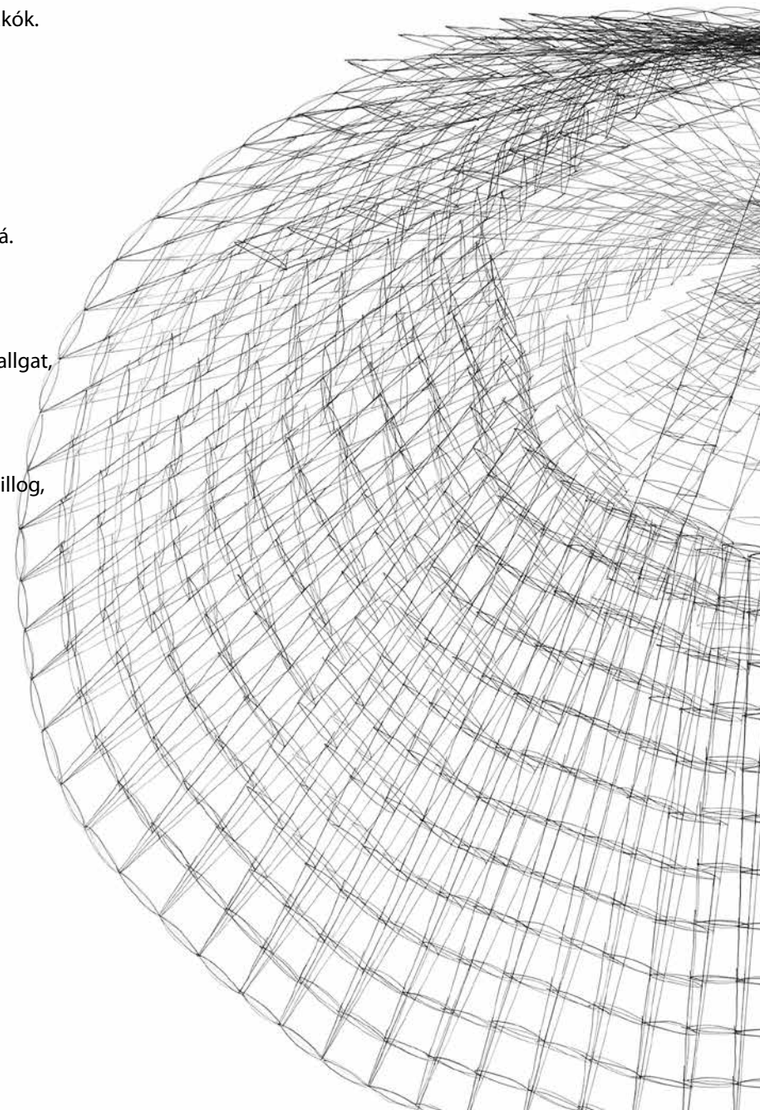
Zavarodott, de tud keringőzni,
csak klaviatúra nélkül játsszák,
s mindjárt feláll a székekről,
helyet is lehet foglalni. Csilingel
az adományos váza.

Beast

Először van rajta bikinifelső,
szorong benne, a szigetén
homokformákból népesülnek lakók.

Mágikus számokat lép
a mélyzöld veszélybe,
kocsonyalába beleremeg.
A doromboláshoz tartozó test
nem lép elő a kegyhely mögül.
Nem imádkozna többet, ha látná.

A csepegtetett vár alagsorában
Osho-könyvekbe merül.
Óceánja örökhideg. Feszülten hallgat,
de süket a közeledő hajókra
forró kőlabdákat parittyáz,
gyümölcsei oltáron. Reggel
az üres tányér szalonnazsírtól csillog,
tükrében pucér gyász.



BORDÁS Máté

Csúcsragadozó

Amíg el nem kezdek sírni,
semmi sem jön belőlem.
Aztán csak annyi, hogy
kiszárítsam a tenyerem. Túl
sok, nedvesednie kellene,
ahogy gyerekkoromban,
de már csak a só számít.
Tömény, semmi sem hígítja,
mert teljesíteni kell, ha nem
akarok, akkor kifordulok
a tokból, és aki már
aláhullott és tokot talált körülöttem,
azt kapálózva kiütöm a helyéről.
De remélem ennyit nem számítok.
Ne tegyetek rám
terhet, nélkülem rátok marad,
ha nálam hagyjátok, esetleg elfogadom,
bocsássatok meg, ha nyüszítve cipelem.
Ha súlytalan vagyok, megszokhatjátok
a súlyomat. Elveszthettek.
Veszítek, az arcszőrzettől
semmi sem véd. Fulladok,
mert a hálóban a vízágy öreg.

A gyártócég már becsődölt, pedig
életfogytig garanciát vállaltak.
Magamra hagytak az üzletasszonyok,
üzleturak, üzletemberek.
Gyerekkoromban egy faág is
megtartott. Nem engedsz vetkőzni,
pedig ha kidurran a vízágy, elázik
a pizsamám. Meztelenül
sem leszek már könnyebb.
Ültessetek el, hogy vállamon
újra leülhessek.
Kertet tervezünk a gyár-
telep közepére. Ott rövid
percek is elfeledtetik a vízágyat.
Passzíroznak egyre lejjebb.
És tőlem is szenvednek levesbe fojtva,
más kanalától, sajátomtól szédülve?
Tudja, hogy szédül? Én tudom?
Vagy úszni tanult egész életében,
pont ilyen közegben, és végre úszhat?
Van kinek!? Gömbakváriumban.
Egy kisállat-kereskedés legalsó
polcán szomszédok vagyunk.

Hintázni jöttem

A gumiabroncshintát nőtte
be. Tegnap esett, elröpült egy csésze-
alj felettünk. Láttuk, ahogy a kihullott mag
gumibelsővé fejlődik: külső barázdái
megtelnek indákkal, és alul lábakká fonódnak.
Hintázni kezd, szürke és rozsdabarna
liánjaival hajtja magát.

Körbeálltuk, mikor kiszáradt.
Egy pók kószált rajta zavartan.
Hálóját a kifakult jövevény
pályái közé szőtte. Előre tervezett,
de az új ciklust nem érezte.

Másnapra kizöldült a hinta.
Az abroncs szirmokat bontott,
és a verebek is kinézték maguknak.
Éjszakára felizzott a fészekkezdemény,
egy szomorúfűz kinyúlt, hogy berántson
egy verebet. Majd kivetett magából egy
fonatot. Szárnyra kapott, repült,
majd elasztikus szilánkokra
bontotta egy idegen ősz.

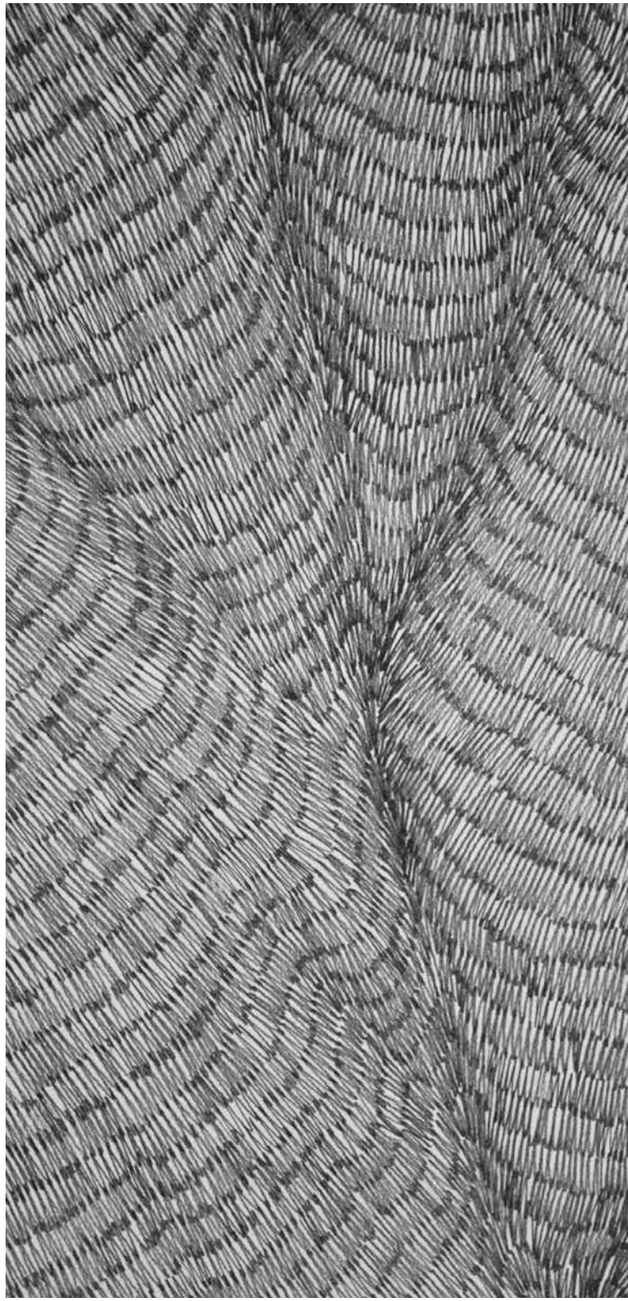


IRLANDA Kristóf

Az
ember,
aki
mindent
tudott

A véletlenre nem lehet alapozni. Mondta nagyapám. Ma kimentem a folyópartra horgászni. Most, hogy sehol egy lélek, minden sokkal egyszerűbb. Pár perce sem történt, hogy bedobtam és máris ráharapott valami a horgomra. Feltekertem a damilt, rántottam egyet és a partra vetettem a zsákmányt. Elfáradt a vállam. Odasétáltam megnézni, hogy sikerült-e megfelelő méretűt kifognom. Nem láttam a horogra tekeredett hínárkötegtől. Lefejtettem a nyálkás, bűzlő szálakat. Egy aprócska aranyhal nézett rám kíváncsian. Mit keres ez erre? Valami idióta kölyök szülinapjára aranyhalat kért, elnevezte Heroldnak és várta, hogy teljesítse a kívánságait. Herold persze képtelen volt ilyesmire, ezért ez az idióta fogta, és elégedetlen tekintetek kíséretében levitte egy zacskóban és beledobta a Dunába. De mitől volt ilyen nehéz? Talán minden kívánság, ami teljesületlenül tátogott kopoltyúi közt, súlyokat aggatott szerencsétlen halra. Most pedig itt tartom a kezemben, és úgy néz rám, mint aki arra vár, hogy teljesítve egy kívánságát visszaengedjem természetellenes élőhelyére. A csodákkal úgy legyél, mint a női hűséggel, ne hidd, hogy léteznek. Ezt is nagyapámtól hallottam, mielőtt átment volna Kati nénihez levágni a sövényt. Pedig már nálunk is térdig ért a gaz. Néztem ezt a szegény, eltévedt halat, és arra az átkozott vénemberre gondoltam, meg az átkozott meséire. Gyerekként azt mondtam, hogy űrhajós leszek. Mire ő kinevetett és azt mondta, hogy ne hülyéskedjek, majmokat már jó ideje nem foglalkoztat a NASA. Egy évvel később azt mondtam, hogy tűzoltó leszek. Ő megint nevetett és azt mondta, ne legyek ostoba, mert hamarabb felgyújtanám a tűzoltóállomást, semhogy el tudnék fújni egy gyertyát. Elsírtam magam, de anya megnyugtatott. Megint eltelt egy év, és én újabb nagy álommal álltam elő. Színész leszek, nagyapám megint csak nevetett, és egyből nyílt is szájában a fricska, hogy ne legyek már ennyire naiv, még a saját házszámomat sem tudom megjegyezni, nemhogy egy terjedelmesebb szöveget, és amúgy is, elég ripacsa van már az országnak, nem kell még egy. Elvörösödtem és azt mondtam magamban, igen, szinte biztos vagyok benne, hogy nem mondtam ki hangosan, hogy bárcsak meghalnál te vén szatyor. Rám nézett, mosolygott, megfogta a vállam, és egyenesen a szemeim közé döfte, hogy vigyázzak, hogy mit kívánok. Pedig tényleg nem mondtam ki, az nem lehet, én mindig nagyon tisztelettudó gyerek voltam, nem mondhattam ki. Nagyapám ekkor mesélte el azt az átkozott történetet, ami most önkéntelenül ideúszott. Szóval váltig állította, hogy minden szava igaz. Élt egy fickó valahol, egy ismeretlen országban, és állandóan csak meditált. Akkor még nem értettem, mit jelent meditálni, ezért rákérdeztem, de nagyapa lecsitított és folytatta, mintha mi sem történt volna. Szóval évekig, évtizedekig meditált, mígnem olyan mélyre merült saját tudatában, hogy már nem volt hova tovább. Akkor döbbent rá arra, hogy a saját tudata valójában a világegész tudata, csak még sosem volt olyan türelmes, hogy kellő mélységig ereszkedjen. Rájött, hogy minden információ, amit a világegész valaha felhalmozott, az ott van a tudatalattijában. Amikor ezt sikerült feldolgoznia, megkereste legmélyebb pontján azt az információdarabkát, hogy hogyan lehet bővíteni a tudatárkot, hogy még mélyebbre merülhessen. Nem kellett sok idő, és rá is jött. Tudata kibővült és tovább ereszkedett. Amikor ismét elért a tudata legmélyére, olyan tudásra lelt, melyre soha nem gondolt volna. A kitágított tudata legmélyebb bugyrai alatt, valahol az iszapos világemlékekbe ragadva, ott találta a végtelen hatalmat. Hamar elsajátította, így bármit megtehetett, amit csak akart. Ő azonban nem tett semmit, csupán meditált. Egyfajta főszerzetes lett, guru. Amikor már minden tudás és hatalomegység a birtokában volt, kinyitotta a szemét. Felkereste régi tanítványait és szerzetesi iskolát alapított. Hamar híre kelt a végtelen hatalmú embernek, és turisták ezrei akarták meglátogatni. Nem fogadott senkit éveken át, az emberek pedig nem mozdultak a szentély elől. Egy pénzes gazember érkezett a faluba és meg akarta venni a szentélyt. Azt gondolta, a falakban van a szerzetes hatalma. A falu vezetője azt mondta, ha elegendő pénzt adnak neki a szentély lakói, megengedi, hogy ott maradjanak. A szerzetesnek nem volt semmi pénze, és egy gondolatával elpusztíthatta volna az egész falut, ha akarja, de tanítványai tanácsára, hogy kerülje a negatív fogadtatást, és inkább messiásként tekintsenek rá, jó pénzért teljesítette az idegenek kívánságait. Kinyitották a szentély kapuját, és a libasorba tömörülő tömeg éljenzésbe kezdett. Behívták a legelsőt. A szerzetes megkérdezte, mit szeretne. A fickó gondolkodott egy ideig, majd azt mondta a gurunak, hogy adjon neki szárnyakat. A guru elmosolyodott, majd bólintott. Az idegen látta, ahogy a szoba megnő, az asztal lábai megnyúltak, a szerzetes fölé tornyosult. Majd rájött, hogy nem is a szoba nőtt meg, hanem ő ment össze, nyilván madárrá változott. Aztán már nem tudott gondolni semmire, csak a repülésre. Fejében megszűntek az emberi hangok, és csitíthatatlan csiripelés visszhangzott aprócska agyában. Csodálni még tudott, így hát megcsodálta szárnyait. Külseje fekete, belseje fehér. Kitotyogott az ajtón, az emberek hüledezve nézték, egyesek nevettek, mások elborzadtak. Elment a falu szélére a nagy sziklához, hogy a környék legmagasabb pontjáról szelhesse az égboltot. Lenézett, még maradt benne egy aprócska emberemlék, éppen annyi, amennyi a tériszonyhoz elegendő. Nyelt egy nagyot és levetette magát a szikláról. Zuhant, és boldogság töltötte el szívét. Szárnyait kitárta, de nem kapott bele a szél. Zuhant tovább a kavicsos part irányába. Egyre közelebb volt a talaj, és egyre sebesebben zuhant. A nagyobb kövek között egy víztócsa fodrozódott a hideg téli széltől, ő pedig pontosan fölötte volt és egyre csak közeledett. Az utolsó, amit látott, a saját képmása volt. A szerzetes pingvinné változtatta. A parti sziklák bezúzták a koponyáját, a dögevők hamar rátaláltak és megették, ami belőle maradt. Végül a szárnyait otthagyták, utolsó tollait, másnap este, a dagály nyelte el. A második ember azt kívánta a szerzetestől, hogy legyen ő a legerősebb ember. A szerzetes elmosolyodott, majd bólintott. A férfi úgy érezte megtelt energiával. A szobában volt egy hatalmas kő. A béke kövének hívták, és aki megérintette, azt boldogság töltötte el. A férfi odament, hogy felemelje a hatalmas követ. Leguggolt, alákfogott és minden izmát megfeszítve erőlködni kezdett. A kő meg se mozdult. Megpróbálta újra. Beterpesztett, leguggolt, aláfogott, emelt. Olyan lett a feje, mint a hámozatlan lilahagyma. Szeméből kifolyt a könny, gerince megreccsent, összeesett. Felpattant és dühösen feltépte az ajtót. Kilépett az utcára és ledöbbent a látványtól. Minden ember megöregedett, vagy tolószékben ült. Aki az útjába került azt összerugdosta, végül egy rendőr lőtte agyon az utcán. Amint meghalt, mindenki visszakapta eredeti állapotát. A harmadik ember lépett a szobába. A szerzetes megkérdezte, mit szeretne. A kislány gondolkodóba esett. Megkérdezte, hogy mennyi ideje van gondolkodni, mire a szerzetes azt válaszolta, hogy végtelen a türelme, amennyi idő csak kell, az a lányé. Órákon át mászkált a szobában, fel-alá, mígnem rájuk esteledett. A lány lábai elfáradtak, lefeküdt és abban a pillanatban elaludt. Reggel egy tál gyümölcs fogadta. Megevett egy almát és folytatni kezdte a járkálást. Évekig élt a szerzetessel a szentélyben, anélkül hogy egy árva szót is szóltak volna egymáshoz. Aztán egy nap, a felcseperedett lány azt mondta, tudja, mit kívánjon. A szerzetes kinyitotta szemét és feltette újra a kérdését. Mit szeretnél? A lány azt kérte, legyen halhatatlan. A szerzetesen ismeretlen ridegség futkosott, összeráncolta homlokát, majd megszólalt. Évekig itt éltél és gondolkodtál azon, hogy mi a tökéletes kívánság. Biztos, hogy ezt szeretnéd? Igen, biztos, felelte a lány. A szerzetes elmosolyodott, majd bólintott. A lány boldogan hagyta el a szentélyt. Amikor kiért a kapun, látta, hogy a tömeg már feloszlott, és sehol sincs senki. Elrohant a házukhoz, hogy megölelje szüleit, de a ház lakatlan volt. Bekopogott a szomszédba, senki nem nyitott ajtót. Elindult az úton, amiről emlékezett, hogy a városba visz, de az ismertnek hitt út ösvénnyé szűkült, aztán egy szakadékba futott. Elment a peremig és akármerre nézett, csak vizet látott. Elfutott a másik irányba, de ott is egy szakadék fogadta, és újra csak a végtelen vizet látta. Kétségbeesett. Biztos volt benne, hogy a faluja nem egy szigetre épült, most mégis, akármerre néz, víz mindenütt. Visszarohant a szentélyhez, de a szerzetesnek már nyoma se volt. Akkor döbbent rá, hogy a kívánsága már akkor megfogant benne, amikor a szentélybe lépett, és ki tudja, hány év telt el, míg végül kibökte. Közben a kontinens szétszakadt, és apró szigetek jöttek létre. Már csak ő él és ittragadt egy lakatlan szigeten. Számtalanszor próbálkozott öngyilkossággal, mindhiába. Örök élete lett, egy élettelen világban.

Amikor nagyapám ehhez a ponthoz ért, ami a történet végét jelölte, elnevette magát. Én meg könnybe lábadt szemmel ültem, és nem értettem, min nevet. Máig nem tudom. Visszaengedtem a halat természetellenes környezetébe és továbbálltam. Felkapaszkodtam a hídra és elindultam a belváros felé. Szembejött velem egy nő. Hihetetlenül meglepődtem, már jó ideje nem láttam az utcán senkit. Úgy lépdelt, mint aki jól ismeri az egész világot, mégis otthontalan. Futólag rám nézett. Szeme hideg volt, tekintete halott, arca kortalan.



SZÉPÍRÁS

BALÁSSY Fanni

Nem akkora szégyen

Elindulok, hogy beváltsam az ígéretet.
Azt mondják,
a párhuzamosok a végtelenben találkoznak,
de azt kevesen tudják,
hogy kettejük metszéspontjába esik egy város,
szántóföldekben mérni az utat odáig,
tarlók és kiszáradt legelők sárgájának váltakozásában,
a pillantás óramutatóként ugrál egyikről a másikra,
aztán hirtelen,
mint neonáci behízott tarkója,
felgyűrődik a táj,
damilra fűzött hamis gyöngyökként
csúsznak egymásra a kihalt települések,
leomlott gyárépületek siratófala előtt vezekel a mozdony,
új egyházak vasbeton templomai
kémlelnek a horizont fölött,
hátamon tengeri szél illatú ruhák túrazsákba gyűrve,
kezemben vászontáska,
benne harmadnapos rántott hús nejlonszatyorba bugyolált ételhordóban,
mozgó szemétszigetként sodródom automatától BKV-ellenőrig,
terelővonal ammóniaszagból,
torkolatában lépcső,
azt hazudták róla, a mennybe visz, és szentül el is hittem,
de csak torz tükröket látok magam körül,
és nagy elődök kifejezéstelen bronzarcát,
fülük mögött összecsomósodott pókháló konzerválja
az elporlott időt,
magára zárul a szárazkapu,
kortyonként fogy a levegő,
kötelet sodrok a lefolyóba ragadt hajszálakból,
és leereszkedem az épület körül gomolygó, neoklasszicista ködbe,
hahó, ez nem én vagyok,
kiáltom a miheztartás végett,
de elnéznek felettem,
csak a hegyek visszhangozzák tompán hangomat,
minél közelebb érek a folyóhoz,
annál több emléktábla nevet az arcomba,
pedig azt mondták, itt semmi nem lesz kőbe vésve,
idegenek sorakoznak előttem,
hogy számonkérjék rajtam a beváltatlan ígéreteket,
engem meg fojtogat a nevetés,
mert azt hittem, rám kíváncsiak,
holott csak arra, akit látni akartak bennem,
és hiába ordítom teli torokból,
ez nem én vagyok,
tenyerükkel eltorlaszolják a hang útját,
így nem is tudhatják meg soha:
mivel a kudarcnak nincs SI mértékegysége,
kevésnek találtatni nem akkora szégyen,
hiába köszönök, senki sem köszön vissza,
én más ígéretet jöttem behajtani, de ennyi lett, maradhat?
karjaimat törzsemhez szorítva fekszem az ágyon,
beszélgetés szűrődik át a szomszéd szobából,
távoli reflektorok fénynyalábjai tűznek be az ablakon,
és sebesre karmolják arcomat,
ez nem én vagyok,
lihegem erőtlenül,
szeretném magam megmutatni,
csak épp senkit sem érdekel.

SZÉPÍRÁS

SZÉKELY Szabolcs

[Az evés megtörése, a kövér csendé]

Az evés megtörése, a kövér csendé.
A koplalásé. A kenyér megszegése, a szóé.
Túl nagy szobák egyikében a tizenkét éves
lány éhes figyelme, az ajtó mögött
mit csinál anya. Várakozás az innenső
oldalon. Az ajtón túl nincs beszéd, csak
a levegővétel megváltozott ritmusa. Szólok
hozzá, nem válaszol. Ez már a büntetés lehet.
Merre van apa? Jöjjön, legyen egyszerű és
egyértelmű, erős és gyors állkapocs. A harapás,
a nyelés elszakít attól, akinek jól kell laknia.
Baj van, de nem tudom, mi az, velem kell
lennie, ezt már a tükör mondja, legyek
üres, üvegcserepek nélküli éjszaka.

[Férges almát választ a vak kéz]

Férges almát választ a vak kéz.
Vakablak feszül még vakabbra.
Bent a napraforgó világtalan falat néz.
Falat méz a szerelem rossz salakja.

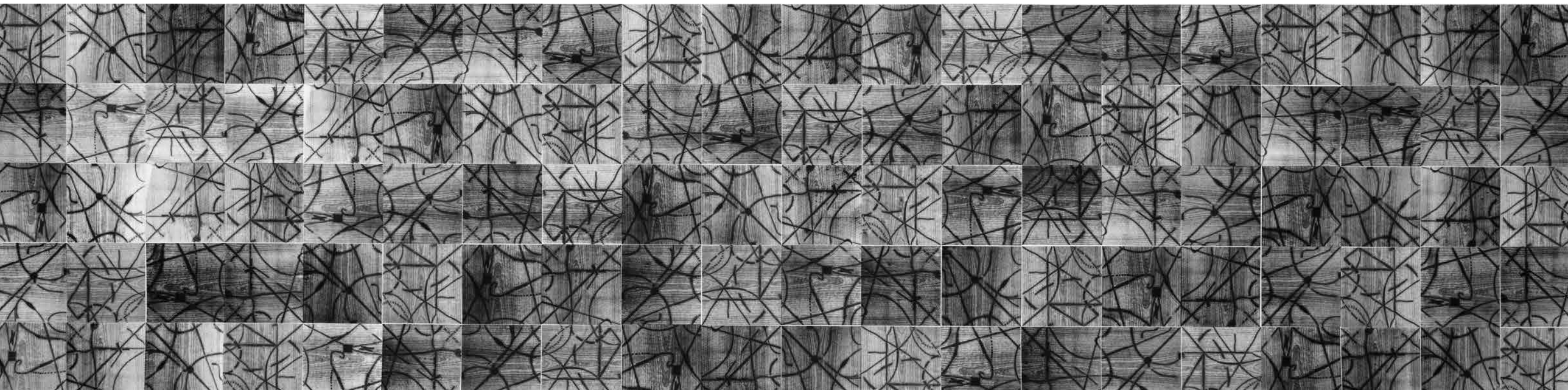
Csillagok csúsznak Isten torkain.
Bekokszolnak a lázas spindoktorok.
Orrukból göngyölt bankó lóg, a rím
hideg huzatban dohánypapír, lobog.

Meg nem mozdul a súrolókefe.
Nem lát, és nincsen hőmérséklete:
akihez beszélsz, válaszolni nem kész.

Vak jós, Teiresziász, őrült tolvajisten —
két kajla fül zsebét húzza, nincsen
semmije: botcsinálta Hermész.

[Nem tudok mit kezdeni a haraggal]

Nem tudok mit kezdeni a haraggal, mióta
a gyerek nem tud mit kezdeni a haraggal,
mióta nem tudok mit kezdeni a haraggal,
és így tovább, vissza, egészen a meleg tavaszi
kertig, vissza a meztelen árulásig, mennyi vér
lüktet a régi történetekben, és a lüktetés
mögötti csöndben a hüllő szűnni nem tudó
sziszegése, az Istennek kedves áldozat és
a vérrokonság, a vérszerződés, a bosszú születése,
ahogy táplálni kezdi az agressziót a szelídség,
és ez a nevetséges félelem, hogy ha nem leszel
szörnyeteg, szörnyeteggé válik az, akit szeretsz,
szörnyeteggé válnak, hogy ne válhass szörnyeteggé,
bocsáss meg nekik, tudják, hogy mit cselekszenek.



TOROCZKAY András

Szaturnusz jegy nélkül utazik a 47-esen

A kútgém kútostorral fel van eresztve,
úgy, hogy a dézsa üresen himbálózik.
A februári ég már a tavasszal
csalja a telet. Egy varjúsereg sértegeti
a fekete tollú viharfelhőket a park felett.
Szuszogsz gyötrelmesen, vársz a
megkönnyebbülésre. De csak
a motozó szaglászás megy.
A tükör lejárata a Szem utcában ta-
lálható, de a kulcsokat a Szív sugárúton
fogod megkapni. Mint egy vidéki lány
köszönési ingere, olyan torokszorító
ez az esztrádműsor minden éjjel,
aminek lánykori neve alkonyat.
Róluk jut eszedbe egy gombóc.
Első randevúd gombóca. Csokifagyi?
Vanília? Puncs? Odabent a szem-
gödörben néha újra meg kell
tanulni belátni, nem elfutni,
nem elmenekülni, csak megvetni
a lábat, ledominálni a vihart.
E' nyavalyában mennél jobb a lélegzet,
annál jobb a' reménség.
A fojtónyakörvek tekeredése
az összes növényen. Eszedbe jut
a jósnőd, lakik hegyen a teniszedzővel
és a két kutyával. Hogy féltél tőlük.
Aztán megsirattad őket. Csak viszonyítási
pontként vannak jelen. Mint magas tornyok
a hegy lábánál elterülő városban.
Égmorajlás a szemhéjak alatt.
Nem jó, ha belefeledkezel emlékeidbe.
Mintha sokat ettél volna. Nem jó, ha déli busz.
Senki nem olyan jó, mint az az észt kagyló,
amit a szekrényen őrzöl, ahogy ő őrzi
az egyetlen hangját. Mórikálja magát
minden este neked, mint egy piros fülű bülbül,
az ismeretlen. Amekkorának ellenségeid
poklát hiszed, ahhoz adj hozzá x-et.
Mi lesz a következő nagy dobásod?
Sziklaszirtre is állhatnál, magaddal
rántanád a térképeid, diagramjaid,
emlékeid, álmaid, labirintusaid, mennének
az összes árkádok, látképek, panorámák,
mint ólomkatonák, vagy falatkatonák a sötétbe,
mennének veled, mint hűséges famulusok,
és a szemek, szájak, bogarak, titkok,
szerelmek, mennének szokásaiddal,
rituáléiddal, rossz gyomroddal,
sírásra görbülékeny száddal,
mennének a fekete tollakkal, döglött kutyákkal,
alig homályosodó tükrökkel, alig mozduló pohár
vízzel a mellkasodon. Lehetne rosszabb is.
Végül hazamész mindig.
Menj haza.

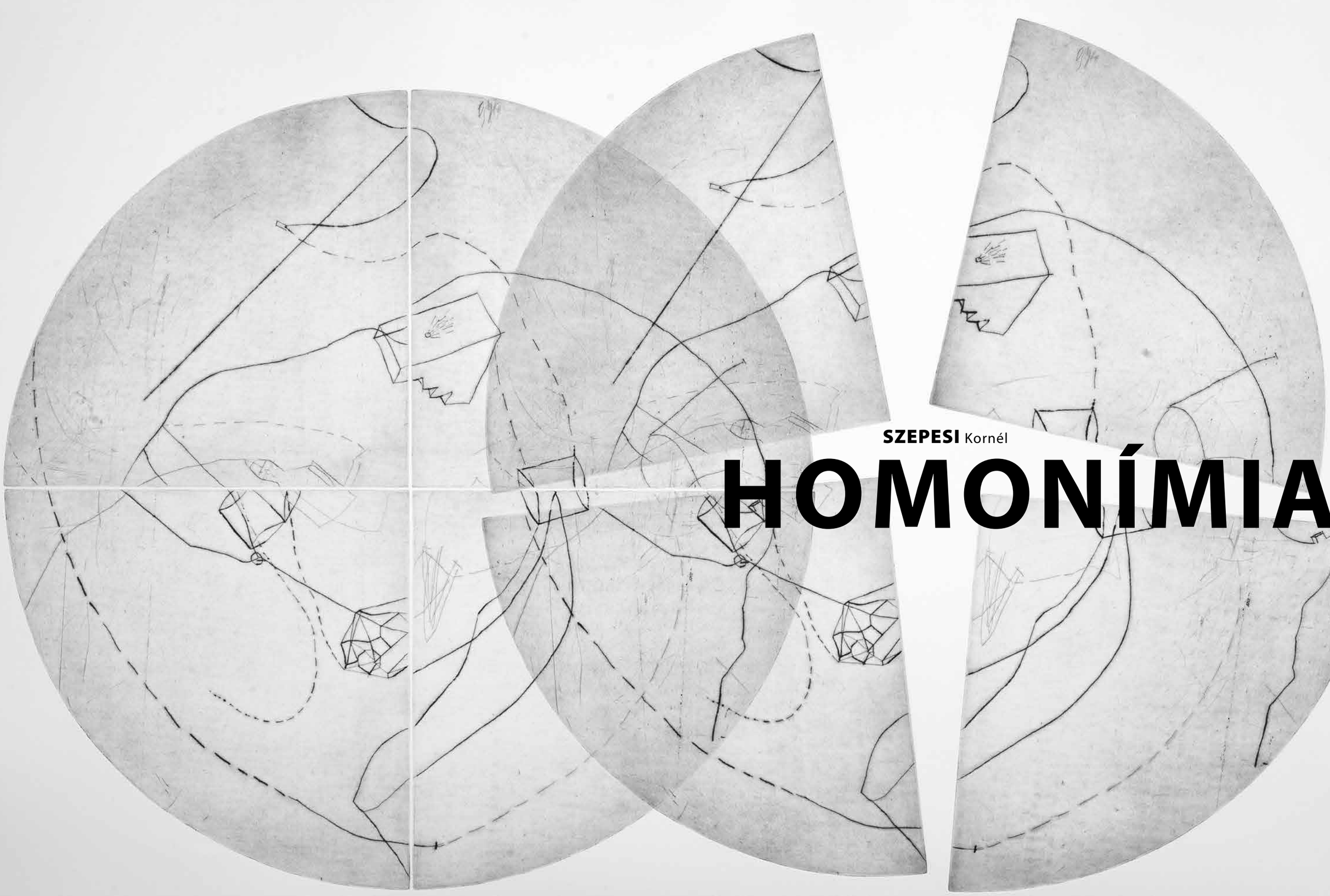
Három nő

A lépcsőházban egy nő felsikolt.
Azt üvölti: Segítség! Segítség!
Megjelent egy öregúr a talpam alatt!
A nő állítása szerint a bácsi
három éve halott.

Senki nem lehet biztos,
hogy nem az ő talpa alatt
jelenik meg a következő.
Manapság történnek furcsaságok.
Mintha felbomlott volna a rend.

Egy másik középkorú,
esztéta-kinézetű nő pályázatot hirdet.
Egy könyvborítóra lehet pályázni,
amin szerencsés módon
ő meg néhány kollégája megjelent.
A pályázat célja: megismételni
a szerencsés megjelenést.
És a pánik elkerülése.

A sötét, nyirkos lépcsőházban
(talán egy másikban,
talán ugyanabban, egy egyetemé,
egy kávézóé, egy pályaudvaré,
vagy csillagos házé, nem tudni)
azt feleli egy harmadik nő
szorosan füléhez nyomva a telefonját:
a férjemre mint gyerekeim apjára tekintek
jelen helyzetben. Mit vársz tőlem,
bőrig áztam. Az esernyőjét maga előtt tartja,
közben rázza az ideg.



SZEPESI Kornél

HOMONÍMIA

Órák óta kisebb falvakon hajtunk át, ráz az út, dobálnak a kanyarok, a műbőr üléshuzat a bőrömre tapad, rég nem tartom az ötvenet, különben sötétedésre se érünk oda. A telefonom fényereje a maximumra húzva, rögtön jelzi, ha baj lenne. Szól a rádió, akkor kevésbé vagyok feszült. Megpróbáltam úgy szervezni az utat, hogy minden potenciális veszélyforrást, hidakat, árkokat, keskeny szerpentineket kiiktassak. Mellettem Hajni piszkálja ki a körmei alól a leander földjét. Tisztában van vele, hogy kerülőúton jövünk, mégis szégyellem előtte felhozni. A kurva anyádat, mondja egy járókelő a zebrán, akit későn veszek észre, leolvasom a szájáról, mert a rádiótól nem hallunk idebent semmit. A gumik hosszú csíkot hagynak az aszfalton. Ennek lehet hallani a hangját. Csak ketten ülünk az autóban, de szinte hallom anyám szavait, aki hátulról az arcomba hajol, add át apádnak, mondja, add át, majd ő vezet, ismétli, és egy lékelt dinnyét szorongat az ölében, mint egy újszülöttet, melyből hiányzik egy bicskával kivájt háromszög. A Nővérek között ül hátul, izzadt nyakredőiben összecsomósodtak a hajszálak. Apám meztelen hátán izzadság csorog, cuppog tőle az ülés, gerincferdüléstől homorít, a hosszú vezetéstől az üléshuzat fagolyócskái mintát vájtak a bőrébe. Az én hátam kezd viszketni tőle, ne vakard az anyajegyeket, mondja anyám, melyek mint vargabélesben a mazsolaszemek, tarkítják a hátam. A kávétól ég a gyomrom, a kólától csak sűrűn meg kell állni, a melegnél már csak a lábszag elviselhetetlenebb. Lábfejem előrenyomódott szivacsos papucsomban, körmeim a homokos gumiszőnyegbe markolnak. Nincs itt anyám, de szinte érzem a cukros lé szagát, amely a dinnyéből folydogál az ölébe, egészen a pink lasztexnadrág azon részéig, ahol már összeérnek a combok. A Nővérek barátságkarkötőkkel teli karjukat összefonják, nyakukban műanyag cumik koccannak egymáshoz gúnyosan, minden méretben ellenszenvesek. Bő kertésznadrágot viselnek, fiús kockás inget, rövidre nyírt hajat és sportmelltartót, mintha ikrek lennének, pedig nem azok.

Nyuszi, figyelj a vezetésre, mondja Hajni, mikor a zebrán átérő pasas bemutat. Kettesbe teszem a gépet. Ötvenes tábla, mondja Hajni. Az egyest azóta nem veszi be a kocsi, mióta elhoztuk a leandereket. Nem csak a virágot kaptuk, anyám mutatott egy színes fotót, integetünk a képen, háttérben az üres táj, benne a hattyasi telek, rajta egy betonépület. Anyám karján ülök, két-hároméves lehetek. Figyelem önmagam, apámat, anyámat, a Nővéreket, az érett mákgubókat és a Skodát a háttérben. Anyát apa tanította meg vezetni, de soha nem láttam őt a volánnál. Odaadom a képet Hajninak, zsebre vágja, később az anyósüléshez tartozó napellenzőbe szúrja. Hajnival a drogambulancián vezetett csoportos biblioterápiás foglalkozáson ismerkedtünk meg. Állítólag a régi emlékek új kontextusba kerülve hozzájárulnak az önismerethez. Neki nem láttam a tekintetében a szánakozó pillantást, ő volt az, aki nem ítélkezett. Ha megy a rádió, és Hajni is beszél, nem tudok egyszerre a kettőre figyelni. Azt mondják, az emberi agy száztíz bitet képes befogadni egyszerre. Fél kézzel tartom a kormányt, a könyöklőt felhajtva egy napszemüveget bányászok elő, felveszem, lehajtom a napellenzőt, elhúzom a kis műanyag lapot a tükör előtt. Nézem magam, apám nem szereti, ha beleszólnak a vezetésbe, jut az eszembe. Apám betonozta azt a szűk járdát is, a nagykaputól a beton épületig, amelyen mezítláb szaladok egész álló nap. Másnap csíp, ha hugyozok. Évekkel később, ez az égő csípő érzés átalakul másfajta fájdalommá, mikor apával összeveszünk, és én mindenfélét összeírok róla a naplómba. Ő később elolvassa, három napig nem szól hozzám. Aztán leülünk, hogy megbeszéljük, nem írok soha többé ilyeneket. Ekkor érzem másodjára, hogy hatással van másokra, amit írok. Az első akkor volt, mikor a szegedi boszorkányégetésekről írtam alsóban, és az órán nem engedték, hogy felolvassak belőle. Helyette behívták anyámat, megtanulhattam volna már, hogy nem lehet mindent csak úgy leírni. Aztán megkaptam a gimiben az első mobilomat, smsben azt írom az unokatesómnak, hogy faszszopó. Ez volt a harmadik alkalom. Nem volt különösebb indíttatásom, kontextus nélküli szó, talán csak a hatás miatt, hogy történjen végre valami. Átjönnek a rokonok, beszéljük meg, ez nincs rendben, meg egyáltalán hogyan és miért, de aztán kapnak enni, megnézik az újdonságokat a házban és elmennek, végül már nem is csodálkozik senki. Minden a régi, apámék újra a távirányítón vitatkoznak, én meg veszek nekik egy üveg bort békülésből, gyűlölöm őket, amiért kólával isznak meg. Hajni sem vezethet, ez a férfiak dolga, az útra meg a rádióra való figyelés, összesen hány bit információ? Egy hatalmas fallosz alakú szökőkút elé érünk, ahol leparkolom a kocsit. Hajni kiszáll, nem szeret szelfizni, szerinte pózer. Ideadja az eldobhatós kameráját, csúszik az izzadt tenyerem a műanyag borításon. Mikor villan a vaku, spriccel a kút, óriási ejakuláció, egyenesen Hajni frufrujába. Mosolygok ezen, ő viszonozza, jó lett, kérdezi, jó lett, mondom, majd elindulunk a csónakázók felé. Hajni nem tudja, hogy mindig is utáltam a vizet, gyűlöltem úszni és mindenféle vízi sportot, a horgászattól a vízibicikliig. Hajni azzal sincs tisztában, hogy apámnak is csíp, ha hugyozik, ha alig iszik egy nap, ettől még a feje is gyakrabban fáj. Az ilyen erős napsütésben az jut eszembe, hogy bármelyik pillanatban elájulhatok. Hajni még mindig foglalkozik drogosokkal, online nyújt nekik prevenciós segítséget. Nem beszél a munkájáról, aggasztja, de inkább mással beszéli meg. Újabban rágja a körmét. Mikor fotózom, mindig rejtegeti. A csónakázókat figyelem. Már ettől a giccses szótól is felforr az agyvizem. A csónak pedig bizonytalanul billeg alattunk. Anyám ül a végében a Nővérekkel, ők eveznek felváltva. Apám a másik végében gyerekkori önmagammal, a csónak oldalára erősített mentőgumit piszkálja ki a kezemből. Gyerekkori önmagam zokog, keservesen sír, apám először azt gondolja, ez a gyerek dolga, hogy sírjon, ez mutatja, hogy igazi gyerek, és hogy neki is van, a másik pillanatban azt gondolja, hogy mindjárt abbahagyja, később elönti az ideg, a partról is biztosan hallják, már mindenki minket figyel. Anyám a csónak végén hurkás ujjaival a hónalját vakargatja. A Nővérek fintorognak, apám meg hátradől, nem mond semmit, de látjuk, hogy jobb, ha nem szólunk hozzá, pirítja a hátát a nap, könnyen leég, soha nem barnul. Anyám mosolyog, később kenegetheti a hátát Neogramonnal, ennek mindig rosszul mondja a nevét. Az ölébe ültet, rugóztatja alattam a lábát, kényelmes a combja, mint a gumiabroncs-hinta. Hihetetlen, de sikerül neki, megszűnik a sírás, hüppögésbe fordul, mely szintekkel javít a helyzeten. A csónak mintha egy helyben állna, senki nem evezi, pedig lassan mégis sodródunk, bele a csatornaszagú nádasba, a jövőbe, mikor már nem csónakázunk többet. Egy fiatal pár evez el mellettünk, a férfi izmos, a nő száján tűzpiros rúzs, ránk mosolyognak, elirigyelve családunk boldogságát. Hajni elrángat a tó mellől, ne bambulj, nyuszi, mondja, és átkarol, csücsörít rám, közben a seggembe markol. Nem szeretem, ha nyilvánosan teszi, úgy érzem, másoknak szól. Beülünk egy étterembe. Egy bajszos férfi egy drapp színű ruhát viselő nőt vizslat titokban, de én elkapom a tekintetét, figyeli a nőt, aki kinn veszekszik a férjével, mert a gyerekeit fagyival nem engedték be az étterembe. Az apuka két kismotorral a vállán bólogat. Leültetnek minket, fal mellé, messze a kilátástól, sötét része a helynek, pókhálós a sörpad alja, akárcsak a múltunk emlékei. Mikor a tömör fával érintkezik a combunk, a hideg csípősen markol belénk. Kijön a pincér, szinte fut, eddig végig a szeme sarkából tekintgetett ránk, most meg mintha először látna. Beles pasas, bajszos ő is, pirospozsgás Mikszáth-pofa. Vaskos tenyeréből egy jegyzetfüzet tűnik elő, ceruza meg a semmiből, talán a gyomrából, vagy a köldökéből, biztos elférne benne. Kihúzza magát, átszellemül, arcán komiszság, a ház ajánlatát javasolja, meg valami számunkra ismeretlen bort. Gyorsan döntök, nem bírom a feszültséget, melyet a tekintete és a közelsége gerjeszt bennem. Rábökök a kezemben lévő étlapon egy csülkös pacalra, Hajni bizonytalan, de tudom a végén mindig ugyanazt rendeli, amit én. Milyen az a pacal, kérdezi, a pincér elmosolyodik, mint egy aranybarnára sült kalács a képe, azt mondja, szívvel lélekkel készül. A pincér elkéri a lapokat, Hajni átnyújtja, én a pincér gyomrán feszülő vastag fehér ingre meredek, milyen földönkívüli erő tartja azt a gombot a helyén. Hajni kikapja a kezemből a lapot, add már oda neki, mondja, bort nem kérünk, teszi hozzá. Ekkor újragondolom a csónakázást. Tévedtem, vagy hazudtam önmagamnak, apám evezett aznap, anyám figyelte, mikor hibázik, emlékszem a tokájára, a vágatlan körmeire a papucsban, a bőrkeményedésre a sarkán, amit mindig egy langyos vízzel teli lavórban reszelt és áztatott. Mi írhatta felül ezt az emléket? Tisztán látom apámat, amint sápadt fehér bőrrel, harcsabajusza alatt rám mosolyog, egy pillanatra átadja a lapátokat, én megnyugszom, de gyerekes indulattal csapkodni kezdem a vizet, a Nővérekre, anyám lábára. Vedd már ki a kezéből, üvölti anyám rögtön, nem látod, mit csinál, vedd ki, és akkor apám alsó ajkát beharapja, halántékán ráncok jelennek meg.

Hajni nincs is oda a pacalért. Néha kirándulásokon rágyújt az étkezések után, ha ideges, akár előtte is. Miután végeztünk a pacallal, kilépünk az étteremből, sötét felhők gyűrődnek, mint meleg paplan, a napközbeni hőséget tolva az arcunkba. Háromnegyedig takarja ki az ég a valóságot, nem tudjuk, sétára indulunk-e vagy a szállásra, az utóbbi mellett szóló döntő érv, hogy csöpögni kezd a langyos eső. Fulladunk az állott levegőtől, a kocsiig érve kifáraszt a minimális szintkülönbség. Hajni még rágyújt. Apám soha nem dohányzott, nem ivott és a zoknijait is mindig a szennyesbe dobta. Mindemellett apám képes volt egy üveg sörtől elaludni. Nyáron is vastag zoknikat hordott a rossz vérkeringése miatt, és mint az később kiderült, nem sértésből, hanem tényleg kólával itta a bort. Villámlásba kezd, és egyre jobban esik. Hajni a feje fölé tartja válltáskáját, azt mondja, romantikus, és hogy nem érdekli, ázzunk el. Apa retteg a vihartól. Ha otthon vagyunk, akkor is lehúz minden redőnyt, áramtalanít, még a tusolót sem engedi senkinek ilyenkor használni. Szálljunk be a kurva kocsiba, motyogom, miközben feszülten rántom ki az ajtót. Hajni is beszáll, óvatosan, lassan, ami csak olaj a tűzre. Rám néz mogorván, hallottam, mit mondtál, mondja, aztán szótlansággal megértést tanúsít, mert látja, hogy remegnek az ujjaim, rettegek a vihartól. Hajni nem tudja, hogy apa gyűlöl viharban vezetni. Fiatalon egyszer szemtanúja volt egy balesetnek, ahol neki kellett a mentőket hívnia. Amíg ott állt a szerencsétlenül járt autók roncsai mellett, egy oszlopba csapott a villám. Szikrák szóródtak a hajába elmondása szerint, azóta vágatja rövidre. Ülünk a kocsiban, Hajni hosszú, egyenes haja a víztől mindig behullámosodik, hajókötélként csavarja egymásba, facsarja belőle a vizet. Könnyű nyári ruháját is átáztatta az eső, köldökére tapad a vékony vászon, mint egy ablaküvegre nyomott nyelv. Képtelen vagyok elfordítani a kulcsot. Nagyokat nyelek. Párásodnak az ablakok, egyre fülledtebb a levegő. Valamit tennem kéne, jár a fejemben, de ehhez erősebb sarkakat kellett volna örökölnöm. Az autó karosszériáját lökésszerűen érik az esőcseppek, mint frissen fejt tej a bádoglavórt. Mintha ostorral csapkodnák az autót. Olyan erős hangja van, hogy hiába szólalnék meg, nem lenne erőm túlkiabálni. Rám tör a pánik, pedig tudom, hogy itt benn nem csaphat belénk a villám. Hajni rám néz, de nem szól egy árva szót sem. Gyerekkorom óta rettegek még csak létrára is mászni. Attól a tudattól, hogy a lábaim távolodnak a földtől, kiver a víz, elszorul a torkom, nyelni sem vagyok képes. Halálfélelmet érzek bármilyen hídon, akár gyalogosan, akár járművel való átkeléstől. Mikor alábbhagy az eső, és már nem villámlik, elfordítom a kulcsot. Pusztán percekkel később vagyok képes megszólalni. Gyerekkoromban Battonyára küldtek nyári táborba, amin mozgássérültek és hátrányos helyzetűek is részt vettek. Hatan voltunk egy szobában, imádtam, mert emeletes ágyak is voltak, én aludhattam felül. Hajni lehúzta az ablakot egy mozdulattal, némán kért engedélyt, hogy rágyújthasson menet közben, én bólintottam. Éjszakánként kártyáztunk vagy kilógtunk a medencékhez, a kerekesszékeseknek segítettünk bemászni. A vízben mindenki egyforma volt. Közben az ablaktörlőt lassabbra állítottam, kezdett teljesen megszűnni az eső. De volt ott egy félkarú kisfiú, folytattam, aki kosaras kártyákat gyűjtött. A tábor végén elmesélte, hogy álmában két karja van, úgy kosarazik, mint Jordan, és csavartat is tud dobni. Aztán elmondta, hogy minden reggel felkel és újra rádöbben, hogy egy karja van. És ezen nem tud változtatni. Hajni

kifújta a füstöt és a csikket elnyomta egy megcsomósodott rágó tetején a hamutartóban. Éppen megérkeztünk a szállásra. A dohányosok valahogy mindig úgy tudnak időzíteni, hogy valaminek pont az elejére vagy a végére fejezzék be. Kivettük a bőröndöket, behúztuk őket a recepcióhoz. Első pillantásra úgy éreztem magam azon a helyen, mint Hans Castorp a Varázshegyen. A következő pillanatban már a csapott tetőtéri szobánk plafonját bámulom, miközben Hajni felnyúl a seggembe. Kisfiús testét nézem, azt, hogy mennyire csontos, látszódnak a bordái, miközben vonaglik rajtam, mint egy elektromos rodeóbikán. A Google keresési statisztikák jutnak az eszembe, hogy léteznek tabu szavak, például a fegyverek vagy akár a Molotov koktél készítésének receptje, gyerekpornó vagy undorító bogarak, fóbiák, betegségek, hogy nem kereshetsz rá csak úgy büntetlenül bármire, mert az agy nem tud csak úgy következmények nélkül mindent feldolgozni. Szex után, Hajni mindig a fürdőszobába siet és megmossa a fogát. Én a szavak életlenségén gondolkodom, hogy ma már bárkinek leírhatod azt, hogy faszszopó, legfeljebb csak mosolyog vagy fintorog rajta, még a Google sem teszi tiltólistára, ma már több kell ennél. Hajni megengedi a vizet a tusolóban, mindig hosszasan folyatja, mielőtt alá áll. Felkelek az ágyról, egy ovális tükör elé állok meztelenül, amely a fadobozos tévé mellett van elhelyezve. Nézem a testem, a tévé tetején található videómagnón akad meg a tekintetem. Rég láttam ilyet, talán kazették is vannak valahol. Ki sem kell mozdulnunk ahhoz, hogy kikapcsolódjunk, a valóság másolatai dobozolva vannak a hálószobánkban. Hajni nedves gőz kíséretében lép ki a fürdőből. Egy törölközőbe teljesen becsavarta a testét, bokától hónaljig, mint egy méretes sushit. Haja megint hullámos, vállaira omlik, mint valami vízpartra sodort tengeri hínár. Apa nem szereti a halakat. Még a pucolásuk is gondot okoz neki, azt mondja, a szaguktól kifordul a gyomra. Hajni az ágyra fekszik, kibontja magát, gőzölög a teste a hatalmas ágyon. Odafekszem mellé. A hírek tele vannak természeti katasztrófákkal, balesetekkel, háborúkkal, könnyebb így elviselnünk saját sorsunkat, ha tudomást veszünk arról, hogy ezek a szarságok bármikor velünk is megtörténhetnek? Hajnira nézek, behunyja a szemét, képtelen vagyok erről beszélni most neki. Inkább csak hallgatni akarok. Pár perc múlva ő szólal meg. Várod már a holnapot, kérdezi, a plafonon egy repedésre meredek, túl éber vagyok ahhoz, hogy elaludjak. Hát ez az, amiért ide jöttünk, felelem, persze, hogy várom. Fekszik mellettem, már nem gőzölög, libabőrös, de még nem érzi, hogy fázik. Esőszag jön be az ablakon. Ahogy elnyúlik az ágyon, látszik a hosszanti heg a vénuszdomb felett. Kitapintom az ujjaimmal, Hajni belenéz a szemembe, állom a tekintetét, nem kérdezek semmit. Emlékszem a napra, mikor összejöttünk. Beültünk egy gyorsétterembe és közös ketchupba tunkoltuk a sült krumplinkat. Ő mesélt a családjáról és a fiáról, a zárkózottságomat pedig elfogadta. Feláll, a hónalját nézegeti, fintorog a tükörbe, majd a sípcsontján húzza végig csontos ujjait, ingatja a fejét, bugyit húz, olyan szélesebb fajtákat hord, melyek egyik fele mindig belegyűrődik a farpofák közé. A kulcscsont kitüremkedik, a lapocka beesik, de izmos, szálkás a háta. Apám sokáig masszírozta anyám hátát esténként, még azelőtt, hogy nagyképernyős tévénk lett. Hajni megfordul, én az ágyon ülök, rám néz, melle peckesen áll, magabiztosan jelzi, készen áll. Néha bosszant a határozottsága. Menjünk, mondja, és egy pillanat alatt felöltözik. Lemegyünk a bárba, ahol döglött állatfejek vannak a falon kitömve. Léteznek emberek, akiknek jobban csúszik tőlük a pia. Gin-tonikot rendelek, Hajni sört. Farkasvacsorát ülünk. Egy fiatal roma lány szolgál ki minket a pultban, később hangsúlyozza, hogy ő cigány, nem pedig roma. Büszkén meséli, hogy két faluval arrébb nőtt fel, meg hogy ad haza pénzt, úgy, hogy három gyereke van. De lehet hasban a következő. Szép gyerekem, így beszél az egyikről, akinek a fotóját mutogatja. Hol az apja, kérdezem, forgatja a szemét, ó, az lelépett, feleli, bár nem mintha hiányozna, csak a hülyeségét tanulták tőle a purdék. Hajni térképet kér tőle, bejelölik rajta, hol vagyunk most, és hogyan találunk oda holnap az erdőn keresztül a célpontunkhoz. A harmadik gin-tonikomat iszom. Apám tekint vissza a hetvenes évekből, egy fotóról emlékszem így rá, bal kezét csípőre téve, pincérruhában várja anyámat a Tanácsháza előtt, vastag pajesza kilóg a bubifrizura alól. A szegedi Tanácsháza menzáján dolgozott, ott, ahol még páternoszter is működött. Soha nem említette, hol ismerkedtek össze anyámmal, vagy hogy ki készítette ezeket a fotókat róluk az albumba. Talán az ellenszegülés vagy a retorzió itatja meg velem a negyedik gint. Aztán az ötödiket. Az ital elmossa az éleket, kisimítja a hullámokat. Ha eleget iszom, apám eltűnik a tükörből. Én is így teszem csípőre a kezem. Ezt semmi nem tünteti el. Hajni szerint többet kellene látogatnunk őket. Hajni most feladja, hosszú csókkal búcsúzik, visszamegy a szobába, én még maradok. A pultos lánynak egy Kovaljov nevű hivatalnokról mesélek, aki egyszer az utcán megpillantja a kocsiból kiszálló díszesen öltözött orrát, majd hiába szólítja meg, az le se szarja őt. A lány jókat kacag a történeten, kifejti, hogy ő sincs megelégedve a saját orrával, pedig a családban mindenkinek ilyen orra van, valószínűleg a szép gyerekeinek is ilyen bumszlivá fog fejlődni. Mindig cikizték érte. Ez a történet is pontosan erről szól, mondom neki, hogy tehetetlenek vagyunk, majd kiiszom az utolsó kortyot, mikor a lány megfogja a kezem, mert látja, hogy fel akarok állni. Nem akarom-e a történetet tovább mesélni kérdezi, már csak félóra, aztán be kell zárnia, de szívesen hallgatná a folytatást. Engedem, hogy tovább fogja a kezem, valamiért Hajni gőzölgő teste jut eszembe, egyáltalán nem úgy néz ki, mint akinek ekkora gyereke van. Nincs is ronda orrod, mondom neki és felállok a székről. Hajni horkol, mikor visszaérek a szobámba, a folyosóról cigiszag szűrődik be. Lefekszem mellé, aznap este nem zuhanyzom, nehogy felébresszem a zajjal. Nehezem alszom el.

Másnap későn ébredünk, majdnem le is késsük a reggeliztetést. Mielőtt kinyitnánk az ajtót, megölelem. Mivel irtózom a nyilvános érintéstől, így most tudom csak eldönteni, hogyan is érzek iránta. Leérünk a hallba, a későket mindig lenézően méregetik azok, akik már befejezték addigra a reggelijüket. Arról nem

is beszélve, hogy már a tej is elfogy a kávéba. Apám a fekélye óta nem iszik kávét. A komplettás zacskó azóta mindig megmolyosodik, mert anyám viszont feketén issza. A kávé a hattyasi telken álló betonépület egyik fontos eleme volt. Miután kiértünk a telekhez, apám szintig tömte a finomra őrölt Omniával a kotyogóst, az pár perc alatt lefőtt, olyan lökést adott a szívnek, hogy anyám leszokott a kedvéért a sárga dobozos konzum mokkáról. Csak egy konyhaszekrény volt az épületben, apám amellett tartotta a kerti szerszámokat. Akkor még nem volt fekélye, csak néztük, ahogy szürcsölnek anyámmal, és közben ropog alattuk a fehér műanyagszék. Mi epret kaptunk, arrafelé így mondták, anyám kiharapta a nejlon végét, majd megborította a cukrot, egyenesen a frissen mosott, porciózott eprökre. Mikor elopálosodott a felszínük, a cukor és a víz halványfehér keverékéből tudtuk, hogy ehető. A végén a tányér aljából kiszürcsöltük a halványvörös cukros vizet. Aztán a nővérekkel zöld mákgubókat törtünk le szálastól, törzsük szőrös volt, végük kemény, ha jól odacsaptál vele, tejszerű nedv fakadt a végéből. Ebédre anyám gyors lecsója kolbásszal, mellé főtt kukorica, saját termés. Amíg apa tűzifát hasogatott, mi felmentünk az épület sík tetejére. Csattogott a talpunk rajta. Egyedül nem mehettem fel, így a Nővérek folyton ezzel zsaroltak. Ha meleg napunk volt, akkor úgy felforrósodott a betontető, hogy égette a talpunkat. Olyankor apa ívelt vízsugárral felslagolt, hogy valamelyest javítson a helyzeten. A nap végén kerti tűzön sütöttünk szalonnát, aztán eloltottuk a tüzet. Mikor a sötétben már nem látszottak a villanyvezetéken egymástól szabályos távolságra elhelyezett piros labdák, akkor elindultunk hazafelé. Narancssárga lámpafények világítottak be csíkokban a kocsiba, nyár volt, de éjszaka annyira lehűlt, hogy szinte vacogtunk, a lámpabúrák közelében muslincarajok és fénybogarak röpködtek, mintha havazna. Ekkor még nyoma sem volt kóros tériszonynak.

Hajni a hátizsákot pakolja, majd görcsösen próbálja felvenni, de túl szűkre van húzva a szára, így nem talál bele a karjával. Segítenél, néz rám parancsolóan. Apám soha nem szerette, ha utasítgatják. Odamegyek hozzá, higgadtan beleirányítom a karját a pántokba. Felvesszük a napszemüveget és elindulunk utunk végleges céljához, amiért ennyi kilométert jöttünk, lemondva Netflixes hétvégénkről.

Elindulunk az ösvényen, melyet tegnap a pultos lány berajzolt. Hajninak fel van kötve a haja, eltökéltnek látszik. Itt van, csak azért, mert ezt kértem. Emlékszel a leanderre, amit elültettünk, kérdezem. Persze, válaszolja, ki fog rohadni, nem vagyunk otthon, mosolyog, és közben diktálja az iramot. Tudja, hogy nem fog, pusztán a reakciómra kíváncsi. Ha az atomokat mint az anyag változatlan elemeit tekintjük, mondom neki, akkor minden atom örökre megmarad, azonos maga magával. Ez fizikai tény. Egyetemi anyag. Rám tekint, forgatja a szemeit, így ismeri el a fizikában való jártasságom. Egy pillanatra megállok, pólóra vetkőzöm, és a táskámba gyűröm a pulóverem. Elviselhetetlen kezd lenni a forróság. Hajni vonzó, ahogy a homlokára tapadnak a hajszálai. Anyám virágládáit segített kitenni a teraszról, mielőtt eljöttünk. Anya a leandereket még az anyósától kapta, azóta terebélyesedtek, hosszú éveken át teleltette őket, én sem rohaszthattam ki csak úgy. Miután anyám kórházba került, egyre több virágot ajándékozott. Mondtam neki, nem értek én hozzá, nem fogom tudni időben locsolni, de ő erősködött. Hajnival egyszer találkoztunk anya húgával, egy kifőzde előtt futottunk egymásba, csarmasz asszony, azt mondta, vigyázz anyudra, amíg teheted. Egymás között ők is ritkán beszéltek olyasfajta dolgokról, melyek fontosak a számukra. Meg kellett volna ölelnem és azt mondani neki, hogy nem lesz semmi baj, még hosszú ideig fog élni, és hogy nyugodjon meg. Hajni azóta jár át a fiával, hogy segítsen a növényeimet életben tartani. Locsoljuk a virágokat, végezzük az évszaknak megfelelő munkálatokat. Megtanultunk rózsát metszeni, szőlőt kötözni, csonkázni, hónaljazni, fattyazni. Ahogy haladunk Hajnival a forróságban, égetni kezd a talaj, és mozogni, mint földindulás előtt. Nem a pokolba tartunk, mégis úgy érzem magam, mint a hattyasi betonépület tetején. Hajni nem látja ezt, hiszen fárad ő is, térképet rajzolt hátára az izzadság. A betonépület tetejére ma már nem mernék kiállni. A peremhez közel lépni, előre-hátra hintázni, mint kötéltáncos élet és halál, múlt és jelen között. A távolban motorzúgás hallatszik, ez jelzi, közel járunk. Meztelennek érzem magam, a köztem és Hajni között fellépő csend miatt. Ő miért hallgat? Neki nincs rá oka. Csak én érzem a pokol közelségét. Nem kellene, hiszen pont Istenhez megyünk, nem az ördöghöz. Isten ott volt eddig is, csak mi kerülőúton jöttünk. Isten megkérdőjelezi, Isten rácáfol, Isten fagyival is bemehet, ha akar, bármelyik étterembe. Istent nem érik a háta mögött gúnyos megjegyzések, Isten nem az, akire lehetne haragudni. Aztán mikor már eleget gyalogolunk hegynek fölfelé, mint beteg az intenzív osztályon, akivel rossz hírt közöltek, agyam kizárja a külvilág zaját. Hosszú sípolás, izzad és viszket a hátam, de nem vakarom az anyajegyeket. Hajni le sem veszi rólam a szemét, mikor a hegytetőről a völgybe tekintünk. Visszanézek rá. Nyugodtság tör rám, ami az adrenalinfüggőkre is jellemző, miután túl vannak a krízisponton. Leveszem a napszemüvegem, hogy valós színeiben lássam a hőlégballonokat, melyek félkész állapotban hevernek százával, indulásra készen. Hatalmas légbefúvókkal készítik őket elő az utazásra. Ezer színben tündökölnek, mint színes gömbhalak az óceánban. A propánt hangos süvítéssel égetik el, forrósítják a levegőt a kupolákban. Sóhajtok, mert magam előtt látom a szakadék peremét, nem akarom Istent provokálni, de megteszem az első lépést, kézen fogom Hajnit, és mikor a legerősebben hallom a motorok zaját, áthelyezem a súlypontom, erősen a talajba nyomom a sarkam.

VÁNYA Zsófia

A redukció öröme

Szíj Kamilla grafikáiról

Rajzoló — így definiálja önmagát Szíj Kamilla. De vajon mit csinál egy rajzoló, mondjuk a grafikussal szemben? Szíj Kamilla például papírra vagy lemezre ceruzával, tussal vagy hidegtűvel vonalakat vezet fel, sajátos rend szerint. És ezzel a — hol az alkotó döntései folytán, hol az alkotás belső szükségszerűségei révén — kialakuló renddel foglalkozik egyik mű után a másikban, majd a következőben és az azt követőben. Ez a rend, rendszer a témája, művészetének nagy kérdése. Strukturálja és redukálja a rendszert, azaz miközben látszólag alakítja, valójában értelmezni igyekszik azt. Nem ábrázol semmit, nem mond el semmiféle történetet vonalrendszerekből felépülő grafikáival. Helyette azt az egyetemes tételt fejezi ki minden alkotásával, hogy igenis létezik egy rend bennünk, a világunkban. Több köze van ennek a szelíd, önmagát a nagy egésznek alárendelő rajzolói attitűdnek és a halványan visszafogott rajzoknak az ősbizalomhoz és valamiféle hithez is, mint a vallási áhítat hevében született, barokkosan áradó műalkotásoknak.

A rajzoló mint kifejezés egyébként nagyon jól jelzi azt a másfajta, egyedi viszonyt, ami Szíj Kamillát választott hivatásához köti. Kicsit olyan a rajzoló a grafikushoz képest, mint a krónikás a költőhöz képest: nem az átadott művészi tartalom foglalkoztatja elsősorban, hanem a rajzolás folyamata, gesztusa. A vonalak, melyek szigorú, mégis játékos rendszer szerint vagy sűrű, beláthatatlan örvénylésben sorakoznak lapjain, a rajz és a gondolat — a rajzolás és a gondolkodás — szisztémáját követik le. A folyamat rögzítéséhez pedig önként lemond minden feleslegről, és csak a legszükségesebb művészi eszközökre (a vonalra mint alapelemre, összesen négy színre és leggyakrabban mindössze egyetlen ceruzára) hagyatkozik.

Szíj Kamilla grafikai munkássága két nagyobb, technikailag elkülönülő csoportra bontható, ezek azonban szervesen kapcsolódnak egymáshoz és következnek egymásból. Alkot a sokszorosító grafika területén, hidegtű munkákról készít nyomatokat — ugyanezzel a módszerrel készült, fadúc alapú szitanyomatokkal találkozhatunk majd legközelebbi, szeptemberben a Vintage Galériában nyíló egyéni kiállításán is. Munkássága másik nagy csoportját a szabadkézi rajzok képezik, melyeket ceruzával vagy tussal készít.

Ugyanakkor mindkét műfajban szembefordul a megszokott feltételezésekkel. A sokszorosító grafika eszközeivel például csak unikátokat hoz létre — azaz olyan, egymás folytatásának, de egymás kiegészítésének is tekinthető darabokat, melyek variálásával és újbóli összerendezésével folyton alakuló, állandóan mozgásban lévő alkotások jönnek létre. A folyamatnak azonban mindig megvannak a maga szabályai. Például az egymás mellé rakott lemezekre mint egy egészre húz előbb vonalat, majd a lemezek elforgatása után a félbeszakadt vonalakat folytatja tovább. Újabb forgatás, újabb vonal — így jönnek létre a nyomatokat behálózó vonalstruktúrák. Egy művészeti kirakóshoz hasonlít ez a nagyon is komoly játék, melynek időnként a nézők is résztvevői lehetnek (közösségi alkotásként több alkalommal volt lehetőségük a látogatóknak maguknak is

ezzel a módszerrel rajzolni, de „Szíj Kamilla interaktív rajzolója” az interneten is kipróbálható).

Hasonló szabályoknak engedelmeskedik számos szabadkézi rajzánál is. A leginkább (és az alkotó által is) rizsszemekhez hasonlított elemekből felépülő grafikák alapját például egy tetszőlegesen a papírra húzott hullámvonal képezi — innentől kezdve azonban meglehetősen kevés hely jut az önkényességnek. Az ívre mint egy láthatatlan fonalra felfűzi a rizsszemeket, melyeket meghatározott irányban és meghatározott mennyiségben ismétel meg a papír adta keretben. Az így létrejövő vonalstruktúrák interferenciába kerülnek egymással, szinte pulzálnak és lüktetnek.

Ez már szinte kombinatorika vagy statisztika, gondolhatnánk, azonban ennek a sajátos rajzolói attitűdnek, mely szerint a művész diszkréten a háttérbe vonul és átadja a helyét egy számsornak vagy egy-két geometriai alapvetésnek, nagyon is artisztikus alapja van. Méghozzá a művészi alkotás talán leginkább alapvető fogalmához, a kompozícióhoz — azaz annak megtagadásához — kötődik. Szíj Kamilla, aki a főiskolát Németországban végezte (Hochschule für Gestaltung, 1984–89), 1975 és 77 között a Kirakatrendező és Dekoratőr Szakmunkásképző Iskolába járt. Az itt megtanult és elvárt esztétizálási norma, ahogy azt később észrevette, akaratlanul is befolyásolta művészi döntéseit. A komponálás kényszere, mely esztétikai alapvetésekből fakadt, egyre inkább teherként tűnt fel a szemében, amitől azóta is igyekszik megszabadulni. Ilyen radikális elkerülő utat jelentett elsőként a modulokként felfogott és helyzetüket megváltoztató nyomólemezek adta véletlenszerűség — ezeknél a műveknél sikerült először kiiktatnia a komponálást —, és hasonló célokat szolgál a műveket meghatározó belső logikai szabályrendszer követése is minden művében.

Szíj Kamilla grafikáiban tehát nincsen esztétikai alapokon nyugvó kompozíciós szándék — és nincsen utólagos javítás, radírozás, törlés sem. Ez az alkotófolyamat jól tükrözi azt a bizalmat, amivel a művész ráhagyatkozik a folyamatot irányító rendszerre, hiszen a gondolatban összeálló struktúra alapján nem feltétlenül képzelhető el pontosan a végeredmény sem. Ahogy Szíj Kamilla fogalmaz: abban biztos, hogy rossz nem lehet — és nem önhittségből mondja ezt, hanem mert tudja, hogy a rendszer működik, abban nincs hiba.

Jól érzékelhető az is ebből a hozzáállásból, hogy a rajzolás nem feltétlen és nem csak a papíron történik, hanem az alkotófolyamat már a gondolkodásnál elkezdődik. Már valamilyen szinten készen áll a struktúra, amikor felviszi a papírra — az viszont, hogy a megvalósult mű végül pont ugyanolyan legyen, mint az eredeti elképzelés, már nem fontos: egy különös alkotói helyzet és állapot ez, amikor a folyamatot irányító rendszerre ráhagyatkozva az alkotó egyfajta flow-állapotban dolgozik. A rajz–gondolat összefüggésről mindennél pontosabban tanúskodnak Szíj Kamilla rajzkönyvei, melyekből mindig párhuzamosan kettőt csinál, és melyek 6–10 éven keresztül készülnek. Az életmű folyamatszerű alakulása, az egyes részek egymásra hatása is jól végig követhető ezekben a könyvekben.

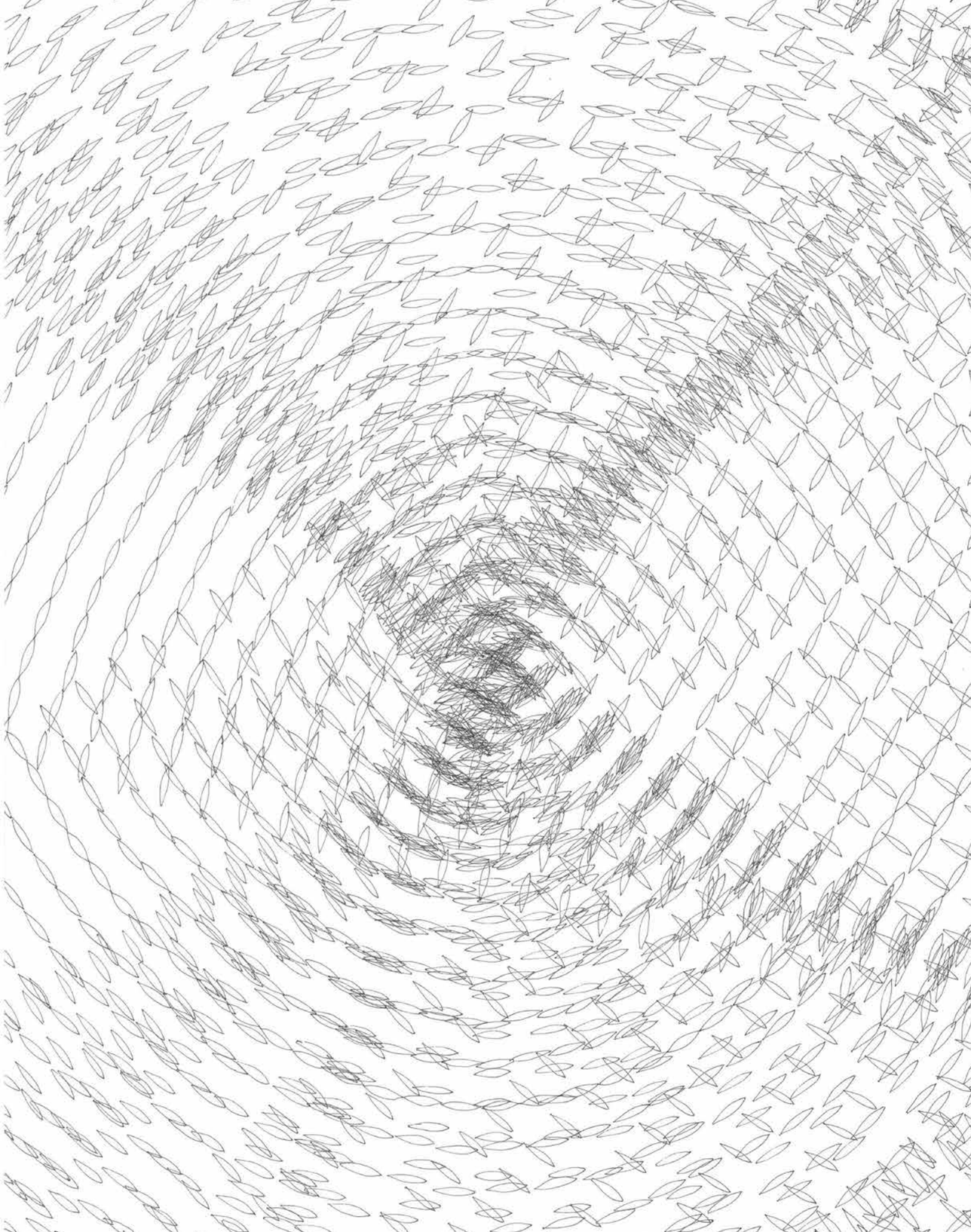
Izgalmas részét képezik Szíj Kamilla művészetének azok a gyakran monumentális méretű, szabadkézi ceruzarajzai, melyek a lap szinte teljes egészét kitöltik, és azt az érzetet keltik, hogy az organikus burjánzás, ami a papíron történik, azon túl is folytatódhat, a végeérhetetlen vonalszőnyeg szinte lefolyik a lapról. Vajda Lajos utolsó, felkavaró szénrajzaival rokon darabok ezek — noha Szíj Kamilla alkotásaiból teljességgel hiányzik mind a Vajdára jellemző expresszivitás, mind a komponálási szándék.

Az időnként a háromméteres lapszélességet is elérő, hatalmas papírmunkákat Szíj Kamilla mindössze egyetlen, vékony, 0,5 mm-es rotring ceruzával tölti ki: változatosságot a ceruza keménysége (H, B, HB, 2B) kínál csak. Érdekes adalék, hogy a rotringhegyek apró darabkái, melyeket már nem tudott felhasználni, egy másik művészeti projektben, Bálványos Levente gipsz-rotring reliefjeiben keltek új életre.

A papír teljes felületét apró vonalakkal — ezzel a Szíj Kamilla által legfőbb alapegységnek kiválasztott, a végletekig redukált elemmel tölti ki. Hosszú és fizikailag is kihívást jelentő munka ez: kizárólag állva dolgozik, és minden munkáját ugyanazon a 80×160 centiméteres asztalon készíti el. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy az igazán nagy munkákból mindig csak egy-egy részt lát (a felhengergetett papír egy részletét) — a rész és az egész összhangját a gondolatban meglévő teljes mű képzete biztosítja.

A végletekig visszafogott színhasználattal dolgozik: leginkább fekete, egyre gyakrabban piros, ritkán kék és sárga színeket használ. Mint mondja, nem tudná elképzelni, hogy zölddel rajzoljon: az a természet színe, amit egyszerűen nem érez beemelhetőnek ebbe az absztrakt rajzi közegbe. Az önredukció fontos lépése volt Szíj Kamilla számára, amikor elhagyta a színeket, és csakis feketével, csakis vonalakkal építette fel grafikai struktúráit. Ebbe a minimalista világba először a piros szín tért vissza — a kiindulópontot ehhez egy konkrét tapasztalat adta: egy egyiptomi ösztöndíj alatt magyar régészekkel eljutott egy nem nyilvános sírkamrába Deir El-Medina városában, ahol egy befejezetlen falfestés revelatív hatással volt rá. Megfigyelhette ugyanis a tanítvány még bizonytalan vázlatait — pirossal —, amibe a mester fekete színnel vezette át a javításait. A korrekciós szín ilyenforma, az európai megszokásokkal épp ellentétes használata arra ösztönözte, hogy egyrészt a piros színt beemelje művészi eszköztárába, másrészt, hogy saját korai munkáit utólagos önkorrekciónak vesse alá — így nyomtatta újra 1989-es hidegtűtechnikával készült diplomamunkáját pirossal és egészítette ki feketével.

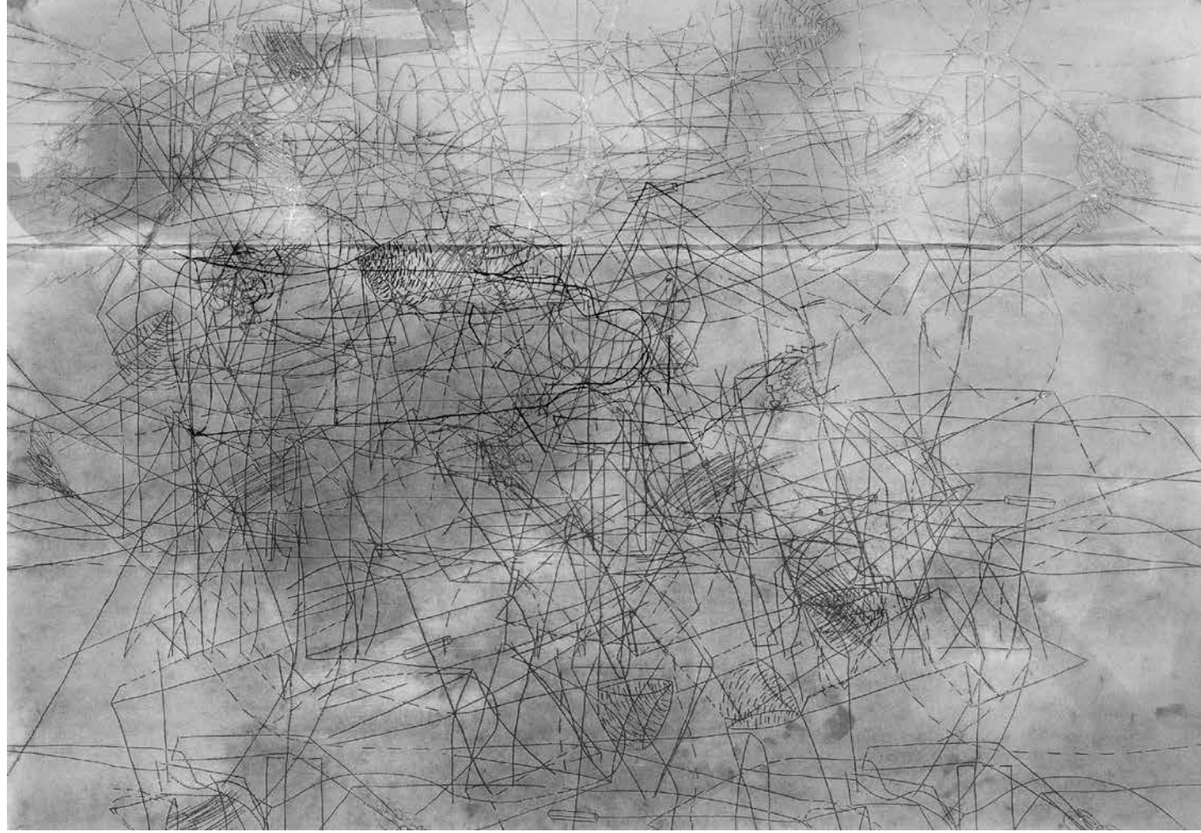
Az a redukció, mellyel Szíj Kamilla művészi gondolkodásában találkozhatunk, nem a lehetőségek összeszűkülését jelenti, hanem épp a szabadság keresését. A korlátok elhagyásával, a kényszerűségek levetkőzésével levegőhöz jutunk — a felesleg, a túlzás elvetése a lényegre irányítja a figyelmet. A redukció öröme a kevesebb több elvében mint élet- és művészetfilozófiában rejlik. Egyúttal szól egy újfajta rend kialakításának a szabadságáról is, az egyén és a művészet tiszteletéről és a saját rendszer megteremtésének a luxusáról. A rajzolóról — szemben a grafikussal.



Megjósolható véletlenek

BARTÓK Mária Hedvig

Szíj Kamilla munkáiról, zenei értelmezések mentén



Bár azt lehet gondolni, hogy a képzőművészetet nem lehet zenei paraméterek alapján elemezni, Szíj Kamilla képeit nézve azonban hamar felfedezhetjük a zenével való rokonságot. Ez az interdiszciplináris nézőpont a művek értelmezési lehetőségeit gazdagítja. Egy ilyen összevetés során olyan összefüggésekre figyelhetünk fel, melyek alapján megláthatjuk, hogy merőben eltérő területeken alkotó művészek ugyanolyan eszközöket alkalmazva hasonló megoldásokra jutnak.

A művész munkásságáról írt esszékben[1] sokszor előfordulnak olyan szókapcsolatok és fogalmak, melyek kifejezetten a zenéhez kapcsolódnak. Az alkotó műveiben felfedezhető zeneiség, zenei gondolkodásmód a leírt zenéhez és a zenei interpretációhoz hasonlítható. A klasszikus zene területéről nézve olyan formákkal és kifejezésekkel találkozhatunk a képeken, mint a ciklikusság, transzponálás, diminúció és augmentáció, variáció, polifónia, monotónia és ismétlés, dallamvezetés.

Szíj sajátos képi világa nehezen összetéveszthető, ha az ember egyszer megvizsgálta azt. Repetitív mozdulatokkal létrejövő hálózatok, geometrikus alakzatok különböző konstellációival találkozunk. A ciklikusság, ez a fajta rend, ahol kiindulásunk és megérkezésünk kódolva van, a zenében megfigyelhető például a szonátaforma vagy a triós formák esetében. Továbbá a fúgák plagális hangnemi rendje vagy úgy általában a tonális zene nagy része ugyanígy épül fel.

A képen megjelenő formák sokszor transzponálva vannak, gyönyörűen példázzák a hangnemi váltásokat. A köznyelvtől eltérően a zenében a hangnemváltás egy arány. Ekképp értelmezve a rajzokon látható ismétlődő, monoton alakuló vonalláncolatokban érzékelhetjük az arányosságot, ahol a meghatározott körvonal kisebb és nagyobb testvérei jelennek meg, melyek diminuált és augmentált változatok. Csakúgy mint a zenében, ahol egy téma azonosan tűnik fel egyforma hangtávolságokkal, viszont gyorsabb vagy lassabb ritmusértékekkel. Ilyen még a klasszikus súlyrend, ahol csaknem fraktálszerűen aránylanak a kis egységek a nagyobbakhoz, szinte ahogy a legkisebb lépés a darab egész egységéhez képest.

A formák egyenletes és megállíthatatlan ismétlődése a modern és kortárs zenét is eszünkbe juttathatja, gondoljunk csak a szerializmust követő szerzőkre.[2] Szíj sztochasztikus képein a rendszerezett rendszertelenségei megjósolható véletleneket eredményeznek. Épp ahogyan a hidegtűnyomatain a variációs eszközök — fordítások és tükrözések — alkalmazásával is ezeket a

[1] Dékei Kriszta: *Végtelen struktúrák = Szíj Kamilla. Fehér lyuk*, szerk.: Eln Ferenc – Szíj Kamilla, Modern Művészetért Közalapítvány, Dunaújváros, 2018. Tasnádi József: *Gondolkodásmintázatok. 9 reflexió Szíj Kamilla művészete kapcsán = Uo.*
[2] Michael Nyman: *Experimentális zene — Cage és utókora,* ford.: Pintér Tibor, Magyar Műhely Alapítvány, Budapest, 2005, 64–65.

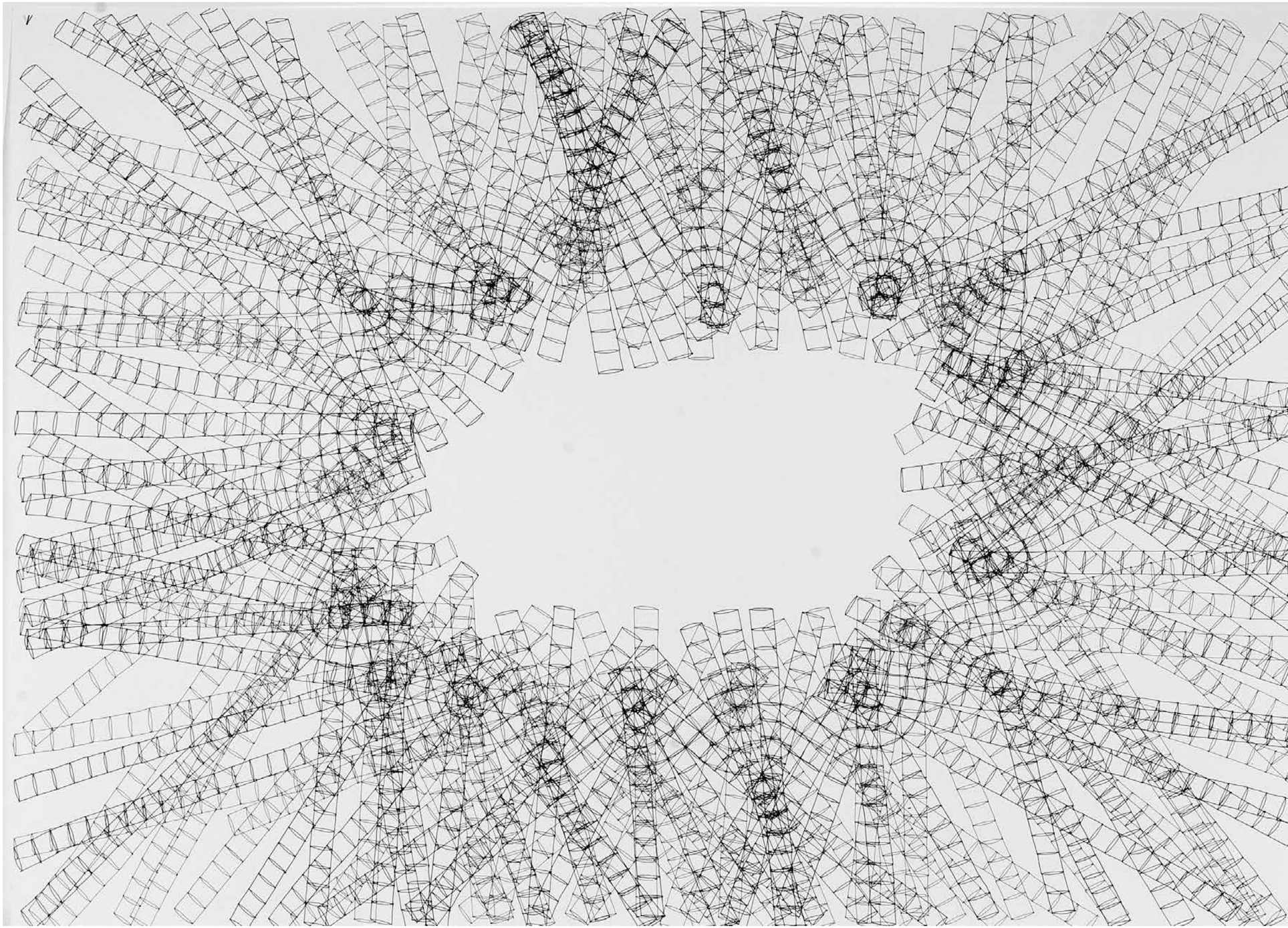
KÉPZŐMŰVÉSZET

várható váratlanokat hívja elő. Ehhez kapcsolódva egyre inkább érezhetővé válik az interpretációs művészettel való hasonlóság.

A klasszikus zene elsősorban a koncerttermekben és a felvételeken hallható darabok interpretációiban él, amelyekben az utóbbi bő évszázadban kifejezetten ritkán jelenik meg az improvizáció, így az ma már elsősorban nem alkotói folyamat. Van egy struktúra, ami a kontroll, és van a személyes beletett ízlés, készség és tapasztalat, ami pedig a sodródás élménye. Szíj is folyamatosan ezen a mezsgyén mozog, az általa kreált rendek és a létrehozott véletlenek, azaz a tökéletlenség között.

A művész maga mesél arról, hogy többször is megkérdezték tőle, miért nem számítógépes programban rajzolja a rajzait, hiszen ott könnyedén, a lehető legpontosabban tudná létrehozni őket. Szerinte azonban a képei így félreértelmezettek lennének, hiszen a művészetében pontosan ez az emberi tényező az érdekes. Vannak, akik a zenei előadásokat illetően is felteszik ezt a kérdést, hiszen sokak szerint a mesterséges intelligencia már képes kottát értelmezni és lejátszani. Azonban abból mégis hiányzik az előadói késztetés, a kulturális beágyazottság, az önálló megfogalmazás, nem beszélve az „itt és most" élményéről.

Talán nem meglepő, hogy hasonló kérdések merülnek fel Szíj alkotói folyamatát és a klasszikus zenei előadó-művészetet illetően. Nem csak képzési struktúráiban hasonlíthatóak a rajzok a zenéhez, de egy olyan érzelmi tapasztalatot is anyagivá tesz a rajzolás aktusa által, ami minden előadóművész számára ismerős lehet — sőt talán minden ember számára is; a tervek és struktúrák terében sodródunk és alkotunk. Látható, hogy a világ örökérvényűségének okán azok, akik a környezetüket vizsgálják ilyen-olyan eszközökkel, bár különböző médiumokon keresztül, de hasonló megoldásokra jutnak.



SOROZATKRITIKA

ÁRVA Márton

Szuperhősök fűszoknyában

(Zöldhatár [Frontera verde], Netflix, 2019)

Az elbeszélési formák, illetve a kulturális kifejezésmódok egységesítésének történetét nem nehéz a saját magát középpontba állító modern nyugati kultúra fokozódó hatékonyságú gyarmati manővereinek soraként látni. A nyomtatott regény és a mozifilm világhódítása után a kábeltévék és streamingszolgáltatók által kijelölt, 20/40/60 perces epizódokból felépülő sorozatformátumnak már csak néhány évre volt szüksége, hogy az euro-atlanti térségen kívülre is kiterjessze műfaji, stiláris és piaci befolyását. Ez ugyanakkor nem csak azt jelenti, hogy ma már készen kapott formákba öntenek helyi élményeket és történeteket Magyarországtól (*Aranyélet*, HBO, 2015–2018) a Fülöp-szigeteken át (*Amo*, Netflix, 2017) Zambiáig (*Mama K's Team 4*, Netflix, bemutató: 2022). Legalább ennyire lényeges az is, hogy immár sorozatként is megjelennek azok a munkák, melyek rámutatnak a fent említett globalizációs törekvések szükségszerű korlátaira. Tehát azokra a helyszínekre, találkozási pontokra és gyakorlatokra, melyeket a modern/koloniális kultúra „univerzálisnak" gondolt nézőpontjából és fogalmi keretével nem lehet elbeszélni.[1] A Netflix megrendelésére készült, nyolcrészes *Zöldhatár* (*Frontera verde*, 2019) egy Amazóniába helyezett krimisorozat, és mint ilyen, éppen az említett fogalmi–világértelmezési törésvonalakat hivatott megvilágítani. A kolumbiai gyártású széria ugyanis a racionális megismerésbe vetett hit és „a teljességgel racionalizált, civilizált társadalom eszméje"[2] által mozgatott detektívműfajt próbálná meg működtetni egy olyan közegben, melyet az őslakos társadalmak és a természet nem-racionális alapokon nyugvó életközössége jellemez. A nyitányban négy kolumbiai és egy indián nő hullája bukkan fel az esőerdő mélyén, a fiatal nyomozó, Helena Poveda (Juana del Río) pedig Bogotából érkezik meg helikopteren, hogy felderítse a bűnügyeket. Hamar kiderül azonban, hogy az eset szerteágazó szálai nemcsak a folyó menti kisváros korrupt rendőrségének irodáiba vezetnek el, hanem egy olyan nem kézzelfogható szférába is, melybe korábban csak a roppant vadon tudását őrző őslakosok némelyikének volt bejárása.

A nyomozásnarratíva nem-racionális elemekkel történő átszövése persze nem újdonság a tévésorozatok világában: már a *Twin Peaks* (1990–1991) is bebizonyította, hogy az ezredforduló közeledtével egy amerikai detektív sem riad vissza az intuitív–álomszerű logikán alapuló nyomolvasástól, *A törvény nevében* (*True Detective*, 2014) első évada pedig meggyőzően kötötte

[1] A „modern/koloniális" kifejezés írásmódját olyan dekoloniális gondolkodóktól veszem át, mint Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo, Ramón Grosfoguel vagy Arturo Escobar. Mignolo így magyarázza ezt az írásmódot *Local Histories/Global Designs* című könyvének előszavában: „A »/« egyszerre elválasztja és összeköti a címbeli két kifejezést […], a törtvonal csak a határvonalon levők és gondolkodók számára válhat láthatóvá, az univerzális történelem nézőpontjából láthatatlan. Vagyis a könyv amellett érvel, hogy nincs modernitás kolonialitás nélkül, és hogy a kolonialitás a modernitás oka, nem pedig a következménye." Walter D. Mignolo: *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton University Press, 2012 (második kiadás), ix. (Az idézet saját fordítás.)

[2] Siegfried Kracauer: *A detektívregény. Értelmezés – Történelem: a végső dolgok előtt,* ford. Teller Katalin, Kijárat, Budapest, 2009, 1.



a megszokott tér-időkereteken túlmutató bűnfelderítést a helyszínül választott louisianai mocsár túlvilági szellemiségéhez. A *Zöldhatár* közvetlen előképét mégsem ezekben a sorozatokban, hanem inkább *A kígyó ölelése* (*El abrazo de la serpiente*, 2015) fekete-fehér fesztiválfilmjében találjuk meg. Ciro Guerra korábbi munkájából nemcsak az Amazonas-menti kulisszák vagy a fontosabb indián szereplők[3] köszönnek vissza, hanem a koncepció lényegét adó kérdésfelvetés is, ami a természet és az ismeret katalogizálását, uralását és végső soron birtoklását célzó modern–racionális megközelítésmód, illetve a humán és nonhumán környezettel fenntartható együttműködésre törekvő mentalitás közötti párbeszéd lehetőségeire irányul.[4] Az első epizód — az egyetlen, melyet rendezőként maga Ciro Guerra jegyez — egyértelműen felvázolja ezt a problémát, nyíltan szembeállítva egymással a kolumbiai állami rendőrség és a dzsungelben élő őslakos közösségek érdekeit, illetve fennhatóságát. Ugyanis míg a nai és a velük szövetséges mananuk törzs a hagyományaik szerint rituálisan elhamvasztanák az indián áldozat hulláját, a karhatalom képviselői a tettesek kézre kerítését ígérve megtagadják ezt, és a boncterembe szállítják a testet. A vita keresztüzében Poveda ügynök helyi segítője, a nai közösségből származó, de már a városi rendőrségben szolgáló Reynaldo Bueno (Nelson Camayo) áll, akit a törzs ki is tagad az incidenst követően.

A sorozat ezt a kezdetben még csak adminisztratív ügyként tálalt összeütközést igyekszik elmélyíteni a történetszövés és a mozgóképes kifejezés szintjén is. Ez pedig azért figyelemre méltó, mert így nemcsak el tud távolodni a nyugati ember, kultúra és intézményrendszer felsőbbrendűségéből kiinduló, gyarmati jellegű leírások vaskos hagyományától, hanem afelé is tesz lépéseket, hogy magát a krimiműfajt is „dekolonizálja". Vagyis egyfelől felülemelkedik azon, hogy a vadont passzív–dekoratív háttérként, az őslakosokat pedig homogén egységként, „primitívek" gyülekezeteként láttassa. Másfelől a detektívműfaj középpontjában álló fogalmak (mint a megismerés, az időrendhez kötött ok–okozatiság vagy a civilizált társadalom) modern jelentését is elbizonytalanítja.

Komplett online glosszárium[5] készült annak érdekében, hogy a *Zöldhatár* által megrajzolt (fiktív, de valószerű) amazóniai törzsek jellemzői és egymás közötti viszonyrendszere tisztázódjon. A legfontosabb ellentétek az őserdő tudását elzárkózva őrző arupanik és a harcias ya'arikawák között húzódnak, de a modern ruházatot viselő, a rendőrséggel együttműködő, mégis a dzsungelben élő naik is lényeges szerephez jutnak a város és a természet közti közvetítőként. Az őslakos szereplők az Amazóniában ma is beszélt tikuna, illetve huitoto nyelveket használják, melyek így a spanyollal és a portugállal azonos súlyt kapnak a sorozat dramaturgiája szempontjából.

Azáltal pedig, hogy Poveda ügynök nyomozásának támpontjai nemcsak a helyi bűncézár ügyletei, hanem főként az említett indián közösségeknek a bonyolult összetűzései és kényes szövetségei, a krimiszál az őslakosok non-modern észlelés- és tudásstruktúrájából is merít. A kulcsfontosságú összefüggések ugyanis Yua (Miguel Dionisio Ramos) és Ushe (Ángela Cano), az arupanikhoz és a mananukokhoz tartozó két „sétáló" előtt tárulnak fel, akik számára a gyilkosságsorozat és a vadon sorsa nem választható el egymástól. A „sétálók" kiválasztottak, akik a sorozat szerint különösen szoros kapcsolatban állnak az amazonasi erdők állat- és növényvilágával: kölcsönös függésben vannak a vadonnal, és közösen őrzik annak tudását. Az időben szabadon előre- és hátratekintve tájékozódnak, és a törzsek közti összecsapásokat sem egyének történeteként, hanem az

[3] *A kígyó ölelésé*nek három indián főszereplőjéből kettő is kiemelt figuraként tér vissza a *Zöldhatár*ban, ami rögtön kijelöli a sorozat határpozícióját a sztárság intézményét profitszerzésre használó szórakoztatóipar és a tudás magánosítását helyi nézőpontból kritizáló mozgóképek között: az idős Karamakatét alakító Antonio Bolívar a sorozatban a nai törzs rangidős tagjaként jelenik meg, a korábbi filmben Mandukát játszó Miguel Dionisio Ramos pedig ezúttal az arupani törzs kiválasztottja, Yua.

[4] Ez a kérdésfelvetés Ciro Guerra teljes életművén végigvonul, ráadásul a *Zöldhatár*hoz hasonlóan a rendező játékfilmjei is azt hangsúlyozzák, hogy az eltérő világértelmezések összeférhetetlensége a modernkori történelem állandóan visszatérő konfliktusa. Lásd: Árva Márton: *Mesék az árnyoldalról = Kino Latino – Latin-amerikai filmrendezőportrék*. Tudással a Jövőért Közhasznú Alapítvány, Budapest, 2020, 135–151.

[5] Carlos Mario Castro: *Frontera Verde – Análisis y Explicación*. El Sabanero X Blog, elérhető: https://sabanerox.com/2019/08/19/frontera-verde-analisis-y-explicacion/ (utolsó megtekintés: 2021. 04. 10.).

őserdő életének részeként szemlélik. Így a városi nyomozónak (és a nézőnek) fel kell ismernie, hogy a „sétálók” révén kapott információkat hiába is próbálná meg beilleszteni a kronológiai adatok és orvosi jegyzőkönyvek alapján létrehozott racionális rendszerbe. A friss bűntények így az erdő történelmi léptékű folyamatainak fejezeteiként nyernek értelmet, a végső kérdésnek pedig a gyilkos és az áldozatok közötti viszony helyett a tettes és a környező vadon közötti viszonyra kell irányulnia.

Noha ezek alapján adódik a lehetőség, hogy a *Zöldhatár*t elsősorban ökológiai felhívásként nézzük,[6] a sorozat által felépített határmotívum egy ennél komplexebb, dekoloniális olvasatot is kínál (aminek persze kiemelt része az esőerdő áldozati státuszának megszüntetése is). A dekoloniális gondolkodás kultúraelméleti iskolája azt hangsúlyozza, hogy az elmúlt ötszáz év gyarmati típusú kizsákmányolásainak alapja a modern nyugatitól eltérő ismeretelméleti rendszerek erőszakos elhallgattatása és értéktelennek minősítése. A gyarmati jellegű elnyomó viszonyok feloldásának kulcsa ezért nem *egy* újfajta (akár megengedőbb) logika megteremtése, hanem annak lehetővé tétele, hogy *több* (akár egymásnak ellentmondó) ismeretelméleti rendszer egyidejűleg, demokratikusan létezhessen. Ez a dekoloniális iskola szerzői szerint úgy lehetséges, ha a gondolkodás helyeként azt a „határt” jelöljük ki, ahonnan többfajta gondolati opció is érvényesnek látszik. Azt a határt, mely ott húzódik, „ahol a nyugati tudás és szubjektivitás, a föld, a munka és a hatalom ellenőrzésének nyugati formái, illetve a gender és a szexualitás megélésének nyugati módjai 1500 óta »kapcsolatban állnak« más nyelvekkel, történelmi emlékezetekkel, a tudás, a hit, a kormányzás és a gazdasági szerveződés másfajta elveivel”.[7] A *Zöldhatár* ennek a gondolati pluralitásnak, illetve határhelyzetnek kínálja számos példáját. Már a mai Kolumbia, Brazília és Peru közötti „hármas határ” területén lévő helyszín is magában hordozza a földrajzi (a város és a vadon közötti), politikai, nyelvi és kulturális átmenetek, átfedések és egymás mellett létezések bonyolult hálózatát. Ezt emeli ki a nyomozás két szála is: Poveda ügynök egy hagyományosabb *hard boiled* krimi detektívjéhez hasonlóan vág utat az életét fenyegető helyi alvilágban, Yua és Ushe pedig az őserdő szellemiségében bekövetkező változásokra reagálnak. Sajátos párbeszédbe kerülnek ezen kívül a dzsungelhez más-más oldalról közelítő helyi keresztény közösség és az őslakosok által megfogalmazott eredetmítoszok is. A fiatal kolumbiai írócsapat (Jenny Ceballos, Mauricio Leiva-Cock és Diego Ramírez-Schrempp) ráadásul ezeket az összeférhetetlenségeket az időfogalmak elbizonytalanításával is aláhúzza. A több idősíkon zajló, az 1940-es, 1980-as és 2010-es éveket egyaránt felölelő cselekményben ugyanis nem mindegyik szereplő öregszik azonos módon. A „sétálók” alakja mindvégig változatlan marad, így előfordulhat, hogy a rendőrkapitányságon egy idős mananuk nő azt vallja, hogy a huszonévesnek kinéző indián hulla az ő nővére, aki évtizedekkel korábban megóvta őt a fakitermelők támadásától.

Végül pedig a mozgóképes megvalósítás is magába olvaszt eurocentrikus motívumokat és az őslakosok, illetve a vadon autonómiáját kihangsúlyozó elemeket is. Felváltva jelennek meg a felfedezők vagy a turisták tekintetét újrateremtő, képeslapszerű tájak, illetve az áthatolhatatlan dzsungel képei, melyeken a sűrű növényfüggöny megakadályozza, hogy kívülről átlássuk a vadon mélyének viszonyrendszerét. A hangsávon egyszer klasszikus hangszerelésű kísérőzene segít az érzelmi eligazodásban, máskor viszont a természet zsibongó zörejei nehezítik meg a tájékozódást. A „sétálók” egyszerre képesek látható módon spanyolul megszólítani Poveda ügynököt és a hangsávon az alávetettek nyelvén kommunikálni egymással. Az általuk őrzött, téren és időn kívül álló szféra pedig fekete alapon felvillanó képpontokból rajzol ki folyamatos alakulásban lévő meztelen emberi figurákat. Ebben a vizuális megjelenítésében felismerhetjük „az emberi tudáshatárok megmutatása”[8] céljából használt absztraktfilmes látványépítést és azt a gyarmati gesztust is, amely az európaitól eltérő népcsoportok „tudományos” megismerésének ürügyén készített pornográf indíttatású fényképeket az őslakosokról.[9]

Az említett megoldások ötletesen villantják fel az ismeretelméleti határok egymástól eltérő oldalait, ezáltal billentik ki domináns pozíciójából a modern–eurocentrikus gondolkodásmódot. Ugyanakkor az első néhány epizódban kiépülő, növényi érhálózatra vagy gyökérzetre emlékeztető, a nyugati és a helyi történetszövést nem-hierarchikusan egymás mellé rendelő logikát baltával nyesik áramvonalasra a sorozat második felének fordulatai. Amilyen váratlanul és bizarr módon válnak a náci birodalmi törekvések a tudás erőszakos racionalizálásának és antidemokratikus felhasználásának megtestesítőivé, olyan kiábrándítóan egyszerűsödik le a széria komplex motívum- és viszonyrendszere is. Hiába indokolható a feszültség növelésével a vadon tudására áhítozó, „fehér démonként” emlegetett Joseph Schultz (Bruno Clairefond) — ugyancsak fiktív elemekből összeállított, de valós események által inspirált[10] — történetszálának előtérbe kerülése, a náci múlt és a vonatkozó popkulturális mitológia előcitálása otromba módon ír felül minden addigi törekvést, ami a különböző kultúrák és világnézetek közötti kölcsönhatás árnyalására irányult. Hasonlóképpen ismerik be az alkotók az utolsó epizódokhoz közeledve, hogy a gyarmati törésvonalak feltérképezése végül nem a kollektív kulturális traumák elemzésére, hanem inkább csak az egyes szereplők karaktereinek jellemzésére szolgál. Így mire Poveda ügynök szuperhősökre hajazva felismeri saját különleges képességét, és a többféle őslakos nép is egy Marvel-filmbe illő jelenetben egyesíti erőit, az is beigazolódik, hogy egy Netflix-sorozat keretein belül — dekoloniális gondolatmenetek helyett — kizárólag a jól piacosítható fantasztikum szolgálatába állítva kaphatnak helyet a nyugatitól radikálisan eltérő gondolkodásmódok.

A *Zöldhatár* tehát izgalmas kísérleteket tesz arra, hogy az amazonasi közeget és lakóit a megszokottnál árnyaltabban ábrázolja, és ebbe a koncepcióba részleteiben még a detektívtörténetet is szervesíteni tudja. A tágabb összefüggések és egymásra utaltságok felderítését azonban hamar átveszik a jól bejáratott „univerzális” karakter- és történetsémák. Ahogy a nagybetűs Gonosz újfent egyéni arcot kap, a kaland végső csúcspontra ér, az indiánok pedig ismét magukra veszik az egzotikus mágus szerepét, a nagyvárosi néző elégedetten süppedhet vissza kényelmes foteljába. A gyarmati hagyománytól örökölt gondolati kategóriák ideig-óráig tartó bolygatása után újból gond nélkül válhat „olyan konkvisztádorrá, aki távirányítóval a kezében hódítja meg a világot”.[11]



[6] Julia Brown írása például a Bolsonaro regnálása alatt drámai mértéket öltő brazíliai erdőpusztításokkal és a #PrayforAmazonia kampánnyal hozza összefüggésbe a sorozatot. Julia Brown: *Frontera Verde/Green Frontier (2019): Amazonia from Social Media to Netflix*, Mediático, elérhető: https://reframe.sussex.ac.uk/mediatico/2019/10/06/frontera-verde-green-frontier-2019-amazonia-from-social-media-to-netflix/ (utolsó megtekintés: 2021. 04. 10.).

[7] Walter D. Mignolo: *Delinking: The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of de-Coloniality*, Cultural Studies 21, 2–3, 2007, 497. (Az idézet saját fordítás.)

[8] Lichter Péter: *Utazás a lehetetlenbe,* Gondolat, Budapest, 2018, 182.

[9] Erről a vizuális hagyományról lásd: Ella Shohat–Robert Stam: *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media,* Routledge, New York, 2014 (második kiadás), 108–109.

[10] Joseph Schultz fiktív alakja alig palástolt módon idézi fel az 1935 és 1937 közötti amazóniai náci terjeszkedési kísérlet történetét, az említett birodalmi expedíció két név szerint ismert vezetője ugyanis Otto Schulz-Kampfhenkel és Joseph Greiner voltak. Simon Romero: *Una tumba en la selva amazónica de Brasil, vestigio de un plan secreto nazi*, The New York Times – América Latina, elérhető: https://www.nytimes.com/es/2016/12/12/espanol/america-latina/una-tumba-en-la-selva-amazonica-de-brasil-vestigio-de-un-plan-secreto-nazi.html (utolsó megtekintés: 2021. 04. 11.).

[11] Robert Stam–Louise Spence: *Kolonializmus, rasszizmus és reprezentáció,* Metropolis, 2005/02, 14.



Lassan forgó kerekek

HERMANN Veronika

(Steve McQueen: Kis fejsze [Small Axe], Amazon Prime Video – HBO Magyarország, 2020)

Talán nem sorsszerűség, csak egy látványos véletlen: amikor ezeket a sorokat írom, éppen megszületett az ítélet George Floyd meggyilkolásának ügyében. Az esküdtszék a férfi nyakán — immáron a társadalmi ellenállás szimbólumává vált — 9 perc 29 másodpercig térdelő közrendőrt, Derek Chauvint az összes, emberöléssel kapcsolatos vádpontban bűnösnek találta. Az angolszász jogtörténet ismeri az ún. *landmark case* fogalmát. Ezalatt olyan ügyeket értenek, amelyek valamilyen szempontból precedensértékűnek számítanak, és valószínűsíthetően hatással lesznek a későbbi ítélkezési gyakorlatra. A George Floyd halála után ismertté váló *Black Lives Matter* mozgalom ezzel még nem ért célt, hiszen egy per kimenetele nem változtatja meg a sok évtizedes, a társadalmi egyenlőtlenségeket újratermelő, a leszakadó rétegeket magára hagyó gyakorlatokat. Egy fontos győzelmet azonban aratott, hiszen egy dolog rendőri túlkapásról és rasszizmusról, valamint az ezekhez kapcsolódó társadalmi vitákról beszélni, és más dolog egy lefegyverzett ember nyakán közel tíz percig térdelni. Az ügy talán még a kétkedőknek is megmutathatja, hogy mi a különbség az indokolt rendőri intézkedés és a gyilkosság között. „I can't breathe", vagyis nem kapok levegőt, hangzottak George Floyd utolsó szavai. Nem véletlenül használják ma a rasszizmus-ellenes tüntetések jelszavaként, hiszen jól összefoglalja a fekete közösségek, és általában véve a társadalmilag sérülékeny csoportok több évtizedes hétköznapi tapasztalatát. Elnyomásban élni olyan, mint állandóan fuldokolni: noha fizikai erőszakra nem mindegyik darabban kerül sor, ez Steve McQueen brit rendező *Kis fejsze* című antológia-sorozatának is evidens belátása.

A tavaly lovaggá ütött, és rendre a „legbefolyásosabb fekete művészeket" bemutató listák elején lévő Steve McQueen néhány kultikus, de niche alkotás után a 2013-as *12 év rabszolgaság* című adaptációval került a figyelem középpontjába, miután a 2011-es *A szégyentelen*nel már egyfajta botrányhős státusza volt. A 2020 novemberében bemutatott ötrészes, *Kis fejsze* című sorozat, ahogy mondani szokás, a kritikusok és a közönség kedvence. Pedig nem túl szívderítő témákat vonultat fel, sőt, tulajdonképpen már a műfaji besorolás is zavarba hozhatja a befogadót. A hivatalos meghatározás szerint ugyanis antológia-sorozat, vagyis olyan szeriális tartalom, amelynek részeit nem az epizodikusság, hanem a tematika, a szerző és a hangvétel köti össze egymással. Ugyanilyen könnyen lehet azonban a sorozat darabjait különálló filmekként érteni, játékidejük és elbeszéléstechnikai megoldásaik mutathatnak ebbe az irányba. A minőséget direkt nem hozom szóba, hiszen az elmúlt évtized streamingforradalma, illetve a sorozatok látványos sikere éppen azt a típusú „minőségi televíziózást" teremtették meg, amire McQueen alkotása is jó példa lehet: „Az HBO saját marketingje a minőséget olyan eredeti kreatív vízióhoz köti, amely a szerzői filmhez kapcsolódik. A szerzői film vízióján túl a minőségi tévét definiálták még az alapján, ahogy a filmes mise-en-scène-hez és a technológiához viszonyul; hogy elit közönséget szólít meg; hogy egységes a szereposztása; többsíkú, egymást átfedő cselekményszálakat használ; társadalmi és kulturális kommentárjai miatt; valamint ahogy korábbi műfajok kombinációjából hoz létre újakat."[1] Persze a műfaji besoroláson és a jellegzetességeken való töprengés talán felesleges: a rendező öt olyan minőségű és kivitelezésű alkotást mutat be *Kis fejsze* gyűjtőnév alatt, amik sokáig nem hagyják nyugodni nézőjüket.

Már az előzetesben olvasható, hogy az összefoglaló cím egy jamaikai közmondásra utal, miszerint „ha ti vagytok a nagy fa, mi leszünk a kis fejsze". A Bob Marley 1973-ban megjelent azonos című dala után híressé váló mondás egyben a sorozat legfontosabb tanulságát is előrevetíti: a rendszerszintű változások sok időbe és sok ember akaratába kerülnek. Bár a történetek az 1960-as évektől az 1980-as évekig mutatják be a nagy-britanniai karibi közösség sorsának meghatározó eseményeit és jelenségeit, ahogyan a bevezetőben utaltam rá, belátásai ma is sajnálatosan érvényesek. Ha az Egyesült Államokban a rabszolgaság eltörlése után is folytatódó diszkrimináció, a Jim Crowe-törvények, a lakhatási és infrastrukturális egyenlőtlenségek konzerválása és a rendőri erőszak jelenti a fő problémát, úgy az Egyesült Királyságban a gyarmati és birodalmi múlttal való leszámolásról, illetve a gyarmatosítás után a szó szoros és metaforikus értelmében is gyakran hazátlanná váló tömegekről érdemes gondolkodni. Ezt teszi Steve McQueen sorozata is. Fontos kiemelni, hogy nem általában a brit feketékről vagy kisebbségi csoportokról, hanem kifejezetten a Nemzetközösség karibi országaiból származókról szóló történeteket látunk, utalva a rendező saját örökségére is.

Az első, *Mangrove* című statement-film egy, a George Floyd-gyilkossághoz hasonló, csak éppen ötven évvel korábbi precedensértékű per bemutatása. A London Notting Hill városrészében működött, a karibi közösség számára fontos kulturális és szórakozási csomópontként funkcionáló Mangrove étterem az 1960-as évek végén rendszeresen rendőri túlkapások és razziák helyszíne volt. Miután a Mangrove-hoz köthető aktivisták tüntetést szerveztek, a rájuk kihegyezett rendőrök provokációval és indokolatlan előállításokkal válaszoltak, hogy aztán garázdaság és rongálás vádjával letartóztathassák őket. Az erőszakszervezetek elnyomásának klasszikus technikája itt azonban váratlanul csődöt mondott, hiszen az aktivistákat végül nemcsak nem ítélték el, de a Mangrove-pert azóta is az angliai emancipációs harc egyik fontos állomásaként tartják számon. A második, *Lovers Rock* című darab egy szerelmi történetbe ágyazott elmélkedés a kulturális kisajátítás és a globális zenei kultúra viszonyáról: a címben megjelölt, az 1970-es években népszerű műfaj ugyanis jamaikai zenei alapokon nyugvó, de amerikai soul-hatásokkal vegyített dalokat jelöl, amelyek, hiába szóltak sokszor specifikusan fiatal fekete csoportok tapasztalatairól, a fősodorbeli kultúrában váltak népszerűvé. A harmadik, a nemzeti zászló színeire utaló *Red, White, and Blue* című film egy fiatal törvényszéki szakértő, Leroy Logan története, a *Csillagok*

[1] Imre Anikó: *Minőség és televízió*, Apertúra, 2018/tavasz, elérhető: https://www.apertura.hu/2018/tavasz/imre-minoseg-es-televizio/ (utolsó megtekintés: 2021. április 20.).



*háborújá*nak új részeiben ismertté váló John Boyega árnyalt alakításában. A ma már reformerként ünnepelt, valóban létező Logan az 1980-as években a rendőrség kötelékébe áll, hogy belülről próbáljon küzdeni a rasszizmus és a rendőri túlkapások ellen, illetve hogy hidat képezzen az akkor főleg fehérekből álló rendőrség és a gyakran vegzált és előállított fekete fiatalok között. Egy McQueennél kevésbé nüanszos rendező talán perszonifikálta volna a történetet, és mondjuk egy rasszista fehér rendőr megváltás-történetét mutatta volna be, amelynek Logan lett volna a médiuma: McQueen azonban elkerüli a többségi társadalom tekintetét és narratíváját erősítő megoldást. A film cselekményidejében Leroy Logan nem tesz senkit kevésbé rasszistává, sőt, a kilépésen is elgondolkodik. Végül — spoiler a valóságból — nem teszi meg, de nem magasztos indokok, hanem inkább a lelkiismerete miatt. A negyedik rész ugyancsak egy valós történetet mutat be, amely Alex Wheatle jamaikai–brit író életén alapul, akit az 1981-es brixtoni zavargások alatt ítéltek börtönbüntetésre. Az ötödik, leginkább fikcionalizált rész címe egyszerűen *Education*, s talán mert egyetemi oktatóként naponta szembesülök a (magyar) felsőoktatásban jelen lévő rendszerszintű egyenlőtlenségekkel, ezt az etűdöt gondolom a legerősebbnek. Főhőse egy Kingsley nevű, 12 éves fiú, akit a történet szerint valamikor az 1970-es években egy sima iskolából egy speciális nevelési igényű gyerekeknek fenntartott iskolába irányítanak. Bár a szereplők kitaláltak, ennek az epizódnak is egy létező könyv, Bernard Coard grenadai tanár és politikus *How the West Indian Child is Made Educationally Sub-normal in the British School System* című munkája az alapja. A monográfia azt mutatja be, hogy a londoni tankerület a szisztematikus rasszizmus hatására hogyan szegregálta a fekete, főleg karibi származású gyerekeket azzal, hogy az úgynevezett „educationally subnormal” tanintézményekbe küldte őket. Az *Education* azonban nemcsak a fekete, hanem a valóban speciális nevelési igényű gyerekek felé irányuló kirekesztést is megmutatja, hiszen az ilyen iskolákban — a film és a valós dokumentumok alapján — általában a megőrzésen kívül nem foglalkoztak oktatással. Vagyis, ahogyan azt a film egyik aktivista szereplője sommásan meg is jegyzi, ezeket a helyeket nem is lehet iskolának nevezni.

Noha különböző szereplőket, korszakokat és konfliktusokat reprezentálnak, a *Kis fejsze* öt epizódjának van néhány — egy antológiától különben elvárhatóan — közös formai, tartalmi és stilisztikai jellemzője. Akár a Mangrove-per aktivistáiról, akár a rendőrég kötelékébe beálló fekete kutatóról, akár a színvonalas oktatás jogától megfosztott gyerekek ügyéről van szó, McQueen elkerüli a giccses és pátoszos jeleneteket. A vizuális elbeszélés jelzései és a térkezelés is ezt támasztják alá. David E. James *Toward a Geo-Cinematic Hermeneutics: Representations of Los Angeles in Non-Industrial Cinema* című tanulmányában[2] amellett érvel, hogy egy városi tér filmbeli megjelenése abban az ellentétben jön létre, amely a város elképzelt és valós adottságai között feszül. A szöveg fontos példaként Charles Burnett a *Kis fejsze*hez sok mindenben hasonló 1978-as ikonikus alkotását, a *Killer of Sheep* című filmet elemzi, amely egyben arra is rávilágít, mennyire fontos a terek szűkített, az elbeszélés irányvonalaihoz alkalmazkodó használata a kisebbségi csoportok emancipációjáról szóló vizuális alkotásokban. A *Kis fejsze* nagyvárosa nem a filmekből, magazinokból, bédekkerekből és médiaeseményekből ismert London: a város híres épületei, nyüzsgése, fényei és kavalkádjai nem részei McQueen londoni képeinek, mert a szereplők életének sem részei. Szűk szobák, szürke iskolák, üres külvárosi utcák és a kelleténél sötétebb lakások kulisszái között küzdenek a szereplők a közösség, a rendszer és a saját előítéleteikkel. Nincs katarzis, és sokszor nincs feloldás: nem szüntetik meg hirtelen a rasszista rendőrség összes rossz gyakorlatát, nem szabadítják ki az összes, ártatlanul bebörtönzött aktivistát, nem lesznek mind űrhajósok, sőt, nem lesznek mind szimpatikusak. Pontosan azt mutatják meg, hogy ezek a feszültségek akkor csökkenthetők, ha néhány elszánt, és a keserű tapasztalatok ellenére kitartóan küzdő ember mellett a teljes rendszer képes változni, vagyis ha valakinek van ereje kilépni a jót-rosszat jótékonyan elfedő homályból, és felhívni a figyelmet a problémákra. Nem egyéni katarzisokkal, hanem csoportos kudarcokkal és lassú eredményekkel operál. Ennek tételmondata a *Red, White, and Blue* című darabban a rendőr fiú kiábrándult és erőszakos édesapjának szájából hangzik el: „És rájöttem, hogy a világ egyre csak halad, állandóan, de a nagy változás egy lassan forgó kerék.” A másik, szinte tankönyvi módon az értelmezői közösségnek szánt jelenet az *Education*ben látható, amikor egy kis csoport aktivistának köszönhetően a karibi származású gyerekek szülei rájönnek, valójában nem intellektuális probléma, hanem a londoni tankerület szegregációs stratégiája miatt kerültek a tanulók speciális iskolába. Itt válik explicitté a beilleszkedés nehézsége és az iskolázottságon, sőt, olykor a kiejtésen keresztül megképződő társadalmi hierarchia szilárdsága. Az előítélet társadalomtudományos kritériumai között ott van az extrém tartósság: a *Kis fejsze* sorsain keresztül ez átélhetővé válik.

Nevezzük bár antológia-sorozatnak vagy film-szériának, a *Kis fejsze* mindegyik része a minőségi oktatás fontossága mellett érvel. Azt mondja, hogy kisebbségi és többségi oldalon egyaránt csakis a műveltség és az érzékenyítés lehet a változás katalizátora. A filmek összes szereplője valamilyen módon a tanuláshoz köti a társadalmi mobilitás lehetőségét, ezért lesznek művészek, igazságügyi szakértők vagy éppen önjelölt jogászok. Leginkább az leplezi le a rendszer elfogultságát, hogy ez gyakran nem sikerül nekik. Sok évtizedes közhely, hogy egy társadalmilag sérülékeny csoport tagjának sokszorosan kell teljesítenie egy átlagos eredmény eléréséhez: másképpen fogalmazva, feketék, nők, fogyatékkal élők vagy éppen melegek generációi tették magukévá a konszenzust, miszerint dolgozzanak keményebben és tűrjenek többet, mint a minden társadalmi privilégiummal rendelkező társaik. Százezrek és milliók esélyei voltak már a születésük pillanatában kevesebbek, százezrek és milliók sorsa dől el ma is azon, hogy milyen rendszerben születnek. Steve McQueen antológiája megmutatja, a fizikai erőszak mellett hányféle fondorlatos módja létezik a kirekesztésnek; hányféle oka lehet annak, hogy valaki nem kap levegőt.



[2] David E. James: *Toward a Geo-Cinematic Hermeneutics: Representations of Los Angeles in Non-Industrial Cinema — Killer of Sheep and Water and Power* in Wide Angle, Johns Hopkins University Press, 20 (1998), 3, 23–53.

BALAJTHY Ágnes

(Gesamt) Kunstreisen

(Csehy Zoltán: Grüezi. Svájci útinapló. Kalligram, 2020)

Grüezi! Fél év Svájc: a lehető legunalmasabb, legklisészerűbb, nyelvkönyveket idéző cím, amelyet egy útirajz kaphat. Elképzelem azt az olvasót, aki éppen emiatt veszi meg — nem azért, mert ismeri Csehy Zoltán fordítói, lírikusi, irodalomtudósi munkásságát, hanem mert van svájci kötődése, szép emlékeket szerzett egy egykori alpesi körutazáson, vagy a koronavírusos időszakot vészeli át úgy, hogy jobb híján képzeletben utazik el egy-egy régóta áhított célpontra. És amikor otthon fellapozza a kötetet, akkor a hegyek, a tehenek és a havasi gyopár szentháromsága helyett (mellett) egy olyan vibráló, ezerszínű világban találja magát, melyben egymást érik a képzőművészeti installációk, a kortárs opera, a fetisizmus és tattoo art, és a már-már irritálóan kiterjedt műveltséggel rendelkező utazó–elbeszélő egyformán bensőséges hangnemben számol be a Nietzsche-filológia eredményeiről és a bőrnadrágja szagáról. A sokk olyan lehet, mint amikor egy nyugdíjas turistacsoport betéved a Pride-ra. De ahogy Csehy éppen a zürichi Pride-ról írja: a „tolerancia alakja a másikkal való találkozás, szembesülés, a feloldandó zavar, a pacifikálandó energiakiáradás és a fokozatosan elmélyülő önértés, önmegismerés." (118) Erről a kötetről még azt is el tudnám hinni, hogy a kiszámíthatóságot ígérő címadás egy ilyen, rafináltan megtervezett szembesítési kísérlet része: Csehy prózája azokra is képes hatást gyakorolni, akiktől egyébként igen távol áll a „pávaesztétika". (40)

Ahogy az előző mondatom is mutatja, nehéz a kötetről úgy írni, hogy az ne tűnjön az olvasottak egyszerű újramondásának: a szöveg telített ezekkel a saját esztétikai gyakorlatára (is) rávilágító önértelmező metaforákkal, nagyon pontosan veszi számba a jelentéslétesülésbe bevonódó műfaji kódokat, kontextusokat, hagyományrétegeket. „Egy napló bejegyzései, melyek potenciális tárcákhoz készültek" (10), olvasható az egyik ilyen öndefiníció a bevezetésben, melynek címe — *Görögül olvasni Svájcot* — úgy utal az utolsó évtizedeit Svájcban töltő Kerényi Károlyra, hogy egyúttal Csehy utazó-énjének célkitűzése is megfogalmazódik benne. Az elbeszélő ugyanis Wesselényi Polixénától kezdve Móriczon át Máraiig számos korábbi Svájc-utazó (szöveg) nyomait követi, saját attitűdje azonban a magyar klasszika filológia óriásának szövegeiben körvonalazódó „hermészi utazó" eszményképéhez áll legközelebb, akinek „állapota […] a lebegés".[1] Így különösen jelentésessé válik az a körülmény, hogy a zugi alkotóházban (mely Láng Zsolt *Bolyai*jának egyik helyszíne is) az *Átváltozások* magyar fordításán dolgozik. A *Metamorphoses* hatása nemcsak az Ovidius-citátumokban és az alpesi vidéket mitikus tájként láttató — az „éles-szikár, zöldpala- és dolomittestű, szürke gneisztömbben kicsúcsosodó Matterhont képzelem alkalmi Niobénak" (207) leírásokban érhető tetten, hanem az utazónak a rögzítetlen, a változékony, a mozgásban lévő iránti kiolthatatlan érdeklődésében.

Miközben nem állítható, hogy a kortárs magyar próza bővelkedne utazásszövegekben, tavaly érdekes módon több is született: Csehy könyve mellett ekkor jelent meg Szálinger Balázs *Al-dunai álom* című kötete is, melyben szintén összefonódik az útinapló és a műhelynapló diskurzusa. Míg viszont az *Al-dunai álom*ban kiemelt jelentésszervező funkciója van a napról napra való haladásnak, addig Csehy műve jóval szabadabban bánik a naplóformával: a feljegyzésekben nincsenek dátumok, az események időbeli koordinátáira csak egy-egy közéleti utalásból következtethetünk. Az erős vágásokkal tagolt szöveg alakításmódja leginkább (a benne többször idézett) Kosztolányi útirajzainak töredékes, anziksszerű, jelenetező írástechnikáját idézi. A tipográfiailag is jól elkülönülő bekezdésekben néhány címkeszerűen funkcionáló, helymegjelölést tartalmazó rövid mondatból („Zürichi könyvtár"; „Cologny a Lac Léman partján."; „Yannik Lambelet kiállítása Rapperswill-Jonában") bomlik ki az éppen ott és akkor szerzett benyomások nagyrészt jelen idejű elbeszélése. Az viszont többnyire homályban marad, hogy az utazó honnan és hogyan jut el az adott helyre: szemben a Szálinger-művel, melyben fontos szerepet játszanak az elindulás és a megérkezés rituáléi, a pontszerűen ábrázolt úti célok itt nem állnak össze egy útvonallá és/vagy történetté, sorrendjük esetlegesnek tűnik. Azaz, a *Grüezi!*-ben az utazás már mindig metafora, de nem narratív tényező: fragmentált szerkezete egy olyan szemléletmód jelzéseként értelmezhető, mely az eseményszerűséget értékeli fel a tapasztalatok szisztematikus összegyűjtésével szemben. Az átkötések hiánya olykor afelől is elbizonytalanít, hogy egy-egy szövegrészt olvasva éppen hol vagyunk: ami naplóbejegyzésnek tűnik, azt egy metaleptikus fricska félbehagyott „pornónovella"-ként leplezi le, amit először egy koncertélmény rögzítésének hittünk, arról kiderül, hogy valójában egy CD-felvétel hallgatása ihlette. Az egyes bejegyzések ontológiai státuszát övező bizonytalanságot (vajon egy „valós" helyszínre, vagy egy később fikcióként leleplezett jelenetbe léptet-e be bennünket az adott rész?) növeli, hogy Csehy műve a kortárs utazási irodalom önreflexív–intertextuális vonulatához tartozik (példaként gondolhatunk W. G. Sebald vagy Bruce Chatwin írásművészetére), azaz folyamatosan idéz, kommentál, imitál vagy akár parodizál más szövegeket. A citátumok egyébként fontos részét képezik az *Al-dunai álom*nak is, mely a történelmi forrásokból, régi újságcikkekből szemezgetve egy regionális archívumot hoz létre. Ehhez képest a Csehy-könyv szépirodalmi és bölcseleti szövegek jóval szerteágazóbb szövevényéből idéz, melyek kevésbé kiszámítható módon, nem feltétlenül svájci kötődésük miatt léptethetőek párbeszédbe egymással. Az idézés miértje sosem hosszan kifejtett, inkább csak utalásszerű, vagy teljesen kommentár nélkül marad: az olvasó számára így nyílik meg annak az asszociációs térnek a tágassága, melyben mondjuk Nietzsche, Rilke és Susan Sontag találkozik. A cezúrákkal, kihagyásokkal tagolt szövegtérben különösen izgalmassá válnak azok az egy-két mondatos bekezdések („Anyósom otthon éretlen almákat szed a kertben, és ököllel veri a tükröt", 125; „Egy tetovált kar megejtően gyöngéd érintése. Elmesélhetetlen, szégyenletes körülmények között", 29), melyek sűrítettségük, enigmatikusságuk révén az útinaplóba behatoló, mögötte megbújó, másképp hozzá nem férhető művek nyomaiként hatnak. A kötet kizökkentő effektusai — azon túl, hogy folyamatosan szembesítenek a nyelv létesítő erejével, óvatosságra intenek a túlzottan referencializáló megközelítésekkel szemben — arra mutatnak rá, hogy a műalkotással való találkozás eseménye maga is létrehoz egy sajátos másholt; így vonható párhuzam utazás és olvasás között. A *Grüezi!* olvasása persze nem egy maldíviai nyaralás felhőtlen eszképizmusával kecsegtet; inkább a „hol is vagyok most?" szorongató, de termékeny tanácstalanságának teszi ki a befogadót.

Miközben az imaginárius utazás toposzát a naplóíró magára vonatkoztatva is használatba veszi („Hát Svájcban vagyok én egyáltalán vagy Augustus Rómájában? Ovidiusban tizenegy ének óta? Vagy máris Tomiban?", 173), érdeklődése egyáltalán nem korlátozódik az irodalomra. A *Grüezi!* főhőse Svájcban leginkább galériákat, múzeumokat és műemlékeket keres fel, valamint koncertekre jár, naplójegyzeteinek nagy része az itt szerzett élményekre összpontosít. Az utazó alakjának múzeumlátogatóként, kultúrafogyasztóként való megkonstruálása éppen az ötlet banalitása miatt egészen meglepő. Míg a kortárs irodalmi útirajzok főszereplői rendre valamilyen, a fősodortól eltérő stratégiával közelítenek az idegenség tájaihoz, addig Csehy könyve ahhoz a jól ismert szerepmodellhez nyúl vissza, ami a Grand Tour keretei között kodifikálódott, a romantika idején nyert individuális kontúrokat, és a Mona Lisa előtt tolakodó tömegturisták gesztusaiban üresedett ki teljesen. A *Grüezi!* főhőse viszont nem a turisták közelségétől frusztrált arisztokratikus utazó (ez a mintázat lehet ismerős például Krasznahorkai *Rettegés és bánat az Ég alatt* című Kína-regényéből) és nem is önironikus poszt-turista, hanem olyasvalaki, aki kíváncsian sőt kiéhezve veti rá magát a Svájcban fellelhető kulturális javakra. Giacometti és Hodler gyakori említése a helyszín miatt nyilván elkerülhetetlen, de a naplóbejegyzésekből jól kirajzolódik az utazó saját ízlésvilága: leginkább az avantgárd hagyományokból táplálkozó képzőművészeti irányzatok, a concept art, az intermediális alkotások és installációk foglalkoztatják, tehát a kortárs vizuális kultúra azon szelete, amely egy szűkebb réteg kíváncsiságára tart számot. (Éppen ezért az *ínyenc* szerepmintázata is rávetül az alakjára — lásd például a svájci sajtok világáról értekező gondolatfutamát.)

Egy multimediális installáció, vagy akárcsak egy festmény szemléletes, a távollévő olvasó számára is jól követhető leírása nem lebecsülendő nyelvi kihívást jelent: a *Grüezi!* azonban újra és újra bravúrosan veszi ezeket az akadályokat, még akkor is, amikor „múzeumi gyorstalpaló" (54) keretében teljes kiállítások anyagát mutatja be. Ezek a részek olyan tájékozottságról és interpretációs találékonyságról tanúskodnak, mint egy jó műkritika, ugyanakkor egyáltalán nem különülnek ki a szöveg-egészből: játékos–artisztikus, egymástól távoli kontextusokat, stiláris regisztereket ütköztető nyelvhasználatuk, a folytonos pragmatikai és hangnemváltások, a kiállítótérben való személyes, testi jelenlét jelzései révén szervesen illeszkednek az érzékeny és önreflexív megfigyelőként pozicionált utazó én-elbeszélésébe. (A műélvezet Csehy által megteremtett nyelve egyébként Bartók Imre *Jerikó épül* című regényének esszészerű, részben szintén képzőművészeti vonatkozású passzusaira emlékeztet leginkább.) Az a retorikai fogás, mely egy-egy, jellemzően görög/latin eredetű tudományos terminus és valamilyen köznyelvi, ugyanakkor bölcseleti háttérrel is rendelkező kifejezés összekapcsolásán alapszik („Foucault esszéjét ellenőrzöm: a börtönök anatómiájának viszonyát a lélek



[1] Idézi: Polgár Anikó: *Az utazás mint életforma: Az emigráns Kerényi Károly útinaplói*, Partitúra, 2019/2, 25–35, 26.

topográfiájához és a ráció kórházához", 213), csak néha válik túlságosan gépiessé és kiszámíthatóvá (mint például ugyanennek a feljegyzésnek a zárlatában.)

Az irodalom és a képzőművészet mellett az utazó számára éppolyan jelentőséggel bír a zene, azon belül is — nem véletlenül — az opera. Leginkább éppen ezért az összművészeti projektek, a különböző művészeti ágak párbeszédén alapuló alkotások foglalkoztatják, így például Nádler István Ligeti György által ihletett albuma vagy Heinz Holliger Hölderlin-darabja. Mintha a különböző mediális feltételekhez kötött hang, látvány és szó összjátéka iránti lelkesedés mutatkozna meg Csehy prózanyelvének szenzuális gazdagságában, szinesztezikus eljárásaiban is. A *Kilenc Klee-kép* című fejezet ekphrasziszai például mintegy térbeliesítik, sőt dinamikus, mozgásban lévő entitásként ragadják meg a festményeket, és ezt a hangzás- és látványeffektusokat, taktilis és hőérzeteket felcserélő–összekapcsoló prózanyelv révén teszik. Hozzátenném, hogy maga a kötet mint könyvtárgy sem csak az írásosság közegéhez kötődik, hiszen fényképeket is tartalmaz, melyek a képeslapok jellegzetes beállításait, reprezentációs sémáit idézik meg („Kilátás Wagnerék ablakából"), olykor egy-egy finoman ironikus csavarral (mint amikor a szoborkezek mintegy benyúlnak a Musée Giannaddában készült felvétel terébe). A fotók tehát távolról sem érdektelenek, mégis úgy vélem, hogy a hiányuk nem fosztaná meg valami lényegitől a könyvet: a *Grüezi!* arról győzött meg, hogy útirajzot olvasni a mindent átható vizuális kommunikáció korában elsősorban az ilyen, nyelvileg keletkező képek miatt érdemes: „Chagall üvegablakai a zürichi Fraumünsterben: átlátni a túlvilágra." (30)

Ahogy arra Szirák Péter világít rá, a magyar útirajz-hagyományban Kosztolányinál értékelődik fel a „szemlélés *érzéki* tapasztalata", az aiszthészisz mozzanata.[2] A Csehy-műben megjelenő percepciós mintázatok összetettsége, az érzékszervi benyomások kitüntetettsége ehhez a Kosztolányi-féle örökséghez kötődik: ugyanakkor a halmozásos–fokozásos alakzatokban is megnyilvánuló *túlzás* retorikája előtérbe helyezi az utazó saját testhez és testiséghez fűződő viszonyát. A vágykeltő, csábító, femininizált idegen az európai utazási irodalom egyik nagy toposza, de a műfaj ismertebb magyar nyelvű változataiból az erotikus hangoltság furcsa módon szinte teljességgel hiányzik. Az utazó vágyfantáziáiba bepillantást engedő *Grüezi!* ebben a tekintetben tehát kifejezetten újszerű, ráadásul a mű nem csupán túllép a „legbrutálisabb, földszagú heteroszexualitás" (26) perspektiváján, hanem egy olyan pánerotikus látásmód tárul fel benne, melyben szellemi és szexuális kíváncsiság egymást feltételezi. Mindez egy ironikus jelentés-összefüggést is eredményez: a napló-én magaskultúra iránti mélységes elkötelezettségében, tudásvágyában voltaképpen a Bildung eszménye sejlik fel, miközben annak programszerűségét (és a mögötte rejlő humanista embereszményt) szétmorzsolja a mohóság, a habzsolás, a „múzeumszédelgés" (212) szertelensége. A gyönyör persze sosem valamiféle végső közvetlenség ígéretét hordozza, Csehy könyve inkább a kulturális praktikák és az ösztönös, testi reakciók szétszálazhatatlanságát, a nyelvi és a zsigeri egymásba ágyazódását viszi színre. A „természetes" megalkotottságát példázza az a remek szövegrész, mely Nádas-paródiaként hathat, de a táj és a test egymásra íródásával Esterházy *Hahn-Hahn grófnő pillantása* című Duna-regényének egyik utolsó fejezetét is felidézi: „Fantasztikus comb a panorámavonaton. Váratlan hústáj. Ülve is tömbbe feszül, egy Rodin-darab: a vastus lateralis szépen kirajzolódik, elnyújtott, hamvas, napsütötte csatlakozólankát képez." (101)

A *Grüezi!* számtalan magaskulturális vonatkozását szerencsésen ellenpontozzák, kiegészítik a hétköznapok humoros–anekdotikus hangnemben elbeszélt epizódjai (kedvenceim az utazó edzőtermi kalandjai, ahol egy-egy újabb fitnesztrend elnevezésének jelentését ógörög kifejezésekből próbálja meg visszakövetkeztetni). Humor forrásává válnak a nemzetkarakterológiai közhelyek is, mégpedig azáltal, hogy rendre igaznak bizonyulnak; a naplóból újra meg újra az derül ki, hogy a svájciak tisztaság- és rendmániája nem csak egy klisé. („Végre, egy lekaszálatlan rendetlen szöglet, egy gazos! Azért Svájcban is emberek élnek, mondja L. […] Tévedsz, igazítom ki, csak azért nincs lekaszálva, mert itt és most, ebben az időszakban, ebben a konkrét gazosban hatványozottabban védett növények virágoznak", 89.) Hiányoznak viszont a könyvből a kulisszák mögé való betekintés illúzióját keltő jellegzetes útirajz-motívumok. Hősünk nem köt barátságot a helyiekkel, nem lépi át otthonuk küszöbét, különösebben sokat nem is kommunikál velük. A műben az őslakosok zárt világa helyett a zugi alkotóközösség nemzetközisége kerül előtérbe, az az atmoszféra értékelődik fel, ami annyi külföldi művész és gondolkodó fogadott otthonává tette Svájcot. A naplóíró figyelme az ország történelméből éppen ezért annak legkozmopolitább szakaszára, a századfordulóra és a 20. század első évtizedeire irányul, amikor a Dadától kezdve a Monte Veríta klarizmusán át rengeteg izgalmas és széttartó művészeti kezdeményezés, reformmozgalom helyszínéül szolgált. A könyvbarát olvasó persze eddig is tud(hat)ott Thomas Mann, Borges és Nietzsche életének svájci fejezeteiről, a *Grüezi!* viszont ezeket a szétszórt információkat egy összefüggésrendszerbe helyezi, az alpesi országot egy szellemi találkozási pontként ábrázolva. (Érdekes egybeesés, hogy Ali Smith 2019-es *Spring*jének középpontjában egy másik véletlen egybeesés áll: eszerint — állítólag — Katherine Mansfield és Rilke egymásról mit sem tudva, de ugyanabban a svájci hotelben tartózkodott 1922-ben.)

A könyvben megteremtett Svájc-képhez szorosan kapcsolódnak az önfelmutatás különböző szintjei: a napló-én leginkább klasszika-filológusként, kisebbségi magyarként és az „érzelmes, elégedett camp-mosoly" viselőjeként utal vissza magára. A modern világban csetlő-botló ókorkutató szerepére önironikusan rájátszik, egyszerre tulajdonítva magának tudásdeficitet- és többletet: „A foci vb-ről szokás szerint sok fogalmam nincs, jelentős megkönnyebbülés, hogy ezt a játékot az ókorban még nem játszották." (105) Szlovákiai magyarként felszabadítónak érzi azt a tapasztalatot, hogy ebben a soknyelvű és soknemzetiségű országban nem érvényesek kisebbség és többség viszonyának kelet-közép-európai modelljei: „Itt sosem vagy kisebbségi: nem ismerik az érzést, mert nincs többség." (9) A camp diskurzusához való kötődése nem pusztán esztétizmusában nyilvánul meg, hanem abban, ahogy az elérzékenyülés, a meghatottság pillanataiban jeleníti meg önmagát. „Thomas Mann íróasztala és könyvtára: […] Mindig elhatározom, hogy nem és nem fogok elérzékenyülni, hogy egy ilyen teátrális giccs nem téveszt meg, nem hoz ki a sodromból, csak semmi heveny szívdobogás, romantikus érzelemfitnesz, semmi nedves szem, és mégis mindig megtéveszt, és mégis kihoz, dobogtat, megnedvesít." (28) Ahogy Petrőczi Éva írja kritikájában, „ha valaki, akkor Csehy Zoltán a megtestesült sterne-i »Érzékeny Útazó«."[3] A Yorick könnyeit is megidéző sírás a maszkulin viselkedésmintázatokat felforgató, leplezetlenül színpadias gesztusként társul alakjához, úgy, hogy a szöveg mindig a megrendültségben rejlő élvezeti potenciálra irányítja rá a figyelmet.

„Itt szeretnék betegeskedni és meghalni. De élni lehetőleg egyebütt" — olvasható Kosztolányi *Svájci tereferé*jében a szellemes bonmot. Csehy ennél jóval lelkesebb („ha teljesen kiábrándulok Közép-Európából […], mindenképpen itt akarok legalább szellemi migráns lenni", 87), ugyanakkor a temető mint színtér Kosztolányi útirajzaihoz hasonlóan a *Grüezi!*-ben is fontos szerepet játszik. A napló a Svájcban örök nyugalomba helyezett művészek — Borges, Felix Salten, Stefan George — sírjának felkeresését egy visszatérő, már-már ritualisztikus gyakorlatként jeleníti meg. „Kerényi Károly egyszerű, hermészi sírja Asconában: szinte égő muskátlik, a húsából nőnek. Lesöpröm az avart, mondom Mikinek, valójában a nevet simogatom." (83) Csehy a könyv elején éppen Kerényi nyomán nevezte meg „Kunstreisen"-ként annak műfaját: már akkor is sejthettük, hogy a szóösszetétel nem pusztán a galéria- és múzeumlátogatásokra utal, hanem arra az esztétikai beállítódásra, mely az utazás minden mozzanatát áthatja. A sírkő megsimításában egymásba ér a személyes és a nyilvános, a bensőséges és a teátrális: a kulturális turistaút rutinszerű programpontja egyszeri és jelentéses eseménnyé alakul át.

A szerző egy interjúban „váratlannak"[4] nevezte a könyvet, nyilván a saját nézőpontjából. De a Kosztolányi-féle útirajz-hagyomány ilyen magas színvonalú folytatása váratlan fejleménye a kortárs magyar irodalomnak is. Bevallom, annyi hívogató úti cél közül sosem áhítoztam különösebben Svájcra, és ez talán a könyv hatására sem változott meg. A Csehy-mű olvasása nem azt a vágyat korbácsolta fel bennem, hogy saját szememmel is láthassam eredeti helyszíneit, hanem azt, hogy ne szakadjon még vége ennek az imaginárius utazásnak. Remélem, a jövőben a *Grüezi!* hősével tarthatok majd a világ más tájaira is.

[2] Szirák Péter: *Ki említ megérkezést? A régi és a két világháború közötti magyar irodalmi útirajzról*, Ráció, Budapest, 2016.

[3] Petrőczi Éva: *Egy „érzékeny" és érzéki „útazó"*, Jelenkor Online, 2020. 03. 09., elérhető: http://www.jelenkor.net/visszhang/1629/egy-erzekeny-es-erzeki-utazo.

[4] Rácz I. Péter: *Kitapétázni a belső labirintust: Csehy Zoltán belső utazásokról*, Népszava, 2020. 07. 25., elérhető: https://nepszava.hu/3085879_kitapetazni-a-belso-labirintust–csehy-zoltan-belso-utazasokrol.

SZABÓ Gábor

Az angyal és a részletek

(Krasznahorkai László: Herscht 07769. Florian Herscht Bach-regénye. Magvető, 2021)

„…a részletekben lakik."
(Petri György: *Mosoly*)

Ha a filozófia története — amint Kolakowski írja — egy önmagától való végtelen búcsúzkodás története, úgy Krasznahorkai László egyre gazdagabb életműve is leírható efféle befejezhetetlen búcsúzkodás folyamataként. A filozófiatörténet klasszikus alapkérdései, felvetései és szempontjai mindmáig képesek voltak túlélni saját halálukat, és különböző nyelvi álruhákban és összefüggésekben felbukkanni akár a szakfilozófia területén, akár a kultúra legkülönbözőbb rétegeiben is. A filozófiai gondolkodás magvát képező hierarchikus fogalompárok által termelt problémák — lét és nemlét, jó és rossz, igaz–hamis, stb. stb. — ugyanis nem enyésztek el, sőt nem is oldódtak meg, hanem a gondolkodás különböző szegleteiből küldik önmagukról immár a megoldás, a válaszadás lehetőségének különösebb reménye nélkül az életjeleket.

A Krasznahorkai-életmű e folyamatokkal talán több szempontból is összevethető lehet. A prózavilágát indaszerűen behálózó motívumok, témák, nyelvi–poétikai szerkezetek apró elmozdulásokon, finom optikaváltásokon át ismétlődő sora már a kezdetektől egy örökös pontosításra szoruló nyelv megmunkálásának elszánt igényét jelzi. A műről műre következő korrekciók, újrarendezések, az újragondolt szövési módok egymásba kapcsolódó mintázata egyértelművé teszi, hogy — ismét Kolakowski filozófiatörténeti meglátásának szellemében — szöveguniverzumát éppen azok a gondok éltetik, amelyektől mindhiába akar szabadulni. És mivel ezek alapvetően bizonyos metafizikai alapkérdések nyelvi megoldhatatlanságával (avagy nyelvi problémák metafizikai következményeivel) kapcsolatosak, bizonyos értelemben valóban tekinthetjük Krasznahorkait metafizikus ihletettségű szerzőnek, ahogy Angyalosi Gergely fogalmazott egy hajdani írásában. Ez azonban nem azt jelenti, hogy — amint ezt a terjedelmes recepció egy része (szerintem tévesen) feladatának érezte — prózáját *mint* filozófiai megoldáskísérletek gyűjte-

ményét kellene értékelni, és a művekből kihámozható filozófiai tételeken át értelmezni az onnan kibomló világot. A szövegek gondolati gyökérzete ugyanis minden esetben az esztétikai forma belső mozgékonysága által keltett reflexiókon keresztül, a forma játékának kiszolgáltatva, egy sokhangú dialógus szólamkompozíciójaként rajzolódik ki.

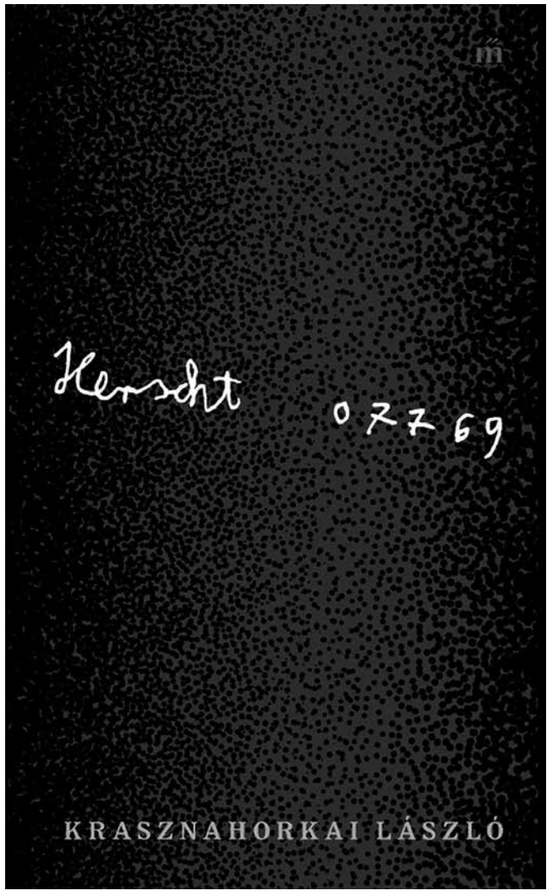
Krasznahorkai műveinek intonációja mozgásba hozza filozofikus tárgyát, nem adottként, hanem feladottként jeleníti meg azt, s egy összhangzatban feloldódó eleven eseményszerűség mozzanatává avatja. Prózájának ezért lényeges önértelmező metaforája a zene, gondoljunk akár *Az ellenállás melankóliája*, vagy a *BWH* szerkezetét kicsinyítő tükrökként megjelenítő zenei betétekre, motívumokra…

Új regényében, a *Herscht 07769*-ben a zene ismét kitüntetetten fontos szerepet játszik. Bach életművének hangsúlyos megidézése (ami *Az ellenállás melankóliája*ban a metafizikai harmóniából kiábránduló Eszter úr számára „az önáltatás utolsó, makacs káprázata" volt) nem csupán a történet egyes mozzanatainak magyarázó–aláfestő eszköze, de ezúttal is a zene művészetfilozófiai metaforikáját értelmező poétikai játéka. A *Herscht 07769* zenei szimbolikával összefonódva terjeszkedő szólamsora pedig szintén a kezdetektől jelen van a Krasznahorkai-életműben: a semmi és valami közti ismeretlen sáv bemérése (bemérhetetlensége), a létezés semmibe hullásának fenyegetése, illetőleg a művészet megváltó erejébe vetett hit (művészi erejű) megkérdőjelezése.

Semmi és valami, keletkezés és megszűnés, kezdet és vég viszonya Krasznahorkai legtöbb írásában általában nem direkt módon, hanem például a szerkezet belső elmozdulásaiban, vagy bizonyos motívumok polemikus összjátékában ölt képlékeny, illékony alakot. Ezúttal viszont a főszereplő Florian Herscht révén már a regény elején, tételszerűen is megfogalmazásra kerül, mégpedig alighanem Paul Dirac ama 1928-as egyenletének groteszk értelmezéseként, mely megjósolta az elektron antirészecskéjének, a pozitronnak a létezését, s melynek számításai szerint azért van egyáltalán maga a létezés, mert a kezdetek előtt ezek közt valamiféle egyenlőtlenség alakult ki.

Florian minderről egy ismeretterjesztő előadás-sorozat keretei közt értesül a mestereként, sőt talán apafiguraként is rajongva szeretett Adrian Köhler tanártól: „az egész mindenség azon a megmagyarázhatatlan tényen nyugszik, hogy egy zárt vákuumtérben minden 1 milliárd anyagi részecske mellett mindig 1 milliárd antianyag részecske is keletkezik, melyek összetalálkozván, kioltják egymást, de aztán egyszer csak, hogy, hogy nem, az 1 milliárd + *egyedik* anyagi részecske után nem jelenik meg az 1 milliárd + egyedik *anti*anyagi részecske, és így ez az egy anyagi részecske ott marad a létezésben, vagy egyenesen ez hozza létre a létezést, mint bőség, mint felesleg, mint többlet, mint *hiba*, és ebből, kizárólag ebből és emiatt van az egész mindenség, azaz e nélkül nem lenne". (10)

Azért idéztem hosszabban Frorian gondolatait, mert úgy gondolom, ha nem is minden, de nagyon sok minden követ-



kezik a regény világában ebből a felvetésből. A műben ugyanis a létezés mint eme esetlegesség és „hiba" jelenik meg, mégpedig egy thüringiai kisvárosban megszaporodó megmagyarázhatatlan események nyomán a mindennapok realitásába lopódzó bizonytalanság, illetve az ismert valóság fokozatos megszűnésének lassan mindent maga alá gyűrő rettenetének képében.

Kézenfekvőnek tűnik ennek alapján párhuzamot vonni *Az ellenállás melankóliája*, vagy akár a *BWH* hasonló kerethelyzetével, ahogy bizonyos karakterek, csoportok, mentalitások ábrázolása is mutat hasonlóságokat az új regény kanai mikrotársadalma és az imént említett régebbi kötetek szereplői közt.

Imént esett szó arról az árnyalatnyi, de szembetűnő eltérésről, hogy ezúttal a kvantumfizika egy konkrét alapvetése képezi a létszorongás regényvilágon belül kibomló kiindulópontját, míg az előző művek tárgy nélküli, megfoghatatlan szorongásélménye inkább egy sejtelmes metafizikai dimenzió jelenlétét hangsúlyozza. Ám az is igaz, hogy Florian egyik megjegyzése,

amit a Dirac-tétel hallatán Köhler tanárnak megfogalmaz, finoman össze is kapcsolja, és a regény belső világának közös mozgatójaként láttatja fizikai és metafizikai tartományok együttesét. Ekképp fogalmaz ugyanis: „Köhler úr, ha felnézek az égre, csak elfog a rémület, mert annyira védtelennek érzem az egész mindenséget, annyira védtelennek". (25)

A fiú szavaiból nem nehéz kihallani Pascal híres, a metafizikai magány, a horror vacui tapasztalatát megfogalmazó beismerését: „a végtelen terek örök csendje félelemmel tölt el." A szorongás univerzális megélése Florian számára korántsem a kvantumfizika homályos világának mélyebb megértéséből fakad, hanem a létezés esetlegességének és visszafordíthatóságának — ahogy a semmiből létrejöhet valami a szimmetriasérülés miatt, miért ne indíthatna el egy újabb sérülés egy ezzel ellentétes irányú folyamatot, melynek során a valami ismét visszahanyatlik a semmi állapotába? — mulatságosan abszurd továbbgondolásából. (Igaz, az „abszurd" fogalma Krasznahorkai szövegeiben többé-kevésbé a „reális", a „mulatságos" pedig a „tragikus" szinonimája: ebben rokona például Kafkának.)

Jó fél évszázaddal a *Herscht 07769* előtt egyébként Erdély Miklós egyik eventje is épp Dirac megidézésén át érzékeltette a térben és időben való elveszettség metafizikai félelmét. A *Dirac a mozipénztár előtt* talán nem csak azért érdemes említésre, mert Erdélyen kívül alighanem kevés alkotó használta Krasznahorkai László előtt létallegóriaként az angol kvantumfizikus figuráját a magyar irodalomban, hanem mert egy érdekes szövegszerű kapcsolódás is összefűzi őket. Erdély művében olvashatjuk a következő párbeszéd-töredéket: „A gondolkodást a remény táplálja tehát. Hagyjuk ezt. A gondolkodás a reményt táplálja tehát. Hagyjuk ezt. Hogy van tehát? Idő és tér reménykedésünk formája tehát. Ugyan, hagyjuk ezt." A *Herscht 07769*-et pedig ezúttal egy olyan mottó vezeti be, ami mintha az Erdély-szövegre adott válasz, summázat és lezárás lenne: „A remény hiba." E mottó nem egyszerűen a regény világán belül tenyésző törekvések, vágyak, célok eleve bukásra ítéltetettségét, de — visszatérve a részecskék és antirészecskék által generált filozófiai problémára, és mintegy előre igazolva Florian ezzel kapcsolatos félelmét — a személyes életvilágok (beleértve a Florianét is) semmibe hullását is megelőlegezi. A regény a „miért van egyáltalán a létező és miért nincs inkább a semmi?" heideggeri felvetését a maga gondolati–poétikai ösvényein keresztül a „nagyjából mindegy, hogy a létező, vagy inkább a semmi van" válaszára cseréli. A határátlépés — Krasznahorkai életművének ez kulcsfontosságú mozzanata, ami egyszerre van jelen szövegeinek nyelvi, formai, sőt műfaji és tartalmi elemeiben — ezúttal is a különböző regiszterek hártyavékony határai közt oszcilláló mozgást emeli az emberi törékenység tapasztalatának példázatává.

Florian rémülete egyébként szintén egy efféle határsáv kettősében ábrázolódik, hiszen egyrészt a metafizikai szorongás megélésének súlyosan valós élményét, ugyanakkor komikumát közvetíti. Florian ugyanis hosszú, tulajdonképpen mulatságos levelekben hívja föl Angela Merkel figyelmét a küszöbön álló apokalipszisre, és kéri hathatós közreműködését annak megakadályozásában; e levélfolyam tragikus abszurditása a regény világán belül alighanem a próbálkozás (bármiféle próbálkozás) feleslegességét, sőt az érvényes kérdések és válaszok illuzórikusságát jelzi. Hiábavalóságának szimbóluma az a kései válaszlevél, amelyet hosszú idő után akkor küld végre Merkel hivatala, amikor azt Florian már nem tudja átvenni a postán: a mindörökre zárva maradó boríték, s a benne rejlő *üzenet* a tudás nyelvi hozzáférhetetlenségének, s ekképp a regény jelentésvilágának is belső tükre. Ahogyan az Örökké Zárva Tartó Könyvtár az *Aprómunka egy palotáért* szövegépítményének belső tükreként a műegész metaforája lesz, az íródó regény pedig az épülő könyvtárrá válik, úgy jeleníti itt meg magát a *Herscht 07769* regényvilága is egy örökre megismerhetetlen üzenetként.

Nincs tehát olyasféle bizonyosság, amit „fel kell építeni a véletlen ellen", ahogy Florian fogalmaz bizakodva egy Merkel kancellárral folytatott képzeletbeli párbeszédben. (55) Hiszen ahogy a levél sem jut el címzettjéhez, úgy tekinti Jessica, a postáskisasszony is már eleve kudarcra ítéltnek Florian hivatalos kapcsolatfelvételi kísérleteit: „Florian, hát nem vagy képes megérteni, hogy azok ott fönt soha nem olvasnak ilyen leveleket?, mi nem jutunk el hozzájuk, tudod, ők ott fönt a magasban, és a mennyezetre mutatott, aztán a padlóra bökött, és hozzátette, mi meg idelent, érted?" (28)

A mondat a „lent" és „fent" közti szakadék áthidalásának vágyát és kudarcát a „semmi" és a „valami" közti kapcsolat megértésének sikertelen törekvésével hozza összefüggésbe a mű szövedékében, és ezen a finom áthalláson át az evilági és a transzcendens hatalom egyképp megismerhetetlen szerkezetét is összemossa. Ez az összehangzás egyúttal *A kastély* talányos világát is felidézi, ahol szintén a „fent" és a „lent" anyagi és transzcendens világainak hasonlóan kibogozhatatlan viszonya szövi össze a regény szálait. De még egy erős állúzióval emlékeztet a kafkai univerzumra a *Herscht 07769*. Az a jelenet, amikor Florian elutazik Berlinbe, hogy személyesen beszéljen Merkellel, ám a Reichstag óriási, félelmetes épületénél hiába próbálja elmagyarázni a kapuőrnek, hogy miért is kell feltétlen bejutnia a kancellárasszonyhoz, alighanem *A per* ismert parabolájának parafrázisa. (90–92)

Kafkához hasonlóan Krasznahorkai műveiben is a lent-fent, kint-bent térkategóriái spiritualizálódnak, és telítődnek etikai, teológiai tartalmakkal, azonban a *Herscht 07769* esetében a neonáci társaság hangsúlyos szerepeltetésén keresztül ideológiai/politikai értelemben is instrumentalizálódnak. A megfoghatatlan metafizikai fenyegetettség Krasznahorkaitól ismerős atmoszféráját általuk most testet és arcot ölt, és a romlás egyik hordozójaként jut kitüntetett szerephez. *Valaki kopog az ajtómon* című rövidebb szövegében már megrajzolta a neonáci embertípus antropológiáját, ám regényeiben eddig ilyen erős jelentésképző szereppel még nem ruházta fel. Az eredetileg a *New York Times*ban 2013-ban megjelent írás egyébként nagyon termékenyen olvasható össze a *Herscht 07769*-ben színre lépő ultrajobbosok természetrajzával. Az új regény egyik legerősebb, de csak a két mű összefüggés-

rendjében megrázó értelmet nyerő mondata — Florian agyán fut át egyébként, amikor elhalad a banda lepusztult lakása előtt — például a hajdani esszészöveg összefoglalója is lehetne: *„szegény nácik”*. (232)

A szélsőséges banda — melynek Bossz névre hallgató főnökének dolgozik Florian mint felülettisztító, graffitiket eltávolító melós — egyúttal a *BWH* szociokulturálisan és „ideológiailag” hasonlóan ábrázolt motorosainak radikálisabb, és valódi veszélyt jelentő (kelet)német variánsának is tekinthető, ám ezek a motorosok ott még a regény szatirikus, karneváli forgatagának csupán egyik, ráadásul inkább komikus, mint ijesztő szólamaként voltak jelen. (A hangsúlyok, jelenségek intenzitásának fokozódását példázza az életművön belül, hogy a *BWH* szélsőjobbosai viszont *Az ellenállás melankóliájá*nak az egyik szereplője által még épp csak meghirdetett hatalmi program későbbi letéteményeseinek és kiteljesítőinek tartották magukat.)

És ha már a régebbi írásokból ismerős karakterek, mentalitások újbóli feltűnésénél járunk: Irénke, aki lelkesen hordja az ebédet a postára, majd később egy senkit sem érdeklő városi kaktusz-szépségverseny szervezésében találja meg magát, mintha a *BWH* „linzert” sütésben jeleskedő bejárónőjének lenne inkarnációja, aki viszont Eszter György *(Az ellenállás melankóliája)* takarítónőjének alakjából születhetett. Adrian Köhler figurája kézenfekvő összevetést kínál a *BWH* Tanár urával, de Eszter Györggyel is. Ám a többi irányultság, mentalitás, személyiségforma megformálásához hasonlóan ezekben az esetekben is inkább emléknyomok, halvány átfedések szellemképszerű ismétléseiről, nem pedig másolásáról van szó, ami, azt hiszem, az életmű belső alakulásának már említett, pontosításra, korrekcióra irányuló törekvésében, a szerzői fókusz több pozíciót is bemérni kívánó lassú vándorlásában lelheti magyarázatát. (A Csipkebokor-vadonban magát elbarikádozó Tanár úr és Köhler tanár megmagyarázatlanul maradó rejtélyes eltűnése például az olvasói tapasztalatban nyilván egymásra vetítődik, ám alighanem épp a két regény világán belül betöltött *különbségeik* összevetésével érdemes egymáshoz kapcsolni őket.)

Florian figurájáról azonban nem csak azért érdemes bővebben beszélni, mert a történet középponti alakjaként egyszerre alakítója és elszenvedője az eseményeknek, hanem mert nagyszabásúan megrajzolt karakterével a Krasznahorkai-szereplők pantheonja egy újabb emlékezetes figurával bővült. (A *BWH* kisvárosi — posztkádári, kelet-európai — miliőjét benépesítő jellegzetes társadalmi típusok lenyűgöző stilizációval megragadott alakjaihoz képest ezúttal kevesebb személyes–tipizáló erővel bíró szereplőgárda egyébként is kiemeli Florian jelentőségét.)

A mindenki által szeretett, az orosz irodalom jóságos félnótásaihoz hasonlóan barátságos, segítőkész, ugyanakkor emberfeletti erővel bíró fiú bosszúálló sorozatgyilkossá válása nem egy balzaci értelemben vett fejlődésrajz ívét követi, sorsa legalább ennyire a regényvilágot uraló „metafizikai horror” példázata. Angyalian tiszta lénye ugyanakkor fontos összekötő a kisváros mikroközösségének legeltérőbb hálózatai közt. Naivitásában még neonáci főnöke iránt is csak hálát és szeretetet érez, amiért az munkát és szállást biztosít neki. Ártatlan jósága a Krasznahorkai-életműből Valuska karakterének emlékét idézi, akinek Eszter György iránti rajongása ráadásul szintén tükröződik Florian és Köhler tanár viszonyában. De ilyen összefüggést teremt kettejük közt a postás-szerep is, hiszen Florian nem csak a közösség tagjai közt közvetít, hanem a létezés különböző dimenziói közti kommunikáció megteremtésére is elszánt kísérleteket tesz. Részben e párbeszéd megteremtésében jut fontos szerephez a mű világában Bach zenéje, amelyet Florian Bach-rajongó ultrajobbos (!) főnökétől ismer és szeret meg, aki a kisvárosban még egy szimfonikus zenekart is létrehozva próbálja (sikertelenül) népszerűsíteni a barokk zeneszerző életművét. Első körben kézenfekvőnek tűnik Bachot a Florian szerint *apokaliptikus*-létezés *transzcendens* ellenpontjaként, a regény értékvilágán belül a *„semmi”*-vel szemben a *„valami”*, a *„lent”*-hez képest a *„fent”* regiszteréhez kapcsolva elvileg a remény, a megváltás, a felülemelkedés lehetőségeként kezelni. Szerepét e tekintetben tehát látszólag ez a kétpólusú rend alapozza meg, amely különböző értékvilágokat mint univerzalitásokat rendel magához és jelöl ki valóságként.

Ez a statikusnak tűnő duális állapot kezd el fellazulni, amikor megmagyarázhatatlan és félelmetes események kezdenek beszivárogni a regényvilágba. Köhler rejtélyes eltűnése és váratlan előkerülése, farkastámadás, erőszak, gyilkosság és gyújtogatás zilálja szét és teszi bizonytalanná a mindennapok kiszámíthatóságát, s indítja el ezzel párhuzamosan a regényvilág fogalmi pilléreit alkotó tiszta kategóriák fokozatos összecsúszását is.

Ezek együttes hatására az egymást addig kizáró világok hirtelen gyorsasággal cserebomlásnak indulnak, az ellentétes értékszférákhoz kapcsolódó valóságok, nyelvek, magatartások és törekvések egymásba olvadnak, majd újabb viszonyítási mezőket alakítanak ki. E folyamat a nyelv eseménytörténetét a történet eseményeivel összefonódva alakítja a normák és értékek kereszteződését, kétségessé válását, határaik folytonos újrarendeződését a szöveg terében. A bomlás és újrarendeződés a nyelvi és metafizikai rend párhuzamos összezavarásával variációk, lehetőségek változékony lehetőségeit teremti meg, amelyben a Bach-zene imént emlegetett szimbolikája is újabb jelentéssel gazdagodik. Mégpedig Bach műveinek polifonikus szerkezetére irányítva a figyelmet, ahol a kompozíció alapjául szolgáló téma lehetőségeinek végigfuttatása, a különféle kompozíciós mechanizmusokon végrehajtott műveletek bachi technikája a regény szerkezetének, a Dirac-sejtésből kibomló szólamkombinációk felépítésének tükrévé válik. A *Herscht 07769* ezzel azoknak a Krasznahorkai-műveknek sorába illeszkedik be, amelyek — mint a *Sátántangó*, *Az ellenállás melankóliája* vagy a *BWH* — zenei struktúrák szimbolikáján keresztül is értelmezik magukat.

Csak néhány olyan példát említenék, amelyek illusztrálhatják az ellentétes, aszimmetrikus fogalmakhoz kapcsolódó értékvilágok közti kereszteződéseket. Talán banálisnak tűnő példák ezek, ám a regény nyelvi szövetébe beépülve mégis fokról fokra zilálják össze az észlelés stabil kategóriák köré épülő rendjét.

Eltérő kontextusokat kapcsol össze például a „birodalom” kifejezés Florian és a neonácik nyelvhasználatában: míg az előző Bach zenei birodalmának magasztosságáról gondolkodik, az utóbbiak a Negyedik Birodalom eljövetelét vizionálják. (217 és 231) Szintén két értékszféra olvad össze egy pillanatra a balos baráti kör és az újnáci főnök azonos sörmárka iránti elkötelezettségében (a Köstritzer jelölőn keresztül egyébként; 132 és 136), de jelzi a szöveg a balos aktivista Ringer és a Bossz kapcsolódását is a disznómáj iránti közös rajongásuk hangsúlyozásával. (146)

Hosszabb, és csak regény végére nyugvópontra jutó retorikai játéka a műnek a farkas-ember kategóriák összejátszatása, vagyis a regény világát mozgató humán és prehumán közötti határok elmozdulásának érzékeltetése. A jelek rendjének végső összeomlását a történetben az a pillanat indítja el, amikor Florian rájön arra, hogy az Aral-kút felgyújtását és két ember meggyilkolását Bossz társasága hajtotta végre, ráadásul főnöke őt kihasználva, rajta keresztül próbál hamis alibit biztosítani magának. Florian ekkor egyik pillanatról a másikra bosszúálló sorozatgyilkossá változik, és főnöke kegyetlen meggyilkolása után hajtóvadászatot indít a neonáci galeri vidéken bujkáló tagjai ellen is. Bossz megölésével egyébként ismét egy — hegeli értelemben antropológiai — határátlépés történik a szövegben, ahol az úr–szolga viszony hierarchiája robban szét látványosan. (Az interszubjektív aszimmetriának ez a modellje egyébként Krasznahorkai több művében is izgalmasan tagolja a személyközi viszonyokat, s ezen keresztül a művek mozgását. Többek mellett például Irimiás és Petrina (vagy a Százados és Irimiás) kapcsolata a *Sátántangó*ban, Eszter György és Valuska (a Herceg és a direktor) *Az ellenállás melankóliája*ban, a Báró és Dante a *BWH*-ban rendeződik ebbe a korántsem statikus, gyakran új alakzatokba is átmozduló alá-fölé rendeltségi hálózatba. A *Herscht 07769*-ben Florian és a Bossz kapcsolata egyúttal Florian és Köhler tanár úr édeni viszonyának is torz tükre, variációja, amin keresztül azonban a tanár és a neonáci figurája is rejtett kölcsönösséget mutató szemantikai terekbe helyeződik.)

Azok az irodalmi toposzok, kulturális kódok, amelyek Florian alakját az orosz próza szent együgyűitől Valuskáig mindaddig formálták, szintén semmivé foszlanak, és a bosszúálló küldetésre induló férfi valamiféle Kolhaas Mihályként vagy hadsereg nélküli Florian Geyerként (vagy még inkább, a parasztvezér nevét viselő SS-brigád harcosaként) az Igazság nevében könyörtelen gyilkosságok árán próbálja visszaállítani a megbillent metafizikai rendet. (A regény szerkezetének egyik újabb belső öntükröző párhuzama egyébként, hogy annak idején Köhler, most Florian eltűnése kelt némi tanácstalan nyugtalanságot a kisváros lakói közt.)

Erő és igazság (Pascal által megfogalmazott) kiábrándítóan kiasztikus viszonyát Florian saját erejének igazsággá változtatásával akarja helyreállítani, s így maga is épp annak a rendnek válik részévé, ami ellen küzdeni akar. Ahogyan esetünkben is Krasznahorkai szövegének tropológiai *ereje* az, ami a világgal szembeni küzdelem reménytelenségének *igazságát* közvetíti.

Hadjárata során Florian megnémul, pontosabban az emberekkel megszüntetett kommunikációja helyett a továbbiakban szinte kizárólag érzései és cselekedetei ágyazódnak a narrációba. Kilép abból a nyelvi rendből, amely nem csak hordozója, de indikátora és strukturálója is a metafizikai deficitnek, és a zene válik egyetlen közvetítővé önmaga és a világ között. Bach zenéje az univerzum nyelve lesz számára, a létezéssel lehetséges egyetlen érdemi kommunikáció jelrendszere: „az állandóan az agyában zengő zene, Bach-nak ez a folyamatos ottléte az agyában arra utalt, hogy Bach az ő számára már inkább *személyes állapot*, vagyis hogy ő már nem hallgatja Bach-ot, hanem benne van Bach-ban”, hiszen „Bach akkor is szól, ha épp nem hallgatja senki, Bach állandóan mondja, és ők csak néha hallgatnak bele, de Bach szól, és szól folyamatosan”. (215)

És ezzel a zene egy újabb szimbolikus értelmet nyer a művön belül, amennyiben a gyilkosságokat nem pusztán aláfestve, de — mintegy a lét hangjaként — azokat elősegítve, támogatva, felmagasztosítva zengi körül a leszámolás-sorozatot. A metafizikai fenség, illetve a polifónia szerkezeti megjelenítése *mellett* tehát a zene egyúttal az erőszakon nyugvó igazság gyilkos világrendjének lehetséges szimbólumává *is* válik. Eltérő jelentésrétegei a regény különböző regisztereit, szólamait, irányait szövik ellentmondásaiban komplex képpé.

A nyelvből történő kilépéssel, illetőleg a leszámolás egyre brutálisabb, thrillereket idéző folyamatával párhuzamosan Florian alakja beleszövődik a regény már emlegetett farkas-metaforikájának hálózatába, ami egyrészt a nyelv elhagyásával természetszerűleg járó animális, prehumán létezésbe való visszahullását érzékelteti, de emellett visszamenőlegesen ki is mozdítja, új jelentéskeretek közé helyezi az eddig nagyjából stabil értelmezési tartományban magyarázható trópust, harmadrészt pedig ismét új szövegközi utaláshálóba lendíti át Floriant. E hármas elmozdulás egymástól nem függetleníthető mozzanata nyomán jut majd nyugvópontra (de nem befejezésre) a szöveg eseménytörténete.

A „farkas” mint a határokon túli ismeretlen tartományokból betörő fenyegetés első baljós előjele a környék Bach-emlékhelyeinek falán feltűnő, farkasfejet ábrázoló graffitik sora volt. Ez csakhamar fizikai valósággá is válik, amikor a környéken váratlanul előbukkanó vadállat egy békésen piknikező párra támad, s ettől kezdve a kisváros lakói a láthatatlan, ám minden bizonnyal lesben álló farkascsordák támadásától szorongva élik mindennapjaikat. Az ember és farkas évszázados együttélését taglaló ismeretterjesztő előadás a regény egy későbbi pontján már mintha *életközösségként* érzékeltetné ezt a kapcsolatot; az „állati” és „emberi” kategóriáinak összemosódása pedig nyelvileg is jelzett módon elsőképp egy hasonlító szerkezetben bukkan fel, amelyben az egyik bujkáló neonáci azonosítja magát a farkasokkal.

A peremvidék fenyegetése, a margón túli nem-emberi váratlan betörése lakályosan berendezett világunkba közismerten az egyik lényeges — ha nem a legfontosabb — tárgya Krasznahorkai életművének, a *Herscht 07769* állat-metaforikája azonban leg-

először talán *Az utolsó farkas* és az *ÁllatVanBent* szövegemlékeit idézheti fel, már csak címeik okán is. Ám egy ennél jóval közvetlenebb kapcsolatra is bukkanhatunk az életművön belül.

A nácik levadászása közben ugyanis Florian lassan maga is vaddá alakul át, aki a természetben egyre otthonosabban mozogva, „az erdőkben a fák között, éjjel bokrok sűrűjében vagy elhagyott külvárosi helyeken meglapulva" keresi áldozatait, míg végül „már nemcsak hogy úgy festett, mint egy ragadozó, hanem egy olyan alakot vett fel, amelyik semmiben nem emlékeztetett arra, akit a nyomozók azon a fényképen láttak". (330 és 366) Hogy aztán a szuggesztív utolsó jelenetben majd két vak farkas társaságában boruljon rá az éjszaka.

Az emberi attribútumait fokozatosan animálisra cserélő Florian alakváltozása így az imént említett két régebbi műnél is erősebben lesz rokonítható a *Herman, a vadőr* című korai elbeszélés címadó szereplőjének hasonló metamorfózisával. (Miközben e farkas-metafora, és hát persze hidegvérű gyilkosságai azonosságán át az emberek elől szintén bujkáló neonácikkal is közös szemantikai térbe kerül.)

A Remete-erdő sűrűjébe visszahúzódó, vadőrből vaddá változó, az elbeszélés utolsó jelenetében pedig már ijesztő, formátlan szörnyetegként láttatott Herman emberek ellen folytatott küzdelmének leírása is számos tekintetben összevethető Florian leszámolás-hadjáratával. Mindkét esetben a kibillent metafizikai és személyes egyensúly (sikertelen) helyreállítási kísérletének sokszorosan kódolt, tükröztetett, reflektált allegóriáját olvassuk, melyben az egyén és világ, civilizáció és kultúra, erőszak és igazság, humán és prehumán (stb.) szövevényes hálója sejlik fel a szimbolikus határátlépéseken, nyelvi–motivikus regiszterek egymás elleni kijátszásán keresztül.

A vérengzés befejeztével a mű utolsó jelenetében a talán halálosan sebesült Florian, akinek fejében mintegy varázsütésre elhallgatott a Bach-zsoltár tombolása, két vak farkas társaságában ül a folyóparton: „mind a hárman vakon és örökre", és hallgatja, „hogy milyen nyugodtan, csilingelőn, édesen csobog a víz pár lépésnyire tőlük a tájra nehezedő kegyetlen éjszakában". Ez a sejtelmesen sokértelmű kép a nyelvből már régebben kihátrált Floriannak most már a vaksággal is összefüggésbe hozott, aligemberi állapotának békés nyugalmát közvetíti. A megismerés egyetlen érzékszerve a hallás marad, amely a puszta természet megfoghatatlan hangjait közvetíti számára a metafizikai sötétség „kegyetlen" éjszakájában, amelynek csillagtalan égboltozata — talán kifordított Kant-parafrázisként — az erkölcsi törvény hiányát, de legalábbis megragadhatatlanságát sugallja. A mű ugyanabba az ismeretlen tartományba lavírozza főhősét, ahonnan az származik, hiszen az árvaházban nevelkedett Florian származása, eredete, múltja éppúgy homályba vész, ahogy jövője is az utolsó jelenet hasonlóképp meghatározhatatlan világában enyészik el. (A múlt nélküli Florian *beavatástörténete* innen nézvést Handke *Kaspar*ját idézheti meg.)

A kezdet és a vég egymásba hajlása nyomán statikussá kocsonyásodó regényidőben kérdésessé válhat Florian „változása" is. Felmerül a gyanú, hogy az *angyali* Florian és a vérengző Florian — amint ezt a könyvtárosnő meggyőződéssel bizonygatja (418) — talán mindvégig ugyanaz a személy maradt, és valójában semmit sem változott. Érdemes ezzel kapcsolatban ide másolni az *ÁllatVanBent* egyik mondatát, ami emberi és állati erők együttélésének belső harcát rögzítve akár Florian fenevaddá változását előlegezheti meg: „itt vagyok bent, és feszülök egyre, és mindig előre, és mindig a külső irányba, és egyszer csak ki fogok törni".

A fiú kettős természetének, és cselekedetei látszólagos összeegyeztethetetlenségének magyarázata az új mű szimbólumhálóján belül az *állati* előtörése mellett azonban legalább annyira személyiségének ezektől nem függetleníthető *angyali* lényegében keresendő, melynek rémisztő ellentmondásosságát az „Iszonyu minden angyal" sorban összegezte Rilke az első *Duinói elégiá*ban. De egy tágabb értelemben legalább ennyire fontosak a vers ezt megelőző sorai is: „Mert hisz a Szép nem más, / mint az iszonyu kezdete, mit még elviselünk, / s mennyire bámuljuk, mert megveti szenvtelenül, hogy összetiporjon." Ezek ugyanis nem csak Florian regénybeli szerepének alakulását, folyamatszerűségét értelmezhetik, de azon keresztül a *Herscht 07769* regényvilágának metafizikai tapasztalatát is, ahol a „szép" és az „iszonyu" (túlságosan is) emberi fogalmai fokról fokra bomlanak foszlékonnyá a regény mesterien felépített kompozíciójában, s tűnnek el az utolsó jelenet közönyös vaksötétjében.

BÁRÁNY Tibor

A regény: hiba

(Krasznahorkai László: Herscht 07769. Florian Herscht Bach-regénye. Magvető, 2021)

A thüringiai kisvárosban tevékenykedő neonáci csoport vezetője — bajtársainak, áldozatainak és a regény olvasóinak: „a Bossz" — szentül meg van róla győződve, hogy „Bach az élet titka". A marcona férfi nem kifejezetten a zenehallgatás letaglózó és felemelő tapasztalatáról vagy a művészet csodájáról beszél. Hanem arról, hogy „Johann Sebastianban" a szó szoros értelmében véve „benne van az élet összes titka", amelyek a művekben „meg is vannak fejtve"; a megfejtést persze „mindenkinek magának kell megtalálnia". A regény főhőse, az angyali szelídségű (és döbbenetes testi erejű) Florian Herscht, a Bossz nevelt fia viszont valami egészen mást él át zenehallgatás közben. „El nem tudja képzelni, mire gondolhat a Bossz, amikor megfejtésről beszél", tárja elénk Florian gondolatait az elbeszélő, hiszen Bach csodálatos kompozícióiban tapasztalata szerint a zenei „üzeneteknek nincs is jelentésük, önmagukban szépek, önmagukban csodálatosak, csak vannak, nem lehet lefordítani őket, és nem is kell, mert nem közvetítenek valamit, hanem pusztán azok, amik." Krasznahorkai László új regénye (pontosabban: négyszázhúsz oldalas, egymondatos „elbeszélése")[1] szemlátomást ezt a második művészi lehetőséget ambicionálná: saját törvényeinek engedelmeskedve *autonóm műalkotásként helyet követelni a létezésben* — ám az elsőt valósítja meg.

A *Herscht 07769* elsősorban és mindenekelőtt: szatíra. Az „elbeszélés" hol maró gúnnyal, hol szúrós (vagy épp csipkelődő) iróniával ábrázolja a fiktív thüringiai kisváros kortárs középosztálybeli miliőjét. A szereplők — javarészt aktív életet élő középkorú házaspárok és magányos idős emberek — csöndes és tevékeny mindennapjaikat a küszöbön álló katasztrófa fenyegetésében tengetik. És ahogy lennie kell, elég néhány különös esemény (graffiti-feliratok megjelenése a szomszéd települések Bach-emlékhelyein, farkastámadás a kirándulóövezetben, robbanás az ARAL-kúton vagy az új világjárvány betörése Thüringiába), hogy a relatív szociális biztonságban élő városlakókon úrrá legyen a pánik: a katasztrófa beköszöntött. Pár száz oldallal később *természetesen* a vész elvonul: a graffitiket lemossák a falakról, a farkasok elpusztulnak, a robbantás áldozatait csekély érdeklődés mellett eltemetik, a merényletért felelős neonáci csoport tagjait pedig halomra gyilkolja a már cseppet sem jámbornak tűnő Florian, így végre eltűnnek a színről (bár „a náciknak egy nyakkendősebb változata" a soron következő önkormányzati választáson bekerül a város képviselő-testületébe), a járvánnyal meg majdcsak megbirkózik valahogy a közösség… Egyszóval helyreáll az az állapot, amelyben a polgároknak „nem kell már attól tartani, hogy valamitől tartani kell". Legalábbis ideig-óráig.

A *Herscht 07769* kortárs keletnémet városi kisvilágában a szereplők számára a katasztrófa vagy a végítélet eljövetele egyetlen dolgot jelent: azt, hogy többé nem képesek a megszokott *hétköznapi rutinjaik* szerint élni az életüket. A világ és benne szűkebb környezetük folyamatos romlásához megtanultak alkalmazkodni; vagy már mindig is tudtak. A fiatalok elköltöznek Kana-ból, a látogatók messzire kerülik a települést, mert „rossz a híre" (állítólag „nácifészek"), Hopf asszony és férje mégis kétségbeesett elszántsággal éttermet és szállót üzemeltet a városban — a neonácik főhadiszállásának közvetlen közelében. A város szélén álló Porcelángyár tönkrement a német egyesülés után, így a külföldi vendégmunkásoknak épült Hochhaus elveszítette a funkcióját — a helyi önkormányzat azonban gyorsan reagált a helyzetre: jobb híján, egyszersmind a szociális gondoskodás jeleként egyetemistákat és idős embereket költöztetett az épületbe (Florian is itt lakik). Ingrid néni krizantémfesztivált szervez, a morózus, mizantróp erdész biomézet és házi kökényzselét árul a helyieknek, Köhler úr, a nyugdíjas fizikatanár ismeretterjesztő előadásokat tart a Felnőttek Iskolájában; és így tovább. A regény tanúsága szerint a kisközösségi normalitás — bármiféle átfogó történetfilozófiai perspektíva híján — képes mindent magába fogadni, amihez a „lakosok" alkalmazkodni tudnak, azaz ami nem fenyeget a hétköznapi életgyakorlatok hirtelen, radikális megváltozásával. Azt viszont, ha valami „megmagyarázhatatlanul" betör a magára zárult kisvilágba, a közösség tagjai végveszélyként és katasztrófaként érzékelik — legyen szó „robbantgató" neonácikról, agresszív „migránsokról" vagy éppen megvadult farkashordákról.

Szatírát olvasunk, így hát a *Herscht 07769* négyszázhúsz oldalas, mellérendelő szerkezetű óriásmondatát követve mindvégig fölényben érezhetjük magunkat a szereplőkkel szemben. *Mi* tudjuk, hogy a kisváros lakói képtelenek felismerni a *valódi* katasztrófa jeleit — amely egyfelől mintha a világ alapállapota lenne, azaz a regénybeli kanaiak talán már mindig is a végítélet közegében éltek; másfelől pedig ebben a kisszerű környezetben az összeomlás is kizárólag hétköznapi díszletek között, józanul észrevétlenül mehet végbe. Továbbá *mi* mindvégig tisztában vagyunk vele, hogy esendő hőseink tévesen azonosítják és határozzák meg a világbeli Rossz természetét. (Ha véletlenül elvesztenénk a fölényünket, az általában háttérbe húzódó, mégis rendkívül tudatosan komponáló elbeszélő gúnyosan összeka-

[1] Mivel nem nagyon ismerek olyan *érdekes* regénydefiníciót, amelynek a *Herscht 07769* ne felelne meg, ezért a továbbiakban olykor regényként hivatkozom Krasznahorkai „elbeszélésére".

csint velünk,[2] vagy néhány futó magyarázattal segít eltávolodni a szereplői perspektívától.[3]) Ahogy Florian fogalmaz Merkel kancellárnak írt sokadik levelében: a kanaiak „nem attól félnek, amitől kellene, hanem attól, amitől nem". Bár elsőre nem veszi észre, hogy a papírlap betelt, és a regény kulcsmondatát véletlenül a konyhaasztal lapjára körmöli…

A kisváros lakosainak talán legkínosabb — egyben legmulatságosabb — tévesztése, hogy nem veszik észre: a Gonosz nem *politikai* jelenségként tölti be a mindennapjaikat. Röviden: a Gonosz nem politikai fogalom. A meggyőződéses antifasiszta Ringer úr a Bossz tökéletes ellenfele: tagbaszakadt, tekintélyt parancsoló figura (akitől „mindenki tart" a városban, bár „nagyon nehéz lett volna megmondani", miért), a környezete zsidóként tartja számon, ráadásul feleségét, Ringer asszonyt „az izomagyú ősnácci" tizenhét éves korában megpróbálta megerőszakolni (bár erről a férfi „tudni nem tudott semmit, csak sejtette, hogy valami lehetett"). A Bossz és Ringer úr szembenállását a regény szinte tökéletesen *szimmetrikusan* ábrázolja. Az elbeszélő ironikusan egymás mellé állítja a neonácik és az antifasiszta csoport kocsmai tanácskozását: a résztvevők hasonló retorikával adják elő hasonló politikai diagnózisukat („Thüringia megtiszítása" a „beteg szerencsétlenektől") és érvelnek a radikális politikai cselekvés szükségessége mellett (beleértve egy „Bach-védelmi bizottság" létrehozását) — és még a kedvenc sörük is ugyanaz. Nem sokra rá pedig a Bossz lövi le a Ringeréket megtámadó farkast; amiért később sem a zsidó autószerelő nem érez valódi hálát, sem a neonáci faltisztító valódi büszkeséget. A kajánul ellentételező szimmetria az egész elbeszélés kompozícióját meghatározza. A popkultúrát megvető, Bach-rajongó Bossz temetésén saját zenekara, a Kanai Szimfonikusok a *Yesterday*t játssza; Florian az agyát „lekapcsolva", ösztönvezérelt ragadozóként egyenként levadássza és meggyilkolja a neonáci csoport tagjait, ám eközben a fülében mindvégig Bach muzsikája visszhangzik: az a zene, amelyből egyedülálló és megismételhetetlen szerkezeti tökéletessége folytán „egyszerűen hiányzik a ROSSZ"… A katasztrófa, a teljes összeomlás annak rendje és módja szerint elmarad, a kisvárosra békésebb napok virradnak — majd a regény fináléjában, az utolsó húsz oldalon a fontosabb szereplők zöme meghal (négyen banális okokból, Ringer úr pedig öngyilkos lesz). Nagy örömet okozva ezzel a helyi temetkezési vállalkozóknak.[4]

A *Herscht 07769* a politikum világának ábrázolása során sem lép túl a kliséken: az antifasiszta demonstrációk nevetségesek és hatástalanok; a neonácik szegényszagú, lecsúszott, testileg-lelkileg leromlott figurák (Florian meg is sajnálja őket, amikor a főhadiszállásuk ajtajánál megcsapja az orrát „a dohos, savanyú szegényszag"; magában „csak annyit tudott mondani, hogy *szegény nácik*"); az állami és önkormányzati szervezetek nem képesek elejét venni az erőszak és a pánik elharapózásának, e helyett látszatintézkedésekkel próbálják fenntartani a rendet, és nem vállalják a saját felelősségüket a helyzet kialakulásában (*talán* a farkastámadás hátterében is egy elhibázott tudományos kísérlet áll); és még sorolhatnánk. A regény szereplői — a „furcsa" alakok, azaz Florian, és esetleg a Bossz és Köhler úr kivételével — egytől egyig precíz vonásokkal megrajzolt típusfigurák: pontosan olyanok, mint amilyennek a *durva felbontású, apolitikus társadalomkritika* perspektívájából elképzelnénk őket.

Ebbe a közegbe lép bele az elbeszélés első oldalán Florian Herscht a maga különös karakterével (felsorolásos hosszú mondat következik!): a naiv és ártatlan gyermek, aki nem ismeri fel, hogy a „jótevője" neonáci agresszor (bár a „bajtársaktól" zsigerileg viszolyog), aki az emberi viszonyokat kizárólag az odaadó, önzetlen szeretet és az őszinte, kölcsönös rokonszenv mintájára képes elgondolni, ezért szinte semmit nem ért meg a körülötte zajló eseményekből — ugyanakkor a létezés titkainak avatott kutatója, akit patológiásan nyomaszt a kvantumelmélet által leírt „sátáni szimmetriasértés", amelynek köszönhetően az Univerzum létrejött (hiszen a jelenség fordított előjellel bármikor megismétlődhet, ezzel a létből a nemlétbe taszítva a fizikai világot, aminek tehát *természetes állapota* az apokalipszis), és aki mániákus futóbolondként levélben tájékoztatja Merkel kancellárt szellemi útjának állomásairól, hátha a politikus hasznát veheti az információknak, és végre „intézkedéseket foganatosít", talán még éppen időben… Florian metafizikai kutatómunkája, ahogyan sejthető volt, nem áll le az első döccenő után. Miután a fiú belátja, hogy „a kvantumelmélet csődje" a tudományos megismerés eredendő korlátozottságára vezethető vissza (mestere, Adrian Köhler ezt már a regény 24. oldalán kimondja!), a megoldást, a végítélet ellenszerét a tökéletes művészi struktúrák szemlélésében, tehát Bach muzsikájának megértésében találja meg. Hiszen a hibátlan struktúrákból *hiányzik a véletlen*, az esetlegesség, így végre a gyarló emberi elme is beláthatja: a tökéletesnek nincs lényege, „a tökéletes csak van, de lényeg nélkül, amikor nekünk nem marad más, mint a csodálat". (Majd az agya újból „lekapcsolódik", és folytatja a gyilkolást.)

Bár Florian részben maga is komikus figura — az olvasó vele szemben is fölényben van: *mindent* hamarabb értünk meg, mint a fiú, különös tekintettel a benzinkutas házaspár elleni merénylet részleteire, és gondolati útjának lépéseit is jó előre meg tudjuk jósolni —, a regény főhősét nem lehet egykönnyen elhelyezni a szatirikusan ábrázolt világ koordinátái között. Hogyan férhet meg ennyi különböző karakter egyetlen személyben?[5] Mint ahogyan a Bossz *kisajátító* Bach-rajongása sem levezethető a jól ismert klisék szerint megalkotott figura karakteréből. Szintén nem nagyon érthető, hogy Adrian Köhlernek miért okozhatott egzisztenciális szorongást a fekete lyukak létezése (amelyben elmélete szerint azok az antianyagi részecskék rejtőznek, melyek az Ősrobbanáskor és az azóta eltelt időben *nem* keletkeztek), és hová tűnt el a regény világából a férfi több mint egy évre. Valamint nehéz mit kezdeni a fantasztikus cselekményelemekkel: mit keres a regény világában a szuperképességekkel felruházott sasmadár, amely a végső leszámolás közben időnként lecsap Florian legszívósabb ellenfelére?

A *Herscht 07769* azt várja el tőlünk, olvasóktól, hogy a saját képzeletünkre és az interpretációs találékonyságunkra támaszkodva kitöltsük a műben szándékosan üresen hagyott helyeket. A regény világán és szövegén belül *az iménti kérdésekre* nincs válasz: a személyiség titka és az Univerzum rejtélye nem megfejthető, a lényeg nem kimondható, csak szemlélhető (miként a Bach-művek világalkotó teljessége) — méghozzá úgy, ha mozgósítjuk az imaginatív kapacitásainkat és az értékes magasművészet befogadása során szerzett jártasságunkat.

Ezt a poétikai ajánlatcsomagot azonban nagyon nehéz egyben elfogadni. Ha a regény elbeszélője közkézen forgó „társadalomkritikai" kliséknek megfelelően ábrázol és mozgat kéttucatnyi szereplőt egy vérből szatíra szövegterében, aminek során mindvégig arra apellál, hogy az implicit olvasó többet tud a korlátozott perspektívájú karaktereknél, ezért könnyedén felismeri az irónia célpontját és tartalmát, azaz *megfejti a regény titkait* (kizárólag a narráció működésére és a korábbi szociokulturális ismereteire vagy képzeteire támaszkodva), nos, ebben a helyzetben az interpretációs „üres helyek" halmozása óhatatlanul irritáló rejtélyeskedésnek vagy epikai megoldatlanságnak fog tűnni. (Hogy melyik a rosszabb, ki-ki döntse el ízlése szerint.) Innentől fogva viszont a *Herscht 07769* irodalmi projektje tetszetős, de *csinált* kártyavárként omlik össze: a lenyűgözően szerkesztett, világépítő óriásmondat tartalmatlan narrációs bravúrrá válik („mesterségfitogtató technikázás", írhatná egy goromba kritikus), a szöveget szervező kultúrkritikai attitűd üres pózzá merevedik (vö. például azzal, hogy a narrátor magánhangzók nélkül írja le a „trágár" szavakat, mivel még idézett formában sem szeretné beengedni ezeket a kifejezéseket a művészet világába), a szellemes irónia és a fekete humor, illetve a fordulatos cselekmény hatásvadász irodalmi fogásként lepleződik le.

Az olvasó húzódozása érthető. Ha az új regényhez a Krasznahorkai-életmű felől közelítünk (és ki ne így tenne?), keserűen meg kell állapítanunk, hogy bizony a szerzőnek a korábbi nagy műveiben sikerült véghez vinnie azt, amit itt nem: szociológiai szempontból hitelesen felépített egy szövegvilágot *(Sátántangó, Az ellenállás melankóliája)*, esetenként éppen a szatirikus ábrázolás eszközeit használva *(Báró Wenckheim hazatér)* — egy olyan szövegvilágot, amelynek a belső viszonyait és törvényszerűségeit mégis kizárólag a művek sajátos természete, „lefordíthatatlan" egyedisége határozta meg. Bár ezek a jelentős regények részleteikben pontos képet adnak a számunkra ismerős-ismeretlen társadalmi valóságról, ezen felül valóban „nem közvetítenek valamit, hanem pusztán azok, amik". (Florian igen találóan fogalmazott.) A *Herscht 07769* viszont *nagyon is* közvetít valamit; és hogy az olvasó megteszi-e a szükséges értelmezői lépést, azaz olyan sajátszerűségként tekint-e a regény „furcsaságaira", amelyek magából a műalkotás lényegéből fakadnak, ekképpen nem szorulnak további magyarázatra, az kizárólag az együttműködési hajlandóságán múlik — a mű szövegében ugyanis nincs semmi, ami erre sarkallná. Kana világát akkor is pontosan értjük, ha nem képzeljük el, hogy a kisvárosban él egy különös fiatalember, aki a lét végső kérdéseit kutatja; és fordítva, a regény belső összefüggéseiből nem következik, hogy Floriannak egyszer csak meg *kell* jelennie a kisvárosban, leveleket kell írnia Merkel kancellárnak, majd Bach zenéjét hallgatva szelíd angyalból öldöklő angyallá válva le kell számolnia a neonáci hordával.

Mégis előfordulhat, hogy lesznek olvasók, akik megteszik ezt a lépést. Ha nem a szerző korábbi remekműveihez mérjük az új regényt, továbbá nem a művészi megismerés és világteremtés kérdéseit állítjuk az értelmezés középpontjába (azaz nem tulajdonítunk túlzottan nagy jelentőséget Florian és a Bossz fent idézett vitájának), hanem engedjük, hogy a profin összeállított irodalmi gépezet mozgásba lendüljön, akkor a *Herscht 07769* egészen más oldaláról mutatja magát. Krasznahorkai László regénye ugyanis minden hibája ellenére rendkívül *élvezetes* olvasmány: az izgalmas cselekmény, a színes karakterek, a precíz információadagolás és a feszes dramaturgia, a jól komponált polifón óriásmondat lehetőségeit kihasználó szerkezet, vagy a parodisztikus túlzásra és ironikus ellentételezésre épülő humor végig fenntartja a figyelmünket. (Még akkor is, ha némelyik fordulat kiszámítható, és a szereplői szólamok között olykor nincs jelentős különbség.) Jelen sorok szerzőjének olvasás közben az a tiszteletlen gondolat is megfordult a fejében, hogy Krasznahorkai regénye milyen remek irodalmi alapanyagként szolgálhatna egy nyolcrészes HBO-minisorozathoz…

Egy szó mint száz: nem tartom kizártnak, hogy a *Herscht 07769* sikert arat, hiába fanyalognak a kritikusok; és ha tényleg így történik, az csak arra utal, hogy vannak még együttműködő olvasók a világon. Ami mindent egybevetve azért egyáltalán nem *katasztrófa*.

[2] Például: „[…] a béke és az egészség, pontosabban az egészség és a béke, ez volt Kana-ban és talán az egész Bundesrepublikban a bázisa a létről való eszmecserének, a többit meghagyták azoknak, akik gyerekek, fiatalok, vagy akik úgy általában véve naivak, és még nem tudják, mi az igazán lényeges, vagy végül azoknak az elvakultaknak, akik erősen törekedtek valami úgynevezett nagy cél felé, s közben elfelejtették, hogy hiába az erős törekvés valami nagy cél felé, ha az egészségfronton valami hibádzik […]". (407)

[3] Például: „[…] nehéz volt elfogadni, hogy így volt, és hogy megtörténhetett, volt, aki nem is hitte el, de a többségében a régi félelmek rögtön feltámadtak […], olyan mélyen beépült az emlékezetükbe, mennyire veszedelmes közelségben él egymás mellett ember és farkas […]" (154); „[…] különösen persze Ringer asszony szavai fájtak, nagyon fájtak, amit pedig maga Ringer asszony a legkevésbé sem akart, ő tényleg szerette Floriant, mint ahogy az egész város szerette […]". (142)

[4] Az elbeszélő kaján kommentárja: „[…] az egymáshoz közeli halálesetek az életnek folyton valami olyan oldalára látszanak rámutatni, mintha volna a halál időpontjának eldöntésében valami megszervezettség, valami ijesztő összefüggés, pedig nem volt, csak egymás utáni napokon haltak meg […]". (407)

[5] A kisváros lakói közül egyedül Ringer asszony gondolja, hogy „[…] az a Florian, akit ismert, és az a Florian, aki ölt, *egy és ugyanaz az ember,* Florian nem változott, minden, amit tett, halálpontosan abból következett, aki ő volt, és marad […]". (418) Persze Florian esetében nem csupán a „szelíd angyal" és a „bosszú angyala" különbségéről van szó; a Bossznak az nem fér a fejébe, hogyan lehetséges, hogy „[…] az egyik oldalról egy zseni, de a másikról egyszerűen tökhülye ez a gyerek […]". (30)

NEMES Z. Márió

„Sodoma és Gomora ehhez képest egy nuku”

(Krasznahorkai László: Herscht 07769. Florian Herscht Bach-regénye. Magvető, 2021)

Balassa Péter *A hang és látvány — Miért olvassák a németek a magyarokat?* című rövid esszéje 1995-ből származik, vagyis abból az időszakból, amikor a prózafordulat szerzőinek (Balassa Kertész Imrét, Krasznahorkai Lászlót, Esterházy Pétert és Nádas Pétert nevesíti) komoly német sikerei voltak, bár utólag nyilvánvaló, hogy ekkor már kezd kifulladni a felfutás, és az itt megadott névsor nem bővül különösebben a további évtizedekben. Balassa gondolatmenete szerint a siker „titka” az „ismerősség és távolság feszültsége”, miszerint ezek az írók: „régi írók”. Méghozzá abban az értelemben, hogy modernitás és posztmodernitás regionális elegyét képviselik, mely ebben az esetben egyfajta esztétikai és piaci előnyt jelent, ugyanis képesek a Nyugati közönség számára bemutatni az „európai individuum egyszerre premodern, illetve alig a modern (magyar és kelet-európai) és a modernitásban kilátástalanná váló szituációját […]. És erre éppen »megkésettségük« miatt képesek, hiszen »a nyugati metafizikai gondolkodásmód végjátékának és utójátékának állapotában vannak.«”[1] Vagyis Balassa a magyar és kelet-európai irodalom Másságának értelmezése közben — paradox módon — feloldja ezen poétikai rendszerek társadalmi–kulturális specifikumait a nyugati metafizika-történet „vég nélküli bevégződésének” univerzalizáló kontextusában. Ennek az eljárásnak a „próza negatív teológiájaként” azonosított esztétikai ideológiai koncepció az eredménye. Balassa szerint ez az irodalom „még etikumot is jelent, noha esztétikai autonómiájához nem fér kétség”, mely kettősség egy etikai–esztétikai imperatívuszban, a „szövegek igazságfeltárási kötelességében” jelenik meg. Vagyis az írókat az a határtapasztalat fűzi össze, hogy a nyugati „értékrelativista” posztmodernnel szemben, számukra negatív értelemben ugyan, de még jelenvaló a világ értelemhorizontja, melynek tragikus hiányát kötelességük felmutatni. „Ábrázolás és szövegsterilitás, illetve stílusművészet, jelentés és jelentésvesztés, modernitás és premodern zárványok konfliktusa, a modernitás kritikája, de mégsem radikális posztmodern értelemben, az a határvidék, amely a maga Gestalt-látásával, a csonkaságában felmutatott Egész érzékeltetésével oly szembesítő erejű lehet a nyugati értő olvasó számára.”[2]

Balassa itt is, mint egyéb írásaiban, rendkívül megvilágító — akár önmaga ellenében is. Miközben ugyanis saját esztétikai–metafizikai világnézetét summázza, remekül reprezentálja a nyolcvanas–kilencvenes évek magyar prózakultúrájának nemzetközi kontextusban megértett önképét, melyet természetesen az előbbi kritikai elvek nagyban segítettek kialakítani. Meglátásaiban van valami megejtő, noha a német Literaturbetrieb posztszocialista irodalom iránti kultúrpolitikailag is meghatározott érdeklődésének metafizikai evidencia-éhséggé stilizálása elsőre meglehetősen naivnak tűnik, ha ezt a mai (poszt)-posztmodern rosszhiszeműség felől olvassuk, de lehet, hogy itt valami másról is szó van. Krasznahorkai László „rejtélyes alakja” fontos szerepet tölt be a szövegben. „A kelet-európai archaikum, mely sajnos sokszor egzotikumként hat (ismét csak a Nyugat olykor megszégyenítő tükre), hasonló fogadtatásra talált, mint a nagy latin-amerikai irodalom. […] Itt valamiképpen az orosz ízekkel keveredő nietzschei, negatív vagy nihilisztikus teológia ábrázoló ereje az az archaikus tükör, amely nagy jelentőségű lehet a német olvasó számára.”[3] Balassa komparatív spekulációja felszínre hozza az egzotikum fogalmát, noha nem teljesen világos, hogy a „megszégyenítő tükörből” *mi* verődik vissza? És valójában ki az, aki itt megszégyenül? Az egzotizáló tekintet, mely ezáltal önreflexióra kényszerül? De miben különbözik az archaikus tükör működése mindettől? Lehet, hogy az egzotizáló tekintet valójában az archaikus tükörben talál nyugalomra? Arra akarok kilyukadni, hogy Balassa olvasata sem mentes a megszégyenítő tükörjátéktól, hiszen egész koncepciója felveti az önegzotizáció és az *önkolonializáció* lehetőségét.

Alekszandar Kjosszev bolgár filozófus önkolonializációs elmélete szerint a globalizálódó világ felől nézve „vannak olyan kultúrák, amelyek nem eléggé centrálisak, nem eléggé korszerűek és nagyok a »Nagy Nemzetekhez« képest. Ugyanakkor nem eléggé idegenek, nem eléggé távoliak, és nem eléggé elmaradottak például az afrikai törzsekhez képest. Ezért van, hogy saját zavart állapotuk egy generatív kétely közegéből ered valahol a civilizáció peremén. Európaiak vagyunk, de talán nem eléggé.”[4] A Nagy Idegenektől megkülönböztetett Kis Idegenek határkultúrái tehát egyszerre vannak „bent” és „kint” a modernitás centrumkultúráihoz képest, mely periferikus liminalitás egy „totális, strukturális, nem-empirikus hiány morbid tudata”[5] mentén alapozza meg ezen kultúrák traumatikus önképét. Ugyanakkor a közelség és távolság ellentmondásának traumája *szublimáló racionalizációkat* eredményez, melyek közül a legfundamentálisabb a Nyugattól átvett szimbolikus értékrend megfordítására való törekvés. Ez azt jelenti, hogy a határkultúrák a keletkezésük során átvett és bensővé tett nyugati norma alapján önazonosságukat a marginalizált Idegenség negatív értékrendszerére alapozzák, miközben a negatívnak, tisztátalannak, nem-európainak tekintett szubjektiváció értékindexeit megpróbálják „megfordítani”. Vagyis az, amit addig a centrum tekintetével azonosulva a lényeg hiányának tekintettek, a szublimáló racionalizálás által a „bennszülöttség” autentikus lényegeként fedeznek fel. Az önkolonializáló megfordítás azonban nem lehet szorongástól, gyanakvástól és bűntudattól mentes. Többek közt erre utal Radomir Konstantinović, amikor az általa a *vidék szellemének* nevezett provinciális tudat agóniájáról beszél: „A vidék szellemének utópizmusa e feloldhatatlan, lényegi egzisztenciális konfliktus megoldási kísérletéből fakad; a vidék szelleme azzal válik utópikussá, hogy megpróbálja legsajátabb elvévé változtatni azt, hogy a történelem elfeledte — mégpedig nemcsak a világ »történelmével« (az ő világát kikerülő nagyvilági fejlődéssel) szemben, hanem önmagával szemben is. A vidék szelleme önmagában és önmagával szemben is történelemellenes. Ha determinált, véglegesíteni akarja determináltságát. Ha megtagadták, maga is akarja ezt a megtagadottságot, és ezt tekinti az egyetlen »igazi« létmódnak a világon.”[6]

Természetesen érdemes a traumatikus határkultúrák kapcsán szorosan ragaszkodni azok differenciált geokulturális–történeti kontextusához, hiszen az önkolonializációs gyakorlatok mindig regionálisan meghatározottak. Kjosszev bolgár kulturális összefüggésekre, míg Konstantinović „vidék”-koncepciója (melyre a továbbiakban majd többször hivatkozom) a 19–20. század fordulójának szerb nacionalizmusra koncentrál, ugyanakkor mégsem hagy nyugodni a gondolat, hogy Balassa esszéjében a fenti szublimáló racionalizálás specifikusan magyar irodalmi formájával találkozhatunk. Vagyis a „régi írók” lényeghiányos korszerűtlensége — mely korszerűtlenséget már eleve a nyugati narratíva alapján konstruáljuk meg — hirtelen átminősül a metafizikai–irodalmi értelemben hanyatló Nyugatot önszembesítésre kényszerítő igazságfeltárássá. A tisztátalan méreg tisztító gyógyszerré változik az önkolonializáció pharmakon-logikája által. Miközben mindez nem feltétlenül a „németek” értelmezési horizontját magyarázza, hanem azt, ahogyan a magyar irodalom önmagát konstruálja a Nyugat vélt vagy valós szempontjaival szorongásosan (ellen)azonosulva. Krasznahorkai ebből a szempontból (is) kulcsszerző, ugyanis nála ezeknek az önkolonializációs dinamikáknak komoly ideológiai és prózapoétikai jelentősége van, hiszen korai remekműveiben meggyőző erővel tárta fel a történelemtől elhagyott Vidék apokaliptikus öncsalásait, tragikomikus pszeudo-messianizmusát, ugyanakkor úgy érzem, hogy az életmű egy bizonyos szakaszában túlságosan is hatása alá került saját apokaliptikus tónusának és az igazságfeltárás kötelességének.[7] Ennek a folyamatnak egyik zavarba ejtő következménye az archaikus tükör (ön)megszégyenítő tükörként való kiárusítása, a Kelet-(Közép)-európai önkolonializáció egzotikus szépirodalomként történő nemzetközi újracsomagolása.

Amikor Radnóti Sándor az új regény poétikai újítását (a Krasznahorkai-féle mondatmetafizika egyetlen hipertrófiás mondattá növesztését) problematizálja,[8] egyetlen egyszavas mondattal („Szeszély.”) visszavágva „teríti le” a szerző nyelvi hübriszét. (Bevallom, Radnótinak ezt a frivol gesztusát izgalmasabbnak és emlékezetesebbnek tartom magánál a regénynél.) A „szeszély” kitétel többek között arra utal, hogy felbomlott az egyensúly a Krasznahorkai-poétika két esszenciális dimenziója, a „szociográfiai hitelesség” és a „látomásos fantazmagória” között, illetve hogy a szerző „apokaliptikus ideológiája” túllépett az „írói önellenőrzés” határain.[9] Mindezzel én is egyetértek, ugyanakkor Radnóti „szeszélyezése” nemcsak az ironikus kritika, hanem a megengedő „eltekintés” gesztusa is, miszerint itt egy bocsánatos félresiklásról lenne szó. Persze ez is védhető álláspont, noha én ezt a félresiklást inkább az életműben régóta érezhető átrendeződések manifesztté válásának tekintem, mely már a legutóbbi nagyregény, a *Báró Wenckheim hazatér* (2016), esetében is számos esztétikai konfúzióhoz vezetett. Ezt az akkori kritikai recepció „búvóerecskéi” is jelezték, ahogy azt Körösztös Gergő summázza Sipos Balázs alapján,[10] miszerint Krasznahorkai önmagukba záródó regénytereiből eltűnik az utópia és a tragédia lehetősége, és ezzel a differenciaveszteséggel párhuzamosan felerősödik a „szatirikus-karikírozó dikció”.[11] Körösztös éleslátó kritikájának végkicsengése, hogy a *Herscht 07769* esetében ezek a tényezők inflálják a „regény relevanciáját” és a „befogadás intenzitását”, mert „a tipikusság túlhajtása és a szatirikus elbeszélő pozíciójának fölénye elvágja az empátia szálait és ellehetetlenít minden metafizikai vonatkozást, sőt, a kontemplatív olvasás lehetőségét is”.[12] Az ideológiai fölény azonban a *szatirikus-fordulat* előtt se volt idegen Krasznahorkaitól, hiszen az igazságfeltárási kötelesség az ő esetében egy metafizikai bíráskodás keretében valósult meg, legfeljebb az igazság halálának ügyét tárgyaló peres eljárás különböző szerepkörei voltak változatosabban elosztva a szövegben, míg az utóbbi regényekben egy, az ítéletben már előzetesen biztos vádló vindikálja magának a regényvilág homogenizálása feletti jogot. Az ítélet pedig: megszégyenítő nevetés. Ugyanakkor ebben a nevetésben az a kínos, hogy itt valójában a magába záródó Vidék nevet, nem önmagán (hiszen a „tipikusság túlhajtása” miatt nem is kerül konfliktusba önmagával), csupán önmagában. Ez pedig felmentéssé válik abban az értelemben, hogy Krasznahorkai szatírája fölött átveszi

[1] Balassa Péter: *A hang és látvány — Miért olvassák a németek a magyarokat?*, 330–337, 332.
[2] *Uo.*
[3] *Uo.,* 335.
[4] Alekszandr Kjosszev: *Megjegyzések az önmagukat kolonializáló kultúrákról*, ford.: Karádi Éva, Lettre, 2000. nyár (37. sz.), elérhető: http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre37/kjossz.htm.
[5] *Uo.*
[6] Radomir Konstantinović: *A vidék filozófiája*, ford.: Radics Viktória, Kijárat Kiadó, Budapest, 2001, 127.
[7] Korábban ezt a folyamatot a Krasznahorkai esztétikai ideológiájában több szempontból is osztozó Tarr Béla kapcsán próbáltam kritizálni, de fontos hangsúlyozni, hogy Tarrnak *A torinói ló*val (2011) még sikerült egy esztétikailag kimagasló végponton megállnia a Vidék szellemébe való teljes beleszédülés előtt. Vö. Nemes Z. Márió: *A vidék gyászolása* = Uő: *A preparáció jegyében*, JAK–PRAE.HU, Budapest, 2014, 182–190.
[8] Radnóti Sándor: *Apocalypsis Cum Figuris*, Revizor, 2021. 03. 08., elérhető: https://revizoronline.com/hu/cikk/8925/krasznahorkai-laszlo-herscht-07769-florian-herscht-bach-regenye/.
[9] *Uo.*
[10] Sipos Balázs: *A történelem angyalaiért*, Jelenkor, 2017/7–8, 897–903.
[11] Körösztös Gergő: *Bent szürke, kint nevet*, Litera, 2021. 03. 06.,elérhető: https://litera.hu/magazin/kritika/bent-szurke-kint-nevet.html#_ftn4.
[12] *Uo.*

a hatalmat a Vidék pamfletizmusa: „A pamfletizmus alapvonása: az elszámolás a már ismert, már adott igazság nevében (a pamfletizmus nem keresi az igazságot, mert rendelkezik vele; nem filozófiai szellem, mely az ismeretlen igazság fele fordul, hanem az apriorizmus szelleme, mely birtokolja az igazságot), filozófiaellenes és kötészetellenes vonás, lévén alkotásellenes."[13] Ez a pamfletizmus a tragédia, a konfliktus és az esemény szimulációja, a tragikum megkerülésének tragédiája, mely a Vidék szellemének önbecsapása és egyben a „nagyvilág" megvezetése. Az önkolonializáció olyan provinciális stílusa, mely metafizikai kirakatpert rendez saját vidékiségének, hogy nevetés által halálra ítélve önmagát, végső soron végtelenítse színpompás (a nagyvilág tapsviharával kísért) bevégződését: „A vidék színháza nem szűnik meg röhögni, de nevetése látszólagos nevetés, szüntelen beavatás az abszolút nevetés mint abszolút szabadság tilalmába, beavatás a vidék szellemének normativitásába, e normativitás színtiszta szolgálata."[14] A *Herscht 07769* regénytere tematikai szempontból is imitálja a *Báró Wenckheim hazatér*t, pontosabban Krasznahorkai egyik alaptoposzát, a kisvárosi apokaliptikát variálja tovább, ezúttal a magyar alföldről a türingiai Kana-ba telepítve a világ bevégződésének esetleges locusát. És épp a locus esetlegességével kezdődnek a problémák, ugyanis mintha mindegy is lenne, melyik geokulturális térben tűnik összeomlani, ez a világ mindig ugyanaz, és mindig ugyanúgy akar bevégződni. (A regénycímben megjelenő irányítószám épp a lokalitás/identitás apokaliptikus felszámolódásának jelölője.) Persze metafizikai szempontból ennek még lenne megfontolható jelentése, hiszen itt az egyetemes Igazság visszahúzódásáról van szó, egy modernista Nagy Narratíva (ön)megkérdőjelező agóniájáról, ugyanakkor Krasznahorkainál korábban mindez szükségszerűség és esetlegesség differenciált viszonyában vált elbeszélhetővé, ahol a negatív teológia egyetemessége elválaszthatatlan volt az összeomló lokális valóság irodalmi egyénítésétől. Győrffy Miklós már a *Báró…* kapcsán problematizálja a gyulai topográfia referenciája, illetve a konkrét közéleti utalások és a regényvalóság közti viszony darabosságát a régebbi művek ökonomikusabb megjelenítéséhez képest.[15] Ez Kana esetében is megfigyelhető, több a referencializáló utalás (már a COVID-járvány „előszelét" is érezni), de egyúttal a tipizáció is erősebb, mindebből torz aránytalanság, a „felületes empirizmus" és „misztifikáló szimbolizáció" elegye következik.[16] A felületes empirizmus abban nyilvánul meg, hogy Krasznahorkai a kelet-német geokulturális klíma tárgyi és mentális felépítésében gyakorlatilag turisztikai közhelyekre szorítkozik, vagyis annyiban egyénít, hogy a szereplők éjjel-nappal Bockwurstot esznek a Grillhäuselben, esetleg némi NDK-nosztalgiából kifolyólag elcsábulnak a Tote Oma vagy a Frikadelle irányában, a helyi értékek iránt elkötelezett neonácik pedig a 409 türingiai sörből a Köstritzert favorizálják. Ezek az (ön)kolonializáló egzotikumok végső soron ennek a társadalmi létnek a szorongató sekélyességét hivatottak az olvasóra kényszeríteni, miközben nem számolnak be egyébről csak a Vidék előtt kapituláló stílus sekélyességéről és provinciális elitizmusáról. Ahogy a regény vége felé a május elsejei „népünnepély" primitivizáló bemutatása is valójában egy specifikus életformával kapcsolatos teljes érdektelenség és metafizikai diszkreditáció megtestesülése. Az univerzum titkát kifejező „autentikus" Bach élvezete helyett a kisvárosi tömeg a slágerzenére ünnepel, de az NDK-s örökségre (is) alapozó német Schlager-kultúra megidézése, ahelyett hogy önálló társadalmi–kulturális érdeklődésre vagy jelentésességre tarthatna számot, csupán ennek a degenerációs folyamatnak az üres gesztusa. Hiszen a jelenetből nem tudhatunk meg semmit a *Wenn Mutti Früh Zur Arbeit Geht* bonyolult szociokulturális metaforikájáról, arról, hogy egy Stefanie Hertel (1979) és egy Brigitte Ahrens (1945) életműve között milyen generációs és esztétikai összefüggések vannak, egyáltalán milyen befogadói perspektívából, milyen mediális–társadalmi környezetben zajlik a Wende után ennek a heterogén tömegkulturális hagyománynak a megélése és fogyasztása.

Mindennek van egy további kísérteties következménye. Mivel a felületes empirizmus és a tipizálás túlhajtása a kiüresedett jelölők sematizmusában szegényíti el a regényvilágot, valójában mindegy, hogy Kana-ban vagy Gyulán, Kelet-Németországban vagy az Alföldön járunk, az apokaliptikus Nagy Narratíva szempontjából mindkét lokalitás egyaránt igazságdeficittel rendelkezik, vagyis ürességében azonos. Ez azt jelenti, hogy nincs is szükség egy újabb lokalitás írói feltárására (vö. a pamfletizmus nem keresi az igazságot, mert rendelkezik vele), tehát a Vidék szelleme mindenhol, ami a Vidékhez tartozik, ugyanúgy legitim. Ebből az episztemológiai gőgből, mely az (ön)kolonializációs bosszúvágy kifejeződése, következik az az írói szeszély, hogy Krasznahorkai nem vesződik a karikaturisztikus figurák, mentalitásformák és habitusok geokulturális illesztésével. Mintha érezhető lenne, hogy igenis valami konkrét abúzusa által termelődött ki ez az „allegorikus színház",[17] ugyanakkor ehhez járul egy újabb abuzív megtévesztés, miszerint a szatirikus nevetést egy „másik" lokalitásra erőltetem rá normatív módon, ezáltal a vidék hamis totalitásába zárom bele az engem megtagadó, de bosszúból általam is megtagadott Történelmet. A regény szereplői ezért pszeudo-németek, hiszen habituálisan, tudatilag és érzéki–testi viszonyaikban (a *Vertreter* régen-minden-jobb-volt dohogása, Hopf asszony „színtiszta félelme" vagy Burgmüllerné és Schneiderné szomszédasszonyi konkurenciaharca) nem különböznek semmiben a *Báró…* pszeudo-magyar karikatúráitól.

Bevallom, először arra gondoltam, hogy itt valami különösen ravasz hungarofuturista stratégiáról van szó, az (ön) kolonializációs mechanizmusok kritikai megzavarásáról. A pamfletizmussal való túlazonosulásról, amikor a határvidék úgy kebelezi be a centrumot, hogy ezzel feltárja és dekonstruálja a szubliminál racionalizálás traumatikus eredetét. A helynevek

[13] Radomir Konstantinović, 27.
[14] *Uo.,* 20.
[15] Vö. Győrffy Miklós: *A karmester és muzsikusai*, Jelenkor, 2017/7–8, 891–897.
[16] Vö. Radomir Konstantinović, 39–45.
[17] Vö. *Uo.,* 17–20.

magyar és német helyesírása miért keveredik annyira esetleges módon a regényben? Türingia Thüringia, Jéna Jena, de Drezda nem Dresden, ahogy Lipcse sem Leipzig. Mintha mindezzel a „Nemzeti Bachterület"(37) geokulturális szétszórására, a térség hungarofuturizálására utalna? Hiszen nem marad említés nélkül a Bach-család magyar eredete sem. A határvidék kísérteties rögzíthetetlensége lenne itt a lényeg, egy olyan paratér kialakítása, melyet a kelet-(közép)-európai posztszocialista fantomok, a pszeudo-német-pszeudo-magyarok népesítenek be? De akkor hol vannak a többiek? Mármint a többi lokális Kis Másik? A lengyelek, ukránok, csehek — miért a magyar mintázat feszül neki a zombifikált NDK-nak? Miért szól Omega (is) a majálison? Persze lehet, hogy túlgondolom, és a válasz újra csak: szeszély. Krasznahorkai episztemológiai gőgje a Vidék szelleme általi megszálláshoz vezet, mert hiába akarja egy esztétizált szeánsz keretében kinevetni a kísérteteket, abuzív megtévesztése valójában önmegtévesztés, hiszen nem tud kimozdulni saját (archaikus és megszégyenítő) tükörlabirintusából.[18] Pedig jó lenne megérteni a fantomokat, ugyanis a regény ígérete, az apokaliptikus narratíva összefűzése Kelet-Németország társadalmi–politikai klímájának jobbra tolódásával, illetve a neonácizmus előtérbe kerülésével, rendkívül izgalmas. Sajnos azonban a provinciális apokalipszisnek való írói behódolás feltételezi és magyarázza a társadalmi összefüggések iránti érzéketlenséget is. (Félreértés ne essék, nem a szociografikus tényirodalom eszközeit hiányolom, ugyanakkor ez az arisztokratikus nihilizmus a valóság olyan „szófosztásához"[19] vezet, mely allegorikus stílusként is használhatatlan nyelvet eredményez.) Kana neonáci sejtje a *Báró…* motoros rendfenntartóit idézi. Ezek a félállati karikatúrák — Totótól Dzsé-Ti-ig — a korábbi regény dehumanizáló mélypontját jelentették, de legalább volt bennük valami drabális báj, míg a *Herscht 07769* „szegény nácijai" (232) nem is íróilag elszegényítve vegetálnak, hanem egyszerűen nem léteznek. Bossz és a kompániája a mondatok megkülönböztethetetlen tárgyai/alanyai, akikről annyit lehet tudni, hogy gyúrnak, söröznek és tetováltak. Utóbbi szempontból sincs nagy változatosság, hiszen vagy a vaskereszt vagy a „piros nyelvű sasos címer" (19) jöhet szóba. Nem mintha Krasznahorkaiban felmerülne, hogy milyen testkép- és identitásformációkat eredményez, illetve milyen érzelmi–ideológiai hátteret előfeltételez tiltott önkényuralmi jelképekkel való napi 24 órás együttélés. A vezetőn kívül egyedül Karin lóg ki valamelyest a csoportból, noha nem világos, hogy miért ő lesz a regény legdémonikusabb nácija, vélhetően azért, mert nő, vagyis az egzotizáló redukció itt még kap egy kínos gender-vetületet is. Pedig ez a perspektíva még érdekes is lehetne, hiszen a kortárs német neonácizmusban egyre jelentősebb szerepet vállalnak a női mozgalmárok.[20] De a regényben nem csak ez marad homályban. Nem világos, hogy van-e bármilyen történeti–szociológiai stb. specifikuma a volt NDK területén felélénkülő szélsőjobboldali aktivitásnak, hogy miért a neonácik voltak a Wende legnagyobb nyertesei, miben különbözik a „Baseballschlägerjahre"-ként is emlegetett[21] ezredforduló előtti időszak a jobboldali újpopulizmussal áthatott jelentől, illetve milyen szélesebb gazdasági–történeti kontextusba ágyazódik mindez? Krasznahorkai szegény nácijai csupán a pamfletizmus „nem-szubjektív szubjektumai",[22] a ROSSZ élőhalott totemjei, akik az infantilis végkultuszban önmagába záródó Vidéket szolgálják: „mert mindig így kezdődik, hogy csak egy-két senkiházi, egy-két beteg szerencsétlen kezdi, igen, ez igaz, de eljön a pillanat, amikor ezek megtalálják, »valamennyiünk ütőerét«, azt az eret, amit ha megérintenek, minden visszajön, a sátán jön vissza". (134)

Bossz karakterének a két legfontosabb — dramaturgiai jelentőséggel is bíró — mozzanata, hogy ő egyfajta apapótlékot jelent a főszereplő, Florian számára, és egy elkötelezett Bach-rajongó, mely szenvedélyt megpróbálja a szent háborodott toposzát képviselő fiúra is áthagyományozni. Hogy mit lát Bossz Bachban, illetve hogyan kapcsolódik ez össze a neonáci ideológiával, elég homályos. „Bach itt élt, és itt élt az összes Bach, ha nem tudnád, és eképpen ez egy Nemzeti Bachterület, az igazi német Thüringiában a Bachhal foglalkozik, nem az univerzummal, mert Wechmartól Lipcséig tart nekünk az univerzum, megértetted?" (37) „Bach az élet titka", és „meg is van fejtve!!!" (126), „német karakter zenében kifejezve". (165) Vagyis a Nemzeti Bachterület szóképben a „faj" és a „táj" fiziognómiai egysége fejeződne ki, ahogy esztétikailag Bach zenéjében is. Ebben az ideológiai értelmezésben még lenne is fantázia, mármint ki lehetne dolgozni, hogy miképp „élődik át" ez a 19. századi völkisch eszmékben gyökeredző — egészen Wilhelm Heinrich Riehl *Land und Leute* (1857–1863) című művéig visszavezethető[23] — elképzelés egy 21. századi konkrét táj- és zeneesztétikai tapasztalatban. Ugyanakkor ebben a felületes empirizmusban ilyesféle fenomenológiai finomhangolásokat igénylő ideológiakritikára nincs esély. Vagyis nem tudjuk, hogy miért és hogyan fejti meg önmagának a Bossz Bachot itt és most „Thüringiában", hogy

[18] Sipos Balázs és Körösztös Gergő közös (és valóban zavarba ejtő) dilemmája, miszerint Krasznahorkai vagy a megjelenített társadalom fantáziája tehető-e felelőssé a regényvilág sematizmusaiért, a *Herscht 07769* esetében épp az abuzív megtévesztések ezen rendszere felől tűnik — még ha nem is teljes bizonyossággal — megoldhatónak.
[19] Radomir Konstantinović, 97.
[20] A szcénával és az ún. bajtársi társaságokkal *(Kamaradschaften)* szoros kapcsolatot ápoló szélsőjobboldali NPD *(Nationaldemokratische Partei Deutschlands)* keretei közt például már egy önálló női frakció *(Ring Nationaler Frauen)* is létrejött. A neonácizmus társadalmi imidzsét átformáló „női jelenlét" és a képviselt tradicionális értékek sajátos belső feszültséget eredményeznek a közegben, mely ugyanakkor számos új politikai–ideológiai szereplehetőséget is eredményez. Vö. Andrea Röpke – Andreas Speit: *Mädelsache! — Frauen in der Neonazi-Szene,* Christoph Links Verlag GmbH, Berlin, 2011; és Katharina Neumann – Philip Baugut: *Neonazis im Scheinwerferlicht der Medien – Eine Analyse reziproker Medieneffekte innerhalb der Neonazi-Szene in Deutschland,* Springer, Wiesbaden, 2016, 13–19.
[21] Vö. https://www.zeit.de/video/2020-12/rechte-gewalt-ostdeutschland-neonazis-baseballschlaegerjahre.
[22] Radomir Konstantinović, 19.
[23] Vö. Georg L. Mosse: *The Crisis of German Ideology — Intellectual Origins of the Third Reich*, Schocken Books, New York, 1981, 19.

van-e bármiféle feszültség ezen ideológiai megfejtés és a személyes esztétikai viszony között, hiszen a motívum gyorsan kimerül a nácizmus és a komolyzene összeférhetetlen összeférésének közhelyes újramondásában.

És a homály egyre csak fokozódik. Floriannak ugyanis láthatóan gondjai vannak Bossz megfejtésével, de az ő — a regény metafizika dölyfe által sugallt — „autentikus" Bach-tapasztalata legalább annyira érthetetlen vagy motiválatlan, mint a neonáci vezér nem-autentikus „tévedése". Florian számára ugyanis Bach zenéjének „STABIL SZERKEZETE" (376) — melyben nincs ROSSZ, és nincs „véletlen" vagy profán időbeliség — az apokaliptikus erőknek kitett univerzummal szembeállítható metafizikai igazság. Vagyis itt van ez a pszichózis határán egyensúlyozó, korlátozott értelmi képességekkel és kulturális tőkével rendelkező huszonéves fiú, aki nemcsak Schopenhauer zenemetafizikája felől éli meg Bachot, hanem minderről értelmező módon számot is ad Angela Merkelnek írott leveleiben. Persze már az apokalipszis „intuíciójával" is gondok vannak. Florian ugyanis Köhler úr antianyagról szóló fizikai eszmefuttatásait értelmezi félre a „maga sajátos rendszere szerint" (25), hogy végül eljusson — Bach hallgatásával párhuzamosan — a vég nélküli folyamatos bevégződés felismeréséig: „de nem várnunk kell az apokalipszisre, meg kell értenünk […], hogy az apokalipszis az életnek, a világnak, az univerzumnak, a Valaminek a természetes állapota, most van az apokalipszis, Kancellárasszony, ez az, amiben élünk évmilliárdok óta." (105) Az időnek ez a „kificamodása" a regény narratívájának elliptikus szerveződésével van szemléltetve, ugyanakkor mindez akkor sem magyarázza meg, hogyan képes Florian a „maga sajátos rendszerében" megérteni és diszkurzívan meg is fogalmazni a keresztény-teológiai apokalipszis-fogalom dekonstrukcióját, vagyis a végidő posztapokaliptikus szétszóródását. A paranoid–misztikus reveláció még elfogadható lenne ettől a Miskin-karaktertől, de Florian mégse a *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* (1903) Schreber doktora, aki intellektuálisan képes lenne saját téveszméit analitikus módon rekonstruálni.

Florian megmagyarázhatatlan intellektuális emancipációja addig a pontig tart, amíg rá nem jön, hogy az ARAL-kút felgyújtásáért Bossz és a neonáci sejt tehető felelőssé. Erre a traumatikus felismerésre szimbolikus apagyilkossággal, illetve a nácik egyenkénti levadászásával reagál. Az allegorikus színház üresjárataival fékezett, kifejezetten lomha regény utolsó negyede tehát hirtelen megiramodik, mely egyfajta zsánerváltásban is megnyilvánul, hiszen a végítélet-regény akciófilmes boszszúdrámában csúcsosodik ki. Mintha a kificamodott (regény-)idő az állati regresszióba esett Florian igazságtevésében állítódna helyre. Ugyanakkor a regényzárlat inkább hat akaratlanul önparodisztikus zsánerirodalmi „kisiklásnak", mintsem mitikus parafrázisnak. Ezt a törést érzékeli Margócsy István is, amikor Florian szerepformáinak összeegyeztethetetlenségére utal: „Miskin herceg szerepét átveszi, minden szégyenkezés nélkül, Bruce Willis vagy Mel Gibson."[24] Szerintem persze nem a popkultúra és a mitikus–szakrális struktúrák elvi összeférhetetlenségével van baj: se Miskin hercegnek nem kéne szégyenkeznie Mel Gibson miatt, se fordítva. A probléma inkább az, hogy a regény Miskin hercegről és Mel Gibsonról *egyaránt* túl keveset gondol, ehelyett a provinciális arisztokratizmus szatirikus (ön-) gyűlöletével neveti ki önmagát és a számára idegen világokat. Még csak nem is az állatszimbolika fetisizációja visszás, hiszen ez a vidék esztétikai ideológiájának — és Krasznahorkai korábbi szövegeinek is — fontos struktúramozzanata: „Rendkívül erős kapcsolat van az arisztokratikus szemlélet és az állatiság felé tendáló regresszió szemlélete között. Éppenséggel az arisztokratikus formalizmus, mint a maga kérlelhetetlen banalitásába bezárt vidéki szellem elfojtásának legmagasabb foka, vezet el az állathoz mint legfőbb ideálhoz."[25] A helyzetet az teszi menthetetlenné, hogy a rituális–monologikus próza nem ismeri fel önmaga nyelvi és ideológiai meghatározottságát, azt, hogy a „stílus szolgálata alapjában véve a biztonság szolgálata",[26] ezért önreflexió és kétely nélkül hajtja végre a banálisan „tisztátalan" állatiból a banálisan „tiszta" állatiba való menekülést. A mitikus berzerkerré változó fiú és a köré felsorakozó bestiárium (farkas+sas) dimenziója épp annyira üres, mint Kana empirikus valósága, vagyis a különböző létszférákat megcélzó banalitások olyan esztétikai anti-anyaggá változnak, mely művészi értelemben rántja a „semmibe" a regényvilág Patyomkin-faluját.[27]

Az az igazság, hogy a kritikám végére érve egyszerre fáradok és bizonytalandom el, hogy nem egy szalmabábokat gyepáló szalmabábot gyepálok-e, vagyis hogy a banalizáció örvényébe belesodródva nem én banalizálom-e túl a szöveget. Hosszan lehetne sorolni még a problémákat, ugyanakkor méltányosságból (vagy a csalódás szintjének jelzése érdekében) érdemes újra rámutatni, hogy ez a vidéki stílus nem volt mindig ennyire világidegen. Krasznahorkai nyelvének még az ezer sebből vérző *Báró…*-ban is volt hozzáférése saját kozmoszának anyagiságához, nem tévesztette meg teljesen önmagát az ideológiai fölény abuzív szenvedélye. Ennek remek példája a regény kezdetén a Tanár úr „tiszta állatiba" menekülésének, a kisváros határában történő „új honfoglalásának" leírása: „a három raklapnyi magas hungarocelltorony volt a kiindulópont, s ő innen kezdett bele az építkezésbe, amit nem kis részben a hungarocelltornyok előbb említett, mélyen szimbolikus értelmezésének köszönhetően tényleg úgy hívott, hogy honfoglalás, és ez sokkal könnyebb volt, mint amire számíthatott, mert ahogy megvolt az elhatározás, és kezdett kijárni ide, ahogy kiválasztotta a helyet, és alaposabban körülnézett a tágasabb területen, miből is építhetne, valóságos gazdagságra lelt, egy kincsestárra, mely a környékről begyűjtött deszkákból széthajigált autógumikból, elhagyott, összeomlott tanyaépületek, egykor mezsgyehatárokat jelző, kifordult cölöpök, kátránypapír tekercsek, félredőlt, korhadó magaslesek, madárijesztők, rozsdás ekevasak, boronaágyak és kútfedőlapok, hajdani itatóvályúk és leszakadt gémeskutak, fűbe zuhant, útszéli imahelyek, horpadt bádogkrisztusok és egyszerűen csak úgy titokban idehordott és ide leborított régi hűtőszekrényajtók és televízió-képernyők, autóroncsok és kiszolgált, elhajigált, ezernyiféle ruhanemű még használható anyagaiból állt, egyszóval a szétszóródott, időtlen szemét elemeiből, a szemétből tehát, akik, jegyezte meg munka közben a Tanár úr, vagyunk."[28] Az arisztokrata nihilizmus ideológiai struktúrája itt is jelen van, de nem uralkodik el teljesen az önkolonializáló stílus üressége. A Vidék szócsöveként megszólaló Tanár úr felismerésében, miszerint ez a szemét mi vagyunk, nem egyszerűen a tárgyi–érzéki kultúra maradványainak metafizikai diszkreditálása a problémás, hanem ennek a „tisztátalanságnak" a homogenizálása és időtlenítése. Ugyanakkor ez a mondat nemcsak távolságot képes tartani az ideologikus tudattól, hanem ellent is mond neki, hiszen differenciált szemantikai–lexikai gazdagságával a szemét konkrét életvilágba ágyazott történetiségét mutatja fel. A hungarocell, a kátrány és a bádog érzéki nyelviesítése képes felvillantani valamit abból a fenomenológiai–társadalmi összetettségből, ahogyan „mi" *épp ez a szemét* „vagyunk".[29] Vagyis itt megszületik a Vidék materalitásának poétikai archeológiája. Ezzel szemben a *Herscht 07769* „szerzői önkénye"[30] nem az életvilág „húsával" konfrontálja a Vidéket, hanem a Vidék szófosztó stílusával habzsoltatja fel a világot és az életet egyszerre. Hogy miért és hogyan olvassák majd ezt a „németek", nem tudom, hogy miért és hogyan olvassák ezt a „magyarok", csak sejtem, de remélem, nem lehet az irodalomban mindent szeszély és szégyen cinkosságára alapozni.

[24] Margócsy István: *A Krasznahorkai-jelenség*, Élet és Irodalom, LXV. Évf., 15. sz., 2021. április 16., elérhető: https://www.es.hu/cikk/2021-04-16/margocsy-istvan/a-krasznahorkai-jelenseg.html.
[25] Radomir Konstantinović, *Uo.,* 103.
[26] *Uo.,* 9.
[27] És ha már popkultúra: meggyőződésem, hogy az ősgermán farkas-ikonográfiából már Taiki Waititi is többet tudott kihozni a *Thor: Ragnarök*ben (2017) Fenrir és Hulk összecsapásának koreografálása során.
[28] Krasznahorkai László: *Báró Wenckheim hazatér*, Magvető, Budapest, 2016, 33.
[29] Vö. Krisztina Fehérváry: *Politics in Color and Concrete – Socialist Materialities and the Middle Class in Hungary*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis, 2013.
[30] Margócsy István, *I. m.*

KLAJKÓ Dániel

Fulladásos fellélegzés

(Halász Rita: Mély levegő. Jelenkor, 2020)

Az írás, az írói mesterség tanulhatóságával kapcsolatban felmerülhetnek kétségek, ugyanakkor hazánkban is egyre népszerűbbek a kreatívírás-kurzusok vagy a különböző írószemináriumok, és ami még bizonyos, hogy Kukorelly Endre pokoli jó szépírótanár lehet. Három remek fiatal szerző (Bakos Gyöngyi, Halász Rita és Harag Anita) is az ő szemináriumán tűnt fel írásaival, majd a Független Mentorhálózat keretein belül a kortárs irodalom neves szerzői, irodalmárai csiszolták tovább a tehetségeket. Mára mindhárman elmondhatják magukról, hogy az első kötetmegjelenésük után járnak. Harag Anita *Évszakhoz képest hűvösebb* című novelláskötete 2020-ban a legjobb első prózakötetnek járó Margó-díjat is elnyerte, és a szerző számos egyéb kitüntetésben, ösztöndíjban is részesült. Halász Rita *Mély levegő*jét pedig felfokozott várakozás övezte az irodalmi szcénában, hiszen az *Alföld*, a *Jelenkor*, a *Tiszatáj* lapszámaiban publikált novellák, részletek egy már kiérlelt, jól működő, sajátos hangú prózavilágot, s egy kész író képét tükrözték.

Halász Rita prózájával először a FISZ-tábor egy szöveggondozó foglalkozásán találkoztam. Mély nyomot hagyott. Ha igazan őszinte akarok lenni, irigyeltem a mondatait, már akkor, abból az egy részletből. Annyira természetesek voltak, semmi görcs, az írni akarás szándéka nem érződött rajtuk, mintha a mondatok maguktól kerültek volna a papírra, ahogy felolvasta őket. Feszesek voltak, akárcsak az a popsi, amiről szó volt a részletben. Most pedig kézbe vehettem az első kötetet, végigrágtam, többször is. Irigykedek-e még? Igen. Halász Rita stílusa továbbra is magával ragadó. Németh Gábor találóan, Halász egyedi és egységes hangját kiemelve mutatta be a szerzőt a Litera oldalán: „Sokaknak több kötet kell, hogy igazán a saját hangjukra találjanak, ő a kezdettől másokéval összetéveszthetetlen írásokat publikál, mintha az első könyveit a fiókban rejtegetné."[1] A *Mély levegő* egyik nagy kvalitása éppen az egységes megszólalásban keresendő. A nyelvezet természetessége; a mondatok pulzáló ritmusa — ahogy halad rajta a szem — továbbra is egy remek írói praxist sejtet. A homogén, végletekig húzott nyelv, a „jeges szubjektivitás",[2] az olykor humorosan fájdalmas elbeszélői hang

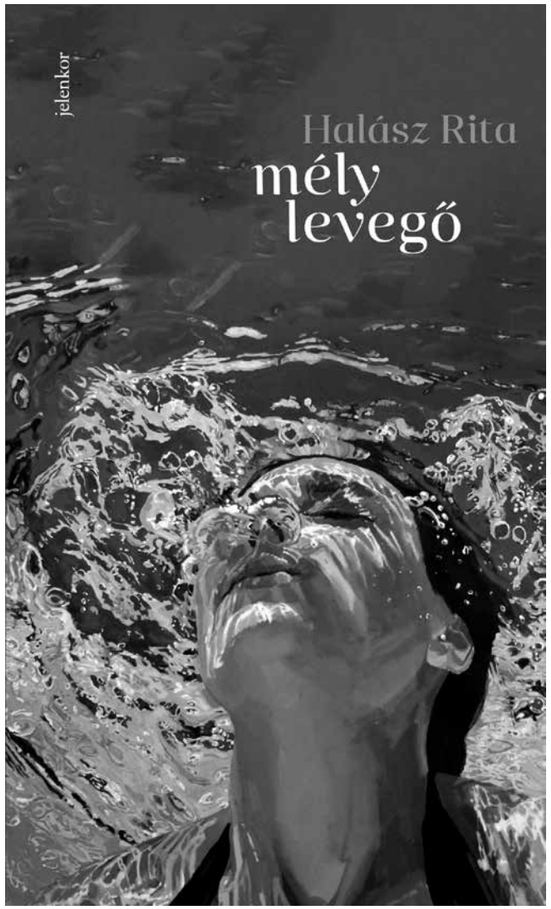
[1] Németh Gábor: *A szenvtelenség szenvedélye*, Litera, 2017. december 17., elérhető: https://litera.hu/magazin/kritika/a-szenvtelenseg-szenvedelye-halasz-rita-irasairol.html.
[2] *Uo.*

pedig egy jelentős problémát emel fikciós világának középpontjába: az abúzust, a családon belüli erőszakot és kilépési kísérletet egy dominancián alapuló párkapcsolatból.

Ugyanakkor a *Mély levegő* minden pozitívuma ellenére sem tudok egyetérteni Kőrizs Imre decemberi, a Magyar Narancs irodalmi sikerlistájához fűzött megjegyzésével, miszerint „Halász Rita könyve jobb, mint a helyezése: ott a helye a három előbbi fikciós próza között".[3] Egy igazán nagy problémám van a regénnyel, ami az eddigi kritikai szólamoknál negatívabb tónust kölcsönöz jelen írásnak, hogy a *Mély levegő* túl kevés teret ad az olvasó értelmezési szándékának, túlmagyaráz. Ha metaforikusan akarnám megfogalmazni, és ehhez a szöveg motívumkészletét is felhasználni, akkor azt mondanám, míg a kötet narrátora, Vera a történet végére levegőhöz jut és fellélegzik, addig az olvasó egy kicsit belefullad.

Az eddigi recepcióban elő-előkerült, illetve a szerzővel készült interjúkban vagy a Margó Irodalmi Fesztivál bemutatóján is taglalták a kötet egy kirívó pretextusát, a borítóját. Ezen Samantha French *Breakthrough II* című képe látható, melyen egy nő épp a vízfelszínre bukik levegőért vagy a levegővétel után merül a víz alá. E kétértelműség a kötet narratívájával együtt egy olyan szemantikai mezőt alkot, amely szintén a történet elbeszélője, Vera helyzetének kettősségére figyelmeztet: ő is épp egy bántalmazó kapcsolatból igyekszik kilábalni, levegőhöz jutni, de úgy is értelmezhetjük e kilépési kísérletet, hogy a férj, Péter elhagyásával, a válással egy még nehezebb, a szétcsúszással fenyegető egzisztenciális időszak következik be Vera életében. (A regény végeztével az első olvasat tűnik a kielégítőnek.) Hiába illeszkedik e túlságosan is szuggesztív vizuális elem pontosan a textus jelentéshorizontjához, és működik szemantikai sorvezetőként, az én esztétikai ízlésemnek vagy olvasói elvárásomnak ez túlontúl kijelöli, milyen irányba mozdítsa interpretációs étvágyát. E neuralgikus pont, mármint a túlbeszélés és az értelmezési lehetőségek túlhangsúlyozása, a narrátor, Vera szólamaiban is tetten érhető.

Szignifikáns eleme a *Mély levegő*nek a történetmondás, hiszen az elbeszélő gyakran mesél a két gyerekének, és maga a narratíva egésze is felfogható egy anya hosszú „meséjének". Az egyik ilyen alkalomkor, *A kis hableány* elbeszélésekor is könnyen konzisztens kapcsolat állapítható meg a mese és Vera élethelyzetével, hiszen elnyomott félként kényszerül egy ideig e párkapcsolatba, de ezt a kapcsolódási pontot felesleges még Verának egy megjegyzéssel az olvasó tudtára adnia: „A kis hableány elvette a varázsitalt, szólni sem szólhatott, mert se beszélni, se énekelni nem tudott többé. Anya, folytasd! Miért sírsz, anya? Mert hülye! Annyira hülye. Anya, ne beszélj csúnyán! Butaságot csinált. Nem volna szabad lemondania a hangjáról. Nem ismeri a királyfit, csak megtetszett neki. Ne sírj, anya, a végén őt választja a királyfi, láttam a tévében. Akkor sem volna szabad lemondania a hangjáról." (84) Egy másik szöveghely, ahol szintén ebbe a hibába esik a *Mély levegő*, amikor a pszichológus elmagyarázza a narrátornak, hogy férje, Péter az erőszakosságra való hajlamot, a dominancián alapuló interperszonális viszonyt az otthoni mintából teszi sajátjává. Pedig a könyv egyik erőssége, hogy Vera csa-



ládjában nagyon részletesen mutatja be, milyen szülői mintákat lehet átvenni. Gondolok itt akár az elbeszélő családi hátterére, ott is történt egy válás, illetve Vera édesanyja is kis hableányként élt férjével. Az olyan túlmagyarázások is zavarónak hatnak, mint a narratíva legelején, ahol a takarítás és a rendrakás mint az egzisztenciális bizonytalanság leküzdése tételeződik, de ezt is még aláhúzza magyarázatával az elbeszélő: „Nyavalygok, hogy nem kellett volna eljönni, innen egy óra az óvoda, nincs pénzem, nincs munkám, a lakás ragad a kosztól. Itt biztonságban vagy, válaszolja. Csak rendet kell tenni és kitakarítani. Azt viszont már nem lehet rendbe hozni. Az csak illúzió." (7)

A *Mély levegő* narratívája, egy olvasati opcióként, úgy is szemlélhető mint egy önbizalmat, magabiztosságot vesztett anya kísérlete az önmagunkba vetett hit újrafelfedezésére. Vera egy olyan párkapcsolatból menekül, ahol Péter dominanciája érvényesül közös életük minden szegmensében. Szépen jeleníti meg a kötet, hogy ez az uralmi pozíció hogyan is működik a feleség szemszögéből. Az egyik legsikerültebb szöveghely, amely többször is visszatér, a nyelvi kioktatás: „Ha továbbra is így esik a hó, nem tudunk felmenni a hegyre. A hó hullik, csak a proli pestiek mondják, hogy esik. Péter hangja visszhangzik a fejemben." (5) Szintén remek jelenet, amikor Vera nem hallgat férjére, és nem megy át a piroson a nagyobbik gyerekkel, erre a hatalmi pozícióján esett csorbaként tekint Péter. És a valódi fizikai erőszakot taglaló részeket még csak nem is említettem. Vera életében az irányító szerepkört mindig is a férje töltötte be, és egyben korlátozta is őt. Ez csak erősíti azt a jelentésmezőt, hogy a szövegtérre úgy tekintsünk, mint visszahódítási kísérletre, melyben az elbeszélő is újra cselekvő személyként tud funkcionálni, ő is irányító szerepkört tud betölteni. Idekapcsolható a kötetben akcentuált légzés- és úszásmotívum is. Nem véletlen, hogy a *Mély levegő* a biztosan, a kiszámíthatóan vezető apa képével indítja a regényt: „[…] lassú tempóban haladunk. Szeretem, ahogy vezet, egyenletes ritmus, nincsenek hirtelen mozdulatok". (5)

A férjtől való elköltözés után, az eddigi irányító, fix orientációs pontot képviselő személy mellett Vera édesapja újra vezetőként tűnik fel egy pillanatra. Ehhez társítható a narrátor rossz és határozatlan orientációs képessége. Ennek a bizonytalan képességnek a szerves énképbe épülése Péternek is köszönhető: „Koncentrálni kell. Merőlegesek és párhuzamosok, házak, utcák, nem bonyolult. Minden eszközöm megvan, hogy eljussak a célig. Á pontból bébe, semmi egyéb, a köztük lévő teret kell bejárni. Egy utcát előre, jobbra be, a másodiknál balra. Öt perc az egész… Idegen utcanév. Nem tudom, hol vagyok, nem emlékszem, hogy bekanyarodtam vagy egyenesen jöttem. Nézem a térképet, magamban hallom Péter hangját, mit bénázol már, te szerencsétlen. Sosem tudtam tájékozódni. Ha Péter megkért, nézzem az utat, eltévedtünk." (42) A férj határozott, vezetői kvalitásait tovább erősítik azok a szöveghelyek, melyek az ezermester oldalát firtatják, vagy amikor valami nem jut eszébe Verának, és ezt azzal nyugtázza, „hogy Péter biztos tudná". (44) Az ebből következő nyomás, az egzisztenciális lehetőségek elnehezülése, a házasságból történő kilépés és az egyedüli gyereknevelés realizációjaként is értelmezhetjük az elbeszélő levegővételi nehézségét: „Próbálok nagy levegőt venni, nem sikerül. A mellkasomon ül valaki, Inkább két kézzel tenyerel." (59) Vagy: „Hosszú, mély levegővétel kellene, egyenletesen, könnyedén feltölteni a mellkasomat." (66) (Az elakadó levegő szemantikáját egyébként még bővíti Vera szüleinek a kapcsolata, mely szintén fojtogató légkörű.)

A szöveg egy későbbi pontján a megoldás, vagyis a magabiztos, cselekvő én visszanyerése helyett megjelenik a menekülés, másképpen: a levegővételt helyettesítő cselekvés, a kokainozás. Márk, aki a kokaint megismerteti a narrátorral, a szex miatt kerül az életébe, és egy elodázási lehetőségként tételeződik, ami késlelteti Verának a magabiztos, független önképének a visszanyerését. Miközben, természetesen, amikor a nő azt kérdezgeti tőle, hogy szereti-e a férfi, akkor az is az önképre vonatkozó megerősítési kísérletként szemlélhető. Az úszás motívuma úgy bővíti tovább ezt az olvasatot, hogy az anya által javasolt cselekvés, az úszás a haladás, az előrejutás ideáját kelti. A kritika egy korábbi részénél már említettem, hogy a szöveg zárlata a kilábalás, a levegőhöz jutás, a megmenekülés lehetőségét tematizálja. Ezt éppen az úszás mechanikájának a részletes leírása, a valahonnan valahová tartó mozgás képzete adja: „[…] lélegezz könnyedén, orron be, szájon ki, jobb láb előre, bal láb előre, jobb, bal, lazíts a csípődön, engedd bele a tested, suhanj, vállakat le, a tenyeredet fordítsd befelé, hogy kisebb legyen az ellenállás, mintha úsznál. Egyenletes ritmusban haladok." (196)

Talán úgy tűnhet, pálcát törtem Halász Rita első prózakötete fölött, de ez korántsincsen így. Az általam problematikusnak titulált értelmezési lehetőségek korlátozása, a túlbeszélés szövegjellemzője mellett számos kvalitása említhető a műnek. A *Mély levegő* kiemelkedő részének tartom az egyedülálló anya és a gyerekek nehézségeit taglaló szöveghelyeket: „Gyónom a mindenható Istennek és neked, lelkiatyám, hogy legutóbbi gyónásom óta ezeket a bűnöket követtem el. Meg akartam ütni a gyerekeimet. A fejüket megfogni és beleverni a falba." (24) Nagyon izgalmas, ahogy a regény a család és legfőképpen Vera valláshoz fűződő kapcsolatát tárgyalja: ahogyan a házasság szentsége viszonyul a megcsaláshoz, a váláshoz, a bűnhöz; ahogyan az átalakított imaszövegek a textus részei lesznek; vagy a remek bírósági tárgyaláson vizionált különös ítélőszék. Kapcsolatot lehet felfedezni a házassági kötelékből való kilépés és az identitásra való rákérdezés között: „Lehetséges ez? Kivel éltem eddig? Ki vagyok én, hogy ennyi ideig éltem vele?" (56) Ez pedig ott más környezetben, de hasonló kérdésekkel, Simone de Beauvoir és Elena Ferrante egyes szöveghelyeit idézheti fel. A remek stílust pedig már a kezdésben agyondicsértem, azonban amíg Vera az egyre terheltebb egzisztenciális légkörben, addig az olvasó a szűkös interpretációs lehetőségek között érzi magát levegő nélkül.

[3] Kőrizs Imre: *A gyógyulás csalóka jelei*, Magyar Narancs, 2020. 32. évf. 49. sz. Halász Rita regénye egyébként a hetedik helyet foglalta el a listán. Olyan prózakötetek szerepeltek előtte, mint Kis Tibor Noé *Beláthatatlan táj* című regénye, Jenei László *Bódultak*ja és Jászberényi Sándor *Varjúkirály* című elbeszéléskötete.

URBÁN Csilla

Valami nagyon nincs rendben Milánóban

(Czakó Zsófia: Nagypénteken nem illik kertészkedni. Scolar, 2019)

A gyerekkorban kialakult megfelelési kényszert és a tanult viselkedésformákat nagyon nehéz vagy lehetetlen legyőzni még akkor is, ha ez lenne az ember legfőbb érdeke — ez Czakó Zsófia *Nagypénteken nem illik kertészkedni* című debütáló könyvének tanulsága.

A könyv formailag egy novelláskötet, a szövegek viszont szépen összeolvashatóak, így regényszerű, érinti a fejlődés- és családregény típusait is. Végig ugyanazt az elbeszélőt halljuk, de a történet két szálon fut: felváltva olvassuk a gyermek- és a felnőttkor történeteit. A gyermekkor színhelye a kilencvenes évekbeli Győr, ahol az elbeszélő számára központi figura a nagypapa, aki a rendszerváltás után a konzervatív, jobboldali, vallásos, antikommunista típusa. A felnőttkor tere napjaink Milánója és egy nagycsaládos zajos olasz közeg, a két szál összekötő anyaga pedig több motívumból áll össze az elbeszélőn kívül, akivel egyébként a harmincas évei elején járó, a vidéki Magyarországon felnőtt olvasók azonosulhatnak leginkább.

A szövegek központi témája az, hogy a gyermekkorban kialakult megfelelési kényszer, a görcsös vágy az elfogadásra és a konvencióknak való megfelelés hogyan tükröződik a felnőtt elbeszélő választásaiban, és hogy az otthonról hozott mentalitás, mások elvárásainak előtérbe helyezése milyen leküzdhetetlen módon akadályozza a kontrollszerzést a saját élet felett. Az elbeszélő a család felől, az iskolából, az egyháztól követendő minták özönét kapja, amelytől felnőttként kétségbeesetten próbál szabadulni. Többek között azáltal, hogy kiszakad a vidéki Magyarország közegéből és Olaszországba megy „csodálatos" és „tökéletes", de számára már elviselhetetlen barátjával. Azonban az idegen kultúrában is nagyon hasonló elvárásrendszerbe kerül, a szabadság megélésére itt sincs több lehetősége.

Az elbeszélőt megkötő minták megkérdőjelezetlen, kiüresedett formák, aminek érzékeltetésére a legfontosabb motívum az egyház és a vallásosság, ez pedig alapvető élménye a gyerekkornak. Az ekkor megtapasztalt vallásosság kimerül a kérdés nélkül betartott szabályokban és naivan felfogott bűnösség fogalmában, a hit megélése nemcsak a gyerek, de a körülötte lévő felnőttek számára is csak egy kötelesség, a legfőbb vágy pedig nem a spiritualitás, hanem a megfelelés *(Az elsőáldozás)*. Ezzel párhuzamos a felnőtt tapasztalat: az elbeszélő a milánói dóm konténerkasszájában vállal munkát, ahol a turistaáradat miatt a hitnek nyoma sincs, de mindenképp megéri, ha valaki hívőnek mondja magát, mert akkor nem kell belépődíjat fizetni. A formaságok tartalom nélküli betartása és a mások véleményétől való félelem jellemző szinte minden emberi kommunikációra és társas szituációra a könyvben, az elbeszélő családjáról és saját viselkedésmódjáról legalábbis mindenképpen elmondható ez. (A kötet címe is ezzel van összefüggésben, a kertészkedés nagypénteken ugyanis a szomszédok elítélő véleményét vonja maga után.) A családon belüli viszonyok, a szülők diktálta elvárások és az iskolai közeg szituációi mind bejáratott recept alapján történnek, amit az elbeszélő felnőtt életében is követ. Csak múltja szereplőivel magában „párbeszédet" folytatva kérdőjelezi meg az otthonról hozott értékeket és rendet, de valós szituációkban nem meri vállalni a konfliktusokat. Az elbeszélő talán egyik legnagyobb lázadása, hogy egy kasszában vállal munkát, és nem egy olyan karriert épít, amit elvárnak tőle, de kiállni emellett sem tud. Ráadásul az olasz élet nem felszabadulás, hanem valójában menekülés, a szabad életforma helyett egy konténerbe zárkózik, amikor rájön, hogy egyik csapdából belekerült egy másikba.

Ugyan a kötet szövegeinek minősége egyenletes, a gyerekkort idéző novellák jobbak, mint a felnőtt elbeszélő szövegei. Élénkebbek, részletesebbek, gazdagabbak, igazán ezek adják meg az alapot a felnőtt én megértéséhez. Az alakok azonban a múltat elmesélő novellákban is eléggé egydimenziósak, kivéve talán a nagypapát, aki a központi szereplője az elbeszélő személyiségfejlődésének. A szereplők egysíkúsága miatt hiányzik az a mélység, ami még inkább a regényszerűség felé tolná a könyvet, de a pár vonással felrajzolt alakok így is képesek arra, hogy érzékeltessék, miért okoz a felnőtt elbeszélőben óriási feszültséget a gyermekkorból hozott minták és a szabadság megélésének ütközése. A gyerekkori novellákból érhető igazán, hogy mi okozza az elbeszélő számára a legnagyobb feszültséget: hiába került egy másik kultúrába, erős minták ott is működnek, amelyek leküzdéséhez ugyanolyan erőt kellene felmutatni, mint az otthonról hozottakkal szemben. A levegőváltozás semmit nem old meg, hiszen az elbeszélő magában hordja a problémát, és ahogy Kati néni ellen, úgy Rosaria néni ellenében is tehetetlen. Módszerei a konfliktus felvállalására, az értelmetlen szabályok kikezdésére, a vitára nincsenek, hiszen a családtagokat is felőrlik az örökölt elvárások *(A rágott fülű nyúl),* tele vannak személyes és politikai véleménykülönbségből adódó ellentétekkel, amik kibeszéletlenek maradnak, csak veszekedések kirobbantói *(Perui pánsíp, A papával nem lehet vitatkozni)*.

A gyerekéhez képest a felnőtt elbeszélő szövegei pár kivételtől eltekintve igen egyhangúak, több helyen didaktikusak *(Barátom anyósa, A talalkozó)*. Nem sok teret hagy az olvasó számára, hogy maga vonjon le bizonyos tanulságokat, a családtagokkal vagy az olaszokkal vitatkozó belső monológok miatt pedig néha már idegesítően tehetetlennek érezni az elbeszélőt, így egy idő után unalmassá is válik. Valahol egyébként logikus az elbeszélő stílusa: az a belső feszültség, ami a megfelelésnek az eredménye egy folyamatosan zaklatott, dühös belső monológba fut ki, ami viszont szegényesebb, mint a kíváncsi gyermeki nézőpontot reprodukáló szövegek. Együtt is lehetne érezni ezzel az elbeszélővel, de sajnos viszonylag keveset tudunk meg a felnőtt énről, annyit, hogy nem tud megbirkózni, nem is igen tud általában mit kezdeni a környezetével, amiről szintén olyan morzsányi információt kapunk elnagyolt alakokkal, hogy a felnőtt elbeszélő szövege túlságosan magára zárul. Főleg életének legmeghatározóbb szereplője, olasz barátja annyira leegyszerűsített, hogy még azt is nehéz eldönteni, mennyire láthatjuk hitelesnek az elbeszélést. Viszont arra alkalmas, hogy azt megállapítsuk, az elbeszélő a szorongás és az önállóság hiányának érzete miatt csak a saját idegszálait borzolja, és ezen nem is tud túllépni. Vannak benne jó stílusbeli megoldások, például az olaszok tötymörgő, mindenre ráérő mentalitását és a másik élete utáni, már-már indiszkrét kíváncsiságot és túlcsorduló közösségszeretetét leíró szövegrész a halmozott mellékmondatokkal érzékletes. Érezni, hogy az elbeszélőnek elege van, kapkodja a levegőt a felháborodástól (illetve kapkodná, ha valóban kinyilvánítaná a véleményét), és az olvasóra is átragad ez a fajta idegesség *(Olasz tempó)*.

Az olasz kultúrát és mentalitást leíró részek egyébként kiemelkedőek, ilyen a *Spenótos lasagne*, ahol összemosódik a gyerek és a felnőtt elbeszélő hangja. (A skiccek közösségek és csoportok leírásánál sokkal jobban működnek, mint egyes szereplők esetében, erre példa a *Kisvárosi nyugdíjasok* is.) A gyerekelbeszélő stílusának megjelenése a felnőtt hang mellett a *Rosaria néni figyel* című novellában is megfigyelhető, ami jól érzékelteti, hogy a megfelelési kényszer és a mások elfogadása miatti szorongás, a saját, szabad döntések hiánya bármikor képes visszahelyezni az embert a gyermeki pozícióba. A novellák nagy pozitívuma, ami miatt összességében élvezetes olvasni, a humora, ami a gyerekelbeszélő esetében leginkább a naivitásból és a fegyelmezett viselkedés mellett a gyermeki szókimondásból, a felnőtt esetében pedig az iróniából fakad. Mindez a humor pedig feszültséget teremt azáltal is, hogy a kötet szövegeiből nyilvánvaló: a konvencióknak való megfelelés a melegágya a gyerek- és a felnőttkori szorongásnak, ami sötét árnyalatot ad a szövegeknek.

A gyerek- és felnőtt elbeszélő váltakozó szövegeinek fő tétje az önmeghatározás, feltárni azt, ami a múltból meghatároz és előásni azt, ami ezeken a mintákon túl van. Ugyan a szövegek a múltat jól visszafejtik, de a felnőtt elbeszélő az önismétlő kétségbeesésnél nem jut tovább. Mindent, amit a felnőtt elbeszélőről tudunk, a gyerekkor alapján tudjuk, a felnőtt én milyensége pedig nagyjából felfestődik a kötet első felnőttkori novellájában *(A dóm kasszása),* innentől olyan sok újdonsággal nem szolgál. Ugyan konkrétan nem derül ki, hogy mi történik az elbeszélővel, de igen pesszimista véget sugall (a *Lezárások* című novellában látja olasz barátjától született jövőbeli lányát, aki érzi, valami nincs rendben, azaz beilleszkedik a rendbe és ugyanazokat a mintákat kapja meg). Ez azt is jelentheti, hogy az öndefiniálás kudarccal végződik: tud arra reflektálni, honnan kapta az önfeladást jelentő mentalitást, de túllépni nem igazán tud rajta, és kétséges, hogy lesz-e irányítása a saját élete felett.



VIDA Kamilla

Minótaurosz puha darálójában

(Krusovszky Dénes: Áttetsző viszonyok. Magvető, 2020)

Krusovszky Dénes *Áttetsző viszonyok* című verseskötete kapcsán a fellapozás előtti állapotában a borítón látható fotó és a hátsó fedőlapra írt kiemelés miatt — „Az összeomlás előtt kellene megnézni / mindent, csak azt nem tudom, / hogy az összeomlás előtt vagyunk-e még” *(Ha ilyen lesz a vége)* — logikusan arra következtethet az olvasó, hogy a szövegek a klímakatasztrófa kérdése köré fognak gravitálni, az azokból következő individuális élmények, érzések, az úgynevezett klímaszorongás poétikai diagnózisát kívánják megadni. A klímaváltozás fontos témája a kötetnek, de tény, hogy ezen az aktuális problémán (milyen bizarr a klímaváltozást aktuális problémának nevezni) keresztül nagyon sokrétűen lehet írni arról, ami talán a kötet valódi „célja”: a mindenre kiterjedő reménytelenség érzését, az otthontalanság és/vagy az elvágyódás folyamatos tapasztalatát megfogalmazni, az emberi önfelszámolás végzetes spiráljának néhány érzékletes fotóját felvillantani. A kötet töredékes, nincs nagy látlelet, se tanulság, vagy ahogyan Domján Edit fogalmaz a *Revizor*ra írt kritikájában: nincs ítélet,[1] de ez önmagára irányuló reflexió is: vajon kinek és minek írjuk a nagy történetet arról, hogy ha volt is valaha nagy történet, akkor azt végletesen elrontottuk?

A kötet ciklusokon kívüli első verse izgalmas felütés. Az első ciklus meghatározó eleme a folyamatos mozgás, indulás, érkezés, céltalan bolyongás, ezt pedig bevezeti *A te partod felé* című vers a Noé nélküli bárkával, az indulás pillanatát rögzítve, ami elegánsan vonatkozik maga a kötet által elbeszélt történet útnak indítására is: „ott ülnek mind, / a sötét bárka aljában kuporogva, / és megállíthatatlanul közelítenek / a te partod felé”. *(A te partod felé)*

A 2020-ban megjelent könyvet 2021-ben (újra)olvasva kísérteties jóslatnak tűnik, ahogyan a klímatagadók és a klímaszorongók mellett az oltáspártiak és az oltásellenesek is a bárkán ülnek. Az első szöveg felsorolásszerű, részben ellentétpárokra épülő szerkesztése rögtön jól rámutat arra, ami az egész kötet eszmei/ideológiai tétje is valahol: a klímaváltozás következmény, ami által sajátos természete és alakja miatt rengeteg Nagy Kérdés elbeszélhető. Ám nem egyszerűen eszköz, mivel egyszerre szimbolikus és valós szinten is összefüggéseket láttat számos társadalmi problémával. A *Visszaveszi a nevét* címre hallgató első ciklusban tehát a mozgás különböző formái a legfőbb allegória, amivel a szerző dolgozik, ennek pedig az egyik hangsúlyos típusa a turizmus képe. A turista egyszerre képes megjeleníteni a „vándor” soha otthont nem lelő melankóliáját és a globalizált világban a klímaváltozás szempontjából kardinálissá vált (átvitt, nem konkrét értelemben vett) határok nélküli utazások aktorát. Jó példa erre a *Pompa*, valamint az *Azt hittem fehér* című versek, illetve az *Észrevételek 3/3* érzéklletes sorai: „Sorban állnak a téren / az emberek, hogy lefényképezzék / egymást ott, ahol a mártír / felgyújtotta magát.”

Az első ciklus legizgalmasabb és egyben legeklektikusabb verse a Tolvaj Zoltánnak ajánlott *Minótaurosz*, amelyben a már többször említett mozgás–bolyongás háttérzaja mellett furcsán sejlik fel az az egyébként néha egy-egy sorra máshol is visszatérő, kicsit az önsajnálat és az öngyűlölet közötti hangütés, ami annak a millennial (tehát 1981 és 1996 között született) generációnak a tapasztalataival és megszólalásaival rokonítható, amellyel kapcsolatban az utóbbi időben sok cikk és elemzés született, és ami elválaszthatatlan összefüggésben áll a klímaváltozás és a kötet által tematizált egyéb társadalmi problémákkal. („Odalent, a rángatózó, villogó / sötétben vár rám valami, / az izzadtan összedörzsölődő testek / puha darálójában vesszek el én is, / és ne legyen hajnal, / amíg meg nem dolgoztam érte.”) Ezzel a megközelítéssel Hermann Veronika a kötetről az *Élet és Irodalom*ban írt recenziója alapján vélhetően nem értene egyet, ugyanis szerinte Krusovszky a kötetben végleg eltávolodik a nemzedéki kérdéstől a közérzetiség felé,[2] bár én nem vagyok meggyőződve a kettő szétválaszthatóságáról. Ezt támasztja alá az is, hogy ez az egyébként túl sok direkt politikai konkrétummal nem dolgozó költészet a *Minótaurosz*ban mégis felidézi ennek a generációnak a legnagyobb magyar kulturális emlékét/közhelyét/mémjét, az Antall József halála miatt megszakított *Kacsamesék*et: „Befejezetlenek maradunk, / akár egy rosszkor megszakított rajzfilm, / és semminek, amire számítottunk, / nem jutunk majd a végére”.

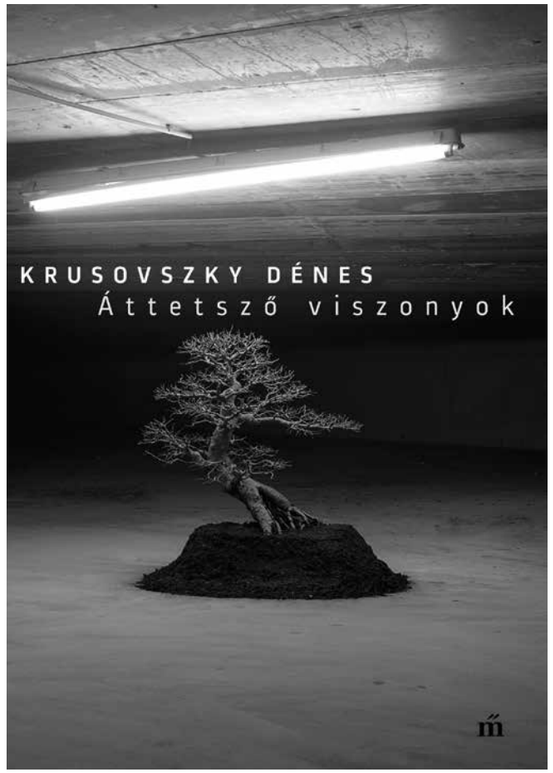
Az eggyel fiatalabb költőgeneráció két tagja is kiemeli és fontos generációs metaforává teszi az eseményt: Fehér Renátó *Férfinak szegődni*, Dékány Dávid pedig *Ethernal September* című versében. A *Minótaurosz* a kötet furcsa darabjaként az ötödik versszakban is meglepi az olvasót, amikor a szerkezet és a retorika kicsit egy LGT-dal benyomását kelti: „Nem lesz vége a hajnali didergésnek, / a gyenge lámpafényben kószálásnak, / a soha oda nem érésnek, / és a soha vissza nem fordulásnak. / Nem lesz vége a névsorolvasásnak, / a magasság szerinti sorba állításnak, / nem lesz vége a fenyegetésnek, / és nem lesz vége a rimánkodásnak.”

A szöveg különös, ám fontos verse a kötetnek. Kilép a kötet egyébként szinte tökéletesre csiszolt, koherensen megkomponált rendszeréből, ha úgy tetszik, komfortzónájából. Vélhetően a szerző szándékai szerint is fontos versről van szó, ugyanis a ciklus címe visszatér a két zárósorban. („Aztán a ruhatárban visszaveszi / a nevét, és némán hazamegy.”)

A *Számozott mondatok* című ciklus az egyetlen katatón hömpölygő verssé összeálló száz mondatával a Krusovszkytól megszokott minőségű, ám néhol talán önműködővé váló poétikától való elmozdulási kísérletnek tekinthető és akként értékelhető. Ám a megidézett számozott mondat-formának az indokoltsága nincs megalapozva, sőt, mintha le is határolná, korlátozná is ez a forma az önmagától való ellépés igényét. Domján Edit is jelzi recenziójában, hogy ennek a szövegnek a megértés problematikusságának jelzésén túl nem igazán tulajdonítható más jelentésképző szerep.[3] Pedig jókor érkezik a szöveg: megtöri az első ciklus nagyjából homogén hangját, és a szabályos ritmusban himbálózó gondolati íveket is kitörésként/kiáltásként szakítja félbe. A következő, *Szépen eltüntetnek* című ciklusban érnek össze a szálak, és az eddig leginkább érzületként, hangulatként megragadott válságtapasztalatok jó értelemben véve állításokká merevednek. Megfogalmazzák annak a hátborzongató és feloldhatatlan ellentmondását, miszerint miként lehet az, hogy a sorsunk közös, a kollektivitásélményt azonban nem tudjuk megélni, és — tévesen — individuális szinteken viszonyulunk a társadalom problémáihoz: „van, aki, ha magára marad, / zokogva kaparja arcáról / a csillámport, ami nincs is ott, / de hát nem így ragyogunk / mindannyian?” *(Ragyogunk)* Ehhez szorosan kapcsolódik az a megoldás is, hogy a kötetben többször is kiderül, a lírai alany nehezen viseli a csendet (=magányt). „Kissé csalódott voltam / a zajok miatt, hogy se egy unottan / vijjogó riasztó, se lehúzott ablak / mögül kitóduló szikár basszus, / de még egy távoli kacagás / se követi utunkat.” *(Faun)*

Krusovszky jól adagolja a kötet végén a feszültséget és jó ritmusban dobja le a „bombákat”. A kötetcímadó vers tömény esszencia a könyv végén, és a Krusovszky-féle atmoszférateremtés egyik fontos példája: „Sosem értettem azokat, / akik az autópályák felüljáróin / a nyirkos korlátnak dőlve / órákig nézik a hömpölygő gépeket, / sosem értettem, de aztán / magam is lenéztem egyszer, / és elviselhetetlen vánszorgássá / változott át minden azután.”

Kritikám elején úgy fogalmaztam, hogy Krusovszky a kötetben igyekszik felvillantani az emberi önfelszámolás végzetes spiráljának fotóit. A szóhasználat nem véletlen: a kötet záróverse a *Spirál* címre hallgat, és a szöveg tördelésében is igazodik a címhez, a *Számozott mondatok*kal ellentétben itt megvalósul tartalom és forma egysége, különösen szép szakasza a szövegnek a: „Báltalanították a világot, / a társastánc is gyanúba keveredett, / az etikettet eltörölték, az öltözködés / szégyellnivaló, inkább rongyokat / hord, aki teheti, drága rongyot, / olcsó rongyot, aki szmokingot vesz, / hamarosan a szívéhez kap / és összeomlik, frakkot már csak / hullák hordanak, az öltöny határeset, / olyankor a nyakkendőn múlik minden.” *(Spirál)*



Az *Áttetsző viszonyok* jól és okosan szerkesztett könyv, és fontos dolgokról akar beszélni. A közepesen hosszú kötetet azonban érdemes lett volna megszabadítani egy-egy olyan rövidebb verstől, amelyek nem illeszkednek szervesen a kötetegészbe, és inkább csak frappánsnak szánt képekként lógnak a levegőben. Ilyen például a *Vers* című vers, a *Képeslap*, az *Egy irányba*, az *Ima*, vagy az *1989. június 16.*

Krusovszky poétikájának egyik legfontosabb különlegessége a már említett autentikus atmoszférateremtés, ennek fő eszköze pedig az a képalkotási eljárás, amelyben a giccshatár letapogatása zajlik, az utolsó pillanatban a jó irányba húzva el kormányt: „mégis, mire nyílik akkor / a tagadás ablaka, szemed?” *(Szerzetes a tengerparton);* „Mégsem olyan egyszerű / meggyőzni magamat, / hogy a szélvédőn végigfutó / cseppeknek semmi köze sincs / az emberi könnyhöz, / hiszen gördülésük annyira hasonlít, / talán még az ízük is, / ha megkóstolnám egyszer” *(Az út vége);* „ha felnézek, már nem felhőket / látok, hanem az ég hibáit” *(Szüntelen motyogás).*

Az ilyen sorok adják és adták a Krusovszky-líra egyediségét, ami nem kopott meg ebben a könyvben sem. Néhol biztonsági

[1] Domján Edit: *Mégis, miféle part felé?* Revizor, 2020. 09. 08., elérhető: https://revizoronline.com/hu/cikk/8653/krusovszky-denes-attetszo-viszonyok/.
[2] Hermann Veronika: *Már semmi nincsen itt,* Élet és Irodalom, 2020. 06. 26., elérhető: https://www.es.hu/cikk/2020-06-26/hermann-veronika/mar-semmi-nincsen-itt.html.
[3] Domján, *I. m.*
[4] Hermann, *I. m.*

játékot játszik a szerző, és erősen épít erre a technikára, ritkán feszegeti ennek a költészetnek a határait, pedig érdemes lenne erre törekedni, hisz a *Minótaurosz* kicsit groteszk újszerűsége sokkal emlékezetesebbé teszi a könyvet (Hermann Veronika is „kötetmagyarázó igényű” szövegként hivatkozik rá[4]), mint a fentebb felsorolt rövid versek, amelyek a Krusovszky-féle képalkotás gyorsfagyasztott változatai. Az *Áttetsző viszonyok* fontos és jó könyv, és rengeteg kérdést hagy maga után: vajon melyik utat választja az életmű második felében ez a líra?

MILIÁN Orsolya

Elvándorlás-variációk

(Tompa Andrea: Haza. Jelenkor, 2020)

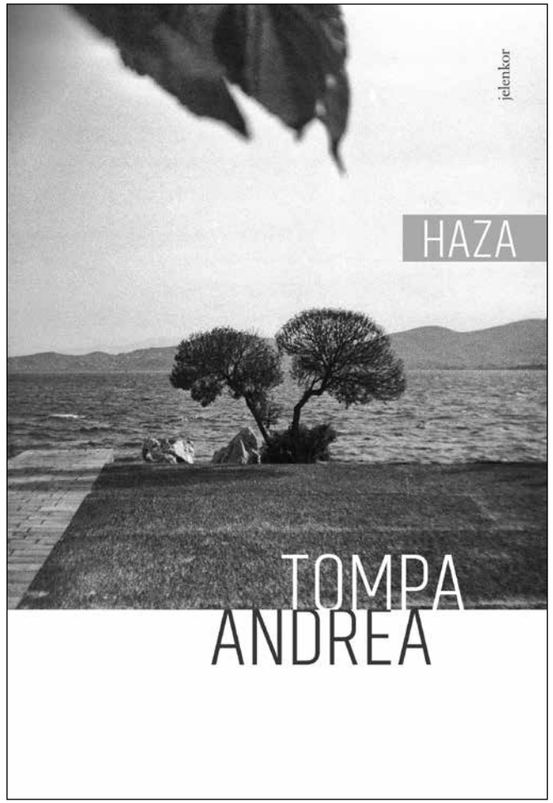
A szabad akaraton alapuló, vagyis nem kényszerű nemzetközi migrációt és a hosszú távra történő kivándorlást mikroökonómiailag vizsgáló közgazdászok különböző tényezők (például mobilitási költségek, várható jövedelem, közszolgáltatások várható színvonala, a külföldre távozás nettó haszna stb.) matematikai képletekbe rendezésével képesek rámutatni az individuális kivándorlási döntés racionalitására. Gazdasági szempontból a kivándorlás kvantifikálható, közgazdaságtani képletek segítségével leírható és magyarázható. Ahogyan Larry A. Sjaastad, a migráció mikroökonómiai elméletének megalapozója kifejtette a *The Costs and Returns of Human Migration* című cikkében,[1] a migráció olyan, az önérdeket szem előtt tartó, haszonmaximalizálásra törekvő egyéni döntés, amelyet az adott személy racionálisan, a költségekkel és lehetséges hasznokkal számolva hoz meg. Más kutatók, például Everett S. Lee viszont arra hívták fel a figyelmet, hogy a kivándorlási döntéshez sohasem kizárólag csak racionális számítások és indokok vezetnek, sőt egyes személyeknél az irracionális elemek akár túlsúlyba is kerülhetnek;[2] többek között ezért is ütközik nehézségekbe az individuális elvándorlások közgazdaságtani formalizálása. Sjaastad szerint a mobilitási vagy migrációs költségek lehetnek pénzbeliek és nem pénzbeliek, és az utóbbiak közé sorolja az úgynevezett *lelki költségek*et, vagyis a megszokott kis- vagy nagyközösségből, tájból, nyelvből, kultúrából, szub- vagy multikultúrából történő kiszakadás pszichológiai és érzelmi hatásait, esetenként terheit és sebeit, amelyek az egyén számára haszonveszteséget okozhatnak. Egyéni életutakról van szó, így akad, aki pszichés deficit nélkül képes megélni a huzamos ideig tartó országváltást vagy a többszörös országváltásokat, akad, aki többszörös identitást alakít ki, és akad, aki végül inkább visszatér szülőföldjére vagy olyan országba, ahol a többségi társadalom az ő anyanyelvén beszél.

Annak ellenére, hogy a szereplők meghatározó többsége emigráns, Tompa Andrea legújabb, *Haza* című regénye minimálisan érinti a kivándorlási döntéshozatalok indokait és hátterei: a regény anonim női főhőse és barátnője, Ágó húszéves korukban elindulnak világot látni („mindketten világgá mentek”, 64), ám ehhez a motivációhoz nem csatlakozik jól meghatározott célkitűzés vagy szándék; más esetekben, a megidézett írók egy részének élettörténeteiben pedig politikai okokból történő elűzésről van szó (például Brodszkij), de a regény szereplőinek tetemes többségéről nem tudható, miért esett a választásuk az emigrálásra. A *Haza* nem tárja fel az útra kelések, a szabad akaratból történő ország-elhagyások mozgatórugóit — noha ezek által mélyebbekké váltak volna a regény karakterei, és árnyaltabb lett volna az ábrázolt világ —, hanem az elindulás után történtekre, egy ország, illetve egy szűkebb haza, a szülőváros elhagyásának „lelki költségeire” koncentrál. Azaz, jóllehet néhány országot nem váltó személy zanzásított élettörténete vagy otthonosság-élménye (Samé például New York egy bizonyos környéke, 61–63) is szerepel a regényben, a *Haza* döntően a ki- és bevándorlók idegenség- vagy otthonosság-tapasztalatait, legfőképpen pedig az otthonhoz és a hazához fűződő viszony mibenlétét és milyenségét firtatja. A regény elvándorlás-történetei hangsúlyosan a középkorú nemzedék, az ötvenévesek szemszögéből vannak bemutatva, olyan fő- és fontosabb mellékszereplőkkel, akik túlnyomórészt fiatalon, huszonévesen emigráltak szülőföldjükről, s így immár több évtized ismereteit és tapasztalatait hordozzák magukban az északi féltekén elterülő országokról, amelyek között felülreprezentáltak a nyugati és közép-kelet-európai államok — habár éppen a hazával kapcsolatos ismereteik vagy felfogásmódjaik sokszor nyelvileg megragadhatatlannak, máskor közhelyesnek bizonyulnak, ritkán sűrűsödnek nyelvileg közölhető revelatív tudássá.

A *Haza* esszéregény, egyben utazási regény, amelynek meditatív, értelmező részei és cselekménye némileg leegyszerűsítően és metaforikusan a „hazafelé” szóban összegezhetők. A cselekmény utazáselbeszélés, mégpedig a főhős új országából a régibe, egy harmincéves osztálytalálkozóra vezető hazautazás-elbeszélés formáját ölti, amelyet rendre megszakít a narrátori reflexív, interpretatív és visszatekintő, emlékező szólam. A belső nézőpontú narrátor harmadik személyű, ami eltávolítja a szöveget az önéletrajzi elbeszéléstől, bár sajnos ezt a narratív eljárást többször esetlen irodalomelméleti banalitások is hangsúlyozzák: „De a hős és az író sosem azonos, ennyit már biztosan tud.” (52); „Ez a halálom. Ez a referenciális olvasat, válaszolja. Hogy a művek a valóságról szólnak.” (348)

Az utazás a történetmondás egyik legősibb narratív sémája — gondoljunk csak a *Haza*ban is gyakran megidézett *Odüsszeiá*ra —, ami hagyományosan a „valahonnan valahová” haladás formáját ölti: az utazástörténetek rendszerint az útnak indulástól a különféle kalandok, feltérképezendő új világok megtapasztalásán keresztül a kiindulási helyzethez képest bekövetkező állapot- vagy jellemváltozás, illetve a visszatérés végpontjáig ívelnek. Az utazástörténetek mindig identitástörténetek is, hiszen a kalandozások más, új tájékokon szükségszerűen magukkal vonják az énre, a sajátra való rákérdezést, az otthoni, saját tapasztalatok másokéival történő összehasonlítását és ez ebből levont következtetéseket. Tompa Andrea regényében nem a külső, a térbeli távolságot leküzdő helyváltoztatásra, hanem az írónő–főhős belső utazására, én- és közösségi hermeneutikájára, az elmélkedő és visszatekintő narrátori pozícióból láttatott történetekre esik a hangsúly. Az önvallatás és megérteni törekvés esszéista gondolati csapongásai a tényleges útitársak sztorijai mellett világirodalmi (főként orosz) és magánéleti (emlék)alakok történeteit is áramoltatják, tetszetős, bár nem következetesen alkalmazott többnyelvűséggel. Ugyanakkor a melankolikus hangnemben elbeszélt hazautazás végső soron nem eredményez benső kimozdulást és átformálódást az utazó számára, hiszen világlátását, beszédmódját és annak tónusát illetően narrátorunk a könyv legutolsó oldalán is megegyezik azzal, aki az első oldalon megszólalt, egyébként némileg életközepi válságra emlékeztető levertséggel („állni, várakozni, egy helyben lenni régen lehetetlennek tűnt — megállni maga volt a kudarc. Hová lett belőle az útra kelés szenvedélye?”, 5). A hazaút toposza itt egyféle narratív trambulin, ami rituális útbejárásra, a megtett életúttal kapcsolatos számvetésre kínál apropót, valamint a válaszkeresésre az első, *Elindulás* című fejezetben feltett kulcskérdésekre: „Egyébként ki az a mi? És a haza?” (11)

A *Haza* hősnőjének útja nem egy teljesen feltérképezetlen, hanem egykor nagyon is ismerős, otthonos világ (útja során egyetlen országhatáron kell áthaladnia, tehát egy szomszédos ország) felé vezet, azonban a több évtizedes távolság és a családi kötelékek elvesztése miatt a valamikori otthon megváltozott kulturális és materiális tereinek formái immár „idegenek” (98) a számára, azok csakis a nosztalgia révén tarthatók sajátnak. A narrátor–főhős kívülállását az elidegenedett tér elemei, valamint a személyes kapcsolatok és a nyelvtudás elkopottságai jelölik. Például egy korábbi, de a családi ház eladása utáni hazaút alkalmával már nincs olyan közeli barát, akinél lakna az elbeszélő, így egy kollégiumban bérel szobát: „Még sosem fizetett azért,



hogy a szülővárosában alhasson. Ez az idegenség megdöbbentő, de lenyűgöző is. És felszabadító. Mint aki magasra repül egy trambulinon ugrálva, a gravitáció pedig elengedné.” (96) A baráti, ismerősi kapcsolatok jó részének kihűlése miatt az osztálytalálkozón is jobbára újraismerkedésről lesz szó: „Új emberekkel találkoztam, nem azokkal, akik voltak harminc és negyven éve, hanem azokkal, akik lettek. […] És hogy odavisszük ezt az új magunkat, az ismeretlent, és megmutatjuk ott egymásnak. Volt néhány jó beszélgetés. Valódi beszélgetés.” (460) Az államnyelv ismerete az eltelt évtizedek alatt passzív nyelvtudássá alakult: a hősnő „a nyelvet még bírja olvasni, beszélni már csak botladozva lenne képes” (274), s így az édesapjára vonatkozó állambiztonsági jelentések kikérésekor már nem az államnyelvet, hanem korunk *lingua franca*ját használja a hivatalnokkal történő kommunikáció során: „*What time do you close?*, mert számára már ez a közös és kényelmes nyelv itt” (269, kiemelés az eredetiben). Az otthonon kívül rekedtség érzését, az eltávolodottság és a „kiürült világ” (262) tapasztalatát egy-egy bizalmas ismeretség bensőséges pillanatai képesek oldani, amelyekből kölcsönösen elmarad a számonkérés, a mérlegre tevés, a harag, a sértődöttség („miért mentél el? miért maradtál?”, 253), a versengés és az irigység, és

[1] Larry A. Sjaastad: *The Costs and Returns of Human Migration,* Journal of Political Economy, 70. évf. 5/2. sz. (1962. okt., *Investment in Human Beings*), 80–93.

[2] Vö. Everett S. Lee: *A Theory of Migration, Demography,* 3. évf. 1. sz. (1966), 47–57.

amelyekben a karakterek szavakkal vagy szavak nélkül érzékeltetik összetartozásukat. (252–253) Ahogyan a befogadó ország is a családi intimitás biztonságának megteremtésével válik végül teljes értékű otthonná, új hazává — jó néhány bürokratikus és pénzbeli akadály leküzdése (*Még csak hét év*, 327–335), illetve a nehezített pályán történő professzionális érvényesülés után („a látható idegenségben a küzdőnek mindig duplaannyit kell teljesítenie", 75).

Ez az utazástörténet a legkevésbé sem célozza, hogy hűséges útleírással szolgáljon, műfaji szempontból a *Haza* a lehető legtávolabb áll a bédekkertől. A hazafelé tartó kocsiút elbeszéléséből szinte teljességgel elmaradnak a tér- és tájleírások, ahogyan a földrajzi nevek is, a hazavivő út állomásait elsősorban az útitársak (Ágó, Susan, Csaba) felvételei jelentik, az ő nézőpontjuk az Egyesült Államokat, Svédországot, illetve két másik, megnevezetlen országot közvetítenek. A regény mindvégig tartózkodik attól, hogy a főszereplő számára legismerősebb helyeket tulajdonnevesítse, ahogyan a szereplők egy részének nevei is foglalkozásaikat (Professzornő, Orvos, Tanárnő, Festő, Tanítónő), a hősnőhöz való személyes viszonyaikat (Másik, Fiú) vagy az ügynöki jelentés kódját („Toma") tükrözik. A regényben felbukkanó, tulajdonnevekkel nem konkretizált helyszínek (például a Teológiai Intézet városa, 96–105) vagy egyes személyek alakjai (például a Tanárnő, 255–263) egyes regényolvasók számára minden bizonnyal jól felismerhetők, más olvasóknak viszont — feltéve, hogy referenciálisan kívánják olvasni a *Haza*t — körülírásokra kell támaszkodniuk a helyszínek azonosítása során. Például az Oroszországba ösztöndíjjal elutazó egyetemisták származási helye Szentpétervárról nézve „délen", „Zakarpatyje", azaz a „Kárpátokon túl" (158) helyezkedik el. A távoli, „idegen" helyszínek (városok, országok) következetesen valós földrajzi neveikkel szerepelnek, e névadási és -használati döntés miatt azonban a globálishoz képest feltűnően elkülönül a lokális, és így a *Haza*ban felsorakoztatott jellegzetes emigránsproblémák (haza, honvágy, hazaszeretet, sőt „hazaszerelem, hazabetegség", 399) nem válnak egyetemessé, általános érvényűvé, végső soron nem emelődnek el a közép-kelet-európai régiótól. Ami nem lenne gond, sőt a „*guest in your country*" (6, kiemelés az eredetiben) helyi változatainak aprólékos megszövegezése értékes irodalomhoz vezethetne, csakhogy a *Haza* ezeknek a lehetőségeknek az egyikét — a „nyelvet nem, csak hazát" váltók (145) speciális, a régió történelmi–politikai sodródásaiból fakadó vívódásait — mégis elmaszatolja. Megoldatlan probléma a regényben, hogy egy nagy létszámú kisebbségi csoportot felszámolni törekvő államot mennyiben tekinthet a kisebbségi csoport tagja a hazájának, különösen akkor, ha kénytelen volt megtapasztalni az elnyomó „zsarnok" rendszerének sötétebb éveit („a zsarnok! A karrierista, nacionalista, mások vállán felkapaszkodó zsarnok!", 279). Az elhagyott „haza" (145) fogalmának kidolgozatlansága miatt a kulcskérdésre — „Egyébként ki az a mi? És a haza?" (11) — adott válaszok nem szolgálnak katartikus megoldással az „elengedő" és a „befogadó" (401) országokhoz tartozás kínzó problémáira, jóllehet a regény vitathatatlan érdeme, hogy a haza felfogásmódjainak, toposzainak és az otthonhoz kötődés formáinak sokaságát vonultatja fel, remekül szemléltetve, hogy mennyire sokféleképpen élhető meg a „haza": magánéleti és közösségi kötelékekben, a táj természetességében, a tér magától értetődőségében, az anyanyelv burjánzásában, a fantomfájdalom leküzdését lehetővé tevő taktikázásban (a „két otthon" fikciójában, 394–398). Az elvándorlók hazákhoz, országokhoz való egyéni viszonyulásainak és történeteiknek (sikeres asszimilálódás, radikalizálódás, elidegenedés) sokarcúsága tehát a hazafogalom és a fogalom megélhetőségének sokszínűségét érzékelteti. Persze más életstratégiák és felfogásmódok is lehetségesek: például az immár a harmadik állampolgárságára várakozó Ari karaktere, országon belüli családi, gyerekkori költözködései miatt voltaképpen egyetlen térhez sem tanult meg kötődni, s így számára a — szükségszerűen intézményes, bürokratikus keretek közé szorított — nomádság, a nomád identitás válik járható ösvénnyé. Más regényalakok a hazafogalom kiégetésével küzdik le az országelhagyás lelki deficitjét: a Festő választása így a hazátlanságra esik, ami azonban számára mégsem jelent egyben otthontalanságot is, hiszen műterme — vagyis tágabban értve, a művészet — képes otthonosság-élményt nyújtani („Azt állítja, neki nincs hazája. Közölte, hogy műterme van, nem hazája. Maga ezt érti?", 224).

Európai kulturális hagyományainkban az utazásnarratívák az útkeresések, a mentális kimozdítottságok és kimozdulások terepei. Voltaképpen minden, országokon belüli vagy országokon át tartó utazás nemcsak a lokálistól, a helyi identitástól elfelé, hanem befelé, az önmegismerés felé is vezet. Tompa Andrea regénye, amely *A hóhér háza*, a *Fejtől s lábtól* és az *Omerta* című korábbi Erdély-regényeivel ellentétben nem a fordulatos cselekményt vagy a történelmi tablóalkotást, hanem az esszéista gondolatfolyamba ágyazott egyéni és közösségi ön(meg)értés problémáit és kérdéseit állítja középpontba a haza és az otthon elbeszélésvezérlő fogalmai mentén, olyan irodalmi utazásra hív, melynek minden esélye megvan arra, hogy olvasóit befelé utaztassa, saját viszonyulásaik átgondolása és elvándorlók esetén: lelki költségeik átlátása felé, röviden: *hazafelé* indítsa el.

KUTASY Mercédesz

Fantomfájdalom és tükördoboz, avagy hogyan lelhetünk otthonra a nyelvben

(Tompa Andrea: Haza. Jelenkor, 2020; Guillermo Cabrera Infante: Trükkös tigristrió. Ford.: Kutasy Mercédesz. Jelenkor, 2020)

Aligha lehet elképzelni két annyira különböző könyvet, mint azokat, amelyek alig egy hét különbséggel jelentek meg 2020-ban, a nyár közepén a Jelenkor Kiadó gondozásában. Egy kortárs magyar és egy másfél évtizede halott kubai szerző; egy minimalista, fekete-fehér könyvborító és egy neonszínű, mint valami látványos retró képeslap; az egyik cím egyetlen, négybetűs szó, a másik idegenszerű nyelvtörő — látszólagos különbségeik ellenére mégis ugyanarról a hiányról, ugyanarról a képtelenségről beszél mindkettő. Arról, hogy amikor a „haza" természetesnek gondolt földrajzi keretein kívül kerül, más lakóhelyet keres magának, ez a hely pedig, a szóban forgó kötetek felvetése alapján, lehetne maga a nyelv. Ha pedig innen, a nyelv felől vizsgáljuk a két könyvet, a különbségek helyett nagyon is hasonló struktúrát, analóg írói eszközöket és módszereket látunk.

„Ami nincs, az nem fáj"

A szájsebészeten hangzott el évekkel ezelőtt ez a mondat, amikor egy bölcsességfog-húzás utáni fájdalomcsillapítás lehetőségeit firtattam, Tompa Andrea könyvét olvasva pedig sokszor újra eszembe jutott: vajon mennyiben más az a fájdalom, ahol nem „valamit", hanem annak a valaminek a helyét, a nyomát tudom csak megmutatni? A *Haza* című könyv egyik fejezetében, a *Tomi tükörországban* című részben sikerül ezt a fonák témafelvetést, a hiányt szinte láthatóvá-tapinthatóvá tenni. A főszereplő a fantomfájdalom kezeléséről beszél, amit egy indiai bevándorló orvos dolgozott ki:

> Ez a Rama föltalált egy tükördobozt. A terápia lényege, hogy megkettőzi a valóságot. Bedugod a kezed a tükördobozba, de csak egy kezed van, a másik ugye hiányzik. Viszont a tükörfalú dobozban úgy látod, mintha kettő volna. Nézed, nézed, és elhiteted az agyaddal, hogy van még egy kezed, és most azt mozgatod. És ha ezt sokat gyakorlod, akkor az agyad meggyőzted, hogy két kezed van, és elmúlnak a fantomfájdalmaid. (*Haza,* 396)

Ilyen tükördoboznak gondolom a *Haza* című könyvet és a *Trükkös tigristrió*t is: mindkettő szinte ráolvasásszerűen, szavakból építi azt a szimmetrikus valóságot, ami a hiányzó eredeti helyét át kell vegye. Az ember nézi, olvassa, és elhiteti az agyával, hogy létezik, és ugyanolyan valós, mint a jelen nem lévő eredeti. Cabrera Infante számos művében foglalkozik az emlékezés természetével, a tigristrió mottója is egy Lewis Carroll-idézet: „Próbálta elképzelni, milyen is a gyertyaláng, miután már elfújták" (*TTT*, 9), másutt azt mondja, „az akaratlan emlékezésnél jobb a heves, ellenállhatatlan emlékezés, amelyhez nincs szükség sem a teába áztatott madeleine-re, sem a múlt illatára, sem egy önmagával teljesen megegyező botlásra, hanem meredeken, álnokul, éjjel támad, és tolvaj emlékkel zúzza be éjjelünk ablakát" (*TTT*, 386); miközben Tompa Andrea szereplői (az osztály, a Fiú) fejben előrefelé képzelik el, milyen lesz az osztálytalálkozó, a kirándulás, mintha nem is a tettek, hanem már előre azok emléke, lenyomata volna csak érdekes. Cabrera Infante írásművészete maga is tükrök rendszere: számos könyve stílusparódia, amelyben korábbi írók arca tükröződik; kedvelt metaforája a könyv-tükör, ahol az író az olvasó tükörképe és fordítva; a *Trükkös tigristrió* Havannája a valódi Havanna nyelvileg ábrázolható parafrázisa, miközben a kötetben található paródiákban, átiratokban a kubai és a világirodalom változatos szerzőit ismerhetjük fel. Códac, a fotós képei a látható valóság szimmetrikus mását ábrázolják két dimenzióban, és alighanem ugyanez a szerepe Tompa Andrea kötetében a festményeknek: azt kutatják, amit a reneszánsz *paragone*-irodalom, vagyis hogy melyik művészeti ág alkalmasabb a valóság minél hűségesebb újraalkotására. Az arcokat is úgy látjuk itt, ahogyan Máriát Enyedi Ildikó csodás filmjében, a *Testről és lélekről* címűben: mindig egy üvegajtó vagy -ablak mögött, nem is őt, inkább csak az illúzióját, a tükörképét. Ott az átlátszó üveg azt a törékeny határt jelezte, amely Mária belső valóságát az úgynevezett „normalitástól" elválasztotta; itt a tükör (a másik ember arca az autó visszapillantó tükrében, a valóságot mindig torzító szemüveg lencséje), vagy épp a másolat (festmények, portrék) mintha azt latolgatná, vajon van-e pontosabb ábrázolás a szavaknál, vajon a szemünk csal meg, vagy a szavaink.

* A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-20-5 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával, valamint a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

„holott ez az anyanyelvi bűvészet
semmi egyébre nem jó, mint hogy eltakarja
a hullákat, a megnevezhetetlent” (*Haza*, 19)

Vajon miféle nyelvi eszközökkel teremthető meg a haza? A két regény hasonló válaszokkal szolgál: a sorozatos tapogatózás, kísérletezés, javítások csakúgy, mint a fonetikus játékok, a nyelvek közötti áthallások mindkét szövegben alapvető megoldások. A szöveghelyzetek közötti különbség miatt úgy tűnik, más eszközkészletet használnak az írók, ám a látszólagos eltérés inkább abból fakad, hogy Tompa Andrea főhőse számára a szavak keresése belső folyamat, esetében a verbalizálást valamiféle mélyebb megértés vágya hajtja, míg Cabrera Infante szereplői mindig számolnak közönséggel, a humor így elsődleges. Mindkét könyv főszereplőinek a mimézis a munkaeszköze: a *Haza* központi alakja az írónő, de ott van mellette az öreg festő, aki az írónő honfitársa, szintén országváltó; amikor tehát alkot, mindig ott a gyanú, hogy talán ő is egy Tükörország képeit festi. Cabrera Infante regényének főszereplői ugyancsak művészek. Arsenio Cué színész, Eribó bongójátékos, Códac fotós, Silvestre (újság-) író, Bustrófedon pedig maga a megszemélyesített túlzás: ha a színész eljátssza a híres színész szerepét, hogy népszerűbb legyen a nők körében, ha az író szavakkal, a fotós képekkel próbálja minél pontosabban megragadni az érzéki valóság lényegét, Bustrófedon a valóság helyett a mimézishez szükséges jelrendszert, a nyelvet választja kiindulópontként, és ezt alakítja, forgatja a végtelenségig. A szereplők két világhoz tartoznak, és köztességük az általuk használt nyelvben is megmutatkozik.

A regények első lapjaitól markánsan megjelenik a kétnyelvűség, valamint a fordítás/fordíthatatlanság kérdése is. Cabrera Infanténál a *Tropicana* nevű kabaré konferansziéja spanyolul és angolul mutatja be az előadást az egybegyűlt amerikai és kubai közönségnek. Olyan, mintha önmagát tolmácsolná, ám éppen a párhuzamosság, az egymásnak „megfelelő” részek egymás mellé helyezése mutat rá arra, hogy a fordítás képtelenség, a szöveg minduntalan kifordul önmagából, és sosem jelenti pontosan ugyanazt az angol, amit a spanyol. Ennek továbbfejlesztett változata Campbell úr botjának története és az anekdota változatai, ahol a narrátor rendre a fordítás (vagyis inkább a fordíthatatlanság, a hiányzó nyelvi kompetenciák) kérdésére reflektál; a félig angol vagy épp francia szerelmi párbeszédek, az egy nyelven belüli fordítás (például a kubai szerzők stílusparódiái), vagy a szöveg végén a szerkesztői levél, amelynek értelmében Rine Leal csapnivaló fordítását kell újraalkotni. Tompa Andrea könyvének írónője pedig önmaga számára keresi a szavakat, és ugyanígy tesznek az osztálytársak, akiknek a beszédébe rendre idegen szavak keverednek, mintha egyetlen nyelv nem is volna elég a valóság pontos rögzítésére. És nem csupán egyetlen nyelv nem elég, de egy szóalak sem lehet az, ezért a szavak gyakran listákká duzzadnak, hátha a szinonimák együtt, vagy közülük valamelyik közelebb visz majd ahhoz az egyetlenszerű jelentéshez, amit keresünk. Cabrera Infante regénye egy összefüggő, nagy példa a halmozásra: ami a jelölteket illeti, szinonim sort alkotnak a bárok, kabarék, kiskocsmák, a nők, lányok, legyenek bár félvérek, fehérek vagy feketék, és a férfiak, akik mind művészek, a szavak, a zene, vagy épp a szerelem művészei. Ami pedig a jelölőt, vagyis a nyelvet illeti, ott eredetik, másolatok és átiratok palimpszesztjei rétegződnek egymásra végtelen sorban. Tompa Andrea könyvében is ezt a halmozást látjuk: a *Jamaica, NY* című rész egzotikus kavalkádja szinte Havannában is lehetne, ahogyan némely lista is származhatna Cabrera Infante valamelyik narrátorától:

> Hogy mondaná azt, hogy irtózatosan vágyott ide? Strongly? deadly?, ennyire futja a szókincséből, ami nem kincs, hanem poros régiségkereskedés, ócskapiac, kacatbolt, állami áruház, egy gyenge iskola holt nyelvei körül folytatott ásatások. (36)

A város pedig élelmiszerboltok és kisegyházak kakofón sora, amelyek közt a főhős eltéved, így nem tudjuk, kevés elemből duzzasztja-e óriásira a listáját, miközben többször végigjárja ugyanazokat az utcákat, vagy egyetlen, ismétlődés nélküli, mégis nagyon hasonló sorozatot látunk. És ahogy a házak zavarba ejtően hasonlítanak egymásra, úgy hasonlítanak a szavak is: Grönland és Greenland,[1] a Seol szó hamis etimológiája, ami bizonyára a „sehol” szóból származik,[2] a medve meg a sör[3] — a tigristrióban pedig Bustrófedon nyelvi leleményei rendeződnek fonetikus sorokba. A nyelv pedig nem csupán írott szó, hanem elsősorban hang, zene: Cabrera Infante bárjaiban a háttérzenével vegyülő beszélgetésfoszlányok, Tompa Andreánál az autó zajába olvadó angol nyelvű duruzsolás: „de ez már inkább csak zúgás a fül számára, és olykor ismerős szavak felröppenése, daloló nyelv, tényleg nem figyel rá”. (56)

A temérdek mellérendelés azonban nem keltheti a pontosság illúzióját, ezért szükség van szólóénekesekre, olyan hangokra, amelyek egyetlenszerűségükkel elhitetik, hogy valami igazabbat, nagyszerűbbet mondanak ki, mint sorozattá összeolvadt társaik. Ilyen La Estrella, a hatalmas, néger nő a *Trükkös tigristrió*ban, aki nem hajlandó kísérettel dalolni, hisz ő maga egy személyben a dallam és a kíséret. Aki minden lehetőséget megragad, hogy hangsúlyozza, ő nem „egy csillag”, hanem az egyetlen csillag, határozott névelővel LA Estrella (sőt, egyetlensége is többszörözve jelenik meg, mint Borges egyik előszavában a Behemót neve),[4] akit nem csupán páratlan hangja emel a többi, sorozattá zsugorodó énekesnő fölé, de hatalmas fizikai mérete is. La Estrella hangja (és hangzatos neve) kihallatszik a zsongó, havannai éjszakából — a *Haza* című regény kaddis-jelenetében pedig hosszú, eseménytelen várakozás után hangzik fel egy hang (itt is egy énekesé), amely a Szónak, a jelentésnek azt a szintjét hordozza, amire a többiek (mellé)beszélése nem képes: nem ábrázolni próbálja a valóságot, hanem megteremti, előbb van a szó, mint a történés.

> Az erőteljes, zengő hang, a halott iránti könyörgés aztán mintha levált volna az éneklőről, önmagában, test nélkül zengett az aranycsillagokkal megszórt, azúrkék boltozat alatt. Ima közben még egyszer kimondta András teljes nevét, érthetően és halkabban, mint ahogy az éneket zengette, úgy mondta ki, mint akit most általa nevén szólít az Örökkévaló. Hogy a halott készüljön, mert indulnia kell. S az éneklő csupán az Örökkévalónak kölcsönzi a hangot, hogy az emberi fül számára érthetővé váljon az üzenet. Majd folytatta a könyörgést. De ekkor már minden készen állt. A menny megnyílt, és András befogadta.
> Ez történt. (308)

A teremtő szó, az egyetlenszerű hang kiemelésére, láthattuk, hatásos módszer a halmozás: a sok hasonló elemet soroló lista egyetlen eltérő eleme pusztán attól rendkívülivé válik, hogy nem illik a sorba. A két regényben további lehetőségeket is találunk, a legszembetűnőbb a fragmentáció és a javítás, hisz ezek azt ültetik el az olvasóban, hogy nincs végleges jelentés, hogy mindig tévedünk, habozunk, mindig lehet(ne) pontosabban fogalmazni. Ezzel szemben az a kevés hely, ahol a narrátor nem tétovázik, gyakran transzcendens megmásíthatatlansággal ruházza föl a szöveget.

A szövegtest széttördelése mindkét szerzőnél alapvetően három területen történik. Az első a nyelv/nyelvek szintje, amikor a fordítást/fordíthatatlanságot tematizálja valamelyik narrátor: „De van-e más nyelve az igazmondásnak?”, *Haza,* 15; *„morsas:* morzsa, sea-morsels. Tradittori.” (*TTT,* 569) Vagy amikor túlságosan közel hajol egy-egy szóhoz, mintha akkor megláthatná benne azt az állandó jelentést, ami nem csalhat meg: „Crucible. Keresztelőtégelynek lehetne inkább fordítani. De mit keres benne a kereszt? Óriás keresztelőkád talán, ahol mindenki új nevet kap”.[5] (*Haza,* 74) A második a szöveg fizikai testének roncsolása, amely Tompa Andrea könyvében csak a leírás szintjén szerepel: „A második változat az otthontalanságról szól — arra volna kíváncsi (törli), arról szeretne beszélgetni, hogy végül otthonra talált-e, felmelegedett-e benne az idegenség (törli) […]. Aztán kihúzza, csak annyit ír, hogy egyszer szívesen találkozna vele.” (203) Cabrera Infante viszont valóban áthúzza nyomtatásban is a szándékosan rontott szavakat: „~~korában~~ korábban” (244), „~~Kerszetben~~ keresztben”. (245) A harmadik terület a leírások szintje, a látható, vagy éppen hogy nem látható valóság elbeszélése: Tompa Andrea regénye olyan leírással indít, amelyet a főhős a szemüvegén át érzékel, a szemüveg lencséje pedig menthetetlenül befolyásolja a percepciót:

> Ő pedig gondosan évente, kétévente elmegy a szemészhez, az optikushoz, magyarázza, hogy talán mégsem jó a szemüvege, nem lát elég élesen, valahogy nem tudja jól kivenni sem a közeli, sem a távoli dolgokat. Aztán felírják ugyanazt a szemüveget, pár éve már olvasószemüveget is. Sosem szokott rá egyikre sem, ritkán használta őket, nem érezte szükségét, hogy élesen lásson mindent, úgysem sikerül, a dolgok tisztán, egészen tisztán úgysem láthatóak. És a *teljesség* sem rajzolódik ki. (*Haza,* 12–13)

Cabrera Infante ahelyett, hogy leírná, narratív vagy épp tipográfiai eszközökkel rajzolja le ezt a töredékes szerkezetet: regénye változatos elbeszélők hosszabb-rövidebb (belső) monológjaira töredezik szét, amelyek között nincs kapcsolat, vagy ha van, azt mindenképp az olvasói kompetencia hivatott rekonstruálni. A *Néhány kinyilatkoztatás* című rész végén pedig a szöveg maga is széthullik, és ahogyan az utolsó bekezdés elején felboncolják a nyelvművész Bustrófedont, úgy potyognak ki a felboncolt fejből fizikailag is a szavak:

> […] Én, jelen hieroglifák névtelen írnoka ennél többet is mondhatnék (utolsó szót mondani például jogom sem nincsen már) Ő kinyitotta azt ő : főnév úgy hang zik ejtsd a nevét) és meglátta Azt és becsukta Azt és nem látta , soha de , sose tudta meg sose mert semmi de ott hevert a műtőasztalán, végezetül,
>
> *pont* gép varró a és esernyő az
> (*TTT*, 342)

„Mi van ott a túlparton?” (*Haza*, 302)

Ha a semmit úgy ábrázolhatjuk a legpontosabban, hogy úgy teszünk, mintha adnánk az olvasónak valamit, és aztán ezt a látszólagos „valamit” visszavesszük, akkor a „haza” fogalmát is úgy mutathatjuk fel pátosz, kínosan nagy szavak nélkül, ha az ellenkezőjéről, a nem-helyről, a köztes limbusról bizonyítjuk be, hogy nem ez az. Ha tehát a vizsgált két regény központi témája a kimondhatatlan „haza”, akkor szükségképpen nagyon sok szó fog esni bennük az ellenkezőjéről: a köztességről, a hazátlanságról. Nem véletlen, hogy Tompa Andrea regényében olyan gyakran előkerül az utazás, különösen a repülőút, amikor az utazók „*[k]özte* vannak az időnek” (24), ahogyan a *TTT* számos jelenete is köztességben, valahol az éjszaka és a nappal közötti átmeneti térben/időben játszódik. Az idő köztessége ugyanazt a szerepet tölti be, amit a nyelvek közti tér, ugyanazt, mint az élet és a halál közti limbus: a Festő halála előtt megtagadja addigi otthonát, azt mondja, „nincsenek számomra többé képek” (302), Bustrófedon pedig halála után szóviccekkel benépesített csillagközi térben lebeg:

---

[1] „[…] le kell fordítania magában, s amint lefordítja, a szó összeomlik, mert amit a nő beszél, az nem *Grönland,* a jeges, hideg semmi, a távoli üresség, a sziklás, néptelen tél, a halott tér, a természet kudarca. Hanem *Greenland:* zöld folt ragyog valahol egészen közel, szinte karnyújtásnyira, itt van és elérhetetlen, de valóság, lélegző, vagyis lélegzetelállító, érinthetetlen szépség.” (*Haza*, 30)

[2] „Mostanra ez már a sehol, a semmi, a Seol. Ami kiesett a kegyelemből. A Seol a pokol héber neve. Egy kiürült tér, az átutazás helye”. (*Haza*, 235)

[3] „Sosem tudta tisztázni az igeidők használatát és értelmét, a hasonló szavakat ugyanúgy ejti. A medvét meg a sört. Bemegyek a kocsmába, és kérek egy medvét.” (*Haza*, 234)

[4] „La, La, La, én meg egy pillanatra azt hittem, keble tubáját hangolja, pedig csak kijavított, én meg erre azt mondtam nagy engedékenyen, hogy »Igen, La Estrella«”. (*TTT*, 347) Borges több írásában is beszél a Behemótról, itt arra az előszóra gondolok, amelyet Fray Luis de León *Énekek éneke* fordításához írt: „a Behemót, amelynek neve az Írásokéhoz hasonlóan többes számban áll, és állatokat jelent, mivel olyan nagy”.

[5] Ugyanezt a módszert később is megtaláljuk, például a 197. oldalon: „Cigánykerekezni még tud és szeret is, a Fiút is megtanította. *Miért cigány?,* kérdezi megütközve a Fiú, homlokát ráncolva, mintha valami csúnya szót hallott volna. Tízéves. A Fiú a szavak mély kútjába néz. […] *A cigányoknak nem volt kereke,* magyarázza neki. *Nem volt ki a négy kereke,* vágja rá a Fiú röhögve, gondolkodás nélkül.”

> Vajon van-e a vicceskedőknek limbusuk? Vagy nyomban a Bustroferno következik? Ha nem, akkor hol van? A mennyben? Ezekben a porszemekben, portikulákban, amelyek Códac vegyszereihez hasonlóan rögzítik a kéket, amelyet még fogva tart a gravitáció? Vagy még a Roche-határon is túl, ahol a légtérből kiszabadult szekrény ezer darabra hull? Bustrófedon azonban nem szekrény, és a lelke sem az. Vajon egy lelkrény is darabokra hull a Roche-határon túl? Vajon Bustrófedon szilárd gázlabdaként keringene a csillagfagyban? Sokat gondolkodom, nem most, máskor, sokat gondolkodtam a lelkek tartományán, akarom mondani azon, hogy hol élnek a szellemek, a kísértetek: gondolatkísértetek. Vajon a mai fizika vagy a csillagászat segítségével megoldottam a rejtélyt? Nem ez az első eset, hogy a fizika táplálja a metafizikát (*TTT*, 434–435)

Bustrófedon a *TTT* egyik legkülönösebb alakja, olyan, mint az orosz regényekben a bolond, az idióta: bár látszólag zagyvaságokat beszél, gyaníthatjuk, hogy ő az egyetlen, aki tudja az igazságot, ami azonban, mert hatalmas és súlyos, verbális összevisszaságban képes csak megjelenni. Hasonló szerepet tölthet be a regény végén a bolond nő a Malecónon, vagy a *Haza* című regényben a Tanítónő. Mindkét női figura ellenszenves, bomlott elme, mégis ők mondják ki, amit a regények többi szereplője szemérmesen elhallgat. A tenger és a város közti falon üldögélő bolond nő zárómondata a *TTT*-ben akár Cabrera Infante személyes vallomása is lehetne:

> […] a levegő nem a magáé ez nem a maga háza mindenbe beleüti az orrát ez a bűz kirohasztya az agyvelőmet nem bírom már tovább csak kutat és kutat és kutat jön a majom egy késsel és átkutat kiontja a belemet a zsigereimet hogy megtudja milyen a színe már nincs tovább. (*TTT*, 575)

A Tanítónő ugyanakkor a képek és emlékek közti térben, később a lakótelepi házak között kószál, miközben azt a mondatot mondja, ismétli, amit a többi szereplő nem tud vagy nem akar kimondani: „Haza akarok menni". (*Haza,* 446) Az út szélén hagyott állati tetemek hasonlóan kényelmetlen részei a kötetnek: az országút mellett, az átmenet helyén tárulkoznak föl, jelenlétük fizikailag ábrázolja a létezés és a megsemmisülés közötti vékonyka határt. Bustrófedon csillagközi bolyongására visszakanyarodva, e kép párhuzamát a *Haza* című könyv 267–268. oldalán találjuk, ahol immár Zurbarán bárányа várakozik összekötött lábbal a fekete háttér előtt:

> Tudjuk, mi következik. Senki sincs vele, egyetlen emberi lény sem, csak a néző. Akinek bele kéne lépnie a képbe, hogy magányában megvigasztalja. Muszáj lesz a képbe belépni, ha valamit akarunk, vagy az örök fájdalom és tehetetlenség marad velünk, meg a bárány végtelen magánya a sötét, részletek nélküli háttér előtt. (*Haza*, 267–268)

Fekete háttér köti össze Bustrófedon csillagközi bolyongását a bárány várakozásával, és fekete háttér előtt, ezúttal nem bárányokat, hanem halakat bámulva várakoznak a szereplők a két regény álomjeleneteiben is. Tompa Andrea könyvében Csaba, a Svédországban élő tagbaszakadt fiatalember a pince sötétjében vágyakozik a majdani hazatérésre. A lakótelepi pincében halakat tenyészt, „hetven akváriuma van" (108), és olykor, amikor lemegy a pincébe, és a szomszédtól megörökölt kempingágyban a halakat bámulja, az akváriumot fűtő lámpák melege az otthoni meleget idézi föl: „Nyaral, álmodik, nézi a halakat, ahogy lassan úsznak a svéd nappalik felé. Lehunyt szeme mögött nyár van, a tóparton a hegyek között a fűben pihen, a többiek tüzet raknak. Túl sok a fény, a meleg. A vörösen izzó lámpa miatt a pólóját a szemére teríti." (116) A *TTT* egyik álomjelenetében ugyancsak a sötétből, az éjszakai áramlatnál játszódó álomjelenetből bukkan elő egy neonszínű halacska, amely lassan átúszik a valóság túlpartjára, és La Estrella, a hatalmas cethal lesz belőle. (*TTT*, 197–198)

Az álombeli, vagy épp élet-halál közti tereken túl számos egyéb átmeneti teret találunk mindkét regényben, olyan sokat, hogy a végére már teljesen magától értetődő, hogy metaforikusan olvassuk őket. A *Haza* című regényben ilyen tér a kollégium (340), ahová a javított, helyesbített szavak, a főhős első cikkének korrektúrája érkezik postán, vagy a képeket és a valóságot elválasztó, szavakkal benépesített tér: az útszéli dögökről készült fotókiállítás képaláírásainak tere:

> Vagy az egész életeddel odaállsz, vagy a páncél. Közte nincs semmi. Közel vagy távol. Forró vagy hideg.
> Hiszen a próféta megmondta, túl törékenyek vagytok. A művészete pedig képaláírásokra sem elég (377)

Cabrera Infante városa ugyancsak átmeneti terek sorozata: a szereplők autóval cikáznak a bárok, kabarék között, éjszaka és éjszaka között bizonytalan, tétova massza a nappal, az egyéjszakás motelekben egyik látogatás a másikat éri. És átmeneti, vagyis furcsa, idegenszerű a szereplők identitása is: a *Haza* írónője a repülőút során a néger légiutas-kísérőtől kérdezi meg, merre járnak, hisz „ezzel az idegenséggel akart összekapcsolódni, erre vágyott" (27); a *TTT*-ben ugyan a színek épp fordítva vannak, és a néger vagy mulatt nők képviselik a normalitást, azonban sok egyéb testi jellegzetesség rendkívülinek (következésképp rendkívül vonzónak) tűnik, elég ha Irenitára gondolunk, akinek combjától a fogáig mindene apró, vagy épp La Estrellára, aki ellenkezőleg, mindenestől, ijesztően hatalmas.

„Az egyetlen lakható tér a nyelv,
ha elveszíti, meghal." (*Haza*, 342)

Az utolsó kérdés ebben az írásban az ábrázolás pontosságára vonatkozik. Az eddigiekben olyan nyelvi, tartalmi vagy épp stiláris módszereket láttunk, amelyek segítségével inverz módon kirajzolódik a „haza" fogalma. Láttuk, hogy a halmozás/sokszorozás, a fragmentáció, a köztes terek használata, a furcsaság/rendkívüli minőség bevezetése alkalmas lehet erre, hisz mindkét műben hangsúlyosan jelen van, és azonos funkciót tölt be. Ha azonban a két regényben a haza a nyelvben lakik, felmerül a kétség, vajon mennyire kell pontosnak lennie ennek a nyelvnek, vagyis hogyan teremtheti meg a nyelv a pontosság illúzióját, hogy éppen azt a hazát mutassa meg, amelyet a narrátor láttatni kíván. A két könyv közös pontja ebben a tekintetben a részletgazdag halmozás, ami mindkét történetben a táncjelenetek leírásánál a legmarkánsabb. A *TTT* szövegében a témából adódóan számos ilyet találunk, ám a legérzékletesebb talán a rumbatáncosnő mozdulatainak szimultán leírása:

> és kinyújtotta egyik szépiaszínű lábát, most földszínű, most csokoládészínű, most dohánybarna, nádcukor, most szinte fekete, most fahéj, most feketekávé, most tejeskávé, most méz, verejtéktől csillog, fénylik a tánctól, ebben a pillanatban hagyja, hogy a szoknya felcsússzon a kerek térdén, a fényes, szépia- és fahéj- és dohánybarna és kávé- és mézszínű térdén, hosszú, telt, ruganyos és tökéletes combján, és hátravetette a fejét, aztán fel, oldalra, a másik oldalra, balra meg jobbra, megint hátra, mindig hátra, hátra a tarkójához, a ruha kivágott hátához, a ragyogó, dohánybarna háthoz, hátra, előre, mozgatja a kezét, a karját, a vállát, a bőre hihetetlenül erotikus, hihetetlenül érzéki, mindig hihetetlen, mozgatja a melle fölött, elöl, telt, kemény melle fölött, tagadhatatlanul szabad, tagadhatatlanul hegyes, tagadhatatlanul lágy melle fölött (78)

A mellérendelő részletek szinesztétikus módon ábrázolják a táncosnő testét: egyszerre vannak jelen a színek és az ízlelés (fahéj, feketekávé, méz), a tapintás (ruganyos és lágy), miközben a mozgás a zenegép dallamához igazodik; a *Haza* című regény bulijelenete szinte pontosan ugyanezekkel az eszközökkel igyekszik a teljesség nyelvi illúzióját megteremteni, miközben a mondatok hosszú oldalakon keresztül tapogatják le a látott–hallott–megízlelt valóságot:

> *Kár, hogy már nem tudunk rágyújtani* […]. *Fúj,* mondják aztán egyszerre, amikor elképzelik, az íze rettenetes, csípős, undorító, nem, azt már soha többé. A rántott csirke fölött felfüggesztődnek a szabályok és a döntések, Ágó az amerikai módra az ölébe terített vászonszalvétával megtörli a szája szélét, könnyedén feláll, lila, hasított bőr, magas sarkú szandált visel, amiben olyan lágyan jár, mintha házi papucs volna. […] Majd mint egy lassú örvény, a tánc egyenként szívja be őket. […] A heves, kitartó, izzasztó táncban ledolgozzák a vacsorát meg a söröket, hogy éjfél után újrakezdjék. Van még töltött tojás. *Simán meg tudok enni tízet,* lihegi Ágó. (432)

De vajon mi ábrázolja pontosabban a valóságot, a látvány — ami mindkét műben nagyon fontos elem, ezt Códac és a Festő hangsúlyos szerepéből, valamint a számos képleírásból is láthatjuk —, vagy az imént látott asszociatív–szinesztétikus szöveg? Vagy létezhet a nyelvi realizmusnak ennél is pontosabb foka? Tompa Andrea regényében az apáról készült akták arra utalnak, hogy a realizmus tévút: a narrátor pontosan ismerteti a szövegek szóhasználatát, a vaskos kötetnyi jelentések pedig részletesen kitérnek az apa útvonalaira, az általa elfogyasztott alkohol pontos mennyiségére és következésképp a véralkoholszintjére is, a konklúzió mégis ez: „Hogy napi-e, azt nem fogja tudni kihámozni, mert csak a reggeleiről készültek feljegyzések, a történet további részletei homályban maradtak. Elvégre nem foghatta valaki a kezét huszonnégy órán át, még egy besúgó sem, pedig foghatta volna, mert csakis az a teljesség, és a történet." (242) Eszerint tehát a valódi realizmus a tükör, ami valós időben és valós ideig tudósít az eseményekről — ha csakugyan így volna, a realista ábrázolás szükségképpen és mindig jelen idejű lenne, annak a nézőnek a percepciója, aki tárgya mellett haladva, folyamatosan észleli annak valóságát, létezését. A nyelvi ábrázolás — ahogyan bármilyen művészi megjelenítés — mindig szintetizál, mindig eliptikus, következésképp mindig lesznek olyan elemek, amelyeket az imént látott halmozások vagy jelentéssűrítés ellenére nem tartalmaz(hat). „Előbb az ölelés, utána a nyelv", mondja a narrátor, amikor a könyvtárban az apja aktáit, mint valami kortárs Pietà, a kezében tartja. „Kezdetben van a történés, de nem biztos, hogy van hozzá nyelv". (*Haza,* 268)

A nyelv ugyanis, jóllehet, azt gondolhatjuk, hogy leírja a valóságot, egyszersmind új valóságot teremt. Úgy hisszük, a magunk mögött hagyottat ábrázolja, ám közben párhuzamos univerzumot hoz létre. Bustrófedon nyelvi leleményei társait is megfertőzik, és halála után a többiek nyelvhasználatában élnek tovább,[6] és ebből a polifonikus nyelvi szövevényből áll össze a regény teste. A *Haza* című regényben pedig ennél is nyilvánvalóbb a párhuzam a teremtő Logosszal: a történet során a szó egyetlen-egyszer előzi meg a testet, amikor az írónő a Fiú apját megismeri, és a távolság miatt előbb csak leveleznek. „Előbb a szó, utána a test" (345), és aztán megfogan a Fiú, aki névtelenségével és nagy kezdőbetűjével a teremtés metaforikus ábrázolásává válik. A regény zárójelenete egyetlen képben sűríti az eddig felsorolt elemeket: az írónő és a Fiú (a testté lett szó) egymás arcát fürkészi az autó visszapillantó- tükrében, miközben a múltról és a jelenről beszélgetnek. A *TTT* zárójelenetének retorikai megoldásai tökéletesen rímelnek erre, de mivel ott a humor elsődleges eszköz, a testté lett Ige görbe tükörben látszik. A narrátor hazatérve elalszik, majd felébred, az álom és az ébrenlét összemosódik, az ő szemüvege sem segít, hogy világosan lássa a valóságot, ám ő a Szót sem érti pontosan:

> és már hajnalodott amikor felébredtem és minden csöndes volt és én voltam a fekete szunnyadó lagúnában a lény és levettem a szemüvegem és letettem a pipám és a hamu az ajkamra hullt és kiengedte a féket és kiszálltam és megint beléptem az önkívület hosszú folyosójára, és akkor és akkor volt hogy egy szót mondtam, […] nem értettem (*TTT*, 568–569)

A teremtést azonban nem befolyásolhatja az inkompetens narrátor: így vagy úgy, a megtestesülés mindenképp bekövetkezik, a meg nem értett szó ábrázolása pedig nem lehet más, csak a bolond nő, aki a tengert nézi, és összefüggéstelenül, szakadatlanul, egyre csak beszél.

[6] „és ha most már mindörökre úgy beszélek, mint Bustrófedon, nem kérek érte bocsánatot, sőt szántszándékkal teszem, és csak azt szánom-bánom, hogy lakat van a számon, vagyis nem tudok tényleg, természetesen és mindig (a mindig visszafelé is ér, nem csak előre) így beszélni; megfeledkezni a fényről, az árnyakról, a fényárnyékról, a fotókról, mert egyetlen szava többet ér ezer képnél" (*TTT*, 274)

ZOMBORY Gabriella

„Játszunk az irodalommal”: kiforgatott keretek kubai módra

(Guillermo Cabrera Infante: Trükkös tigristrió. Ford.: Kutasy Mercédesz. Jelenkor, 2020)

„Különös, ahogy egy fénykép éppen akkor alakítja át a valóságot, amikor a legpontosabban rögzíti” (434), olvassuk Guillermo Cabrera Infante (1929–2005), magyarul 2020-ban megjelent *Trükkös tigristrió*jában. Óhatatlanul felmerül tehát a kérdés: hogyan lehet hűen leképezni mindazt, ami körülvesz? A kubai író a könyv közel 600 oldalán át szüntelenül és szédítő iramban ássa alá, forgatja ki — többek közt — a reprezentáció, és ezzel párhuzamosan maga a narráció minden lehetőségét. A könyvet kezünkbe véve egy fragmentált, sokszor erősen asszociatív, folyton-folyvást narrátort váltó, nyelvi játékoktól hemzsegő szöveglabirintussal találjuk magunkat szembe, melyben nincs valódi szüzsé — a főszereplők barangolásai a havannai éjszakai életben inkább szükséges keret a nyelvi zsonglőrködés kibontásához, mintsem valódi cselekmény —, se valamiképp rekonstruálható kronológia, de még valódi ábrázolás se. Hiszen a szerző a kötet legelején olvasható „Közlemény”-ben egyszerre hívja fel a figyelmünket képzelőerőnk korlátozott voltára („az eseményeket olykor a valóságból kölcsönöztük […]”) és a valóság leképezésének teljes lehetetlenségére is („[…], végül mégis a képzelet gyümölcsei”, 7). Mintha egymás mellett visszhangoznának Jorge Luis Borges és William James gondolatai, melyek szerint egyrészről az emberi képzelet nem képes teljesen újat alkotni, és mindig csupán a már megtapasztalt környező valóság darabjait kombináljuk újra és újra,[1] másrészről viszont „the concept »dog« does not bite”,[2] tehát fogalmi, verbális szinten lehetetlen a materiális világ reprodukciója. Cabrera Infante így már az első mondatokban önironikusan kikacsint az írás és az ábrázolás eredendő és önellentmondásos lehetetlensége felé.

Hasonló jelenséget vet fel a szöveg utolsó harmadában két főszereplőnk, Silvestre és Arsenio beszélgetése, akik az egyik alkoholtól, zenétől és nőktől túlfűtött havannai éjszakán (mely ugyanúgy lehetett volna bármelyik másik is), a Bustrófedontól (minden szójáték mesterétől) eltanult soha el nem kezdődő történettel szórakoztatják (vagy épp ellenkezőleg) aznap éjszakai hölgytársaságukat. A következőről van szó: a történet az első részletben eltévedve folyton csak egyetlen kérdés körül — kik voltak ott aznap este, amikor az elbeszélendő kaland történt — halad körbe-körbe, és örökké képtelen a narráció irányába átlendülni. A tréfa az egyszerű tréfán túl talán a hagyományos értelemben vett kommunikáció, verbalitás, nyelv esendőségére mutat rá, mely, ha *én*, a mindenható beszélő (a jakobsoni feladó) úgy szeretném, könnyen tartalmát veszítheti és kiüresedhet, vagy épp ellenkezőleg, váratlan tartalommal bírhat. És miért ne olvashatnánk Cabrera Infante teljes szövegét egy efféle soha el nem kezdődő történetként, mely nem arról szól, *ami* történik, hanem arról, *ahogyan nem*?

Ebben a bustrófedoni nyelvi univerzumban pedig az erre rendelkezésünkre álló szavak a megmaradt reprezentatív jellegüktől is megfosztva (vagy épp megszabadítva) szerepelnek, hiszen a Mester (Bustrófedon és Cabrera Infante egyben) olyan irodalomról álmodik, „amelyben a szavak azt jelentik, amihez csak kedve támad a szerzőnek, […] semmi egyebet nem kell tennie, mint hogy az elején egy előszóban kinyilatkoztatja, hogy mindig, amikor azt írja éjjel, azt nappalnak kell olvasni […], és aztán amikor már megírta a könyvet, húzza ki az előszót”. (334)

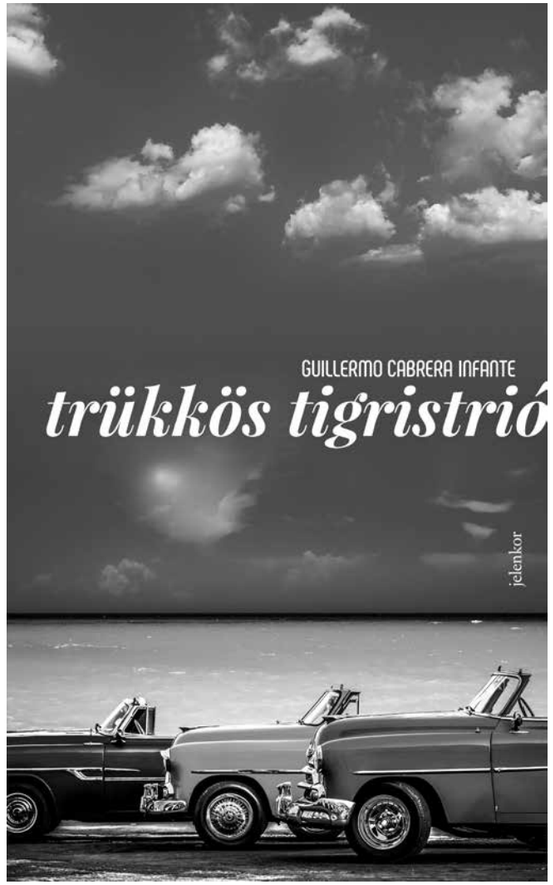
Mégis, ismétlem, „az eseményeket olykor a valóságból kölcsönöztük” (7), és ezzel párhuzamosan a szavakat is; Cabrera Infante már a könyv első oldalán világosan leszögezi: „A könyv kubaiul íródott. Vagyis a spanyol nyelv különböző, Kubában beszélt dialektusaiban”. (7) Ezt a nyelvi rekonstrukciót Cabrera Infante viszont csak egy óceán és több év távlatából végezheti, hiszen az eredetileg 1967-ben megjelent könyv megírásakor már egy ideje Európában élt. Prózája azonban, írja róla a fordító, Kutasy Mercédesz, innen a túloldalról is „folyamatosan a maga mögött hagyott szigetet, Kubát tükrözi”.[3] De képesek vagyunk-e egyáltalán hitelesen visszaadni mindazt, ami már csak az emlékeinkben él? Erre a kérdésre is maga a szöveg ad választ. Bustrófedon halála után Códac tudja magáról, hogy hiába töltötte ő a legtöbb időt a Mesterrel, az, ahogy ő próbálja reprodukálni ezt a minden társadalmi megkötéstől felszabadított nyelvet, nem lehet más, csak „suta vázlat”. (280) Ha viszont az eredeti hozzáférhetetlenné válik, a legközelebbi torz tükörkép lesz az, ami az eredetire leginkább hasonlító változatként felértékelődik, sőt, akár új eredetivé válhat. Így van ez a távol rekedt szóbeliséget leképezni igyekvő írott szöveggel is.

És ha követjük Cabrera Infante eredetiségfogalmát, hamar megértjük, hogy értelmetlen a szövegben nyelvi vagy stílusbeli pontatlanságokat, az eredeti kubai beszédtől való eltéréseket keresni. Ahogy azt többek közt Kutasy is említi, „Cabrera Infante életműve önmagában is parafrázis: a világirodalom, a zeneművészet, az egyetemes kultúra számos hivatkozását írja újra, vagy épp figurázza ki”.[4] Sőt, a szerző saját bevallása szerint, már irodalmi pályafutása első pillanatait is a változatok és a paródia határozták meg: az amúgy Nobel-díjas „Miguel Ángel Asturias hibájából kezdtem el írni”,[5] állítja, akinek *Elnök úr* (1947, ford.: Tavaszy Sándor) című diktátorregénye átlapozása után (az egész regényt soha nem olvasta végig) úgy döntött, ezek után akár ő is lehet író, és megírta az asturiasi regény paródiáját.[6] Ha mindehhez hozzátesszük, hogy a ma *Trükkös tigristrió*ként ismert szöveg első formájában más címen és csupán 120 oldalasra született, vagy hogy az első kiadás finoman szólva tüzetesnek nevezhető cenzori húzásait a későbbiekben Cabrera Infante tudatosan nem állította teljességében helyre, mert úgy érezte, egy konkrét szakasz lerövidítésével a cenzor jobb szöveget hozott létre, kétségbevonhatatlanná válik, hogy a kubai sajátos felfogásában kizárólag változatok léteznek.

E hozzáállásnak egy végletekig feszített, természetesen ironikus megjelenítését fedezhetjük fel a *Látogatók* című részben, ahol Mr. Campbell botjának történetét egymás után két fordításváltozatban (vagy inkább fordításparódiában) olvashatjuk, mely fordítások a fordítandó szöveg létezése nélkül születtek, hisz az eredeti, angol nyelvű — fiktív — szöveg soha nem íródott meg. Létrejött tehát két, a semmire visszautaló változat; a változatok ottléte viszont gondolati síkon azonnal megalkot az olvasóban egy képzeletbeli eredetit: amikor például Mrs. Campbell az egyik változatban az alkalomhoz illően „hálóköntösbe cicomázza magát” (235) és úgy indul a kabaréba, az olvasó könnyen ráismerhet a félrefordítás-paródia feltételezett angol eredetijére, mely szerint a hölgy minden bizonnyal *night dress*be öltözött.

És ha már a szerzőnek a fordításról alkotott képéről beszélünk, említsük meg az előszó konferansziéját, aki a kétnyelvű közönségéhez felváltva beszél spanyolul és angolul, és bár az egyik angol részlet után kijelenti, hogy „most jöjjön akkor a szó szerinti fordítás” (14), az ezt követő spanyol verzió több eltérést mutat a kiindulási szöveghez képest, mint hasonlóságot. Nem hiába olvassuk a könyv egyik záró szakaszának végén a *traditori* szót, mely egyértelműen a sokat emlegetett *traduttori, traditori*, avagy „fordítás, ferdítés” szófordulatra utal.

A vállalkozó szellemű kalandor, aki rászánja magát Cabrera Infante univerzumának fordítására, tehát egy olyan szöveggel találja magát szemben, mely nem ismeri el önmagát eredetiként, nem ismeri el a pontos fordítás lehetőségét, és valamiképp soha nem — vagy jobbindulatúan fogalmazva, nem mindenképp — azt jelenti, amit jelenteni látszik. Bizonyára nem egy fordító számára okozott komoly fejtörést ez a feladat. Ahogy azt egy korábbi cikkemben már említettem,[7] Cabrera Infante írásaiból kiderül, hogy a német fordító nem érezte kielégítőnek egyetlen változat elkészítését, a francia pedig egyenesen kijelentette, „*C’est ne pas français*” („Ez nem francia”). Minderre a kubai író csak stílusosan hozzátette: „Nem is spanyol”.[8] Bizonyos szempontból nézve ez akár könnyebbség is lehetne: ha a kiindulási szöveg nem spanyol, akkor a fordítás se kell (esetünkben) hagyományos értelemben vett magyar legyen. Ez teret enged a fordítónak a nyelv kreatív használatára, hisz innentől kezdve nem köti meg a kezét semminemű nyelvészeti és társadalmi normatíva. És ha sehogy se lehet kielégítő egyetlen magyarszerű változat megalkotása, a fordítónak nem kell megküzdenie a leadandó kézirat



[1] Lásd többek közt Jorge Luis Borges: *Bábeli könyvtár*, ford.: Boglár Lajos = Uő: *Jól fésült mennydörgés,* Jelenkor, Budapest, 2018, 129–137.
[2] William James: *Some Problems of Philosoghy,* University of Nebraska Press, Lincoln, 1996, 85.
[3] Kutasy Mercédesz: *Egy kubai Londonban: Guillermo Cabrera Infante prózája,* Szépirodalmi Figyelő, 19/4 (2020), 73.
[4] Kutasy Mercédesz: *„Ki lehet Kánor kán?” A* Trükkös tigristrió *fordításáról,* Szépirodalmi Figyelő, 19/6 (2020), 94.
[5] Guillermo Cabrera Infante: *Memoria Plural. Entrevista con Danubio Torres Fierro,* Infantería, Fondo de Cultura Económica, Mexikóváros, 2000, 1078.
[6] *Uo.*
[7] Zombory Gabriella: *Beszélj hozzám magyar nyelven kubaiul: nyalánkság nagyétvágyú szájpadlásoknak,*1749, 2021. 03. 11., elérhető: https://1749.hu/fuggo/kritika/beszelj-hozzam-magyar-nyelven-kubaiul-nyalanksag-nagy-etvagyu-szajpadlasoknak-guillermo-cabrera-infante-trukkos-tigristrio.html.
[8] Guillermo Cabrera Infante: *Lo que este libro debe al censor,* Infantería, op. Cit., 262.

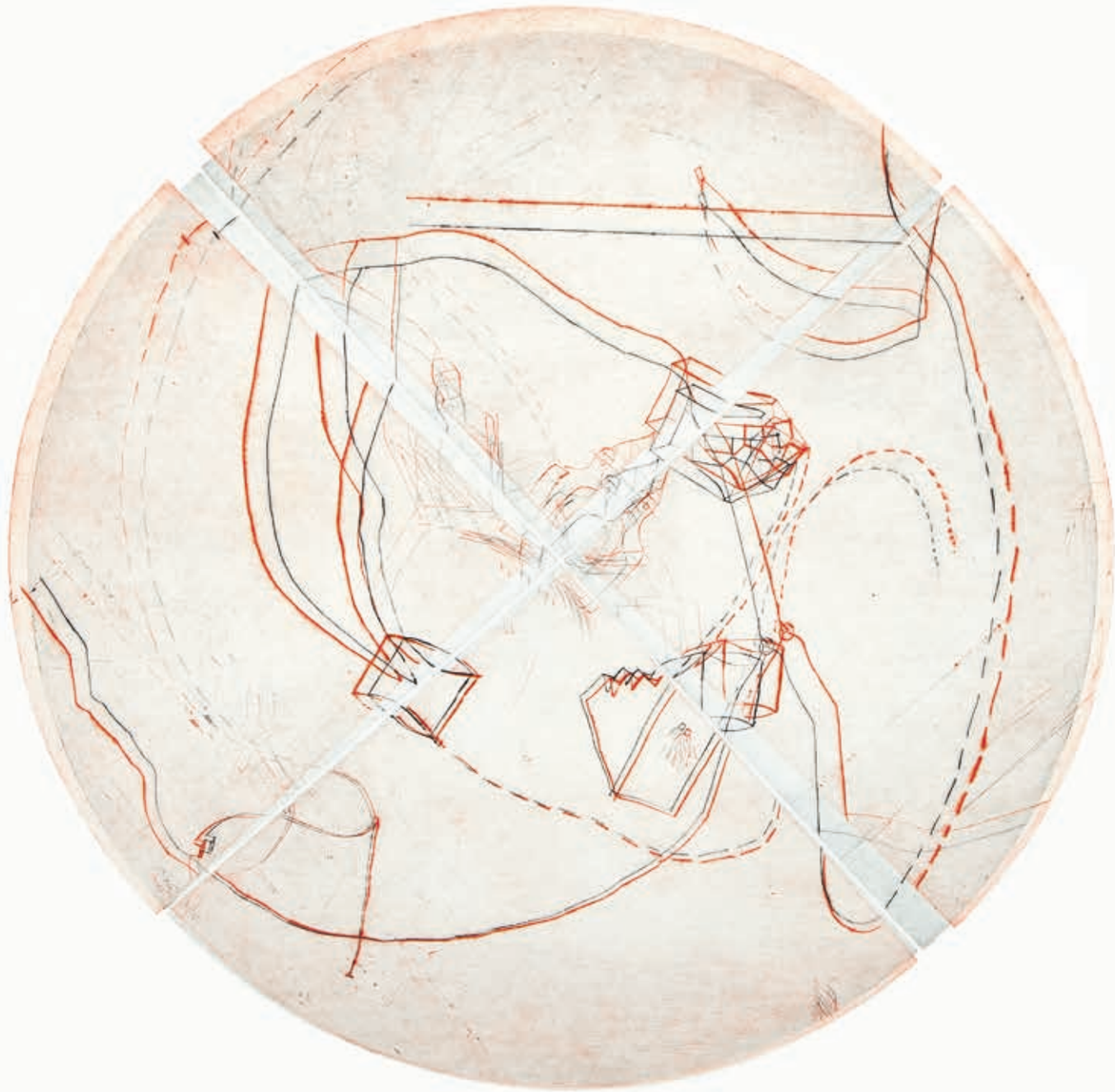
végérvényes véglegesítésével járó feszültséggel. Elméletben. A gyakorlatban természetesen semmi sem ilyen egyszerű. Hiába jelentette ki már számtalanszor Kutasy Mercédesz, hogy a magyar tigristriót, Cabrera Infantéhoz hűen, mindenképp csak egy alkalmi formának tekinti, mely a jövőben reményei szerint számos új alakot ölthet majd, egyszer neki is le kellett adnia egy pillanatnyilag véglegesnek tekintett változatot a kiadónak. És hiába kezelheti szabadon a magyar nyelv kereteit, tiszteletben kell tartania bizonyos határokat: egyrészt a relatív közérthetőség fennmaradását, másrészt a Cabrera Infante stílusához és technikájához való hűséget.

Sokszor nyilatkozott már ezekről a kisebb-nagyobb küzdelmekről Kutasy Mercédesz, épp ezért nem is térnék ki itt részletesen ezek tárgyalására. Említsünk meg csupán egyet: az ELTE 2020-as Kutatók Éjszakája keretében tartott beszélgetésen[9] többek közt arról is beszámolt, hogy mivel az író bevallása szerint a kezünkben tartott szöveg a hangzó szó írásbeli lejegyzése, ő is inkább a szóbeli jelleg megtartására törekedett, ahelyett hogy hiábavaló próbálkozásokat tett volna magyar szavakkal kubaiasan megszólalni.

Ez se jelenthetett azonban számára kisebb kihívást, hiszen ahogy maga a szerző is megfogalmazza, „az írás […] csak egy kísérlet, hogy röptében elkapja az emberi hangot” (7), és nem is lehet más. Mégis, amint már fentebb említett korábbi kritikámban hangsúlyoztam, az előszó konferansziéja vagy Beba Longoria a telefonban valóban megszólalnak az olvasó fülében, és az adott társadalmi vagy szituációs helyzetnek megfelelő hanglejtéssel zsongják tele a lapokat. A Cabrera Infante-féle változatra is jellemző fonetikai átírások („tartya”, „kiaggya”, „mikó”, „merén”, „dophártyám”, „ésakkó”, stb.) remekül támogatják a fenti hatást, a konkrét kiejtési torzulásokon túl pedig a helytelenül egybe vagy külön, esetenként kötőjellel írt szavak („te-oda-mész-aho-vaja-kedved-tartya”; „semmiddesemmit”; „nalátod”; „cso-dá-la-tos”) a beszéd ritmusát is közvetítik. A tény, hogy ezek az átírások, általános társadalmi rétegek jellegzetes tévesztései vagy szokásai, esetenként (és tényleg csak esetenként) könnyen azonosítható budapesti vagy vidéki embercsoportok hanghordozását közvetítik az olvasó fülébe, könnyen magyarázatra talál, és ehhez ismét kölcsönvenném a fordító szavait, melyekkel előző kritikám erre kitérő részletére reagált: „Esetemben […] a szöveg arra épül, hogy az elszólások, a beszélt nyelv esetlegességei vezetnek ahhoz a nyelvi humorhoz, ami végül elviszi a hátán a szöveget […]. Ezért nem választhatom a mesterséges nyelv stilizáltságát, mindenképp élő emberekről kell mintáznom a beszélőimet. Mivel azonban a magyar nyelven kubaiul beszélő kubai […] paradoxon […], azt kellett megkeresnem, hogyan beszélne az adott szereplő, ha köztünk élne.”[10]

A szóbeli jellegen túl talán a nyelvi játékok, palindromok és szóviccek végeláthatatlan sora okozhatott még sok álmatlan éjszakát a fordítónak, hiszen a régebbi fordításokra oly jellemző „Lefordíthatatlan szójáték” kifejezés a lábjegyzetben ma már elavult (mondjuk ki, lusta) fordítói megoldásnak számít, így stílusosan csak a már említett Mr. Campbell-féle fordításparódiában mosolyogtat meg minket az egyik oldal alján. Ilyen helyzetben, és főként egy olyan szövegben, ahol a szójátékok ekkora mennyiségben fordulnak elő, elkerülhetetlen, hogy a fordító ne mindig találjon pont az adott helyre illő poént. Kutasy viszont az efféle veszteségeket végig kellő módon és számban kompenzálta egy-egy valamivel odébb érkező poén-ihlet formájában, ezáltal a játékok se váltak erőltetetté és a cabrerai nyelvi stílus is tökéletesen megmaradt. Így jön létre Bustrófedon egyik variációsorozatában a „Lukrécia, helló-szia” (262), valamint az „érdekes módon” nyomán az „érdeske dómon egy édeske démon”. (274)

És sorolhatnám tovább a bravúros példákat, de zárjuk most rövidre. Több mint 50 évvel az első megjelenés után, végre magyarul is olvashatjuk e különös tigrisek havannai bolyongásait. A fordítás tehát jócskán megkésett, és ezzel együtt maga Cabrera Infante magyarországi bevezetése is, hisz a *Trükkös tigristrió*n kívül egyetlen novellafordítás született csak eddig magyar nyelven 2008-ban, szintén Kutasy változatában.[11] Nem kérdés azonban, hogy miért épp ezzel a szöveggel kellett kezdeni Cabrera Infante szélesebb körű bevezetését az országban: ahogy azt Emir Rodríguez Monegal oly találóan megjegyzi, a *Trükkös tigristrió* Cabrera Infante központi művének tekinthető, melyhez viszonyítva a többi szöveg egyfajta kiegészítésként, változatként vagy lábjegyzetként olvasható.[12] Én pedig szívből remélem, hogy hamarosan ezeket a lábjegyzeteket is kézbe vehetjük magyar fordításban.



[9] Eötvös Loránd Tudományegyetem — Bölcsészettudományi Kar, Budapest, 2020. 11. 27.

[10] Kutasy Mercédesz: *Válasz olvasó szájpadlásoknak — hátha ínyükre lesz,* 1749, 2021. 03. 14., elérhető: https://1749.hu/fuggo/essze/valasz-olvaso-szajpadlasoknak-hatha-inyukre-lesz.html.

[11] Guillermo Cabrera Infante: *Egy automata halála,* ford.: Kutasy Mercédesz = *Huszadik századi latin-amerikai novellák,* szerk.: Székács Vera, Noran, Budapest, 2008, 450–456.

[12] Emir Rodríguez Monegal: *Cabrera Infante: la novela como autobiografia total,* Revista Iberoamericana, XLVII., 116–117 (1981), 265.



www.muut.hu

ISSN 1789-1965

890 Ft