2021081

műút

műút · irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat · új folyam LXVI/5



Így váltsunk rendszert? / az oltárképes vonal erős annyira / mozdulatlanságában is elegáns / egy csomagtartóban fekvő hulla / Marok melegében madártojás / Venice oda csak egy köpés / Soha azelőtt nem csináltam vonaton / szembenézni a ténnyel, hogy nő / hipertextuális bújócska



TARTALOM

műút

3 | szépírás
6 | szépírás
8 | szépírás
12 | szépírás
15 | szépírás
18 | szépírás
22 | szépírás
24 | szépírás
27 | szépírás
32 | szépírás
34 | szépírás
36 | képzőművészet
40 | cinefest
48 | cinefest
54 | sz.i.d.
55 | sz.i.d.
57 | sz.i.d.
61 | sz.i.d.
63 | sz.i.d.
66 | borbély
73 | borbély
78 | kritika
81 | kritika
83 | kritika
85 | kritika
89 | kritika
92 | kritika
95 | kritika
98 | kritika
101 | képregény

Csehy Zoltán: Uniformisok könyve
Fecske Csaba: Hajótörés; Negyed három
Hegedüs Vera: istentelen
Bethlenfalvy Gergely: A rend lelkesedése
Szilágyi Zsófia Emma: Józan ész
Simon Bettina: Gyalog; Gyors
Izsó Zita: Én és a nővérem; Zárka; Kölcsönlakás
Molnár Flóra: Ha hallom a zajt a harangköveken; Lehettél volna meztelenség
Zayla Nárcisz: 2020. november (részletek)
Endrey-Nagy Ágoston: A megváltás opciói
Róna Virág: vonalak és hasábok
Nagy T. Katalin: Ujházi Péter: Életszőnyeg (A megnyitóbeszéd szerkesztett változata; Műcsarnok, 2021.)
Moklovsky Réka: Moziünnep a koronavírus idején (Válogatás a 17. CineFest Miskolci Nemzetközi Filmfesztivál nagyjátékfilmjeiből)
Bazsányi Simon: CineFest 2021, Miskolc — CineDocs, Rövidfilmes versenyprogram 5–6. blokk
Szinva Irodalmi Díj
Korpa Tamás: Laudáció Rakovszky Zsuzsa Szinva Irodalmi Díja alkalmából
„Én magam változom a korral" (Beszélgetés Rakovszky Zsuzsával, a Szinva Irodalmi Díj Szépirodalmi kategóriájának 2021. évi nyertesével)
Mezei Gábor: Laudáció Krupp József Szinva Irodalmi Díja alkalmából
Klasszika-filológia, kortárs irodalom és kritikaírás dinamikus egysége (Beszélgetés Krupp Józseffel, a Szinva Irodalmi Díj Szakirodalmi kategóriájának 2021. évi nyertesével)
Száz Pál: „Nagy és nehéz tudás" (Borbély Szilárd *Kafka fia* című regényéről)
Krupp József: Beavatás a Borbély-filológiába (Száz Pál: *„Haszid vérző Kisjézuska". Kultúraköziség és szövegköziség Borbély Szilárd műveiben*)
Horváth Péter: Benjamin városképei (Walter Benjamin: *A belső világ krónikája*)
Bereti Gábor: Gyors és korszerű (Nagy Csilla: *Privát dialektika — Válogatás a Penge-kritikákból*)
Radnóti Sándor: A három filozófus
B. Kiss Mátyás: „Társadalmi szerepet vállalok" (Vida Kamilla: *Konstruktív bizalmatlansági indítvány*)
Rákóczy Krisztina: Rinocéroszeposz (Schein Gábor: *Ó, rinocérosz*)
Klajkó Dániel: Változatok szabadságra, esetleg toleranciára (Puskás Panni: *A rezervátum visszafoglalása*)
Fekete I. Alfonz: A monolit titka (Mervyn Peake: *A Gormenghast-trilógia*)
Leskovics Tamás: A testek lelkéről (Ljudmilja Ulickaja: *A lélek testéről*)
Dudás Győző: Tudja az ördög!

2021 08

„Úton lenni boldogság…” (J. K.)

Szerzőink: B. Kiss Mátyás (1993, Veszprém) az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója · Bazsányi Simon (2001, Budapest) egyetemi hallgató · Bereti Gábor (1948, Miskolc) nyugdíjas · Bethlenfalvy Gergely (1993, Szigetmonostor) az ELTE BTK hallgatója · Csehy Zoltán (1973, Pozsony) költő, műfordító, irodalomtörténész · Dudás Győző (1971, Budapest) illusztrátor, képregényíró és -rajzoló · Endrey-Nagy Ágoston (2002, Mór) költő · Fecske Csaba (1948, Szögliget) költő, műfordító, meseíró · Fekete I. Alfonz (1986, Szabadka) a Szegedi Tudományegyetem PhD-hallgatója · Hegedűs Vera (1991, Kaposvár) jelenleg Budapesten él, prózát ír · Horváth Péter (1975, Sárvár) filozófus, irodalomkutató · Izsó Zita (1986, Budapest) költő, műfordító, szerkesztő · Klajkó Dániel (1997, Kalocsa) a Szegedi Tudományegyetem magyar szakos hallgatója · Krupp József (1980, Budapest) kritikus, klasszika-filológus · Leskovics Tamás (1996, Miskolc) a Miskolci Egyetem magyar–történelem szakán végzett · Mezei Gábor (1982, Gyöngyös) költő, az ELTE tudományos munkatársa · Moklovsky Réka (1994, Miskolc) kritikus, a DE Humán Tudományok Doktori Iskola, Filozófia Doktori Program, Modern Filozófia alprogram doktorandusza · Molnár Flóra (1997, Kisvárda) a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem hallgatója · Nagy T. Katalin (1958, Budapest) művészettörténész, kurátor · Radnóti Sándor (1946, Budapest) esztéta, kritikus · Rákóczy Krisztina (1993, Budapest) az ELTE BTK Irodalom- és kultúratudomány mesterszak hallgatója · Rakovszky Zsuzsa (1950, Sopron) költő, író, műfordító · Róna Virág (2000, Budapest) költő · Simon Bettina (1990, Miskolc) költő, kritikus · Száz Pál (1987, Vágsellye, Szlovákia) író, irodalmár, a Comenius Egyetem tanára · Szilágyi Zsófia Emma (1995, Debrecen) író, a KRE színháztudomány szakos hallgatója · Ujházi Péter (1940, Székesfehérvár) képzőművész · Vásári Melinda (1986, Budapest) kritikus, szerkesztő, fordító · Zayla Nárcisz

Képanyagunkat **Ujházi Péter** 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: **Kőrizs Imre** (korizs.imre@muut.hu) · Jelen lapszámunk szépirodalmi anyagát Mezei Gábor állította össze · Szerkesztőségi titkár: **Simon Gabriella** (szepmestersegek.alapitvany@gmail.com) · Jelen lapszámunk képregényét Mezei Gábor szerkesztette · Olvasószerkesztés, korrektúra: **Tasi Réka** · Képszerkesztés, design: **Tellinger András** (tellinger.andras@gmail.com.) · Kritika, esszé: **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**, **Kőrizs Imre**, **Tellinger András**, **Vásári Melinda.**

A Műút támogatói:

Petőfi Kulturális Ügynökség

Emberi Erőforrások Minisztériuma

nka Nemzeti Kulturális Alap

MISKOLC

MissionArt Galéria

CSEHY Zoltán

Uniformisok könyve

(Bjorn Andrén: Bloody Knee, 1997.)

A fekete nadrágszár és a sárga térdzokni
között a vérfoltos bal térd. Ne hidd, hercegem,
hogy a ballada végén ma is tiéd az ajánlás!
Sérülékeny a tragédia, homok, por tapad
a lehámló dalra, mely elbeszéli. A hercegek
testét ma gyerekmesék habarcsába keverik,
hogy álljon, hadd álljon örökkön
egykaptafa történetük
mitikus hét dombján a saját kis váruk.

*

(Ed Freeman: Virgo, Los Angeles, 1997.)

Fehér, epikus füst.
Előtte az újonc zöld sisakban.
A fegyver hidege pucér mellkasához ér.
Állat nemzette fiú, aki belenőtt a karámba.
Szögesdróttal keríti el a félelmet,
bálamadzaggal
kötözi kockákba az agressziót, hadd
legyen alvó ösztöneinek rendszeres alma.
Este a huzatos istállóba hajtják,
reggelre részeg az erjesztett férfiszagtól.

(Ric Brown: Untitled, W. Bloomfield, 1997.)

A nádtörzs mint hatalmas, ásító pénztárgép
torkában az uvula. Marok melegében
madártojás. Az erdő áruházában
nincs mozgólépcső. A plázaüveg önmagától
tisztul: eső nyalja végig, akár a strandoló testet,
ha kinn felejtik. Az érméket okádó száj
a rozsdára gondol. Fel fogja falni
a levélzet javát. Ki festi majd újra a berozsdált fákat?
Amíg énekel az erdő,
él a törzs, belül zenél a madártojás,
s a meleg marok sem húzza szorosabbra izzadt falait.

*

(Kingdome 19: Number 237, Berlin, 1995.)

Fekete-fehér kirakatban a test:
a fotóból szinte kiáll a centiméterekben mérhető látvány,
majd minden a két túlélő színbe olvad.
A szemgödör mélyén hideg és büdös
a kivéreztetett színek szürreális tömegsírja.



SZÉPÍRÁS

FECSKE Csaba

Hajótörés

a sors tévedett volna vagy inkább mi
döntöttünk rosszul kellő logisztikai
ismeretek híján hogy már félúton
zátonyra futott hajónk holott sírig tartó
utazást reméltünk egzotikus szigeteket
félkész örömökkel kecsegtető kalandot
mi jön most ezután se előre se hátra
fölöttünk a gyászos ég körülöttünk a
háborgó tenger melynek vize sós mint
a könny vajon melyik sósabb a tengernek
mindegy mi meg már feladtuk mint portós
küldeményt a reményt a kudarc közös
de megszenvedni külön kell neked nekem



Negyed három

a buszról szálltam le amikor
megszólalt a mobilom rossz közérzetem
undok csörgőkígyója ajtónyikorgásra
emlékeztető hang közölte felesége
negyed háromkor elhalálozott mielőtt
felfogtam volna e furcsa szó értelmét
elszédültem és a buszmegálló
drótkerítésébe kapaszkodtam megszólalt
máris a kórus a hátam mögött a gyalázatos
még föl se kelt a nap és ez már részeg valóban
az voltam noha egy kortyot sem ittam
szédelegve botorkáltam az ápolási osztályra
ahol minden ismerős volt csak ez a keményen
bebőröződött némaság nem a főnővér
zavartan motyogva fekete nylonszatyorban átadta
holmijaidat a fehér papucsot amibe már
egy éve nem csúsztattad a lábadat az
összekaristolt szemüveget amely mögül
értetlenül bámultad ezt az összezavarodott
világot sose gondoltam volna hogy ennyire
egyedül lehet maradni dühödten félrelöki
magát az ember mint az útjába került szemetet
negyed három már nem a tegnapi nap
de még nem is a mai az idő senkiföldjén
bolyongtál magadra hagyatva a semminél
nyomasztóbb gazdátlan sötétben

HEGEDÜS Vera

istentelen

a szomszédos országból jött fekete ruhás ember úgy hívja magát, hogy a pap bácsi. furcsa, idegen nyelven beszél, ezt a nyelvet a hittanóráknak köszönhetően a tanév végére már én is jól ismerem. a pap bácsi azért van itt, hogy megértsük, a jézuskrisztus a mi bűneinkért halt meg. a többi gyerek már hallott erről, de én az istent csak a szüleim veszekedéseiből ismerem, meg amikor anyám karácsonykor elmeséli a kisjézus születését, húsvétkor meg a jézuskrisztus kereszthalálát. eddig nem láttam köztük az összefüggést: azt hittem, az egyik arról híres, hogy megszületett, a másik meg arról, hogy meghalt, és két különböző emberről van szó.

nem ember, javít ki a pap bácsi, istenember, isten és ember egy személyben.

vasárnaponként misére kell menni, végig a soron a kicsi kápolnáig, mise után meg a szomszédos plébániára, ahol a pap bácsi hittanórát tart. főleg a sorról vagyunk ott, és néhányan a városi cselédek gyerekei közül. a pap bácsi szerint nekünk különösen fontos hallani a jóisten igéjét. ebből megint félreértés lesz: kiderül, hogy a jóisten, az atyaisten és az úristen ugyanannak az istennek a három neve, mint ahogy a szűzmária, a mária és a boldogságosszűz is ugyanarra a személyre utal. ez okozza a legtöbb gondot, a pap bácsi nyelvén felismerni ezt a sok nevet, ráadásul a pap bácsi igen halkan is beszél, közben meg-megáll, mintha eszébe jutna valami fontos, amit aztán mégsem mond el nekünk. sokat mesél az ószövetségi történetekről, a fiát megölni készülő apáról és az egymást irtó testvérekről. ilyenkor örülök, hogy nálunk otthon nem kerülhet sor hasonló elragadtatásra, hiszen apám ostobaságnak tartja a templomba járást, és ájtatos baromnak hívja a pap bácsit. szerinte mindaz a faszság, amit a templomban összehordanak, csak még jobban összezavarja a fejemet, és elszigetel a többi gyerektől, mire anyám azt üvölti, hogy de igenis fontos a hittan, ha már olvasni nem tanult meg, legalább így ragadjon rá valami, úgyis baszhatom, hogy te értelmes dolgokra tanítsd. apám erre anyámhoz vág egy üres üveget, de nem tud mit mondani, így egyelőre anyám nyert.

a pap bácsi arról próbál meggyőzni, hogy jézus a legjobb barátom, pedig nekem nincsenek barátaim. a gyerekek túlságosan hangosak, megfájdul tőlük a fejem. anyám szerint nem szabad elkülönülni a többi gyerektől, persze, hogy nem játszanak velem, ha mindig a sarokban ülök. anyám elküld mindenhova, ahova a többi gyerek megy, kirándulásokra és gyűjtésekre, de én mindig a sor végén maradok. jézusnak tehát nincs nehéz dolga, ha a legjobb barátom akar lenni, de legalább anyámnak megmondhatom, hogy most már van egy barátom, hazudnom sem kell, ami jó, mert a hazugság súlyos bűn.

karácsonykor a pap bácsi a kezembe nyom egy kis figurát: jászolban fekvő csecsemő, fején egy halálos nagy fényességgel. az a glória, mondja a pap bácsi, vigyem haza a figurát, és tegyem jól látható helyre, hogy el ne felejtsem, a kisjézus mindent lát, úgy kell tehát viselkedni, hogy azzal ne szomorítsam meg a kisjézust vagy édesapámat vagy édesanyámat.

anyám az asztalra teszi a kisjézust, és papírcsillagokat aggat az ajtó fölé. boldog, mert tudott szerezni diót és nagy, fénylő almákat, meg néhány színes, zörgő papírba csomagolt édességet. szaloncukor, mondja anyám, ez az én ajándékom neked. a diót, a szaloncukrot, az almákat majd csak akkor lehet megenni, ha hazajöttünk az éjféli miséről, hogy még emlékezetesebb legyen a karácsony. anyám ragaszkodik az éjféli miséhez, hiszen most, hogy a pap bácsi átvette az eddig üresen álló plébániának a vezetését, már nem kell a város másik végéig gyalogolni a fagyott, csikorgó hóban.

az éjféli misén többnyire a környéken lakók vesznek részt. a pap bácsi könnyes szemmel mondja el, hogy a kisjézus megszületett, örvendezzünk a világ megváltójának. hamisan csengő dalokat énekelnek a hívek, angyalokról meg pásztorokról, a magas hangoknál letörik a dal íve, és fél hanggal alacsonyabban folytatják a háromkirályokat. anyám megfogja a kezemet, és rám mosolyog; most már minden rendben lesz, mondja.

hazafelé elered a hó.

anyám a tiszta, hideg levegőn áll, karjait kitárja, és hagyja, hogy ráessenek a pelyhek, a kabátjára, az arcára. utánzom anyámat, de nem értem, mi tetszik neki a hóban; fázom, és már nagyon szeretnék otthon lenni, megkóstolni a szaloncukrot meg a diót, de anyám nagyon sokáig áll a havon, körülöttünk minden fehér. egy pillanatra azt hiszem, anyám állva elaludt, vagy inkább kővé dermedt, de aztán megrázza magát, kézen fog, és a fagyott nyomokat követve elindulunk haza.

apám az asztalra borulva alszik, előtte egy üres pálinkásüveg. lassan ébred, néhány percig azt sem tudja, hol van. anyám visítására tér magához. anyám a dióhéjjal, almamaggal és zörgő színes papírral teli tálat rázza, apám elé önti az asztalra a szemetet, és azt üvölti, hogy lehetsz ennyire önző, te rohadt disznó. apám visszaüvölt, hogy hallgasson, a szomszédok jöttek át, és még néhányan a sorról, hoztak ajándékba egy üveget, csak nem tagadhatta meg a vendéglátást. sírva fakadok, mert nagyon szerettem volna enni a szaloncukorból. anyám is sírni kezd, hogy tehetted ezt a gyerekkel, mire apám, hogy nem is baj, ha a gyerek megtanulja, hogyan működik a világ, te úgyis csak elkényeztetted, erre anyám megint üvölt, valamit a háborúról. a sarokba mászom, füleimre tapasztom a kezeimet, és akkor apám felkapja az asztalról a kisjézust, fogja, és egy mozdulattal a kályhába vágja, még betapasztott fülekkel is hallom, ahogy azt üvölti: ez neked megváltás, ez neked ünnep.

a sarokból anyám vonszol ki, miután apám átment az egyik szomszédhoz. gyere, kicsim, mondja anyám a sírástól rekedt hangján, gyere ki onnan, kicsim, ne sírjál, most megyünk aludni. jövőre lesz szaloncukor, megígérem neked.

isten a szívedben lakik, mondja a pap bácsi, ott érzed, a szívedben, hogy az igaz és örök isten él.

de én nem érzek semmit.

nagyon erősen koncentrálok, de semmilyen jelenlétet nem érzek. a szívemben a hely, ahol az istennek kellene lenni, üres, nem lakik benne senki. az ég nem menny, a föld nem pokol, csak a tisztítótűzben küszködés valódi. az imádságok olyan könynyen gördülnek le a számról, mintha nem lenne súlyuk, pedig én szeretném, ha lenne gondviselés, égi és földi rend, szentlélek úristen, krisztus kenyér s bor színében. akkor megszabadulnék a tehertől, ami mostanában egyre jobban nehezül rám, a meghalás gondolatától, hiszen a hívőknek csak annyi a dolguk, hogy istenfélően éljenek, és akkor a végén besétálhatnak a mennyországba, ott fognak lakni a halál után. félek, hogy ha nincs bennem isten, akkor halál sincs, csak valami kikopás és elfelejtődés, amiből sehogy sem támasztanak fel, ugyanolyan üresség, mint az az istenalakú űr, ami a szívemben lakik, és egyre mélyül, a végtelen felé.

az elsőáldozás után már szabad a számba vennem a szentostyát, a jézus fehér testét. ilyenkor valami csodálatos dolognak kellene történnie, valaminek átváltoznia bennem, és ettől nekem is átlényegülni, érezni a jóisten szeretetét és az egységet a szentháromsággal, de akármilyen erősen nézem az oltár felett véres szívét mutogató jézust, a saját szívemben semmi nem mozdul.

minden nap elmondom az imát, amire a pap bácsi tanított, egymás után többször is, abban a reményben, hogy ha látja, milyen sokat imádkozom, isten szólni fog hozzám, hogy megnyugtasson, tényleg létezik. jöjjön el a te országod, legyen meg a te akaratod, de isten néma marad, és minél többször mondom el őket, az imádságok annál inkább erejüket vesztik, végül már csak egymás utáni szavak lesznek belőlük, összefüggés nélküli halandzsa a félelem titokzatos, nehéz nyelvén.

egy vasárnap a mise után megvárom a pap bácsit. a vérző jézus alatt állunk, amikor elmondom neki, hogy nincs isten a szívemben, hogy akármit csinálok, semmit nem érzek, és mi van, ha azért nem érzem, mert tényleg nincs, mert nem is létezik, soha nem is létezett, csak kitalálták, mi lesz akkor velem.

a pap bácsi először meglepődik, aztán elvörösödik a haragtól. istentelen, mondja, a pokol legmélyebb bugyrában fogsz elégni, meg ne lássalak többet itt, te nem fogod megfertőzni ezt a közösséget, gondolhattam volna, hogy hiába vesződöm veled, az istentelen apád hatását már nem lehet visszafordítani.

sírva fakadok, mert nem akarok a pokolban elégni, és főleg nem meghalni. sírj csak, mondja a pap bácsi, akkor talán a jóisten majd megkönyörül, rajtad már úgyis csak ő segíthet.



A rend lelkesedése

BETHLENFALVY Gergely

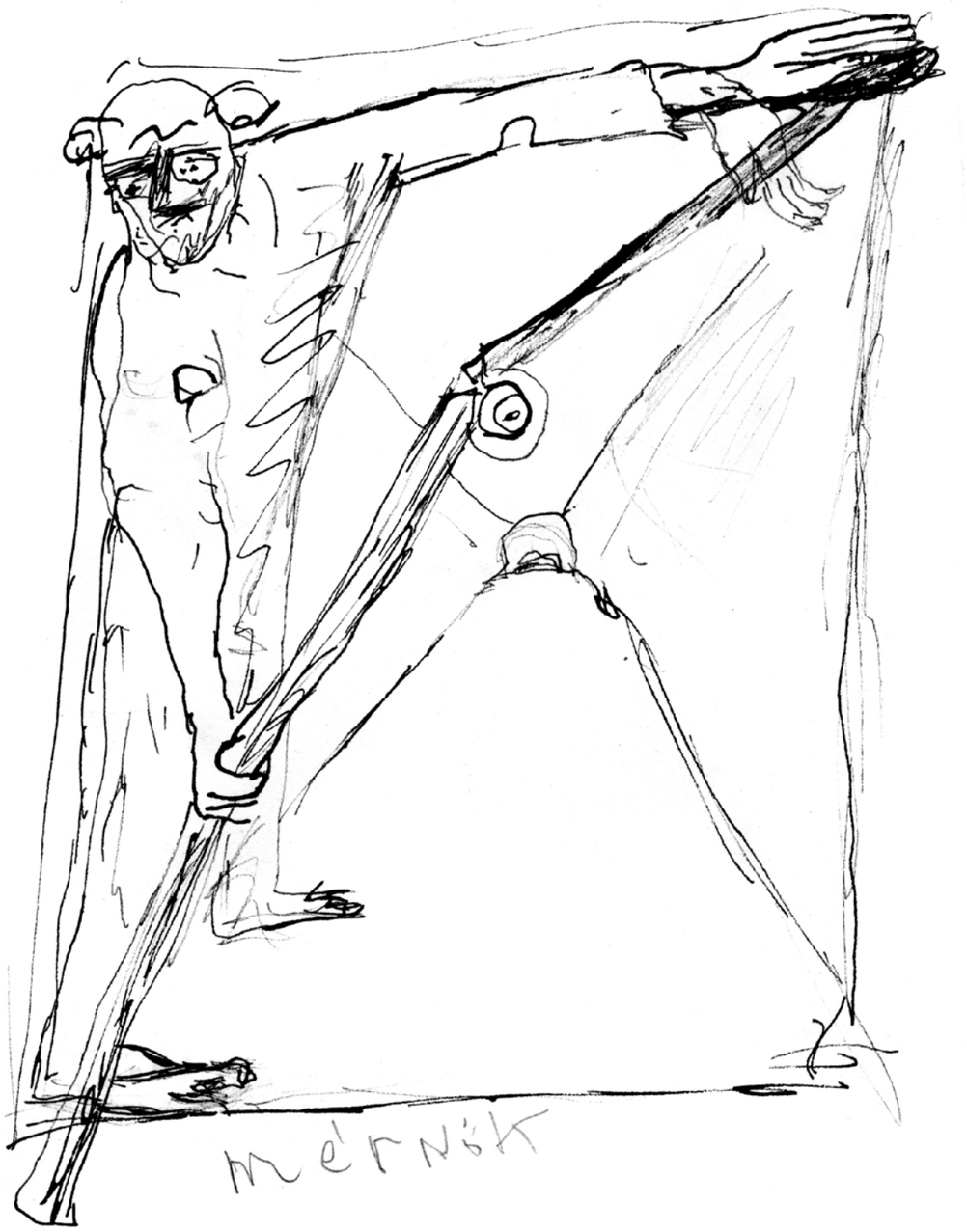
A porzsákban talált haj- és más szőrszálak
akár a sebvarrat selyemcérnája húzzák össze
a szürke pamacsokat. Köztük levelek takarásában
bogártetem, madártoll, apró gally, fűcsomó gyökerei,
köztük az anyaföld zsíros rögei, s a parkettára szitáló
homok halk percegése. A természet nem rend, rend
legfeljebb egy szobában lehet. A gyerekkéz, mely
nyirkos nyomot hagyott a porszívócsövön, idegesen
madzag után kutat, hogy egy meglazult tejfogra kötve
véget vessen a szájüregben uralkodó káosznak.

A sárguló fogak, aljukon a megalvadt vér
lemezkéivel, az évek során borítékba gyűlnek,
majd egy újabb és újabb egyenes vonalakat
húzó akaratnak engedelmeskedve méretük
szerint egy hurkapálca szálkás félkörívére ragadva
felsorakoznak, és soha el nem mozdulnak —
épp ahogy az ínyhúsban gyökeret verő csontfogak
foglalják el végleges helyüket egy orvosi lámpa
ünnepi fényében.



Szorosan egymást követik, elöl az apja,
utolérhetetlen, akár a rend. Nem meglepő,
ha a két kerékpáron suhanó alak mögött
dobpergésként sorakozó épületek kontúrja
az egymást ismétlő porcelántiszta fogak
fegyelmére emlékeztet. Nem avatkoznak
közbe, csak a hűvös hézagok. A fal egyenesét
szakaszokra törő bútorok. A sarkoknál leszállnak,
s az apja a bukósisakszíj alól kitüremkedő borostás
tokával újra és újra ellenőrzi a hézagokat,
miközben maga is a szabályt alkotó szekvenciák
részévé válik. Alapos ergonómiai vizsgálatokat
végez, megalkotja a tartózkodás rendjét.
Apró hátizsákjában mindenhová magával
hurcolja az ipari engedélyt, míg a gyártósor
ontani nem kezdi a bútorokkal és hűvös
hézagokkal tagolt falakat.

A munka rendjét a pulzálás, a gyárépület
üvegablakain beömlő fényben jól kivehető
porszemek pulzálása adja. A törekvés
minden nap megújult, így bár kezdetben
papírból olvastuk, lassan fejből tudtuk
beszélgetéseinket. Megerősítettük egymást.
Az állandóság egyszerűbbé tette egy új szokás
kialakulását. Magunkra zártuk a spalettákat,
s hónunk alá szorított könyvekkel ültünk le zabálni.
Dagadó vitorláikkal üresen hagyják el a kikötőt a hajók.
Leülepedik a por, értelmüket vesztik
a fényben érzékelhető apró eltérések.



Józan ész

SZILÁGYI Zsófia Emma

Leült az egyik szabad helyre, és büszkén, de az izgalom okozta bátortalansággal, lágyan biccentett a szemközti asztalnál kávézó úrnak; pont úgy, ahogy a férfiak tudatják egymással, hogy nő van a dologban. Az úr elismerően bólintott, tekintetével sok sikert kívánt.

Márkus kért magának egy pohár vizet, hogy az idegességtől ne tapadjon össze a szája, amikor köszöntenie kell a hölgyet.

Először kiválasztotta azt az ülőpózt, amely szerinte a legjobb első benyomást kelti majd a nőben, amikor az megpillantja. Kisterpeszbe nyitotta a lábát, tökéletesre suvickolt cipője orra az ajtó irányába mutatott, egyik kezét lazán az ölében pihentette, másikat az asztalra tette.

Miután kényelmesen elhelyezkedett, újra átgondolta, mit is érdemes majd szóba hoznia, hogy közben se a tulajdon anyjáról, sem pedig a nő anyjáról ne essen szó, mert a szülőkről és a válásról való beszéd rendkívül érzékenyen érinti. A kertészkedésnél és a gasztronómiánál pedig egyébként sem talált kiválóbb beszédtémát erre az alkalomra.

Végül elképzelte, ahogy a nő megjelenik talpig vörösben, fekete haja kiengedve, apró csattal megtűzve a halántékánál. Pont, mint az elküldött fotóján. Aztán leül a pulthoz, kikér egy pohár bort, majd körbenéz. Mivel nem indul meg felé senki, erényes nő létére leteszi a szomszédos székre a táskáját, jelezve, hogy vár valakit arra a székre.

Így is történt. A nő megjelent talpig vörösben, leült a pulthoz, kikért egy pohár bort, majd körbenézett. Márkus akkorát nyelt, hogy még a kávézó úr is kinézett újságja mögül. A nagy felkészülésben csupán egy dologgal nem számolt: hogy a nő sokkal jobban tetszik majd neki, mint ahogyan azt gondolta. Hiszen Márkus épp annyira bosszantónak találta, ha valaki nem felel meg az elvárásainak, mint azt, ha valaki magasan felettük áll. Mindkettő roppant kellemetlen helyzetbe hozza, csak különböző módon. Ez pedig további, ám egyáltalán nem kívánatos következtetésekre sarkallta, viszont a hölgy sokkal vonzóbb volt annál, hogy képes legyen megakadályozni minden magától értetődő gondolatot. Márkus teljesen zavarba jött. Minél tovább nézte, annál inkább érezte, hogy a várakozás során kialakult kevéske magabiztossága is elillan.

És nem is történt semmi. Hiába várta, a nő nem tette le a táskáját az üres bárszékre, inkább az ölében szorongatta. Márkus csalódottan vette tudomásul, hogy utolsó kapaszkodója, egy női retikül is odalett. Az üresen maradt szék láttán egyszerre feltárult kettejük sötét jövője. Mert önmagában nem baj, ha valaki szép, akkor válik veszélyessé a dolog, ha ő maga is tud róla. Ez a nő pedig tisztában volt szépségével. És csak az ördög nem kételkedik magában. Egy igazi bacchánsnő, a mainaszok hegyéről. Az üres szék tudatos fenntartása intő jel a jövőre nézve, mert egy szabad székre bárki igényt tarthat, bárki, akinek leülni támad kedve, és nem feltétlenül tölti be a jövendőbeli szerepét.

Márkus a jelek igazi nagymestere volt. Nem egyszerűen olvasott, hanem jósolt a jelekből. És itt jönnek a problémák: a nőt előbb-utóbb nem elégíti majd ki, hogy ő imádja és csodálja egyedül. Hiába a közös ház, gyűrű a szépasszony ujján, a gyerekek és megannyi ígéret. Újra feltámad benne a megzabolázhatatlan vágy, hogy minden ivarérett férfit térdre akarjon kényszeríteni. Aztán ha egy alkalommal számonkéri, hűséges-e hozzá, azt fogja mondani, rá sem nézett egy férfira sem. Azonban Márkust nem lehet ilyen könnyen kicselezni, mert tisztában van vele, hogy a nők képesek úgy hűtlenkedni, hogy oda sem kell nézniük. Ekkor elnapolják a problémát. Hiszen a család nem addig család, míg a szülők hűségesek egymáshoz, hanem addig, amíg egyik vagy másik némán tűri a félrelépést. Ha pedig valamelyikük asztalt borít, ott van vége mindennek. Ezért Márkus nem borít asztalt, hanem bosszúból el akarja majd csábítani a felesége egyik barátnőjét, akihez egy szálat sem vonzódik, azonban így mindennek vége lesz, mert a felesége biztosan rájön a viszonyra. Ekkor az asszony el fog tőle válni, és viszi a gyerekeket is magával. Akiket (jól ismerve a már exfeleségét) havonta más férfi nevel, miközben az új apukák az ő gyerektartásra megítélt összegét fogják cigarettára és zoknira költeni. Márkus pedig nemhogy naponta nem látja majd gyerekeit, de még csak hétvégi apuka sem lesz, mert havonta egyszer, nyilvános helyen ebédel majd tulajdon magjaival egy gyermekjogi képviselő kíséretében, amiért bánatában az alkohol rabjává válik.

A kockázat tehát túl nagy horderejű, hogy ezzel a nővel ő bármit is el akarjon indítani. Legalábbis aki épelméjű, az nem tenné. Márpedig ő az volt. Így a legokosabb, amit tehetett, hogy már a lehetőség csíráját is elfojtja. A nő azzal, hogy üres széket hagyott maga mellett, megásta szerelmük sötét vermét. Márkus pedig szerelmük halva született tetemét, minden lelkiismeret nélkül, boldogan hajította bele, és rugdosta rá a földet.

Márkus kereknek, egésznek érezte magát. Immár bátran, diadalittasan biccentett újra a kalapos úrnak, jelezve, hogy megnyerte a csatát, az úr pedig még elismerőbben bólintott, mint tíz-húsz perccel korábban.

Felállt, majd lassan, komótosan a nőhöz sétált — aki szemmel láthatóan nagyon megörült neki —, és a vállára tette a kezét. Nem akarta szó nélkül hagyni a meg nem történteket, ám mivel gondolatait a kisiklott jövőjük kapcsán úriemberhez méltón szerette volna a nő tudtára adni, így az érzéseit legkifejezőbb szót kellett választania, ami az volt:

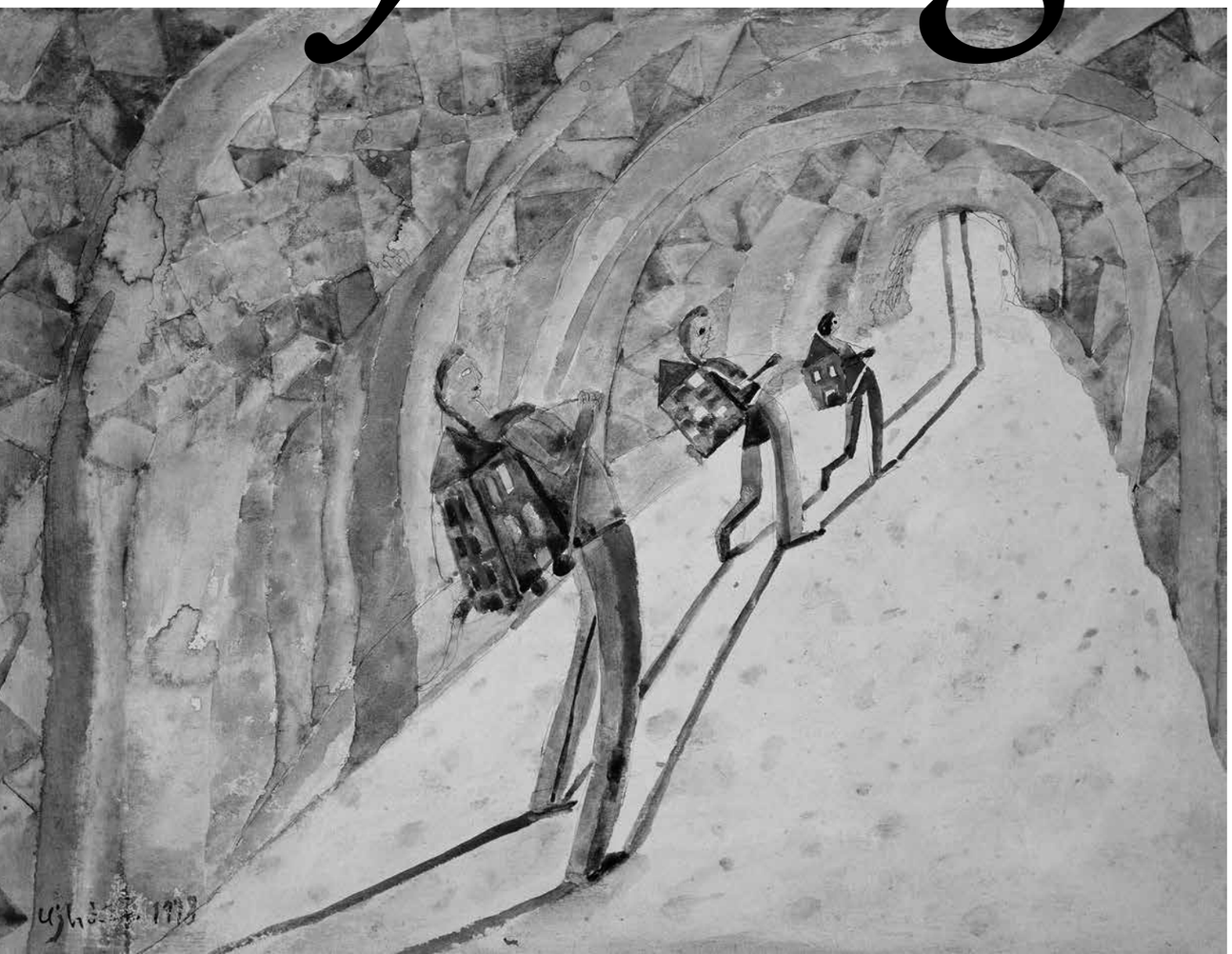
— Ribanc.

Azzal emelt fővel, mint aki pontosan tudja, hogy épp most billentette fenéken a determinizmus elvét, kilépett a kávézó ajtaján.



SIMON Bettina

Gyalog



SZÉPÍRÁS

El akartam tévedni a szabályos utcákon. Mindegyik derékszögben ér véget, magas járdaszegéllyel. Az úttest szélén parkoló autók. Köröztem az egymást szigorúan keresztező utcák között — virágárus, pékség, bicikliszerviz, varroda —, mintha nem találnám az önkiszolgáló nyomtatót vagy a gyógyszertárat. Itt lakik a barátnőm, akivel nem beszélünk. Barna falevelek tapadtak a nedves aszfaltra. Az őszi idő miatt két pulóvert húztam, de elég lett volna egy is.

Igazából ő nem áll szóba velem. Előtte sokáig zavarhatta valami, mert beszélgetés közben gyakran terelte a szót másra, vagy úgy válaszolt, mintha nem értené, hogy miről beszélek. Idegenül nézett rám, vagy mintha egyáltalán nem is látna, és azt keresné, hová tette a szemüvegét. Pedig én vagyok rövidlátó. Kontaktlencse nélkül mindent homályosan látok, mintha benne lennék egy nyers tojásban.

Amikor tisztázni akartam, mi történt, miért nem beszélünk, nem tudtam megszólalni. Tátva maradt a szám. Megijedtem, hogy emiatt esetleg mégis megszólalok, és akkor nem tudom majd megállítani, ami kijön. Megijedtem, hogy minden ráömlik, és úgy lehetne csak befejezni, hogy eltorlaszolja az útját. Csokihabbal díszített, az ünnepi ebéd után órákkal is felvágatlan rolád. A hűtőben nincs neki hely, ezért napok óta az asztal közepén szárad, amikor egy mozdulattal a szemetesbe borítják. Meg sem mozdul rajta a sok réteg krém.

Látom keskeny kezeit egy nagyra tátott szájon, és érzem, hogy ujjai alól szivárog a nyálam. Mintha könny csorogna a szememből, a nyakamon keresztül a ruhám alá. A szemem és a szám közti terület lüktető, forró belső szerv, aminek érzem, máshol van a helye. A kéz hiába próbálja visszatenni. Eszter hiába próbál megérinteni. Nincs semmi baj, erre gondolok. De közben egyre nagyobb területen érzem magamban a lüktetést. Még mindig tátva van a szám, a szavak csak úgy ömlenek egymás után a fejemből.

A kéz, ami a számat letapasztja, az én kezem, amikor a barátságunkra gondolok. Hűvös van, mégis leizzadok, mint amikor egy poros osztályteremben a tábla előtt álltam, és minden lélegzetvételnél zörgött a dzsörzé. Ránézésre vízálló, de ugyanúgy átázik, mint a többi ruha. Nincs nálam esernyő. Hallom, ahogy levegőt veszek. Mintha a fülemen keresztül lélegeznék. Nem tudok megszólalni az osztály előtt. Bemegyek egy diszkontba, és veszek egy esernyőt.

Esett az eső, amikor nyolcadik emeleti szobájában a padlószőnyegen ültünk a fiúval, akivel egy konferencián ismerkedtem meg az egyetemen. Nyáriszünet-hangulat. Égett az arcom a bortól, amivel megkínált. Mint egy lázas óvodás. Néhány évvel később, amikor egyszerre jelenünk meg ugyanabban az irodalmi lapban, megkérdezi, milyen volt.

Ő pozitív kritikát írt egy verseskötetről, ami nekem nem tetszett, én pedig néhány verset publikáltam. Ezek miatt gratulált. Nem értem. Nagyon rossz. A padlószőnyeg durva, szemcsés, és rám ragad. Rövidnadrágban vagyok. Utána még sokáig hallgattam, elállt-e. Ő a földön aludt. Nem a meleg miatt, mert az esőtől hűvös lett, és az ágy kétszemélyes. Regényt írok, újságoltam neki reggel. Nevetett. Láttam, ahogy a száján keresztül kezek nyúlnak ki felém, és ha újra megszólalok, belenyúlnak a számba.

Gyors



SZÉPÍRÁS

A két állomás között állva utaznak a helyiek, mert olyan rövid ideig tart az út, hogy nem látják értelmét beülni a kupéba. Mi nem tudtunk erről. Amíg vártuk a vonatot, nyár volt, a napon ültünk. Nem húzódtunk a peron árnyékos részére, mint a többi utas. Vágyakozva néztem rájuk. Mindent jobban bírt nálam, a meleget és a gyors váltásokat is. A napsütéstől kábán, csekély érdeklődéssel követtem a pályaudvar vécéjébe. Még nem mondták be, hogy érkezne a pesti vonat. Felállt neki. A zsebébe nyúlt, hogy eltakarja. A padon már kínos volt, amit csináltunk. Áthaladtunk a peronon, mint két lopakodó, felcicomázott pávián.

A fehér nadrágon egy szürke folt rikított, akkora, mint egy szelídgesztenye. Ha bepisilt volna, a folt feljebb kezdődött volna, és a cipőjéig tartana. A vécék koszosak voltak. Ennek ellenére az volt az érzésem, senki nem használja őket, érintetlen helyen vagyunk. A vécék alja elkérgesedett. Nem húgyszag volt, hanem állott kosz. Rohadtak a falak, mint a fából készült hidak alja a csónakázótavakon. Ő is büdös volt, mint egy kisfiú. Tiszta ruháin keresztül egy férfias testalkatú gyerek izgágasága párolgott. Játszani akart. Velem lehet. Miközben lehajoltam, a fülem mögé tűrtem a hajam, figyeltem, hogy jön-e a vonat. Nem számított annyira, ha lekésnénk, alig két óra múlva jön a következő. Kíváncsi voltam, sikerül-e elterelni a figyelmem. De a vonat hamarosan akkora zajjal futott be az első vágányra, hogy nem lehetett megmaradni a rozoga vécében. Mintha elszégyellte volna magát, kapkodva gombolkozott be, és kézen fogva húzott maga után.

Egyből a vécét vettük célba. Szívesen feledkeztem meg arról, hogy az állomáson még zavart a pocsolyaszag, és a testek kényszerpályája. Soha azelőtt nem csináltam vonaton. A pályaudvar vécéjéhez képest tágas volt. Az ablakot lehúztuk. Bárhol meg lehetett volna fulladni a nyár közepén. Tetszett, hogy semmit nem hallani. Aztán a zaj hasítva megállította a vonatot. Megálltunk. A peron tele volt emberekkel, és felszálltak. Az ablakot védelmezőn húzta fel. A peronon várakozókban pont az kelthetett gyanút, hogy ennyire gyorsan. Elszívtunk egy cigit, mielőtt visszamentünk. Élveztük a hibákat, elfáradtunk. Csomagjaink nem voltak. Mintha csupaszok lettünk volna, úgy ültünk az utastársak között. Egymásra ritkán, az ablakon egyáltalán nem néztünk ki. Barna lett az eredetileg fehér cipőorr, annyiszor ráléptem a két megálló között, amíg a vécében voltunk. Mélyen aludtunk, amikor Pestre érve elhalkult a vonatzakatolás.

SZÉPÍRÁS

IZSÓ Zita

Én és a nővérem

Elválaszthatatlanok vagyunk,
mint az igazi világosság az igazi sötétségtől
hiába kaptunk mi is megtévesztésül két nevet,
akár a nappal és az éjszaka.

Az emberek könnyen azt hiszik,
hogy egyikünk jó, a másikunk rossz,
pedig mindig mindketten egyetértésben
követjük el ugyanazokat a dolgokat.

Szépek vagyunk, mindenki a tenyerünkből eszik
kezeink egy családi étkészlet
egyforma tányérjai.

A legnagyobb tévedésük, hogy azt hiszik,
sosem vagyunk
magányosak.

Mindenből kettőt küldenek nekünk,
mert nem tudják,
hogy nem szeretjük ugyanazokat a dolgokat.

Csak azért tudom, melyikünk vagyok,
mert egyikünkről mindig megfeledkeznek,
amikor megdicsérnek,
fizetésemelést adnak,
megköszönnek valamit,
vagy épp szerelmet vallanak.

Nagyon ritkán nekem is sikerül elfelejtenem,
hogy ketten vagyunk,
és ilyenkor vagyok a legboldogabb.

Lenge ruhában alszunk,
csak azt a testrészünket takarjuk el egymás elől,
amelyikről tudjuk, hogy úgyis ugyanolyan.

Zárka

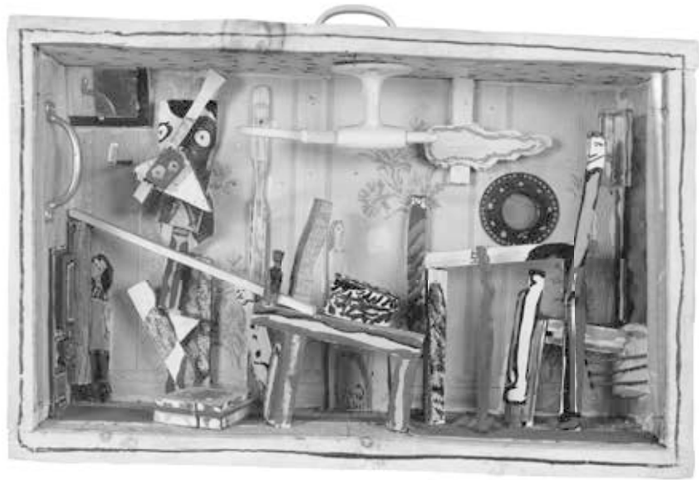
Nekem azt mondták,
próbáljam ki,
milyen messziről
tudok lefújni az asztalról egy kockacukrot,
pont ilyen közel kell hajolnom
a másik emberhez,
ha azt akarom,
hogy szavak nélkül is megértse,
mit akarok mondani.

Ő is közelebb hajolna,
de azt hiszi,
hogy minden arc csapda,
és ha véletlenül mégis bemész a házába,
bevered a fejed a holdba
akkor ez azt jelenti,
hogy nem volt elég nagy a fantáziája ahhoz,
hogy elképzelje, egyszer itt leszel.

Ez az ő világa
amiből megint elűz valakit

Egyedül eszik,
és közben mozog az asztala
és rajta a vázák a poharak a tárgyai
mint földrengéskor
a legyőzhetetlennek hitt városok tornyai.

Kölcsönlakás



Ott akartam hagyni mindent,
ami még megmaradt.
De hozzád belépve
mintha megtaláltam volna
az összes elvesztett tárgyamat
azokat is, amiktől korábban
meg akartam szabadulni,
amiket anyám adott rám,
vagy direkt felejtettem ott a buszon.

Mert amit a szülők rád tukmáltak
azt csak lassan, apránként illik elveszíteni,
fél pár kesztyűt,
aztán az étkészlet egyes darabjait.

Aztán itt vannak azok a dolgok is,
amiket sosem tudtam másoknak elmondani,
de tudom, hogy örökre ott lesznek a szőnyeg alatt,
vagy a szekrény mögött,
mert soha senki sem fog benézni mögé.

De ez itt veled nem én vagyok.
Aki kilép ebből a lakásból, én lehetnék.
De egyszerűbb a szemedbe nézni, és azt mondani,
hogy nálad igazán otthon érzem magam,
és egy pillanatra elképzelni,
hogy otthon lenni veled milyen lehet.

És rájövök, hogy vannak pillanatok,
amikor hazudni olyan,
mint egy alvó mellé guggolni,
és megtalálni azt a hangerőt,
amivel egészen közel hajolva
a fülébe suttoghatunk mindent
úgy, hogy nem riad fel,

és ha véletlenül mégis felébredne, az sem lenne baj,
mert akkor azt hinné,
hogy ez a feltámadás,
és soha többé nem kell tartania attól,
amitől a legjobban félt,
amikor élt.

MOLNÁR Flóra

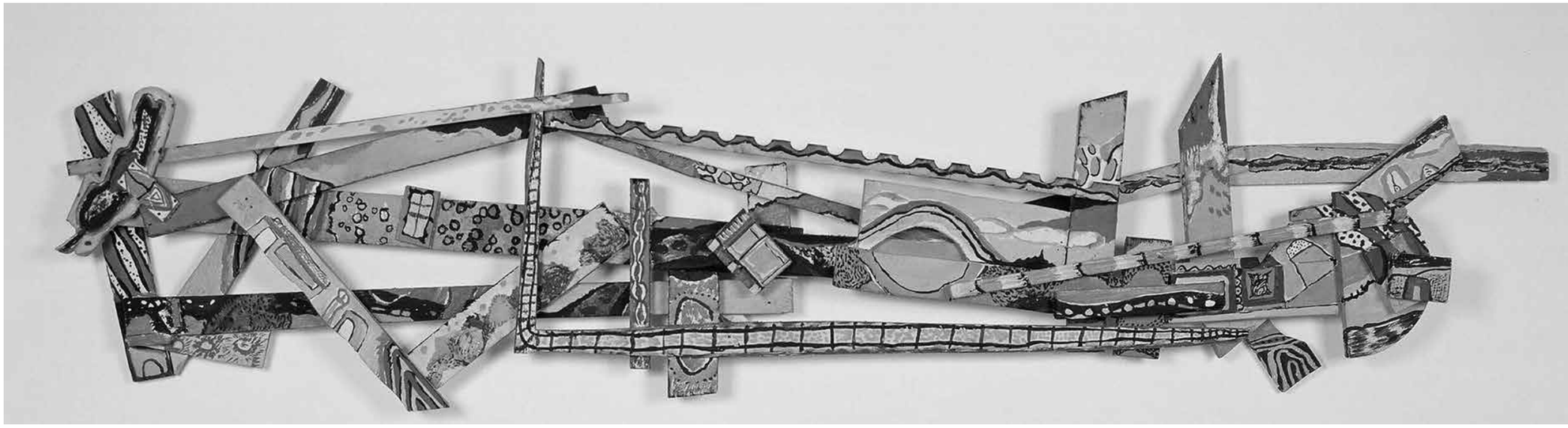
Ha hallom a zajt a harangköveken

Ha hallom a zajt a harangköveken
Bőröm remegő zuzmódobogás
Rókafüleket hegyezek a neszre
Szemem berepedt, keresztes, koronás.

Óriás, fehér lomb alatt élek.
Én nem tudtam, hogy itt akarsz hagyni.
Szűkajkú öreg, vak ember
Nyugatról jövünk, meg fogunk fagyni.

Követni a közöny ropogását
Két kabát műanyag ellenállása
Márvánnyá szűkülő ütőerek
Sikító tüdő, rézkarc babácska

Ha hallom a zajt a harangköveken
Bőröm remegő zuzmódobogás
Óriás üvegmedúza alatt élek
Hova a vérem, ha meddő dadogás.



Lehettél volna meztelenség

Amikor a húgom kicsi volt,
karjaimból és lábaimból font bölcsőben
ringattam elalvás előtt.
Valami ilyesmiben ringatlak téged is.
Én rongyból vagyok.
Te üres vagy.
Pedig
lehettél volna meztelenség.



ZAYLA Nárcisz

2020. november

(részletek)

Kitaszítva

Elhagyni csak azt lehet, aki visszavár. Így tehát visszatérésemet gesztusértékűvé tette, hogy már nem akartál, de beengedtél, ágyadra fektettél, és tépni kezdted rólam a ruhát. Annyira kívántál, mint előtte még soha, idegenné tett engem a távolság, amit hazatérésem ékelt közénk. Fájdalmat akartál okozni, olyat, amit én okoztam neked. Akartam, hogy fájdalmat okozz, olyat, amit én szerettem volna neked. Kérésemre elővetted az ostort, úgy ütöttél a lágy részeimre, hogy az önbecsülésem szakadjon fel. Zokogni kezdtem, esendővé váltam, bosszantott téged a mentegetőzésem, és undorodni kezdtél tőlem, hogy még ennyit sem bírok méltósággal viselni. A hasamról a hátamra fordítottál, a melleimre mérted az újabb csapásokat. Gőgös alázattal tűrtem, ahogy ujjaiddal belém hatoltál, ahogy a számba adtad a szavaidat, hogy csak te vagy, követelted, mondjam ki, hogy mások nem jelentenek semmit, minden lökésnél kitaszítottál valakit belőlem. Úgy szakadt belém sértettséged, mint hirtelen rosszul kirántott kullancs feje a bőr szövetei közé. Émelyegni kezdtem, sem a testem, sem a lelkem nem bírt már többet, kirohantam a fürdőbe. Néhány sugárnyit magányosan könnyítettem magamon, utána kopogás nélkül bejöttél, lehúztad a wc-t, csak úgy mellékesen megjegyezted, hogy ebben mennyire csendes vagyok. Miután kicsit kiöblítettem a számat, behúztál magad után a zuhany alá. Annyiszor álltunk már ott annyira más helyzetben, hogy csak forgolódni tudtam, mint kitett kutya az új helyen. Fürdetni kezdtél, a kezedet a csiklómhoz érintetted, jeleztem, hogy pisilnem kell, mire csak annyit reagáltál, hogy neked is. Ahogy hozzád értem, egyszerre kezdtük el, de kettőnk közül csak én éreztem magam kiszolgáltatottnak. Lemostad rólam magadat, belém dörzsölted saját bizonytalanságod, majd utamra bocsátottál, és én azóta is csak arra készülök, hogy elhagysz, mert csak azt lehet várni, aki visszatér.

Szőr

Mióta utoljára nálad voltam, nem borotválkozom, úgy burjánzik rajtam a szőr, mint egy erényöv. Zárjegyként növi be a testem, hogy lásd, azóta mindenki számára érintetlen vagyok. Elhazudott naturalizmusa a kivetettségnek. Felfüggesztett sziszifuszi igyekvés, hogy megoldjam, ami visszarántott. Beletúrok, valahányszor magamhoz nyúlok, durva, mint a vadtartásban tenyésztett ló szőre. Ujjaim új ösvényeket vágnak, ügyetlenül fedezem fel magam valaki másnak. Idegen lett a bőröm illata, néha már szinte kellemetlennek is érzem. Szeretném hinni, hogy ez az elengedés része, hogy végül a szőrömmel együtt téged is le tudlak vedleni magamról, amikor a tavaszi meleg már nem indokolja a vastag védőbundát. A munka validálása a hiba, ha nem tudnám, hogy hónapok óta mennyi erőfeszítésembe telt nem keresni téged, azt sem venném észre, hogy a kapcsolatunk felélesztésével csak még távolabb kerültünk egymástól. A te szavaid ígéretek, az enyémek még mindig követelések, a patikamérleg folyton kibillen. Néhány nap után újból eltűnsz, és én már meg sem kérdezem, hogy miért. A tél ellen úgysem lehet mást tenni, csak várni a tavaszt.

Keltető

Oltják a lámpákat. Tudom, nappal volt, az ablakon szűretlenül sütött be a nap, mégis sötét foltként dereng csak az egész. Először mindig a világosságukat, utána az események kronológiáját, majd a szavakat, a mondatokat, a dialógusokat és végül a kauzalitásukat veszítik el az emlékeim. Lecsupaszított vázakká tömörülnek a traumák, attól, hogy ezerszer játszom őket vissza, minden alkalommal perceket faragok ki belőlük. Keveset lopok el, és mindig annyit adok hozzá, hogy a teljességhez közelítsen. Október 25., vasárnap, a hosszú hétvége utolsó napja, amikor kézzel foghatóan elkezdett véget érni a kapcsolatunk. Egy szakítás soha nem egyetlen időpillanat, mindig van egy felvezető, valami sokkal drámaibb, mint amilyen majd a szakítás lesz, azután pedig jön a végjáték, ahol a visszataps soha nem arányos. Ültünk a földön, túl minden vitán, immár a sötétben, részegen, és te az öledbe vettél. Ringattad a magányos gyermeket, akivé váltam, nem is utánad, már melletted is. Előcsaltad, infralámpa alatt melengetted, hogy a biztonság illúziójában éljen, még mások fényét is hagytad rávetülni, aztán féltékeny lettél, rájuk, de leginkább magadra. Lekapcsoltad fölülem a meleget, magamra hagytál. Sok apró hőforrással pótoltam a hiányt, de csak hideg fényt tudtak rám bocsátani. Most itt állok dideregve, saját fényem vetülhet csupán rám, így érezheti magát a csibe, amikor elhagyja a keltetőt.

Aktus

Érzelmi és szexuális absztinenciám 24. napján áttértem a meleg pornóra, egyszerűen nem bírom nézni, ahogy nők élveznek, vagy épp nem élveznek. Ez a hónap Szentestéje, a profán eljövetel. Az aktusok gyors ütemben váltják egymást, szárazak és kemények, pont ilyennek képzeltem el, amikor a volt barátod hátulról csinálta neked, pedig igazán nem is akartad, de aztán később mással már igen. Szűk vagy, mindened megfeszül, ahogy beléd hatolok, a testedbe, már csak megszokásból. Kitapogatok benned másokat, mint letapadt körgyűrűk, érintésük nyoma a hüvelyed falán. Nyelvemmel dörzsölöm le a csiklódról vágyaikat. Kitölteni akarlak, hogy neked se legyen maradásod magadban tovább. Magam alá gyűr, ahogy élvezel, már nem okoz örömet a fájdalmad. Remegni kezdesz a számban, pont ilyen reszketve tartottad meg magad tőlem, adtál, hogy a dupláját vedd vissza. A kielégülésedben sincs megnyugvás, fölém akarsz kerekedni. Belém csúszol, rászorítok az ujjaidra, tolnálak ki magamból, hogy újra és újra magamba engedhesselek, de csak megmerevedett kézzel fölém hajolsz, a tekinteted kiszolgáltatottabbá tesz, mint széttett lábaim. Körbejárod szemeiddel testem vonalát, akárcsak egy ketrecébe zárt vadállat saját óvott területének rácsos oszlopait. Hozzám dörgölöd magad, ahogy nyalni kezdesz, magadból is nyelsz, a szádban érzel mindkettőnket, egy pillanatra megízleled, milyen lenne a feloldódás. Hajszolni kezdesz, érzem, hogy mennyire jó akarsz lenni, de ezzel is csak magadnak bizonyítasz. A másokkal megélt kudarcok jóvátételévé teszel, és én önként válok engedelmes gyakorlóbábuvá. És tényleg ügyes vagy, alkalomról alkalomra egyre ügyesebb, mégsem tudom már élvezni. Nem látom magamat, nem látlak téged, nemi szervvé egyszerűsödtem. Ki-be jársz bennem, mint a megalkuvás. Idegenné vált magamba fogadni téged. A száddal tompítod kínjaimat, ígérve, hogy tudnál hozzám gyengéd is lenni, ha akarnál. Úgy feszítesz belülről, mintha fakasztani akarnál belőlem valamit, sebet, vágyat, érzéseket. Közel hajolsz, rám nehezülsz, a leheleted a nyakamat ingerli, félre hajtom a fejem, hogy lásd, már nem tudom jobban megadni magam. Nincs jogom a saját fájdalmamhoz, elvetted tőlem, méltatlan lenne visszaoroznom a befejezésért való könyörgéssel. Az arcomon lassan folynak a könnyek, a hüvelyem lüktetése adja a ritmust, ahogy gyorsítasz, kezd patakokban ömleni. Szégyenöröm, ahogy elélvezek. Száraz és kemény, egymásnak feszülő férfitestek, fantomfájdalom.

Abortusz

Néha elgondolkozom, mikor fogom elfelejteni a tested. Csukott szemmel vaktérképként körbejárom mindennap lefekvés előtt. Egy hónap alatt még sokat nem változhatott. Bár én az első négy nap alatt négy kilót vesztettem, mintha az az újszülöttnyi tömeg belőlem tényleg te lettél volna. Búcsúzóul elmondtad, hogy nehéz lesz majd megszülnöd engem magadból, hogy fájni fog, nem mered. Nem kérdeztem meg, hogy mit nem, mert így talán én még megtehetem úgy, hogy merni sem szabad. Azt mondtad korábban, hogy még soha nem volt abortuszod, de egyszer édesanyádat kislányként elkísérted az övére. Még Romániában éltetek, de apukád már átjárt dolgozni. Ritkán ment haza, de akkor nagy volt az öröm, talán köztük is, de ebben annyira mégsem hiszel. Sokan jártak hozzátok akkoriban, és egy férfi rendszeresen. 12 éves voltál, vagy még annyi sem. Gyalog mentetek, taxira csak hazafelé telt, ismerőst meg erre nem szerettetek volna megkérni. A szegénységet még lehet méltósággal viselni, de a kiszolgáltatottságot már nem. Hosszú volt az út, hosszabb, mint szükséges lett volna. A portás eligazított titeket az épületben. Végignézted, ahogy édesanyád átöltözik, meztelenségében még elesettebbnek tűnt. Szemeid szeméremdombjára tévedtek, csupasz volt, mint a babáké, te segítettél neki leborotválni előző este. Elhelyezkedett az ágyon, te egyből ugrottál, hogy mit kér, hogyan segíts, esdeklően néztél rá, hogy oldja már valamivel a tehetetlenséged. Ekkor bejöttek a műtősök, téged kiküldtek apukádhoz, eddig a pontig voltál csupán csak erős. Nem tudtad, hogy meddig tarthat, és azt sem, hogy mire számíts, erre senkit nem lehet felkészíteni, és anyukád igazán meg sem próbálta. Bolyongtál a kórház parkjában, közben virágot szedtél. A csokrot édesanyádnak adtad, ahogy kiengedték. Olyan volt, mintha semmi sem változott volna. Arra gondoltál, hogy talán nem is. A testvéred számodra pont olyan észrevétlenül távozott, ahogy érkezett. Katatón felbukkanó kérdés mégis benned, hogy milyen a szülés utáni test, amit nem kárpótol az életadás öröme. Nem láttad anyukádat azóta meztelenül, azt hiszed, hogy az segítene megérteni, mi változott meg köztetek akkor annyira. Valamit észrevennél, egy heget, egy fekélyt, amit lehetne kezeltetni, amiből ki lehetne gyógyulni, és újra helyreállhatna, hogy ő az anya, és te a gyermek. Ezen túl viszont már csak az marad, ami van, anya lettél gyermek nélkül, és bárkivel, akit magadba engedsz, végül úgyis csak elvetélsz.

Heg

Mikor utoljára láttalak, megint épp azt akartam mondani, hogy nem is figyelsz rám. Aztán mégsem mondtam, és azóta próbálom már nem mondani senkinek. A kierőszakolt figyelem olyan, mint a sajnálatból adott falat, egyiknek sem könnyű lenyelni, sem annak, aki kapja, sem annak, aki adja. A heg a homlokomon még mindig arra emlékeztet, hogy a figyelem nem úgy jár, ahogy követelem. Gyermeteg játék volt, lökdöstem őt, ő pedig a századik alkalom után visszalökött, szerencsétlenül estem, épp az asztal sarkának. Nem a nővérem hibája volt, tudtam, évekig úgy is meséltük mindketten, hogy csak megbotlottam egy párnában. A nagymamánk, aki vigyázott ránk, kétségbeesett, taxival rohant velem a sürgősségire. Tetanusz, röntgen, varrás, egy hét múlva kötözés. Csak álltam az ajtóban, amikor hazaértünk, és vártam a figyelmet, úgy vártam, ahogy csak azt lehet, amit soha nem kaphatsz meg. Édesanyám rám nézett, majd beszélgetett tovább, vendég volt nála, ő élvezett prioritást. Már a kórházból jövet elképzeltem, hogy végre enyém lehet a show, ha nem is tapsot, elismerést, de legalább sajnálatot ért az aznapi produkció. A tévedésem dühített, lettem hát ismét bohóc, bukfenceztem a friss sebbel, de még csak rám sem szólt. Este enni adott, megfürdetett és lefektetett, gondoskodó, már-már szeretetteljes a közöny, amivel dédelgetett. Igazán elhanyagolni apró dolgokkal lehet, ha a gesztusokat, amiket korábban tettél, úgy vonod vissza, hogy még csak észre sem veszed.

Nárciszod

Még mindig rendszeresen beírom a neved a keresőbe, épp tegnap jelent meg veled egy új interjú, amelyben a szakmai véleményedre voltak kíváncsiak, hogy szerinted milyen módszerekkel lehet kezelni a megváltozott körülményeket. A pszichológusom pár hete kérdezte meg, hogy mi az első emlékem, amikor híres akartam lenni. Még ötéves sem voltam talán, annyi biztos, hogy óvodába jártam még. A nagyszüleim Balaton melletti üdülőjében nyaraltattak minket, hatunkat, gyerekeket a szüleink május végétől szeptember elejéig minden évben. Egyik nap éppen a Csellengők ment a TV-ben, csak néztem, ahogy egymást követik a mini portrék, ahogy könnyes szemmel mondják a családtagok, barátok, ismerősök, hogy várják az eltűnt gyerekeket haza. Az egész annyira patetikus volt, hogy vágyni kezdtem rá. Az ötlet pedig nagyon hamar túlnőtt engem is, hevesen győzködni kezdtem az unokatestvéreimet, hogy ha többen is megszöknénk, akkor nemcsak a TV-be tudnánk bekerülni, hanem még az újságok is rólunk cikkeznének. Sajnos vagy éppen szerencsére csak évekkel később tudtam meg, hogy Amerikában tejesdobozokra is ráteszik az eltűnt gyerekek arcképét, mert akkor aztán még tántoríthatatlanabb lettem volna, a laktózintoleranciám ellenére is, és szinte követeltem volna, hogy a fotóm felkerüljön minden tartós tejre. Az érvelésem meglepően sikeres volt, estére terveztük a szökést, nem egészen tisztáztunk részleteket, csak annyiban állapodtunk meg, hogy éjszaka találkozunk, amikor már a nagyszülők elaludtak. Minden a terv szerint haladt, azt leszámítva, hogy én reggel 9-ig szundikáltam mindenféle apró megébredés nélkül. A többiek számon is kértek másnap reggel, én pedig fogadkoztam és esküdöztem, hogy elsőre ugyan nem ment, de a következő éjszaka már más lesz. Ők meg elmesélték, hogy két házzal odébb kispályás fociztak a szomszédok, egy huszonévesekből álló társaság, és egész éjjel azt nézték, amíg vártak rám, így aztán duplán irigykedhettem. Viszont sem a második, sem a harmadik éjjel nem sikerült ébren maradnom, többé pedig rábeszélni sem tudtam senkit, hogy szökjön el velem. Ez volt tehát az első átaludt kísérletem arra, hogy híres legyek. Húsz évvel később te táplálni kezdted újra bennem ezt a vágyat, öntözted, napos helyre tetted, hagytad, hogy újrasarjadjon. Aztán kedvedre visszametszetted, végül beláttad, még te sem nevelheted magadnak a nárciszod.

Üzenet

Elgyengülésed irányomba öncélú és átmeneti. Tudod, hogy kell meghozni az ünnepi hangulatot, karácsony másnapján hajnali 3 óra 3 perckor egy üzenettel, amelyben tudatni akarod velem, hogy talán nem szerettél, és talán én sem szerettelek sosem, az ösztönös, nyers félelem reszketését mindketten, vagy legalább az egyikünk összekeverte a szerelemmel, mert hibásan így tanultuk meg gyerekként. Nem akarok válaszolni, de rád hagyni sem tudok egy elhazudott szerelmet. Bátortalan vagyok egy kérdőre vonáshoz, a magyarázkodáshoz pedig túl büszke. Tárgyilagos próbálok lenni, már szinte sértően korrekt, ahogy felfedem még utoljára a lapjaimat. Nem az érzéseim, csupán a reakcióim falsak, vigasztalnám mindkettőnket, ha lenne még mivel. Te újra írsz, látszólag örülsz, hogy bár nem úgy lett, ahogy reméltük, de építkezünk. Nem érzed, hogy mennyire fáj, de igazából nem tudnál olyat írni, amivel ne gyötörnél tovább. Végül elmondom, hogy szerintem ezeknek a beszélgetéseknek még nincs itt az idejük, el tudom képzelni, hogy idővel már nem billent ki a kiszenvedett stabilitásomból az, ha írsz, de ez még nem mostanában lesz. Bevallom, hogy az előző leveleden is sokat gondolkoztam, hogy válaszoljak-e, és csak azért tettem, mert jobban zavart annak a gondolata, hogy valamennyire mégiscsak megkérdőjelezted, ami köztünk volt, mint az, hogy tudtam, ezzel visszarántom magamat. Szeretném, ha nem keresnénk egymást, és nem azért, mert nem szeretnék veled beszélni, hanem mert még nem tudok úgy, hogy ne fájjon.

Imposztor

Minden az enyém, míg te is elhiszed, egy csoda vagyok, ismételgeted, nekem ez jár, sőt téged is megérdemellek. Mégis végig a lebukás veszélye fenyeget. Szorongat és mardos, hogy egy napon biztos kevés leszek. A tükörben monitorozom, akár csak ötévesen, hogy a maszk szépen az arcomra feszül. Az óvodai nagy állótükörben az egész testem láthattam, de csak az arcom figyeltem, nem volt szabad sírnom, ha sírtam volna, egyből kiderül. Tettem egy nagy kört a teremben, majd megint a tükörbe néztem, a szám már lefelé görbült. Eszembe jutott, amikor az óvónőt egy másik helyettesítette, aggódva kérdezte, hogy még nem jöttek meg a barátaim, azért játszom-e egyedül. Elmosolyodtam, mert szerettem volna, ha ez tényleg csak idő kérdése lenne, aztán egy kisfiú félbeszakította, hogy nekem nincsenek, az én barátaim az óvónénik. Nem sokat beszéltem akkoriban, aztán később veled sem, tudom és tudtam, minden szó a lelepleződésemhez vezethet. Elég csak egy apró rés, és a magabiztosság lepereg. Feküdtem melletted szótlanul, és követeltem, hogy szeress, akkor is, ha nem érdemlem meg. Közelebb akartál férkőzni, kifejezni, amit csak lehet, kérted, engedjem, hogy legalább a testemre festhess. Kacskaringós vonalak közé mázoltad, hogy „Kívül édes lágy simaság, de bévűl / Szikla görcsökben feszülő nehéz ércz, / Óriás műhely, veritékben ázó / Szomjas örök tűz.” Elmondtad, hogy ez vagyok én neked. Ahogy végeztél, hogy meg ne lásd, mennyire tetszik, egyből indultam lemosni magamról. Egy pillanat volt csupán az egész, nem is vehetted észre, de a saját maszkomból egy rövid időre a tiédbe bújtam.

ENDREY-NAGY Ágoston

A megváltás opciói

Ölyvek lassú, egyenletes vitorlázása.
Műanyag szamarak egy teherautó platóján;
fröccsöntött hátukra köd szitál,
átrobognak két behavazott szántóföld között.
A városhatárnál csutka akácok ringanak,
képzaj potyog róluk a menetszélben.

Mindentől meg kell szabadulni,
ami alacsony felbontású.
A helységnévtáblától kezdve
bent tartani a levegőt.

Minden parki tó fölé képernyőüveget
vont a napforduló. A legnagyobb csend
órája közeleg — de a vigasz már úton,
hamarosan mindenhová elér.

Egy jégdarab hallgatása.
Egy feszülő tüdő hallgatása.
Valami, amit az ismeretlen
eredetű percegés csak fokoz.

1. Kulcsra zársz mindent.
Mesterséges fényre gondolsz,
gerinced, mint egy akác törzse, megreccsen.

Álmodban felgyújtják magukat a fenyők.
Szárnyakkal teli égre ébredsz,
égő plasztik maró szagára.

2. Lehunyod a szemed,
kifújod a levegőt, és elfogadod.
Mosolyogsz, élénk ajkaid feszülnek.

A város fölé érve pixelekre hullanak szét
az ölyvek. Most üres az ég,
most érkezik a megváltás.



RÓNA Virág

vonalak és hasábok

„minden hullám és minden mozdulás."
(József Attila: A Dunánál*)*

vonalak és hasábok fölött
felhők száguldanak szürkén
tornyok tűhegyeit elsodorják
nem botlik meg az ég

én a szélre ülök
vonalak és hasábok közé
hol autókat hajt az út
a Dunával versenyez
minden határt lebontva járja
át a rakpart köveit a rezgés

itt elfelejthetem a szilárd testeket
amiket csak én meg az az óriás
pupilla lát ahonnan minden gomolyog
szédülésig ráz kifúj a világ szélére
de nincsenek már hídba ugrók
s ha lennének is: villamos zörejben
és madársikolyban élnének tovább

épp most ér ide az a farönk
amin eddig éltem de
lehorgonyzott hajókba akad:
aki a sodrásnak ellenáll
végül átszűri magán szálkáit
egyenként adja a folyamnak

mormoghatod mindenki imáját:
hogy mint egy kád vizet engedjék le
vonalak és hasábok közül
s hogy te ott maradj
a leülepedett piszokkal
mezítlábasan egyhelybenálló
sodráscsiszoltként
magányod akkor beteljesedik
mégis
minden a te kezedért nyúl



NAGY T. Katalin

Ujházi Péter: Életszőnyeg

(A megnyitóbeszéd szerkesztett változata; Műcsarnok, 2021. október 16. – december 5.)

Sulyok Miklós fotográfiája

Ujházi Péter 81 éve ismerkedik Ujházi Péterrel. Figyeli a mozgását, a gesztusait, a szavajárását, a hajának ritkulását, festői eszköztárának gazdagodását, és mindezt naplószerűen lefesti, bedobozolja, agyagba gyúrja, összekollázsolja vagy éppen költői szófordulatokban megfogalmazza. Ujházi Péter a kortárs művészet egyik legsokoldalúbb művészegyénisége. Ma már tisztább képünk van, a rálátás okán, a hetvenes-nyolcvanas évek művészetéről, és pontosabban el tudjuk helyezni az egyes művészeket a korszak térképén. Azt szoktuk mondani, hogy: *nincs mese* — ez is egy ujházis szófordulat —, UP a nagy festészeti boomot megelőzve kutatta a hetvenes években a piktúra megújításának lehetőségeit, kapcsolódva is, meg nem is a hagyományokhoz, felvértezve a Bernáth Aurél-i festői tanulságokkal, elkerülve Kondor Béla inspiráló, ám folytathatatlan útját, egyéni mitológiát teremtve, erős, sajátos iróniával és öniróniával fűszerezve művészetét.

Nem volt könnyű válogatni ebből a gazdag, több mint fél évszázada épülő, több mint kétezer alkotást magában foglaló életműből. Végül három gondolatkörre szűkítettem a művek körét. A három teremben három téma köré gyülekeznek az alkotások, legnagyobb számban a festmények, de minden teremben vannak dobozok és kerámiák is. A legmostohábban a kisméretű, intim asztali munkákkal bántam, erre elsősorban a hely adottságai kényszerítettek.

Mielőtt belépnénk az első, az énképek termébe, egy igazi meglepetés fogadja majd a nézőt, a *Na, mi újság Wagner úr Egyesület* jóvoltából, amit ezúton is köszönünk. Az egyesület három hatalmas kerámia elkészítésével bízta meg a festőművészt, aki Korompai Péter közreműködésével el is készítette a három homlokzati domborművet; a Biciklist, a Vándort és a Festőt. Az első kettő már helyén van; a csákberényi egykori malomépület külső falait díszíti. A harmadik tavasszal kerül felállításra, ezért lehetőség nyílt egy nagyobb részletét bemutatni a műcsarnoki kiállításban. Az óriáskerámia alapja egy önarcképi ábrázolás, melyen a sínek között száguld festő, s közben a hóna alól kiröpülnek a képek. A *Festő és a vasutak* című művet nevezhetnénk a festészet egyszemélyes diadalmenetének, hiszen a kép születésekor a művészeti szcéna azon vitatkozott éppen, hogy meghalt-e a festészet. Ujházi ezen jókat derült, és a következő teremben látható, hogy még messzebb ment; mert szerinte nemhogy nem haldokolt a festészet, de a legunalmasabbnak tartott tájfestészetet is fel lehet támasztani a betegágyából. UP az azóta eltelt évtizedekben több száz tájképet és lombképet festett, ezekből 33 darab látható a kiállításon. Ez valójában egy végtelenségig folytatható tájnapló, melyeknek nyitott kompozíciójú darabjain a festő gyors ecsetvonásokkal ragadja meg az évszakok, a napok, az órák gyorsan elillanó pillanatait. A legfőbb inspirációt a Velencei-hegységben található egykori falu (ma már község), Nadap adta és adja ma is, mely szintezési ősjegyével egy térképészeti jelentőséggel bíró helység. Ujházi és a térképészet sajátos kapcsolatának kifejtésére most nincs idő, de a kiállítás számos képének térfelfogása mögött ott sejlik a térképészet — a festőt is elbűvölő — világa. Ha a második termet a panteisztikus festmények és a kocsmaképek láttán a gyönyörök kertjének neveznénk, akkor a harmadikat — kis túlzással — földi pokolként aposztrofálhatnánk. Hétköznapi emberi történetek, valóságos és képzelt helyszíneken. Civakodás, marakodás, kellemes és kellemetlen emberi együttlétek, élethelyzetek, történetek — theatrum mundi a szó szoros értelmében. De Ujházi mindig enyhít a borzalmakon, játékkal, humorral legyint egyet, s ha mégis nagyon szívünkre vennénk a látottakat, menjünk csak vissza a nadapi paradicsomba, hiszen a termek oda-vissza bejárhatóak, nincs kronológia, a fiatal, a középkorú és a mai Ujházi egyszerre van jelen, megbonthatatlan egységként.

Az összetartó és teremtő erő Ujházi varázslatos, gyermekien őszinte személyisége, művészileg professzionális alkotói minősége. Ujházi korán rájött, hogy a körülötte lévő világból az egyetlen kézzelfogható, valóságos létező — az önmaga. A folyamatos énkép feltárásakor úgy tud rácsodálkozni önnön magára, mintha egy másik embert vizsgálna. A felfedezés öröme, a látvány átírása.

A kiállítás egyik záróképe a *Bárka*. A festményen a budapesti Kerepesi úti, lakótelepi tömbház úszik a vízen, melyben egy kis kétszobás lakás szolgált műteremként, több mint egy évtizeden keresztül. A művészeti özönvízben, az elpiacosodott és agyonmanipulált művészet tengerében Ujházi bárkája mentőcsónak, menedék. E bárka rakományának megismerésére invitál a kiállítás.



MOKLOVSKY Réka

Mozi-ünnep a korona-vírus idején



Quo vadis, Aida?

Válogatás a 17. CineFest Miskolci Nemzetközi Filmfesztivál nagyjátékfilmjeiből

A legutóbbi CineFest-tudósításomat a „viszlát jövőre” felkiáltással zártam, mit sem sejtve arról, hogy egy világjárvány keresztülhúzza a számításaimat, és további egy évet kell várnom arra, hogy kilenc egymást követő napot a filmeknek szentelhessek — az estéket a nézésüknek, a nappalokat a róluk való írásnak. A CineFest Miskolci Nemzetközi Filmfesztivál valóban ünnep a mozgókép szerelmesei számára, a szakmának és az érdeklődő közönségnek egyaránt. Különösen értékes élmény volt egyéves kihagyás után, olyan bizonytalan időkben visszatérni a fesztiválnak otthont adó Művészetek Házába, amikor bármelyik pillanatban hozhattak olyan intézkedést, amely fejtörést okoz a szervezőknek. Idén először a vetítések többségére négyszáz forintos helyjegy megváltásával lehetett beülni, bizonyos filmek pedig ezerkétszáz forintért online is elérhetőek voltak. Ez lehet az egyik oka annak, hogy amíg korábban szinte minden előadás telházzal futott, ebben az évben érezhetően kisebb volt a nyüzsgés. A kísérőrendezvényekből is szerényebb volt a kínálat, személy szerint hiányoltam például a meghívott külföldi filmesek mesterkurzusait. Menetközben a meghirdetett programban több változás következett be, volt nem várt közönségtalálkozó, de sajnos olyan is, amelyik elmaradt, vagy körülbelül tíz perc után rövidre zárták. Ami azonban nem változott, az a sokszínűség: Kanadától Németországon át Japánig a világ számos országából érkeztek a kisebb-nagyobb költségvetésű, de egységesen színvonalas művészi alkotások, hogy emlékeztessenek minket, nincs a mozi varázsához fogható.

A 2021. szeptember 10. és 18. között a miskolci Művészetek Házában tizenhetedik alkalommal megrendezett CineFest Miskolci Nemzetközi Filmfesztivál Életműdíját Tony Gatlif francia rendező, posztumusz Életműdíját Jankovics Marcell rajzfilmrendező, az európai mozi nagykövetének járó díjat Daniel Olbrychski lengyel színész kapta.

A nemzetközi versenyprogram nagyjátékfilmes kategóriájában tizenöt, a *Kitekintő* szekcióban nyolc produkciót mutattak be, ezekből válogatva készült az alábbi összefoglaló. A Műút portálon további hét filmről olvasható kritika.

Hygiène sociale

A többek között a Locarnói Filmfesztiválon Arany és Ezüst Leopárd-díjakkal, és a Berlini Nemzetközi Filmfesztiválon Alfred Bauer-díjjal elismert Denis Côté, a 2019-es CineFest nemzetközi zsűrijének elnöke, *Hygiène sociale (Social Hygiene)* című filmjével „tért vissza” Miskolcra — azért idézőjelben, mert személyesen nem tudott részt venni a fesztiválon egy éppen zajló forgatás miatt. Legújabb alkotásának az idei Berlinalén volt a premierje, ahol az Encounters szekcióban elnyerte a legjobb rendezésért járó kitüntetést. Korábbi filmjeihez hasonlóan ennek is ő jegyzi a forgatókönyvét. A kanadai filmes védjegye a kísérletezés — már amennyiben annak nevezhetünk egy mindig változó, alakuló vonást —, és a *Hygiène sociale*-től sem vitathatjuk el az eredetiséget, az újszerű megközelítést. A mindössze hat szereplővel operáló film középpontjában Antonin (Maxim Gaudette) áll, ő folytat beszélgetést, próbálja magát elfogadtatni olyan nőkkel, akik valamiképpen hatással vannak az életére. Megjelenik Solveig (Larissa Corriveau), a nővére, Eglantine (Evelyne Rompré), a felesége, Cassiopée (Eve Duranceau), akit a szeretőjévé szeretne



Hygiène sociale

tenni, Rose (Kathleen Fortin), a börtön fenyegetésével érkező adóellenőr, és Aurore (Éléonore Loiselle), az egyik áldozata, akinek feltört kocsijából ellopta a holmiját. A helyszín a napsütötte vagy éppen felhőktől árnyékolt természet, a karakterek végig erdőszéli mezőkön, egymástól pár méterre — a szociális távolságtartásra ügyelve — álldogálnak, így vitatják meg, milyen ember Antonin, hogyan is kellene megváltoznia. Hiába tartózkodnak a szabadban, nincs kapcsolatuk a természettel, ahogyan színpadias társalgásuk is azt az érzést kelti, valójában nem képesek megérteni egymást — elidegenedtek a környezetüktől, a koruktól és az embertársaiktól is. A történelmi kosztümök vegyítése a modern utalásokkal azt sugallja, évszázadokon átívelő kérdésekről, problémákról filozofálnak, ám ez sokszor csak gesztus vagy éppen gúny. Ahogy Côté főhősei jellemzően, Antonin különös, kívülálló figura, ám ez a film meglepően, tőle szokatlanul dialógusorientált. A felvételek festményeket vagy szoborcsoportokat idéznek, a merevséget, mozdulatlanságot csak Antonin egy odakeveredett férfivel folytatott ügyetlen verekedése és Aurore táncbetéte szakítja meg. A rövid játékidő ellenére nincs könnyű dolgunk a befogadással, a hetvenötből minden egyes perc múlását érzékeljük — nem meglepő, hogy a kis közönség a vetítés alatt folyamatosan tovább zsugorodott. Bár nagyjátékfilmként a nemzetközi versenyprogramban szerepeltették, közelebb járunk az igazsághoz, ha vizuális esszéként tekintünk erre a kísérletre, mely a néző részéről nyitottságot és aktív odafigyelést igényel.

Külön falka

Szép szokás, hogy a CineFest vetítései végén a közönség tapssal fejezi ki az elismerését, köszönetét — ami alapján bizony levonhatjuk következtetéseinket, hogy melyik film mekkora sikert aratott, mennyire talált utat a nézőkhöz. A művészeti igazgató, Csákvári Géza szóvá is tette, hogy a *Külön falkát* követő több mint öt percig tartó tapsra még nem volt példa a fesztivál történetében. Nem ok nélküli a lelkesedés: Kis Hajni nem esik az elsőfilmesek hibáiba, személyes élményeken alapuló, Szántó Fannival közösen írt filmje teljes mértékben hihető, érzelmes, de nem érzelgős, hatásos, de nem hatásvadász, és úgy tud újat mutatni, hogy egy eredetinek, formabontónak nem nevezhető ötlettel dolgozik: jó néhányszor láttuk már ugyanis mozivásznon problémás szülő és nem kevésbé problémás gyermeke egymásra találását. Tibor (Dietz Gusztáv) nemrég szabadult a börtönből, egy szórakozóhelyen dolgozik kidobóként, amíg talpra nem áll, a testvére kanapéján húzza meg magát. A tizenéves Nikit (Horváth Zorka) anyai nagyanyja próbálja nevelni, de nincs egyszerű dolga a csavargó, hazudozó gyerekkel, láthatóan a legjobb szándéka ellenére sem tudja megadni neki azt, amire szüksége lenne. Amikor Niki tudomást szerez arról, hogy az apja „kint van", a tiltás ellenére felkeresi őt — így kezdődik kettejük ismerkedése, fokozatos, de egyértelmű és visszavonhatatlan egymásba kapaszkodása. A *Külön falka* sokat megmutat a társadalmi osztályok között tátongó szakadékokból, a közoktatás helyzetéről, a pedagógusok megkötött kezéről, eszköztelenségéről, a börtönviselt emberekkel szemben táplált előítéletekről, az újrakezdés nehézségeiről, a fókuszt mégsem helyezi át erről a két sérült, szeretetéhes emberről — nagyon helyesen, ugyanis az ő párosuktól lesz a film az, ami. Dietz Gusztáv volt MMA-harcost egyedül a beszéde árulja el, hogy nem hivatásos színész, megjelenése és kisugárzása tökéletessé teszi a szerepre, a tekintete mindent elárul. Karaktere haragban áll a világgal, de még inkább önmagával, birkózik a múltjával, a lelkiismeretével, durva természetével. Nem rossz ember, mégis folyamatosan rossz döntéseket hoz, képtelen kitörni az erőszak köréből. Úgy tűnik, minden összeesküdött ellene, lehetetlen tiszta lappal indulnia. Horváth Zorka is igazi felfedezés, a magyar filmekben, sorozatokban sajnálatos módon mára megszokottá vált gyerekszínészi alakítások mesterkéltsége, bugyutasága távolabb nem is állhatna tőle, rátermett és érzékeny. Ketten együtt pedig még jobbak, kiegészítik, erősítik a másikat — ez teszi magával ragadóvá és emlékezetessé a filmet, melynek ütős zenei anyaga külön dicséretet érdemel. A *Külön falka* közönségfilm — a lehető legpozitívabb értelemben.

A *Külön falka* nyerte a CineFest *Közönségdíját*.

Én vagyok a te embered

Ahogy a Leonard Cohen-dal elbeszélője, a filmben szereplő Tom (Dan Stevens) is mindent megtenne Alma (Maren Eggert) kedvéért, a humanoid robotot ugyanis úgy alkották meg, arra programozták be, hogy a nő összes igényének megfeleljen, ideális partnerévé váljon. A jól eltalált cím nem csupán romantikus értelemben kifejező, hanem teoretikusan is, hiszen Alma azért „kapja" Tomot, hogy a három hétig tartó tesztelés után értékelést írjon arról, hogyan funkcionál, milyen jogokat kellene megadni a robotoknak, vagy éppen megtagadni tőlük, alkalmasak-e munkavégzésre, elfogadható-e az emberekkel kötött házasságuk, lényegében emberszámba vehetők-e. Maria Schrader, a színésznőként is tevékenykedő forgatókönyvíró-rendező számos kérdést körüljár: megérthet minket valaki, aki lényéből adódóan nem osztozhat a tapasztalatainkon, képes egy gép azonosulni a félelmeinkkel és vágyainkkal, számíthatunk tőlük együttérzésre? Alma a legesendőbb pillanataiban a legemberibb és legrokonszenvesebb; amikor veszteséget él át (hosszú évek fáradságos kutatómunkája válik okafogyottá, ugyanis a világ másik felén hamarabb publikálják ugyanazokat a tudományos eredményeket), illetve szembenéz a magányos jövő lehetőségével (demens apja sorsára jutva még nála is elhagyatottabb lesz, lévén egyszer elvetélt, és az ő korában valószínűleg már nem szülhet gyermeket), Tom racionalizálja a nő érzéseit, a saját logikája, világnézete szerint rendezi el, mely nem egyenlő az empátiával. Dan Stevens — akit érdekes egy kis német produkcióban látni — hol mulattató, hol némileg ijesztő, remek arányérzékkel alakítja az egyszerre vonzó és elidegenítő androidot. A film számomra legégetőbb kérdése talán nem is az, hogy mi tesz minket emberré, emberivé, hanem a szerelem titkos, de elengedhetetlen összetevője, mozgatórugója utáni kutatás. Milyen hatással van ránk, ha szembesülünk álmaink párjával? Valóban az a legjobb, ami történhet velünk, ha minden kívánságunkat teljesítik, vagy szükség van az ellentétek ütközésére, a különböző személyiségek konfrontációjára, hogy ne mindig minden az elképzeléseink szerint alakuljon? Mi kell egy párkapcsolathoz, mitől működik? Mikor függeszti fel az értelmet az érzelem? Az *Én vagyok a te embered*ben *(Ich bin dein Mensch)* a tudományos-fantasztikus körítés csupán minimális, a film elején feltűnő hologramokon kívül nem találunk egy lehetséges, elképzelt jövőre utaló futurisztikus nyomokat; nem a külső világ, hanem a belső számít, a valódi téma a mindannyiunkban jelenlévő vágy a kö-



Külön falka



Én vagyok a te embered



A szerencse és képzelet kereke

tődésre, rettegésünk a magunkra maradástól. Ez egy lassan középkorú nő drámája, aki kénytelen számot vetni mulasztásaival és kilátásaival, hogy végül meghatározhassa, számára mit jelent a boldogság.

Az *Én vagyok a te embered* nyerte a *CICAE (Art Mozik Nemzetközi Szövetsége) zsűri díját*.

A szerencse és képzelet kereke

Mintha egymás után három novellát olvasnánk el, vagy három sorozatepizódot néznénk meg, Ryûsuke Hamaguchi három különálló sztorit tár elénk *A szerencse és képzelet kereke (Gūzen to Sōzō)* elnevezésű Ezüst Medve-díjas filmjében; a közös vonás a női karakterek előtérbe helyezése és a címben jelölt elemek, a szerencse és a képzelet működtetése. Fantáziajáték, véletlen egybeesések, félreértések és megvilágosodások mozgatják ezeket a „kamaradrámákat"; Hamaguchi visszafogottan és elegánsan, kevés szereplővel, főként dialógusokon keresztül meséli el az emberi kapcsolatok útvesztőiről szóló történeteit. Elsőként két barátnővel ismerkedünk meg: Tsugumi (Hyunri) boldogságtól ragyogva számol be egy új szerelem lehetőségéről, ámde hamarosan megtudjuk, a szóban forgó férfi, Kazuaki (Ayumu Nakajima) a másik lány, Meiko (Kotone Furukawa) volt barátja. A második — véleményem szerint legjobban sikerült, legizgalmasabb — rész az egyetemista Nao (Katsuki Mori) és a regényírással is foglalkozó professzora, Segawa (Kiyohiko Shibukawa) közötti többszörösen félresikerült csábítási kísérletet dolgozza fel. Végül, de nem utolsó sorban két negyvenes éveiben járó nő (Fusako Urabe és Aoba Kawai) egymásra találásának vagyunk a szemtanúi, akik fiatalságuk meghatározó alakjait vélik felfedezni a másikban, csak hogy rájöjjenek, igazából még sosem találkoztak. A szituációk a banalitástól éppen annyira elrugaszkodottak, hogy érdekfeszítőek legyenek, ugyanakkor mindvégig hihetőek, átélhetőek maradnak. A látottak tétje késleltetve derül ki, az igazság váratlan megmutatkozása viszont nem csupán az események alakulására, a karakterek további életére is jelentős hatást gyakorol. A japán forgatókönyvíró-rendező sors és végzet kérdéseivel, „mi lett volna, mi lenne, ha" típusú feltevésekkel játszik el, mérlegre téve a meghozott döntések és az elszalasztott pillanatok súlyát. *A szerencse és képzelet kereke* ékes példája annak, hogy az élet produkálja a leghihetetlenebb helyzeteket, illetve hogy sosem tudhatjuk, kinek a személyében találunk valódi megértésre.

A szerencse és képzelet kereke nyerte a *CineFest* fődíját, a *Pressburger Imre-díj*at.

Almák

A szekció görög versenyzője, az *Almák (Mila)* az emlékek identitásunkban betöltött szerepéről, a veszteség megéléséről és feldolgozásáról, az újrakezdés lehetőségéről szól. A főhős, Aris (Aris Servetalis) egy mindenféle előjel és ok nélkül bekövetkező amnézia-világjárvány közepette egy rehabilitációs programban találja magát, mely azzal a szándékkal jött létre, hogy segít az újrakezdésben azoknak az emlékezetüket vesztetteknek, akikért kórházi kezelésük során egy hozzátartozójuk sem jelentkezett. Különböző feladatokat kapnak, az egészen egyszerűtől (kerékpározzanak) a kihívást jelentőig (alakítsanak ki kapcsolatot egy haldokló emberrel), a folyamatot pedig albumba gyűjtött polaroid fényképekkel kell dokumentálniuk. A cél az, hogy újra alkalmassá váljanak az önálló életvezetésre, beilleszkedjenek a megváltozott társadalomba, felfedezzék maguknak a hétköznapok, a társas kapcsolatok örömeit. Az már kérdéses, hogy a kötelességszerűen végrehajtott küldetések mennyire válnak hasznukra önmaguk megtalálásában, hiszen ezeknek az embereknek nem csak a memóriáján, a személyiségén is csorba esett, továbbá hogy ezen feltételek mellett kialakulhat-e mélyebb, tartós kötődés a program résztvevői között. Servetalis karakterével nehéz azonosulni; lába alól kicsúszott a talaj, a helyzet keltette zavaros érzéseket mégsem látjuk tükröződni az arcán, rezzenéstelenül eszi egyik almát a másik után. Részben innen a cím, de a vetítést követő kérdezz-feleleken az elsőfilmes Christos Nikou rendező beavatta a közönséget, hogy az alma memóriajavító tulajdonságán túl személyes indítéka is volt a gyümölcs kiemelt használatára: ez volt édesapja kedvence, akinek az elvesztése inspirálta a filmet. Továbbá utalás ez a digitális eszközök uralmára is; ma már nagyon sokan — köztük ő is — áthelyezik a memóriájuk egy részét Apple gyártmányú telefonjukba. Nikou egy olyan meghatározatlan, „analóg" időbe helyezte a cselekményt, amikor az események, emberi interakciók követésében, rögzítésében még nem támaszkodhattak a modern technológiára (a legfrissebb utalás az 1997-es *Titanic*ra vonatkozik). Ezt tükrözi, ehhez idomul minden: a semleges, kortalan tárgyi környezet, a ráérős tempó, a 4:3-as képarány. Bár előszeretettel pozicionálják járványfilmként, a koronavírus metaforájaként, az *Almák* ötlete hamarabb született. Inkább a közösségi médiának alárendelt élet, a „ha nem fényképezted le, meg sem történt" mentalitás kritikája, amikor is fontosabbá válik online megosztani az ismerőseinkkel — vagy akár idegenekkel — az élményt, mint átélni a pillanatot. Az *Almák* legnagyobb erénye, hogy teret ad a szabad értelmezésnek: ha figyelmesen nézzük, árulkodó jelek tűnhetnek fel, melyek arra utalnak, hogy Aris a film végén nem visszanyeri, hanem felvállalja az emlékezetét, vagyis korábban ő maga választotta a felejtést, a múlt nélküli újrakezdést, így próbálva menekülni a felesége halála miatt érzett fájdalom elől — ha ezt a „változatot" fogadjuk el, a film további jelentésréteggel gazdagodik.

Az *Almák* nyerte a *CineFest* nagydíját, a *Zukor Adolf-díj*at, és a *Nemzetközi Ökumenikus Zsűri díj*át.



Almák

Quo vadis, Aida?

Hova tartasz, Aida? Milyen kegyetlen ezt a kérdést a bosnyák–szerb konfliktus kellős közepén álló Aidának (Jasna Đuričić) szegezni! Jasmila Žbanić nagy költségvetésű nemzetközi koprodukciója, a legjobb idegen nyelvű film kategóriájában Oscar-díjra jelölt *Quo vadis, Aida?* a srebrenicai mészárlás néven hírhedtté vált eseményeket dolgozza fel. 1995 júliusában a szerb köztársasági hadsereg elfoglalta a biztonsági zónának kinevezett Srebrenica városát, a civil lakosságot menekülésre kényszerítve. Aida Selmanagić tolmácsként működik együtt az ENSZ békefenntartóival; amikor a férje és két fia több ezer emberrel egyetemben a bázison kívül reked, inkább a találékonyságának, mintsem a befolyásának tudható be, hogy sikerül a szeretteit bemenekítenie. A két szembenálló oldal az ENSZ delegáltjainak jelenlétében tárgyalást tart, melyen a szerb főparancsnok, Ratko Mladić (Boris Isaković) készségesen biztosítja a tárgyalófeleket arról, hogy a lakosság maga határozhat, marad vagy távozik — utóbbihoz még asszisztál is. A megbeszélés közben szerb katonák jelennek meg a bázisnál, és kikövetelik, hogy harcosok és fegyverek után átkutathassák azt. Az összezsúfolódott, rettegő emberek minden reménye az ENSZ-ben összpontosul, a film nézője viszont már világosan látja, mennyire nincs befolyásuk a történésekre; kötik őket a szabályok, nincsenek erőforrásaik, arra pedig, hogy időben megérkezik az egyre kért segítség, hiába várnak. Amikor Mladić emberei elkezdik felterelni a buszaikra a menekülteket, Aida fejében megszólal a vészcsengő, és minden elképzelhetőt megtesz azért, hogy a férjét és a gyermekeit biztonságba juttassa. Aida nem szuperhős. Hamar belátja, hogy nem tud mindenkit megmenteni, de még a hozzá forduló közeli ismerősökön sem tud segíteni. Egyedül a családjáról nem akar, nem *tud* lemondani, váljon bármennyire kilátástalanná a helyzetük. Aida feleség és anya, akinek a szeretete nem ismer határokat. Đuričić alakítása elsöprő erejű, de garantáltan nem feledem a Karremans ezredest játszó Johan Heldenberghnek azt az arckifejezését sem, amikor utoljára látjuk a filmben, Isaković háborús bűnöse pedig hátborzongató, különösen az olyan jelenetekben, mint amikor csokoládét és üdítőt osztogat a bosnyák gyerekeknek. A Selmanagić család tortúráján keresztül megfoghatóvá válik a több mint nyolcezer elhurcolt és kivégzett férfinak és fiúnak a tragédiája, a szétrombolt családok, otthontalanná vált túlélők traumája. Túlzás nélkül állíthatom, hogy a zsigeri reakciókat kiváltó film bizonyos pontjain szinte elviselhetetlenné fokozza a feszültséget, de ezt a hatást nem a tömeggyilkosság véres képeivel éri el, hanem mindazzal, ami emberi, akár pozitív, akár negatív értelemben véve. Előbbire példaként szolgálhat az a sok kis pillanat, amelyek azt bizonyítják, az élet nem csak a borzalmak után, de közben is „megy tovább”: egy nő az ENSZ-bázison ad életet a gyermekének, két fiatal ápoló a körülményekkel mit sem törődve csókolózik. Utóbbira pedig példa a megrendítő felismerés, hogy itt ismerősök, egykori szomszédok, iskolatársak fordultak egymás ellen, akik nem is olyan rég még összejártak szórakozni — és akik a háború után együtt folytatják tovább az életüket. A *Quo vadis, Aida?* számomra egyértelműen a 2021-es CineFest legkiemelkedőbb alkotása, mely emberséggel mutatja be a történelemnek ezt az embertelen eseményét, s ugyan nem kendőzi el az ENSZ kudarcát, hibáztatás és számonkérés helyett inkább azt tartja lényegesnek, hogy tisztelettel adózzon az áldozatok emlékének. Bármennyire is nehéz, fontos megnézni és beszélni róla.

A feleségem története (Kitekintő)

Az idei CineFesten a legnagyobb várakozás kétségtelenül Enyedi Ildikó legújabb alkotását, Füst Milán azonos című regényének adaptációját, *A feleségem történetét* övezte. A Störr Jakab hajóskapitány (Gijs Naber) vízi és szárazföldi bolyongásait követő, a tanulságokat hét leckében összegyűjtő film bár majdnem három órán át tart, nem tudnék egyetlen jelenetre sem rámutatni, amelynek ne lenne ott keresnivalója. Minden szemet gyönyörködtető, gondosan megkomponált felvételnek helye, szerepe, jelentése van, mely Láng Imola látványtervező és Rév Marcell operatőr munkáját dicséri. A látványvilágot, hangulatot Balázs Ádám zenéje teszi még gazdagabbá. *A feleségem története* olyan, akár egy művészeti album, melynek minden egyes oldalán hosszasan el lehet időzni, ám ennél jóval többre is képes: életre kelteni, valóságossá tenni az 1920-as, 1930-as évek európai nagyvárosainak miliőjét és az egyszerre felszabadító és elmagányosító tengerészlétet. Naber karizmatikus a holland hajóskapitány szerepében, gyötrődik és vágyódik, sem birtokolni, sem elengedni nem képes francia feleségét, Lizzyt (Léa Seydoux), ezt a mozivászonra kívánkozó nőalakot, akinek a szépsége hipnotikus, a jelleme összetett, és minél többet látunk belőle, annál kiismerhetetlenebbnek gondoljuk. Ők ketten hol közelebb kerülnek, hol eltávolodnak egymástól, mi pedig le nem vesszük a szemünket kapcsolatuk hullámzásáról, a gyanakvás őrjítő és a bizalom megnyugtató epizódjairól, elmerülünk a feleemésztő részletekben. Szinte lehetetlen megállapítani, indokolt-e a férfi szerelemféltése, vagy csupán elszabadult képzelete, önnön bizonytalansága űz gonosz tréfát vele. Lizzyt az ő szemén keresztül látjuk, néha a hűség és odaadás mintaképe, máskor nagyon is el tudjuk képzelni, hogy kacér pillantásait kacér tettek követik. *A feleségem története* valójában egy férfi és egy nő története, akik — szó szerint és átvitt értelemben — közös nyelvet keresnek, s bár minden szerelemnek megvan a maga dinamikája, van, ami egyetemes és örökérvényű. A magyar premier előtti vetítés méltó lezárása volt a 17. CineFest Miskolci Nemzetközi Filmfesztiválnak.



A feleségem története


Isten báránya


Kertrendezés

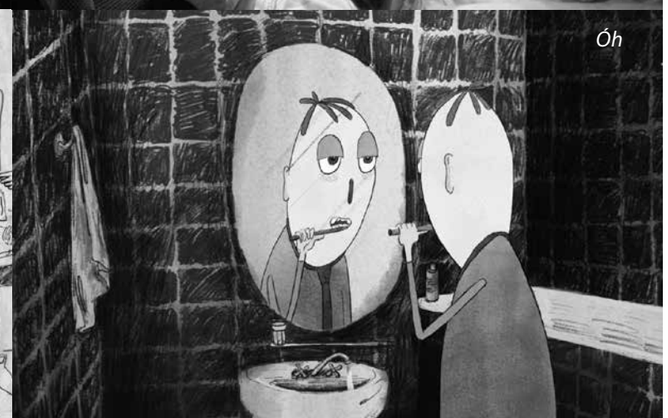

Meghallgatás


Napfogyatkozás


Alkalmi kémek


Mondd el a víznek…


Nyugdíjasok


Óh

BAZSÁNYI Simon

CineFest 2021, Miskolc

(CineDocs, Rövidfilmes versenyprogram 5–6. blokk)

Akkor igazán érett és jó egy — legyen szó zenei, képzőművészeti, filmes vagy összművészeti — fesztivál, ha a látogatónak nehézkesen, hosszú időbe telik kiválasztani a programdömpingből a számára legérdekesebbeket, majd később rájön, miről is maradt le saját szelekciójának köszönhetően, ám mégsem bánja döntését, mert így is éppen annyira jól járt, ahogy másképpen is jól járt volna. Pontosan ezt éreztem a *CineFest*en, mert a több vetítőhelyen és egyéb helyszíneken is zajló programban gyakorlatilag reggeltől kezdve nem volt üres sáv. Jelen írásomban a *CineDocs*[1] három egész estés, illetve a rövidfilmes versenyprogram 5–6. blokkjába tartozó tizenhárom kisjáték- és animációs rövidfilm elemzésére van lehetőségem.

CineDocs

A magát filmrendező helyett újságíróként megnevező Oana Giurgiu már az első Románián kívüli vetítés előtt elmondta a — premierhez képest sajnos nagyon kis létszámú — közönségnek, hogy kutatómunkája során rá kellett jönnie, mennyivel több rétegűre, összetettebbre kell alakítania az *Alkalmi kémek (Spioni de Ocazie)* eredeti, a kutatás kezdetekor kijelölt vállalását. A román világháborús történelmet nem lehet a régió másik két országa, Szlovákia és Magyarország vonatkozásai nélkül sem nézni, sem kutatni, így a filmben sem lehet a Romániában történteket a szomszédos két országban történtekhez képest kiemeltebben kezelni. Ahogy ő fogalmazott; „*Our history cannot be separated.*"[2]

Giurgiu történelmi dokumentumfilmje a második világháború — kevéssé ismert — kémprogamját mutatja be: a korábban Kelet-Közép-Európából Palesztinába kimenekült zsidóság fiatal tagjaiból a brit hírszerzés Kairóban kiválasztott 32 nőt és férfit, hogy azok hosszas és alapos kiképzés után, hely- és nyelvismeretüket felelevenítve, illetve felfrissítve, ejtőernyővel visszatérjenek a náci Németország által okkupált hazájukba, ott összeköttetéseik révén információkkal segítsék a Szövetségeseket, a helyi partizánokat és a cionista zsidómentést. Az öt éven át tartó, több ország levéltáraiban felhalmozott információkat, eddig különálló képi és szöveges forrásokat rendszerező, olykor történészek által sem észrevett összefüggéseket feltáró kutatómunka és anyaggyűjtés már önmagában is bőven elegendő alapot adott volna egy sematikus, magyarázó-ismertető, beszélőfejes, eredeti híradó- és amatőrfelvételekből összevágott dokumentumfilm elkészítéséhez. Giurgiu azonban nem ragadt le a tucat-dokumentumfilmek esztétikájánál. Az elképesztően sűrű, bonyolult kontextusban rengeteg nevet, évszámot és adatot közlő narrátor, a térképen az eseményeket elhelyező animációk és a kisebb arányban beillesztett found footage felvételek[3] mellett a film legszembetűnőbb formai megoldása, hogy a hiányzó, eredeti képi forrásokat túlnyomó többségében nem a megtörtént események mozgóképre vett újrajátszásával pótolta, hanem egyszerű állóképekkel, azaz fényképekkel.

A rendező erősen leválasztotta a múltat a jelenről: az egyetlen, a film elején és végén is megszólaló élő leszármazottat és a téma szakértőit mutató stúdiófelvételeken kívül a film egésze fekete-fehér; a csekély mennyiségű eredeti filmfelvétel mellett a hiányzó helyszíni képi forrásokat kipótló, díszletek között, jelmezbe öltöztetett színészekkel — valószínűleg digitális kamerával — készített állóképek is. Utóbbiak egészen különleges filmélményt adnak, köszönhetően a gondos kompozícióknak, fényeknek, színészek és statiszták arcát, olykor amatőr, ügyetlen, olykor túlságosan mesterkélt, túlságosan színészi — azaz oda nem illő, valótlan — mozdulatait is a megfelelő pillanatokban elkapó fotográfus-operatőröknek, Alex Galmeanunak és Mihai Tanasének. A legfontosabb értéke Giurgiu megoldásának azonban talán a történelem-újrajátszás elkerülése; azzal ugyanis, hogy a rendező a mozgókép kezdetektől való ontológiai alapvetését, a szemünknek optimális 32 képkocka/másodperces vetítési sebességet másodpercekig mutatott állóképekre lassítja, eltávolodik a történelmi dokumentumfilmektől általában megszokott, kényszeredett objektivizálástól, a történelem-újrajátszás leghitelesebben hamisított formájától. Az alkotás eredetivé válik, azonban

[1] A fesztivál dokmentumfilmes versenyprogramja.
[2] Magyarul: „A történelmünket nem lehet szétválasztani."
[3] Magyarul: „talált tekercsek" — korábban mások által felvett tekercsek felhasználása és beillesztése a filmbe. Eleinte dokumentum-, majd később áldokumentum- és fikciós filmesek számára is kedvelt megoldás.

annak ellenére, hogy biztosan tudjuk, a látottak egyrészt „hamisak", a forgatáson rögzítettek — teljesen valószerűek, hiszen eredeti feljegyzések alapján, gondosan berendezett díszletek között készültek. A technikának számomra volt még egy sokkal egyszerűbb, a néző kényelmét szolgáló velejárója is: a folyamatosan — külső elbeszélő mellett a kémek feljegyzéseiből, a szereplők által — narrált, egyes pillanatokban túlzottan hatásvadász zenével aláfestett jeleneteket, montázsszekvenciákat megszakító állókép-szekvenciák oldottak a figyelmem feszültségén. A mindig több érzékre ható audiovizuális alkotás ilyenkor engedte az elhangzottakat és látottakat rendszerezni, feldolgozni, ülepedni. Nem könnyű ugyanis a világháborút, a holokausztot, az egyéni és családi tragédiákat is kibontó témán túl a fent felsorolt filmes megoldások teljes figyelmet igénylő, két órán át tartó szimultán befogadása; ám így a tárgyalt alkotás a második világháborús (dokumentum)filmek között is az izgalmasabbak, maradandóbbak közé tartozik.

Az *Alkalmi kémek*től stílusában annyira messze áll Salomé Jashi Grúziában született újságíró-filmrendező (a dokumentumfilmes versenyprogram fődíját elnyerő) *Kertrendezése (Taming the Garden)*, hogy nehéz elképzelni, a zsűri milyen szempontok alapján vetette össze az egy szekcióba tartozó két filmet; én még a két film közötti hasonlóságok alapján történő összevetést sem erőltetném. A *Kertrendezés* ugyanis mindenféle felesleges, hatásvadász, a nézőt didaktikusan állásfoglalásra sarkalló filmnyelvi eszközt elhagy. Lassúsága, statikussága ellenére végig mozgásban, haladásban lévő, képileg és témájában is végig lenyűgöző (ha nagyon bombasztikus akarnék lenni, azt is túlzás nélkül írhatnám, hogy csúcspontjain sokkoló) lírai dokumentumfilm. A Jashi által választott téma egyszerű, egy mondatban összefoglalható: a volt grúz elnök — akire az alkotók az egész film alatt egyetlen ítélkező megjegyzést sem tesznek —, Bidzina Ivanisvili dollármilliárdos magánhobbija, nevezetesen az országon belül gyökerező famatuzsálemek elszállíttatása saját magánbirtokára. Ezt tudva első hangzásra egy oknyomozó-tényfeltáró dokumentumfilmet képzelhetnénk el, amivel és amiben az alkotók provokálják a grúz politikai elitet, nyilván a nemzetközi természetvédő szervezetek szakértőinek, jogászainak bevonásával. Jashi filmjének főszereplői azonban a fák, mellékszereplői az Ivanisvilinek dolgozó kétkezi munkások, mérnökök, a fák közvetlen környezetében lakó, többnyire idős emberek és maga a természet, ahol a fákat kiássák a földből, és amin keresztül először teherautókkal, majd hajón a megalomán volt miniszterelnökhöz szállítják a munkások.

A nyitóbeállítás megalapozza a film egészének esztétikáját: a kezdeti sötétben hallatszódó szolid hullámveréshangok mellé éles vágással, mozdulatlan, szemmagasságban elhelyezett kamera nagytotálban mutatott felvételén a grúz tengerpart tűnik fel a helyi halászokkal. Az ezt követő, leíró szekvenciában lágy instrumentális zenével együtt először jelenik meg az egyik, uszályon szállított fa, majd a folytatódó, hangulatépítő zenére különböző természeti képek sorjáznak, a már megszokott módon: egy statikus kameraállásból, hosszúbeállításos totálokban. Az arborétumi szépségű, természetvédelem alatt látszólag nem álló, grúz tengerpartközeli erdőkben megjelenő köd egészen tündérmeseivé teszi a látványt, egészen addig, amíg ki nem derül, hogy az valójában egy, a fakitelepítést előkészítő építkezésről ott maradt, vaskos fémcsőből kiömlő gáz. Ahogy a következő beállításokban a filmképen egyre több teret hódítanak maguknak a civilizáció jelenlétét és az infrastruktúrát jelző tárgyak, berendezések, az idilli zenét is felváltja (elnyomja) a teherautóknak és egyéb, a fakiásás célját szolgáló, sok és sokféle gépeknek a zaja. A bevezető percek utáni első verbális támpontokat két, a fakiásásban dolgozó munkás közötti beszélgetés adja meg; egyikőjük történetet mesél egy néniről, akinek a kertjéből végül — az Ivanisvili számára aprópénznek számító pár ezer lariért[4] — szállították el az egyik több száz tonnás, hatalmas, öreg fát.

Erénye a filmnek, hogy az emberek közötti beszélgetéseket, vitákat is végig konzekvensen, a lehető legtárgyilagosabban, a *Kertrendezés* formanyelvében ugyan már megszokott, de a kortárs filmművészetben ritkán látott, kizárólag statikus hosszú beállításokat mutatva a nézőre bízza az állásfoglalást. Annyira egyértelműen magáért (és persze a fákért) beszél minden egyes snitt és jelenet, a zajok, a képsíkok, a gépállások, egyszóval minden használt filmnyelvi kifejezőeszköz, hogy felesleges, sőt, hibás döntés volna sematizáló interjúkat vagy új, többféle szereplőt, esetleg a politikusokat, grúz oligarchákat bemutató szálakat beépíteni a történetbe. A *Kertrendezés* ugyanis nagyon egységesen és konzekvensen, mindvégig elsősorban a fákról, és csak másodsorban a vidéken élő grúz emberek kiszolgáltatottságáról szól, ettől pedig egyetlen ponton sem szakad el. Azzal, hogy egy percet sem forgat stúdiókban, nem készít utólagos felvételeket, Salomé Jashi és kiváló operatőre, Goga Devdariani a befogadói fókuszt végig a fákon és a fák közvetlen környezetében élő, azokkal ambivalens, de mindenképpen szoros viszonyt ápoló, a vagyoni helyzetével visszaélő exelnöknek kiszolgáltatott szegényeken tartja. És ennél nem is kell több, mert nincs szükség többre.

Bryan Fogel a négy évvel ezelőtti, többek között a legjobb dokumentumfilmnek járó Oscar-díjat is — méltán — elnyerő, formailag is érdekes, sodró, *Icarus* című tényfeltáró munkájában — Morgan Spurlock 2004-es *Super Size Me*-jéhez hasonlóan — saját testén keresztül, szubjektív nézőpontjából (is) mutatta meg az orosz sportolók államilag presszionált, rendszerszintű doppingoltatását. Hasonló volumenű, nemzetközi botránysorozatot fejtett fel a tavaly bemutatott *A Szakadár (The Dessident)* című filmjében is: a sajtó- és a véleményszabadságért való, látszólag kilátástalan küzdelmet az antidemokratikus Szaúd-Arábiában, ezzel párhuzamosan a királyi család és a felsővezetés egyre emberellenesebb hatalmi visszaéléseit.

Bizonyára sokan emlékeznek Jamal Khashoggi 2017. október 2-i meggyilkolására és az azt követő, egyre sötétebb részleteket felvonultató, nemzeteken és kontinenseken átívelő, szavakkal nehezen leírható nyomozásra, amely a nemzetközi feszültségeket máig fenntartja. Fogel kétórás filmjében a gyilkosságot középpontba állítva Hollywood egész technikai és esztétikai apparátusát felhasználja a tényfeltáráson túl a megtörténtek didaktikus, érzelemfelkorbácsoló — egyes pillanatokban már-már nézhetetlenül hatásvadász — megjelenítésére. Minden kétséget kizáróan nagyon fontos film *A szakadár*, emberi jogi, emberiességi, szabadságjog-védelemi (és persze politikai) állásfoglalásnak a lehető legalaposabb; azonban formanyelvileg érdekes — vagy legalábbis az ordító giccset elkerülő — film készítésére tett kísérletnek halvány nyomát sem tudtam felfedezni benne. Nem hiszem, hogy kizárólag eddig egyáltalán nem vagy csak nagyon kevésszer látott módszerekkel lehet érdekes filmeket készíteni, azonban az erős érzelmi hergelés érdekében ilyen mértékben alkalmazott képi, zenei, vágástechnikai, dramaturgiai, egymást érő, sokszor szimultán, a bombasztikus giccsességet erősítő filmes klisék egy láthatóan hatalmas költségvetésű mozifilmnél még a hollywoodi filmgyáresztétikához képest is aránytévesztés, sőt, súlyos ízléstelenség. Egyszerűen nem gondolom etikusnak egy vőlegényét elvesztett, azóta is láthatóan mélyen traumatizált nő gyászának a képileg és zeneileg is már-már giccsbe hajlóan szenvedélyes és dagályos megjelenítését. Ha nem szólna a néző feszültségét fokozni hivatott — egy másik film hasonló hangulatú pillanatában ugyanúgy alkalmazható — tucatzene, akkor az alkotók szerint vajon ledobná a nézőket a film, és inkább kimennének a teremből? Azt gondolom, hogy nem. Nem, mivel a történtek és az oknyomozói folyamatok már önmagukban annyira drámaiak és nem mellesleg érdekesek, hogy szinte törvényszerű az érzelmi bevonódás. Ha másért nem, legalább a szaúd-arábiai helyzetben érintett több millió ember iránti tiszteletből érdemes lett volna visszafogottabb, ízlésesebb eszközökkel megmutatniuk az alkotóknak a történteket. Azok ugyanis magukért beszélnek.

Rövidfilmes versenyprogram

Minden rövidfilmes blokk előtt és után azon gondolkodom, a szervezők vajon mi alapján válogathattak össze egy vetítés idejére öt, hat, adott esetben hét kisjáték- és animációs filmet, ezek mennyire hatnak egymásra, mennyiben érzékelnénk, fogadnánk be máshogy, akár megváltoztatott sorrendben, akár különböző blokkokba osztva ezeket az alkotásokat. Valójában jelentéktelen a kérdés, hiszen akárhogy is variálnánk össze a több tucat, változatos tematikájú, stílusú, műfajú, különböző hosszúságú filmet, az előzők mindenféleképpen kihatnak az utóbbiakra, befolyásolják az amúgy is sok tényezőtől (hangulat, energiaállapot, időjárás, jóllakottság stb.) függő nézői recepciót. Mégis azt éreztem, hogy a szervezők vagy nagyon átgondoltan és jó érzékkel válogatták és állították sorrendbe a programba bekerült 38 alkotásból az ötödik blokkban szereplő hetet, vagy szerencsésen alakult ki a filmek között a blokkon belüli, egyfajta belső utalásrendszer. Az 5. blokk egy könnyedebb hangvételű, olykor parodisztikussá váló, többnyire vicces, semmint szomorú hangvételű filmmel kezdődött; Lewis Rose a kóser hentesről szóló 2016-os *The Chop* című munkája után idén ismét egy zsidó környezetben játszódó filmet készített. A *Pops* egy testvérpár egymásnak feszülését mutatja be az apa halála után. A fiatalosabb, családjától távol élő, ezoterikus reflexológus, Suzie (Debbie Chazen) és a hagyományokat mindennél fontosabbnak tartó Elli (Nigel Lindsey) egészen a film legvégéig nem tudnak dűlőre jutni, fellőjék-e apjuk hamvait az űrbe, ahogy a halott azt a végrendelethez csatolt kis firkákkal, majd később a zakózsebében Suzie által talált végakaratában szavakkal is világosan jelzi, vagy maradjanak a vallásos szertartásnál, amiben még korábban megegyeztek. Látszólag erős konfliktusnak tűnhet ez, azonban a rendező végig hol jobban, hol kevésbé sikerült poénokkal bagatellizálja és teszi szórakoztatóvá, és egyúttal felejthetőbbé is az ezotériába elrugaszkodott Suzie és az ugyancsak saját fejébe zárt, konzervatív, zsidó tradíciókat szigorúan tartó Elli családi drámáját.

Szokás azt mondani, hogy akkor jó egy novella, ha a lehető legkevesebb konkrét információval, a mondatok gondos redukciójával a lehető legtöbb minden — fokozatos és olykor elliptikus információadagolással — ki tud bomlani a történetből. Ugyanezt az alkotói vezérelvet éreztem Delphine Montaigne szélesvászonra vett *Késő (À contre temps)* című filmjének nézése közben; rövidebb, tömörebb, érdekesebb, már az elejétől kezdve nagyobb tétje van, mint az előzőnek. Az intézményigazgató (Gérard Dessalles) szerint *Félix* (Nadir Benlala) ezúttal elvetette a sulykot, behívatja a fiú anyját (Laurence Côte), és közli vele a gyerek épületből való kitiltását. Az anya ugyanúgy nem érti ennek az okát, ahogyan mi sem. A félhomályos folyosókon nagyrészt közeli képsíkokban követi az ügyes kezű operatőr, Nils Ruinet kamerája a két szereplőt, akik elvezetnek Félixhez. A fiatal srác egy idős, fülén zajszűrőt viselő, mozdulatlanságában is elegáns, erős jelenlétű idős nő (Marie Bray) előtt hevesen gesztikulál, próbálja magára vonni a néni figyelmét, és ezen túl válaszreakciót is kicsalni belőle. Először azt gondolnánk, hogy az igazgatónak van igaza: a fiatal srác túl heves, felkavarja az idősotthon nyugalmát (közben, ahogy totálokat is látunk a helyszínről, lassacskán rájövünk, hol vagyunk). Aztán Félix kortárstáncolni kezd, és hirtelen minden addigi benyomásunk megváltozik. Az érzelmekkel telített, nondiegetikus zenével megtámasztott jelenet alatt kibomlik az unoka és a nagymama kapcsolatának lényege; ahogy a tetőponton Félixnek végre sikerül megmozgatnia alzheimeres nagymamájának emlékeit, úgy hozza mozgásba az öreg hölgy testét is. A felismerés pillanata után a fiú szólótáncából az utolsó snittekre Félix és a — mozdulatainak szépségéből és eleganciájából következtetve táncos múltú — nagymama között szépen filmezett, megható kontakttánc alakul ki.

Alejandro Renedo *Meghallgatás (De perfil)* című munkája megint éles váltás az előbbiekhez képest. Az egyetlen beállításban felvett nyitójelenetben egy majomjelmezbe bújt személyt (a főszereplő lányt alakító Anaí González Prietót) látunk egy reklámstúdióban, amint próbálja követni a casting director értelmetlen instrukcióit. Ebben az egy beállításban az alkotást későbbiekben meghatározó formanyelvi jegyek mind felvonulnak,

[4] Hivatalos pénznem Grúziában, értéke 100 Ft körüli.

és ahogy castingról castingra kerül át szerencsétlen színésznővel együtt a néző is, ezek az ismétlődő filmnyelvi megoldások egyre csak erősítik az amúgy lazán kauzális jelenetek közötti kohéziót. Minden egyes szereplőválogató egyetlen statikus kamerával felvett hosszú beállításból áll, többnyire totálokban, a kis és/vagy a nagy mélységélességet a különböző terek adottságaihoz átgondoltan és ügyesen igazítva. Több esetben az előteret és hátteret a jeleneten belül a szereplőválogatók által használt videókamera kijelzőjével kreatívan elválasztva hoz létre izgalmas kompozíciókat Sheila Rodriguez, a film operatőre. Az abszurditásig elvitt castingokon így a néző nemcsak egyszerűen az epizodikus struktúrában egymást követő történeteken, hanem a gondosan komponált képeken ugyanúgy edzheti a figyelmét.

A blokk első animációs rövidfilmje ezután egy kis ellazulást engedett mindenkinek a teremben; a *Nyugdíjasok* (*Ecorse*; rendezői: Silvain Monney és Samuel Patthey) lassan, repetitív animációs technikával megjelenített idősotthona valóban többeket rövid időre elaltatott este tíz óra környékén a moziteremben. Patthey korábbi, szintén doku-animációjához, a *Travelogue Tel Aviv*hoz hasonlóan a *Nyugdíjasok*ban is rövid, humoros és komoly hangvételű montázsszekvenciák követik egymást az erektől lassan pulzáló, ráncos, öreg bőrt az egész vásznon szuperközeliben mutató nyitó- és záróképnek a keretezésében. A *Nyugdíjasok* által megteremtett kontemplatív, pozitív nézői állapotot a könyves- és lemezboltos furcsa találkozását bemutató *Prelűd* (*Preludio*; rendező: Claudio Figari) tartotta fent a következő 24 percben. Figari korábbi munkáiban is rendszerint a komolyzenét választotta egyik legmeghatározóbb motívumának, és ez — a címből is sejthetően — a *Prelűd*ben sincs másképp. A könyvesboltos zárórakor egy, a boltban tartózkodó fiatal, sötét szemű, szemüveges, és — mint a későbbiekben kiderül — *Walt Whitman* verseskötetet olvasó lányt többszöri felszólításra nemhogy nem tud kitessékelni az üzletből, de még a figyelmét sem tudja magára vonni, egészen, míg a bakelitlemezről le nem veszi a tűt. A találkozás a bakeliten szóló dallam megtanulásával zárul a férfi számára, a lány pedig, amint végigolvasta az utolsó, előre betervezett verset is, hirtelen kisétál az üzletből. Azon túl, hogy nagyon különös az egész helyzet, valahogy mégsem hat sem furcsának, sem szokatlannak a helyzet eszkalálódása, köszönhetően a film stiláris és hangulati koherenciájának. Valahogy úgy tűnik, hogy az esti órákban sárga tónusú, intim hangulatot teremtő fényekkel bevilágított könyvesbolt intellektuális terében elképzelhetők lehetnek a legszokatlanabb módon felkavaró találkozások is.

A moldovai származású Vlad Bolgarin *Óh (Of)* című negyedórás animációja Monney és Patthey *Nyugdíjasok*jához hasonlóan a motivikus ismétlésre épül fel. A szürke világban élő szürke emberkék között élő szürke főhős a modern világ elhidegülését bemutató disztópiák mára már sematikussá váló ábrázolásában (szürke színek dominanciája, uniformizáltság, felhőkarcolók, gyártósorszerű reggeli közlekedés) öröm nélkül, mechanikusan végzi kötelezettségeit nap mint nap. Ha egy napot látunk, láttuk nagyjából az összeset. A helyzetről helyzetre ismétlődő, lemondó sóhajok mellett a mindig félig leeresztett szempillák jelzik szürke emberkénk permanens rezignáltságát és fásultságát. Ahogy az ereje és boldogsága, úgy egy napon a teste is drasztikusan elkezd fogyni, teljesen elvékonyodik, és a folyamat mélypontjáról nem meglepő módon csak a — már korábban is mutatott — színes lufikkal, a szürke felnőttek között kiszínezett testű, lufis rollerrel közlekedő kisgyerek tudja a szó szoros értelemben az egekbe repíteni. A váratlan eset következményeként szürke emberkénk a napot meglátva kiszínesedik, és ahogy visszatér a szürke, modern világba, azt is színessé, napsütésessé varázsolja.

A hatodik blokkot még az előzőnél is izgalmasabb összeállításnak tartom, mert bár eggyel kevesebb alkotás szerepel benne (ami ugye semmit nem jelent, sőt, talán még kellemesebb is volt kevesebbet szinte percre pontosan ugyanannyi idő alatt befogadni), de a fesztiválon utolsóként levetített válogatás egytől egyig eredetien, kreatívan megformált, erősen egyénített, okos információadagolással kibontott történeteket, még különbözőbb hangulatú és tónusú filmeket tartalmaz, mint a fentebb röviden összefoglalt ötödik. Sikerorientáltan megközelítve, ebben a blokkban vonultatott fel a már korábban, a legnevesebb fesztiválokon is versenyprogramban szereplő, díjakat is nyerő filmeknek a nagy része. Rögtön a blokk nyitófilmje, Elvira Lind *Börtönlevelek (The Letter Room)* című, 33 perces hosszával a többi közül kilógó alkotása Oscar-jelölést kapott idén. Ám ez nem jelent semmi különöset, ugyanis formailag a blokk legkevésbé újszerű — vagy egyszerűen csak érdekes — filmjének tartom; lineáris történetvezetéssel, egyszerű képalkotással és többnyire már sokszor látott filmes eszközökkel mondja el az Oscar Isaac által megformált latin származású, levélszobában dolgozó férfinak, Richardnak különös esetét a halálsoron várakozó vagy életfogytiglanukat magánzárkákban töltő foglyokkal. A film legfőbb erénye talán a minimalista módon, lassan, apró részleteket több alkalommal hosszan megmutató kameramunka, amely szépen építi és rétegeli Richard és a két mellékszereplő rab karakterét, egészen a film végén kulminálódó, már-már életszerűtlenül drámai tetőpontig. A csúcspont Richard találkozása Rositával (Alia Shawket), a börtönben is rendkívül agresszív, rendőrgyilkosság miatt már évek óta halálsoron várakozó Chrishez (Bryan Petsos) szóló, erotikus, szuicid gondolatokkal és költői képekkel egyaránt telített levelek írójával.

David Pinheiro Vicente Cannes-ban Arany Pálmára jelölt *Isten báránya (O Cordeiro de Deus)* című alkotása már sokkal erőteljesebben aknázza ki a filmes formanyelv, a képi fogalmazás lehetőségeit — az önmagában is szép, de Joana Silva Fernandes által egészen szakrális méltóságra emelt portugál vidéki tájon játszódó, végig erősen stilizált, lassú ritmusú, kevés párbeszédet és sok csendet tartalmazó filmet láthatunk. A nyitó, leíró montázsszekvenciában idillinek mutatott környezettel és a családi viszonyrendszerrel analógiában válik a film a nap előrehaladtával egyre sötétebbé, homályosabbá, erotikától, titkoktól feszültté, egyenesen baljóssá. Nem old a feszült helyzeten a lassú ritmus, de a bibliai jeleneteket ábrázoló, barokk festményekre emlékeztető, vagyis festői szépségű képkompozíciók sem. És azt hiszem, hogy ezt egy pillanatig sem bánhatja a néző. Az albán *A hír (The News)*, Lorin Terezi rendező és Anila Balla forgatókönyvíró története kezdetben bűnügyi filmként exponálódik, aztán fokozatosan szatirikussá válik; pár perc után oldódik, majd a fanyar, groteszk humor térnyerésével teljesen eltűnik az *Isten bárányá*nak nyár éjszakai, fülledt feszültsége. A húszperces film szintén egy vidéki kisközösség állapotváltozását követi végig. A nyitó képsorban a teljes sötétben messziről világító kocsilámpák látványához éles hanghatás adódik: egy puskalövésé. Reggel a holttest megtalálása után a kis faluba egyből kiszálló, szenzációhajhász médiamunkatársaknak és általuk az egész országban sugárzott tévéadásoknak köszönhetően az ország figyelmétől megrészegedő, korábban eseménytelen életet élő falulakók — legfőképpen a holttestet valójában megtaláló fiatalasszony apósa és anyósa — groteszk módon licitálnak egymásra a lehető legnagyobb, leghosszabban tartó médiafigyelemért és a kezdetben megmosolyogtató, aztán egyenesen röhögtető, felértékelt hírnevükért.

Ezután következett a fesztivál számomra legmeggyőzőbb animációs filmje, Nicolas Keppens *Húsvéti tojás (Easter Eggs)* című abszurd és teljesen szürreális, morbid meséje. A ma már ritkán alkalmazott — szemmértékkel nézve — 1:1 arányú filmképen a nyitójelenetben Jason és Kevin, a furcsa frizurájú testvérek a kínai teraszán hiába várják Ping urat, hiszen ő valószínűleg halott. Toxikus kapcsolatukat mindenáron, mindvégig fenntartva egyeznek meg a közelben lévő hatalmas, megüresedett birtokról elszökött papagájok összegyűjtéséről és eladásáról. A szürreális helyzetekben ábrázolt belga kisvárosban a kallódó kis- és nagykamasszal együtt a néző érzetileg és atmoszferikusan nagyon pontos képet kap a környezet, a környék furcsa kevertségéről: a flamand, régi stílusú házakba költözött kínai éttermek, a hatalmas birtokokon különböző helyekről és kultúrákból származó egzotikus kertdíszítő elemek, a kevésbé tehetős emberek házai közvetlen közelében futó autópálya férnek meg egymás mellett, sétatávolságra. A kallódó kamaszok ebben a nagyon erősen atmoszferikus térben az abszurdig stilizált helyzetekbe kerülnek, míg a film vége felé a keresett papagájok a vászon sötétjéről repülnek be a film terébe. Nagyon szórakoztató.

Erős váltás volt ezután Breier Ádám rendező és a grúz származású forgatókönyvíró-operatőr Ina Nersesian munkája, a szekció egyetlen magyar gyártású filmje, a Cinemascope-ban forgatott[5] *Mondd el a víznek… (Whisper)*. A háborút átvészelni próbáló nagymamának (Lázár Kati) és unokájának (Pantali Emma) túléléstörténetében a gyászkendőt viselő öregasszony különböző játékokkal, de főleg biztonságot adó, archetipikus, gondoskodó anyai jelenléttel és a közvetlen környezetükben található természeti elemnek, a folyónak ősidőktől kezdve megnyugtató jelenlétével tanítja a kislányt félelmeinek és rémálmainak leküzdésére, a háború — megbénító traumák nélküli — átvészelésére. A sallangmentes, szépen fényképezett, és főleg szépen fényelt *Mondd el a víznek…* háborús alaphelyzetének és nyitott zárlatának ellenére sem ér szorongató véget: az egyedül maradt kislány elsajátítja nagymamája rituális szokásait, ezeknek segítségével pedig megtanul uralkodni a félelmein.

Az egyik legerősebben atmoszferikus shortnak Marie Larrivé *Napfogyatkozás (Noir-Soleil)* című, régi traumákat és gyászfeldolgozást mindenféle dagályosság és szépelgés nélkül bemutató alkotását tartom. A történet a filmtörténetben Rossellini neorealista *Stromboli*jából jól láttatott dél-olaszországi vulkanikus partvidéken játszódik, jelen esetben a Nápolyi-öbölben és környékén. Ez a környezetábrázolás Antonioni minimalista modernista stílusára emlékeztetően lecsupaszított, totálokban mutatott, két embernek a diszkomfort és a megnyugvás között ingadozó érzelmi állapotát hivatott kifejezni a néző számára fokozatosan kibomló családi drámában. A nyitójelenetben madártávlatból látható, kitörő vulkán a víz felszínére hoz egy már régebben a tufába kövült holttestet. A Franciaországban élő Dinót (hangja Marc Barbé) és lányát, Victoriát (hangja Olivia Corsini) DNS-vizsgálatra hívják ennek okán, mert felmerül a gyanú: a test nem Dino több évtizeddel ezelőtt a környéken eltűnt apjának a hullája-e? Magának a vizsgálatnak az eredménye nem annyira fontos és érdekes (így inkább el sem árulom), sokkal inkább izgalmas a múltbeli tragédiának, az apa–lánya viszonyt mindenképpen elmélyítő és nehezen feldolgozható trauma újraélésének ábrázolása. Nem sok minden történik, nem is mozgalmasan: a két főszereplő a mozdulatlan, egyben megnyugtató és kiszolgáltatottságérzetet is teremtő tájban sétálgat, a nápolyi hotelszobában pihen, hajófedélzeten várja az eredményt. Azáltal, hogy ilyen intenzitással és érzelmi telítettséggel jeleníti meg Marie Larrivé és a filmen dolgozó animátorok csapata ezt az egyszerre tétlen, feszült, melankolikus és megkönnyebült állapotot, egészen erős filmélménnyé válik a — szerintem nem teljesen véletlenül, hanem valószínűleg az *Antonioni*-allúzió kedvéért szándékosan *Napfogyatkozás*nak fordított — *Noir-Soleil*.[6] Így zárul — az 1960-as *Plein Soleil*-hez[7] hasonlóan olasz partokon játszódó — film, és vele együtt egyúttal az egész blokk is a néző számára: egy erős érzelmi állapot megteremtésével.

Remélem, hogy azok, akiknek volt türelmük akár csak beleolvasni a rövidfilmes szekcióról szóló elemzésekbe, kedvet kaptak az egyes alkotások megnézésére. Én arra biztatok minden kedves olvasót — a rövidfilmek igen nehézkes magyarországi forgalmazása és csak hajszállal kevésbé ritka alkalmi és fesztiválvetítései ellenére —, hogy próbáljanak minél többet megnézni, mert jó shortokat látni ugyanolyan öröm, mint jó egész estéseket.

[5] Anamorfikus torzítólencsével felvett, vetítéskor szuperszélesre visszatorzított, 2.39:1-es képarány.

[6] Michelangelo Antonioninak (1912–2007) 1962-es *L'eclisse* c. Olaszországban, Alain Delon és Monica Vitti főszereplésével forgatott filmje címének magyar fordítása *A napfogyatkozás*. A „noir soleil" tükörfordítása „fekete nap" lenne.

[7] Patricia Highsmith 1955-ben megjelent *A tehetséges Mr. Ripley* c. pszichológiai thrillere alapján, René Clément által rendezett francia–olasz, az olasz partvidéki városokban játszódó film, főszerepeiben a francia származású Alain Delon, Marie Laforet és Maurice Ronet. Magyar címe: *Ragyogó napfény*.

A Szinva Irodalmi Díjat Bereti Gábor magánszemélyként alapította Miskolcon 2020-ban. Bereti Gábor (1948–) Szabó Lőrinc-díjas irodalmár, versek, novellák, kritikák szerzője, mindhárom műfajban jelentek meg könyvei. A díj kezelésére létrejött a Szinva Irodalmi Alapítvány. A díjat odaítélő zsűri állandó tagjai: Csehy Zoltán, Jenei László, Korpa Tamás, Mezei Gábor, Vásári Melinda. A Szinva Irodalmi Díjat két kategóriában, szépírók és szakírók részére adják. A díjjal 300 000 forintos pénzjutalom, egy képzőművészeti alkotás (Seres László: Rajz 1., [Miami] 2016/2020.), valamint emléklap jár. Első alkalommal 2020-ban a szépirodalmi kategória nyertese Szvoren Edina József Attila-díjas író volt.

Az idei két díjazott: szépirodalmi kategóriában RAKOVSZKY ZSUZSA Kossuth-díjas magyar író, költő, műfordító; szakirodalmi kategóriában KRUPP JÓZSEF klasszika-filológus, kritikus, az ELTE Latin Tanszékének oktatója. A díjak átadására 2021. szeptember 3-án (pénteken) 16.30 órakor került sor a Miskolci Akadémiai Bizottság székházában.

SZINVA
IRODALMI
DÍJ

KORPA Tamás

Laudáció Rakovszky Zsuzsa Szinva Irodalmi Díja alkalmából

Tisztelt megjelentek, ünneplő közönség, tisztelt Rakovszky Zsuzsa!

Nem könnyű. Nem könnyű nyelvet találni az esztétikai tapasztalat leírásához, amikor az olvasó Rakovszky Zsuzsa költeményeivel találkozik. Nem könnyű a szöveg rajtam, vagyis az olvasón végzett munkájáról számot adni, miközben a versek megszólítanak, elszólítanak, és én is szólni szeretnék hozzájuk, róluk, az eksztatikus élményről, párbeszédbe lépni velük az időben. A *nem könnyű*t meghívásként, invitációként értem, amely elidőzésre késztet a szövegalakulás változó horizontjában. A Rakovszky-versek váratlanságai ugyanis nyitott elidőzést kívánnak, és gyakran szembesítenek a nyelv szubverzív folyamataival.

Olvasom, áthat, megdöbbent, felemel, elveszejt. Olvasom a sűrű szövésű, szuverén lírai életművet, az olvasás mértékegységével, vagyis kortyonként. Áthat, hogy e versekben az érzékiség, a gondolati reflexió, a tárgyi valóság és az időnként a nyelvi szerkesztés határáig elvitt retorika megformálódik, majd odébbforr; uralt, miközben uralhatatlan. Megdöbbent az egy főre, akarom mondani, lírai alanyra jutó emlékek, kísértetek, kísérők és kísértések száma, a varratszedésre váró tükrök végtelenje, a rotálás emlék és emlék között. Felemel magához azáltal, hogy a megértést részesedésként érti; keresi a nyelvet, ami által a kimondás bizonyos határok között végbe mehet. Felemel azzal, hogy eszünkbe idézi: a nyelv sohasem meríti ki azt, ami kimondásra vár, vágyódik. A vágyódásban az emberi lét végessége, s e végességben haláltudata nyilvánul meg, mivel önmagunk végérvényes „birtokbavétele" a kimondott szóban sem valósulhat meg teljesen — ezzel pedig elveszejt. Elveszejt, mert bár bátran tudatában van erősségei mellett delejező esetlegességeinek is, újrakezdi. Például élethosszig tartó nagy témájának, az *időben-létezés*nek, az *idő-érzékelés*nek, az *idő-ábrázolás*nak a kalandját.

Az idő diszkurzív és változó felépítettsége a saját megértésének legfőbb problémája; az idő komplexum és komplexus. Telik az idő, de nem múlik a fogalmazás kaptatóin. Ha létünkről, emberi meghatározottságunkról próbálunk beszélni, állandóan az időről és időbeliségről szólunk. Egy helyen Rakovszky Zsuzsa a következőket írja: „Talán nem annyira az idő fontos számomra, hanem a múlt"; az *Allegória* című versben ekként fogalmaz: „Vacogva két idő közt / imbolygó balkonon / a »nemsokára« bal felől / a »volt« a jobbomon"; „Örökké zuhog a jelen, s örökké / száraz lábbal kelünk át rajta: a múlt fölissza" — int az *Egyirányú utca* szövege. Sorjázhatjuk vele a múlt időket: a kegyes múltat, a tanult múltat, a függő múltat, a félmúltat, a hirtelen múltat, az örökké múltat. A múlt idők, jelen idők, jövő idők közötti nagyszabású dialogicitás zavarba hoz. Megpróbáltam Covid-oltás utáni velőtrázó napokon, furcsa állapotváltozások közepette is olvasni Rakovszky Zsuzsa verseit, mert úgy éreztem, akkor és ott másként hullámzik bennem, testemben, lelkemben, elmémben az idő. Nem volt könnyű, ám megéreztem valamit e versekből, amiről számot adni sem könnyű. Margócsy Istvánnak, akit most idézek, viszont sikerült pontosan fogalmaznia pontosabb körülmények között: „E költészetben minden az egyszeri

élmény megragadásával indul — ám minden élmény rögtön az elmúlás végtelenségével szembesíttetik; az elmúlás kikerülhetetlen jelenléte pedig rettentő erővel visszahat az egyszeri élményre, s mindent, személyes viszonylatot, tárgyi környezetet, egyéni szenvedést és társadalmi (társas) kiszolgáltatottságot történetivé varázsol." Hát igen, ami egyszer már lezárult, a véglegesnek hitt, újra élő lesz, lehetőséggé, lehetőségebbé válik, a lírai én pedig rendszerint homlokegyenest eltérő események részese lehet. Az *Egyirányú utca* például azt írja, hogy „ami volt, az nem jön vissza többé", miközben a vers azt állítja és bizonyítja tropológiájával és temporalitásával, hogy ami volt, az jön vissza többé. Többé, mássá, még többé. A szerző végigtolja fémdetektorát egy franciaágyon, egy földdel egyenlővé tett erdőszéli ház hűlt helyén, körúti cselédszobán — a készülék pedig bejelez, jelzi az ásatási helyet, az egykori forgatagot, a leélt vagy leéletlenül hagyott életek sokaságát, amikből valami visszamaradt, most is feszültségteret képez, különös aurát és atmoszférát, vagyis a Rakovszky-vers lehetőségfeltételeit. E poézis rendkívüli költői ereje ebben a kvázi „tényfeltáró" érzékenységben is rejlik, vagyis a képességben, ami esztétikailag delejező teremtett pillanattá tudja formálni a létezés kaotikusságát, alázattal, szenvedéllyel és empátiával olvasva a látható és láthatatlan nyomokat. Például a *Kísértetek* című vers négy esetét is leírja ennek a valós és imaginárius közötti határátlépésnek: egyik esetben egy biztonsági kamera filmezi a néptelen, hófoltos búzaföldet, a felvételen pedig egyszer csak évtizedekkel korábbi katonák kezdenek menetelni. Ugyanezen vers következő szöveghelyén az éjfélkor (!) cirkálásra induló biztonsági őr elemlámpájának a fénye kezd kiforgatni néhány tárgyat az éjszaka és a föld gyomrából, majd megelevenednek egy régi családi ünnepség résztvevői. Érdekes, hogy ezekben az esetekben a gépek (a kamera és a mesterséges fény), amik mintegy hozzáférhetőbbé teszik a kísérteteket. A kísérteteket, akikről érzéki bizonyosság az emberi tudat számára talán nem is szerezhető minden kétséget kizáróan, de akik — a szakirodalom szerint — a gépeket nem tudják becsapni, manipulálni.

Kicsit úgy érzem magam, mint a fotocellás ajtóban, ami, ha nem vigyázunk, és nem tudunk vagy nem akarunk kilépni belőle, az örök körforgás tapasztalatát és/vagy illúzióját állíthatja elő — egy pillanatra. Rakovszky Zsuzsa persze egyből feltenné a kérdést: hány küszöb van a fotocellás ajtón, s a kísértetek át tudnak-e kelni rajta? A ma Szinva Irodalmi Díjjal elismert szerző *Állapotváltozások* című kötetén legalább 79, ugyanis ennyi versen keresztül léphetünk be a kilenc kötetnyi anyagból a szerző által megteremtett szigorú válogatásba. A kötet olvasását nem prekoncepcionálja elő- és utószó, a szerző-szerkesztő és a kiadó mindent a versekre bíz. A versekre, amelyek ciklusokba nem tagolódva szinte egymásba érnek, megérintik, kondicionálják egymást, egymás állapothatározói is bizonyos értelemben. A *Visszaút az időben* gyűjteményes kötet után 15 évvel megjelent válogatott könyv műfaját tekintve önmagában is állapotváltozás tehát. A saját lírai életmű válogatása pedig önértelmezés, szelekció és újrakontextualizáció is. Marad a textus, vagyis a textusok egy kiemelt csoportja, de változik a textust teremtő kontextus. Széttekinthetünk a négy évtizednyi lírai életmű modális, tematikus, stilisztikai állapotváltozásain, a vallomásos versektől a szerepverseken és ekphrasziszokon át az epikusabb költeményekig. A versek körülbelül harmada a nagy politikatörténeti állapotváltozást, az 1990-es fordulatot megelőzően keletkezett, kétharmada az elmúlt harminc év termése. Az *Állapotváltozások* állapotváltozatlansága a folyamatosan, gyakran pedig lélegzetelállítóan magas színvonal.

Milyen különösen játszik rá az állapotváltozások szóra a díj névadója, Miskolc Szajnája, a Szinva. Odafönt, Lillafüreden még költői magasságokban tündököl, József Attila *Ódá*jában például, a belvárosban viszont több száz méteren keresztül teljesen befedték aszfalttal. Leburkolva tekereg a city szívében, a szemek számára szinte láthatatlanul. Mi viszont abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy Rakovszky Zsuzsa verseinek és nagyszabású regényeinek olvasói lehetünk, jelen pillanatban pedig, ami eleve múlt, tanúi lehetünk annak, hogy átveszi a Szinva-díjat, amihez örömmel és szeretettel gratulálok!



„Én magam változom a korral"

(Beszélgetés Rakovszky Zsuzsával, a Szinva Irodalmi Díj Szépirodalmi kategóriájának 2021. évi nyertesével)

Korpa Tamás: Néhány, talán kissé távoli kérdéssel indítanám a beszélgetésünket. Íme az első: milyen íróeszközzel dolgozott az idők folyamán? Megvan-e még az írógépe, használja-e? Milyen eszközön dolgozik jelenleg? Van-e valamilyen jelentőség, amit az írószerszámoknak tulajdonít?

Rakovszky Zsuzsa: Jelenleg és már jó ideje számítógépen dolgozom, mint manapság majdnem mindenki. Sok előnye van, például könnyebb megőrizni és összehasonlítani a különböző változatokat, egyszerűbb javítani és szerkeszteni — és természetesen jóval könnyebben olvasható, mint az én igen csúnya kézírásom. Régebben csak a prózaíráshoz használtam számítógépet, de az utóbbi pár évben rákaptam, hogy verset is gépen írok.

KT: Van-e az írásnak külön napszakja Rakovszky Zsuzsa számára?

RZs: Régebben, amikor még sokat fordítottam, a délelőttöt tartottam fenn az írás számára, és a délutánt meghagytam a fordításnak. Mostanában a délelőtt többnyire elmegy arra, hogy az interneten böngészek mindenfélét — nem tudom eldönteni, hogy ez előnye-e vagy hátránya a számítógépnek.

KT: Az írás eszköze és ideje után az írás terére kérdeznék rá. Már jó ideje újra Sopronban él, szülővárosában, ha nem tévedek, a szülői házban. Ez a változó időben állandó tér, vagy állandó időben mégiscsak változó tér segíti az írásban? Például az emlékek áramoltatásában és nyelvi megragadásában?

RZs: Sajnos az emlékeket nemigen lehet áramoltatni — jönnek, ha akarnak. Talán, ha hosszú idő után tér haza valaki a gyerekkori környezetébe, akkor könnyen megeshet, hogy spontán előnti az emlékek áradata, de én már elég régen, majdnem húsz éve folyamatosan itthon élek, és a közbeeső időben is gyakran jártam haza Sopronba. Igaz, azt nagyon is szeretném felidézni, milyen volt a város gyerekkoromban, de az is érdekel, milyen volt jóval a születésem előtt — de ezzel nem vagyok egyedül, a helytörténeti előadásokon mindig zsúfolásig tele van az előadóterem, és többnyire velem nagyjából egykorúakkal. Szívesen olvasok helytörténeti munkákat is, és sokszor van olyan érzésem, mintha a múlt valahogy tovább élne abban a környezetben, ahol lejátszódott, beleivódott volna a falakba — ez az érzés segítheti az írást, például elég komoly szerepet játszott a 16. században játszódó regényem, *A kígyó árnyéka* létrejöttében.

KT: Van kedvenc kora, amelyben szívesen élt volna?

RZs: Azt hiszem, az elmúlt korokról nagyon felületes és sztereotip képünk van. Mondhatnám például, hogy szívesen éltem volna a „boldog békeidőkben", valamikor a 19–20. század for-

dulóján, de az olvasmányaimból úgy tűnik, hogy az akkor élt írók sivárnak és fullasztónak érzékelték ezt az időszakot. Arról nem is beszélve, hogy mennyi szenvedéssel járt abban az időben akár csak egy fogorvosi kezelés is, hát még egy komolyabb betegség — nem, azt hiszem, mindent összevéve inkább maradnék a jelenben.

KT: Az irodalom mellett mely művészeti ágak állnak közel Önhöz? Ha jól tudom, képzőművészettel is foglalkozott.

RZs: Hogy foglalkoztam, az talán túlzás. Jártam még általános iskolás koromban pár évig egy rajzszakkörbe, aztán már a húszas éveimben is jártam rajzolni, viszonylag rövid ideig, és most, hogy már nem fordítok, és több időm van, szórakozásból időnként rajzolgatok. Leginkább azt is az internet segítségével, ott keresek portréfotókat, vagy megpróbálok lemásolni kicsiben és a magam kezdetleges eszközeivel valamilyen festményt. Nagy öröm, ha sikerül, de nem támasztok túl nagy követelményeket magammal szemben — ez is azt bizonyítja számomra, hogy mégiscsak az írás volt a jó választás.

KT: Műveiben gyakran idézi és dolgozza fel a gyerek- és fiatalkori emlékeit. Az ember a legerősebb benyomásait gyerekként szerzi? Akinek izgalmas vagy szubtilis gyermekkora van, azt írja és konfigurálja újra és újra az alkotás során? Megosztana velünk egy-két meghatározó gyermekkori élményt?

RZs: A gyerekkor mindenképpen izgalmas, mert akkor vagyunk a legfogékonyabbak, az formál minket, és az teszi ránk a legmélyebb benyomást, amit akkor élünk át. Van, aki egész életében a gyerekkorát írja „egy az egyben", és van, akinél többszörös áttételeken keresztül bukkan föl valamilyen téma, ami gyerekkori élményekből táplálkozik. A legfontosabb talán az, hogy a gyerek számára a világ még nincs „varázstalanítva": bármelyik pillanatban csoda történhet. Nemigen tudnék meghatározó élményeket kiemelni kis koromból: bár nagyon élénken emlékszem például egy estére, amikor gesztenyét vásárolni mentünk egy erdőszéli házba, vagy arra, ahogy hajnalban a szomszéd kisfiúval és szüleivel hazatérünk valamelyik rokonuk lakodalmából, és hullócsillagot — vagy talán éppenséggel üstököst? — látunk: ezeket, gesztenyevásárlást, a lakodalmat meg az üstököst meg is írtam, a *Hullócsillag éve*ben.

KT: A laudációban is kiemeltem, ahogyan a Rakovszky-recepció is kulcsszempontként kezeli az időhöz való poétikai odafordulás rendszerességét. Kissé banálisan kérdezem: egy versben, mondjuk, megáll(ítható) az idő? Vagy egy 17. században játszódó regény, aminek a nyelve is archaizáló, metaforákban gazdag, másként tárolja, jobban tárolja?

RZs: Az idővel nehéz lenne nem foglalkozni, hiszen az időben (és az idő által) zajlanak le az emberi élet legfontosabb mozzanatai, a változások, amelyek többnyire valamilyen veszteséggel járnak. Megállítani az időt egy alkalmas pillanatban: ez régi vágya az embereknek, a mennyországot is olyan helynek képzeltük, ahol megszűnik az idő (mármint ha egyáltalán el tudunk ilyesmit képzelni). És az írásra ösztönző indítékok között kétségkívül van ilyen is: megőrizni valamit, megóvni a feledéstől, „megörökíteni" — persze többnyire ez az „örök" is csak viszonylagos. A 16–17. században játszódó regényben nem annyira az időt akartam „tárolni" — bár a regény egy része Sopronban játszódik, és — mint ahogy említettem is már, a megírásában kétségkívül belejátszott az az érzés, hogy a város utcái és házai valami módon őrzik a múltat — inkább egy olyan probléma ábrázolásához kerestem helyszínt és cselekményt, amikor valakinek az énje, az „identitása" kérdőjeleződik meg önmaga szemében, amikor valaki már nem tud válaszolni a „ki vagyok én?" kérdésre, mert a külvilágból egy hamis énre kap visszajelzéseket. Ilyen történetet könnyebb volt olyan környezetbe helyezni, ahol például még nem létezett személyi igazolvány meg más efféle dokumentum, és az egymástól távol eső helyek között is nehézkesebb volt a közlekedés, tehát ha valaki átköltözött egy másik városba, maga mögött hagyhatta a múltját, és új személyiséget ölthetett fel.

KT: Az idő kérdésének újabb megvitatására jelentett, ha csak átmenetileg is, megoldást a szerepversekben való gondolkodás?

RZs: A szerepverseknek nem sok közük volt az időhöz, inkább, mondjuk így, a „lírai én" megteremtésének legalábbis részleges hiányához: mielőtt az ember költőként megszólal, először „kitalálja magát", részben a tényleges pszichológiai adottságaiból, vagy mondjuk így a — többé vagy kevésbé reális — „énképéből", részben az irodalmi hagyományból. A hangnem, a versbeszéd aztán ebből a keverékből táplálkozik, ennek a hangnak az alapján képződik meg előttünk ez a bizonyos személy. Úgy éreztem, nekem egy ilyen lírai ént nem sikerült kialakítanom, és így előbb azt a személyt kell kitalálnom, aki beszél a versben, és akkor ez a hanghordozás már, mondhatni, sodorja magával a mondandót.

KT: Mi volt az oka annak, hogy elismert költőként epikai, sőt nagyepikai művekkel kezdett el foglalkozni? És itt fel is sorolnék néhány címet: *A kígyó árnyéka* (2002); *A hullócsillag éve* (2005); *A Hold a hetedik házban* (2009) — novellák; *VS* (2011); *Szilánkok* (2014); *Célia* (2017), *Boldog vég* (2020) — novellák. Volt Önben valamifajta félsz a más típusú szövegszervezéstől, vagy éppen hogy felszabadítóan hatott?

RZs: Azt hiszem, az epikára való áttérés részben az előbb említett folyamatnak, a szerepversekre való áttérésnek a következménye volt. Azok már többé-kevésbé epikus versek voltak, ki kellett találni azt a figurát, aki beszél, valamennyire el kellett helyeznem a környezetében, időnként ki kellett találni hozzá valamilyen életet is. De részben azért is kezdtem regényeket írni, mert úgy éreztem, hogy az idők során felgyűlt élettapasztalatot már nem tudom a versekbe „belegyömöszölni", nagyobb formákat kívánnak. Meg hát azért akárhogy is nézzük, a líra természetesen erősen szubjektív műfaj, fontosabb benne, legalábbis látszólag, a költő személye — bár mindenre van ellenpélda, Eliot szerint például a líra éppenséggel távolodás a szubjektívtől vagy a személyestől, már nem emlékszem pontosan, hogy fogalmazott —, és az ember szerencsés esetben az életkora előrehaladtával tárgyilagosabb lesz, hajlamos minden érem mindkét oldalát látni, beleképzelni magát mások bőrébe, azokéba is, akik egyáltalán nem állnak közel hozzá érzelmileg, és ez inkább epikus megközelítést kíván.

KT: Voltak jelentős holtpontjai a regényírói praxist illetően? Ha igen, mik lendítették tovább?

RZs: Nem tudom, persze, hogy vannak elakadások, gondolom, mindenkivel előfordul, hogy valamiért hirtelen kételkedni kezd abban, amin éppen dolgozik, hogy jó-e ez így, kell-e ez egyáltalán. Ez regényírás közben éppúgy előfordulhat, mint versírás közben (persze egy megkezdett verset, ha rossznak ítélem, könnyebb kidobni, mint azt a regényt, amiből megvan már mondjuk kétszáz oldal). Általában úgy vettem észre, hogy ha nem boldogulok valamivel, állandóan új ötleteim vannak, hogy hogyan kellene átírnom, aztán az sem tetszik — szóval hogy ez olyankor van, amikor valamilyen téma „lépre csalt", azt képzeltem, hogy az még fontos nekem, pedig már megírtam máshol, vagy egyszerűen kimerült, kiszáradt belőle az az érzelmi anyag, ami az írást elevenné tette volna. Ilyenkor jobb abbahagyni, és másba kezdeni.

KT: Regényei, elbeszélései szereplői legtöbbször nőalakok (*A kígyó árnyéka*ban Orsolya; a *VS* esetében Vay Sarolta, aki férfiként, Vay Sándorként élt), valamiféle küzdésben élték le az életüket. Voltak a családjában erős, karakteres nőalakok, női sorsok? Az említett regényhősökhöz hogyan talált el?

RZs: Hát, hogy legtöbbször-e, azt nem tudom. Egyszer megszámoltam, hogy az elbeszélésekben hány férfi és hány női narrátor van, és úgy rémlik, hogy a férfiak voltak többségben. A *Célia* narrátora is férfi, a *Szilánkok*ban, ahol első és harmadik személyű elbeszélés váltakozik, az első személyben íródott részek narrátora is férfi. A családomban egyébként jó darabig csak nők voltak: félárván nőttem fel, édesanyám egyedül nevelt, illetve a szűkebb családhoz tartozott még édesanyám egykori dajkája, akit anyám családja még a Felvidékről hozott magával. Nagyszüleimet már nem ismertem, anyám nővére is meghalt, még mielőtt én megszülettem. Ami a regényhősöket illeti, Orsolyát kitaláltam, nem volt semmiféle modellje. Vay Saroltáról olvastam valahol, valami régi bűnügyi krónikában: ő ugyanis börtönbe került, és ott kénytelen volt szembenézni a ténnyel, hogy nő, holott férfiként élte az életét. Ez a szituáció fogott meg: hogy valakit szembesítenek egy számára elviselhetetlen igazsággal.

KT: Íróként mennyire írásgazdag szituáció az, hogy valaki másként éli le a (belső) életét, vagy más valaki belül és igazából, mint aminek a világ gondolja és tartja. Gondolok itt Orsolyára, aki az édesanyja szerepébe kénytelen bújni, illetve Saroltáéba, aki Sándorként él hosszú időn keresztül (utóbbi esetében még a kvázi nemváltás radikalitása is megvalósul).

RZs: Nem tudom, általában mennyire írásgazdag szituáció, engem mindenesetre foglalkoztatott és foglalkoztat. Ezt a helyzetet nehéz fogalmilag megragadni, mert olyan belső folyamatokról van szó, amelyek nem egészen tudatosak, és úgy gondoltam, csak valamilyen történetbe ágyazva lehet megjeleníteni őket, egy-egy viszonylag szélsőséges példán keresztül. Mert azt hiszem, voltaképpen eléggé általános problémáról van szó: mióta szétestek a hagyományos társadalmak, amelyekben mindenkinek megvolt a születésekor megszabott helye, az emberek nemigen tudják, hogy kicsodák is valójában. Régebben a család, az iskola, a lakóhely, az egyház és az általuk közvetített hagyományok és viselkedésminták alakították ki az emberben az önmagáról alkotott képet; mára ezeknek a szerepe is igen sokat csökkent. Szóval Orsolya és Sándor/Sarolta valamiképpen előfutároknak tekinthetők. Egyébként Sarolta esetében korántsem a „nemváltás radikalizmusáról" van szó, ilyesmi ugyanis nem létezik, hanem egyszerűen öncsalásról: arról, hogy létezik olyasmi, hogy valóság, és nem azok vagyunk, akinek hisszük magunkat, hanem azok vagyunk, akik vagyunk. De lévén a nemváltás divatos téma, az iróniát — igaz, szeretetteljes és együttérző iróniát — könnyű nem észrevenni.

KT: Regényírás után és azzal egyidőben is természetesen volt és van visszatérés a költészethez; az utóbbi évekből elég csak a *Fortepan* című verskötetet említenünk, vagy éppen a ma díjazott *Állapotváltozások*at. A kérdésem arra irányul, hogy más költővé lett-e a prózák után. Változott-e az alapattitűdje? Változott-e a költői episztemé? Mást vesz-e észre, más ragadja-e meg a figyelmét?

RZs: Én magam változom a korral, legalábbis remélhetőleg, és ez a prózában is, a lírában is lecsapódik. De ez a változás általában fokozatos és észrevétlen, csak az eredményét látom esetleg. Egyáltalán, azt hiszem, verset írni csak olyankor lehet, ha az ember lelkében odébb mozdult valami, különben csak önmagát ismétli, a saját korábbi verseit utánozza.

KT: Mindannyiunk előtt ismert a Fortepan fényképarchívum, amely az interneten hozzáférhető, 1900 és 1990 közötti képeket, felvételeket tartalmaz. 2015 óta pedig egy díjnyertes Rakovszky Zsuzsa-verseskönyv címe is. Kezdetektől verseire jellemző az erős vizualitás, képiség és képzettársítási gazdagság. A

*Fortepan*ban viszont kötetszinten is számot vet a fotográfiai alkotásmóddal. Mesélne ennek a könyvnek a koncepciójáról?

RZs: Koncepciója, abban az értelemben, hogy előre megterveztem volna az egész kötetet, nem volt. Nagyon szerettem, szeretem nézegetni ezeket a régi fényképeket, ha valahol, hát a fényképeken tényleg „megáll az idő", megmarad egy-egy kiragadott pillanat. Azok a képek, amelyek abból a korszakból valók, amikor már én is éltem, felidéztek gyerek- és fiatalkori emlékeket, ruhákat, hajviseleteket, helyszíneket, és így lassanként összeállt belőlük valami ciklusféle. Esetleg azt lehetne koncepciónak nevezni, hogy a versek egy részében, a *Negyven év* ciklusban követtem az időrendet, a saját életemnek azokat a mozzanatait igyekeztem beemelni, amelyek általában is jellemzők voltak az adott korszakra.

KT: Két sort idéznék Öntől: „Még az is lehet, hogy én magam sem tudom pontosan, hogy mi is ez a konkrét közlendő, vagy csak utólag jövök rá." „Sok részletéről azóta se tudom, fikció-e vagy emlék." Mennyire ír tervszerűen, célszerűen, abban az értelemben, hogy tudja, előre tudja, mit akar megírni?

RZs: Hosszabb prózánál természetesen kell lennie az ember fejében valamilyen előzetes vázlatnak, egy tervnek, meg hát megvan az alaphelyzet, az alapprobléma, amelyik megérint, még ha ez esetleg önmagában homályos is, és csak írás közben derül ki (vagy akkor sem), hogy miért éppen ez a szituáció vagy személy hatott rám. A regényírásban talán az a legjobb, hogy menet közben előjönnek olyan helyzetek és jelenetek, amelyekről nem is sejtettem, hogy ott vannak valahol a fejemben, a „tudattalanomban", ha úgy tetszik, és engem is meglepnek. A tervezés meg a spontaneitás valahogy együtt, egymást kiegészítve működnek.

KT: Az *Állapotváltozások* című válogatott kötet esetében milyen szelekciós elvek voltak meghatározók? Hogyan ítélkezett vers és vers fölött?

RZs: Egyszerűen csak voltak verseim, amelyek már nagyon nem tetszettek. Hogy pontosan miért nem, azt nem tudnám megmondani. Nyilván ennek is a változás az oka, bizonyos fajta hangnem, bizonyos problémák vagy egyáltalán a hozzájuk, az élethez való bizonyos fajta viszony már idegen lett tőlem.

KT: Az átírás vagy újraírás (a saját átírása, újraírása) része a szövegalkotási gyakorlatának? Hozzá szokott nyúlni akár 2–3 évtizeddel korábbi versekhez?

RZs: Nem. A vers végül is a személyiség bizonyos állapotát is tükrözi, az pedig — mint erről már elég sokat beszéltünk — változik.

KT: Szándékozik-e emlékiratokat írni, vezet-e naplót?

RZs: Isten ments, dehogy! Az ember az életanyagát fölhasználja a műveiben, ami meg a naplót illeti, ugyan mit írhatnék bele? Nem valami eseménydús az életem. Talán ha valamilyen módon nagyon fölpörögnének körülöttem az események, akkor érdemes lenne naplót írni, de így — minek?

KT: Kik azok, akiket szívesen olvas, akiktől sokat tanult? A kortárs szerzők (akár pályakezdők) közül kiknek a munkáit ajánlaná olvasásra?

RZs: Bevallom — ez is életkori sajátosság — viszonylag kevés szépirodalmat olvasok, és akkor is inkább a klasszikusokat. Aranyt, Babitsot, Kosztolányit mindig újra előveszem, hogy tanultam-e tőlük, azt inkább csak remélni szeretném. Angolul olvasok még viszonylag sokat, nagyon szeretem a költők közül Eliotot, újabban Audent, a nagy prózaírók közül Thomas Hardyt, Joseph Conradot — és hát persze Dickenst! Kortárs irodalom viszont ritkán kerül a kezembe — az ajánlást meghagynám a kritikusoknak!

MEZEI Gábor

Laudáció Krupp József Szinva Irodalmi Díja alkalmából

Ovidius és Borbély Szilárd, az *Aeneis* és Parti Nagy Lajos *Létbüfé*je, antik és kortárs irodalom közötti szárnyfesztávot kihasználva mozogni — ez olyasmi, amire kevesen éreznek nagy kedvet. A figyelem megosztása, a kétirányú érdeklődés pedig, és erre Krupp József írásai bizonyítékul szolgálnak, olyan teret alkothatnak, ahol ez a két pólus és a felőlük nyerhető belátások kölcsönösen élénkíthetik egymást.

Számomra kritikái olvasása és személyes beszélgetések alkalmával lett világos, hogy Krupp József olyan klasszika-filológus, aki emellett a kortárs líra szerzőinek munkásságát illetően — akik, egyébként, nincsenek kevesen — különösen nagy merítés ismeretében vonja le következtetéseit. Tehát filológusi figyelmét, a szövegkorpusz iránti gondosságát, a részletek iránti elkötelezettségét ezen a területen is érvényesíti. Az pedig már csak a kortárs irodalom iránt érdeklődők és a tájékozódni — de Krupp József kritikusi szellemiségéhez kapcsolódva korántsem eligazodni — vágyók szerencséje, hogy kritikái kivételes körültekintéssel, sosem deklaratív módon, tételes megállapításokat kihangosítva, de mindig az erényekre és hiányosságokra rámutatva lépnek kapcsolatba olvasóikkal.

Írásai ugyanis soha nem a felmerülő kérdések rövidre zárásában érdekeltek, nem a kritikai észrevételek utólagos aládúcolását végzik el, hanem éppen a részleteket illető figyelemnek köszönhetően, ezen észrevételek egymás mellé helyezése révén hagyják megmutatkozni azt, ami az olvasott szövegekben központi jelentőségű. És éppen ebből a nem eligazítani vágyó, de rámutató attitűdből, az olvasás gondosságából adódik, hogy amit talál, az valóban a szöveg szempontjából lesz jelentős.

Hogy többszörösen is hazabeszéljek, a Szinva-díj első nyerteséről, Szvoren Edináról a *Műút* folyóirat kritikarovatában (2013/37) Krupp József a következőket írja: „[…] a *Folt* [című elbeszélés] kisfiú szereplője azon elmélkedik, hogy »Desnya« nem ad neki zsebpénzt, hanem azt mondja, kérjen, ha kell neki valamire; ez pedig nem működik, mert hogy ezt megtehesse, »a semmi helyére« kellene »gondolnia valamit«." Ebből az idézetből valahogy éppen az a szabadság látszik, amit ez az olvasói attitűd az irodalmi szöveg számára biztosítani tud — hagyni, hogy a „semmi helyére" maga a vers, vagy itt éppen ez a Szvoren-novella rakhasson valamit, még azelőtt, hogy a túl gyors eligazodást kínáló tételmondatok elfednék ezt a helyet, illetve hogy hamarabb kelljen gondolni valamit, mint hogy kiderülne, ami hiányzik, az még bármi lehet, és ezt a bármit addig kell gondosan körülvenni, aprólékosan körbeolvasni, amíg csak engedi.

Ebből egyenesen következik az a kritikusi gyakorlat, alaptechnika, ami Krupp József írásainak további sajátsága: a javaslat. Példaként egy olyan kritikáját említeném, ami szintén a *Műút*ban jelent meg, és amit nemcsak azért fontos itt kiemelni, mert éppen egy olyan kötetről szól, ami egyszerre antik és kortárs, hanem mert egy olyan apró kiszólás található benne, ami gyorsan meg tudja mutatni e javaslatok mögött húzódó finom jóindulatot. A Fenyvesi Orsolya kitűnő és Krupp által is méltatott fordításában megjelent *Vörös önéletrajzá*ról, Anne Carson

remek kötetéről értekezve a következő idézet kerül elő: „Gérüón ledermedt, mint nyúl / a fényszóróban”, amihez aztán egy halk zárójelben hozzáteszi: „(122 — talán jobb lenne itt: »a fényszóró előtt«)” (Műút, 2018/65). És tényleg jobb lenne. Vagy ahol azt észrevételezi, hogy néhol nem jönnek ki jól a szöveg sorai a könyvformátum miatt, pedig a ritmus szempontjából ez különösen fontos lenne, akkor még ezt a „pediget” meg a feltételes módot sem teszi hozzá, egyszerűen rávezet, megmutat, nem szájbarág, nem kijelent és bizonygat, nem is érvel, csak odatartja, nézd, ez ilyen, döntsd el, jól van-e így.

Krupp József tehát egy olyan kritikusi attitűd képviselője, amire mindenképpen érdemes felhívni a figyelmet — reményeink szerint ehhez a Szinva-díj is hozzájárulhat valamiképpen. Ahogy természetesen és még inkább az is, hogy a díjazott egyetemi oktatóként is folyamatosan ezen dolgozik. És bár jelen kontextusban, mivel itt és most a kortárs irodalom területéhez vagyunk közelebb, kevés szó esett akadémiai munkásságáról, ismét szeretném hangsúlyozni, hogy ennek a kettős működésmódnak a következményeképpen igen sokat nyernek azok, akik kritikáit figyelemmel kísérik.

Meggyőződésem, hogy a kuratóriumi döntés, aminek folyományaképpen Krupp Józsefet a Szinva-díjasok között köszönthetem, a díj presztízsét növeli. A kuratórium és a magam nevében is szívből gratulálok Józsefnek Szinva Irodalmi Díjához!



Ósz Gergely fotója



Ósz Gergely fotója

Klasszika-filológia, kortárs irodalom és kritikaírás dinamikus egysége

(Beszélgetés Krupp Józseffel, a Szinva Irodalmi Díj Szakirodalmi kategóriájának 2021. évi nyertesével)

Vásári Melinda: Üdvözlök mindenkit! Azt a könnyű és hálás feladatot kaptam, hogy egy beszélgetés formájában Szinva-díjasként üdvözöljem és mutassam be Krupp Józsefet. Amint a laudációból is hallhattuk, nagyon sokszínű a munkásságod, és bár be lettél mutatva klasszika-filológusként, kritikusként és a latin tanszék oktatójaként, én még mindig nem vagyok benne biztos, hogy ez a hármas leírhatja mindazt, amivel foglalkozol. Te mit válaszolnál arra, hogy mi a foglalkozásod?

Krupp József: Képzettségem szerint klasszika-filológus vagyok. Mondhatnám magam egyszerűbben filológusnak is, és nem tiltakozhatnék az irodalomtudós megjelölés ellen sem. Kritikus viszont inkább csak mellékállásban vagyok, mert az egyetemi munka és a tudományos projektek mellett a kritikaírásra sokszor nem jut idő. A tanítás ezzel szemben folyamatos, az utóbbi tizennyolc évben csak három olyan félév volt, amikor nem tanítottam. Ami tehát az időt és az energiát illeti, mindig a tanítás élvez elsőbbséget, vagyis, a kérdésedre válaszolva, elsősorban mégis tanár vagyok.

VM: Úgy érzem, hogy ugyanakkor nem szétválaszthatók nálad ezek a szerepek: a klasszika-filológia felől vagy azzal párhuzamban közelítesz kortárs irodalmi művekhez, kortárs művekről írsz kritikát, és kritikaírást tanítasz, mindez pedig egy dinamikus egységben létezik nálad, amit nagyon pozitív dolognak tartok. Hogy alakult ez így?

KJ: Biografikusan kérdezed, hogy hogyan alakult?

VM: Ahogy szeretnéd.

KJ: Ezt a dinamikus egységet akár kettősségnek is mondhatnánk, hiszen végső soron egy Borbély Szilárdról szóló tanulmánynak nincs feltétlenül köze a klasszika-filológiához. De hát személyemben olyan ember olvassa Borbély szövegeit, aki antik szövegeken edződött, és a figyelmének a természete ennek megfelelően alakult. Olykor persze tematikus összefüggés is van a különböző területek között, például ha az antik hatásokat vizsgálom egy kortárs költőnél, mondjuk, Anne Carsonnál, amit Gábor kedvesen meg is említett a laudációjában. Ezt a nagyszerű művet nyilván antikosként is olvastam. Életrajzi értelemben ez úgy alakult, hogy latin és ógörög szakos voltam, meg magyar szakos is. A kortárs magyar irodalom már gimnazistaként érdekelt, és ez nem szűnt meg az egyetemen sem. Aztán valamikor el kellett dönteni, hogy mivel akarok elsősorban foglalkozni, ez pedig a római irodalom lett, a középpontban Ovidiusszal. Ennek ellenére továbbra is foglalkoztatott a kortárs irodalom, és már a disszertációm készítése közben írtam egy dolgozatot Borbély Szilárd *Halotti Pompá*járól. Meg is jelent, és mivel nemcsak nagy kedvvel csináltam, hanem mások is bátorítottak a további munkára, folytattam. Említetted a kritikatanítást. A latin tanszéken tanítok az ELTÉ-n, elsősorban irodalmat, de latin nyelvet és irodalomelméletet is. Az ELTÉ-n működik egy kreatívírás-képzés,

ennek az egyik alapítója volt a tanszékvezetőm, aki megkérdezte, hogy ha már úgyis írok kritikákat, nem próbálnám-e meg tanítani is. Ez nagyszerű feladatnak bizonyult. A kritikaírás valóban tanítható, tanulható, és persze közben én is sokat tanulok.

VM: Úgy tűnik, ezen az úton egyszerre vezettek a véletlenek és az érdeklődés. Borbély Szilárd neve máris nagyon sokszor elhangzott, nem véletlen. Az ELTE BTK Klasszika-filológia honlapján a profilodon található válogatott előadások közt az első tétel Borbély Szilárd lírai munkásságáról szól. Ez egy német előadás volt, amelyet Berlinben 2019-ben tartottál, és a címe magyarul „Mítosz, test és grammatika Borbély Szilárd késő lírai műveiben". A cím árulkodik, hogy a klasszika-filológia is ott van a háttérben az elemzési szempontok között — esetleg tudnál erről mesélni egy kicsit? Szerintem nagyon izgalmas.

KJ: Ez az utolsó előadás, amely szerepel az egyetemi honlapomon, még a pandémia előtti békeidőkből való: a berlini hungarológiai tanszéken 2019 decemberében tartottam, amikor a magyar irodalom professzora, Lőrincz Csongor meghívott a kortárs magyar költészetről szóló kurzusába. Azért is döntöttünk úgy, hogy Borbély Szilárd költészetéről beszélek majd, mert a Suhrkamp Kiadónál a *Nincstelenek* és a töredékben maradt *Kafka fia* után éppen akkor jelent meg Borbélytól egy verseskötet. Az előadásom az utolsó Borbély-versekről szólt, ezek máig nem jelentek meg kötetbe rendezve, a Jelenkor a következő könyvhétre tervezi a kiadásukat. A verseket már közölték folyóiratokban, sőt, Borbély a könyv kéziratával is elkészült, és a *Bukolikatájt* vagy *Bukolikatájban* címet adta neki. A három vizsgált szempont, a mítosz, a test és a grammatika eléggé széttartónak tűnik, de valójában csak néhány rétegét fedik le a nagyon gazdag és sűrű szövésű költői anyagból álló kötet poétikai kérdéseinek. A versek a *Nincstelenek* irodalmi vidéken játszódnak, azt mondhatnánk, az ott megrajzolt térnek látjuk itt árkádiai változatát, melyben megjelennek mitikus színek is. Borbély Szilárd a regényből ismert világot értelmezi át azáltal, hogy benépesíti antik istenekkel, legalábbis az istenek nyelvi jelenlétével. A test képzete Borbélynál már korábban fontossá vált, elég csak *A Testhez* című kötetére utalni. Az utolsó versekben nagyon fontos az emberi és állati testek jelenléte a sajátosan bukolikus térben. Ami pedig a harmadik szempontot illeti, ebben a megjelenés előtt álló kötetben van két nagy vers, illetve egy vers, két változatban. A Szuromi Lajos halálára írt halotti versről van szó, ebben a lírai hang nagyon bonyolult módon beszél arról, hogy mit is jelent az élet. Mit jelent egy gondolat, mit jelent a nyelv, és mit jelent az, hogy a létezésünk összefügg a grammatikával, hogy az „én" kimondása mindig grammatikai összefüggésben történik.

VM: Most egy hosszú lista következik, ugyanis nézegetve a publikációs jegyzékedet kitűnik, hogy nagyon sokféle szerző és műfaj foglalkoztat — de beszéljenek inkább a nevek, ugyanis kigyűjtöttem jó pár nevet, akiknek a műveiről írtál kritikát: Kerber Balázs, Szvoren Edina, Anne Carson, Kántor Péter, Várady Szabolcs, Parti Nagy Lajos, Áfra János, Tóth Krisztina, Géher István László, Sopotnik Zoltán, Grecsó Krisztián, Szilasi László, Márton László, Jenei László, Tandori Dezső, Marno János, Lovas Ildikó, Halmai Tamás, Rakovszky Zsuzsa, Vörös István, és mellettük Borbély Szilárd neve vissza-visszatér a publikációs jegyzékedben, ő mintha végigkísérné a munkásságodat. Nekem nagyon izgalmas volt ezeket a publikációkat áttekinteni, ugyanis kritikarovat-szerkesztőként úgy érzem, hogy általában egy-egy kritikus egy adott műfajra, egy adott típusú témára vagy könyvekre „szakosodik", mondjuk így. Nálad zavarban lennék, ha ki kellene emelnem egy ilyen dobozt, és ezért nagyon kíváncsi vagyok arra, hogy mi vezeti a tolladat. Mi az a belső motiváció vagy akár külső körülmény, ami alapján kiválasztod, hogy kikről fogsz írni?

KJ: Eleinte leginkább belső motiváció vezérelt. Kezdetben főleg líráról írtam, mert, egyszerűen fogalmazva, a költészet nagyon érdekelt. Azt hiszem, a lírakritikában találtam meg, ahogy mondani szokták, a nyelvemet, vagy — ami talán még fontosabb — költői szövegeken gondolkodva alakítottam az észjárásomat. Aztán jöttek a felkérések, és a belső motiváció helyére fokozatosan a külső lépett. Persze az a jó, ha az embert olyasmire kérik fel, amire szívesen mond igent. Még jobb, ha eleget is tud tenni a felkérésének — lehetőleg határidőre, de az már az ideális eset —, és nem kell visszaadnia a könyvet, mert esetleg közben rájön, hogy mégsem neki való…

VM: Írtál kritikagyűjteményekről is, például Radnóti Sándor vagy Keresztesi József kritikáiról. Nekem nagyon érdekes, furcsa műfajnak tűnik a metakritika. Egyrészt ez is volna a kérdésem első fele, hogy mit gondolsz erről a műfajról. A másik fele pedig arra vonatkozik, hogy maga a kritikaírás-tanítás vagy a kritikaolvasás és a tehetséggondozás is egyfajta metakritikai tevékenység — te hogy látod ezt? Hogy látod a jelentőségét a metakritikának és a kritikaírás-tanításnak, a tehetséggondozásnak?

KJ: A metakritika rendkívül fontos. A kritika szerintem önálló diskurzus, de azt is el tudom fogadni, hogy az irodalom részének tekintsük. Mások amellett érvelnek, hogy műveljük inkább úgy, mint akadémiai szövegtípust: a Magyar Tudományos Művek Tárában is gyakran tudományos műként szerepelnek a műkritikák. Persze jelennek meg tudományos folyóiratokban tudományos könyvekről írt tudományos recenziók is, de ezeket nem sorolnám a szoros értelemben vett kritikák közé. A kritikák és kritikakötetek megjelenése nagyon fontos az irodalmi élet, az irodalmi diskurzus szempontjából: a kritikáról szóló kritika az irodalmi működés egy fontos elemét teszi mérlegre. A kritikakritika szerintem nem holmi bennfentes dolog, hiszen maga a kritika sem bennfentes műfaj, hanem mindenkinek, vagy ahogy néhány évtizede mondták, minden művelt olvasónak szól. Vagyis mindazoknak, akiket érdekel az irodalom, és érdekel, hogy egy gyakorlott olvasó mit gondol a szóban forgó könyvről. Fontos, hogy a kritikusi teljesítmények méltatásban részesüljenek, illetve hogy számon kérjék rajtuk a hibákat és gyengeségeket is. Ugyanakkor a kritikakritika jó alkalom arra, hogy a kritika mint önálló diskurzus a saját működésére is reflektáljon: fontos, hogy a kritikusok végiggondolják, miben is áll a tevékenységük lényege, milyen feltételek, elvek és hagyományok határozzák meg gyakorlatukat. A metakritika kifejezést én is szívesen használom. Amikor a kreatívírás-képzésen belül kritikaírás-órát tartok, az első feladat mindig metakritika írása, amelyet olykor még egy követ. Olvassuk a folyóiratokat, a *Műut*at, a *Jelenkor*t, az *Alföld*et és így tovább, és érdekes kritikákra vadászunk. A hallgatók rövid reflexiót írnak róluk, és egy-két oldalon megvizsgálják, milyen szempontokat vesz figyelembe a kritikus, hogyan érvel, milyen regiszterben szólal meg. Azt mondod, hogy a kritikatanítás is metakritikai tevékenység. Abból a szempontból mindenképpen az, hogy a tanítás, illetve tanulás során nemcsak ellesünk bizonyos fogásokat, hanem szemügyre veszünk kritikusi attitűdöket, miközben kritikák gondolatmenetét elemezzük, fontos pontokon szoros olvasást végezve. A képzés fontos része, hogy a hallgatók jó néhány kritikát elolvasnak. Szerencsére általában erős a felhozatal, van miből válogatni, mert a kortárs kritikai élet meglehetősen élénk. Reflektálunk arra, amit olvasunk, tehát tényleg nevezhetjük ezt metakritikának.

VM: Én úgy látom, hogy ez egy tehetséggondozó műhely is bizonyos szempontból, a *Műút*ban is közöltük egy tanítványod írását (a *Műút portál*on: Horváth Dávid: *kell legyen valaki, aki helyreteszi a dolgokat* [Krasznahorkai László: *Herscht 07769. Florian Herscht Bach-regénye.* Magvető, 2021]; jelen számunkban pedig: Rákóczy Krisztina: *Rinocéroszeposz* [Schein Gábor: *Ó, rinocérosz.* Magvető, 2021]), és ha jól tudom, hasonlóan jelent meg hallgatód szövege a *Kulter*en és a *Jelenkor*ban is. Én arra volnék kíváncsi, hogy miket választanak a hallgatók egy ilyen szemináriumon a kritikáik témáinak. Látsz-e tendenciát, hogy mi izgatja a fiatalokat, a most kezdő kritikusokat? Milyen művek érdeklik őket?

KJ: Amikor először tartottam ezt az órát, azt vettem észre, hogy a hallgatók ódzkodnak attól, hogy irodalomról írjanak. Inkább tévésorozatokról, színházról akartak írni, vagy éppen zenéről. Említetted a *Kulter*t. 2017 tavaszán új albuma jelent meg a Depeche Mode-nak: erről olyan nagyszerű kritikát írt az egyik hallgató, hogy ez lett az első publikációja a *Kulter*en, ahol aztán rendszeres szerző is lett. Ez persze a legjobb, ami egy kritikaírás-kurzuson történhet. Néhány éve már sikerül elejét vennem annak, hogy a hallgatók csak más művészeti ágak alkotásairól írjanak. Aki kreatív írást tanul, annak nyilvánvalóan ismernie kell a kortárs irodalmat, legalábbis ismerkednie kell vele, a kritikaírás pedig nagyon hatékony útja az ismerkedésnek. A kurzusomon tehát követelmény, hogy a hallgatók frissen megjelent irodalmi művekről is írjanak. És hogy mi izgatja őket? Egyre többször olyan szövegek, amelyekre nekem egyébként nem volna rálátásom. A hallgatók nagyon tágan értik az irodalom fogalmát, mintha a szemükben már-már nem is létezne határvonal magas- és populáris kultúra között, vagy legalábbis maguktól nem fogalmazzák meg az igényt erre a megkülönböztetésre. Tapasztalatom szerint a fiatal felnőtteknek szóló irodalom is fontos tárgya az érdeklődésüknek. És mintha annak, amit tágan zsánerirodalomnak nevezhetünk, legalább ugyanakkora figyelmet szentelnének, mint a szép- vagy egyszerűen a jelző nélküli irodalomnak. Persze a zsánerirodalom kritikai nyomon követése is nagyon fontos, az előző félévben is írtak e témában ügyes kritikákat. Ami pedig még a fiatal felnőtteknek meg a kamaszoknak szóló irodalmat illeti, idén tavasszal született kritika egy olyan szerző könyvéről, aki egy évvel korábban még hallgatóként vett részt a kritikaírás órán: Balássy Fanni regényéről van szó, akitől egyébként már a *Műút* is közölt szöveget.

VM: Most egy kicsit visszadobom a labdát, hogy téged mi foglalkoztat manapság a leginkább. És itt gondolnék a mai irodalomra is, és arra is, hogy most éppen mivel dolgozol. Mi az, ami olyan probléma, kérdés, ami most nagyon izgat és foglalkoztat téged?

KJ: Ami a magyar irodalmat illeti, egy csomó minden érdekel. Amit most be kell fejeznem, az egy kritika Mesterházi Mónika még tavasszal megjelent könyvéről. Kántor Péter posztumusz kötete sok szempontból fontos nekem. A szerzővel, akinek a verseit huszonhárom éve olvasom, még 2019 tavaszán folytattam beszélgetést az ELTÉ-n egy előadás-sorozat keretein belül, amely a kortárs magyar irodalom és az antikvitás viszonyáról szólt. Ezután írtam a *Trója-variációk* című Kántor-kötetről egy tanulmányt, amelyet a 2020-as tavaszi lezárások előtti napokban még személyesen oda tudtam adni a költőnek. Kántor Péter nagyon fog hiányozni sok-sok magyar versolvasónak. Számos könyvet említhetnék még, de a saját kánonomat nem reklámoznám, a friss könyvheti kiadványokat pedig még nem olvastam. Továbbra is foglalkoztat Borbély Szilárd költészete, és nagyon várom Száz Pál könyvét, mely az életmű zsidó és keresztény rétegeivel foglalkozik. Egyébként pedig filológusként jó ideje foglalkozom filológiaelmélettel. Heidelbergi kolleginámmal, Eva Nollerrel létrehoztunk egy német–magyar projektet, amely latinisták, germanisták és jogászok közötti együttműködésen alapul, a témája pedig az evidencia: az, hogy mit jelent az evidencia a filológia, és mit a jogtudomány számára. Jövő héten lesz konferenciánk, úgyhogy számomra pillanatnyilag ez a téma a legforróbb.

VM: Nagyon szépen köszönöm, köszönjük, és gratulálok még egyszer a Szinva-díjhoz.

KJ: Köszönöm szépen.

SZÁZ Pál

„Nagy és nehéz tudás”

(Borbély Szilárd Kafka fia című regényéről)

Az a furcsa helyzet állt elő, hogy — talán nem túlzok, ha ezt állítom — az elmúlt húsz év egyik legjelentősebb magyar írójának könyve hamarabb jelent meg fordításban, mint eredetiben. Hét évvel a szerző halála és négy évvel a német kiadás után megjelent Borbély Szilárd befejezetlen, hagyatékban maradt regénye, a *Kafka fia*. Ma, a Jelenkor vállalkozását tekintve úgy tűnik, hogy bár késve, de beindult a kanonizáció intézményes folyamata az életműkiadásba felvett, hagyatékban maradt művek publikálásával — a *Bukolikatájban* kis híján befejezett verseskötetét jövőre ígérik. A helyzet furcsaságát növeli a regény tárgya és a címke, amivel a sajtóban a kötetet beharangozták: Borbély Szilárd „posztumusz regénye”, méghozzá arról a szerzőről, akinek regényei csak posztumusz jelentek meg. A töredékesség, a befejezetlenség talán Borbély Szilárd esetében is inkább befejezhetetlenséget rejt, hiszen könnyen az lehet az olvasó benyomása, mint a Kafka-regényeket befejezve: van ugyan vége, de igazából bármeddig folytatható, pontosabban bővíthető lenne. Talán emiatt fogadható el a belső borítón alcímként szereplő „regény” megjelölés. Hiszen *A per* vagy *A kastély* alatt sem szerepel a műfaji megjelölés mellett a „töredékes”, a „posztumusz”, a „hagyatékban maradt” vagy más efféle jelző.

Az ízléses kiadás mögött alapos munkát sejthetünk. Nagy Boglárka jó érzékkel választott restaurátori szerkesztői stratégiát: a nyilvánvaló hibákat javítva a befejezetlen, megbicsakló és elvarratlan mondatokat érintetlenül hagyva csillagozta. Forgács András utószava megvilágosítja a Kafka-életrajz idevágó részleteit (például a Grete Bloch epizódot, a kis Kafka alakját és családját Bašík visszaemlékezésén keresztül), s reflexióiban különféle értelmezési lehetőségeket villant fel, anélkül, hogy azok az olvasóra telepednének.

A regény kiadása a szerző 2013 őszén mentett kéziratfájlján alapul, s a szerkesztői utószóból az is kiderül, hogy a legkorábbi fájl létrehozásának dátuma 2002, valamint „hogy 2010 nyarán és őszén foglalkozott intenzívebben a szövegek írásával.” (221) Ebben a kéziratban a fejezetek sorrendje már adva volt, a helyzet tehát némileg egyszerűbb a szöveggondozás szempontjából, mint Kafka — azaz Max Brod — esetében (pláne ha *A per* fejezeteinek kétséges sorrendjére gondolunk), noha a nagyívű cselekményt nélkülöző kötet esetében még inkább érvényes a sorrend variálhatósága. A kiadás függelékben közöl még egy fejezetet és egy „[Utószó]”-t, amelynek szövegét a szerző nem vette fel az említett fájlba, valamint egy szinopszist, egy ösztöndíjpályázatra benyújtott regénytervet 2010-ből.

A függelék a főszöveg olvasatát nemcsak árnyalja, de a befejezetlensége miatt még több találgatásra ad okot, és még nyitottabbá teszi. Vajon mennyiben szükséges figyelembe venni a szinopszisban kirajzolódni látszó szerzői szándékot, ha sejthető, hogy az alkotói folyamat kellős közepén az igencsak ködös lehet? Vajon a megdöbbentően személyes hangú utószó, amely nem került be a kéziratfájlba, az ontológiai szerző magánügye inkább, vagy a kötetben megképzett és olvasati horizontként kínálkozó magánmitológia fontos kiindulópontja?

*

Annyi mindenesetre leszögezhető, hogy a szerző régi terve volt a regény, ötlete és az első részletei valószínűleg a berlini ösztöndíjas időszaka idején születtek, amelynek eredménye a *Berlin-Hamlet* kötet lett. A Kafka-hatás az életmű e pontján a leghangsúlyosabb, hiszen a verseskötet számozott *[Levél]* verscsoportja elsősorban a Felicéhez írott levelek (és más, ebből az időszakból származó magánszövegek) montázsaként tematizálják a kötet középpontjába állított városélményt. Különös intertextuális fénytörésbe és áttételes dialógushelyzetbe kerül a két kötet, hiszen a *Kafka fia* két fejezetében *(Kafka az ablakban*; *Villanófényben készült fotó)* is találhatunk átvett levélrészletet. Igaz, nem azonosak a két kötetben átvett részletek, a *Kafka az ablakban* fejezetben található a Felicével való megismerkedést tematizálja éppúgy, mint a napló két hónappal *[Levél III]*, illetve egy másik levél körülbelül egy hónappal korábbi részlete *[Levél II.]*. A *Villanófényben készült fotó* részlete, a Kafka által küldött önarckép mentegetőző leírása pedig összeolvasható a *[Levél I.]*-be emelt néhány héttel későbbi részlettel, amely pedig Felice éppen kézhez kapott fényképére reflektál. Ezek az intim részletek amellett, hogy az idegen szöveget szervesítve meghitt dialogikus kapcsolatot teremtenek a két Borbély-mű között, a levélíró Kafka szinte rituális-mágikus nyelvhasználatára, vagy inkább íráskényszerére is rámutatnak. Leveleivel teleírja a címzett életét, ahogy a *Felice és a taps* című fejezetben ábrázolja: „Lassan beköltözött Felice munkahelyi szobájába, lakásába, otthoni szobájába, mindenütt az ő levelei hevertek…”, hogy végül annak az a nyomasztó érzése támadjon, hogy „megfojtja ez a kapaszkodás”. (82)

Az életművön belüli Kafka-médium által képzett kapocs ellenére azonban a regény struktúrájából kilógnak a levélidézetek — ellentétben a verseskötettel, ahol annak szerves részét képzik —, hiszen sehol máshol nem találkozunk a műben Kafka-idézetekkel. Sőt, Borbély mintha egyenest kerülte volna a szövegek átvételének, kollázsolásának a technikáját, amelyet a *Berlin-Hamlet* óta *A Testhez Legendái*ban is művelt.

Kafka nyomával egyébként még a *Berlin-Hamlet* előtt találkozhatunk az életműben, mégpedig mint a 2001-ben írott *Bolgár kalauz* című elbeszélés egyik fejezetében szereplő apokriffal. Ennek az a naplóbeli feljegyzés az előszövege, amely az Elli húgát kísérve Budapesten és Sátoraljaújhelyen át Nagymihályra tett utazásra reflektál (1915. április 27.). Az elbeszélés intertextuális játékának finomságait egyébként a *Berlin-Hamlet* kötethez hasonlóan Kulcsár-Szabó Zoltán elemezte.[1] Valastyán Tamás tanulmányával kiegészítve pedig — ebben a borbélyi Kafka-átírásokat a szerzői énpozicionálásnak a hiányalakzatok artikulálása szempontjából olvasta — úgy tűnik, a Borbély-életműre tett Kafka-hatást a recepció feltárta.[2]

*

Cinizmustól és bálványozástól mentesen bocsájthatjuk előre, hogy Kafkáról regényt írni minimum kétes vállalkozás, hiszen az egyik legtöbbet értelmezett, leginkább terhelt írói életműről van szó. Ráadásul újabb furcsa helyzetként az író maga vált irodalmi alakká, sőt — nem számítva a hagyományos életrajzokat — mások fikciójának áldozatává. Ezek gyakran továbbírják Kafka idejekorán bevégzett életét, mint például a cseh–izraeli Viktor Fischl elbeszélése, aki Kafkát alijázása után Jeruzsálemben szerepelteti. Szántó T. Gábor intellektuális „detektívregényének” *(Kafka macskái)* főszereplője pedig az író titkos utóélete után nyomoz, mivel állítólagos halála után új életet kezdett, ám végül a soá poklában pusztult el. Vagy ott vannak a távolabbi Kafka-inspirációval operáló fikciók, mint I. B. Singer *Kafka barátja* című elbeszélése, esetleg Haruki Murakami regénye, s persze számolatlanul sorolhatnánk Kafka-hatás alatt álló műveket — de ettől, meg a reminiszcenciák előszámlálásától most igazán eltekinthetünk.

Borbély Szilárd nem spekulatív fikciót ír, nem művel a valóság lehetőségeit vagy hiányait megragadó akrobatamutatványt. Ugyanakkor a hagyományos életrajzi regény kijelölt kerékvágásán is felülemelkedik. Maga a szerző esszéregénynek nevezte a függelékben közölt tervezetében, s úgy gondolom, teljes joggal. Esszéregénynek pedig a visszafogottabbak közé tartozik, elsősorban azért, mert elejétől a végéig képes megtartani a lebegést a valós életrajz és a költői fikció között, anélkül, hogy ez utóbbit a tények vagy az ún. műveltséganyag megülné, esetleg éppen ellenkezőleg, a fantázia megtáltosítaná az elbeszélést.

Mindez mégsem óvatoskodás, de szuverén írói stratégia, amelyet már *Az Olvasóhoz* címzett bevezető fejezet retorikailag proklamál. Lehetetlen megmondani, hogy főszövegről vagy paratextusról, első fejezetről vagy hagyományos előszóról van-e szó. Mindenesetre a propositio ősi retorikai helyzetét működteti. Viszont éppen ezeket a konvencionális „könyvészeti” beszédpozíciókat használja ki a megszólító formulával együtt, hogy válaszvariációkat kínáljon a minden könyv felnyitásakor felmerülő kérdésre, hogy miről szól. A katalógusszerűen sorolt válaszok felvillantják a regény fő vonalait, mint az utazás–maradás–sétálás, a gyermekkor és az ikertestvér misztifikációja, az apák és fiúk „vonulása”, a „szavakról” és a „felejtésről szól tehát”. Majd nyomban így folytatja: „Vagyis rólam, a könyv szerzőjéről, aki nem azonos velem, vagyis az ikertestvéremmel.” (6) Az egyszerre meta- és autofikciós kiszólás kitágítja a propositio konvencionális kereteit, s egy másikba csap át, az önvallomásba. Ez pedig a három csillaggal elválasztott következő szekvencia beszédmódja lesz, amely azt a benyomást kelti, mintha a jelen könyv csak ürügyül szolgálna a libanevelésről, -töméséről és -vágásról szóló beszélynek, amely mintha a szerző számítógépén a *Nincstelenek* mappából szökött volna át. *Az Olvasóhoz* szóló fejezet első szekvenciájának (5–7) egy változata, korrekciója felbukkan a harmadikként szereplő *Kafka és az utcák* című fejezet második szekvenciájában. (15–17) A szöveg meghatározásai itt tömörebbek és



[1] Kulcsár-Szabó Zoltán: *Kafka fia*, Irodalomtörténet, 2019/3, 274–295.
[2] *Az átírás gesztusai. Kafka-parafrázisok Borbély Szilárd műveiben*, Alföld, LXIX, 2018/11, 92–107.

összpontosítottabbak, s ha a propositio két verzióját összevetjük, két fontos felismerésre juthatunk: az egyik az önreprezentáció retorikájának hangsúlyossága, a másik pedig az első változatból hiányzó meghatározás: „De még inkább egy titkot beszél el. Egy pletykáról mesél, amely Kafka talán sosem létezett fiáról szól. Furcsa történet, annyi bizonyos." (16)

Az egyik, talán legkülönösebb irodalmi legendát éppen Max Brod keltette életre, Grete Bloch, Felice Bauer barátnőjének egy vallomására alapozva, arra az olasz emigrációja során, 1940-ben Wolfgang Schockennek írt levélrészletre alapozva, amelyben beszámol intim kapcsolatáról és annak gyümölcséről. Az apát nagy művészként említi, akinek Prágában meglátogatta sírját, és aki 1924-ben halt meg. A kicsi azonban nem érte meg a hétéves kort, 1921-ben Münchenben meghalt. Brod helyesen számolt, hiszen a kicsinek 1914-ben, esetleg '15-ben kellett születnie, s így valóban annak az időszaknak a gyümölcse lehet, amikor Kafkával kapcsolatban volt, intim levelezést folytattak, amely végül barátnője előtti színvallása után a Felicével való jegyesség koporsószege lett. Weiner Stach, a szerző életének talán legalaposabb ismerője Brod logikájának visszásságára is figyelmeztet. Bloch nemcsak hogy nem nevezi meg a személyt, de állítása szerint hazájában halt meg, amely pedig Kafkáról nem mondható el. Ráadásul nincs bizonyíték arra, hogy kettesben találkozhattak volna, akár Berlinben, akár Prágában. Bloch említése alapján egy müncheni férfiról lehetett szó, akivel viszonya volt ebben az időszakban, ám semmi közelebbit nem tudni az ügyről.[3]

Borbély regényében azonban sehol máshol nem kerül elő ez a história, eltekintve egyetlen halvány utalástól. (108) A függelékben olvasható tervezet szerint azonban fontos szerepet szánt neki a szerző, itt Franz Kafka „az állítólagos saját fiát" keresi, halála után pedig Hermann Kafka találja meg az unokáját, aki „a fiát elvesztett apa számára reménységet jelent." (181) Mire megtalálja, el is veszíti: „Ám mire odaér, Kafka fia már halott." A gondolat igazán kafkai, *A törvény kapujában* végkifejletére emlékeztet, s még inkább az *Oktávfüzetek*ben előforduló paradox gondolatra, amely Kafka több aforizmájában, több értelmezésben is előkerül, például — hogy egy borbélyi áthallást említsek — a Messiásról írottban: „A Messiás akkor jön majd, ha nem lesz többé szükség rá; egy nappal az érkezése után jön; nem az utolsó napon jön, hanem az utolsó utánin."[4]

A kafkai gondolat Borbély Szilárd utolsó korszakának meghatározó motívumát (az e regényben is felbukkanó), a hiányával jelen levő Messiást előlegezi meg. Akit várunk, mert még nem jött, vagy már elment — miként a *Nincstelenek*ben szerepel. A fiukat és fiuk fiát kereső apák kudarca hasonló paradigmát rajzolna ki, hiszen a fiú is hiányalakzat. Ráadásul arról sem feledkezhetünk meg, hogy az újszülöttet a Borbély-művek rendre messiási pozícióba helyezik *(Haszid Szekvenciák; Míg alszik szívünk Jézuskája; Szól a kakas már)*, a kisgyermek alakjára a Messiás lehetőségeként tekintenek, amelyet a *Nincstelenek*ben a korai halál hiúsít meg: „Azt hittük, ő lesz a mi Messiásunk."[5] Természetesen mindez már elrugaszkodott spekuláció, de egyáltalán nem tűnik valószínűtlennek, hogy a Kafka (Franz) halálával végződő kéziratot efelé tervezhette folytatni a szerző.

A regény propositióban sorolt meghatározásainak két változatával kapcsolatban fentebb említett másik hangsúlyos jegy az énformálás retorikai aktusának manifeszt jellege. Ez utóbb a harmadik személy óvatoskodásában („a szerző is megjelenik benne", 16), előbb, *Az Olvasóhoz*ban pedig az énelbeszélő gesztus közvetlenségében jelenik meg: „Vagyis rólam, a könyv szerzőjéről, aki nem azonos velem, vagyis az ikertestvéremről." (6) A folytatásban ugyan itt is harmadik személyben fogalmaz, amely az ikertestvér említése miatt (ez furcsamód az utóbbi változatból hiányzik) eldönthetetlen, hogy a leírás az elbeszélő „én"-re vagy ikertestvérére vonatkozik, „aki nem azonos velem".

Borbély Kafka fiának elbeszélését az önfeltárás eszközének szánja, hogy kibeszélje a gyermekkorát, az otthonvesztést, és a sehová sem tartozás konstans állapotleírását adja azt sugallva, hogy Kafka metonimikus alakzattá (is) válik a narratívában: „Ezért volt számára annyira ismerős mindaz, amit évekkel később Kafka írásaiban olvasott." (16) De a hívószóként többször előkerülő „Kelet-Európa"-halmaz is összeköti a prágai íróval, valamint az írás eszközként való használata, hasonlóan az identitáshoz — az „írás népéről" való tudomásszerzésre mindkét helyen utal. És mindkét helyen említi a „váratlan/nem várt, ám annál törvényszerűbb tragédi[át]" (7 és 16), azt a rablógyilkosságot, amely 1999-ben édesanyja életét, édesapja testi épségét követelte — aki öt évvel az esemény után halt meg (lásd a szerző *A megmaradás törvénye* című kiállításmegnyitóját). És amely az életműbe a *Halotti Pompa* publikálásával beíródik, kontextussá válik és kibeszélődik *(Egy gyilkosság mellékszálai)*, majd éppen 2010 után — tehát a *Kafka fia* kéziratán való intenzív munka után — kezd az önéletrajziság és a gyermekkor felé irányulni. A következő évben kezdenek megjelenni a *Bukolikatájban* világába tartozó versek, és vélhetőleg ekkor kezd formát ölteni a *Nincstelenek* — valószínűleg éppen a *Kafka fiá*n való munka folyamán szökkent szárba.

Ha a regény azért íródik, hogy „újraírja a múltat", a Kafká(k)ról való beszély metonímia, az „apáért és anyáért" Mihálya és Ilonája helyébe Julie és Hermann kerül. (7) A szülők miatt „érezte a késztetést, hogy el kell mondania ezt a történetet". Vagyis a narráció lényegében a halott szülőkért való felszólalás, könyörgés, akárcsak a kádis, amely a regény fontos motívuma: Hermann fiát a zsidó szokás szerint a nagyünnepek alatt Kádisomnak szólítja, s végül maga lesz kénytelen elmondani fia felett a kádist. Az elbeszélés tehát emlékezetrítus, és miként az ima szövege esetében, itt is mással helyettesíti az emléket: „készítek egy fikciót, amely emlékműszerű" (181) — írja az *Utószó*ban. A „más", a másolat Borbély Szilárd költői grammatikájának alapszava, olyan rejtvény, amely az azonosság

[3] Franz Kafka: *Roky rozhodování*, Argo, 2017, 492–494.
[4] Franz Kafka: *A nyolc oktávfüzet*, ford.: Tandori Dezső, Cartaphilus, Budapest, 2005, 41.
[5] Borbély Szilárd: *Nincstelenek*, Kalligram, Budapest, 2013, 265.

druszájaként szerepel (például a *Haszid Szekvenciák*ban az „*Én*" köré kerített pszeudokabbalisztikus kommentárokban). A *Kafka és az ikertestvérem* című fejezetben az ikertestvér a gyerekkori én mása, a szem íriszén levő folt különbségét (jobb és bal szem között) leszámítva egyformák. De nem azonosak. A szem torz képe a Kafka és Bohemia feliratú dobozból előkerülő kanálban tükröződik, majd az ikertestvér szeme ki is esik helyéről, amely gesztus a látás/vakság motívumára fűzhető fel. (Nem mellesleg a szemmotívum szintén a költői szókincs alapszava, amely a *Halotti Pompá*ba a gyilkosságról referáló paratextusokkal együtt íródik be.) Az ikertestvér misztifikációja a regény folytatásában nem kerül elő, a szerző és a gyerekkorra való emlékezés pedig csak a következő fejezetben *(Kafka a fürdőszobában)* jelenik meg explicit módon az olvasói találkozás történetének apropójaként (erről egyébként *Az igazi nevem nem ismerem* című interjúban is beszámol). Persze az elbeszélő, az ikertestvére és Kafka (Franz) viszonyát nehéz definiálni, hol behelyettesíthetők egymással a metonímia, hol pedig egymás (hason)másai a metafora analógiás logikája szerint. E viszonyok néha teljesen összecsúsznak, és egymásba gabalyodnak. Az ikertestvér a regény folyamán csak egy helyen bukkan fel, ám ott sem az elbeszélő én „ikertestvérem"-je, de Kafka látja meg önmaga tükörképeként az ikertestvérét. (61)

*

Az apák és fiúk szempontjából ezek a *más*-viszonyok más elvek alapján működnek. Ez a „vonulás" ellentörténetek láncolataként áll elénk, amely a Kafka-életrajzból is világosan kirajzolódik, és amelyre a regény épít. A fiak élete, Jakob–Hermann–Franz láncolata két aspektus mentén is ellentörténetekké alakul. Egyrészt az identitás, a zsidósághoz való viszony szempontjából, amelyet a kutatás (például Christoph Stölzl) feltérképezett, és a kor szociokulturális folyamatainak kontextusában vizsgált (a cseh–német kulturális közeg, az asszimiláció, a század eleji prágai zsidóság társadalmi háttere és ideológiai trendjei). A vidéki sakter apa — aki vallási rajongása miatt hanyagolja az üzletet — ellentétezéseként fia, Hermann menő fővárosi kereskedő lesz, míg a zsidósághoz az első generációs asszimiláltak felemás frusztráltságával viszonyul — ünnepi zsidó, akinek meglehetősen sarkos véleménye van a zsidókról. Franztól minden kalmárszellem idegen, a zsidóság pedig hol hidegen hagyja (89–90), máskor intellektuális érdeklődésre ébred. (60) A regény legbájosabb fejezetében *(Kafka és a bicikli)* az apa a biciklivétel ellen azzal érvel, hogy „nem zsidó dolog", sőt, liberális, ám az indoklásából nem lesz pilpul — hiszen a vonatozásról a biciklizéshez hasonlóan szintén nem esik szó a Tórában. Világos, hogy a biciklizés iránti lelkesedés a mord apa felengedésével párhuzamosan lankadt. Az identitást az apa egy helyen a traumától teszi függővé, és magának tartja fenn: „te nem is vagy zsidó, hiszen téged sosem kergettek meg az iskola udvarán a fiúk, ordítva a füledbe, hogy zsidó kutya…" (104) Az atrocitás egyben kiváló példája a Kafka-más mátrixának, hiszen a *Nincstelenek* világában talál párhuzamot.

A zsidóság és identitás mellett pedig a nyelvhez való viszony rajzolja ki az ellentétezés–hasonlítás viszonyait a generációk között. Hermann alkudozását Franz a beszéd prostituálódásának látja, amelyben a macsó apa feminin pozícióba helyezkedik (53), valamint a nyelv arbitraritásának tekinti: „Az alkudozás a nyelv elvesztése, a szavak kicserélése. Én adok neked egy szót, te is adj nekem cserébe egy másikat. De én nem cserélem el a szavaimat, hanem megőrzöm őket." (14) Az apa beszédkényszere, amely az asztali beszéd során ölt leginkább formát, ugyanakkor a fiú grafomániájával párhuzamos. (154) Az apa utolsó levelében pedig azt írja: „Nem szavakkal kereskedtem, mint Te tetted, csak a szavak által." (175) Ahogy a nagyapa hithű talmudzsidóként az „írásban élt" (65), úgy jelent Franz számára menedéket egy más jellegű írásban való lét. Az apa levelében azonban a *Levél apámhoz* intertextusát, a kafkai apakomplexusból induló értelmezések alap(apa)köveként kezelt kijelentést is beépítve azt állítja, hogy miként fia élete saját halálának minősül, az írása éppen belőle táplálkozik: „[…] rajtam élősködsz, az írásaid is rólam szólnak." (167) Az írás gesztusa ezek szerint Franz esetében az ödipális apa megölésére tett próbálkozásnak minősül.

„Hermann, világunk teremtője" (102) a regényben ödipális figura, de mentes a démonizálástól: a kölykeit elpusztító kandúr *Nincstelenek*be illő kronoszi előképét önmaga mentségéül, ellenpéldaként villantja fel Franzhoz szóló levelében. (167) Franz számára az írás olyan életstratégia, amely ebből az apavilágból kivezet. Pontosabban, ahogy a Deleuze–Guattari szerzőpáros kiemeli, a probléma nem alapvetően a tőle való szabadulás, de az út megtalálása ott, ahol az apának nem sikerült. Hermann esetében ez a kereskedés, Franz esetében pedig az írás. A cél: „Deterritorializálni Ödipuszt a világban, nem pedig reterritorializálódni Ödipuszon és a családban."[6]

Az apák és fiúk vonulása a regény transzgenerációs viszonyait teszi hangsúlyossá. Az apák nem a fiúk, de azok fiaik történetében ismerik fel a sajátjukat, az unokák pedig a nagyapjukéban — ezt már a regény második propositiója kinyilatkoztatja. (16) Később mitologikus előképet kap az ödipális Ábrahám, a „rossz apa" utalásának bővítményeként: „Ezért az apa nem is a fiára vágyik, hanem a fiának a fiára, az unokára. Ezért áldja meg Ábrahám Izsákot, aki épp úgy mekegett, mint a kecske, hogy megszülessen Jákob, akiben áldást nyer Izsák. Hermann a fiát szerette, de az ismeretlen unokájára vágyott." (107) Franz ugyan nem ismeri nagyapját, legfeljebb csak apja megvető, elejtett szavaiból. Hermann igyekszik az apja „zsidós viselkedése"-ként jelölt mérget kiiktatni a családból, de Franz „mindezt a szavakba ontott ellenmérget […] olyan dózisban kapta […], hogy az ellenméreg méreggé vált" (153), s a bicikli esetéhez hasonlóan, az apa elleni lázadás szubverziójaként vonzalommal és érdeklődéssel viszonyul ismeretlen nagyapjához. Az apa és fia kölcsönös idegensége Hermann esetében a „névadó apja" és a „nemzőapja" azonosságának kétségeként artikulálódik, és válik a zsidó identitás iránt táplált ellenszenve forrásává az a gyanú, hogy balkézről született. E motívum a regényben megjelenő név és azonosság,

az én és a más viszonyának problémájához kapcsolható, ugyanakkor felsejlik mögötte Borbély Szilárd apjának *Nincstelenek*ben és az írói önreprezentáció szövegeiben elbeszélt története.

Kafka naplóiban kizárólag anyai nagyapjáról beszél, de elképzelhető, hogy annak vallásossága inspirálta Borbélyt a regényalakja esetében, hiszen a feljegyzés azzal a mondattal kezdődik, amely a *[Levél II]* versét indító intertextusa, és amelyre a regényben használt Anselm megnevezés utal. „Héberül Amsel a nevem, mint anyám anyai nagyapjáé, akire mint nagyon jámbor és tudós, hosszú, fehér szakállú férfira emlékszik anyám […]. Emlékszik a nagyapa egész falakat megtöltő sok könyvére is. Mindennap megfürdött a folyóban, télen is, olyankor a fürdéshez léket vágott a jégbe."[7]

Tegyük hozzá, Kafka „asszimiláns" családtörténete nem egyedülálló, de tünetjellegű, például Pap Károly *Azarel*jében Jeremia apó alakja és viszonyai ennek reprezentációjaként olvasható. Következő példaként említve hasonlóképp a tradicionális ortodox közegből induló Patai József az idézethez hasonlóan számol be nagyapja rituális fürdéséről, amely télen lékvágással indult. Végső soron Kafka generációjának közép-(kelet-)európai identitáskérdéseinek előzményéről és eredőjéről van szó, s az erre adott alternatív válaszokra (cionizmus, zsidó reneszánsz, kommunizmus) való utalásokkal a Kafka-naplókban és -levelezésben is találkozunk. Ez az a környezet, amelyből például Walter Benjamin vagy Martin Buber munkássága kisarjadt, és amelynek dilemmáit Tordai Zádor *(Hogyan lehet valaki Európában zsidó, Walter Benjamin?)* és Michael Löwy *(Redemption and Utopia. Jewish Libertarian Thought in Central Europe)* teljes mélységeiben tárta fel. Ennek alapos ismerete mellett tanúskodik a Borbély Szilárd *Egy út, kilenc ösvény* című, cseh fordításban közölt kisesszéjében tett néhány utalás Kafkára az esszé témáját adó Jiří Langerrel és a haszidizmussal való összefüggésben.[8] Utal a naplókból ismert (1915. 12. 14.) és Brod életrajzában is emlegetett látogatásra a Žižkovon megszálló grodeki cádiknál, kiemelve a vallásos lelkülettel szembeni idegenkedést, s a hasonló környezetből (csak épp cseh nyelvű családból) jövő ifjú Jiří Langer radikális desszimiláns reakciója (a belzi rebbe bóherének állt) is végső soron sikertelennek minősül (visszatérés). Borbély a haszid történetek és „Kafka víziói" közötti azonos eredetet hangsúlyozva a mitizálás gesztusát emeli ki, s valamiféle közelebbről meg nem ragadható „kétségbeesett reménykedést", amely igencsak borbélyi gondolat.

A regény ödipális viszonyainak kifejezéseképpen a szégyen kulcsszóként működik, s egyben a regénynek talán a legkevésbé látványos, ám annál jelentősebb intertextusa. Az apa attól tart, hogy a fiú szégyent fog hozni rá (91), a negyven évével és az írás kudarcával számot vető Franz pedig írásai miatt érez eltörölhetetlen szégyent. (132, vö: 144) Amely — hogy a sorok között olvassunk — a kéziratai által túl fogja élni őt. *A per* nagybácsija, aki az apa metonímiája, attól óvja K.-t, hogy a család szégyenévé váljon, s éppen K. szégyenéről tudósít a regény utolsó szava: „úgy érezte, szégyene talán még túléli őt." S lám, éppen erre a mondatra utal a *Levél apámnak* azon a helyén, ahol az önbizalma elvesztésével és a bűntudatának kialakulásával vádolja apját. Hermann számára a szégyen beteljesedése fia halála: „[…] szégyenemet azzal teszed teljessé, hogy nekem kell elmondanom érted a kaddist, és nem fordítva." (168)

A másik, sokkal látványosabb kulcsszó, amely az apa–fiú és a transzgenerációs kapcsolatot megerősíti, az átok, amelyből teljes motívumrendszer szövődik a regényben. Hogy kit és miért sújt átok, az nem világos, az „akik nem akarnak a szabályok szerint élni" (89) magyarázat egyszerre sovány és mély értelmű. Egyszerre tűnik közhelyesen semmitmondónak és sokatmondónak — utóbbinak annyiban, amennyiben a szabályt a kafkai Törvény hieroglifájaként olvassuk. Az átok amolyan zsidós dolog, apai örökségként hozta magával a falujából Hermann — vagyis identitásépítő traumának tekinthető. Ugyanakkor görögös dolog is, nemzedékek karmája és a családi sors determinánsa. Így vagy úgy, az átok isteni büntetés, melyre az apa a Nabukodonozor-történetet hozza fel, amely példázatként később mint önálló fejezet bukkan fel. A vakság is az átok formája, mint a Dagadtlábúról szóló másik betéttörténet esetében, amely viszont a Vakok Intézetére és a tébolydára vonatkozó reflexiókhoz kapcsolódik. Oidipuszra nézve valóban igaz az apa megjegyzése, miszerint „[a]z átkot mindenki maga teljesíti be magán". (90) Az apa a fiú átkaként jelenik meg, a fiú halálával azonban ez visszájára fordul, az őt túlélő apa lesz átkozott. Batthyány átka, amely Ferenc József fiainak elvesztését, az őket való túlélést jelenti, már a regény elején felvezeti ezt a képletet (Kafka Rudolf hercegről elnevezett kedvenc parkja is ide utal vissza). S e gondolat teljesedik be a regény zárlatában: „[…] féltem, hogy átok ül rajtad. Te mindig azzal kínoztad magad, hogy meg vagy átkozva. Ma már tudom, hogy az átok rajtam ül." (176)

*

Hogy kire vonatkozik a regény címe, a fiúi referencia elbizonytalanításával válik kétségessé. Egyrészt a nevekkel való játék miatt, hiszen az olvasó rögtön Franz Kafkára gondol, akinek fiát azonban a szerző nem írta meg. Utal persze Kafka Hermannra és fiára, Franzra. Valójában nem is Franz, de Hermann a regény főszereplője, ő pedig Jakob Franz fia (keresztnevével egyébként a regényben nem találkozunk). Kafka fia ugyanakkor metaforikus adopcióként lehet Borbély Szilárd is, akit az elbeszélői én kijelöl. Hiszen Borbély írja bele magát a Kafka (Kafkák) történetébe, saját története helyett, annak másaként beszéli el azt. Ahogy Franz írásai Hermannról szólnak a *Levél apámhoz* intertextusként használt legfőbb vádpontja értelmében (167), úgy szól Franzról Borbély szövege.

A nevek, a jelölő és a megnevezett viszonyainak problematizálása fontos eleme a regénynek. A Kafka név etimológiáját tekintve mitikus miliőt teremt, s akár szimbolikus vetületeit (13), akár formai, hangutánzó eredetét nézzük („kav-kav"), az ősvilág archaikus emléke, a család ironikus-parodisztikus aetológiai legendájának is beillik. De mulatságos fejezet szól a színek névként való használatáról a zsidó vezetéknevek esetében, s többször utal az államfordulatot követő nyelvváltás névhasználatára (Hermannból Heřman lesz, az utcanevek csehül szerepelnek). A Mindenható pedig a rós hasanakor meghozott ítéletet jóm kippurkor zárja le azzal, hogy nevünket beírja az élet (vagy halál) könyvébe *(Kafka és a betűk)*. A legszembetűnőbb azonban a valós Franz Kafka fikciós megnevezése, akit gyakran Franzként, máskor egyszerűen csak Kafkaként nevez meg, hol pedig K. vagy Anselm névvel illet. Utóbbi Franz zsinagógai neve, az Amsel helyett szerepel, ahogy arra a fenti naplóidézet is utalt, s amely a tórai Aser változata, akit Jákob (!) nemzett Lea helyettesével, szolgájával, Zilpával. Az Anselm azonban keresztény név, eredetét tekintve a pogány germán időkből származik. A rabbi megjátszott vagy valós névtévesztése hasonlókkal, mint az Albert vagy az Adolf (!) ironikusan reflektál az egymás másaivá váló nevek használatára. A K. használata persze az írót ikonikus főszereplőjével mossa össze — az *Utazás Leitmeritzbe* első szekvenciája például egyszerre olvasható egy életrajzi regény és egy apokrif Kafka-elbeszélés töredékeként. Az Anselm K. névmutáció pedig végképp felforgatja a névszimulakrumok rendjét.

Ez a játék mintha azt volna hivatott hangsúlyozni, hogy fikcióról van szó, a valós alak másáról. Ezzel a gesztussal a hagyományos, a kettő közötti különbséget elhallgató fikciós szerződésen alapuló életrajzi regény konvencionális olvasati módjait hiúsítja meg — hiszen éppen a kettő különbségére játszik rá. A regény Kafkája nem spekulatív fikció, amely a valóság réseit használja ki, s nem is rekonstrukciókon alapuló biográfia, inkább egy jelen nem levő valós modell másai, fényképei után készült portré.

A regény törzsanyagát azok a fejezetek alkotják, amelyekben Franz (és Hermann) Kafka alakját rajzolja meg a szerző, s amelyek nem életrajzként, ám az életrajz vonatkozásában olvasandók. Ugyanis nem az életrajz ismert elemeinek fabulálásáról van szó, amelyet csíraállapotban a naplókban vagy a levelezésben talált a szerző. Ezek a hátterét adják az autonóm fikcióknak. A regényszereplő bár ritkán, de annál világosabban válik el modelljétől — Kafkának például a patkányoktól és egerektől volt fóbiája, nem a kezektől, amelyből az egyik leitmotív alakul.

A regény szerkezete tehát hangsúlyosan az autobiografikus beszéd felől a biografikus törzsanyag felé tolódik. A négy *Drága fiam* címet viselő fejezet Hermann apokrif levele, amely a Borbély-életműben oly gyakori episztoláris beszédhelyzetbe ékelődve a válasz pozíciójába helyezkedik. A regény kevés spekulatív fikcionalizálása között talán a legfontosabb, hogy az apa nemcsak hogy olvasta a *Levél apámhoz*ot, de reagál is rá.

A négy betételbeszélés motivikusan illeszkedik a szerkezetbe. *A Hó házaspár* annak a mulandóságnak az allegóriája, amely Nabukodonozort hallgatásba és tébolyba taszítja. Az ő története nem is az elmebaj, de a végességet elviselni nem tudó abszurd létállapot válságának kórképe, a depresszió mítosza, amelyben a lét maga válik átokká. *A szfinx rejtélye* ehhez hasonlóan az isteni átok beteljesülésének története, a *Kafka és a betűk* pedig a jóm kippur szimbolikájában az isteni ítélet, „a félelmetes titok maga". (58) E négy betételbeszélés ugyanakkor Kafka-áthallás is. A *Hó házaspár* a kafkai vízió utánérzése, a *Kafka és a betűk*ben olvasható „jámbor" kereskedő pedig haszid történetet imitál annak hagyományos narratív eszközét használva (utazás és az ünnep kényszer szülte helyen töltése). (Mellesleg hasonlóan *Az Olaszliszkai Haggadá*jához vagy a *Míg alszik szívunk Jézuskája* betlehemes kezdetéhez.) A végkifejlet azonban a csattanó és a tanulság elmaradásával a kafkai parabolákra emlékeztet, amelyekre szintén hatott a haszidizmus. *A Nabukkodonozor története* és *A szfinx rejtélye* Kafka ószövetségi (Bábel tornya, Mózes, kiűzetés a Paradicsomból), illetve mitológiai történeteken (szirének, Prométheusz, Poszeidón) alapuló értelmezéseihez és újraírásaihoz hasonlít. Azonos eljárást művel, mégsem minősül imitációnak, hiszen a kafkai eszközöket (a paradoxonokba fulladó ellentétezés) nem használja.

Borbély regényében a szövegköziség poétikai lehetőségeit igen körültekintően és optimálisan aknázza ki. Eltekintve a Felicéhez írt levél beemelt részletétől és a *Levél apámhoz* beszédhelyzet-teremtő hipotextusától, a Kafka-művekre való utalásokkal csak ritkán találkozunk, ezekkel néha pusztán említés szintjén (az apa szirének énekéről beszél, 166). Az *Utazás Leitmeritzbe* című fejezetbe *A per* világa tör be, az a két segédszínésznek tűnő hóhér üldözi itt K.-t a pályaudvarig, akiknek a hipotextusban K. végletekig engedelmes, sőt előzékeny. *A hivatalnok* és *Az ügy* a bürokrácia nyelvének kafkai ihletésű pasztiche-a. *Az ügy* fejezet végéhez a szerző az „Egy kínai császár" megjegyzést fűzte, amely sokirányú intertextuális megtalálására ad lehetőséget. Egyrészt Kafka régi Kína és az ókínai költészet iránti érdeklődése és szövegei felé mutat — *A Kínai Fal építése*, *A császár üzenete*, *Régi história* (talán az ezekben szereplő állatias nomádokra utal az ikertestvér és saját íriszének foltjával kapcsolatban említett „pusztai nomádokra", 18). Másrészt pedig a Borbély-életmű kínai szála sejlik fel: az *Ami helyet* Sárga Császárа vagy az *Ámor & Pszichè Szekvenciák A császár halála* című verse felé. A kapcsolat néha asszociatív (például a nyelvtemető Kafka *Álom* című elbeszélésével kapcsolható össze), néhol explicit. Hangsúlyos intertextus például a *Kafka negyvenedik születésnapja* című rövid, ám annál drámaibb fejezete, ahol élethosszát a pusztai vándorláshoz hasonlítja: „Negyven év vándorlás a pusztában vagy a sivatagban hasznosabb lehetett, mert a végén mégiscsak bebocsáttatást hozott az ígéret földjére." (132) A passzus az 1921. október 19-i naplóbejegyzésben megfogalmazott írásértelmezésre épít, amely szerint Mózest egész életében a Kánaánba érés célja hajtja, s halála előtt épp csak megpillanthatja — s így némileg *A törvény kapujában*ra vagy a fent idézett messiási aforizmára hasonlít. „Ennek a végső kilátásnak csak az lehet az értelme, hogy ábrázolja, milyen tökéletlen pillanat az emberi élet, tökéletlen, mert az életnek ez a fajtája végtelen soká tarthatna, de mégsem

[7] Franz Kafka: *Naplók*, ford.: Györffy Miklós, Európa, Budapest, 2008, 244.
[8] Az eredeti magyar nyelvű kézirat: Száz Pál: *„Haszid vérző Kisjézuska". Kultúraköziség és szövegköziség Borbély Szilárd műveiben,* Kijárat, Budapest, 2021, 329–330.

adódna belőle más, mint egyetlen pillanat. Nem azért nem jut el Mózes Kánaánba, mert túl rövid volt az élete, hanem mert emberi élet volt."[9] Az életét és életírását elfuseráltnak érző Kafka nem töltötte be negyvenegyedik évét, ez a háttértudás pedig Borbély szövegét végső számvetésként olvastatja, amelyben az életmű eltörlésének elérhetetlen vágya, vagy kevésbé költőien, a szégyenérzet motivál.

Az *Egy közelség emléke* című fejezet a Niklas/Čech hídról és az öngyilkosságról közöl a szerző lezárult élete tükrében döbbenetes leírást. Bár a helynevet nem adja meg a szöveg, itt öli folyóba magát az apai halálos ítéletnek engedelmeskedve Georg Bendemann, akinek történetét, *Az ítélet* című elbeszélést éppen „A hajóhoz" címzett házban írta Kafka egyetlen éjszaka alatt. A ház, a híd visszatérő helyszínek, a regény topográfiájának centrumai. Világos, hogy mennyire igyekszik a regény megtartani a valós városi teret, erre utal a függelékben közölt korabeli Prága-térkép a szerző kéziratmappájából. (Sajnos azonban a zsugorítás, valamint a regényben dominánsan használt német helyetti kizárólag cseh helynevek miatt az olvasathoz nemigen használható.) A Kafka család költözései, a város bejárása, a parkba vezető séták, a Díszpalotának (Prága Reprezentációs házának) vagy az Aranyművesek utcájának (itt írta a világháború idején esténként az *Oktávfüzetek* feljegyzéseit) említése arra engednek következtetni, hogy a *Kafka fia* városregényként is olvasható. Amely a propositio szerint belengetett utazások helyett (hiszen csak Leitmeritzbe utazik szereplőnk Prágából, és egy fejezet erejéig Felice Berlinjénbe csöppenünk) mégiscsak inkább az „egy helyben maradásról" (5, 15) és sétákról szól, „amelyeknek az útvonala mindig visszatér önmagába." (5)

A várossal való ellentmondásos kapcsolata Kafka életének közismert ténye, Prága elhagyásának vágya a naplókban több helyen előkerül (például 1914. 3. 3.). Ezt azonban nem tematizálja Borbély, s valahogy a térpoétikai anyag is kevés egy városregényhez. Furcsa például, miért éppen a Károly-híd kőoroszlánjairól beszél a narrátor, miközben azok egyáltalán nem jellemzőek rá, ellentétben a kőszentekkel, amelyeket egy helyen a naplóban is említ Kafka: „Át a rakparton, kőhíd, kis darabon a Kleinseitre, új híd, haza. Izgalmas szentszobrok a Károly hídon."[10] (1916. 6. 19.)

Ez is arra utal, hogy a regény tere leginkább olvasmányélményen alapszik. Kafka Prágájáról több könyv is született, az utószó szerint a Borbély-bibliotékában is megtalálható Harald Salfellner-könyvön kívül, Juan Insua, Josef Čermák, Jan Jindra mellett Klaus Wagenbach magyarul olvasható könyvét említhetjük. Prága inkább afféle preparált tér, reflektált kulissza, amelyre a tér emlékezet(nélküliség)e is rájátszik: a lerombolt gettó említésével, amelynek helyén a Kafka család által lakott bérpalotákat építettek. Említések mellett esszéisztikus részletben is ír róla Borbély, s „A hajóhoz" címzett ház és az Oppelt-ház ablakának pozíciója és a látkép egyben Kafka naplóbejegyzéseinek és leveleinek megfelelő helyeihez utaló intertextuális kapocs. (115) A mai városélmény felől közelítő olvasó érdekes adalékokkal írhatja tovább a regényt, s így időben nemcsak visszafelé, de előre is alakíthatja: „A hajóhoz" helyén ugyanis a szocreál brutalizmus jegyében fogant Hotel Intercontinental emelkedik, amely a rendszerváltásig a cseh állami közlekedési vállalat (Čedok) tulajdonában volt. A szemben levő Prinz Rudolf parkban, Kafka sétáinak céljában pedig az ötvenes években Sztálin hatalmas szobra állt, melynek helyén ma az óriási prágai metronóm található.

Persze mindez csak adalék a regényhez, helyszín vagy kulissza, színpad, amelyet betöltenek a szavak. Mert a soroltakon túl elsősorban mégiscsak a szavakról szól a regény, szavakról, amelyeket kimondanak, leírnak. Szavakról, amelyek a kereskedés nyelveként korrumpálnak (53), amelyeket Kelet-Európában államosítani lehet, és lecserélni (22), akárcsak az alkuszok beszédében, a szavak, amelyek megneveznek, mégis mindig valami mást jelentenek. Egy színt akár. Vagy az Én nevét, amelyet az Örökkévaló beír könyvébe. Az írás, amely üzenet, egy levél sorai, amelyek elárasztanak, írójukhoz láncolnak, amelyek vádolnak. Az írás, amely deterritorializál, amely legyőzi az ödipális apát, amely elhatárol és megóv a vele való azonosulástól — mégis, ezúttal is kudarcra ítéltetik. Az írás, amelyet az apa nem fogad el, a barátnőt pedig hidegen hagyja. Az írás, amely terápia, megszabadítja az embert a tévedésektől, a kételyektől és hazugságoktól — „jegyezte fel Kafka". (55)

S valóban, e megjegyzésnél kell a *Kafka fiát* művészregénnyé tevő fő téma forrásvidékét keresnünk, tehát a Kafka-recepcióban sokat elemzett menekülési stratégiát, a hétköznapok hivatali szürkesége mellett kialakított titkos, belső élet kivetítéseként értelmezett írást. Ezek az értelmezések a szerző írásról vallott reflexióira támaszkodnak (levelek, naplók). A következő sor például ott visszhangzik Borbély könyve mélyén: „Az irodalom felől nézve sorsom nagyon egyszerű. Álomszerű belső életem ábrázolásához való érzékem minden mást háttérbe szorított, és mind szörnyen elsatnyult, és egyre tovább satnyul. Soha semmi más nem elégíthet ki" — írja 1914. augusztus 6-án. Évekkel később (1922. 1. 27.) pedig: „Az írás különös, titokzatos, talán veszélyes, talán megváltó vigasz[áról]" elmélkedik, amelynek párhuzamát szintén megtaláljuk a regényben,[11] a felejtés és a reménység motívumában, a *Kafka a rabbinál* fejezetben. Ez a kafkai írás pszichológiai szükségét, sőt kényszerét poetizálja, amelyben az írás magánya metafizikai méreteket ölt: „Ezért kell történeteket mesélnem, hogy megtalálhassam [Istent]". (42) Az írás menedék, bár másképp, mint a nagyapa esetében, de menekülés is az üldözők elől (talán a segédszínészek?). Az írás népét — ahogy a propositióban szerepel — képviselő rabbi különös tanácsot ad Anselmnek. A megváltás reménysége, amelyet Borbély világában a hagyományos messiásmotívum szimbolizál, ezúttal teljesen más képletbe illeszkedik: „[…] a reménység olyan, akár a felejtésre való képességünk. Mindkettő nagy és nehéz tudás, amely azonban nekünk, zsidóknak adatott meg a legkevésbé.

[9] *Uo.,* 640.
[10] *Uo.,* 576.
[11] *Uo.,* 484, 662.

Mármint a felejtés." A rabbi a mesterekhez hasonló módszert ad Anselmnek: írjon le mindent, majd elemezze. Mindebből amúgy is alig marad fenn valami. Egyébként pedig: „Minden írás a semmibe vezet, ezt sose feledje." (45)

Az írás problémája a könyv minden sora között ott rejlik, s van, hogy a legkonkrétabb értelmében bukkan fel — mint a *Kafka ír* fejezet aprólékos leírásában. Máskor pedig szimbolikusan — a lét mint az írásban való tévelygés kudarca, a szégyen, amelyből nincs kiút, a *horror vacui*. Ha az írás a semmibe vezet, akkor „a nyelv temető, amely magába zárja a holtakat. Nincs semmi, ami innen kivezetne. Ez a kő készült neked, mondja a sírkő, itt vannak benne a jelek." (87) S hozzáfűzhetjük a megfelelő Kafka-elbeszélés zárlatát: „Miközben odalenn az áthatolhatatlan mélység már befogadta, és fejét még hátraszegve felemelte, neve hatalmas cirádákban száguldott odafenn a sírkövön."[12]

[12] Franz Kafka: *Elbeszélések*, ford.: Györffy Miklós – Szabó Ede – Eörsi István – Antal László – Gáli József, Európa, Budapest, 1973, 211.

KRUPP József

Beavatás a Borbély-filológiába

(Száz Pál: „Haszid vérző Kisjézuska". Kultúraköziség és szövegköziség Borbély Szilárd műveiben, Kijárat Kiadó, Budapest, 2020 [2021])

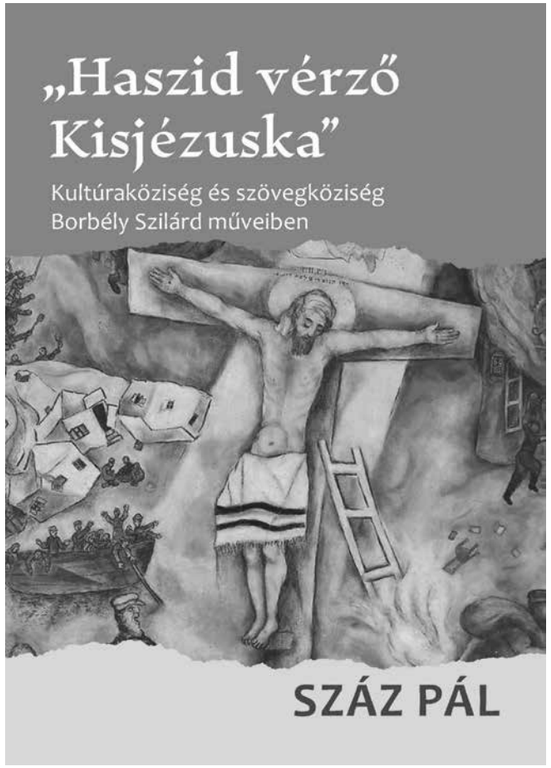
A legkevesebb, amit Száz Pál könyvéről mondhatunk, hogy megjelenése után másként kell majd olvasni Borbély Szilárd *Halotti Pompa* című művét. Száz munkája valódi alapkutatásra épül; nagy filológusi munkabefektetéssel készült, körültekintően megírt és invenciózus értelmezéseket tartalmazó értekezésről van szó, mely immár megkerülhetetlen Borbély művének, az ezredforduló e kiemelkedően fontos költői alkotásának értelmezésében. A *„Haszid vérző Kisjézuska"*, mely az első könyv Borbély Szilárd költészetéről, nemcsak a *Halotti Pompa,* s azon belül elsősorban a *Haszid Szekvenciák* értelmezésére vállalkozik, hanem a *Míg alszik szívünk Jézuskája* betlehemes misztériumot és a *Szól a kakas már* című drámát is részletesen tárgyalja. A szerző a három műben paradigmaváltást lát megvalósulni Borbély pályáján: ezekben a szövegekben együttesen van jelen zsidó és keresztény hagyomány, s meghatározó bennük a kulturális hibriditás.

A Borbély Szilárd életművén belüli poétikai fordulatot Száz a *Halotti Pompa* (később a *HP* rövidítéssel is élek) második, 2006-os kiadásához köti, ugyanis a két évvel korábbi első kiadásban megtalálható *Nagyheti Szekvenciák* és *Ámor & Pszichés-Szekvenciák* ebben kiegészül egy harmadik résszel, a *Haszid Szekvenciák*kal. Száz Pál szerint ennek a harmadik ciklusnak a transztextuális kapcsolatai összetettebbek a másik két részénél. Érvei meggyőzőek, ugyanakkor hiányérzetet kelt, hogy a szerző nem tér ki a Borbély-mű egy fontos vonulatára. Ámor és Psziché története a *HP* lapjain meglehetősen sokrétűen jelenik meg, szerepet kap a krisztianizált változata, és megidéződik alakulástörténetének a klasszicizmushoz köthető szakasza is. Ehhez képest, ha jól látom, Apuleius neve összesen egyszer szerepel a könyvben (a helyről alább szó lesz majd), az egyébként impozáns bibliográfiában pedig nem jelenik meg az ókori író regénye. Száz állítása a szövegközöttiség bonyolultabbá válásáról meggyőzőbb lenne, ha megmutatná azt is, hogyan működik a transztextualitás az Ámor és Psziché alakját továbbgondoló versekben.

Mindent persze egyetlen könyvtől sem várhatunk, főleg ha az, amit kapunk, ilyen nagyon sok. Bizonyosnak tűnik, hogy a következő években sokan fognak párbeszédet folytatni ezzel a művel, mérlegre tenni egyes állításait, továbbgondolni értelmezéseit, amire a munka néhol kifejezetten javaslatot is tesz. Az alábbiakban csak arra vállalkozhatom, hogy bemutassam Száz Pál módszerét és könyvének fő téziseit. A *„Haszid vérző Kisjézuska”* befogadástörténete még csak most kezdődött, de ahogy már utaltam rá, a könyv láthatóan fordulópontot jelent a *HP* értelmezésében. Száz olyan következetesen és módszeresen tárja fel a mű szövegközi összefüggéseit, és mutatja meg azok összetettségét, hogy úgy tűnik, bár e filológiai, feltáró munka nélkül sem lehetetlen a szöveg befogadása, az így létrejövő értelmezések legalábbis korlátozottak. Száz könyve után világosan látszik, hogy a *Halotti Pompa* kommentár után kiált.

A munka módszertani következetessége és sokszínűsége összefügg azzal, hogy eredetileg doktori disszertációnak íródott. Könyvének első részében Száz igen szerencsés kézzel alkalmaz egy irodalomtudományos eljárást, amikor a Gérard Genette-i transztextualitás fogalmából kiindulva és az általa megállapított öt transztextuális viszonyt figyelembe véve vizsgálja meg Borbély Szilárd művét. (Genette-nél a transztextualitás az az átfogó kategória, amelyet általában intertextualitásnak hívunk.) A Száz paradigmájára ható másik fontos irodalomtudós — a kulturális ambivalencia és hibridizáció fogalmával — Homi K. Bhabha. Az értelmező a könyv második részében attól sem riad vissza, és ezt neveztem az előbb sokszínűségnek, hogy vallástörténeti, sőt a vallási néprajz körébe tartozó megállapításokat tegyen. Ez a kettősség nagyon is megfelel Borbély Szilárd három elemzett művének. Az egyes szövegekhez Száz a könyv fejezeteiben újra és újra visszatér, s így több lépésben, több szempontból, de a befogadást megkönnyítő redundanciát nem nélkülözve tudja az olvasó elé tárni ezt az összetett szövegvilágot.

A *Bevezetés*ben Száz az említett poétikai fordulatot a szövegközöttiség szempontján kívül az önreferencialitás és az identitáskonstrukciók előtérbe kerülése, valamint a regionalitás és a szociokulturális kontextus szempontja felől is körülírja. Ezután következik az első nagy fejezet, mely Genette módszerén alapszik. A transztextualitás fogalmát, melyet a magyar olvasó a legkönnyebben a *Helikon* 1996/1–2. számában megjelent Genette-fejezetből ismerhet meg, Száz részletesen ismerteti, majd, ahogy már szó volt róla, lépésről lépésre megvizsgálja annak egyes aleseteit. Különösen tanulságos a paratextualitást tárgyaló rész, amelybe az ajánláson, a fülszövegen, a mottón és a jegyzeteken kívül beletartoznak a borítókon látható képek is — mindez Borbély könyvei esetében igencsak jelentéses. A *HP* hátsó borítóján olvasható mottó részlet a *Szabálytalan zsolozsma* harmadik, *Nokturnus* című szakaszából: „Te jöjj el Este! Rózsakertem / elnémul, mint a Szóm. / Jöjj el Halál, te jöjj el értem, / legyél Te Olvasóm!” Száz érzékeny elemzése kitér az „Olvasó” jelentésére, mely egyszerre vonatkozik a Halálra, mint akit a Korpusz felszólít, hogy olvassa őt, és a ’rózsafüzér’ értelmében vett *olvasó*ra:



„A szöveg az olvasó szemeinek morzsolását, az imamondás gesztusát javasolja olvasói stratégiának, s ennek a rituális aktusnak válik tárgyává a Halál”. (37) A „Szóm” alakot Száz a következőképpen kommentálja: „Ige/Logos/Verbum”, amit talán ki lehet egészíteni azzal a megjegyzéssel, hogy a *szóma* viszont görögül azt jelenti: ’test’, vagyis a *logosz* ellentétpárját, s így a „szóm”-ban ott hangzik, csonkán, a test. Száz a transztextualitás Genette által megkülönböztetett öt típusa (inter-, para-, meta-, hiper- és architextualitás) mellett figyel az intratextualitás szempontjára is. Fejtegetésének nemcsak a részletesen kifejtett passzusai figyelemre méltók, hanem nagyon hasznos az a tízoldalas szakasz is, melyben jegyzetszerűen vázolja fel néhány Borbély-locus lehetséges transztextuális vonatkozásait, kiindulópontot kínálva ezzel további vizsgálódásokhoz. (61–70)

Az első fejezet nyelve némileg eltér az azt követőkétől, amennyiben az értekező lényegében mindenhol akkurátusan, terminussal kiírja, milyen szövegközi viszonyról van éppen szó — ez olykor megterheli a mondatokat. Az említetteken kívül fontos eleme fogalmi készletének a *bricolage*. A barkácsolás technikájára utaló kifejezés a hagyomány különböző darabjait illeszti egymás mellé, s így hoz létre összetett struktúrákat. (54–55) A bonyolult transztextuális viszonyoknak az értelmezés oldalán a „palimpszesztuális olvasat” és a „hipertextuális hermeneutika” felel meg. (84) Száz a transztextualitás kutatása során különösen nagy figyelmet fordít a *Haszid Szekvenciák* „három rabbi” verscsoportjának. A *Nagyheti Szekvenciák*ban található *Az Akasztott Ember* mellett ezek alkotják Borbély-értelmezésének központi darabjait.

Van, hogy a transztextuális vizsgálat negatív eredménnyel zárul. Jó példa erre *A Három Titok szekvenciája* című vers rövid elemzése. Száz szemügyre veszi az Ént és az írást középpontba állító vers intratextuális beágyazódását, rámutatva, hogy az előző versben szintén Taub Eizik, az első magyarországi haszid rabbi van megszólaltatva, s hogy a ciklus következő darabja továbbviszi a sírra helyezett kő motívumát, valamint a fény képzetét és az újjászületés témáját. Száz a paratextusok próteuszi természetére mutat rá, amikor megállapítja, hogy a cím egyrészt leírja a vers szerkezetét — három „titok” és ezek kommentárja —, másrészt hipertextuális utalásként olvasható. Száz „hipotextus-nyomozást” végez, megvizsgálja a kabbalisztikus hagyományhoz tartozó *Széfer Raziel* három titkát, *A három titok* címen szerepeltetett történetet a Csillag Máté által összeállított *Zsidó anekdoták kincsesházá*ból, valamint a *Három kérdé*st Martin Buber *Haszid történetek* című gyűjteményéből (Langer alább említendő könyve mellett ez a mű Borbély fő forrása a haszidizmusról). Miután megállapítja, hogy kapcsolat híján ezek a szövegek nem minősülnek hipotextusnak, ezt a következtetést vonja le: „e paratextuális nyom mindössze általánosságban véve idézi a vallási tanításokat összefoglaló narratív forma architextuális »beidegződését«, amelyben a »számnevesített« megnevezés mindössze mnemotechnikai stratégia és a narratív rend szervezője.” (89)

A *Haszid Szekvenciák* római számmal jelölt, *V.* darabja, mely *A Három Titok szekvenciája* után következik, Száz Pál elemzésében igencsak összetett transztextuális hálózat részeként mutatkozik meg. „A legbiztosabb az, hogy meghalunk. / Ezért, míg élünk, addig úgy vagyunk, / mint bármi Más, amit már rég tudunk, / s csupán csak Álom, amit álmodunk // magunknak a Névről, mit hordozunk / nyelvünk alatt: mint kövecskét, amit / nyálunk teremtett Testünkből, mely / a Házunk, mint a kagylónak, amelyre // vágyunk a Gyöngy miatt, Héjában / ott a fény.” (*HP*, 135) A vers intratextuális vonatkozásainak és egy fontos motívum kabbalisztikus eredetének feltárása után az értelmező a Franz Kafka *Álom* című elbeszélésével való hipertextuális viszonyt taglalja, hosszú lábjegyzetet szentelve Kafka Borbély Szilárd életművében betöltött szerepének — a *Kafka fia* című regényt ekkor még csak hírből ismerve. (90., 174. lj.) A Borbély-vers és a Kafka-elbeszélés közös pontja a Kő, a Név és az Álom, azt pedig, hogy az elbeszélés Josef K.-ja a saját sírjával szembesül, Száz Pál a vers zárlatával veti össze. A költemény hipotextusa Jiři Langer *Kilenc kapu* című gyűjteményének egy szöveghelye is, melyben az újjászületésről esik szó, ami viszont az ébredés motívumával áll összefüggésben Kafka elbeszélésének végén — Száz Kafka és Langer ismeretségére, valamint a haszidizmus és a kabbala Kafkára gyakorolt hatására is utal. Mint az értelmező megjegyzi, a nyelv alá helyezett kövecske, a gyöngy és a fény motívumának Borbélynál látható konstellációja nem található meg sem Kafkánál, sem Langernél. A vers kapcsolódik a *HP* fülszövegéhez, mely egy újszövetségi szöveghely (Mt 17,27) apokrif interpolációval bővített változata, s melyben egy hal szájában talált ezüstpénzről olvashatunk. Tehát a költemény megidéz egy fontos paratextust. De itt nincs vége a transztextuális összefüggések boncolgatásának. Száz felhívja a figyelmet az apokrif *Tamás apostol cselekedetei*nek részeként fennmaradt *Gyöngyhimnusz*ra, s arra, hogy a gyöngy az allegorikus értelmezés szerint a léleknek feleltethető meg, megszerzése pedig „a szellem kiszabadítása az anyag/gonosz rabságából”. (91) Hogy ezt a szöveget az értelmezési hagyományban már összehasonlították Ámor és Psziché apuleiusi történetével, mondhatni hab a tortán: ne felejtsük, Apuleius elbeszélése és az annak hosszú befogadástörténetébe tartozó szövegek a *Halotti Pompa* egyik alaprétegét képezik. A fényteológia versbéli nyomát Száz a Jicchák Luria-féle (luriánus) kabbala egyik központi tantételének hipertextusaként olvassa. Rámutat ugyanakkor, hogy Borbély költeményéből hiányzik annak a megváltónak a figurája, mely mind a *Gyöngyhimnusz*ban, mind az említett kabbalisztikus hagyományban meghatározó elem. Helyette „a halál Folyóján” való úszásról olvasunk, ami megidézi Kharón alakját s vele a nyelv alá vagy a szemre helyezett oboloszt: „mintha a mitológiai toposz elemei a bricolage logikái szerint kicserélődnének”. (92)

Nem véletlenül emleget hipertextuális bújócskát ezen a ponton Száz, olyan fokú összetettségről van szó; az előző bekezdésben tömören és némileg egyszerűsítve mutattam be az értekezésben kifejtve és a maguk komplexitásában előadott eredményeket. A *Halotti Pompa* transztextualitásának összetettségéből következik egyrészt az a módszertani belátás, mely alaposságot és körültekintést implikál. Borbély könyvének holokausztverseiről szólva például a filológus megjegyzi, hogy „teljes körű” vizsgálatuk csak *A Testhez* című Borbély-kötet vonatkozó verseinek és a szerző esszéinek figyelembe vételével volna elvégezhető. (93)

Másrészt Száz Pál, miután Genette rendszerét követve részletesen megvizsgálja Borbély művének szövegközöttiségét, megfogalmazza saját látomását a *Halotti Pompa* működésmódjáról. Hogy ezt megtehesse, először kitér a hiperlink kérdésére. Értelmezésében ez a fogalom gondolati koncepciók — „mint a vallási nyelv kulcsszavai, a kultúra kódjai” — kijelölését jelenti. (52) Ilyen például a „szombat/Szombat Királynő/Sábesz”, az „angyal”, az „Én”. Ezek „az előszövegeket láncolatosságukban olvastatják”, „egymással is diszkurzív viszonyt folytatnak”, s ami ezen a ponton a legfontosabb, „a posztallegorézis szövegvilágában” „felcserélhetőség[ük] kérdése nem válaszolható meg minden kétséget kizáróan”. (95)

Száz a *Halotti Pompá*t a kabbala felől közelíti meg, amely, mint írja, a judaizmus hagyományozott fogalmaihoz transztextuálisan kapcsolódik, illetve „a kánoni hagyományhoz metatextuálisan viszonyul”. (95) „Borbély Szilárd e versekben olyan posztkabbalát űz, amelyben a szavak alkímiája a jel és je-

lentés viszonyát nemcsak a feje tetejére állítja, de egy új univerzumban, a poézis világában jelöli ki a jel és a jelentés helyét." (96) Ahogy a *Kabbala és végtelen szemiózis* című rövid és fontos alfejezetben írja, közös vonása a kabbalának és a *Halotti Pompá*nak a világ és az írás jeleihez való „pánhermeneutikus" hozzáállás, a világnak a maga szövegszerűségében való megragadása. (96–97) A szövegekben működő „végtelen szemiózis" természetesen nem ad felmentést a filológusnak az aprólékos elemzés alól — ellenkezőleg. A szemiózis totalitása viszont csak a megváltásban érhető el. (99)

Genette már említett terminusán túl a könyv első részének második fejezetében Száz Pál bevezeti elemzéseibe a posztkolonialista terminológiát (kulturális ambivalencia, hibriditás, mimikri — ezekről alább részletesebben lesz szó). A *Míg alszik szívünk Jézuskája* és a *Haszid Szekvenciák* felvetik a blaszfémia kérdését, hiszen ezek a művek mind a zsidó, mind a keresztény hagyomány dogmatikus normáját sértik. (107) Ahogy a szerző bemutatja, kultúraközi összefüggéseket teremtve Borbély Szilárd az egyik hagyományt „kolonizálja" a másikkal, és fordítva. (114)

Száz Pál könyvének második nagy egysége a *Borbély Szilárd művei* címet, illetve az *Olvasatok* alcímet viseli, és öt tanulmányt tartalmaz. Az első — alcíme szerint — a következő kérdéssel foglalkozik: *Időkoncepciók a* Tintinnabulum Tripudiantium*ban és a* Halotti Pomp*ában* (a fejezetek főcíme mindig idézet, ahogy egyébként a könyv első egységében is; ezek ismertetésétől eltekintek). Borbély és Nyéki Vörös Mátyás műveinek kapcsolatát a filológus aprólékos elemzésekkel tárja fel, láttató erejű párhuzamos szövegidézéssel is operálva, például a halál váratlanságáról Nyéki Vörösnél: „Szörnyű Halál, íme hol áll, / Lest hányván életünknek", Borbélynál: „s a Halál meg ott a Résben, / amely még csak bent az Észben / lakik, a Testhez ekképpen // szólt:" (136, számos további idézet az egész fejezetben, kéthasábos elrendezésben, magyarázatokkal). A *Nagyheti Szekvenciák* első és harmadik *Aeternitas*-versét a *Tintinnabulum*mal összehasonlítva Száz kimutatja, hogy Borbély verse nem az örökkévalóságról kíván beszélni, hanem éppen „a gyilkosságot kívánja megnevezni az örökkévalóság által", a gyilkosság „mindenkori pillanatnyisága" pedig nem értelmezhető az időben. „Nem a temporalitásból tartunk az örökkévalóságba, hanem ellenkezőleg. Az örökkévalóság így rövid lesz (akár egyenlő az ittléttel, de annak végével, a halállal is), vagy egyenesen pillanatnyi." Az örökkévalóság felcserélődik a jelenlevőséggel, így a jelenlevőség válik az idő abszolútumává, és csak gyilkosság által valósulhat meg: „az istenjel megölése érvényteleníti az örökkévalóság fogalmát". (164–165)

A *Szabálytalan zsolozsma* harmadik, *Nokturnus* című részének fentebb már idézett passzusa és *Az Olvasás szekvenciája* képezi az alapját annak az értelmezésnek, melyet Száz az előző gondolatmenettel összefüggésben fogalmaz meg. Eszerint a könyv olvasása során megismétlődik Jézus szenvedéstörténete és halála, „az olvasás olyan gyilkosság, amely a Logoszt öli meg". (168) A *Halotti Pompa* olvasója áttételesen a szövegekben szereplő gyilkossá válik, az olvasás pedig jelenlévővé teszi a gyilkosságot. Az, hogy a szövegekben működő, a gyilkosság pozíciójába helyezett hermeneutika megöli a hagyományt, hogy autonómmá válhassék, olyan gondolata Száznak, amely kétségkívül következik a fentiekből, de talán több a retorikai relevanciája, mint a hermeneutikai hozadéka. A szerző mindenesetre ezzel vezeti be azt a megállapítást, hogy a versek nem metatextusként viszonyulnak a hagyományhoz, hanem újrarendezik töredékeit, s újraírják azt. Ahogy elemzése nyugvópontjára jutva Száz Pál négy pontban számba veszi Nyéki Vörös Mátyás és Borbély Szilárd művének különbségeit, iskolapéldája a világos összefoglalásnak. (170) Itt aztán új kérdés taglalásába kezd, a Borbélynál az alvilági szenvedés mitológiai szereplőinek helyére lépő Ahasvérus személyét elemzi hosszan, összevetve Jézus alakjával is, a Bhabha-féle hibridizáció fogalma segítségével írva le a viszonyt.

A második rész második tanulmányának középpontjában a *Míg alszik szívünk Jézuskája* áll. Jézus születésének körülményeit vizsgálva a szerző bevonja elemzésébe Kerényi Károlynak a gyermekistenek mitologémájáról írt munkáját és annak Jung-féle „archetipikus" továbbgondolását: a kitett gyermek motívumának borbélyi feldolgozását Száz így vallástudományos és pszichológiai irányból is körüljárja. A kulturális ambivalenciára vonatkozó kérdésfeltevés tipikus példája, ahogy Száz a csillag feltűnését mint hibrid jelképet értelmezi, mely egyszerre vonatkozik a betlehemi csillagra és a szombat beköszöntét jelző három csillagra. (208) Az egyik legfontosabb kérdés, miként az előző fejezetben, itt is az időre irányul. A szerző a szent és a profán egyesítésének motívumát taglalja, amikor a *HP A Tegnapról egy szekvencia* című darabját a betlehemes misztérium egy szöveghelyével veti össze. Eszerint a Messiás születésével időparadoxon jön létre, amennyiben a végtelen végessé, az örök pedig jelenvalóvá válik: „Az Örök Sábesz, a messiási idő egyszerre jele az idő teljességének vagy abszolútumának és abszolút megfosztottságának, azaz teljes hiányának." (214) A darab végén egymás mellé kerülnek a körülmetélésre és a keresztrefeszítésre tett utalások, az életbe és a közösségbe való belépés és a halál képzetei. A kisded Jézus pedig mindvégig alszik: „A hajnallal (laudes) beköszöntő új nap, a sábesz kimenetelével beköszöntő új hét, a születéssel (karácsony) érkező, körülmetéléssel legitimizált és megkezdődő új élet egy pontban tömörül a darab végén, a Kisjézus jelében, ám ez a jel néma marad. Mivel »még nem jött« és »már elment«, miközben végig itt van velünk — hiányzik." (216)

Az ezután következő tanulmány átfogóan vizsgálja a messiás motívumát Borbély Szilárd műveiben. Ebben még nagyobb szerepet kap a vallástörténeti tájékozódás. A fejezet elején Száz Pál jelzi, hogy nemcsak a *Messiás* szóval jelölt figurát veszi figyelembe, hanem azokat a helyeket is, ahol a *Jézus, Jésua ben Józsif* stb. megnevezés szerepel. Filológiai alapformával élve, listába szedve mutatja be a *Haszid Szekvenciák*ban és a *Míg alszik szívünk Jézuskája* lapjain megfigyelhető variabilitást. Tételét, hogy a Messiás Borbély műveiben kulturálisan ambivalens, az anyag széttartó volta miatt Száz nem hipertextuális vizsgálattal, hanem „komparatív elemzéssel" kívánja alátámasztani. (223) A rendkívül informatív fejezetben szó esik többek között a Messiás preegzisztenciájáról, vagyis arról, hogy a teremtést megelőzve az idők kezdete óta várakozik a saját eljövetelére — ez a gondolat Borbély vizsgált drámájában és betlehemes misztériumában is megjelenik. A katasztrofikus és az utópisztikus messiásfelfogás Gershom Scholem-féle megkülönböztetésén túl a filológus tárgyalja a szenvedő és a rejtett messiás képzetét, és bemutatja azt a messiást, aki nem hoz megváltást, Borbély Szilárd verseiben sem. A messiási vonásokat is mutató cádik („az igaz"), közelebbről a titkos cádik azért válik fontossá az értekezésben, mert az alárendeltség és a megfosztottság által jellemzett figura segít megérteni a *Nincstelenek* Mesijásának alakját: a regény alcímének *(Már elment a Mesijás?)* szereplőjéről invenciózus elemzést olvashatunk ebben a fejezetben.

Már ebben a harmadik fejezetben is megfigyelhető, hogy Borbély műveiről a hangsúly eltolódik a kulturális hátterükre. Ez fokozottan igaz a második rész negyedik tanulmányára, melyet a fejezet alcíme szerint Száz a *Szól a kakas már*nak szentel. Ez a cím egyszerre jelöli Borbély drámáját és a dalt, melyről az elemzés nagy része szól. Száz Pál részletesen tárgyalja a dalnak a zsidó folklórban betöltött szerepét, s többek között kitér a kakas motívumának zsidó és keresztény forrásaira is. Az anyagbemutatás módja kifejezetten olvasmányossá teszi ezt a fejezetet, és ez hangsúlyosan igaz a széderesti látogatók motívumát összehasonlító elemzés tárgyává tevő szakaszra, ahol Száz megállapítja, hogy Bubernél a haszidizmus belső különbségeinek ábrázolása tárgyilagos marad, míg Langer egzotikusként mutatja be a magyar környezetet. (268) Az értelmező ebben a részben támaszkodik a leglátványosabban a Bhabha-féle posztkolonialista szempontrendszerre és terminológiára. Az innen származó fogalmak, a mimikri („a kolonizáló kolonizált általi mimézis[e]", 269–270) és a hibridizáció (mely új, transzkulturális formákat hoz létre) némileg rátelepszenek a szövegre, de a gondolatmenetben üdítően hat, hogy Száz Pál a fordítástudományból kölcsönzött „domesztikáló fordítás" koncepcióját is bevonja az értelmezésbe. Száz itt különös figyelmet fordít a *Halotti Pompa*ból a *Taub Eizik szekvenciája* című versre, melynek alapmotívuma az említett dal. Ahogy megállapítja, a vers nem egyesíti a különböző hagyományokat, „hanem töredékességükben helyezi őket egymásra", s így önmaga is a kulturális köztességben helyeződik el. (298)

Az utolsó, legrövidebb fejezet a *Haszid Szekvenciák* teremtésmotívumait vizsgálja a zsidó hagyomány tükrében. Száz elemzésében elsősorban a kabbala luriánus változatára és a „három rabbi" verscsoportra koncentrál. Fontos megállapítása, hogy Borbélynál a mitologikus elemek nem gondolatok illusztrációi, hanem önálló költői képekké válnak. Az, hogy a teremtésben az Úr alávetett, a teremtés maga pedig véletlennek, illetve abszurdumnak tekinthető, olyan „felforgató gondolat" (314), mely még feltűnőbb, ha figyelembe vesszük a versek szövegkritikai értelemben vett alakulástörténetét. Száz Pál tanulmányozta a kötet első korrektúráját, s felfigyelt arra, hogy Borbély a könyv közzététele előtt még drámaibbra alakította Isten elesettségének, sőt haldoklásának képzetét. (320) A hagyományból kiragadott fogalmak, ahogy Borbély bánik velük, nemcsak a hagyomány, hanem egymás ellenében is működnek — ezt tekinthetjük a bőséges példaanyaggal alátámasztott fejezet talán legfontosabb, összegző megállapításának. (321) Az értekezés utolsó oldalán azonban technikai jellegű megjegyzéseket olvasunk, melyekkel az értelmező a Genette által transzpozíciónak nevezett hipertextuális működésmód hat lépése szerint tárja fel a *XVI.* vers transztextualitását. (325) Ezután még egy Genette-citátum következik a palimpszesztszerű olvasásról, vagyis az utolsó sorokat nem auktoriális szavak alkotják, hanem idézet.

Az utolsó fejezetet, hűen a könyv tárgyához, paratextusok követik. Először köszönetmondás, végül bibliográfia, de előtte még mellékletként Borbély Szilárd magyarul korábban nem publikált esszéje is Jiři Langer *Kilenc kapu* című gyűjteményéről — kéziratos javításokkal ellátott gépirat —, valamint egy levél Száz Pálhoz az esszé cseh fordítójától, Lucie Szymanowskától. Ez a szövegegyüttes nemcsak a Borbély-művek, hanem a filológusi munka szövegköziségének is a példázata.

HORVÁTH Péter

Benjamin városképei

(Walter Benjamin: A belső világ krónikája. Fordította: Zsellér Anna. Kijárat, 2021)

Az önéletrajzi irodalom történetében nem különösebben ritka, ha a műfaj iránt érdeklődő olvasó rendhagyó epikai alkotásokkal találkozik. *A belső világ krónikája* címen kiadott Walter Benjamin-kötetben olvasható írásokról több-kevesebb joggal elmondható, hogy ebbe a körbe sorolhatók, s valóban új hangon szólaltatják meg az önéletírás formai repertoárját. A kötet Zsellér Anna fordításában a hosszabb önéletrajzi munkák, a *Moszkvai napló,* valamint a *Berlini krónika* prózai és verses változata mellett leveleket, egy városképet, rövid curriculum vitae-t és további alkalmi dokumentumokat ad közre. A két fontosabb írás közös ismertetőjegye, hogy nélkülözik a minuciózus szövegkidolgozás azon végleges munkafázisát, amely Benjamin kevés publikálásra szánt művét jellemzi. A Moszkvában töltött időszak naplófeljegyzései és a berlini visszatekintés ugyanis ebben a formájukban csak szerzőjük halálát követően, a hagyaték filológiai feldolgozásának eredményeként kerültek kiadásra. Lefordításuk a magyar Benjamin-recepció szempontjából mindenképpen fontos fejleménynek tekinthető, hiszen a legutóbbi válogatott írásokat egybegyűjtő kötettől[1] eltérően ezúttal olyan művek váltak elérhetővé, melyeknek mind ez idáig nem létezett magyar fordításuk.

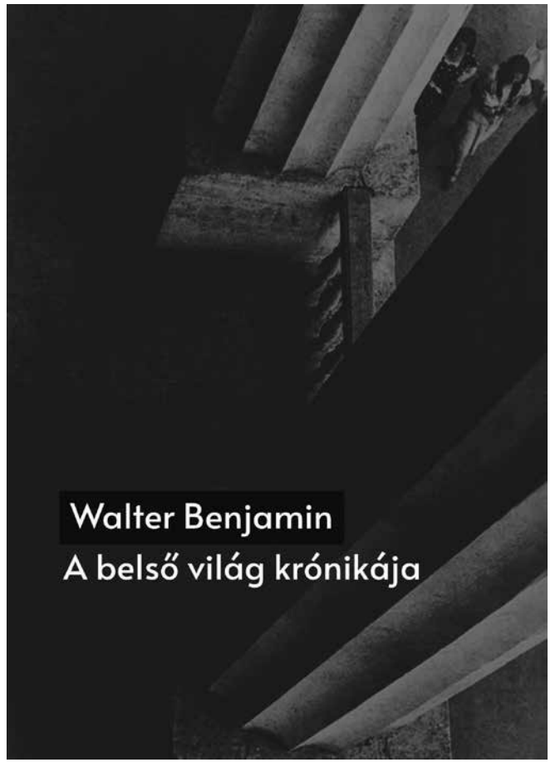
Ha arra a kérdésre keressük a választ, hogy milyen tekintetben szolgálnak újdonsággal Benjamin autofikciós írásai, elsősorban a város kompozíciós szerepére érdemes felhívni a figyelmet. Bár a prózaforma tekintetében nem beszélhetünk feltétlenül radikális írói újításról, önéletírás és város összekapcsolása — a lokális emlékezet integráló funkciója révén — eredeti szempontból valósul meg. A város mindenekelőtt annak köszönheti rendhagyó szerepét, hogy az autobiografikus alany konstitúciójának megalapozására szolgál. Ebben az esetben többről van tehát szó, mint az urbánus létforma kulturális és társadalmi téren egyaránt érvényesülő identitásformáló jelentőségéről. Benjamin egyik legfontosabb felismerése, hogy az individuum a városban konstituálódik, s a maga szinguláris mivoltában kizárólag a város által létezik. Nincs azonban egyedül, a tömeg a nagyváros szülötteként hasonló szerepet tölt be, mint a nép *(etnosz)* a vidéki közegben. A biografikus én további fontos jellemzője, hogy a tömeg által benépesített épületek közt mindig otthontalan idegenként ismer önmagára. Így lesz Moszkva a vágy által hiába ostromolt erődítmény, Berlin az emlékezet által hasztalan kiásott múlt képe — egy beteljesületlen élet múlhatatlan képtöredékei. A természet mitikus körforgásából kiemelkedő városban az emberi közösség anyagformáló munkája ölt testet, kövek, utcák, terek, házak közös szellemi világa, amelynek éltető elemét a szabadság jelenti, s ahol a tömeg a városi élményélet közösségét jelöli.

Benjaminnál a város ugyanakkor a modernitás legdirektebb kifejeződése, ezért az életrajzi szubjektum elsődlegesen a modern élet alanyaként érzékeli világát. Az egyszeri szenzációkból összeálló élményélet kontinuumát megtörő tapasztalataiban mindig ugyanarra törekszik, maradandó pillanatképek formájában megörökíteni mindazt, ami a mostban megismerhető. A modern várostapasztalat jellegzetes figuráját Párizs teremtette meg, a tömeggel tartó kószálót *(flâneur),* akinek az utca a lakása, és képek keresésében leli örömét.[2] Benjamin önéletírásainak individuuma azonban nem olyan karakter, aki evidens módon megfeleltethető lenne az eredetileg Baudelaire által életre hívott kószáló típusának. Sokkal inkább hasonlít egy olyan idegenre, aki sem a szerelemben, sem a múltjában nem talál viszonzásra, s mégis egyedül a város szellemi élményvalóságában képes megélni társadalmi kitaszítottságát és a független értelmiségi létformájának egzisztenciális kiszolgáltatottságát. A Benjamin írásaiban megszólaló narrátor önazonosságában ezért játszik a városhoz köthető idegenségtapasztalat meghatározó, konstitutív szerepet.

A belső világ krónikája írásaiban tehát a huszadik század első évtizedeinek két metropolisza, Moszkva és Berlin áll a középpontban, s mint az épülő kommunista jövő politikai ígérete és a gyermekkori múlt polgári miliője egymás ellenpólusaiként jelennek meg. A két főváros közti különbséget Benjamin egy apró részletben, a járdák eltérő szélességében érzékelteti, mondván: Berlinben azért tűnnek magányosabbnak az emberek, mivel szélesebbek a gyalogutak. Ábrázolásmód szempontjából azonban sokkal feltűnőbb jelenség, hogy míg Moszkva a vágy és a felszín tükröződésének fényében, addig ezzel szemben Berlin elsősorban az emlékezet sötét mélysége felől mutatkozik meg.

A *Moskauer Tagebuch (1926–27)* arról a két eseménydús téli hónapról számol be, melyet Benjamin a két évvel korábban megismert Aszja Lacisz meghívására töltött Oroszországban. A kommunista rendezőnő főszerepet játszik a történetben, miután személyében elválaszthatatlanul összefonódik egymással kommunista pártelköteleződés és szerelmi vonzalom. Mi sem jelzi ezt jobban, mint hogy maga a város csak a politikát és a szerelmet egyesítő nő alakján keresztül válhat egyáltalán megismerés tárgyává: „Moszkva már csak úgy helyezkedik el az életemben, hogy kizárólag általad tapasztalhatom meg". Benjamin számára a város folyamatos megismerése a kommunista nő körül forog, az iránta érzett vágy beteljesülése jelenthetné a társadalmi élményközösségbe való sikeres integrációt. A naplóból azonban egy teljes kudarccal végződő látogatás képe rajzolódik ki, amelyben a szerelem realizálása és a szakmai beilleszkedés egyaránt hiú ábrándnak bizonyul. Egy-két futó alkalomtól eltérően Benjamin nem tud közelebb kerülni a párkapcsolatban élő s épp idegösszeomlásából lábadozó szerelméhez, ahogy a személyes függetlenségnek a kommunista pártba való belépéshez szükséges feladását sem képes vállalni. Érzelmi csalódása egyszerre érhető tetten lakonikus megállapításában, miszerint a bolsevizmus sikeresen felszámolta a magánszférát, továbbá abbéli megjegyzésében, amely az „erotika általi meghatározottság" csökkenő szerepét vetíti előre személyes jövőjének alakulását illetően. Mindennek fényében nem meglepő, hogy a naplóban exponált „bevehetetlen erőd" képe egyszerre fejezi ki a város és a kommunista pártértelmiségi nőt megtestesítő Lacisz meghódításának fiaskóját: a szenvedélyről való kényszerű lemondás elfogadását Benjamin számára az elutazás könnyes búcsújelenete zárja le.

Mindenképpen a körültekintő szerkesztői munka javára írandó, hogy a *Moszkvai napló* mellett a Martin Buber felkérésére írt moszkvai városkép is helyet kapott a kötetben. Benjamin ebben a szövegében a városról szerzett benyomásait a személyes magánéleti drámát mellőzve foglalta össze. Az 1927 júliusában a rövid életű *Kreatur* folyóiratban lehozott írás nem mindenben nyerte el Buber tetszését, de hiába kérte arra a szerzőt, hogy tegye személyesebbé beszámolóját, ő erre nem volt hajlandó. Az elutasító magatartás mögött feltehetően Benjamin azon törekvése húzódott meg, amellyel épp fájdalmas tapasztalatainak emlékét igyekezett írói munkájából száműzni. A korszak történelmi-politikai állapotainak lényegre törő ábrázolása összességében egy olyan nyugati értelmiségi nézőpontját tükrözi, aki előzetes világnézeti szimpátiája ellenére is minden kétséget kizáróan leszámol a bolsevizmussal kapcsolatos illúzióival. A kommunista „kasztállam" leírásában kendőzetlenül kirajzolódnak a párthatalom korlátai: a „kollektívumban betöltött alkotó funkció" mint a társadalmilag egyedül elfogadott pozíció, a funkcionáriusként kezelt értelmiség, az idejétmúlt művészeti doktrínák vagy a diktatúra elvét valló írószövetség. Moszkva mégsem feltétlenül csak a kollektivista hatalomgyakorlás jellemzése okán marad meg az olvasó emlékezetében, hanem legalább annyira a hiányzó vasárnapi harangszó, az alacsony házak miatt a város felett elterülő széles égbolt, a tél zord csendje miatt. S nem utolsósorban a „fagyos tükörteremhez" hasonló utcai élet miatt, ahol Benjamin számára a megérkezését követő első leckét a „tükörjégen járás technikája" jelentette, melyet el kellett sajátítania, ha boldogulni akart a vastag hótakaróval borított szűk járdákon. Kétségtelen, a moszkvai városkép ezzel, a hóborította utcák tükörjegén járni tanuló Benjamin alakjával lesz teljes, ahogy esetlenül és végső soron sikertelenül próbál eljutni céljai megvalósításához.



Az első Benjamin-mű, amely a háborút követően Adorno jóvoltából 1950-ben megjelent, a Márton László fordításában magyarul is olvasható *Berlini gyermekkor* volt. A maga korában a kiadás recepciótörténeti szempontból azért bírt nagy jelentőséggel, mivel kezdetét jelentette a szerző rehabilitációjának, s egyúttal elindította az életmű tudományos kutatását. A *Berlini krónika* alapját jórészt ugyanaz az életrajzi anyag képezi, mint a gyermekkorra fókuszáló írásé, melynek egy része a krónika egyes szövegegységeinek átdolgozásával született meg. Mindazok számára, akik a két mű német nyelvű filológiai dokumentációjának részletes megismerésére kíváncsiak, a Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur által létrehozott *Benjamin Digital* honlap nyújt kivételes lehetőséget, amely különböző kéziratos példányok és fakszimilék átfogó és részletekbe menő tanulmányozását tette elérhetővé.

A többi várostól eltérően Berlin mint a szülővárosa különleges szerepet töltött be Benjamin életében. Latinul a szülőváros jelölésére az *origo* kifejezés szolgál, rámutatva az ember származási helyére, ahol belép a földi életbe. A *Berlini Krónika* a gyerekkortól az egyetemi évekig fogja át a múlt elbeszélését, s benne a személyes emlékezetben „megélt Berlin" *(Berlin vécu)* képezi az ábrázolás tárgyát. Mindehhez olyan forma tár-

[1] Walter Benjamin: *„A szirének hallgatása". Válogatott írások,* szerk.: Szabó Csaba, Osiris, Budapest, 2001.

[2] Walter Benjamin: *A kószáló,* ford.: Kőszeg Ferenc = *Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok,* vál.: Radnóti Sándor, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 577–583.

sul, amely hangsúlyozottan megkülönbözteti magát az életet megszakítatlan folytonosságban elbeszélő önéletrajz műfajától, s helyette a felidézés pillanatnyiságában alakot öltő, az élet anyagából kiszakított múlttöredékek megragadásán alapul. Különös módon Benjamin maga vallja meg, hogy a városról szerzett tapasztalataiból talán a legfontosabbnak vélt mégis hiányzik, amikor elmeséli, hogy sosem töltött el egyetlen éjszakát sem fedél nélkül az utcán. A kötetet olvasva mindenesetre hamar világossá válik, hogy a megörökölt polgári jólét biztonságtudata és az ellene való ifjúkori lázadás személyiségformáló hatása mellett a szociális kiszolgáltatottság kétségtelenül nem tartozott a jómódú házból származó zsidó polgárfiú élettapasztalatainak sorába.

Az eredetileg 1932-ben készült mű talán legérdekesebb sajátossága, hogy elméleti problémaként tárgyalja az emlékezés témáját. Az emlékezet teljesítményét úgy vázolja fel, mint ami a szülővárost a kép archeológiája, míg az egykori gyermek alakját a fotográfia révén örökíti meg. Ha az emlékezet médiumaként definiált kép kétirányú leírásait összekapcsoljuk egymással, megmutatkozhat az a különös konstelláció, hogy az emlékezet archeológus alanya a dialektikus emlékképek révén miként ismer rá gyermekkori énjére. Benjamin nyilvánvalóan nem támaszkodhatott a városhoz köthető családi tradíció transzgenerációs emlékezetére, miután zsidó szülei nem tősgyökeres berlini családok leszármazottai voltak. Ennek hiányában a személyesen megélt jelentette számára a múlt médiumát, berlini írásai azonban ennek ellenére sem kezelhetők úgy, mint a megélt emlékezetének mediatizált fikciói. Berlin nem az élő emlékezet városa, ahova a mű kapuján belépve bárki újra visszatérhetne a századelő érintetlen világába, hogy ott mindent a maga régi patinájában láthasson viszont. A német főváros prózakrónikájának ugyanis az egyik rendhagyó vonása épp abból származtatható, hogy benne az emlékezet a fikcionális-mediális önfeltárás funkcióját tölti be. Benjamin tehát az emlékezést nem az ábrázolás inherens alapjaként, fikcióképző elemeként, hanem a mű önreprezentációjának kitüntetett vonatkozási pontjaként fogta fel. Mivel az emlékezet nem pusztán a múlt megismerésének eszköze, a *Berlini krónika* olyan műként ábrázolja önmagát, melyben az emlékezet feledésbe merült képek kiásására irányuló archeológiai munkaként jelenik meg. Mindenesetre ismerős toposzról van szó, amelyet Benjamin a *Kiásni és emlékezni* című írásában szintén kifejtett.[3] Az ásatásként elgondolt emlékezés a múlt színterén zajlik, ahol a felszín alatt betemetett halott városok fekszenek, s az elbeszélő minden szava saját múltjába vájt ásónyomként Berlin egy-egy elsüllyedt emlékdarabját hozza napvilágra. Megtörve a fikció illúzióját Benjamin műalkotása úgy nyitja fel önnön benső mélységét, hogy ezáltal az emlékezetnek az élményfikció illúzióját leépítő működésébe enged bepillantást. S ez az élmények nyersanyaga alól a tapasztalat emlékképeit kiszabadító archeológiai múltfeltárás végeredményben a megélt élet és a halott város együttállásában az individuális és a kollektív, az egyéni és a közösségi emlékezet egymást feltételező létezésére mutat rá.

Benjamin a szövegben az emlékezet másik modelljeként a fotográfiát helyezi el. A fényképben az a különleges, hogy mindig az én emlékét őrzi meg: az „önmagunkon-kívül-lét” elpusztíthatatlan képeit, melyek a mély-ént ért sokk következtében váratlanul születnek meg. Bár a *Berlini krónika* befejezetlenül maradt, mégis sokatmondó, hogy a szöveg egy traumatikus fénykép-emlék elbeszélésével zárul. Az unokafivér elhunytát az apa meséli el lefekvés előtt ötéves fiának, kegyesen elhallgatva a tényt, hogy a fiú szifiliszben szenvedett. Az önreprezentáció ezen másik fotografikus formájában az emlékező alany a halállal szembesülő passzív kisfiú alakjában látja viszont önmagát. Mindemellett a gyermek korántsem magányos figuraként, hanem a városban élő zsidó család tagjaként jelenik meg az emlékezet által fikcionált berlini élménymúlt világában: a rokonság körébe tartozó hozzátartozó halálhíre ennek a származáson alapuló mikroközösségnek a veszélyeztetettségére, a családi összetartozás nyújtotta biztonság sérülékenységére mutat rá. Az emlékezet munkája összességében a halál alakzatain keresztül végzi el az epikai mű és hősének önábrázolását: az élményanyag írói visszabontásával a felszín alatti romváros és a halott rokon híre magának az élményéletnek a véges eredetét leplezi le.

Egyik írásában Peter Szondi úgy írta le a Proust és Benjamin közti különbséget, hogy míg *Az eltűnt idő nyomában* írója a jövő elől menekülve indult el a múlt keresésére, addig Benjamin a múltban kereste a jövőt, hogy emlékezete révén újra fellelje az „eljövendő vonásait”: nem a múlt visszhangjaira fülelt, mivel számára a múlt nyitott és lezáratlan volta a jövő ígéretével volt terhes.[4] A múltba nyíló jövő felszabadítását azonban egyedül az írói munka révén elkészült művek által volt hivatott valóra váltani. *A belső világ krónikája* kötet írásaiban ezt a feladatot a fikciókritikai jelentéssel felruházott önéletrajzi emlékezet vállalta magára, amely a közösségi identitás formáit, a közös világnézeten alapuló párt, a kölcsönös érzelmeken alapuló párkapcsolat és a közös származáson alapuló család múltját két városhoz kapcsolva dolgozta fel. Benjamin számára Moszkva és Berlin volt a világ két azon pontja, amely megmutatta, hogy a közösséghez tartozás veszteségélménye miként képezheti alapját az életrajzi szubjektumot konstituáló várostapasztalatnak. Írásainak igazi újdonsága épp ezért feltehetően abban rejlik, hogy megtörik a vágy és az emlékezet fikcióképző mágikus hatalmát, amelynek fontos elméleti hozadéka, hogy a szellem sem marad médiumként foglya a nyelvileg megformált élményanyagnak. Ahogy azt korai nyelvelméleti szövegében kifejtette, Benjamin esetében a szellemi munka úgy értelmezendő, mint a legtöbbet kimondani abból, ami a nyelvként kimondható: csak a kimondott szóban van jelen a tiszta szellem a maga szuverén szabadságában.[5] S erről a szabadságról a most magyarul is közreadott önéletrajzi írásokban végső soron azok a múlhatatlan jövő fényébe állított városképek tanúskodnak a legegyértelműbb formában, amelyekben a hozzájuk kötődő élet varázs alóli feloldásának időpillanata a maga ikonikus egyszeriségében nyeri el végérvényes nyelvi kifejezését.

[3] „Hiszen itt így szól a tézis: minél mélyebb, vagyis minél létezőbb és valóságosabb a szellem, annál kimondhatóbb és kimondottabb […] a nyelvileg leglétezőbb, vagyis legrögzítettebb kifejezés, a nyelvileg legpregnánsabb és legkevésbé megingatható, egyszóval: a legkimondottabb, ugyanakkor a tisztán szellemi.” Walter Benjamin: *A nyelvről általában és az ember nyelvéről,* ford.: Szabó Csaba = *„A szirének hallgatása”. Válogatott írások,* szerk.: Szabó Csaba, Osiris, Budapest, 2001, 13.

BERETI Gábor

Gyors és korszerű

(Nagy Csilla: Privát dialektika — Válogatás a Penge-kritikákból. Madách Egyesület, 2020)

Ha valaki arra volna kíváncsi, hogy hogyan érvényesülhet a dialektikus látásmód az irodalmi alkotások gyorstesztje során, annak jó szívvel ajánlom Nagy Csilla *Privát dialektika* című kötetét. A gyűjtemény a szerzőnek az *Új Szó* című napilap két időszakában, 2011–2012-ben és 2018–2019-ben megjelent rövid kritikáiból ad válogatást. A műfaj nem ismeretlen, néhány éve hasonló zsánerű cikksorozattal rukkolt elő például az erdélyi Balázs Imre József is.

Az írások rövid, 2000 leütésen belül maradó reflexiók, melyek a könyvben *a tárgyuk műfaji vagy poétikai hasonlósága mentén rendeződnek* (részlet a könyv előszavából). Egyre inkább bevett, terjedőben levő, a gyorsuló idő igényeihez alkalmazkodó megoldás ez, bár „teljes körű műelemzésre nyilvánvalóan nem vállalkoznak, de orientálnak, értékelnek, és mindenekelőtt vitára késztetnek”.

A könyvcím hamar, már a gyűjtemény első, Tőzsér Árpád *Lélekvándor* című verskötetét ismertető cikk címeként megjelenik, az írás pedig, mint cseppben a tenger, megcsillantja szerzőnk intellektuális, elemzői karakterét. Nagy Csilla Tőzsér Árpád személyes időtapasztalatát említve például utal arra, hogy a kötetben Szabó Lőrinc és József Attila egyes versei *hogyan lépnek egymással párbeszédbe*, hogy miként hat a két költő *testpoétikája* az ars poétikáját *biopoétikával* vegyítő tőzséri attitűdre. „Az első ciklus az erkölcs, a bűn, az ösztönök elvont kérdéseit távolabbról, antik karakterek átsajátított történetei révén mutatja meg (tézis); a második a »saját szoba« (és »saját könyvespolc«) árnyait, az azokból »kinyerhető« tapasztalatokat vázolja (antitézis); a harmadik ciklus pedig mintha az előző kettőt összekapcsolva, a kétféle tudás személyiségben való egymásra rakódását vinné színre (szintézis)” — írja, miközben megjegyzi, hogy Tőzsér Árpád privát dialektikájának ugyanúgy fontos eleme az irónia és a humor is. Már itt láthatjuk, hogy Nagy Csilla mondandója kifejtéséhez azokat a kifejezéseket, szófordulatokat, terminus technicusokat használja, melyek a mérvadó elemzői gyakorlatot jellemzik, hogy beszédmódjának egy korszerű, a posztmodern látásmódot és nyelvet közvetítő szó- és fogalomhasználati apparátus a sajátja. Szerzőnk már itt teljes elemzői fegyverzetben

[5] „Hiszen itt így szól a tézis: minél mélyebb, vagyis minél létezőbb és valóságosabb a szellem, annál kimondhatóbb és kimondottabb […] a nyelvileg leglétezőbb, vagyis legrögzítettebb kifejezés, a nyelvileg legpregnánsabb és legkevésbé megingatható, egyszóval: a legkimondottabb, ugyanakkor a tisztán szellemi.” Walter Benjamin: *A nyelvről általában és az ember nyelvéről,* ford.: Szabó Csaba = *„A szirének hallgatása”. Válogatott írások,* szerk.: Szabó Csaba, Osiris, Budapest, 2001, 13.

áll előttünk, ahogy Zeusz előtt állhatott annak idején a fejéből kipattant Pallasz Athéné.

Könyvébe ötvenegy mű villámkritikáját válogatta. Ebből huszonegy verseskötet, kilenc próza, a többi vegyes műfajú. Az utóbbiak némelyike szemléletének forrásvidékét is érinti, mint például Kulcsár Szabó Ernő *Költészet és korszakküszöb* című munkáját, de a hatások és vonzódások felől tekintve érdekes Németh Zoltán *Hálózatelmélet és irodalomtudomány* című könyvéről írt reflexiója is. Amikor egy ízben pedig a szöveg disszeminatív természetéről tesz említést, a nem abszolút kritériumok szerinti látásmód mögött már Derrida is felsejlik.

S gyorsvázlatait éppen ez, az átfogó, modern irodalomtörténeti korszakfogalmakat működtető háttérismeret teszi izgalmassá. Mi több, e sokrétű eszközarzenállal a humán tudományok más területeire is elkalandozik. Többirányú felkészültsége a reflexív irodalomkritikákon túl egyéb szakmunkák, monográfiák szakszerű gyorstesztjére is predesztinálják.

Figyelmünket az utóbbiak közül a földrajzi érintettség okán a Miskolchoz, az északkeleti tájegységhez kötődő Vass Tibor pályáját bemutató munkának, Szalai Zsolt *sem.rendszer. A nyelv színe-változása Vass Tibor költészetében* (Parnasszus Könyvek, 2018) című könyvének ismertetése keltette fel. „Kortárs költő még nem lezárt életművéről írt monográfia akkor eredményes — indítja ismertetőjét —, ha a kritikai összegzés és az értelmezés kontextusának megteremtése mellett az új esztétikai, irodalomtörténeti tapasztalatok megfogalmazását is felvállalja. Szalai Zsolt Vass Tiborról írt poétikai kismonográfiája azonban csak részben ilyen." S tegyük hozzá, Nagy Csilla megállapítása mind Szalai Zsolt kismonográfiájára, mind Vass Tibor költészetére vonatkoztathatóan igaz. Hiszen Vass Tibor nyelvjátékos, szópoénos költészetének kánonbeli megítélése az új esztétikai és irodalomtörténeti tapasztalatok tükrében, úgy az újkomolyság fölerősödő igénye nyomán, a metamodern autenticitás szemléletformáló útkereséseinek következményeként változóban van. Nagy Csilla pengeéles értelmező karc(olat)ában pedig pontosan láttatja a változás irányát, erodáló hatását, s hogy e költészet valós dinamikáját feltárandó egy elmélyült, konceptuális és stiláris elemzést igényelt volna. Végül tűpontos észrevételként állapítja meg, hogy „a monográfia, bár regisztrálja a poétikai problémákat, azok komplex kifejtését már nem vállalja".

Az északkelet-magyarországi tájegység problémája még egy, a *Térbe rajzolt társadalom* című írásában felbukkan, amit a *Változó szerepek, változó városképek. Kassa és Miskolc a 20. században* témájú könyvről írt. Majd figyelme a humán tudományok egy másik problémaköre, a 20. századi női szerepeket érintő téma felé fordul. Itt két, egymástól egyébként távol eső történetet feldolgozó munkát vesz górcső alá. Az egyik Borgos Anna *Holnaplányok. Nők a pszichoanalízis budapesti iskolájában*, a másik Pető Andrea *Láthatatlan elkövetők* című könyve. Borgos Anna kötetéből, amely a múlt század elején induló női pszichoanalitikus karriertörténetekbe enged bepillantást, „a nőiség és az intellektuális tevékenység összefüggésére vonatkozó korabeli"



nézeteket a nők szerepvállalási lehetőségeinek a szempontjából exponálja, míg a másik eset fókuszában az 1944-es nyilas hatalomátvétel áll. Ennek utóéletéhez kapcsolódván a könyv szerzője egy népbírósági tárgyalás női elítéltjének a jegyzőkönyvi történetét rekonstruálja, amiből Nagy Csilla a többrendbeli gyilkossággal vádolt és halálra ítélt bűnös szociokulturális körülményeit emeli ki: a szöveg „a »nyilas nő« sztereotípiáját szétszálazva a konkrét esettanulmányon túlmutató kérdéseket vet fel, például a korabeli női szereplehetőségekkel, a magyarországi nyilas nőmozgalmak nyújtotta érvényesülési módokkal, az alsóbb társadalmi réteghez tartozó nők egzisztenciális problémáival kapcsolatban". Az eltérő esetek, figyel fel Nagy Csilla, a körülmények különbözősége és a növekvő időtávlat ellenére is érvényesen üzennek a nők 20. századból örökölt, ám még ma is megoldásra váró hátrányos helyzetéről.

Az „elméleti térfél" talán legizgalmasabb bejegyzését *Az olvasó esélye* címmel Molnár Gábor Tamás *Visszacsatolások. Irodalomértelmezés és reflexivitás* című könyvéről olvashatjuk. Úgy vélem, éles figyelmén túl leginkább itt mutatkozik meg kiváló elméleti érzékenysége. „Bár Molnár szemléletmódját […] a különböző befogadáselméletek […], a dekonstrukció […] és a kortárs (média)elméleti irányzatok határozzák meg, ám a könyv erénye éppen az, hogy a szöveghez való elfogulatlan viszonyulás stratégiáját igyekszik elsődlegessé tenni. Molnárnál az »értelmezés« kategóriája a szöveg minden dimenziójára kiterjed. A nyelvi, a retorikai és a poétikai meglátások érvényesítése mellett akár magába foglalhatja a szerzői intencióval és a referencialitással való számvetést is […]. De az interpretáció — írja — bizonyos mértékig mindig reflexió, a visszacsatolás pedig a mindenkori olvasó esélye marad."

A *Privát dialektika* elsődleges tanulsága tehát, hogy Nagy Csilla elemzői felfogása szerint inkább *a befogadás oldalán*, mintsem a szövegen belülről dönthető el, hogy egy szóbeli vagy írásbeli nyelvi produkció esztétikai minőség-e. Emellett szól, hogy már Kant is a szépet tapasztaló *szubjektumból* indult ki, ami a későbbiekben aztán megágyazott a *Privát dialektika*-típusú munkák szerteágazó útjai számára. Recenzens ennek ellenére megmarad amellett az ugyancsak Kanttól származó és mára már hagyományosnak tűnő elképzelés mellett, miszerint a szépről szóló tapasztalatainkat elsődlegesen a természet adja.

A könyv kiváló példája annak, hogy általános érvényű, korszerű ismereteket mozgósítva hogyan lehet szellemes, sziporkázó, privát dialektikát művelni. Nagy Csilla irodalomtörténész, kritikus, a pozsonyi Irodalmi Szemle szerkesztője, a kassai Pavol Jozef Šafárik Egyetem vendégoktatója hiteles, önálló szemléletű, szuverén alkotó. Könyve a gyors és korszerű tájékoztatásra példát adó munkák gyűjteménye.

RADNÓTI Sándor

A három filozófus*

Krasznahorkai László Man Booker-díjas mesterműve, *Az ellenállás melankóliája* a romlás, a depraváció regénye. Kezdettől jelen van minden körülményben, minden gondolatban, szóban, testmozgásban, tárgyban, a tájban, a természetben. Nem kibontakozik a szüzsében, hanem mintha meghatározná és kiválasztaná azt. Ezért érezzük a művet fantazmagóriának, miközben sehol sem tudjuk rajtafogni, hogy története túllépné a racionalitás határait.

A fantasztikus irodalom egy — romantikus — fajtáját Tzvetan Todorov határozta meg, méghozzá két terület, a racionális, de szokatlan és az irracionális csodás *(étrange, merveilleux)* között, s azt a — gyakran feloldatlanul is maradó — bizonytalanságot jelölte meg fő jellemzőjeként, amely a hőst és az olvasót eltölti, hogy az események az egyikben vagy a másikban találják-e meg a helyüket. Ha az elméletet ki akarnánk terjeszteni a fantasztikus irodalom más formáira is, akkor azt mondhatnánk, hogy a szokatlan a racionális, de *még nem lévő* képében a scifiben, a futurológiai irodalomban találja meg a helyét, a csodás pedig a *fantasy*ben, amely megállapodik az olvasóval abban, hogy nem létező dolgok márpedig léteznek. Ám sem az egyik, sem a másik kiterjesztés nem ismeri az *unheimlich*nek azt a művészileg termékeny érzését, amely az említett bizonytalanságból fakad, s amelynek fogalmát Freud éppen az ebben az értelemben vett fantasztikus irodalom legnagyobb alakjának, E. T. A. Hoffmann-nak egy novellája alapján dolgozta ki.

Freud értelmezése — megfejtése — is hozzájárult ahhoz, hogy ez a műfaj ma már a múlté. De elmúlásának története szélesebb keretben is elmondható. A bizonytalanság, a kétértelműség, amely jellemző volt rá, történelmileg átmeneti kétely volt a racionalizmus érvényességében, illetve felfüggeszthetőségében. Mellékdallama és ellentémája volt ez a 19. századot eltöltő bizalomnak a dolgok racionális megérthetőségében. De már 1919-ben Max Weber híresen írta, hogy „a fokozódó intellektualizálódás és racionalizálódás *nem* a saját életfeltételek gyarapodó ismeretét jelenti, hanem valami mást: azt a tudást vagy hitet, hogy *amikor csak akarnánk*, mindezt *megtudhatnánk*, hogy tehát itt elvileg nem játszanak közre titokzatos, kiszámíthatatlan hatalmak, hanem hogy ellenkezőleg, *számítással* — elv szerint — minden dolgot *uralhatunk*. Ez viszont a világ varázstalanítását jelenti."

* Elhangzott a Bécsi Egyetem *Das Unvorstellbare denken* (Elgondolni az elképzelhetetlent) című, magyar kulturális tárgyú konferenciáján, 2021. október 6-án.

A varázstól való megfosztottság negatívumként is megjelenhet, s azt a kiüresedést, amely az élet értelmére és tartalmára vonatkoztatható, kitöltheti a leghétköznapibb alakokban és helyzetekben is a fantazmagória. Két nagy filozófus is egyként Kafkát jelölte meg ennek a határátlépésnek az első nagy írójaként — Sartre és Adorno. Mindketten arra figyelmeztettek, hogy Kafka világának már semmi köze nincs a romantikus értelemben vett fantasztikushoz, hogy az ő esetében az adott, mindennapi, természeti és társadalmi ember vált fantasztikussá (Sartre), illetve a negatív realitás, amely fantasztikusnak tűnik, valójában csak a dolgok menete (Adorno). Ez nem kevésbé nyomasztó, *unheimlich*, azaz otthontalan, mint a romantikus fantasztikum, de alapvetően különböző.

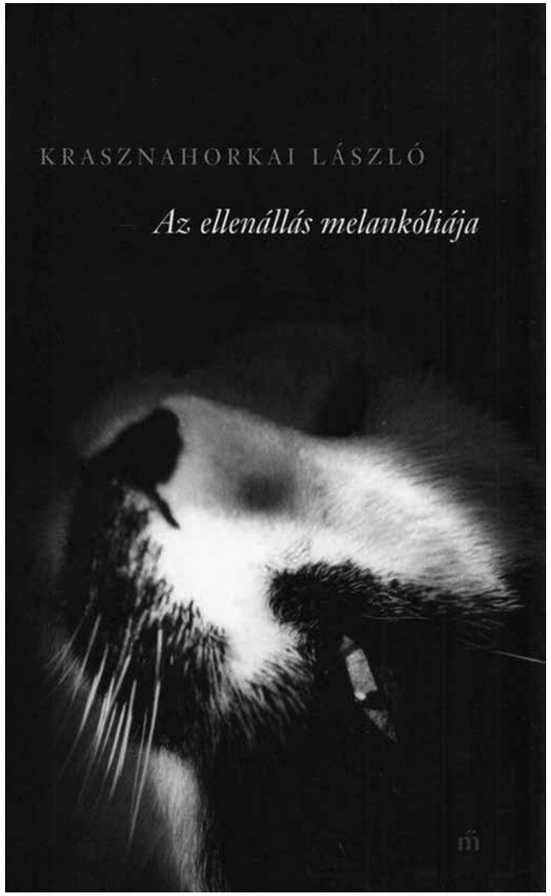
Azt mondhatnánk, hogy Kafka — teljesen függetlenül a közvetlen hatástól vagy még inkább utánzástól, epigonizmustól — *műfajjá* vált; abban az általános értelemben, amely csak jelzővé teszi e műfaj személyes megnevezését, és fölöslegessé mind a filológiai, mind a strukturális összefüggések kutatását. Ebben — de csak ebben — az értelemben tartozik Krasznahorkai regénye is ehhez a műfajhoz.

Négy csomópontot jelölök ki a könyvben ennek igazolására. A két főalakot, Valuskát és Eszter urat, a cirkuszi látványosságot, amely a kisvárosba érkezik, és a tömeget.

Valuska az író más regényeiben is föltűnő együgyű ember változata. Változaton semmi olyasmit nem értek, ami jelentős, gazdag karakterének ellentmondana. Csöndes oroszos hatást érzékelünk: a *jurogyivij*, az *igyiot* (félkegyelmű) típusáét, amelyet korlátozott képességei ellenére (vagy éppen okából) megillet valamiféle életszentség. E fogalmat nem transzcendens értelemben használom, hanem egy olyan általános jámborság és jóakarat értelmében, amelyet a világ nem igazol vissza. Forrása máshonnan is eredeztethető, a bolondságról, szellemi zavarodottságról egész Európában elterjedt nézet egyik válfajából, amely holmi bölcsességet, némi mélységet tulajdonít ennek az állapotnak. Továbbá kapcsolódik a „tiszta balga” hagyományához is. Mindehhez hozzájárul az angyal képzete — így jellemzi Eszter úr.

Valuska *egy ügye* a csillagok harmóniája, a nappal és az éjszaka, a napfogyatkozás magyarázata. Kocsmai mulatsággá válik, hogy napról-napra bemutatja emberekkel a Nap, a Hold és a Föld mozgását. Ezt az égi rendet vonatkoztatja analógiás módon az emberi rendre, s ez tölti el bizalommal, derűvel és hálával minden és mindenki iránt. Ebben a *sancta simplicitas*ban van valami végtelenül szomorú és nyomasztó, amely a mindent elárasztó romlás gyönge ellenerejeként működik mindaddig, míg a kiáradó gonoszság össze nem roppantja, s „nem hiszi többé, hogy a világnak 'varázsa' lenne”.

Valuska a kisvárosi társadalom alján, Eszter úr a tetején áll. A társadalmi hierarchiákat és azok mozgásait Krasznahorkai éppoly gazdagon és valószerűen ábrázolja, mint a lakások berendezését, vagy az utcán a szél görgette szemetet. Ez a minden pillanatban jelenlévő erős, noha mindig a romlás jegyében álló, s ezért negatív realizmus kerül egyensúlyba a nagy, allegorikus tömbökkel.



Eszter úr alakja is ilyen. Zenetanár, aki a világ kiüresedésére a zenei harmóniák világának újrarendezésében, újrahangolásában keresett megoldást, de már régen tétlen, kirekesztette magát a világból, s kihátrált a zenéből is; érzelmi életét kizárólag a neki is számos szolgálatot tevő Valuska iránti szeretete képezi. Meggyőződött róla, hogy rend nincs, csak káosz van, s „visszavonja” a gondolkodást, visszavonja a racionalitást.

A kisváros életét felizgatja egy cirkuszinak ábrázolt látványosság, a bálna bemutatása. De csak Valuska — és vele az olvasó — számára válik a Föld legnagyobb állata melville-i fantazmagóriává. (Noha a *Moby Dick* nemcsak regény, hanem bálna-enciklopédia is, amely a kor szintjén — a cetek halak — bemutatja a racionális tudást is, mint ahogy Krasznahorkainál is a racionalitás keretein, pontos fiziológiai leírásán belül marad a látványosság.)

Mindenesetre a leviatán hírére idegenek tömegei érkeznek a városba, s elvegyülve a városlakókkal — nem tudni, hogyan

— hívei lesznek, vagy már hívei is voltak a trupp tagjának, egy torzszülött törpének, aki prófétaként látja az „egészet”, s azt látja, hogy az egész: rom. A tömeg rombolni kezd, erőszakol és gyilkol, s mindent rommá tesz, amihez ér. Valuska is akarata ellenére közéjük keveredik, s itt éri a felismerés, amely véget vet optimista kozmológiájának.

Három világértelmező, három filozófus jelenik meg tehát a regényben. Valuska a maga együgyű módján csodának tekinti az égitestek kiszámíthatóságát, s amikor az emberek között olyan rettenetes botrányt tapasztal, amely felülírja ezt, feladja az ebből táplálkozó bizodalmat. Eszter úr a maga passzív módján, a rejtélyes törpe pedig elszánt aktivizmussal hirdeti a racionális gondolkodás végét, a káoszt, illetve a rombolást.

Ezek a nézetek és gyakorlati következményeik egyszerre reálisak és fantazmagóriák. Nincs szó bármilyen irrealitásról, az üres, tartalmatlan, kaotikus, romokban heverő világ éppolyan ismert gondolati figura és valóság, mint a fanatizálható, voltaképpeni célját nem értő és nem látó tömeg.

E „szélsőséges” alakokkal és eseményekkel szemben a kiszámítható normalitás áll, amely ugyancsak lidérces fantazmagóriává válik, méghozzá a fenti filozofémáktól való teljes érintetlensége okából. Valuska anyja, aki sikerületlensége fölötti szégyenében kiveti a szívéből és jobbára az életéből is a fiát, majd a tömeg tombolásának egyik áldozatává válik. Az opportunista polgárok, a cirkuszigazgató, az alkoholista rendőrkapitány, a rendcsináló katonák, s végül kiemelkedő alakként Eszter úr különélő felesége, aki hosszas mesterkedések eredményeképpen a kilengések után valamilyen formában átveszi a helyi hatalmat. Mindezek, legfőképp Eszterné — valószerűségük, realitásuk teljes megtartása mellett és távol az ábrázolás bármilyen karikírozó eszközétől — a vak életerő fantazmái, akiket közhelyeik rendjéből semmi sem válthat ki.

Az idő eközben halad a romlás sűrűsödő előjeleitől a bekövetkező végromlásig, majd a helyreállított rend semmi jóval nem biztató, semmit meg nem javító kifejletéig. Ám mégis, a könyv címében benne van az ellenállás szó. Magában a regényben is előfordul, de csak a katonai rendcsinálás összefüggésében, ami nem lehet azonos a címbéli ellenállással. A tépelődő elme nem tud másra gondolni, mint hogy az író a maga pozícióját fogalmazta meg, amely ellen akar állni a romlásnak, de a melankólia máris jelzi ennek reménytelenségét, s azt, hogy helyette csak kíméletlen, fantazmagórikus leírására futotta.

B. KISS Mátyás

„Társadalmi szerepet vállalok”

(Vida Kamilla: Konstruktív bizalmatlansági indítvány. Magvető, 2021)

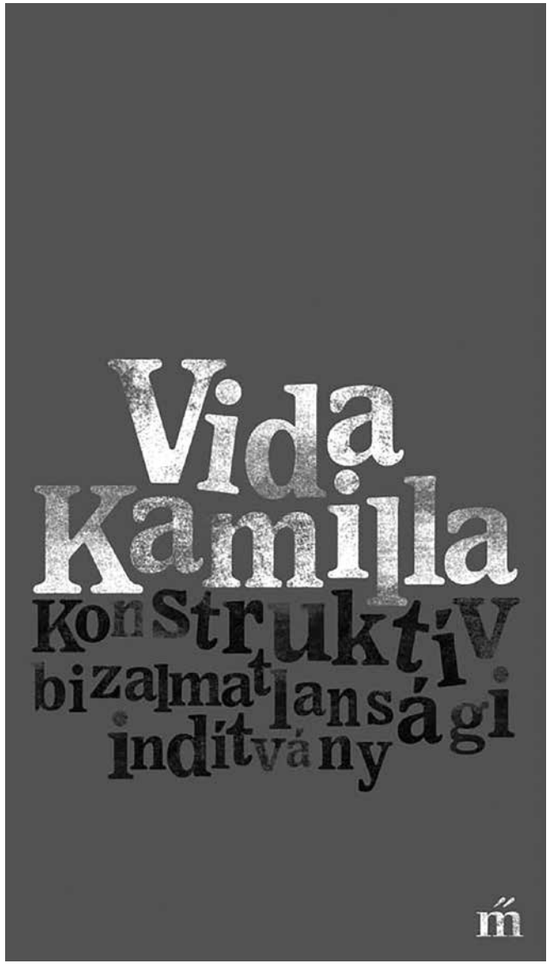
Vida Kamilla *Konstruktív bizalmatlansági indítvány* című verseskötetét finom irónia szövi át. Provokatív beszédmód, rendszerkritikus hangütés, popkulturális és klasszikus irodalmi kódok egymásra írása jellemzi ezt a költészetet. Vida Kamilla első kötetében a gyerek- és fiatal felnőttkor pillanatai mellett a huszonegyedik század első két évtizedének politikatörténetére és a kortárs irodalmi életre irányuló (ön)ironikus reflexiók is fontos szerepet kapnak. Az irónia ezekben a versekben — ahogy erre Lapis József is rámutatott[1] — kevésbé a beszélői személyre (az „egóra”), mint inkább az irodalmi rendszer működésére és társadalmi beágyazottságára irányul: „Hogyne lennék boldog, / hát itt vagyok, magvetős szerző vagyok, / a versek fontosak, én is fontos vagyok, / társadalmi szerepet vállalok.” *(Ez a kiadó társadalmi szerepet vállal,)* Az irónia mellett a melankólia is tetten érhető, különösen a József Attila Kör megszűnéséről szóló gyászversben, a kötet egyik legemlékezetesebb írásában. A versanyag legnagyobb része megengedi az azonos lírai beszélőt feltételező olvasatot. Ezt az útvonalat követve olyan Bildung-narratíva bontakozik ki, amelyben az egyéni felnövekvés/eszmélés története leválaszthatatlan a társadalmi-politikai kontextusról. A közéleti dimenzió meghatározó jelentőségét már a kötetcímet adó alkotmányjogi fogalom[2] előrevetíti. Konstruktív bizalmatlansági indítványt — mostanáig — egyetlen alkalommal nyújtottak be Magyarországon: a szocialista frakció 2009. április 7-én kezdeményezte Gyurcsány Ferenc kormányfői megbízatásának visszavonását és Bajnai Gordon kinevezését. Az eseménysor, melybe e történelmi pillanat ágyazódik, Vida kötetében is hangsúlyos: „Azt is gondoltam, hogy egy miniszterelnöknek / lemondani teljesen hétköznapi, / hibázunk, ez van, / és a politika úgy működik, / hogy a népnek maximum / pár évet kell nyavalyogni

[1] Lapis József: *Gyónás*, Alföld Online, 2021. 08. 10., http://alfoldonline.hu/2021/08/gyonas/ (utolsó megtekintés: 2021. 10. 02.).

[2] A bizalmatlansági indítvány *destruktív* és *konstruktív* formáját megkülönbözteti, hogy előbbi pusztán a kormányfővel szembeni bizalom megvonását szolgálja, utóbbi viszont egyúttal a tisztség betöltésére javasolt utódot is megnevezi. A képviselők tehát egyszerre szavaznak a regnáló miniszterelnök megbuktatásáról és utódjának kinevezéséről. Az 1990-es alkotmánymódosítás óta a magyar alkotmányjog (a 2011-es alaptörvény is) a bizalmatlansági indítvány konstruktív formáját alkalmazza.

ahhoz, hogy / legyen egy kedves szakértői kormány, / babaarcú üzletemberrel az élén." *(The Pointer Sisters)* A kötet élén három, meglehetősen provokatív mottó áll. A legelső, Majkától származó idézet („Régebben más volt / A 90-es években mindenki táncolt / És micsoda tánc volt") nosztalgikus automatizmusokat indít be, melyet az őszödi beszéd szavai billentenek ki: „Nem tudom nektek azt mondani, / hogy minden rendben lesz." A mottók sorát ebben a kontextusban akár ironikusan is olvasható rezignációval zárja a harmadik, Esterházy-idézet: „Uram. Valahogy már késő." Az *Egyszerű történet vessző száz oldal — a Márk változat* egyik gyakran idézett passzusából származó idézet („Gyáva a szívem. Az imák az Égben összeérnek. Uram. Valahogy már késő. Nem tudom rád bízni magam.")[3] *A mindenki rövidítése* című, istenkereső vershez kapcsolódik (a másik két mottót a *The Pointer Sisters* szövege értelmezi át). A három idézet láthatóvá teszi a kötetben kiépülő intertextuális háló szerkezetének erővonalait (popkultúra–politika–szépirodalom). A provokatív mottók tágas szövegteret nyitnak, ahol megfér egymás mellett Márai és Margaret Thatcher, Petőfi, József Attila, Kemény István, Harry Potter, Dosztojevszkij és Lukács György, az Esti Kornél együttes, továbbá Ambrus Attila, Berki Krisztián és Magyarország miniszterelnökei.[4] A komplex idézettechnika legérdekesebb példája a *Lajos* című, mindössze kétsoros darab: „Hasamban pillangók / döglenek." A vers mottója a thatcheri szállóige: „There is no alternative." A háromszavas mű egy transztextuális hálózat részeként válik értelmezhetővé. A szöveg az *Eszter hagyatéka* ciklusban szerepel, s a versben cikluscím által felidézett Márai-regény címszereplője szólal meg. Thatcher híres-hírhedt mondatának átvétele a neoliberalizmus legkarakteresebb nemzetközi képviselőjét a Márai-regény szélhámosával helyezi egy szintre. A kötet nyitóverse *(Majd visszatérünk rá a kommunizmusban)* a családi élet, az irodalomtörténet és a politika dimenzióit írja egymásra: „Ma már minden elképzelhető, mondja sokszor anyám, / a posztmodern gyermeke. / És ez veszélyes, mondja sokszor apám, / aki a *Tőték* megjelenésének évében született. / Minden mindegy, mondaná a testvérem, ha lenne, / és milyen nagy baj, hogy én mondom helyette." A generációs törésvonalak az irodalomtörténet lencséjén keresztül válnak láthatóvá. A posztmodern szabadságélménye („minden lehetséges") a vers beszélőjének szemében éppúgy érvényét vesztette, mint az idősebb nemzedék konzervatív óvatossága, s a „minden mindegy" beletörődő cinizmusává változott. Ám a kiüresedett eszmény helyére nem léphet új, mert a radikális változás legfeljebb elméleti síkon lehetséges: „Így váltsunk rendszert? — kérdezed. / […] / nem tudok válaszolni arra, hogy a forradalomért / adnám-e véremet."

A politika, a polgármester nagyapa alakján keresztül, magától értetődő természetességgel szivárog be a gyerekkor világába. A *Lakosság* ironikusan utal vissza a kötetnyitó szövegre, játékba hozva a gyerek és felnőtt nézőpont közötti kontrasztot: „Kokárdában hintázni már majdnem olyan, / mint forradalmat csinálni, / gondoltam nyolcévesen. / »A lakosság érdeke«, itt tartott, / amikor



leestem a mászókáról. / Gyorsan felálltam, és hősies tekintettel / kerestem nagyapám pillantását, / hogy lássa, életemet és véremet a hazáért, / vagy a lakosságért, / vagy amiért éppen." A lírai beszélő csipetnyi öniróniával reflektál arra, ahogy gyerekként látta nagyapját, s ahogy képzelete élettel töltötte fel az ünnepi beszéd frázisait. A költemény megejtően aknázza ki az idősíkok és reflexiós szintek kontrasztjának lehetőségeit: „Nagyapám a konyhában beszélgetett / apámmal a rendszerváltásról, / meg az Európai Unióról, amit egy ezerszínű, csillogó, / kattogó gépnek képzeltem. / Sokat gondoltam erre, hogy bárcsak megérinthetném." Ez a kép a kötet egyik legemlékezetesebb, legerősebb pontja, a részlet utolsó sora mégis túlírtnak érződik, a poétikai színvonal megsínyli a kép túlnyújtását.

A *The Pointer Sisters* a *Lakosság* párverse. Mindkét szövegben meghatározó a politika gyermeki perspektívából való észleléséhez kapcsolódó utólagos, ironikus önreflexió, ám amíg a *Lakosság*ban a nagyapa, a *The Pointer Sisters*ben a média közvetíti a nagypolitika eseményeit. Ez a darab is egy forradalmi évfordulós ünnepéllyel indul: „Amikor az '56-os forradalom 50. évfordulóján / én mondtam a verset a városi ünnepségen, / […] / este pedig hazamentünk, néztük a közvetítést, / akkor hallottam először azt egy / bemondó szájából, hogy Blaha Lujza tér. / Azóta már kétszer szakítottak ott velem, / és egyszer megrándult arrafelé a bokám." A megrázó tömegjelenetek a médiumon keresztül, vakuemlékként íródnak be a szövegbe. Nemes Z. Márió *Barokk femina* című, széles körű kritikai visszhangot kiváltó kötete szintén 2006 őszének eseményeihez nyúlt vissza, Vida Kamilla nyelvi-retorikai stratégiája azonban gyökeresen eltér Nemes Z. poétikai céljaitól és eszköztárától. Nemes Z. elsősorban egy túlazonosuló gesztusrendszer, az ideologikus nyelvi apparátusok látványos túlműködtetése révén éri el a trópusok allegóriájának permanens parabázisát, Vida szövegében viszont a reflexiós szintek közötti feszültség az irónia legfőbb forrása.

A két poétika között a beszélői pozíciók szintjén is tetten érhető a különbség, ahogy erre Fenyő Dániel pontosan rámutatott: míg Nemes Z. Márió a beszélői helyzet folyamatos elbizonytalanításával játszik, Vida Kamilla a beszélői szubjektum pozíciójának stabilitására épít, lehetővé téve a megszólalások társadalmi-politikai jelentésének és értékének egyértelmű visszafejtését.[5] A szubjektumpozíciók kérdése kulcsfontosságú, hiszen már Mannheim Károly rámutatott arra, hogy a megnyilatkozások ideologikumát vizsgáló eljárás (mind a partikuláris, mind a totális ideológiafogalom esetében) az eszméket az őket kimondó szubjektum léthelyzetének függvényévé teszi.[6] A beszélői pozíciók elbizonytalanítása ezt az olvasásmódot provokálja. Ez azonban nem jelenti, ahogy ezt Vida Kamilla is feszegette a *Barokk femináról* írott kritikájában — bár az értelmezés hatókörét cikkében meglehetősen szűkre szabta —, hogy egy ideologikus beszédmódokat parodizáló szöveg ne lehetne adott esetben maga is ideologikus.[7]

Vida nyelvi transzparenciája világossá teszi, bátran vállalja a lírai beszélő (és a szöveg) társadalmi-ideológiai pozícióját. Ám ez nem okozza költészetének egysíkúvá válását: a popkulturális és szépirodalmi utalásháló együttes használata, a reflexiós szintek feszültsége, a játékosság és a finom irónia megmenti a műveket a monotóniától. A *The Pointer Sisters* jó példa erre az üdítő együttállásra. Már a cím is játék: Gyurcsány Ferenc a The Pointer Sisters dalára adta elő miniszterelnöki táncát, megismételve Hugh Grant jelenetét az *Igazából szerelem*ből. A versbeszéd központi alakzata az aposztrophé: „Azért nem tudlak utálni, mert te voltál az első, / az elsőt pedig sosem utáljuk, és amúgy is természetesnek / tűnt minden. Normális volt, hogy panaszkodott rád / mindenki, mert fanyalogni sikk, fanyalogni kifinomultság. / Pár hónappal később beiratkoztam a Szabóékhoz lovagolni. / Megtetszettek a lovas rendőrök. // Nem volt bennem kétség, hogy Gergényi Péter / jól dolgozott, és megfelelően látta el a feladatát…" Gyurcsány Ferencnek a szerelmi líra retorikájára emlékeztető megszólítása a végletekig fokozza az irónia erejét. A *Lakosság* gyerek-énje még harmonikusan képzelte el a politikai közösség életét. Ezen a ponton a múltbeli én már érzékeli a közösséget végletesen megosztó disszenzust, megmagyarázni azonban (még) nem tudja, megpróbálja hát elsimítani: „Hittem, hogy a dolgok többé-kevésbé rendjén vannak, / […] / És az autóhitel már csak ilyen, hogy a törlesztőrészlet, / az bizony növekszik."

A vers ezután ugrást hajt végre az idősíkok és reflexiós szintek között, csípősen célozva a megszólított politikus jelenkori, önmémesítő gesztusaira: „Örökké akarsz élni, azért vagy mém." A szöveg ironikusan fordítja ki a kötet élére került Majka-töredéket: „Régebben más volt, a 2000-es évek elején mindenki táncolt, / mi ott maradtunk az általános iskola sportcsarnokában, / farsangi bál, kifulladásig kapkodjuk a levegőt / […]. // Mi, akik a 2000-es évek elején voltunk általános iskolások, / nem hagyhatjuk abba a táncot, folyamatosan kell csinálnunk, / hogy ne uralkodjon el rajtunk az az apáinktól örökölt / másnapos szorongás". Az idézet ebben a kontextusban többszörösen ironikussá válik, hiszen a „mindenki táncolt" kitétel az egykori miniszterelnökre is vonatkozik, ráadásul a dalszöveg parafrázisa ebben a kontextusban — figyelembe véve a kötet gyakori klasszikus irodalmi utalásait — Arany János *(Kertben)* felől olvastatja magát. Vida költészetének jellemző eljárása, hogy a popkulturális átvételeket, eredeti kontextusukból kiemelve, „kipreparálja", és többletjelentéssel ruházza fel.

A *Konstruktív bizalmatlansági indítvány* legizgalmasabb darabjai láthatóvá teszik a kultúra intézményrendszerének automatizmusait, ám eközben a szövegek saját megjelenésük kontextusára és megírtságukra is képesek reflektálni. *A gép pihen* az ösztöndíj-bürokrácia jellegzetes szövegtípusait imitálja: „Ez a vers az ELTE támogatásával készül, / pontosabban a vers megírása közben az ELTE / Ösztöndíjbizottságának határozata értelmében / havi 30 ezer forint juttatásban részesülök. / […] / Az

[3] Esterházy Péter: *Egyszerű történet vessző száz oldal — a Márk változat,* Magvető, Budapest, 2014, https://reader.dia.hu/document/Esterhazy_Peter-Egyszeru_tortenet_vesszo_szaz_oldal_a_Mark_valtozat-16282 (utolsó megtekintés: 2021. 10. 02.).

[4] Az intertextuális utalások felfejtéséhez érdemes összevetni az Esti Kornél *Rohadt eső* című dalát a *Palkóavar* című verssel (a dalt Vida a kötethez készült playlistre is fölvette), illetve Lukács híres cikke, *A bolsevizmus mint erkölcsi probléma* Dosztojevszkijt idéző záró sorait a *Megszűnt a József Attila Kör* című darabbal.

[5] Fenyő Dániel: *Radikális transzparencia,* Litera, 2021. 05. 06., https://litera.hu/magazin/kritika/radikalis-transzparencia.html (utolsó megtekintés: 2021. 10. 02.).

[6] Karl Mannheim: *Ideológia és utópia*, ford.: Mezei I. György, Atlantisz, Budapest, 1996, 75.

[7] Vida Kamilla kritikájából és Nemes Z. reakciójából két poétika és nyelvfelfogás éles különbsége (vagy akár párbeszéd-képtelensége) olvasható ki, s emellett úgy tűnik, hogy az álláspontok a költészet társadalmi szerepének eltérő értelmezéseiből indulnak ki. Vida Kamilla: *Engedjük szabadon,* Élet és Irodalom, 2020. január 3. Vö. Krusovszky Dénes: *„Magyarország az ismétlés pokla". Krusovszky Dénes interjúja Nemes Z. Márióval,* Magyar Narancs, 2020. 05. 16., https://magyarnarancs.hu/sorkoz/magyarorszag-az-ismetles-pokla-129814 (utolsó megtekintés: 2021. 10. 02.).

ösztöndíjat az elmúlt hónapban ételre, kollégiumra, / bérletre, cigarettára, könyvekre / és új fürdőruhára költöttem." A lírai beszélő a következő versben *(Móricz Zsigmond)* leleplezi önmagát: „Egyébként nem kellett volna előre inni a medve bőrére, / az előző szöveget ugyanis még / az eredményhirdetés előtt írtam, / és nem kaptam meg végül az ELTE ösztöndíját. / 2020 nyarán a Móricz Zsigmond-ösztöndíjat viszont igen, / […] / Amúgy megjavultam, amióta azt a verset írtam, / már nem költök annyit cigire az ösztöndíjból, / amennyit anno költöttem volna. / Ezt anyukámnak is üzenem, / megnyugtatásul. Ne aggódj, ez nem egy vers, / nem lehet összevissza hazudozni."

Ezek a versek az én poétikai szituáltságát teszik kérdésessé. Az első, naiv benyomás vallomásos beszédmódot érzékelhet, a megszólalásnak egy szövegen kívüli énhez való rögzítettségét feltételezve (a lírai beszélőt mintegy a külső én reprezentációjaként azonosítva). Ilyesmiről, természetesen, szó sincs. A *Móricz Zsigmond* René Magritte-re emlékeztető zárlata ebben az értelemben is önleleplező, sőt, a félrevezető olvasatot megelőző önvédelmi gesztus. A szerző esterházys megoldásokkal írja a szövegbe önmagát („Ez a könyv rólam szól, nem rólatok"; *Ez a kiadó társadalmi szerepet vállal,*), reflektálva kötetének tervezett és megvalósult borítóira (eszünkbe juthat a *Termelési regény*nek a „pispeklila" borítója, melynek színétől a *Konstruktív bizalmatlansági indítvány*é épp csak egy árnyalattal tér el). „Persze ez is egy vers voltaképp, / amiben akár hazudozhatok is egy fiktív borítóról…" — írja a *Csigaház*ban, ironikusan fordítva meg a *Móricz Zsigmond* zárlatát. A szerző távolról sem halott — ám ez még nem jogosít föl arra, hogy minden szavát készpénznek vegyük. Ezt játssza ki a legutolsó, kötetcímadó költemény is, amelyben a beszélő, Domján Edit észrevétele szerint, saját maga (saját kamasz énje) ellen nyújtja be a konstruktív bizalmatlansági indítványt.[8]

A versek saját „íródásukon" túl megjelenésük folyamatára is reflektálnak, hiszen ahhoz, hogy a művészet láthatóvá váljék, ki kell kerülnie a kultúrpiacra: „Ez a kiadó társadalmi szerepet vállal, / mondta jelentőségteljesen, / mielőtt az összeizzadt fotelből / visszakérdeztem volna, hogy ez mégis mi a faszt jelent. / Hozzátette: nekünk fontos, hogy legyenek verseskötetek. / Lerakta elém a sorozat eddigi darabjait Röhrigtől / Kállayig, mint a kihajtható legyezős skálát / szobafestés előtt: / válasszak majd színt." *(Ez a kiadó társadalmi szerepet vállal,)* A piac azonban szűkös, különösen lírakötetek számára, melyek kiadása nem a közvetlen anyagi haszon, hanem a „társadalmi szerep" (a presztízs fenntartása) miatt fontos a kiadónak: „ha szerencsém van, megveszik háromszázan, / Facebook-ismerősök, szakmabeliek, / véletlen karácsonyi ajándék, gimis barátnők, gondolom. / A szakmabeliek, ők fontosak, ők megveszik, / megveszik és elolvassák, és megkérdezik, hogy ez / ilyen közéleti költészet, és ha igen, mi végre." Rafinált megoldás: a szerző pontosan tudja, milyen diszkurzív térbe lép szövegével, és előre bekalkulálja a „professzionális olvasók" várható reakcióját, célozva a tízes évek elején, a közéleti költészet[9] kapcsán kibontakozó irodalmi vitákra. Tamás Gáspár Miklós diagnózisa szerint a magaskultúra ma már csupán „[…] a magaskultúra specialistáinak a kultúrája. Kis ezoterikus szakma, amelyet csak a szakmabeliek értenek. Ma a költők költőknek írnak, mint a mikrobiológusok mikrobiológusoknak — ilyen még sose volt."[10] Innen olvasva Vida sorai keserű iróniával hatnak. Hiszen persze szükséges, hogy a mű kivívja a szakmai elismerést, szülessenek a kritikák és recenziók, lépjen működésbe a kanonizáció (és a reklám) gépezete, de mintha mégis az volna itt az igazán fontos, hogy a versek minél több olvasóhoz jussanak el, hogy hassanak, hogy megrázzanak.

Nincs könnyű dolga a művésznek, ha megpróbál kitörni ebből a zártságból. Nem elég újszerű és figyelemfelkeltő nyelvet kidolgozni, a marketing, a hype erejére is szükség van. Zelei Dávid joggal emelte ki, hogy a *Konstruktív bizalmatlansági indítvány* megjelenését, debütáló verseskötethez képest, szokatlanul erős hírverés övezte.[11] Ám a kommunikációs gépezet mozgásba hozásához olyan líranyelvre volt szükség, amely képes új olvasók megszólítására. A popkultúra–politika–szépirodalom hármas kódrendszerét működtető, ironikusan nosztalgikus és provokatív költészet alkalmas erre. A fülszöveg kissé hatásvadász módon ragasztja a *generációs kötet* címkét a műre („Szót kér a Z generáció, és nem lesz benne köszönet"), ebben az esetben mégsem látom indokolatlannak a megjelölést. Fehér Renátó *Garázsmenet*e (2014) után Vida Kamilla kötete egy újabb, még fiatalabb nemzedék alapélményeit (klímaszorongás, genderkérdések, COVID-világjárvány, politikai reménytelenség) és közéleti eszméléstörténetét sűríti össze. Ironikus beszédmódjával és témáival megtalálja a zártságból kivezető egérutat, anélkül, hogy gicscsé vagy kulturális tömegcikké válna. Természetes, hogy nyelvére és témáira sokan rezonálnak, sikere megérdemelt. Poétikájának ugyanakkor gyenge pontjai is vannak. Bármennyire is hatásosak, élvezetesek és üdítőek Vida versei, gyakran támad az a benyomás, hogy nem lépnek túl a nyelv eszközjellegén, nem válnak le a szavakat pusztán „használati tárgynak" tekintő, „utilitárius nyelvhasználatról".[12] A szerzőiség beíródásával, az én szituáltságával és a könyvészeti kódolással való játék, illetve a kötetzáró vers önfelszámoló gesztusai jelzik viszont, hogy Vida költészete képes lehet megtalálni a kitörési pontot. Nagy kérdés viszont, hogy az utilitárius áttetszőség végleges elhagyása nem omlasztaná-e össze a siker biztosítékát jelentő kódrendszert és nyelvi építkezést.

[8] Domján Edit: *Egy forradalmár, ha volna ilyen,* Dunszt, 2021. 06. 22., https://dunszt.sk/2021/07/21/egy-forradalmar-ha-volna-ilyen/ (utolsó megtekintés: 2021. 10. 03.).

[9] A közélet hangsúlyos szerepét figyelembe véve érdemes kiemelni, hogy Vida versei milyen gyakran idézik Petőfi költészetét: a kötet intertextuális hálózatának ő az egyik legfontosabb csomópontja.

[10] Koltai Mihály Bence – Zsurzsán Anita: *Interjú a 70 éves TGM-mel,* Eszmélet, 2018/4, 23–24.

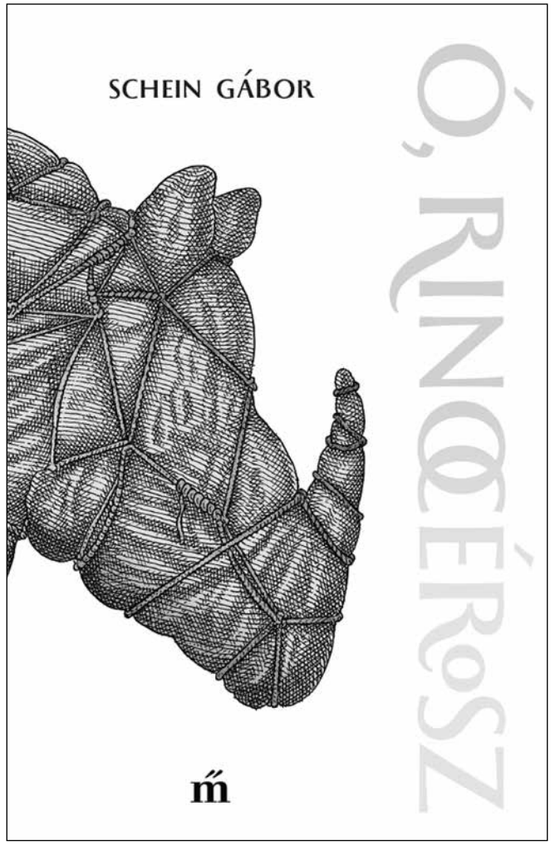
[11] Zelei Dávid: *Spleenné lett magyar hazátok,* Élet és Irodalom, 2021. augusztus 27., https://www.es.hu/cikk/2021-08-27/zelei-david/spleenne-lett-magyar-hazatok.html (utolsó megtekintés: 2021. 10. 02.).

[12] Vö. Jean-Paul Sartre: *Mi az irodalom?,* ford.: Nagy Géza = Uő: *Mi az irodalom?,* ford.: Nagy Géza – Vigh Árpád, szerk.: Dobossy László, Gondolat, Budapest, 1969, 33.

RÁKÓCZY Krisztina

Rinocérosz-eposz

(Schein Gábor: Ó, rinocérosz. Magvető, 2021)



A 2008-as *Bolondok tornya* című verses elbeszélés után Schein Gábornak ez a második olyan kötete, melyben összeköti a versben való megszólalást és az epikus nagykompozíciót. Az *Ó, rinocérosz* verses regény, melynek már első számozott darabjából kiderül, hogy olyan komplex szöveggel van dolgunk, amelynek aprólékosan kidolgozott világába belemerülhetünk:

> Európét, a szidóni szüzet egy rozmaringillatú,
> fehér rinocérosz rabolta el. A fehér bikával
> a krétaiak királyuk afrikai származását akarták
> feledtetni. És hogy szívükben sosem lakott béke.
> Szidón elvégre háborús hely. Meséljen erről
> Sigurd, a királyi lovag? Vagy a tüntető halászok,
> akikbe 1975 februárjában belelőttek? Az idő
> oda-vissza múlik. A mezőt dobok és sípok
> hangja tölti meg, a szűz már kosárnyi virágot
> szedett. Két eunuchja, Jean és Berenger beljebb
> a fák alatt beszélget: — Ó, a türelem és a kultúra
> fegyverei. — Vajon fegyver volna a vers is?
> — Ahol állatok mítoszokat hordoznak,
> bármi megtörténhet. Mert hát mi az állat?
> Járó por. És mi az ember? Beszélő sár.

Első lépésként Schein Gábor orientálja az olvasót a hellenisztikus világban; elvégre ki emlékezett arra, hogy a föníciai Szidón, avagy Szaída kikötőváros Libanonban van? S főként, ki gondolt Libanonra és Szíriára mint Afrika részére? Az ókori krétaiak: ugyanis ekkor a határ Afrika és Ázsia között a Halfaya-hágó volt, s így Szíria és Libanon Afrikához tartoztak, Egyiptom pedig Ázsiához. Schein átfut velünk Szidón pár ezer éves történelmén, Sigurd norvég király 1110-es ostromán, a libanoni polgárháborún, mintha ez a történelem már akkor, Európé elragadásakor benne lenne a szidóniak jövőjében és temperamentumában. Ezután jön Jean és Berenger, és az olvasó hirtelen megérti, miért áll egy Ovidius-idézet az előző oldalon. A két karakter ugyanis Eugène Ionesco 1959-es *Rhinocéros* című, a théâtre de l'absurde zsánerébe sorolható darabjából származik, melyben a rinocéroszok megjelennek egy provinciális francia kisvárosban, majd szépen, lassan, tüzetes tagadás után a város lakói átváltozáson mennek keresztül. „Rinocéroszokká", Ionesco nácizmusmetaforájává változnak. Beszélgetésük anticipáció: így jelzi szerzőnk, hogy ez a verses regény egy igen türelmes kulturális fegyver lesz.

Schein Gábor 2021-es műve, az *Ó, rinocérosz* azáltal, hogy egy, legfeljebb két oldalt érintő versekre tagolódik, kiválóan fogyasztható olvasmány. Mint Örkény *Egyperces*eit, úgy lehet az egyes verseket olvasni, mialatt „a lágy tojás megfő, amíg a hívott szám (ha foglaltat jelez) jelentkezik". Az *Ó, rinocérosz* versei külön-külön is olvashatók, ugyanis individuálisan is frappánsak, s egy-egy egész világot foglalnak magukba. Az *Egyperces novellák*hoz abban is hasonlít Schein kötete, hogy közéleti jelentőséggel bíró témák, az író jelenében releváns kulturális és társadalmi mozzanatok töltik meg az oldalakat, ezenkívül Örkény 1968-as útmutatása a groteszkhez igen jól alkalmazható Schein kötetének értelmezésekor. Talán annyiban különbözik a helyzet, hogy amikor e kötet olvasására készülve fejjel lefelé, saját, terpeszben álló lábaink között tekintünk a világra, Schein bokán ragad minket, majd pedig egy rinocérosz megindul velünk az időn át. A kötet 154 plusz 1 rövid versből áll, melyek külön-külön is működnek, miközben rendkívül izgalmas egészet képeznek együttesen; nem eposz, inkább epikus jegyeket hordozó szöveg. A kötet elején álló

Ovidius-idézet az *Átváltozások* prooimionja, mely itt invokációként működik. Vannak toposzok, melyek átszövik a művet, ilyen például a „semmi", avagy a nem létezés, a láthatatlanság és az emlékezés témája. A rinocérosznak állandó, eposzi jelzője nincs. Pontosabban a rinocérosz egyre gyarapodó jelzői, újabb és újabb karakterizálása által halad a szöveg. A rinocérosz eposzunk hőse. Ám már az első pillanattól tisztában vagyunk azzal, hogy a rinocérosz nem egy hérosz, hanem egy tragédia főszereplője, akinek elidegeníthetetlen belső hibáit már az első pillanattól elárulja nekünk a szöveg. Európa kultúrtörténetén halad végig mind a szöveg, mind a rinocérosz; ezt epizodikusan teszi, szükségszerűen az intertextualitás szálaival más szövegekbe fonódva.

A probléma a harapásnyi versekkel az, hogy megemésztésük már korántsem egyszerű. Az aprólékos, reáliákban gazdag, számtalan más szövegre utaló, komplex kidolgozás által lesz az *Ó, rinocérosz* egyben fogyaszthatatlan is. Mert nem közismert tény a kontinensek ókori felosztási rendszere, s a Ionescodarabot sem látta mindenki. Ha az olvasó nem is tud minden kulturális utalást azonnal azonosítani, akkor is érzékelheti a referenciákat, de ha nem néz utána, a szöveg egy rétegére nem lát rá. A kérdés az, hogy mennyire zavarja és idegeníti el az olvasót annak tudata, hogy a szöveg egy dimenziója láthatatlan marad számára, hogy fontos kontextusai nem tárulnak fel előtte, ha nem dolgozik meg érte.

Talán azt mégsem állíthatjuk, hogy a reáliák megértése nélkül élvezhetetlen lenne a mű. Schein úgy alkotja meg a narratívát, hogy nem kell tudnunk, hogy Szidón régen Afrika részének számított, mert az elbeszélő elmondja ezt nekünk, s átitatja rozmaringillattal, nehogy az Afrika déli részén elhelyezkedő kietlen bozótokra gondoljunk. Az olvasó egészen sok mindent tanulhat közös kultúrtörténetünkről a pillanatképszerű leírásokból. Persze a referenciák ismerete gazdagítja a szöveget. Jobban fáj Jean és Berenger beszéde, ha ismerjük a darabot, és tudjuk, hogy egy ponton Jean is rinocérosszá változik, s lakásából öklelve elkergeti barátját, Berengert, akinek megfordul a fejében, hogy akkor ő is rinocérosszá akar lenni. De hiába, nem tud. Vagy amikor „beszélő sár"-nak nevez minket, embereket a megszólaló, ha egyszerre halljuk a *Teremtés könyvé*t és a *Hamlet* első monológját, talán mélyebben hat át minket a pátosz érzése.

„A rinocérosz semmit sem tudott, semmit sem tett." (23) A rinocérosz érdekes, produktív kapcsolatban áll a semmivel és a láthatatlansággal. „Hogyan tud ennyire lenni, ami nincsen?" (60) „Hogy miért van egyáltalán valami, miért nem inkább / a semmi, jegyezte föl a rinocérosz, nem szolgálhatunk / magyarázattal." (142) Az, hogy a rinocéroszt nem látják, hogy a rinocérosz nem is létezik valójában, és hogy valahogyan a semmi által létezik igazán, újból és újból megjelenik a köteteben. Ha Orosz Istvánnak a borítón található, *Becsomagolt Rino* című képét, az összekötött rinocéroszprofilt, melyet mintha egy bizonytalan anyagba bugyoláltak volna, vagy egészen ebből a hálószerű textúrából lenne önmaga, ráfektetnénk Dürer rinocéroszára, tökéletes átfedést tapasztalnánk. A borítóból, na meg a „grafithegyek" többszörös megjelenéséből sejthetjük, hogy Orosz István *Szent Rinocérosz gyermekei* című könyve az egyik fontos intertextusa Schein szövegének. Az Orosz-kötet ikonja szintén Dürer látatlanban megrajzolt rinocérosza. Ennek a rinocérosznak a „gyermekei" az alkotók, akiknek műveiről esszéket, folyóiratcikkeket, kritikákat, kiállításmegnyitóknak a szövegét közli kötetében Orosz István. Schein mintha Orosz krédójával dolgozna, miszerint: „hivatásunk hőn szeretett címerállataként gondolunk rá… Nehézkes, böhöm bestia, mégis a könnyű, szárnyaló képzelet megtestesítőjeként gondolunk rá, hiszen Dürer úgy rajzolta le, majd metszette fába, hogy sohasem láthatta. […] A rinocérosz az alkotó képzelet apoteózisa".[1]

Többek között ennek a bizonyos soha nem látott rinocérosznak használja fel a történetét Schein, és ezzel együtt átveszi Orosz koncepcióját, miszerint a rinocérosz egyben alkotó és a fantázia megtestesítője. Ezért sem meglepő, hogy a rinocéroszt újra más és más módon jeleníti meg Schein. Bár a semmi témáján túl a szövegnek vannak bizonyos folyamatos hozzávalói, mint például az elefánt–rinocérosz dichotómia, a rinocérosz haszontalan állat: „Ridikült se / lehetne belőle csinálni" (23); az elefánt megvédi a rinocéroszt (20); a rinocérosz „Győzedelmes állat, / az elefánt halálos ellensége". (32) Mánuel király parancsára egymással szembe is állítják a két állatot egy arénában (59), hogy idősebb Plinius elméletét ellenőrizzék. Talán a legfontosabb visszatérő motívum rinocéroszunk folyamatos jegyzetelése. A kötet leggyakrabban visszatérő mondata: „jegyezte föl a rinocérosz". Hogy mit jegyez fel a rinocérosz? Mindig mást, de az írás mozdulatai által egyre közelebb kerül az író, avagy az alkotó személyéhez.

Schein Gábor a rinocéroszra transzponálja az emberiségtörténet különböző, közismert epizódjait. A rinocérosz nagyon sok mindennek metaforája. A 106. fejezetben Clara Ann Thompson, akiről fehér embereknek kell bizonyítania, hogy tényleg ő, aki szökött fekete rabszolga volt, és verseket írt. A 43. fejezetben a rinocérosz Mózes vagy a zsidóság, ám a vándorlás korbáccsal történik, és egy cirkuszban végződik, a sivatag közepén. A 44. fejezet pedig egy enyhén átformált idézet Gorove István *Nemzetiség* című könyvének *Remény a Zsidók Magyarosodása ügyében* fejezetéből, mely 1842-ben jelent meg. Schein hasonló transzpozíciókat hajt végre bizonyos kurrens történésekkel is, például ilyen a kölni önkormányzat döntése, hogy menekülttábort létesítsen egy temető területén (25), vagy a Magyar Állami Operaház 2019-es Porgy és Bess előadása. (47) A „rinocérosz vidáman harákol, / tüsszög és köhög, szántszándékkal szétszórja keleti / bacilusait". (54) A rinocérosz a koronavírus-járvány. A rinocérosz az *Énekek éneké*nek menyasszonya. (61) „Egy kavics vagyok" — jegyzi föl a rinocérosz, és ezután felemelik. A rinocéroszból egyszerre kettő van, s egyikőjük az igazság megtestesülése, ezért a másik hosszan szalad utána, majd megvacsoráznak. (91) „A rinocéroszról egy őszi reggelen levált a bőre", s ekkor a kiismerhetetlen narrátor felszólította, hogy csomagolja magát a vízpartba, mint Tandori, esetleg azokat a csomagolóanyagokat felhasználva, amelyekkel Christo becsomagolta azt a tengerpartot. (103) Egy rinocéroszt lel 1909-ben Roosevelt, az Amerikai Egyesült Államok elnöke, amit kitömnek. (135) Máskor pedig a rinocérosz gyarmatosított, kiskorú kobaltbányász. (139)

A 130. versben a rinocérosz megint Európé elragadója, azt a pillanatot írja le az elbeszélő, amikor elérik Kréta partjait: „Életük álomszerű / titkához e pillanatban voltak a legközelebb." Európé szereti a rinocéroszt, „a csábítás és a szökés bélyege" van a páron. De a rinocérosz mégis inkább megerőszakolja Európét, és megszökik, ahelyett, hogy engedné szerelmüket beteljesülni. A rinocérosz képtelen hinni: „Tudta, hogy a szóba foglalt világ nem igaz". Ezen metafikciós utalással a rinocérosz saját történetét kérdőjelezi meg, s miután a többszörösen is a jegyzetelő képzelőerőt testesíti meg a regényben, ebben a pillanatban egy kellemetlen determináltságot éreztet velünk Schein. Ekkor kezdjük érteni az emlékezés és a ténylegesen kreatív, teremtő írás egymást kizáró kapcsolatát. Ráadásul az olvasó egészen sokáig dédelgethette azt a tévhitet, hogy Európé nemzedéke nem valamiféle szörnyű testi-lelki áthágás által jön létre. Volt valami kellemes a rinocérosz rozmaringillatában, amit a 130. versben az elkeseredés és a kövek váltanak fel; és ezzel kezdődik Európa története.

De ha végig is haladunk Európa kulturális és társadalmi mozzanatain, olyan, mintha a rinocérosz egyre messzebbre kalandozna. A 130-as versekben egyre inkább űzött állat, vadászszák, s már nem is Európa területén járunk. A 146. versben ürühúst eszik, és fügéket néz egy bazárban. A ciklus utolsó versében megjelenik a garuda madár, mely a hindu, dzsain és buddhista vallások napmadara. A garuda madár bármivé átváltozhat, és bárhova be tud jutni. S itt, ebben a szövegben jelentéssel bír, hogy a garuda madár tagadhatatlanul az ázsiai kultúrkör része, ezáltal az írónk megszökteti a narratíva végét Európából. Talán Schein a *translatio imperii* gondolatát fogalmazza meg ezáltal. Mindenesetre hallanunk enged egy hálát adó, „együttérző szeretet" jegyében meghalni készülő hangot a rinocérosz kegyetlenségekkel teli, emlékezésbe és jegyzetekbe kapaszkodó narratívája végén. Nagyon erős a kontraszt.

Róma városa Ovidiust 2017. december 14-én rehabilitálta, több mint 2000 év után. *Ovidius szabad*, veti fel a ciklus után a költő, a kötet záró versében. Schein hazahívja Publius Ovidius Nasót, akit Augustus száműzött a Fekete-tenger partjára Kr. u. 8-ban. „Kétezer év nem nagy idő, látod, / semmi sem tart örökké". Ha valami tényleg groteszk ebben a kötetben, akkor ez az utolsó vers az. Ovidius száműzve halt meg, megégett Dante *Infernó*jában, *Átváltozások* című művét olvasták, értelmezték és átírták a középkortól Kafkáig, s természetesen napjainkban is jelen van, az európai irodalmi hagyománynak az egyik legmeghatározóbb alakja. Nagyon furcsa hazahívni azt, aki már jelen van — különösen miután 154 versben leírtuk, hogy mennyire számkivetett Európában az író, a művész, a másmilyen lény. Egy kiadott szöveg óhatatlanul is tükröt tart annak a társadalomnak, amelyben megjelenik, amelyben létrehozzák — akár nyíltan és közvetlenül ez volt a célja írónknak, akár szándékolatlanul. Schein Gábor szinte kergeti a tükörrel az olvasót. „Miért nem látsz engem, hiszen / itt vagyok?" — kérdezi a rinocérosz. (33)

[1] Orosz István: *Szent Rinocérosz gyermekei*, Typotex, Budapest, 2017, 11.

KLAJKÓ Dániel

Változatok szabadságra, esetleg toleranciára

(Puskás Panni: A rezervátum visszafoglalása. Magvető, 2021)

Ugyan Puskás Panni novellaskötetének pikírt indítószövege, az (eredetileg a *Műút*ban megjelent) *Leszámolás Bukowskival* egy ironikus és egyben önironikus, frivol kasztrációs hadüzenetként olvastatja magát, ami a nőelbeszélőt kirekesztő hazai, patriarchális irodalmi berendezkedés ellen irányul, Puskás mégis egy nagyon üdvözlendő folyamat eredményeként az irodalmi mezőhöz való csatlakozást megkönnyítő, a Kárpát-medencei Tehetséggondozó Nonprofit Kft.-vel szemben létrehozott független tehetséggondozó mentorhálózat keretében, Kiss Tibor Noé mentori segítségével lépett az írói pályára. Gyarapítva ezzel a hasonló körülmények között induló, izgalmas, tehetséges, fiatal nőszerzők egyre hosszabb sorát. Minden tematikus vagy motivikus, esetleg prózapoétikai összehasonlítást mellőzve is megállapítható, hogy Bakos Gyöngyi, Halász Rita, Harag Anita és a jelen kritikában szereplő Puskás Panni a Független Mentorhálózat programjában tűnt fel írásaival, és az első kötetmegjelenés esetén gyakran hangoztatott kritikai bélyegek, mint a szárnypróbálgatás, az egységes kötet, az egyedi hang, a szuverén nyelv és prózaszemlélet hiánya egyik szerző indulását sem jellemezte. Harag Anita 2020-ban elnyerte a Margó-díjat, a másik három említett szerzőnek pedig ebben az esztendőben van ugyanerre esélye. Puskás Panninak, a *Revizor* kritikai portál szerkesztőjének pedig első novelláskötete, *A rezervátum visszafoglalása* izgalmas szerzői indulás: néhol igazi fricska, máshol könnyelmű szemtelenkedés, s közben — természetesen — hódolás az irodalmi hagyománynak; mindeközben pedig szociális érzékenységgel és olykor a groteszkre, olykor az abszurdra hajazó humorral láttatja a társadalom peremhelyzetén fellelhető figurák, a normán kívül rekedt és a társas kapcsolatok senkiföldjén egzisztáló nőalakok mindennapi szabadságtörekvéseit, esetleg egy pusztító járvány vagy az isteni kinyilatkoztatás közben az üdvözülésük aspirációit.

Puskás huszonegy novellájának legtöbb narrátora vagy az elbeszélő által láttatott szereplője mind a fojtogató egzisztenciális, familiáris, párkapcsolati helyzetből vagy a társadalom normatív berendezkedésének légköréből keresi a kilépési lehetőséget. A szabadulás iránti vágy izgalmasan montírozódik össze az irodalmi elődökkel, a kulturális meghatározottsággal folytatott sziszifuszi küzdelemmel, az autonómiát kivívni kívánó nyelvi törekvések lehetőségével/lehetetlenségével. *A rezervátum visszafoglalása* a már említett remek novellával, a *Leszámolás Bukowskival* indul, amely egyszerre csatlakozási kísérlet a patriarchális hatalom által uralt irodalmi térhez, illetve meghaladási törekvése az őt megelőző szöveghagyománynak.[1] A történet névtelen elbeszélője — aki maga is irodalmi pályára készült, hiszen a *Sárga folyás* című versét nem közölte „sem az Élet és Irodalom, sem a Jelenkor, sem pedig a Műút” (5) — vacsorára várja a híres-hírhedt amerikai írót, Charles Bukowskit, aki egyszerre funkcionál a patriarchális irodalmi közeg és a túlszárnyalni kívánt tradíció jelölőjeként.[2] A novellában színre vitt *leszámolási* hadművelet több szemantikai komponens mentén is olvashatóvá válik, hiszen egyrészről fellépés a férfiközpontú irodalommal szemben, amelyet azzal ér el a Puskás-szöveg, hogy kasztrálja, impotensként tünteti fel a megjelenített Bukowskit. Ez legszembetűnőbben az elfuserált szexjelenetben mutatkozik meg: „Charles Bukowskinak nem áll fel a fasza. Lehetne ezt szépíteni vagy körülírni, bonyolult képekben megfogalmazni, de a hazug szépelgő költészetet egyikünk sem szereti.” (7) Megítélésem szerint ennél — minden harsánysága ellenére, ami az egész kötet nyelviségét, szemléletmódját jellemzi — finomabb kasztrációs folyamatok is munkálnak a szövegben. Egyrészről ilyennek érzékelem a *Leszámolás…* ürítésjelenetét, melyben Bukowski a sikertelen, nehézkes ürítési folyamatok közben leginkább egy öregemberként tűnik fel, levetkőzve maszkulinitását, és előrevetítve annak impotenciáját; másrészről pedig magát az írói gesztust, hogy a narrátor Bukowski személyiségét sztereotip, főként az alkoholizmusát érintő személyiségjegyekből, mélységek nélkül alkotja meg. A szövegzárlatban jeleneteződő öngyilkossági aktus is egyszerre válik értelmezhetővé a patriarchális hatalmi rend által a női testre írt jelentések és az irodalmi hagyomány által előre kódolt, kikerülhetetlen megszólalásminták önmegtisztítási folyamataként: „Aztán a combomat hasítom fel a combtőtől a térdig, jó mély a vágás, a bőr és a hús szétnyílik, mint egy piros virág. Az ő bőre recseg, mint a pergamen, nincs túl sok hús már a csont és a bőr között. Aztán a hasamra rajzolok egy szívecskét a késsel, folynak a könnyeim, átjár a szabadság érzése, az ő arca viszont eltorzul, vicsorog, szeméből, orrából és szájából ömlenek a testnedvek. Ha jól látom, mostanra be is hugyozott. Meg kell halnunk, Henry, muszáj — biztatom, aztán a kést a fülemhez emelem, hosszan reszelni kezdem, míg lassan elválik a testemtől.” (8) A test vagdosása, a testrészek testről történő lefejtegetése — akárcsak a csikkelnyomás egy korábbi szövegponton — a patriarchális társadalom által jelentéssel felruházott, ezáltal uralt test megtisztítási, visszahódítási kísérlete: „Bámulja a meztelen testem, és azt mondja, hogy lóg a mellem, és már kissé megereszkedett a seggem.” (7) Ugyanakkor e gesztus a megelőző irodalom által a szövegtestbe kódolt jelentések lefejtegetéseként is megragadhatóvá válik, ami természetesen együtt jár az öngyilkosság, az önmegszüntetés stációjával, azaz az én nyelvi szingularitásának rebellis, erőszakos törekvései képtelenségével. Eközben nemcsak a kulturális meghatározottság öndestruktív hámozási procedúrája juttatja el a szöveget a megsemmisüléshez, hanem összekopírozódva a férfiközpontú hatalom által testre írt jelentésrétegekkel, humorosan utalva Karinthy Frigyes *Festék* című rövidprózájára, a női test is elporlad — jelen esetben a nő pusztulásával —, ha megpróbálja eltávolítani a rárakódott patriarchális direktívák szemantikai üledékét.

Nagyon izgalmasan vonul végig *A rezervátum*on, hogy a szövegvilág hol apró gesztusokkal, hol finom összerímeltetésekkel, máshol pedig a hagyomány incselkedő, játékos megidézésével a továbbiakban is magán viseli az elődszövegek árnyékából való szabadulás lehetetlenségét azáltal, hogy igen élénken mutat kapcsolatot más irodalmi megszólalásokkal és művekkel. A szöveg pedig ezzel is bizonyítja azt a Paul de Man-i paradox helyzetet, hogy minél erőszakosabban, hevesebben mutatkozik a meghaladás igénye *(Leszámolás Bukowskival),* annál inkább az elődszövegektől való függését bizonyítja az irodalmi mű. A második novella, az *Óda* a vágyott másik reprodukciós kísérleteit veszi számba; először a festészet, majd a szobrászat, a színházi előadás, az építészet, aztán pedig a pornófilm (művészi) törekvései felől: „Le akarlak festeni a rendetlen nappalimban, hogy soha ne felejtsem el, milyen vagy, de te folyton elmozdulsz, és én nem tudok festeni.” (10) Továbbá: „megpróbálkozom egy felnőttfilmmel. Amolyan feminista pornóval, tudod, mikor nem csak a szopást, a nő vagináját és agyonsminkelt, botoxolt arcát látod, ahogy élvez, hanem a férfi egész teste is szereplője a filmnek. […] Aztán rájövök, hogy nem bírom nézni, ahogy mással szeretkezel, úgyhogy az aktus közepén féltékenyen kapcsolok át a National Geographicra.” (11–12) Végezetül ezeket a törekvéseket elutasítva egy óda megírása mellett határozza el magát a narrátor, mely zárlattal szintén az irodalmi hagyományba való betagozódását erősíti meg a szöveg. Az *Óda* cím maga a magyar irodalom József Attila-i hagyományára történő ironikus utalás, az utolsó mondat pedig az elátkozott költő/szerző — a modernizmus alakjaitól kezdve a Bukowski-féle, Petri-féle — archetípusát idézi: „Végül úgy döntök, teszem inkább, amihez értek: megiszom a három liter bort, hat felest, és írok egy kibaszott ódát arról, milyen szép vagy így elérhetetlenül.” (12)

Ugyanígy a folytathatóság és folytathatatlanság humoros jelentésrétege képződik meg a *Bipoláris egyensúly* depressziós narrátorának egyik mániákus cselekedetében, amikor lemásolni igyekszik Hazai Attila *Feri: Cukor Kékség*ének csokievős és a csavarhúzóval az agyat megérinteni igyekvő Feri jelenetét:



„Gondolom, azt már mondanom sem kell, hogy a csavarhúzót is kiszedtem az orromból, mielőtt még nagyobb baj lett volna.” (20) Hosszasan lehetne még időzni *A rezervátum…* intertextusain, így csak néhány példát említve egyes szövegheleyken megidéződik Halász Rita *Mély levegő*jének úszás–haladás–cselekvés motivikája *(Bipoláris egyensúly; Egy, aki mindent visz)* vagy éppen — a szereplőként is feltűnő — Selyem Zsuzsa prózája *(Nem a világvége).* A zárónovella alapszituációja, a fake news körül kialakult álapokaliptikus történet pedig akár Doron Rabinovici nemrég magyar nyelven megjelent *Földönkívüliek* című regényének narratív eseményét, az álhírek által bejelentett inváziós légkört juttathatja az olvasó eszébe, bár itt a szövegek megjelenésének közeli időpontja miatt talán nem beszélhetünk átvételről.

Puskás Panni ebbe a szerzői szabadságküzdelembe illeszti a novellák szereplőinek harcát, a társadalmi makro- és a személyes mikrovilág kiugráskísérleteit. A párkapcsolatok fullasztó terénumából igyekszik kiutat találni például a *Negyvenöt* rö-

[1] Hasonló értelmezési keretek mellett fejti ki Szántai Márk olvasatát e novelláról *A rezervátum…* szövegeiről írt bírálatában. Vö.: Szántai Márk: *Minden boldogtalan a maga módján az,* Jelenkor, 2021/9, 1007–1009.

[2] Puskás Panni interjúiból, a kötetet bemutatójáról (is) tudható, milyen fontos irodalmi előd Bukowski. Ehhez lásd: Horváth Florencia: *Szomorú szívek és társadalmi problémák — Puskás Panni debütáló kötetének bemutatója,* https://elteonline.hu/kultura/2021/05/28/szomoru-szivek-es-tarsadalmi-problemak-puskas-panni-debutalo-kotetenek-bemutatoja/ (utolsó megtekintés: 2021. 09. 27.).

vidprózájának női főszereplője, aki a magánytól való félelme miatt él együtt egy számára túlontúl érzelmes, szirupos férfival: „De talán most újra megpróbálhatná, gondolja. Kevés esély van rá, hogy jobbat dob a gép, de valamennyi mégis, és abba a valamennyibe most nagyon szeretne belekapaszkodni. Ezt az egészet — mármint, ami az elmúlt tizenhét évben történt vele — úgysem ő akarta, inkább csak úszott az árral." (39) A szöveg zárlatában megtalálni látszik ezt az újrakezdési lehetőséget egy céges bulin megismert lánnyal, ugyanakkor az új kapcsolat jövőjét beárnyékolja, hogy jelen esetben ő válik odaadóbbá, érzelmesebbé a kapcsolat irányába, amit a férfinál nyálas giccstengernek aposztrofált, egy romantikus filmből vett szöveggel ad az olvasó tudtára: „és reméli, hogy a lány nem fogja rossz néven venni, ha végül elmondja neki, hogy akkor azon a céges bulin ő lett az otthona." (43) A szövegzárlat azért mondható kimondottan sikerültnek, mert a férfi nyelvi gesztusának a megismétlésével Puskás elbizonytalanítja az egyértelmű, örömelvű újrakezdés lehetőségét, hiszen a másik lány szemszögéből akár ez a párkapcsolat is a menekülés stádiumába érkezhet el a túlzott ragaszkodás révén.

Az egyedüllét keserű félelme, az önhazugságokat alkotó, mindenki számára ismerős szürkeség melankóliája és ezzel együtt a kamaszos düh mozgatja az *Önsajnálat a szigetközi holtágban* című novellát, melyben az elbeszélő egy egész áléletutat, álkapcsolatot, álhalált ír önmaga számára, hogy más által látva, igazolva legyen, s e vágyódás kiutat nyújtson egyedüllétéből. Végül pedig e kesernyésen szép novellaívet egy csípős, bosszús hang váltja, ami a férfi által nem meglátott nő szerepét cseréli fel: „de remélem, te sem felejted el, hogy amikor a balatoni strandon a szemem sarkából, a partról figyeltelek, és te levegő után kapkodtál a vízben, rágyújtottam inkább még egy cigire." (26) A párkapcsolati nehézségek terápiás jellegű kiírásában, az én a másik előző családjának tolerálásában és tolerálhatatlanságában gravitál a *Variációk toleranciára*. E szövegben az elbeszélő változatokat ír azokra a helyzetekre, amikor a párja előző életéből származó barátok és a család beszivárognak a kapcsolatukba. Megítélésem szerint a novella a folyamatos újraírás, az átvariálás gesztusával az elfogadhatatlan helyzet elfogadására tesz lehetetlen kísérleteket, mellyel szintén a problematikus légkör megszüntetésének kérdését állítja prózája középpontjába. Bizonyos olvasatból azt is mondhatjuk, hogy a *Variációk toleranciára* az egész kötet kicsinyítő tükörképe is lehet, hiszen ahogyan a novella narrátora a folyamatosan újraíró, átvariáló gesztussal igyekszik feldolgozni a körülötte kialakult párkapcsolati helyzetet, a *Rezervátum visszafoglalása* is úgy közöl, alkot változatokat a szabadság irányába tett meghódítási kísérletekre. A kötetben szereplő elbeszélői hangok nagyon hasonló, alig-alig eltérő nyelvi szólamát is hajlamos vagyok a *variáció* szemantikája mellett olvasni, azaz ugyanúgy variációkísérletek, mint a párkapcsolati nehézségek feldolgozása vagy a kiugráslehetőségek.

A *Leszámolás Bukowskival* című novella kapcsán már érintőlegesen szóltam Puskás nyelviségének pikírt és szókimondó tereszétéről, ugyanakkor nem a szókimondásában látom e prózavilág legerősebb vonulatát, sokkal inkább abban a metszéspontban, ahol az abszurdra, a groteszkre jellemző humor találkozik a szociális igényű láttatással. A novelláskötet egyik legemlékezetesebb szöveghelyét az *Apokrif* című szöveg adja, melyben az elbeszélő az országhatárra emelt kerítésen egy trambulin segítségével szökteti meg a párját és a gyermekét, majd pedig lelövi őket. Kifejezetten groteszk, ahogyan az egyik leghumorosabb jelenet után rögtön a nemi erőszakkal, majd pedig az üdvözülés totális kudarcával szembesül az olvasó. Szintén kiemelendő a Puskás-kötet egyik legjobban sikerült humorforrása a *Cserben hagyás* és a *Keep Your Woman at Home* kapcsán. E két szöveg az általában metaforikus jelentés-összefüggések, az átvitt értelem mentén megragadható (a szorongató egzisztenciális, szociális, családi, társadalmi légkörből tett) kilépéskísérleteket az elbeszélők, a szereplők esetében szó szerintivé alakítja, azaz a nyelv literális tulajdonsága által jeleníti meg a bezártságot. A *Cserben hagyás* szövegvilágában ez úgy érhető tetten, hogy egy csomagtartóban fekvő hulla beszéli el az eseményeket, mely ironikus, lehetetlen túlzással mutatja meg a kitörés esélyének képtelenségét, miközben a szereplők egymás életútjába való beágyazottsága, egymás narratívájában történő szerepeltetése is ezt a jelenséget vetítheti előre. A másik novella, a *Keep Your Woman at Home* — ami Sam Redbreast Wilson megegyező című számának, narratív eseményeinek rövidprózává duzzasztása — pedig egy féltékeny férfi által a pincébe zárt nőelbeszélő történetét meséli el, aki már-már a teljes elfogadás, a pinceléttel való megbékélés, akár a gyerekvállalás gondolatáig is eljut az ott töltött idő alatt: „Minden jó úgy, ahogy van." (71) Megítélésem szerint ebben a novellában kerül a legközelebb az irodalmi abszurd terepéhez Puskás Panni, ahol, a pinceélet teljes elfogadása miatt, a zárlat, a szabadság megtapasztalása semmilyen feloldást sem hoz magával.

A rezervátum visszafoglalása üdítően sajátos humorú novellái azonban tartalmaznak gyengébb, olykor túlságosan is direkt módon megfogalmazott politikai, közéleti, társadalmi problémákat megjelenítő szöveghelyeket. Ennek az egyik legközhelyszerűbb példája a *Sírok a vécében, amíg te sminkelsz* című novella női szereplehetőségeket tárgyaló párbeszéde vagy például *A bennem élő könyvér lány* egyes szövegmomentumai: „Elmondja, hogy az erőfeszítés, amit ebben a pillanatban kifejtek, csupán társadalmi megfelelési vágy következménye, amelynek úgysem tudok soha tökéletesen eleget tenni. Hogy ugye nem gondolom komolyan, hogy a modellek, akik a Calzedonia meg a Triumph óriásplakátján szerepelnek a csodás csipkés fehérneműikben, azok reprezentatívan jelenítik meg az egészséges női testet, és hogy milyen agymosott vagyok, amiért elhiszem, hogy nekem is ehhez a kreált szépségideálhoz kell igazodnom." (63) Ugyanakkor e direktséget hajlamos vagyok megbocsátani Puskás Panni kötetének; hangja friss, a novelláskötet pedig igen egységes a sokszínű narratív esemény szcenírozása ellenére is. *A rezervátum visszafoglalás*ának zárónovellája, a *Nem a világvége* pedig kifejezetten erős, ahogy az addigi heroikus szerzői törekvéseket, az állandóan variálódó és újraíródó szabadságaspirációkat, a kitöréskísérletek utópisztikus ideáját egy konstans, önmaga cselekvésének értelmetlenségét belátó és elfogadó, rezignált állandóságban rögzíti: „Nos, a flamingók továbbra is egykedvűen ácsorognak, a szurikáták pedig beállva kókadoznak a rácsok mögött, nagyjából ugyanott, ahol hagytuk őket. Nem tűnnek boldognak, nagyon boldogtalannak sem." (113)

FEKETE I. Alfonz

A monolit titka

(Mervyn Peake: A Gormenghast-trilógia. Fordította: Farkas Krisztina, Bakonyi Berta. Jelenkor, 2020)

Mervyn Peake az árnyak rajzolója és krónikása. Ahogy vonaglanak, összeállnak és megszilárdulnak, úgy ölt alakot a *Gormenghast*-trilógia. Peake körbesatírozza és összevarrja a legkülönbözőbb árnyékokat, azonban a fény állandó mozgásának következtében a sziluettek szétterülnek, remegnek, együvé húzódnak, és új formát alakítanak ki. Ez a folyamatosan mozgó, groteszk leírhatatlanság pedig olyan rugalmas nyelvet igényel, amely költői képekben gazdag, és képes mindezt körvonalak közé szorítani. Peake elhajózott a realizmus partjaitól, noha vasmacskája a közeli sekélyesben pihen, és létrehozta sajátságos univerzumát a *Gormenghast-trilógia*ban.

Mervyn Peake a dél-kínai Kulingban született 1911-ben, apja missziós orvosként dolgozott itt. Tinédzserként került a brit fővárosba, képzőművészeti tanulmányai befejezése után, a harmincas évek elején tagja lett egy művészeti csoportosulásnak, a „Soho csoportnak". A második világháborúban besorozták, 1943-tól katonai és civil illusztrációs megbízásokból élt. 1948-ig befejezte a *Gormenghast-trilógia* első két kötetének, a *Titus Groan*nak (1946) és a *Gormenghast*nak (1950) a kéziratát. Ebben az időszakban egyszerre foglalkozott illusztrációkkal és irodalommal. El Greco, Diego Velázquez, Francisco Goya és Pablo Picasso örök érvényű stílusbeli hatást gyakoroltak rá. Készített többek között illusztrációt Lewis Carroll *Sárk-vadászat* című elbeszélő költeményéhez és az *Aliz kalandjai Csodaországban*hoz, Samuel Taylor Coleridge *Ének a vén tengerészről* balladájához, Robert Louis Stevenson *Jekyll és Hyde* és *A kincses sziget* című regényeihez, valamint Charles Dickens *Örökösök* című regényéhez. Ezen szövegeket azért is emeltem ki és tartom fontosnak, mert mintegy rámutatnak Peake irodalmi hatásaira, gyökereire. Tehát a nonszensz, a romantikus költészet, a skót gótika, valamint az ironikus hangvételű realizmus keveredik azzal, amit ő tesz hozzá ehhez a kevercshez, vagyis az urban fantasyvel, néhol a fantasy of mannersszel, a weirddel, valamint a disztópiával *A Gormenghast-trilógiá*ban.

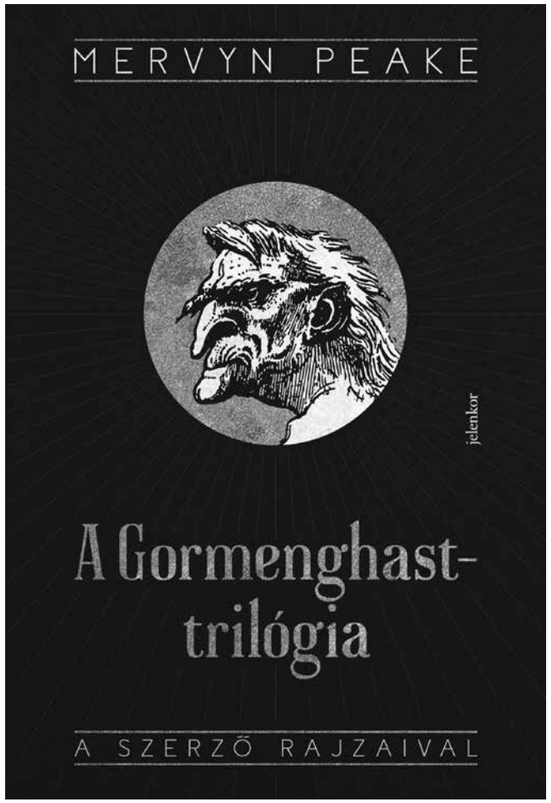
Ebből a sokrétűségből is következhetett az, hogy a 2008-ban, Bakonyi Berta fordításában megjelent *Titus Groan* értetlenségbe ütközött. A trilógia pazar magyarítását Farkas Krisztinával együtt készítették el. Az ismeretlenségben maradás tekintetében a „Peake-et Dickenshez és Tolkienhez hasonlítják, de a *Titus Groan* valójában egyedülálló" szlogen is közrejátszhatott, és félrevezető lehetett. Mert noha ez igaz, de nem teljességgel abban a formában, ahogyan először érthetjük. Hadas Elber-Aviram két jelentősen eltérő fantasyhagyományt különít el. Az egyik a rurális fantasy, ide tartozik többek között J. R. R. Tolkien és C. S. Lewis; a másik vonulat az urban fantasy, ahol Charles Dickenst, Mervyn Peake-et, Michael Moorcockot vagy China Miéville-t lehet példaként felhozni. A két keret összevonásáról Peake esetében azonban szó sincs. Peake egyértelműen az utóbbiba sorolható, ami néhány epizodikus alkalomtól eltekintve — ilyen a komornyik Flay száműzetése a vadonba — nem is változik. A magyar Dickens-recepció homlokterében nem elsődlegesen az áll, hogyan használt fantasztikus eszközöket arra, hogy megteremtse a viktoriánus város (gótikus) topográfiáját, és hogy ebben a tekintetben mennyiben különbözik el Balzactól. Azonban az angolszász értelmezési keretben Dickens origója, megkerülhetetlen figurája lett az urban fantasynek. Peake talán a legtisztábban kölcsönzi a dickensi módszert, ami a tér fantasztikussá tételét illeti, annyi eltéréssel, hogy nem kanyarodik vissza a konszenzuális valóságba, hanem megmarad az általa megteremtett világban. A tolkieni kapcsolódás pedig itt látható: a teremtett, másodlagos világ léte. Tolkien és Peake viszonylagos zártságot hoz létre trilógiáiban, de megközelítésüknek és világalkotói módszereiknek a különbsége miatt ez az összehasonlítás ennyiben ki is merül.

China Miéville megállapította, hogy Peake univerzumába nincs belépési küszöb, fokozatos leereszkedés, hanem az első oldaltól ott vagyunk. (1059) Az olvasó megérkezése a kastélyhoz is emlékezetes — „Gormenghast, azaz az eredeti kőtömeg önmagában igen masszív, tömör jelenség” (11) —, a Groan család otthonába vezet az út, akik szinte az idők kezdete óta kormányoznak itt. Ez a taktilitás és állandóan vészjósló fizikai jelenlét meghatározó a trilógiában. A térbeliség túlhangsúlyozása, szűkössége és labirintusszerűsége az urbánus gótika felőli olvasatot kínálja fel. Ez a testet öltött pszeudoközépkori hodály egy fortyogó, izgő-mozgó és megállás nélkül örvénylő hangyabolyt rejt, ahol a meg nem fogalmazott, vakon követett és hallgatólagosan odaértett rend szab keretet az életnek. Ezt a világot pedig csak olyan nyelv képes mozgásba lendíteni, amely képes egyszerre és ugyanolyan virtuozitással kezelni a körülölelő ridegséget, ugyanakkor a sokoldalúságot is, amely érthetővé teszi e merevség nevetséges, barbár és értelmetlen dekórumhoz köthető korlátaira való rávilágítást is.

Ez a hatalmas tér szinte egy *Tristram Shandy úr élete és gondolatai* tömörségű narratívát mozgat. Vagyis elsődlegesen az életet, annak menetét próbálja saját eszköztárával megfogni és leírni. Természetesen legalább annyira sikertelenül, és a humor is teljesen más irányból érkezik. Tehát temérdek, látszólag felesleges dolog történik egyszerre, nehezen követhetőek a szálak, az olvasó elvész a részletekben. Az eligazodásban és megértésben az sem segít, hogy Peake részletgazdag prózája egy excentrikus társadalmi tabló felrajzolását sugallja. Ezt támasztja alá a szereplők neveinek alakisága. Üdvözlöm a fordítóknak azon döntését, amely egyes neveket, mint az orvos Prunesquallor — kb. ’szilvaszenny’ —, a komornyik Flay — ’nyúz’ — vagy a főszakács Swelter — ’eltikkad’ — meghagyták eredeti nyelven, míg Gormenghast főkertészét Pünkösdnek keresztelték át. Azért is fontos mindez, mert világosan tanúskodik arról, hogy a kötetben szereplő *beszélő* nevek „annyira túl vannak terhelve szemiotikai rakománnyal […], hogy végül éppoly homályosak maradnak, mintha egyáltalán nem jelentenének semmit”. (1060) A megértésre irányuló kísérlet csúfosan elbukik.

Gormenghast kastélyában a trilógia kezdetén a Groan család hetvenhatodik earlje uralkodik. A terület érintetlen zártságát természeti akadályok biztosítják, úgymint „északon az ugar, délen a nagy sósmocsarak, keleten a futóhomok és a határtalan tenger, nyugaton a végtelen sziklák”. (233) A társadalom szigorú hierarchia szerint szerveződik, melynek működését kizárólagosan a Szertartásmester ismeri. Ennek következtében a kastélyban élők és közvetlen személyzetük kiváltságosként tekint magára, míg a Gormenghast kastélyának falain kívül élő Viskólakók alkotják a társadalom legalsó rétegét. Ezt a merev rendet kérdőjelezi meg az utód, Groan hetvenhetedik earljének születése a *Titus Groan*ban.

Az első két kötet világának tükörképe, azaz *imago mundi*ja azonban erre a rendszerre mint megdönthetetlen fundamentumra épül. A ciklikusság és teljesség érzete akkor jelenik meg



igazán, és válik egyértelművé, amikor Titus búcsúzik anyjától, a Grófnőtől a *Gormenghast*ban: „csak körben fogsz járni, Titus Groan. Nincs egyetlen út, egyetlen ösvény sem, amely *ne* haza vezetne. Mert minden Gormenghasthoz vezet”. (789, kiem.: F. I. A.) A harmadik regény, *A magányos Titus* (1959) mégis egy ismeretlen metropoliszba repíti olvasóját és magát a főszereplőt, Titust. Tehát a „nagy világon e kívül / Nincsen számodra hely” érzetének cáfolata itt már megjelenik, bár előtte elképzelhetetlennek bizonyult mindenki számára. Az első két kötetben a „szentség megnyilatkozik a térben, [és] *ott tárul fel a valóságos*” — ahogyan arra Mircea Eliade mutat rá.[1] Gormenghast esetében ez a valóságosság kétélű. Egyfelől a szereplőknek *fenséges*ként értődik, olyannyira, hogy ez az esztétikai minőség az olvasókban is ki tud alakulni, dacára Peake minden írói igyekezetének, hogy tompítson vagy eltérítsen. Az irónia, a groteszk és a nonszensz pontosan ezt teszik teljesen világossá, és erre kérdeznek rá. A szerző eszköztárából a paródia és a pastiche tökéletes példája Flay és Swelter kifejezetten kisszerűnek ábrázolt, ám a gótikus regény hagyományaiban tetőpontként funkcionáló párbaja. Ami

[1] Mircea Eliade: *A szent és a profán,* ford.: Berényi Gábor – M. Nagy Miklós, Helikon, Budapest, 2019, 52.

a résztvevőknek szentségként értendő, az olvasó számára profán jelenség. Másfelől pedig úgy válik valóságossá, hogy olvasóként rá tudunk ismerni azokra a fonákságokra és fanyar helyzetekre, amelyeket az életben tapasztalhatunk.

Ennek a kettős játéknak a motorja Peake erőteljes, költői és látomásos nyelve. Nincs lehetetlen, mindent el tud érni. *A Gormenghast-trilógia* regisztereiben és stilisztikájában rendkívül sokrétű, ugyanakkor egyszerre túlzottan aprólékos, sőt, esetenként túldíszített. A temérdek leíró és egyúttal teremtő rész választékossága ebből a sokaságból is fakad, azonban ez a minden érzéket beborító nyelv a barokk esztétikája felé terel. Ez több szempontból is igaz a szövegre. Egyfelől maga a minden részletre kitérő igény a nyelvi megjelenítésre sűrűséget jelez, teljesen elkendőzi az egyénit, mert minden azzá válik. Az elkülönböződés megközelítőleg lehetetlenné válik. Másfelől egy olyan tudatos, esztétikában gyökerező világépítési stratégia felé orientálja az értelmezést, amit Bagi Zsolt újbarokként írt le. Bagi szerint a „barokk a felület kora, de egyben a felületesség kora is”.[2] Peake másodlagos világa pontosan ilyen. Részletgazdagsága okán maga Gormenghast abszolút felületté válik az első két regényben. Mindenütt ott van, és Peake gondoskodik is róla, hogy az olvasó ne feledkezzen meg erről a jelenlévő végtelen felületről. Felületes pedig abban a tekintetben, hogy magát a helyet irányító rituálék bár írottak, mégsem hozzáférhetők, és nem értelmezhetők szabadon. Így mind a karakterek, mind az olvasók csak iringálhatnak ezen a rétegen, de hiányzik a mély. Kizárólagosan a Groan hagyományok ismerője, Sourdust segítségével, aki a várat irányítja különböző szokásjogi és esetjogi formulák alapján. A pozíciót betöltő személye változik a trilógia során, azonban minden alkalommal a tudás letéteményese kell hogy legyen. Gormenghast rendszere kizárja a lázadást vagy a menekülést, egyedül a vak és kérdés nélküli alávetettséget tűri. További jellemzője a peake-i barokknak, hogy szimulál egy mélységet a szertartásmester segítségével, aminek egyetlen feladata „a meggyőzés és lehengerlés, a néző ellenállásának legyőzése a felület hatalmával”.[3]

Gormenghast szabályainak öncélúsága nem csak az olvasó számára válik egyértelművé, de esetenként a szereplők is észreveszik, noha nem lépnek fel ellene. Ilyen például Titus keresztelője, amit betű szerinti utasításként hajt végre a szertartásmester: „a Groan-ház elsőszülött fiúutódja eme bölcsességtől megszürkült lapok közé fektetendő hosszában, fejével a keresztelőtál felé, s a szavak terhétől súlyos lapok köré és fölé hajtatnak, hogy az ősi Írás tudása ölelje körül őt, az áthághatatlan Törvénnyel bírót”. (90) Az újszülöttet a törvénykönyvbe fektetik, a lapokat összetűzik felette egy tűvel, majd a kilencvenéves törvényszolga a gyerekkel teli fóliánst átcipeli a termen. Aminek a végeredménye, hogy a keresztelőkönyv kicsúszik az öregember kezéből a csecsemővel együtt, aki elszakítja a szent szöveget tartalmazó kötetet. Ez az akaratlan transzgresszió mintegy előrevetíti Titus Groan viszonyát a felülethez és a hagyományhoz.

Habár nem ő az egyetlen, aki ellenérzésekkel viseltet a múlt kötöttségeinek irányába. Steerpike eredetileg konyhai kisegítő, majd folyamatosan emelkedik felfelé a kastély ranglétráján, mert minden helyzethez hozzá tud idomulni, és a saját hasznára igyekszik fordítani azt. Ő hozza a lehető legmeggyőzőbben és leginkább opportunistán a barokk karaktert. Ahogyan arra Bagi rámutat, a „barokk az, ahol a szubjektivitás mint a világ objektivitásával egyenrangú módon szemben álló princípium egyáltalán megjelenhet”.[4] Steerpike annyira meggyőző, hogy képes mások számára szimulálni egy helyzetet, ahol úgy csűri-csavarja a társalgást, hogy fölébük kerekedik, mivel sikeresen elsajátította a legbarokkabb barokkot — a társalgás művészetét és „a megszólalás kereteit”.[5] Steerpike fejlődése nyomon követhető, mert eleinte nehezen küzd meg más véleményekkel, addig a második kötetben már kinyílik benne a szolipszizmus virága. Azzal, hogy a gormenghasti felület és felületesség játékszabályait kitanulta, magáévá tette, sőt, annak lehetőségét is észrevette, hogy ki is emelkedhet belőle, így mintegy ellene is fordította, a kastély univerzumára nézvést a lehető legveszélyesebbé vált. A részleteket magához vonzza, mert el tud különböződni Gormenghast többi részétől.

Peake trilógiája jelenség. Szó nélkül nem lehet mellette elmenni: elutasítást vagy teljes elfogadást vált ki. Egy alig észrevehető mérföldkő. Bár rádiós, televíziós (az első 2000-es, a BBC készítette; a másodikon jelenleg is dolgoznak, olyan nevek, mint Neil Gaiman), színházi és zenés adaptációja is létezik a regényeknek, olyan széles körű ismertségre nem tudott szert tenni, mint J. R. R. Tolkien *A gyűrűk ura* trilógiája. Sokoldalúsága, grandiozitása és összetettsége miatt közvetlen követőkre nem talált, de hatása néhány köteten tetten érhető, mint például M. John Harrison *Viriconium*-sorozatán, Michael Moorcock *Gloriána, avagy a kielégítetlen királynő* alternatív történelmi regényén és China Miéville *Perdido pályaudvar, végállomás*án. A monoton, szürkeségben töltött idő soha nem tűnt még ilyen élénknek. A Gormenghast falai között szerzett élmények sokáig velünk tudnak maradni, és beépülnek az árnyékunkba, hogy aztán az ott lebegjen mindig mögöttünk, amikor kilépünk a fényre.

[2] Bagi Zsolt: *Az esztétikai hatalom elmélete,* Napvilág, Budapest, 2017, 24.
[3] *Uo.,* 26.
[4] *Uo.,* 24.
[5] *Uo.,* 34.

LESKOVICS Tamás

A testek lelkéről

(Ljudmilja Ulickaja: A lélek testéről. Fordította: Morcsányi Géza. Magvető, 2020)

Ludmilja Ulickaja *A lélek testéről* című novelláskötetét írói eszszenciának tekinthetjük. Az idősödő szerző ebben a műben a halálról és a körülményeiről ír költői finomsággal. A kötet tabutémákat feszegető elbeszéléseket foglal magába. A nők helyzetének megítélése több novellában is megjelenik, amely már a korábbi műveinek is fókusztémája volt. Ulickaja női karakterei általában erős, magabiztos nők, akik küzdenek a patriarchális társadalomban. Erre példaként a *Médea és gyermekei* című regényének főszereplője említhető. A 2020-ban megjelent *A lélek testéről* című kötetében egy, napjainkban is tabutémának tekinthető leszbikus kapcsolatot ábrázol a novelláskötet első elbeszélésében. A szöveg soraiban két hölgy egymás iránti érzéseit tárja az olvasók elé, amely érzékenyítő hatással bírhat. A kötet legfontosabb témája a halál, a különböző emberi kapcsolatok és a generációs öröklődések. A novelláskötetben többször is megjelenik a mágikus realizmus. Példaként a *Sárkány és Főnix*, *Egy külföldi nő*, *Aqua allegória* és a *Szerpentin* című elbeszéléseket lehet említeni.

A novelláskötet címe többféleképpen is értelmezhető. Egyfelől utalhat a különböző személyek sorsának bemutatására, másfelől a lélek és a test különválására, amelyet a halál szimbólumával jelenít meg a szerző az elbeszélésekben. Ezt többféle módon tárja az olvasói elé. A novellák egyik üzenete az, hogy van élet a halál után. Található a kötetben olyan elbeszélés, amely a reinkarnációra utal. Harmadszor, a szerző a karakterek testét és a lelkét tűpontossággal ábrázolja, így az olvasók könnyen tudnak azonosulni az elbeszélések szereplőivel, és át tudják érezni az adott karakter élethelyzetét.

A kötetben két novellaciklust különíthetünk el, ezek elején két szabadvers található, melyek címe a *Barátnő* és *A lélek testéről*. A novelláskötetben meghatározóak a kettősségek és az ellentétek: a múlt és a jelen, a lélek és a test halála, a menny és a pokol, a falu és a város, a belföld és a külföld szembeállításai, továbbá a különböző nemzetiségek közötti feszültségek is. Minden novellában jelen van az egyik szereplő számára fontos személy elvesztése halál, válás vagy utazás miatt.

Az orosz szerző a kötetben nemcsak a haldokló személyek utolsó napjait szeretné az olvasó elé tárni, hanem gyakran az válik fontossá, hogy a halott személyek környezete hogyan dolgozza fel a szereplő haldoklását, elvesztését, majd hogyan őrzik meg az adott karakter emlékét.

A Kántor Péter által fordított szabadversek két egységre bontják a kötetet, ezért a vonatkozó részek előszavainak is tekinthetjük őket. Verseket eddig Ulickajától nem olvashattunk, csak verskezdeményekkel lehetett találkozni korábbi kötetében, a *Médea és gyermekei*ben, így ez a meglepetés erejével bír. Az első versben női sorsokat ábrázol. A fiatal lányok, az anyák és az idősödő nők élethelyzeteit is bemutatja a műben, amelyek boldogok és szomorúak egyaránt. Az első sorában megszólítja a vers címzettjeit: „Csajok, öreglányok, vén csatalovak, kedveseim…" (8) Ekkor kiderül, hogy a nőknek címzi a verset, majd a mű későbbi soraiban a nőket jellemzi fiatalként, anyaként és idősödő bölcsként: „lábatok fürge és könnyed, ki spriccen, ki szökken", „anyásan magatokhoz ölelitek a kicsit és gyöngét", „egymásnak tanítottuk a megbocsájtást, de előbb elvitték a férjeinket". (7–9) A fiatal nő, az anya és az idősödő hölgy sorsának bemutatása empátiát kelthet az olvasóban, hiszen a női sors örömét és árnyoldalát is ábrázolja a műben.

Már az első novella témája is konzervatív határokat feszeget, amennyiben két idősödő nő közti szerelmi viszonyról szól. Egyikük a novella során meghal, mindezt érzékeny finomsággal ábrázolja a szerző. Az elbeszélésben kiemeli, hogyan viszonyul a kapcsolathoz a család és az őket körülvevő környezet. A spiritualitásnak is jelentős szerepe van a műben, melyet Margo, a túlvilággal kapcsolatot teremtő, spirituális képességekkel rendelkező asszony testesít meg.

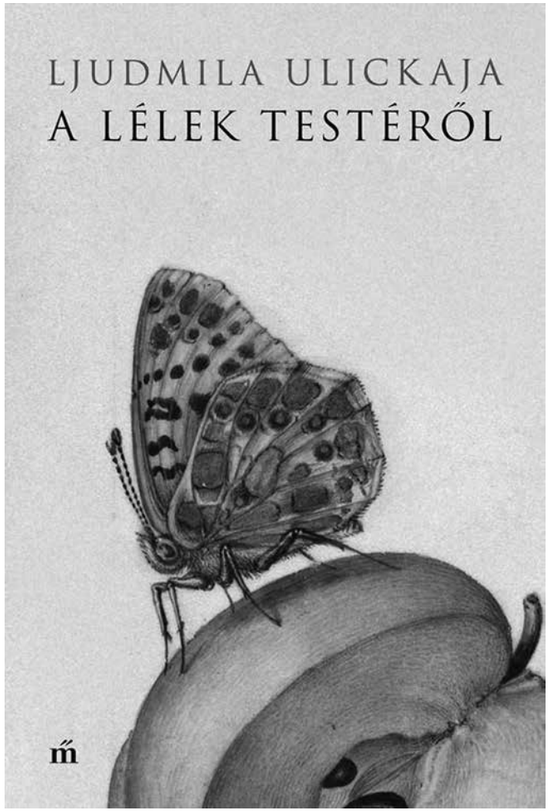
Rámutat a kötet a generációk közötti ellentétekből kialakuló problémákra is. Több novella kiemeli azt, hogy a különböző korosztályok milyen kapcsolatban vannak egymással, és számos novella taglalja a generációról generációra öröklődő traumákat, sérelmeket, amelyekkel a fiatalabb nemzedéknek nap mint nap kell megküzdeni. Mivel Ljudmila Ulickaja genetikus, ezért nem meglepő, hogy ebben a kötetében is foglalkozik a generációk kapcsolatával. A családon belüli öröklődés több novellában is megjelenik. Előfordul tárgyak öröklése is, azonban a szerző a legtöbb elbeszélésben a személyiségjegyek továbbadását emeli ki, amely ritkán változtatható, hiszen ez genetikailag öröklődik. Az írások jó emberismeretről árulkodnak, amennyiben az egyes történetek karaktereit tökéletesen építi fel és jellemzi. Sok novellában hangsúlyos az a vélekedés, miszerint elődeink tulajdonságait örököljük, azonban az életünk során szerzett viselkedésminták is hatnak ránk: „Pont mint az apád! Csak nehogy úgy legyen, ahogy más normális emberek csinálják!" (*Egy külföldi nő,* 57)

Néhány novellában az válik fontossá, hogy mi történik a halál után, ilyen például az *Aqua allegoria*. Ebben Franz Kafka *Az átváltozás* című elbeszélésében is megjelenő metamorfózisról olvashatunk. A kelet-európai szerző művére utalás is történik a novella végén, emellett hasonlóan, mint Kafka művében, itt a mágikus realizmusnak is fontos szerepe van. Kafka elbeszélésével ellentétben ugyanakkor a szöveg hangulata nem zord, sokkal játékosabb annál. Inkább a Boris Vian *Tajtékos napok* című regényében megjelenő könnyed, szürreális világra emlékeztet az orosz szerző novellája. Az elbeszélés azzal indul, hogy Szonya rájött az élete értelmére, miután elvált a férjétől. A továbbiakban kiderül, hogy a házassága alatt a férje rákényszerítette arra, hogy húst fogyasszon, amelyet a válás után elhagyott. A hús a novellában az elfojtás szimbóluma, amelyben megtestesül az elnyomó kapcsolat működésmódja. Az elbeszélés utolsó bekezdésében a reinkarnáció egy különös formájáról olvashatunk, melyet a következőképpen ábrázol az írónő: „Szonya pedig nem akárhol telepedett meg: röpködtek körülötte a hozzá hasonló lepkék, meg másfélék is, nagyobbak, rikítóbbak. Volt, akit föl is ismert. Mindenekelőtt első tanítónőjét, Margarita Mihajlovnát — nagyon nagy volt, vörösestarka színével rókalepkére hasonlított, és pöffeszkedve lassan szállt, kerülve minden könnyelmű csapongást."(102)

A szövegekben az ősi kérdés, a létezés kérdése is megjelenik. Mi az élet értelme? „Lenni, vagy nem lenni?" A novellák főszereplői általában nők, akik erős, meghatározó személyiséggel rendelkeznek. Ez a szereplőválasztás már a korábbi műveire is jellemző. A *Szonyecská*ban, az *Életművésznők*ben és a *Médea és gyermekei*ben is hasonlóan kitartó és meghatározó nőket formált. A szenvedő nőalakok az elbeszélésekben a klasszikus orosz művekből ismert női karaktereket, például Anna Kareninát idézik meg.

Csehovi motívumok is fellelhetők az írónő történeteiben. A boldogtalan, azonban boldogságot kereső szereplők élethelyzetei megidézik Anton Pavlovics Csehov *Sirály*ának jeleneteit, és a *Három nővér*nek az élet értelmét kereső szereplői is árnyaltan megjelennek az *Áldottak mind, kik…* című elbeszélésben. A műben feltűnő irodalmi toposz, az utazás a novellában szereplő lányok belső utazására is utal, amely a történet esetében emlékezés arra az időszakra, amikor még édesanyjuk nem távozott el az élők sorából. Ez újabb párhuzam lehet a *Három nővér* című dráma cselekményével, amelyben a lányok az apjuk halála előtti időre emlékeznek, és visszavágynak a múltba.

A novelláskötet legkiemelkedőbb elbeszélésének a címe: *Egy külföldi nő*. Ebben utalás történik a korábbi évek egyik legsikeresebb magyar filmjére, a *Testről és lélekről*re (2017) a két szereplő, Lilja és Szalih különös álma által. (67) A novella két fiatal különös megismerkedését, majd kapcsolatát állítja a középpontba, amit sokszor segít, de néha inkább hátráltat Lilja édesanyja, aki meghökkentő módon ismerkedik meg Szalihhal, miközben egy park közepén található padon próbál a lányának férjet találni. Az arab matematikus, Szalih könnyen elfogadja a hölgy ajánlatát, és hamarosan találkozik is a lányával, akivel összeházasodnak, születik egy gyermekük, majd a férfinak hirtelen el kell utaznia a családjához az édesapja halála miatt. Jó ideig Lilja és az édesanyja nem tudják elérni Szalihot, akiről később kiderül, hogy egy bonyolult családi élethelyzet miatt nem tud magáról életjelet adni a párjának. A sorsuk azonban egy álom során újra összekapcsolódik.



Az *Áldottak mind, kik…* elbeszélésben a Szabó Magda *Pilátus* című regényében megjelenő anya–lánya kapcsolathoz hasonló viszonnyal találkozunk. Mindkét mű a generációk közötti különbséget és a szeretetnyelvek különbözőségét mutatja be. Az elbeszélésekben másra lett volna szüksége az idősebb szereplőnek, mint amit a fiatalabb rokonai biztosítani tudtak számára. A novellában megjelenő kettősség a kereszténység és a kommunizmus közötti ellentét, amely az édesanya hitének megkérdőjelezésében ölt testet. Az elbeszélés végén egy imában foglalja össze az elhunyt anya a halála előtt azt, hogy miért hálás. A lányait a fohász megváltoztatja, mert beigazolódik, hogy anyjuk szerette őket annak ellenére, hogy ők úgy gondolták, ez nem így van. A két testvér egymáshoz való viszonya ekkor változik meg.

A *Tetemek, tetemek, hova lett a lelketek…* című novella, amely a kötet második részében helyezkedik el, szintén utalás Enyedi Ildikó filmjére a benne megjelenő vágóhíd által. Az elbeszélés középpontjában egy húsfeldolgozó üzem áll, amelybe egy csinos biológus hölgy lép be azért, hogy egy kutatáshoz mintát szerezzen, és így számára új környezetbe kerül. Az ott töltött idő alatt rádöbben, hogy a haszonállatok feldolgozása során olyan

élőlényeket gyilkolnak meg, amelyeknek lelke van. Az elbeszélésben el is hangzik a következő mondat Zsenyától: „Tetemek, tetemek, hol lehet a lelketek…” (93) Miután a hölgy realizálja, hogy mi történik a vágóhídon, megváltozik a gondolkodása a húsfogyasztásról.

A kötetben elhelyezett rövid, azonban annál inkább mély mondanivalóval rendelkező elbeszélések közül az első részben jobban kidolgozott történetek találhatók. Bár a második részben is van olyan novella, amelynek mondanivalója ma különösen aktuális. Ezek közé sorolható az utolsó elbeszélés is, a *Szerpentin*, melyben a technikai fejlődéshez való különböző viszonyulást mutatja be a szerző, amivel utalhat akár a jövőre is. Egy bibliográfust mutat be az elbeszélés elején, aki idegenkedik a technikai újdonságoktól, de mégiscsak alkalmazkodik a számítástechnikai fejlődéshez. A szerző a novellában olyan helyzeteket teremt meg, amelyek bemutatják, hogy ki mennyire tud azonosulni a technikai fejlődéssel, és a részévé válni annak. A kötet első részében található történetek gördülékenyek és gyorsan olvashatók, hiszen érdekes témákkal foglalkoznak, és cselekménydúsak. A második fele azonban lelassul, nehezebben emészthető, kidolgozatlanabb elbeszéléseket tartalmaz. Példaként az *Ember a hegyi tájban* és a *Kettesben* című novellát említem, amelyek a kötet második felében helyezkednek el. Az előbbi számos vontatott leírást és karakterábrázolást tartalmaz, amely kevésbé teszi élvezhetővé a szöveget. Az utóbbi pedig hamar véget ér, és kevésbé kidolgozottak a karakterei és a cselekménye, ami miatt kevésbé illik a kötetben szereplő novellák közé.

Ulickaja alakjai általában jól megírtak és rendkívül árnyaltak. A szerző által megformált figurák esetében legtöbbször a lelkükről kapunk részletes leírást az elbeszélésekben, ami élethűbbé és emberibbé teszi őket. A belső tulajdonságok bemutatása mellett a karakterek külső jegyei kevésbé bizonyulnak hangsúlyosnak, ezért az elbeszélő a szereplők külsejét ritkán jellemzi aprólékosan. A kötetben elhelyezett szövegek arról nyújtanak tanúbizonyságot, hogy a test a lélek által létezik, a lélek pedig a test által. A történetek szereplőinek életútjai pedig azt mutatják, hogy az emberi sorsok váratlan élethelyzetekben is összefonódhatnak.

Dudás Győző

Tudja az ördög!




Igaz, időnként azért még felcsábított gyanútlan hölgyeket padlásszobájába,
de többnyire csak lemezeit hallgatta, festményeit nézegette
és konyakot iszogatott ártalmatlanul.


DADADADADADAD
DAAD
DAdadadaaaaddaDADADADA


A várost azért igencsak szerette. Ha elhagyta lakását és bóklászott céltalan, úgy érezte, még minden rendben.
Mennek a dolgok, úgy, mint régen.

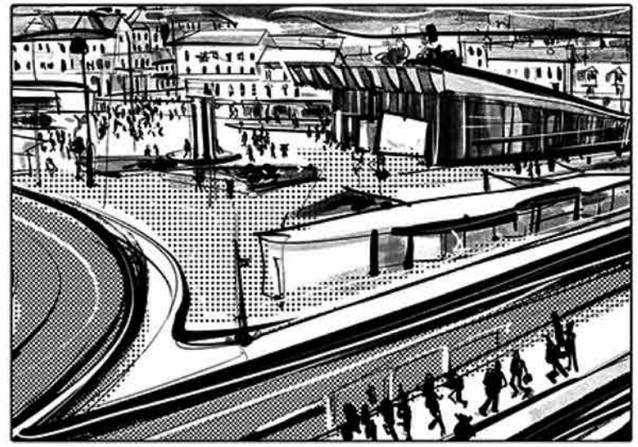









Vaspálya
utca

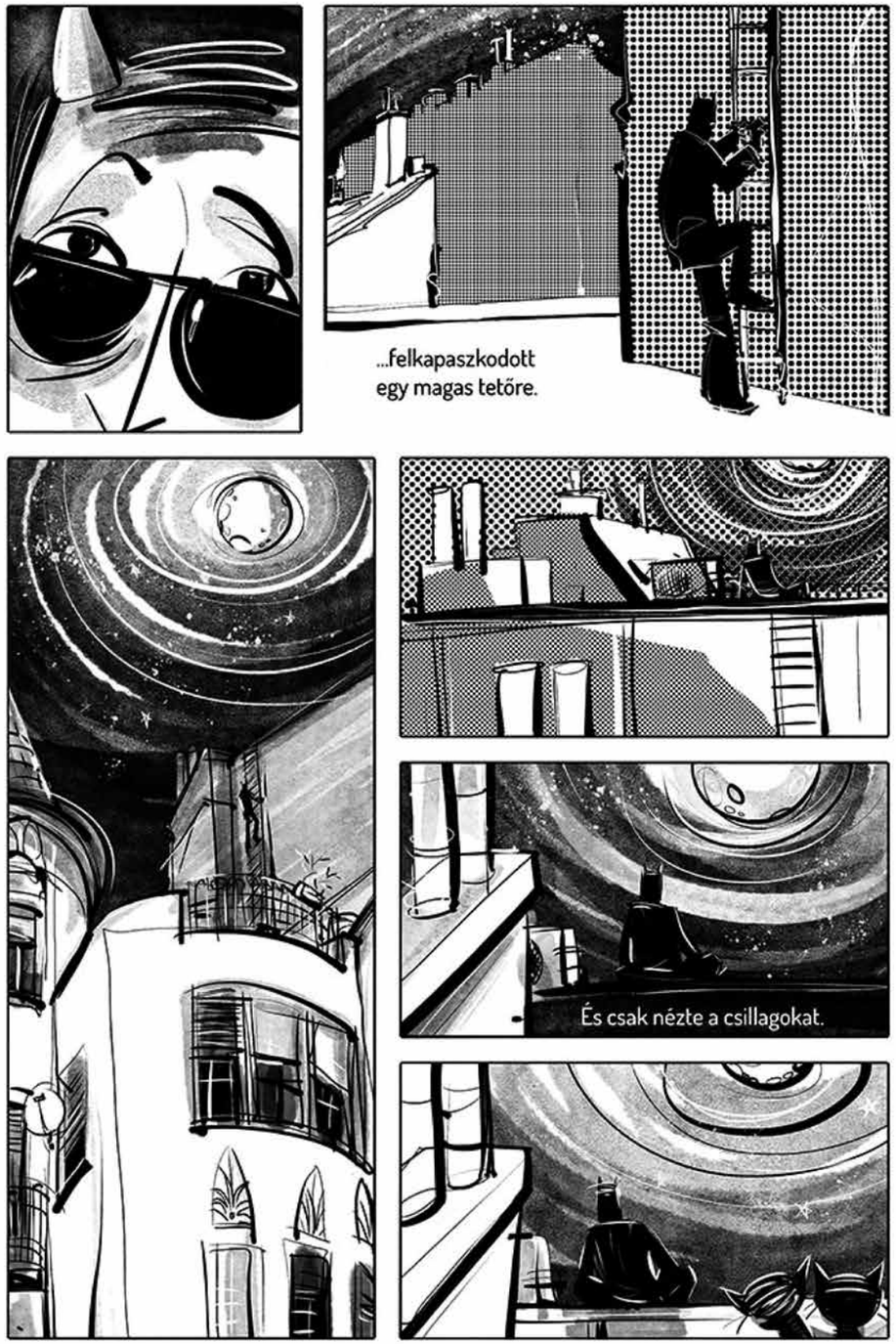


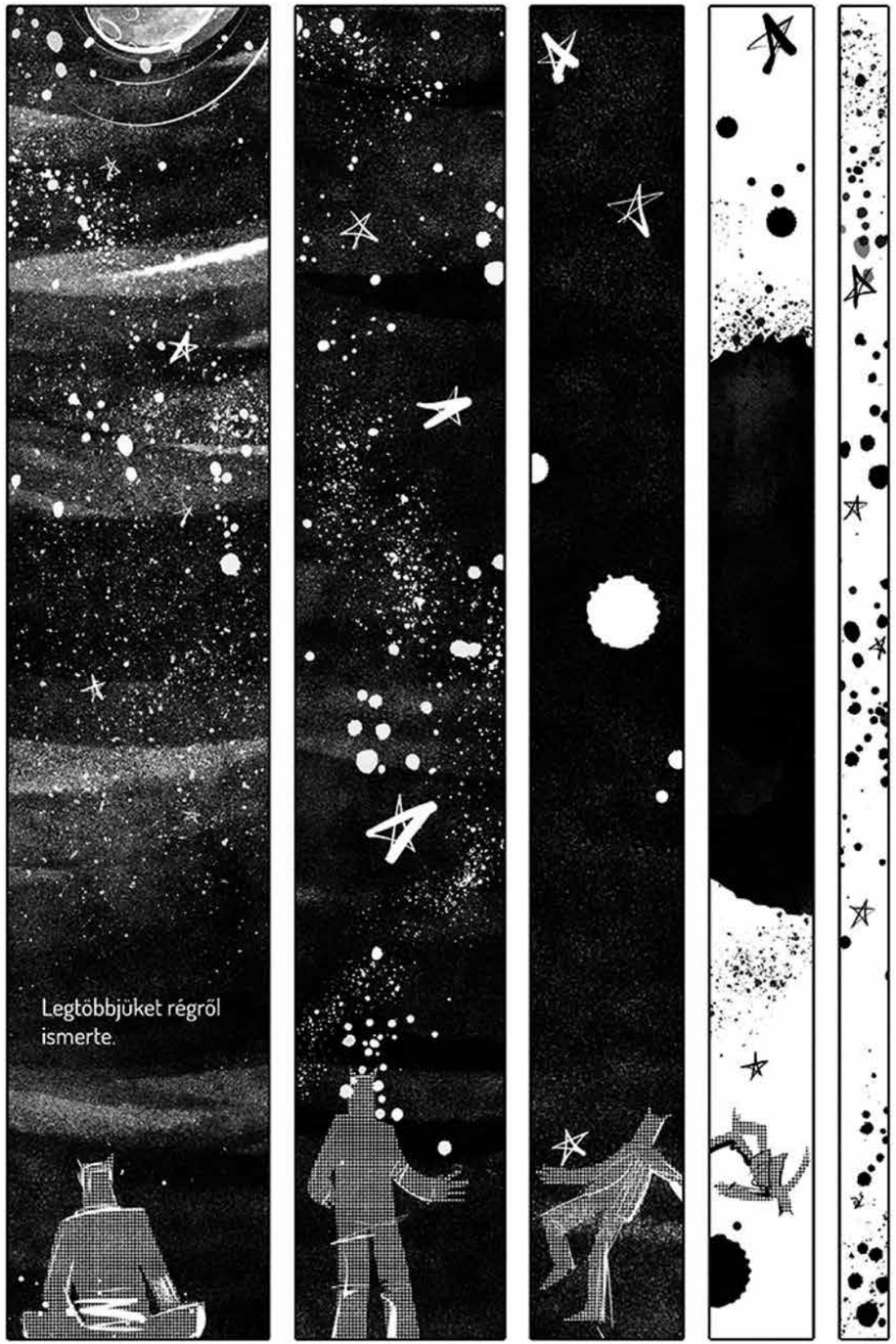



CUKR




LUDWIG MÚZEUM
Aztán, ha már elunta az embereket végképp,...


...felkapaszkodott egy magas tetőre.
És csak nézte a csillagokat.


Legtöbbjüket régről ismerte.


Jaj, azt hiszem, elvesztettem valahol a fonalat.
Ej, már, no! A csillagokat bámulja.
Azt értem, de honnan ismeri őket? Mit akar ez jelenteni?
Ne is törődj vele, Micike!
De igenis törődöm! Ez most valami szociodráma a kiüresedő életről? Az emberi létezésről, elmúlásról? A magányról? Hm?!
Ezt alighanem kicsit túlgondolod.


Nyilvánvalóan arról van itt szó, hogy az emberekben belül, ma is ugyanazok a kimondhatatlan félelmek és vágyak munkálnak, mint a babonás ősidőkben!
Bűnök, vágyak és félelmek!
Rettegés az elmúlástól...!
Na meg persze, az élvezetek hajszolása!
No és a művészetek?! Hát nem a legfontosabbak a világon?! Egyedül a művészetek segítenek feldolgozni az elkerülhetetlen véget.
Úgy érted, a nagybetűset?
Meg ezt is itt.
VÉGE





MUU

www.muut.hu

ISSN 1789-1965

890 Ft

nka