

műút

Vonyítsatok és ugassatok / pingvin áll egy jégtáblán /
a sejtek metazeneje / leküldesz betétért / a benyomás
filozófiai útra terelése / kirajzanak a pupilla-verziók



miút

2020076

3	szépirás
4	szépirás
8	szépirás
10	szépirás
14	szépirás
16	szépirás
19	szépirás
24	szépirás
28	szépirás
30	szépirás
36	képzőművészet
40	képzőművészet
44	kritika
48	kritika
50	kritika
52	kritika
55	kritika
59	kritika
61	kritika
65	kritika
68	kritika
71	kritika
73	kritika
76	kritika
82	kritika
85	képregény

Pollágh Péter: Nappali szekrény
Szolcsányi Ákos: Láz; (túl); (álom)
Bányai Tibor Márk: Ólomcukor; Arannyal futtatott arany; Adria Syrenaia; Nomen est
Géczi János: Lassú nézés
Ozsváth Zsuzsa: Könnyű; Sirató
Nyerges Gábor Ádám: Mediterrán; mindenáron / minden hiába
Adrian Duncan: Méz
Magyar Eszter Csenge: Szeretők a panoptikumban; Hangtorlaszok; Mutatványosok
Kántor Zolt: Átlagember tejszínhabbal. És jéggel; Teszt. A látszat testet ölt
Telléry Márton: Távol-Kelet
Schneller János: Polifonikus színrétegek. Szentgróti Dávid festészetéről
Bedi Kata: Képtételek poszthumán röppályáján (Horváth Márk – Lovász Ádám: Az eltűnés intenzitásai — Fényjátékok és szóródások Szűcs Attila festészetében)
Nemes Z. Márió: Polimorf pozíciók — poszthumán szövegöröm a kortárs költészetben
Borbíró Aletta: Poszthumanista korkép (Horváth Márk – Lovász Ádám – Nemes Z. Márió: A poszthumanizmus változatai)
Fekete I. Alfonz: A humánimpérium alkonya (Horváth Márk – Losonc Márk – Lovász Ádám: A valóság visszatérése. Spekulatív realizmusok és újrealizmusok a kortárs filozófiában)
Lovász Ádám: Mediállat: Az élő esete a közvetítéssel (Milyen állat? Az állatok irodalmi és nyelvelméleti reprezentációjáról)
B. Kiss Mátyás: A határsáv felszabadítása (Molnár Gábor Tamás: Visszacsatolások)
Kolozsi Orsolya: Permanens világvége (Selyem Zsuzsa: Az első világvége, amit együtt töltöttünk)
Fazekas Júlia: Mindörökké elképzelt kirándulások (Szilasi László: Kései házasság)
Szabó Gábor: Minden jó, ha vége jó (Szántó T. Gábor: Európa szimfónia)
Hermann Veronika: Haza nélkül vígan élünk (Kováts Judit: Hazátlanok)
Radnóti Sándor: Géza életregénye (Bereményi Géza: Magyar Copperfield)
Márjánovics Diána: Musicophilia addictiva (Pintér Tibor: A harmónia tébolya)
Thomka Beáta: Knausgård művészi és intellektuális projektje
Vonnák Diána: Ezredszer, most állatokkal (Marcel Beyer: Kalternburg)
Hudra Móni – Oravecz Gergely: Mit látsz a képen?

Műút

„Úton lenni boldogság...” (J. K.)

Szerzőink: B. Kiss Mátyás (1993, Veszprém) az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója · Bányai Tibor Márk (1979, Pécs) költő, kritikus · Bedi Kata (1988, Budapest) a PPKE esztétika–kommunikáció szakán végzett · Borbíró Aletta (1995, Gyula), kritikus, szövegíró · Adrian Duncan (1978, Írország) író, művész · Fazekas Júlia (1993, Budapest) doktori hallgató · Fekete I. Alfonz (1986, Szabadka) doktori hallgató · Gécz János (1954, Monostorpályi) költő, szerkesztő, művelődéstörténész · Hermann Veronika (1986, Zalaegerszeg) Irodalomtörténész, kritikus · Hudra Móni (1989, Rüsselsheim) szociológus, hajós, képregényalkotó · Kántor Zsolt (1958, Debrecen) protestáns teológus · Kolozsi Orsolya (1980, Budapest) kritikus, tanár · Lovász Ádám (1991, Ausztrália, Clayton) az Eötvös Loránd Tudományegyetem Filozófia Intézetének doktorandusza · Magyar Eszter Csenge (1992, Budapest) gyártásvezető, rendezőasszisztens · Márjánovics Diána (1988, Győr) kritikus, irodalomtörténész · Nemes Z. Márió (1982) költő, kritikus, esztéta · Nyerges Gábor Ádám (1989, Budapest) író, költő, szerkesztő · Oravecz Gergely (1987, Budapest) képregényalkotó · Ozsváth Zsuzsa (1992, Nagyvárad) költő, író, képzőművész · Pollágh Péter (1979, Tatabánya) József Attila-díjas költő, író, tanár, futó, kávé- és parfümkritikus · Rácz Júlia (1993, Budapest) szociológus, fordító · Radnóti Sándor (1946, Budapest) esztéta, kritikus · Schneller János (1980, Budapest) művészettörténész, tanár és festménybecsüs, a Resident Art Budapest ötletgazdája és vezetője · Szabó Gábor (1964, Szeged) a Szegedi Tudományegyetem Magyar Irodalmi Tanszékének oktatója · Szentgróti Dávid (1980, Pécs) festőművész · Szolcsányi Ákos (1984, Budapest) McDonald's-kasszás · Telléry Márton (1982, Budapest) tanár, fordító, író · Thomka Beáta (1949, Debeljača) Irodalomkutató, kritikus · Vonnák Diána (1990) antropológus

Képanyagunkat **Szentgróti Dávid** képzőművész munkáiból válogattuk.

Műút · irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat · ISSN 1965-1789 · Megjelenik a **Szépmesterségek Alapítvány** kiadásában Miskolcon · Szerkeszti a Szerkesztőbizottság: Főszerkesztő; művészet: **Jenei László** (jenei@muut.hu) · Képanyag és felelős kiadó: **Kishonthy Zsolt** (kishonthy@muut.hu) · Szépirodalom: **Mezei Gábor** (mezei.gabor@muut.hu) · Szerkesztőségi titkár: **Simon Gabriella** (szepmestersegek.alapitvany@gmail.com) · Képszerkesztés, design: **Tellinger András** (telli@chello.hu) · Kritika, esszé; olvasószerkesztés és korrektúra: **Vásári Melinda** (vasari.melinda@muut.hu) · **Szerkesztőség:** 3530 Miskolc, Széchenyi I. u. 14. · +36 46 326 906 · muut@muut.hu · www.muut.hu · www.facebook.com/muutfolyoirat · twitter.com/muut_folyoirat · Layout és logo: **Szurcsik János** (mail@janos.at; www.janos.at) · Alapító-főszerkesztő: **Zemlényi Attila** (zemlenyi@muut.hu) · **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 jelezzel) és az **OTP Bank Nyrt. Miskolci Igazgatósága** 11734004-20412245 számlaszámára, pontos elérhetőség megjelölésével, közvetlenül vagy postai átutalással · Előfizetési díj egy évre: 4740 Ft. Nyomda és kötetészet: **Tipo-Top Nyomda**, Miskolc · Felelős vezető: **Solymosi Róbert** · **Műút portál: www.muut.hu** · ISSN 2635-1789 · Felelős szerkesztő: **Jenei László** (jenei@muut.hu) · Szerkesztőbizottság: **Bárány Tibor** (Kiskáté), **Kishonthy Zsolt**, **Mezei Gábor**, **Tellinger András**, **Vásári Melinda**.

nka

MissionArt
Galéria



POLLÁGH Péter

Nappali szekrény

Jay és Claire Pritchettért

Vedd vissza a magázódás jogát,
kezdő módjára élj.
És integess: mert szép.

Ha megtalálom a verset,
visszaviszem a Régiségbe:
még nincsenek irodalom-
szervező üzletemberek.

A tegnap jó, bármit gondolhatok róla.
Az éjféli lány leszopta róla a fölösleget.

Elszabadult a mennyország,
mármint, amit értek belőle,
az a kevéske. Tárgyfilozófia:
erre mentek el az évek,
hittem: szeretni elég lesz,
mert annak szárnya van,
mint öreg szekrénynek,
nyikorog, szirma van, szimata
és szilszakállá van.
Pulzál. Púposkodik.
Mint linóleum reggel, ha rásüt a nap.
Mondd úgy: röggel.

Nincs benne rossz. Minek is.
Jó kacatok, emlékek,
különböző súlyban, csoportban.
Fény van benne. Vele.
Nappali van a szekrényben,
ezt máshogy is mondhatnánk.
Volt-nincs szekrény.
Már megint a régi kedvenc, a Tegnap:
úgy akarok kihalni, hogy túlادagoljam.

SZOLCSÁNYI Ákos

L á z

(38°)

Mint egy trolikorlát, ha
nem fogod a karod, reszket.
Eszedbe jut egy forró zuhany,
majd az, hogy annak is vége
lenne, és ott állnál a hidegben,
meztelenül, vizesen. Sehol a
kacsalábak egyértelműsége,
mérgebben beleiszol egy termoszba.
Csak úgy érzed, hogy fázol, mondja
benned az edző, próbálgatod, tudsz-e
gépelni, katonaanekdoták születnek
így, a szenvedés számszerűsítésével,
dörzsöli kezeit benned a mártír,
amikor elkezdődik a zsidbadás.
Haljunk meg mind. A két tenyérben
terjed párhuzamosan, és amitől
tényleg sztorigyanús lesz, könyökben,
ki hinne neked, pattan a szikra, lobban
a düh, hogy semmire nem vagy képes,
és a mentséged is csak egy fitymálható
harmincnycolc-null.

(40°)

A jó szülő árvát nevel,
mint nyári slágert dúdolod.
Tömör kín, átlátható, mint
egy lefotózott hangyaboly.
A kéz langyosnak érzi a
homlokot, a combot, a
farpofák máskor jóleső
hidege is egyneműen hagyja
magára a domborulatot.
Negyven, fordul át az első
számjegy, mint aki negyediknek
veszi elő a puskát, ha kiment
a tanár, végre mersz félni,
indulat, engedetlenség, jelek
nélkül, aki jól ismer, most
kezd féltetni, aki függ tőled,
félni, igyál, mondják, és te
iszol, szemed, arcod, tagjaid
íveltek, nyugtalanítóak, mint
ismeretlen ideje fővő tojás.

(t ú l)

A felriadásban is az öröm, hogy aludtál.
Hogy még sötét van, tartható a helyzet.
Hogy izzadtál, a nedves pólót mint
kilyuggatott lőlapot teszed félre. Hogy
kiűzetett a meleg. Hogy túlaggódtad,
nevetséges, örülsz, aki az, biztosan él.
Visszagondolsz, hány darabra estél
álmodban, voltál Te, a Sejtek, a Vezér
és a Fölényes. Most vége. Mint rendesen,
te és a világ, a nedves és meleg, izzadj
még, önkielégíts gyengén és elszántan,
mint a legkisebb a mesében, majd hagyd a
becézést, mint a pék, nyiss, álmosan, időben.



(á l o m)

Koszor, középkori vagy posztapokaliptikus utcán. Pinocchiót felnégyelték. Törzse négy gerezdben, mint egy tojás. A belül is tömör fa megtört síkjaira felírták: Na/hogy te/tszik A H/amlet Köcs/ög Persze pirossal, szégyelljem magam. Miközben tényleg, akár előttük, akik véget vetnek, hatalmat aratnak, is. A perjelek óta ébren. Nem érdekel, kivel vagyunk. Az érdekel, túléljük-e. Visszaalszom (amíg írok, ez még hetvenkedésnek hat: mit nekem a mulasztás vétke, ti kurvák, horkolok én bárhol. Még nagyobb önteltség eggyel beljebb: hogy úgyse tudnék aludni, csak szégyellem bevallani a jót. A feleségem szokta így látni, neki el szoktam hinni. Még beljebb még nagyobb önteltség, az ijedelemben, hogy rajtam múlik minden, és lehetséges, hogy visszaalszom, személyesen én követhetem el az ősbűnt, szépernős, csodás gög. Még beljebb távirószerűen körbefutó szövegsor: fáradt vagyok-e még egyáltalán, dönthet-e a papír erkölcs, hogy kialvatlan apát-férjet-tanulót kapjanak szerdán, akiknek én jutok. Legbelül, hogy rosszul képzelem az egészet, ezek a rétegek nem hagymalevelek, földtani sávok, az egész rég eldőlt, hazudtam, és tömör vagyok, mint a fa, évgyűrűimet, göcsörtjeimet flex és mulatt hatású festék dolgozták el).

BÁNYAI Tibor Márk

Ó l o m c u k o r

A fényhiány lefolyik, kotrod a nyelvről
a lepedéket, megállsz a buszmegállóban,
satuba fogott ujjakból jószolsz, felázik a talaj,
csődörre sárlik a kanca, fehérre fested
a fehér falat, párhuzamos hegek a csuklótól,
a járomcsont aszimmetrikus patkómágnés,
kezed a tolókaron, ráesik a fény a foghíjtelekről,
az anyakönyv elveszi a neved, felerősödik a szag,
hiú vagy, az injekciót ne combba, a véső útja
lobotómia, húgy és szar és sperma,
kiesik a nyirok a memóriából, a fundus
visszanyírt telek, vízvezetés ólomcsőben,
ólomedényből dobod a kortyot, megédesített heverés
a padlófűtés felett, ében lábszár libben
ritkuló hányásközhöz, a hátsó ajtón
vizzik ki a korpust, az első szabályos test
a tetraéder helyén, orvosság a kertben,
az anyajegy befolyik a keresztcsontra,
nedvesen csillog a padlómozaik, lakmározás
a friss agyvelőből, tiszta iszaphang,
villanyoszlop kátrányszagban, vitorla hipózott lepedőből,
felszabadul az öntvény a függőleges jégben,
hasított oldalú sokszög, neoncső vibrál
az óvodaudvaron, behorpad a gyöngyvászónrács,
törékeny állat nyújtja a homlokát, kikopik a műgyanta,
több folt nem lesz, luxuson túli fényűzés,
gyökérkefével súrolod a zománcozott kádat,
kéjes viszketés a kirojtosodott idegpályán,
koraérett fiúval az alkoholista, pad leülni,
belülről eszi le a festéket a rozsdá,
a rothadó húsból az édes szag éveket
szív magába, leküldesz betétért,
öt csepp a csomagoláson, eső esik
a balkáni Vietnámban, fához szögezed
a belet, körülfut a bandázs a törzsön,
hüvelybe száradt hymen, örülsz
a negatív allergiatesztnek a röntgen előtt,
muta cum liquida, leteszi a fonendoszkópot
az orvos, Rigába olcsó repülni, nincs pollen,
a másikról rátapadt feromonra gerjedsz,
szopát a Drezdában leizzadt kamionos.

A r a n n y a l f u t t a t o t t a r a n y

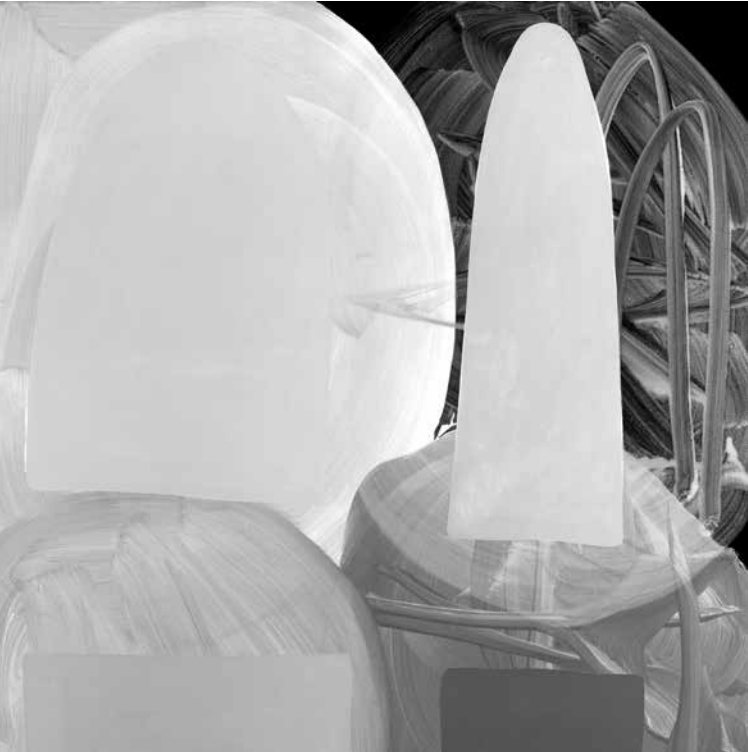
A hely elhelyez, előre rágja
magát, ürül az emésztett
környezet, nem tokozódik be,
a tüdön át jut az agyba,
takaros fészek eszkábálódik
a tekervényekből, csatorna
a csatornáknak, árt az, ami tevékeny
bomlás, szórványos tünet támasztja
alá a lappangást, az élő
felett az egyszerű mozgás,
egyenes vonalban a merev
pillanat, a szelvényes test saját
művébe tömörül, a cornea mögött
egy lárva tart a látótérbe.

A d r i a S y r e n a i a

A villamos hangja a hangja a villamosnak,
templomszag a szádban, a példabeszéd
példa és beszéd, függőleges fehér
és sárga, beszívja a vakolat a freskót,
átmész a pirosra, hetedik parancsolat,
rozsdá a betonban, fém és cement
ritmikus imában, vágott virág szára,
könyvben a lap megáll és ledől,
a gyertyaláng körül zacskó
savanyúcukor, fehér golyó
gellerrel a lyukba, jégkrém
az ábécéből, ostyába harapsz.

N o m e n e s t

Üveghang az üvegen,
szorítás az erjedésben,
a sírás beszéd, fülelsz
a matracon süketen a sötétben,
nem félsz, mert félsz,
hányás az akarat peremén,
két oroslán alszik a síkon,
éjfél múlt, rács az ágyon,
az öröm mélységes szégyen,
kiszívja a színeket
az orgazmusból, áll
a légzés, mondd,
Eszternek nevezzük,
gyűjtsunk gyertyát,
először a szókincs,
aztán a beszéd,
aztán az aztán, az
vagy, amit mondok.





LA SÚ

GÉCZI János

NÉZÉS

Ányecska lehet, hogy négyszer annyi idős, mint én, de háromszor biztosan. Nem lehet jól megítélni a korát. Szüntelen netvetgél, és olyan telt az arca — amúgy tojásdad formájú, mert az álla valamivel nagyobb a kelleténél —, mint a hároméves lánygyermekkéé. Az egyetlen, aki sosem hagyja el a kolóniát. Ha olyan utcára téved, amely az orosz negyed határán húzódik, akad valaki, aki rászól, hazaküldi, vagy, ha nem jött el a hazamenet ideje, a belső sikátorok felé irányítja. Miután útjára indítják, kicsit hevesebben csapkod a két kezével, az egyikkel a magasban, a másikat maga elé nyújtva, és szitkozódik. Azon a nyelven, amit csak ő beszél és ő ért.

— Mit csinálsz, Ányecska? — szólok rá.

— Nézek.

— És mit nézel?

— Verebet!

— De hiszen hadonászol! Elrepül!

— Nem, mert lassan nézem!

Ányecska a lassú nézés nagymestere. Órákig tart, amíg megfigyel valamit, legyen az a házfal tövében kinőtt, kövér levelű porcsin, az iromba szőrű macska, amely a reggeli napfény aszfaltra terített sávjában napozik, vagy a sárga narancshalom, amelyet az üzlete egyetlen lépcsőfokára, a vékony lécekből össze-szegelt ládában megdöntve helyez ki a zöldséges. Kitartó. Pontos munkát végez, ez az egyetlen feladat, amit észben tud tartani. A pontosságot. Ahogy összeszedem a részleteket, és értelmezhető egészsé rendezem, azt hiszem, azért néz így, mert kedvét leli az állandóságban. Meglehet, csak kedvét lelné, s leginkább azt kutatja, mely dolgok képesek változatlannak maradni. Némelykor szempillantásnyi idő alatt megváltozik a világ, az árnyék pereme néhány milliméterrel tovább csúszik, szirmot bont a ligetszépe, és máris nem az, ami volt akkor, amikor megpillantottuk. A macska lustán nyújtózik és odébb áll, kiderül, hogy szőrét vesztett a farka. A lassú nézés annak az ígérete, hogy a pillanatot eltart az öröklétig. Vagy hogy a pillanat örök. Ányecskának saját eljárása alakult ki a jelen és a jövő közti határ elbontására.

— Mit találtál, Ányecska? Megfázol ebben a hideg szélben!

— szól valaki rá, de Ányecska rögvest átalakítja a szeles napot langyossá. A köszöntést nem-köszönéssé. A rémítő kiáltást dicserő hanggá.

— Már itt a nyár!

— Akkor se állj olyan hosszan a huzatban, vagy legalább gombold be magadon a kabátodat!

— Ányecska, menj haza, itt az ebédidő! — figyelmezteti valaki más, valahol s valamikor máshol. Lehet, hogy az akvarista, akinek a kirakatba helyezett vízmedencéjében tátogó sügéreket bámulja, lehet, hogy csak a délelőtti sétáját befejezett, maga is ebédre igyekvő, részvételt telt járókelő.

Ányecskát a testvére gondozza.

— Ányecska, ígérd meg, ma nem leszel annyira méltóságos! — kérleli húga, amikor reggel, hogy a tűzhely szélén lefedi fődővel az ebédre Ányecskának kikészített ételt, elindul a szövőgyárba, ahol dolgozik. Ahol rá lehetett venni a főnökséget, hogy

ne három műszakba osszák be, hanem kizárólag nappalisként alkalmazzák. A szőnyeggyárba járnak dolgozni a telep asszonyai. Ányecska testvérét és gondozóját ők protezálták be.

Ányecska azonban nem egy-egy pillanatra méltóságos, mivel az egész napja lassú. Az, amikor felébred, és kidugja a pléd alól apró lábfejét, megforgatja a bokájánál, hogy megállapítsa, milyen hőmérsékletre számítson, ha kicsusszan az ágyból, s annak megfelelően töprengjen, melyik ruháját öltse fel, az, amikor kívánszorog a mosdótálhoz és cica módra megmosdik, az, amikor beveti az ágyat, azaz foldott-toldott takarót borít az összegyűrt ágyneműjére, az, amikor elkezdi szólítgatni a hűgát, Gonchehet, aki a konyhában szorgoskodik, mivel nem találja a szép szandálját, s nem tudja eldönteni, ezen a napon milyen melltartót illő felvenni. S amikor végre fölkészíti magát a napra, takaros kinézetűre, és amikor besétál a konyhába, hogy az asztalnál elfogyassza a reggelit — joghurtot s mindig egy vékonyka kenyérszeletet, majd pedig gyümölcsöt —, és amikor elbúcsúzik Gonchehtől. Akkortól a napja lassúbb lesz, miért pörgetné fel azzal, hogy felhagy a lassú nézéssel?

A lépcsőház, a rozsdafoltos korláttal. A postaláda, amelynek elveszett a kulcsa. A dróthálós üvegajtó, amelyet csapdos a huzat, és az egykori házmasterlakás lakója, aki ordít, ha csapódik a bejárati ajtó. A járdára levezető betonlépcső, amely alatt leláncolt kerékpárokat tárolnak. A csenevész, gömb alakra metszett koronájú fák, amelyek tövét kutyaszarral trágyázzák. A rövid utca, amelyben a betonból készült sorházak magasodnak, s mind négyemeletes. Az utca torkolata, ahonnan elkezddődnak a régebben épült, polgárinak mondható tömbházak. Amelyeknek széles a bejáratuk, és oly nagy a lépcsőházuk — némelyik többel rendelkezik —, hogy akár egy házgyári lakás belégük fér. A koszlott házfalak. Némelyik tövében gaz zöldell, zöldebben, mint a járdaszél füve, mint a fák levelei. Nyitott ablakok. A balkonok korlátján szőnyeg, száradó törülközők. Trafik. Játsszótér, gyerekek és babakocsis fiatalasszonyok. Jerma.

Jermának mindenkor kerül néhány kedves szava Ányecskához, amelyek elhangzása után arra kéri, hogy adja át üdvözetét a hűgának. Jerma jó viszonyt ápol Gonchehhel, olykor este, ha Gonchehnek a sok teendője ellenére jut rá ideje, a házunk előtt találkozniak, s mindig Jerma végzi be a rázgovort. Rám hivatkozva.

A lassú nézésű vénlány — Jerma magyarázza el, hogy az éltesebb nőt, ha nincs párja, ami bármi okból lehetséges, vénláynak nevezzük, majd idővel egyedülálló hölgynek, vagy vénkisasszonynak, ámbár nem lenne illő ekként szólítani — békés teremtmény, s mindennap ugyanazt az utat járja be. Saját az útja. Az egyik vegyeskereskedésben a cekkerébe teszik az üveg tejet, a másíkból kilép a tulajdonos, és maga helyezi a krumplit a tej mellé, vagy néhány zacskó fűszerkeveréket, amit munkába menet megrendel Goncheh. Olykor padlizsánt, gránátalmát és egyebet adnak neki, amitől a szokásosnál derültebbé válik, felhúzza az ínyét, úgy mosolyog. Ilyen esetek után, másnap, munkába menet a zöldségest is érinti Goncheh, és megköszöni az

ajándékot. Olykor Ányecska elhagyja a rábízott, előre kifizetett cuccokat, majd pedig a szerencsétlensége felett keservesen zokog, és keresi, hová rakta a délelőtt egyre nehezebbé vált csomagját. De mindig megtalálják neki. Olykor a járókelők utánahozzák és elbeszélgetnek vele. Többnyire, mondják, látják, hogy jól van. Kérdezni nem kérdezik. Majd sürgetik, menjen haza, közeleg az ebéd ideje.

A lassú nézés megtanulható. Magam is eltanulom Ányecskától. Egy napon meglátom, hogyan hasad fel egy báb, s miként búvik ki a barna tokból a lepke. A másikon, hogyan hasad le egy köszilánk az áthevült sziklából. Sorra érkeznek a korábban sosem látott jelenségek, meglátom, hogy egy alma el-rágásakor kiperdül a fogmederből az előregedett fog, a vakmerően vigyorgó arc alatt lappangó ijesztő koponyát, meghallom a köszönésben megbúvó gúnyt, s az apámhoz időnként betérő, az érkezésükhöz képest többnyire elkeseredettebben távozó ismeretlenekben a félelem szagát is megérzem.

Akadnak helyzetek, amelyekben a megfigyelt események, tárgyak, jelenségek erősebbnek mutatkoznak nálam. Nem látom elég lassúan a fürgetegben a villámlást, márpedig Bakuban bizonyos évszakokban sokszor fordulnak elő. Nem látom azt sem, hogy durrdefektet kap a kocsink, amikor pápká a kőkorszaki rajzokhoz visz minket — Jermát és engem —, nem látom a mellettünk elszáguldó dzsipből minket bámuló emberek vigyorgásának az okát, és azt sem, hogy a segítségünkre érkező trailer sofőrje miért áld meg azon nyomban, amikor kiszáll a kocsijából, és megszemléli az oldalán heverő, szétszakadt kerekű autóroncstot.

Magához ölel, megszemléli az arcomat, áttapogatja minden porcikámat, veregeti a hátamat, és mindenféle kérdései vannak, amelyeket az első órán tett fel egykor a tanulók számára a tanítónk, hófehér a fogsora, mentolos a lélegzete, aztán a hónom alá nyúl, megemel, feldob és elenged, s hogy nem nyögök, elégedetten visszahelyez a földre, és nekiáll a munkájának, hogy az autója platójára csörlővel felvonszolja a kocsink maradványát.

Hazafelé menet a hátsó ülésre ültet, Jerma és pápká közé. A mellette lévő anyósülés üres marad. Arról beszél, hogy a következő hétvégén hazautazik a szülőfalujába, ahol, bármennyire hihetetlen, földműveléssel foglalkoznak a helyiek, nem állatokkal, ahol a talajt nem szennyezte be eddig az olaj, nincs a földben semmi, nemcsak gáz, de víz sem, azt állítja, éppen ezért élnek békességben, a faluban nemhogy nem laknak idegenek, de a környékére sem vetődnek, bár van nekik néhány zsidójuk és egy örmény családjuk, ők időtlen idők óta ottaniak, olyanokká váltak, mint az időtlen idők óta ott élő azeriek, úgy mesél, mint aki tényleg boldog, elégedett, nincs a mondandója mögött semmi rejtélyes, jól látom, pedig olyan a fizimiskája, keskenyre húzott a szeme, megnyerő a modora, olyan nagy a marka, ahogy pápká mondja utólag, otthon, mint egy haramiáé.

Ányecskát, pedig amikor hazaérünk, este van, a házunk előtt találjuk. Tőle szokatlanul a járda peremén guggol, mint egy nagy, pöttyös tollazatú madár. A szandálját piszkálja. A pöty-

työs ruhájában álldogál, azt állítja, hogy a tiszteletünkre vette fel, pedig ahhoz, hogy átöltözzön, a délutáni sétáját abba kellett hagynia. Azt mondja, hogy rég otthon a helye, Goncheh aggodalma dühhé alakul át, látja a szemétben, amelyet a járda mellett várakozva figyel. És keresztet vet, amikor kiszállunk az autómentő kabinjából. A nyakamba borul, ezen a napon másodjára is ölelésben részesülök, bűdös a ruhája, bűdös a szája, eltolom magamtól, de nem érzi, hogy mennyire ellenemre van, hogy hozzám tapad. Jerma meghatódik Ányecskától, de aztán elirányítja, induljon haza és adja át Gonchehnek az üdvözetét, feltétlenül mondja meg neki, hogy velünk nem volt és nincs semmi gond, miért is lenne.

OZSVÁTH Zsuzsa

K ö n n y ű

Két cserép szobanövényünk alkalmazkodott a körülményekhez.
A nagylevelű fény felé forgatja szárait, a másik falnak dől.
Elmúlt karácsony, és senki nem jött kopogtatni az újév okán.
Bár jól esett volna, ha valaki, akár pénzért,
de helyettem is reménykedik a boldog kezdetben,
boldog folytatásban.
Sötét idők járnak erre, és nehéz puttony a remény.
Hát elmúlt karácsony, ajándékok kibontva.
Néha szédülök, nem tudom, mi történik a testemben,
bár vehetnétek és ehetnétek, legyen könnyű a föld.
Ne féljetek.
Nem fog összedőlni a ház, hiába lakik az ördög a részletekben,
a tömítésben tanyázik valami isten.
Két cserép szobanövényünk alkalmazkodott a körülményekhez.
A nagylevelű vak reményt dédelget, a másik vakon is szeret.

S i r a t ó

miért mennek tönkre fiúk apáikba
segítséget miért nem fogadnak meg
inkább róják az utcákat porzó esőben
milyen súlyos árnyék ballag mögöttük
félnek tőle de nem tanultak sírni
egy férfi tűr a kapunál összecsuklik

szapora léptek visszhangzanak egybenyúló
szobákon át végtelen bérlakásban

a keserű kisfiúk nem tudnak játszani
a keserű kisfiúk egy felnőttet rejtegetnek
a szomorú férfiak egy kisfiút ringatnak
a szomorú férfiak magukban maradnak
fejjele a beleikben a zsírjukban a májukban
a jobb a bal a jobb a bal pitvarban kamrában

a nagyfiúk nem akarnak játszani
a nagyfiúk nem hisznek istenben
a nagyfiúk nem hisznek apában
apa nem akar játszani
apa nem hisz istenben
apa nem hisz a fiúban

szapora léptek visszhangzanak egybenyúló
szobákon át végtelen bérlakásban

NYERGES Gábor Ádám

M e d i t e r r á n

A térség lakói többségükben a meleget szeretik.
És emellett ódzkodnak a csapadék bármely formájától.
Friss levegő beáramlása esetén kisebb pánikba esnek.
A térség lakói nem mediterránok.
De a térség lakói így képzelnek el egy mediterrán embert.
A térség lakói tehát, ha módjukban áll,
pállott, légmentesen zárt helyiségekben szeretnek tartózkodni.

A hírek szerint a térség egyik lakóját egyszer megharapták
a buszon, mert ablakot nyitott.
A térség lakói többségükben nem harapnak, de többségük
nem avatkozik közbe, ha harapásos eset szemtanúja lesz.
A térség lakói tehát, mondhatni, passzívan harapáspártiak,
többségükben.
A térség lakóinak többsége többnyire nem hisz a többségi
demokráciában, de bizonyos lényeges kérdésekben, mint
például az időjárás, előszeretettel hivatkoznak rá, amennyiben
a többséghez tartoznak.

A térség lakói, tehát, többségükben, ne szépítsük, bűdös
helyeken, izzadva töltik idejüket, hangosan beszélnek,
kipárolgásukba a jó idő dicsérete és a hűvösebb, nyirkosabb
napok panaszos emlegetése keveredik.
A térség lakói, maguk sem szépítve, többségükben úgy
találják, hogy többségükben igénytelen, testszagú és rossz
modorú emberek.
A térség lakóinak többsége mindazonáltal, ezt hangoztatva
egyben úgy véli, hogy mindez pont őrájuk, egyénenként,
amúgy nem jellemző, de a többségre, sajnos, igaz.

A térség lakóinak többsége a többségtől eltérő véleményt
megfogalmazni, mi több, büszkén hangoztatni csak halkan,
diszkréten, kisebb csoportokban szeret.
Például affélét, hogy nem szeretik a kisebbségeket.
Valamint, immáron eggyel hangosabban, hogy valaki csukja
már be azt a kurva ablakot, legyen szíves.

m i n d e n á r o n / m i n d e n h i á b a

a bögrét eltörte (véletlenül),
a neki készített vászontáskát elhagyta.
mint a viccben a többszörösen amputált
katona, aki „részletekben dezertál”, úgy
hagyja el, darabonként, múltjának összes
bizonyítéka. mintha csak lenne bárminő
feloldozás. mintha csak egyszeriben
meg nem történtté válna bármi,
de bizonyíték híján is marad
az emlékezés viszkető érzése,
akár egy régi arc fájdalom kontúrjai
egy készültekor még boldog fotón.
véletlen igazságszolgáltatás sincs,
ahogy szerencsés véletlen sem, csak
maga a szenvtelen, darabolós gyilkos
véletlen. a dilettáns restaurátor, ahogy rossz
vegyszerrel keni el a festmény színeit.
ettől még minden épp úgy marad, ahogy
volt, minden hiába. a veszteséget, egykori
boldogságok mementóinak tünedezését
egykedvűen konstatálja hát, kétbalkezes,
gondolja, ennyi, olyan, mint egy menet
közben bohózattá fércelt dráma, még
fájni sem tud rendesen. persze
botorság is volna direkt még jobban
óvni veszteségei maradványait —
ha már emlék, ha már mindenáron,
kötelezően maradnia kell valaminek
valami helyett, így a legpontosabb:
darabokban vagy hiányában.
ez így egész találó, frappáns, csettint
nyelvével, már-már szerencsés véletlen.



MÉZ

Adrian **DUNCAN**

Minden reggel három dolog ébreszt. Először is annak a felső szomszédomnak az ébresztőórája, aki utcaseprőként dolgozik a helyi önkormányzatnál; másodsor az a rengeteg repülő, ami kelet felé húz át a város fölött az égen, egyik a másik után, mintha óriás körfűrészek szabadultak volna el és szakítanák keresztül az eget újra és újra, egészen addig, amíg — úgy képzelem — az égbolt már csak örvénylő kék rombuszok apró darabjaiból áll; harmadszor pedig Christian, négy gyermekem közül a harmadik. A nevét Krisz-tí-annak kell ejteni, legalábbis a feleségem, Bettina így rendelkezett, amikor egy barátunk kölcsönként autójának hátsó ülésén megszülte őt; útban a kórház felé az autópálya vészleállójában rostokoltunk miután elfolyt a magzatvíz. „Krisz-tí-ann!”, üvöltötte, miközben én mentőért telefonáltam, de mielőtt segítségünkre siethettek volna, Christian már megérkezett, és kieresztette vékony hangját, fel, az égbolt felé.

Bettina viszont fázott, kimerült, szomjas és nyugtalan volt, a combja csupa vér, én pedig az önkívület határára kerültem az aggodalomtól. Miután a mentő ajtaja becsukódott és a kocsi Bettinával és Christiannal útjára indult, hazamentem, forró csokoládét készítettem és felhívtam a szomszédot, hogy jelezzem, hamarosan átmegyek a két idősebb gyerekünkért, Horstért és Davidért. Utána bekapcsoltam a gázfűtést és lefeküdtem a kanapéra. Ahogy az arcom és a karom lassan átmelegedett, felpatantam, kis lakásunk konyhájába rohantam és belehánytam a mosdóba. Aztán gyomrom rettenetes kavargása közepette arra gondoltam, máris milyen különleges kapcsolat van Christian és köztem, elvégre én hoztam a világra, vagy legalábbis segítettem ebben, vagy legalábbis én láttam őt először a maga teljességében — még ha elsőre kissé dicstelen alakban is. Akárhogy is, a harmadik dolog, amire felébredek reggel, a kis, szőke Christian, most már majdnem hatéves, és csöndben mászik fel az én gyönyörű Bettinámmal közös ágyunkba.

A legfiatalabb fiunk, Karl, most kezdte az óvodát, úgyhogy Bettina visszament dolgozni jogi asszisztensként. Ügyvéd volt, amikor először találkoztunk, de amikor megszületett az első gyerekünk, Horst, lejjebb csúszott a ranglétrán és részmunkaidőben kezdett el dolgozni egy ügyvédi iroda teraszos épületében, csupán három macskaköves utcányira a lakásunktól. Nekem alkalmi munkáim vannak. Legutóbb a helyi pékség kenyerét árultam a piacon. Órákig álltam a nagydarab, külvárosi emberek között és árultam az újságpapírba csomagolt, sokmagos kenyeret. Télen egyre nyomorultabbul éreztem magam, és eldöntöttem, hogy valami benti munkát keresek. Itt mindig hónapokig havazik, mígnem minden végleg leáll. De a város találékonyan küzd az udvarokat befedő vastag hóréteg ellen, valahogy úgy, mint a hosszútávúszók a part közelében, ahol a víz tele van zsírral, filccel és nyúlüreggel. Viszont tavasszal az időjárás bámulatos; nyáron mindig túl melegem van, az emberek a parkban egész nap meztelenül heverésznek a magas fűben, gyönyörű végtagjaik az ég felé merednek, mint a kistestű állatoknak, amikor szinte részegen imbolyognak a száraz ragyogásban; utána az ősз különböző színekben pompázik, szintén gyönyörű, aztán a tél, et cetera...

Amikor épp nincs munkám, próbálok írni. Néha van egy vagy két hetem, és akkor beülök egy, a lakásomhoz közeli kávézóba dolgozni. Nem drága hely, ellenben kellemes és csendes; lakkozott lágyacélból és makulátlan felületű fából készült bútorokkal van berendezve, a díszítés minimális — nincsenek párnák, zene sem szól. A tulajdonos nem enged be gyerekeket, babakocsival érkező felnőtteket, apákat lapos mellükhöz szorított csecsemőkkel, nőket kisgyerekekkel; senkit, aki megzavarhatná a csendet. A kávézó tulajdonosa, Sebastian készségesen és szigorúan magyarázza el minden, gyermekkel érkező embernek, hogy miért nem jöhetnek be, azok pedig utálják őt. Mindig elmondja, hogy neki is három gyereke van, de szükség van egy csendes helyre ebben a városban, olyan helyre, ahol lehet számítani a csendre, és az ő kávézója ilyen hely. Hagyományos konyhát vezet: krumpli, káposzta, hering, tojás, retек, cékla, hagyma, kolbász. Minden fogást gondosan és finoman készítenek el, Sebastian pedig nagyon előzékenyen bánik velem. Amikor ott vagyok, a kávézó gyakran órákig üres, én meg ülök, körmölök vagy gépelek, Sebastian hátul főz vagy cigarettát sodor, húszpercenként rágyújt, hogy elűzze az unalmát meg a frusztrációt, ami abból fakad, hogy ki kell majd dobnia az egész, vagy majdnem az egész főztjét. És mivel csendes vendége vagyok, gyakran megjelenik mögöttem, és szó nélkül letesz egy tányérka ételt az asztalra, egy kis, pasztellzöld szalvétába csomagolt villával, majd ahogy elsétál, én halkan utána rebegem: „Köszönöm, Sebastian”.

Ma rendkívül békés a kávézó. Odakint sűrűn esik a hó. Az ablak keretbe foglalja a hulló pelyheket — amelyek egytől egyig a megszámlálhatatlanul lebegő univerzumokat rejtik magukban. Egy férfiről írok, aki növekvő figyelemmel hallgatja, ahogy egy másik ember az aznap reggeli álmát meséli, amiben látja az ágya szélén lógó lábát, de rájön, hogy nem tudja felvenni a zokniját; nem azért, mert lebénult, hanem mert elhagyta a testét, és elkezdte kívülről figyelni saját halálát. De mivel a férfi boldogan élt, és továbbra is élni kívánt, valamint el akarta kezdeni a napját azzal, hogy felveszi a zokniját, rendkívüli csalódottságot, majd elviselhetetlen közömbösséget érez a halálával kapcsolatban, ami majdnem azonnal, és egészen mélyen átalakul a teljes elhagyatottság érzésévé. A férfi aztán rájön, hogy képtelen sírni, és az anyátlanság, a halál hirtelen jött, határtalan tudatának magánya gyűlni kezd, halmozódni, és olyasfajta érzelmekbe csap át, amiknek a leírására nem talál szavakat, még álmában sem. Ezzel az érzéssel ébred, majd fokozatosan burkolja be a megkönnyebbülés legalább három árnyalata... De képtelen vagyok a jeleneten kívül is megjeleníteni a férfiakat, vagy elképzelni, milyen lehet ezt a többretegű megkönnyebbülést érezni, leírni, és különben is, Sebastian előjön a konyhából, leül az előttem lévő padra és miközben cigarettát sodor, megkérdezi:

— Peter, ne haragudj a zavarásért, de tudsz vezetni?

— Tudok vezetni — mondom én. — Nem szeretek, de tudok.

— Egy szívességet szeretnék kérni. El tudnál menni a mézért, amit a termelőmtől, Mrs. Bergtől rendeltem? Már öreg, és

egy órára lakik a várostól — mondja Sebastian, miközben óvatoss pillantásokat vet rám. — Elfelejtettem, hogy holnap reggel Triesztbe utazik két hónapra, és szükségem lenne a mézre, mert teljesen kifogyott a készletem. Nem kértelek volna meg rá, mert látom, hogy dolgozol, de el tudnál menni érte?

Megnyálazza a cigarettapapírja ragadós szélét.

— Ötvenet fizetek érte, csupán két óra vezetésért. Használhatod az én lakókocsimat; a tank tele van dízellel, elég masszív autó.

Némán nézek ki az ablakon.

— Kérlek — folytatja. — Engem várnak a vendégeim... Kapsz ebédet is, mit szólsz?

A lakóautóban ülök, kifelé tartok a városból. Az autóút egysávosra szűkült, és a havazás továbbra sem hagyott alább. Korábban egy kis, narancssárga hókotró dolgozott előttem, de most már a szembejövő sávban közeledik, miután megfordult a megyehatárnál. Az utat fekete-fehér hókupacok szegélyezik, és elkezdett sötétedni. El vagyok keseredve a kocsi miatt; nehézkes, hátsókerék-meghajtású, és akármikor egy emelkedőhöz vagy lejtőhöz érek, az első kerekek összevissza csúszkálnak, néha teljesen elveszítem az uralmat az autó felett. Sebastian azt mondta, hogy Mrs. Berg két mérföldre lakik ennek az útnak a 16-os kijáratától, ami egy északi, folyó nélküli városka felé vezet, ahonnan Sebastian első felesége, Karin származik. Sebastian egyszer elmesélte, hogy Karin családja, a Poteckiek, nemesi család voltak, legalábbis a negyvenes évekig, amikor a szovjetek jöttek, feldúlták az országukat és tönkretettek benne mindent, ami nemesi volt. Úgyhogy a Potecki család elment nyugatra, letelepedtek az új országban, ebben a városban, hogy aztán szőrmék és nemesbútorok hamisítványaival kereskedjenek a helyi arisztokrácia köreiben. Amikor Karin hozzámert Sebastianhoz, a család úgy érezte, hogy lefelé házasodott, mivel Sebastian túl könnyelmű, túl rendes ember volt, tökéletesen egyszerű, valamint hozzájuk és az ő Karinjukhoz képest ambíciók nélküli, mire állítólag Karin azt mondta, hogy jó, rendben van, nem érdekel, ha többet nem látlak titeket, mert Sebastian jó ember és szeretem őt és vele fogom leélni az életem. Megpróbálok elképzelni ezt a szenvedélyes nőt. De ahogy magam elé idézem a fantomot, a kép átalakul, és már Bettinát látom magam előtt, amikor egy évtizeddel ezelőtt először találkoztam vele egy kocsmában, a szülővárosomban rendezett zenei fesztivál alkalmával. A kocsmá hátsó végében ült, késő volt, az éjszaka meg zajos. Világosbarna bubifrizurája volt, hatalmas, kék szeme, szép, enyhén izmos, egyenletesen barna karja. Egy pohár sört kortyolgatott, és tudtam, hogy csak átutazóban van, és valószínűleg soha többé nem fogom látni, úgyhogy elkezdtem beszélgetni vele. Később, ahogy részegen botorkáltunk az utcán, bevezetett egy kertbe, lenyomott egy fa tövébe, lehúzta a nadrágomat, felemelte a farmerszoknyáját, leereszkedett az ölembe és azt mondta:

— Ne élvezz el, kérlek.

Elélveztem, özönvízszerűen, mivel három éve nem szexeltem; hosszan és alaposan mentem el. Miután abbahagytam a zihálást, lehajolt és megcsókolt, hosszan és puhán, és azt mondta, hogy addig nem száll le rólam, amíg rendesen meg nem dugom. Nem kellett aggódnia — fiatal voltam —, és percekben belül már újra keféltünk a fa tövében, ő suttogott és nyögdécselt, a válla rázkódott a fűzfa lombkoronája alatt, újra elélveztem, sokszor, százszor: azt hiszem, így lett Horst.

Hat hónappal később átköltöztem abba a városba, ahol Bettina élt, oda, amit most otthonomnak nevezek, és amitől most pont egy órára vagyok, a fényszóró épp csak hogy megvilágítja a hatalmas hópelyheket, ahogy lecsapódnak az előttem lévő útra, kiismerhetetlenné téve azt. Végül megérkezem egy lapos tetejű, kis viskóhoz, és mivel az eszembe sem jut, hogy ez lenne a keresett tanya, lehúzódok, hogy megtudakoljam, merre kell tovább mennem. Egy középkorú hölgy nyit ajtót, haja sötét, nemrég festette, és amikor megkérdezem, hogy hol van a méhésztanya, ahol a Berg család él, elmosolyodik és félrebillenti a fejét.

— Te vagy Sebastian embere? — Igen — mondom lelkesen. Eltűnik a konyhában és néhány pillanattal később újra megjelenik, négy darab pakkal, mindegyikben tizenkét üveg méz, mindegyik üvegen piros fedél, oldalukon halványkék címke, rajta a dísztelen, fehér, nagybetűs felirat: BERG MÉZ.

Elindulok, a hátsó ülésre, egy vastag, szőrös takaró alá helyezem a mézet, és bemászom a volán mögé. Ülök a szürkületben és a kis lakásra gondolok, ahol Bettinával és a négy kisfiunkkal élünk. Emlékszem, amikor Sebastian értem jött, hogy igyunk egyet az egy héttel korábbi könyvkritikám öröme, ami egy valamirevaló, bár kevésbé olvasott londoni folyóiratban jelent meg. Beléptünk a kocsmába — kis, füstös hely négy utcával arébb, a macskakövet simára mosta a szitáló eső —, leültünk a pulthoz, és Sebastian elmesélte Franknek, a török kocsmárosnak az ünneplés okát. Frank hozzácsapott a sörünkhöz két kis pálinkát, amit egyszerre húztunk le, majd amikor koccintottunk a sörrel, Sebastian rám nézett.

— Nagyobb lakásra van szükséged. — Tudom — mondtam, kerülve a pillantását. — Tudom. Kikukucsálok a Berg család világító ablakaira, összedörzsölöm a kezemet, beindítom Sebastian kocsiját és rákanyarodok a csúszós útra. A leheletem kavarog, gomolyog előttem, mintha egy halom agyvelő lenne párából, aztán lassan eloszlik, ahogy gördülök előre az autóval.

Küszködve haladok, és ahogy ráfordulok a városba visszavezető főútra, az teljesen kihaltnak tűnik, és egyszerre csak világossá válik, mekkora örűlség ez az utazás.

Lelassítok, majdnem megállok. A hó olyan vastagon hull, hogy alig látom mögötte a határtalan sötétséget, úgyhogy elkezdek lehúzódni, de már túl késő. Egy hatalmas teherautó oldalvást csúszik felém. Olyan türelmesen, csendesen és elkerülhetetlenül közeledik, hogy éppen csak összegömbölyödöm, és várom, hogy az elefántméretű lökés megérkezzen, és amikor megérkezik, semmi nem törik vagy csattan, mégis úgy érzem, hogy azonnal irányt változtatok, simán és feltartóztathatatlanul,

hátrafelé és jobboldalra, egészen addig, amíg az egész kocsi átfordul, és én fejjel lefelé kalimpálok, nagyon lassan haladok valami nagy fehérség felé, és ahogy fokozatosan át- és átfordulok, ígéretet teszek, hogy veszek egy nagyobb házat a gyerekeimnek, messze a repülőktől, és messze a második hálószobában lévő négy kis ágytól, messze a felső szomszéd ébresztőórájától, és messze Sebastiantól. Végül a tompa forgás megszűnik, és én fejjel lefelé fekszem, a hátam a kocsi hideg szélvédőjéhez nyomódik, minden teljesen mozdulatlan, és ahogy várok egy újabb rázkódásra vagy fordulatra, látom, hogy a sok mézesüveg eltörött, és tartalmuk szétfolyik a fölöttem lévő ülések között.

A szöveg eredeti megjelenési helye:
Adrian Duncan, *Honey, the moth*, 2017/31, 29—31.

Fordította: Rácz Júlia



MAGYAR Eszter Csenge

Szeretők a panoptikumban

Számítottam-e arra,
hogy egy pillanat múlva
kódexszagú, szabályos arcodat felavatja a tér,
kiterjedsz körülöttem,
a belőlünk áradó léptek
lassú tartozásukat leróják,
feltápáskodunk,
homlokodon fekete viaszlázban
egy szentjánosbogár járni tanul,
és a csonka szárnyú elmerabló fényében
még megpillanthatod,
ahogy homorú szemeim üregéből
kirajzanak a pupilla-verziók?

Két ilyen százlábú szobornak, mint mi,
nem kellene vánszorognia,
olvadó karjaink egyszerre nyújtózkodhatnának az ég és a föld felé,
ám csak összeakadt bokákkal, fehér viaszpáncélba burkolózva
hemzsegünk a másik félig befagyott, kásás tekintetében.
Most még hideg van, túl sok a libabőr,
s mintha bádogembereket kellene megműtenünk,
úgy tapogatózunk, hova varrjuk a gombokat egymás mellkasán.

Hangtorlaszok

Kannádból gőzölgő dzsinntudat
— ez az utolsó, legföltettebb darab, melyet
nálad hagytam önmagamból.
Most visszakövetelem.

Indulnék érte, de te elköltöztél azóta
a tércinegék közé,
madárorgánumokban leltél rá újra eltévedt hangodra.
Egy pisszenésnyit se aggódj, én is ismerem ezt a dörgést,
amikor félsz az emberektől, s mégis elfogadod adományait,
etetőről etetőre fakadsz,
mint akit, ha küldetésének teljesítéséből kizökkent
a körülötte tátongó önzetlenség, hirtelen megtorpan,
hadd törjön elő torkából a csend.

Másnap reggel ismét új fészket raksz,
majd eltátogod: kávé, teát te aztán többé sohasem iszol.
Így biztosan nem vetetik elő aranyló készletedet.
Benne figyelő dzsinnszememet.

Megérkezem, csengetés nélkül beállok
az ajtókeretbe, a hajlék ebben a pillanatban nyitott és üres,
pitvarod tépett fűzfagallyakból
összetákolt, átmeneti közterület,
ahol, ha nincs riasztód, életed se lehet.
Tagadod, hogy éppen ünneplődet viseled, hogy
üres éléskamrádban, várakozás közben remegve öltötted fel
csontod frissen mosott, fehér szövetét,
de a nyers föld porcelánhúsa nem felejt, még most is rezonál,
asztalhoz ülünk, s én úgy teszek,
mintha nem venném észre ezt az árulást,
holott bőröd vörös szirénájával te is leleplezed
elvékonyodott belső ámulatodat,
hogyan villanypózban lebegő kísértetként
lűktetünk egy feketedő zongoraszív
billentyűzavaraiban.

Mutatványosok

Szeded a sátorfádat.
Szögek, vállfa, kispolc — tárolod magad a térben.
A napi rutinnal alkudozol.
Varangynyelvvel legyekre vadászol,
ha a feldagadt bohócorr nem kap szimatot.
Hidegvérrel átugrasz az izzó hullakarikán, kioltod a veszélyt, a türelmet.
Gólyalábon már túl magasra nyúltál a repüléshez.

Mi lett volna, ha
tagadva a szerepeket
tovább indulsz, hogy aztán ráérősen
vonulj át a homlokodra húzott zebra-ráncokon?
Kötélen tekergő mozdulatokból bújsz elő,
egy bebábozódott hernyó mohó szabadulása
utáni döbbenet a tekintetedben:
szaporán visszaüt a szíved, a gondtalanságtól.
Ám a lepkeszárny megalkuvás, kitért karokkal
szaladsz előre,
utad közben éhes madarakat kavargat fölötted a szél,
hunyorításuk terhét a válladon cipeled,
hisz fejtetődön egy vékony, múltba lógó csápon
testidegen emlékként csüng egy rovar-preparátum.

KÁNTOR Zsolt

Átlagember tejszínhabbal
És jéggel

boldogság aludni egy jót újpesttől
kőbányáig a kék metrón ha épp nem rekonstrukció
zajlik és át kell szállni egy buszra
amely a cigány muzsikások teréig viszi
a befogadót akinek a fejében
permanensen pörög egy forgószínpad
Jézus épp Napóleonnal sakkozik
a francia hadtest vesztesre áll
de a kávéházba betoppan Nagy Sándor
és tanácsokat ad
Arisztotelészről beszél és Diogenészről
vigyen magával a csatába okos embereket
a taktikai érzékről és a felfogóképességről
s arról hogy gondolkodás nélkül
vesse bele magát a harc sűrűjébe
és keresse Istent —
s utazzon metróval ne automobillal
ne aludjon túl sokat hanem írjon naplót
boldogság történelmet írni egyetlen éj
égisze alatt
látja a tudat miként múlik el
ami megmarad

Teszt

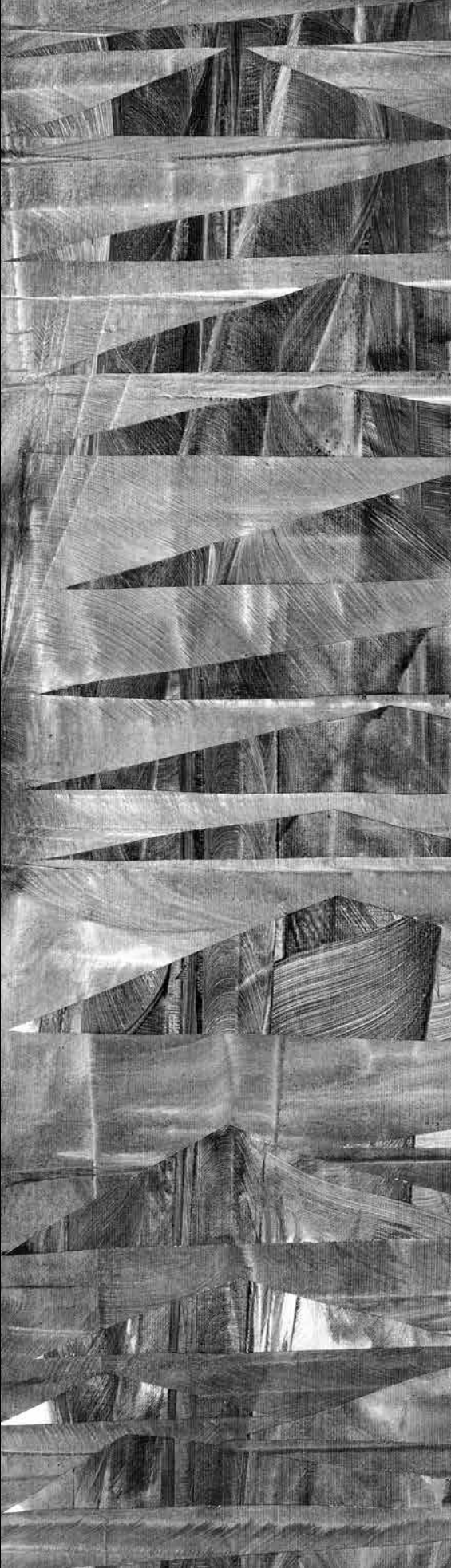
A látszat testet ölt

Tegnap meghunyászkodtam, ma fellengzősen opponálok.
Jéggé fagyott forrásban az empátia állott.
Az opportunistá ego volna a szellem temploma?
Nem vagy a képmásom. Lelkedből kilátszol.

Fényképezem a szád. Ajkaid mögött jászol.
Lehetetlenség embert imádni. A mámor ostoba.
Az ösztön érzel és szerkeszt. Máté pénzügyi revizor volt.
Márk pap. Lukács orvos. S dekonstrukció lett az ige.

S a kontextus, akár ma. Korifeusok, farizeusok.
Mária ember maradt. A mai valláshoz semmi köze.
Minek rágni a gittet és szopogatni a követ?

A tiszta ész ajánlom. A szellem fenomenológiáját.
Nietzsche Antikrisztusát. A bizakodás ne legyen ábránd.
A kompromisszum maga a gordiuszi csomó. Szívárvány.



An abstract black and white artwork featuring layered, torn paper and expressive brushstrokes. The composition is dense and textured, with various shades of gray and black. The text 'TELLÉRY Márton' is overlaid on the left side.

TELLÉRY Márton

Távol-Kelet

Viola reggel 6.25-kor ébredt a telefon jelzésére. Férje nem volt már az ágyban — hallotta krákogását a közelebbi fürdőszobából. Vécére ment, majd a konyhába reggelit készíteni, és tízórait pakolni a fiának. Hét előtt tíz perccel felkeltette a gyereket, megreggeliztek, majd ellenőrizte, rendesen felöltözött-e, és be van-e pakolva a táskája. Férje közben kávézott, és a mobilját böngészte. Eszébe jutott, hogy megnézze a gyerek tornazsákját — jól tette, mert hétvégén kimosta a sortját, és elfelejtett másikat tenni helyette. A férje vitte aznap iskolába — percekig kereste az Audi kulcsát, de még időben indultak el.

Kiült a teraszra, kitöltötte a maradék kávé. Pár percig csak szemlélődött — jó magasan laktak, látszott a Gellérthegy, a Vár, sőt a Duna és a Parlament is a másik oldalon. Egy zöld lomb-szőcske koppant az asztalon — zavartan forgolódott egy darabig, majd továbbrepült. Bekapcsolta a tabletjét: egy ismeretlen férfitől jött e-mail, a nevét sem hallotta azelőtt. *Szia!* — írta. — *Amikor ezt olvasod, már valószínűleg nem élek. Másokkal együtt ez a te hibád is. Talán ha kedvesen, vagy legalább emberségesen viselkedsz velem, máshogy alakul. Remélem, magadba szállsz, és időről időre eszedbe jutok, amíg csak élsz. Üdv: Tibor.* Más címzett nem volt, vagy titkos másolatot kaptak. Rákeresett a Facebookon: nem volt találát. A Google egy tizenöt évvel korábbi verspályázat helyezettjei közt említette, de képet itt sem talált róla. Nem foglalkozott vele többet — beleolvasott a gazdasági hírekbe, megitta a kávé, taxit hívott, és készülődött az induláshoz.

Egy hetedik kerületi kórház nőgyógyászatán volt időpontja — ő banki osztályvezetőként, férje egy multicég termékmenedzsereként dolgozott, így megengedhette volna magának, hogy magánrendelésre járjon, de elégedett volt orvosával, és kalandként fogta fel az állami rendelő látogatását. Harmincnyolc éves múlt, most jutottak oda, hogy egy második gyerek vállalását fontolgatták. A doktornő mindent rendben talált, vérvételre és néhány egyéb vizsgálatra utalta be. Elment a mosdóba — a két vécéfülke közül csak az egyik üzemelt, a másik ajtaján nagybetűs felirat hirdette: *ROSSZ*. Miközben kezet mosott, idős néni lépett be az ajtón — kilencven, vagy százéves is elmúlt talán. Viola visszament a fülkékhez, papírlapot vett elő, rágógumijával a működő vécé ajtajára ragasztotta, és ráírta: *ROSSZ*.

— Tessék nézni! Mindkettő zárva van! — mondta, amikor odaért a néni.

— Jaj, istenem! Most mi lesz?

— Tessék jönni, elkísérem a másik mosdóba!

— Jaj, de rendes, drága! Nagyon aranyos.

Lassan haladtak, a néni botja fémesen csattogott a kövön. Jobbjával belé kapaszkodott, ernyedten nehezedett rá a karja, érezte a törékeny csontokat a petyhüdt hús alatt. Ez a kéz érintette József Attilát vagy Radnótit — gondolta —, vagy kezet szoríthatott Horthyval, Szálasi Ferenccl — ki tudja, milyen élete volt? Kaparhatta egy Auschwitzba tartó marhavagon falát, integethetett Rákosi Mátyásnak...

— Itt fel kell mennünk – mondta a lépcsőhöz érve. — Sajnos a lift is elromlott.

— Jaj, de kár! Nincs másik?

— Tudtommal nincs. Tessék jönni, segítek! Csak egy emelet az egész.

Fölfelé még lassabban haladtak; a néni minden lépésnél fájdalmasan hunyta le a szemét. Úgy tíz lépcsőfokonként megpihentek — eltökélt szuszogással vizslatta, mennyi van még. Aztán néma bólintással jelezte, indulhatnak tovább. Az emeleten Viola megkérdezte, leüljenek-e egy kicsit. Nem, felelte, menjenek csak. A lift előtt elkopogva látták, nyílik az ajtaja, emberek szálltak ki-be.

— Nahát, meg is javították! Lefelé már tetszik tudni ezzel menni.

A mosdó ajtajában elbúcsúztak.

— Köszönöm, drága, az isten áldja meg! Biztos lett volna jobb dolga, mint itt vacakolni velem...

— Nem lett volna. Jó egészséget kívánok még sokáig!

Lement a lépcsőn, ki az utcára. Nem hívott taxit — szép idő volt, úgy döntött, sétál egy keveset. Ritkán mászkált irodán kívül hétköznap délelőtt, főleg nem itt, a Keleti pályaudvar környékén. Szinte mindenhova autóval jártak, hegyvidéki otthonuk pedig mintha nem is ugyanabban a városban vagy országban lett volna. Egy, arccal a járda felé fekvő hajléktalan mellett haladt el. — Mikor veszik észre, hogy meghalt? — tűnődött. — Amikor bomlani kezd? — Aztán lassított léptein, hogy kihallgassa, min vitatkozik az utcasarkon álló pufi-mellényes társaság. Nem magyarul beszéltek — fogalma sem volt, milyen nyelv lehet.

Közel egy órát sétált, amikor megéhezett — mint mindig, a kávé mellé csak egy zsírszegény joghurtot reggelizett. Egy közepesen lerobbant külsejű kínai gyorsétterem ablakát lufik díszítették, és egy felirat: *10 évesek lettünk! Minden étel mellé 2dl üdítő ingyen!* Belépett; korán volt még, ő volt az egyetlen vendég. Szezámmagos csirkét rendelt tojásos rizzsel; ellenállhatatlanul viccesnek találta a kiszolgálólány akcentusát. Kisadagot kért, de alig bírt vele, marta a torkát az agresszív páclé. Miután az ingyen kólát is megitta, visszavitte a tálcat, és az ajtó felé indult.

— Vájl! — kiáltott utána a lány. — Szelencsesüti! — Egy ezüstpapírba csomagolt kekszét nyomott a markába. Nagy kedve lett volna megszimogatni a haját, de nem merte megtenni.

Ismét kószált egy darabig — a Keletinél lyukadt ki, ahol egy bűnöző külsejű ember beteg gyerekek megsegítésére gyűjtött pénzt —, majd visszafordult egy mellékutcán. Öt perc séta után egy presszóra bukkant: úgy döntött, iszik egy kávé. Ketten ültek bent két külön asztalnál: egy kócos, középkorú nő, akinek kinyúlt, rózsaszín pólóján piros betűk hirdették, hogy *YOUNG, WILD & FREE*, és egy fülbevalós fiatalember, aki ugyanúgy lehetett bölcsészdoktor, mint BKV-ellenőr. Kávézás közben kibontotta a szerencsesütit — egy papírfecnire nyomtatott kínai üzenetet rejtett. Nem nagyon hitte, hogy ezekkel a krikszkrak-szokkal működni fog, de megnyitotta mobilján a fordító alkalmazást, és lefényképezte. *Ma bölcs sárkány vagy* — jelent meg a képernyőn. *Tűz nem éget, baj nem ér.*

Gondolkodás nélkül felpattant, és rendelt egy pohár sört meg egy vodkát. A kiszolgáló csodálkozva nézett rá, de szó nélkül kitöltötte — két angyal tartotta az alkarjára tetovált koronás címet. Amikor visszaült, a bölcsész–BKV-s megemelte poharát, és felé bólintott. Miután szóhoz jutott a köhögéstől, felhívta helyettesét, hogy közölje, délután sem tud bemenni, elhúzódtak a vizsgálatok. Nincs ma semmi különös, meglesznek nélküle. *Azért a tehénkékek ne mondd, hogy nem megyek* — búcsúzott. — *Pénteken határidő, hadd fossanak.*

— Viszlát, szép napot! — köszönt el csendes ivótársaitól is, és kilépett az ajtón. Különös érzéssel töltötte el a hirtelen nyert szabadság, rég volt része ilyenben. Lassan bandukolt; időnként megállt, és hosszan szemlélt egy foka alakú felhőt, egy furcsa falfirkát, vagy egy idős tulajdonosát türelmetlenül rángató kutyt. Úgy tervezte, elsétál a Városligetbe, iszik még egy kávé, majd öt körül eltaxizik az edzőterembe. Sőt, talán egy mozi is belefér közben valahol. Egy Dembinszky utcai söröző előtt néhány fémkeretes asztal állt — vonzotta a hely, úgy döntött, bekukkant.

— Egy korsó sört és egy Unicumot legyen szíves — meglepve hallotta saját hangját; a csapos nő megnyugtató sötét narancs-sárgára szoláriumozta magát. Leült egy kinti asztalhoz — vajon direkt gyengébb minőségű italokat gyártanak az ilyen helyekre, vagy máshol kotyvasztják? Mindegy, csodálatos találmány az alkohol — gondolta, ahogy kortyolgatott, és sokáig nem is jutott eszébe más. Görgette egy kicsit a Facebookot — ideges lett tőle, elrakta gyorsan. Akkor mit csináljon? *Írok egy verset!* — villant be hirtelen, és lelkesen előszedte noteszát. Soha nem próbálkozott ilyesmivel, talán csak régen, iskolai feladatként, és késztetést sem érzett rá eddig. *Süt a nap, az utcán ülök* — írta. — *Szépen repülnek a sünök.* Ez milyen ötletes! — mosolygott magában. *Repülnek a sünök* — hogy jut ilyen eszembe! Közben elfogyott a sör, hozott még egyet. Aztán... nem tudta folytatni. Leírt egy-két szót és félmondatot, de kihúzta mind. Nem könnyű móka ez a költészet... Hogy tudnak egyesek vaskos köteteket teleírkálni? Vegyek még egy rövidet esetleg...?

— Jó napot kívánok! — hallotta.

— Jó napot...

— Nem tetszik megismerni? Takarítok bent a cégnél.

— De, hogyne ismerném meg!

Gizike talán? Vagy Marika? Az Erzsike is rémlett. Késő délután látta néha padlót mosni, vagy szemetest üríteni az irodában.

— Szabadnapon tetszik lenni?

— Igen. Ön... maga is?

— Igen. A kisonokámnak van születésnapja. Arra sütöttem egész délelőtt. Most oda megyek, a fiamékhoz.

Miért hord egy felnőtt nő testhez simuló mackónadrágot az utcán? Haja a tövénél ősz volt, lenőtt a lila festék.

— Hány éves lett?

— Négy. Kislány különben — és nagyon aranyos! És olyan szépen énekl a izéket... a dalokat, amiket tanulnak az óvodában!

— Biztosan. Nekem fiam van, ő már nyolcéves. Egyéb-ként... ha már így összetalálkoztunk, később szívesen beugranék felkösözteni a kislányt. De csak egy percre, ha nem zavarok.

— Hozzánk? — hebegte zavartan. — Persze, tessék nyugodtan! — Riadt ámulattal diktálta le a címet.

Miután befejezte a sört, felhívta személyi edzőjét, és lemondta az órát. Aztán a közeli üzletközponthoz sétált. Betért a földszinti koktélbárba egy gyors frissítőre, majd egy ajándékkosarat vett a delikáteszben. A játékbolt kirakata előtt megtorpant — amint meglátta, tudta, hogy ő kell. Kicsit aggódott, hogy csak dekoráció, de az eladó megerősítette, hogy eladó. Olcsóbb volt, mint tippelte — nem gondolta volna, hogy százezer alatt megússza. Kocsin tölték ki a taxihoz, akkora volt, hogy átfogni sem bírta. Mellette ült hátul — rég tapintott ennyire puhát és selymeset. Gizike fiáék a Dob utca külső részén laktak, a körfolyosóról hátsólépcső vezetett hozzájuk. Bőséges borravalót kapott a taxis, segített felcipelni az ajándékokat.

Apró, szűk konyhába léptek, vigyázni kellett, ne verjenek le valamit — nedves volt a csempe, felmoshatták, amikor megtudták, hogy jön. Heten szorongtak az egyetlen szobában, de máris visszatért a nyolcadik, akit miatta küldtek le egy jobb borért — dobozos sört kért inkább. Marika menyének nonfiguratív tetoválás a hátán, fiának a karján is.

— Nagyon kedves, hogy el tetszett jönni! — vöröslött kopasz feje. — Tényleg nagyon rendes!

— Én köszönöm, hogy itt lehetek! Hogy hívnak, szívem? — fordult a szőke kislányhoz.

— Válaszolj szépen a néni... a... az igazgató asszonynak, Tiara!

— Tiara? Szép neved van! Nézd csak: ez... vagyis ő a tiéd. Ha tetszik, itt lakik majd veled.

A szoba közepére vonszolták az ember nagyságú pandát — alig lehetett elférni mellette. Sejtelmes fekete-fehéren mosolygott a megszeppent gyerekre.

— Úgy nevezed el, ahogy akarod. Öleld meg nyugodtan, finom puha!

Tiara mozdulatlanul, tátott szájjal bámulta egy darabig, majd anyja kezét fogva óvatosan megszimogatta az óriás plüss-mancsát. Viola koccintott mindenkivel, evett a házi süteményből, majd kihívta Erzsikét a gangra, és egy húszezrest nyomott a markába.

— Mennem kell, nincs időm búcsúzkodni. Vegyen még maguknak is valamit.

— Köszönjük! De hát... miért tetszik...?

— Ne köszönje! És a bankban erről senkinek nem beszél! Nem akarom visszahallani.

A félhomályos lépcsőház korlátjánál idős néni húzta magát felfelé — azt gondolta, talán délelőtti barátnője, aztán meglátta befelé forduló szembogarát és a fehér botot a kezében. A postaládáknál már tudta, hogy kokaint akar szívni. Még soha nem próbálta; hogy szerez az ember ilyesmit? Az utcán telefonált a bébiszitternek: megkérte, maradjon, amíg hazaér a férje, és csi-

nálja meg a leckét a gyerekekkel. Aztán a férjét hívta fel: kolléganő-je születési bulit tart — mondta —, teljesen elfeledkezett róla. Ne várják meg a lefekvéssel, későn ér haza.

A ház előtt ősz házaspár tört angolsággal kért útbaigazítást — németül küldte el őket a másik irányba. A közeli játszótér kerítése mellett marihuána illata csapta meg: két langaléta srác pusztított egy spanglit. Egy ötezrest nyújtott oda nekik.

— Ha egy órán belül szereztek egy gramm kokót, kaptok még egyet. Ha félórán belül, egy tízest. Abban a kávézóban ülök majd. Nem vagyok zsaru — tette hozzá majdnem, ahogy a filmekben hallotta.

Be sem fejezte az italt, amikor a kevésbé majomszerű fiú in-tegetett az utcáról. A sarokhoz vezette, és egy kék Opelra muta-tott: szálljon be. Kinyitotta az ajtót, majd szabadkozva majdnem be is csukta.

— Engem keres — mondta a sofőr.

Se kapucni, se napszemüveg — fiatal nő mosolygott rá ele-gáns szoknyában és barackszínű blúzban. Dolgozhatott volna bármelyik bankfiók lakossági, vagy akár vállalati osztályán.

— Első osztályú minőség. Húszezer forintot szeretnék kér-ni.

Átadta a pénzt, megkapta a tasakot és egy telefonszámot a jövőre nézve. A téren adott egy tízest a srácoknak, majd leintett egy taxit, hogy kaszinóba vitesse magát.

— Melyikbe? — kérdezte a túlsúlyos rozmár. — A belvárosi meg a nyolckerületi is közel esik. Én a belvárosba mennék, a Corvin negyednél sok a cigány.

— Jó lesz az nekem. És halkítsa le ezt a szart, vagy rögtön kiszállok.

A bejáratnál elkérték a személyijét, lefényképezték, tagsági kártyát állítottak ki. Az önműködő ajtón át gyengén világított terembe jutott, játékgépek villogtak és csilingeltek körülötte. Vett egy sört a bárpultnál; lépései zaját puha padlószőnyeg nyel-te el. Körbesétált, figyelte a játékosokat: hamar feltűnt, senki nem nevet, még csak nem is mosolyog — feszülten összponto-sítva szuggerálták a gépeket és asztalokat. Ilyen lehet a pokol — gondolta. — Nagyon tetszik.

Elment a mosdóba — ragyogó tisztaság, aranyfényben csil-logott a csempe és a fürkék hosszú sorának ajtaja. Bezárkózott az egyikbe, szórt egy kevés port notesze hátlapjára, gold hitelkár-tyájával olyan rutinosan rendezte csíkba, mintha évek óta csinál-ta volna, és felszippantotta. Csípte az orrát, könny szökött a sze-mébe; úgy érezte, tűt szúrtak az agyába. Kézmosás után hosszan nézte magát a tükörben. Kövér, szökített nő nyitott be. *Hogy a Jóisten!* — motyogta. *Hogy a Jóisten!* — és bevágta a fülkeajtót maga mögött.

Százezer forintért váltott zsetont. Megfigyelte, hogy két rulettasztal körül sokan tömörülnek, a harmadiknál alig lézeng valaki — előfordult, hogy a krupié egyedül álldogált. Itt ötezer volt a minimum tét — leült játszani. Átfutott az agyán a fia, a férje és a saját születésnapja, a házassági évfordulójuk és a megismerkedésük dátuma, de nem volt kérdés: negyedik van,

négyéves lett ma Tiara. Elhatározta, addig játssza, amíg marad a százasból; színre, sorra és a párosra is tett mellette. Első pör-getésre kijött: háromszázötvenezret nyert vele, plusz ötvenet a többivel. Háromszázat elrakok — döntötte el. — A maradék mehet a levesbe.

Innentől lassabban, megfontoltan játszott, több kört ki is hagyott, és italát kortyolgatva figyelte az eseményeket. Kigyúrt, roma fiatalember szállt be a játékba vastag köteg bankjeggyel az ingzsebében és két cingár, japán fiú, akiket tizenhatnak sem né-zett volna. Rezzenéstelen arccal váltottak be újabb ötven- és száz-ezreket — egymilliót is vesztek talán fél óra alatt. *Bassza meg, hogy miért nem a tizenhármast pörgeti! Nem hiszem el ezt a béna faszt!* — papagájfejű férfi bosszankodott a másik asztalnál. *Miért nem arra rakott?* — felelte a krupié flegma rosszindulattal. Ilyen lehet a mennyország — mosolygott Viola. — Nagyon tetszik.

Később szívott még egy csík kokót a vécében, száraz Marti-nit rendelt a bárban, és mielőtt visszatért szerencsés asztalához, kipróbálta a gépi rulettet, a huszonegyest és néhány játékgépet is. Sokszor veszett, de többször nyert — mire hajnali három után elindult, majdnem négy lett a maradék kétszázból.

— Itt egy tízes előre, de ígérje meg, holnap lecseréli ezt a hányadék inget — mondta a csodálkozó taxisnak. Aztán egy ideig a mobiljába mélyedt; ébernek érezte magát, nem aggódott a közelgő munkanap miatt.

— Na, figyeljen, egyszerű a szabály — szólalt meg a Margit híd környékén. — Állításokat fog hallani, ki kell találnia, igazak vagy hamisak. Ha helyes választ ad, kap egy tízest, ha nem, repül a lóvé az ablakon. Érti?

— Igen...

— Akkor az első. Kínában egy óriás panda megöléséért ki-szabható legsúlyosabb büntetés az életfogytiglani börtön.

— Szerintem igaz. Nem szívbjajosak arra felé.

— Hát, ezt bukta, okostojás. Akár halálbüntetést is kaphat. Gondoljon bele: több mint hétmilliárd ember él a Földön, és alig kétezer panda. Én is sztornóznám, aki kinyír egyet.

Kinyúlt az ablakon, elengedte a tízezrest. Egy légáramlat felkapta, az autó elé emelte, majd a szélvédőnek csapta — Szent István az üveghez tapadva utazott, amíg továbbfújta.

— Itt a második esély. A pandabébi izomzata annyira gyen-ge, hogy egyedül még üríteni sem tud. Az anyjának kell meg-nyomkodni nyelvével, hogy segítsen neki.

— Ez biztos igaz. Nem hiszem, hogy ilyet kitalálna.

— Látja, megy ez — tette a bankjegyet a műszerfalra. — Nézzük tovább...

Még négy tízessel lett gazdagabb a taxis, amíg hazaértek, kettő szállt el a szélllel. Viola nem feküdt le; főzött egy kávé-t, kivitte a teraszra. A korláthoz lépett — próbálgatta, hogy kilenc hónap múlva, amikor, ha minden jól megy, szépen gömbölyödik már a hasa, mennyivel kell majd hátrébb állnia. Piroslott az ég a parlament mögött; abszurdnak tűnt a gondolat, hogy annyi év után megint kuporog majd benne egy kis ember. Leült, kor-tyolgatta a kávé-t — eszébe jutott a reggeli e-mail, újra elolvasta. „Remélem, magadba szállsz!” — nevetett. Ez jó! Mit gondol ez az ember? Nem tette le a csészét, egy kézzel írta:

Kedves Tibor! Gözöm sincs, ki lehetsz, de egy nyámnyila kis vesz-tesnek tűnsz. Nem hiszem, hogy kár érted — vagyunk így is elegen.





SCHNELLER János

Polifonikus színrétegek

Szentgróti Dávid
festészetéről

Széles sávokban felkent ecsetvonások, az ecset sörtéi jól kivehető nyomot hagynak a vásznon, mintha pemzivel kenték volna a festéket, de csak úgy felületesen, elhúzva a felületen. Kékek, zöldek, sárgák, okkerek, mélyvörösek és bordók kavalkádja fedi több rétegben a vásznat, sűrűn egymásra épülő mintázatot képezve, mégis látni engedve az alatta felvitt rétegek karakterét. A színek áthatják, fedik és átformálják egymást, olyan hatást kelte, mintha sűrű vegetációban hatolnánk előre, egy árnyas dzsungel dús leveleit félrehajtva magunk előtt. Mégis újabb és újabb húsos levelekbe ütközünk, melyeken átszűrül a fény, vagy a következő színes levél mintázata. A különböző irányú és vastagságú színnyalábok találkozásánál a színek keverednek egymással, új árnyalatokat létrehozva, vagy kiválva egymásból tiszta, intenzív színeket felmutatva. Máskor elfedve kitakarják egymást, tompítva a belső ragyogás erejét. A gesztusokból épülő mintázat természeti tektonikus hatását erősíti az erővonalakat határoló sűrű körvonal, amely néhol tapinthatóan választja el egymástól a rétegeket, máskor teljesen elmarad és szabadon hagyja a gesztus kifutó, elhalványuló határait. A lazúros, lehetővékonyan egymásra hordott festékrétegek anyagtalansága és kitapinthatatlan mélysége a sík monitorok felületét idézik. A képernyő-párhuzamot erősíti a mélység erőteljes illúziója, amely, akárcsak a digitális képek esetében, a belülről sugárzó, rétegeken áthatoló fény hatására képződik. A mélység illúzióját erősíti a kép középpontjában (de nem a közepén) felragyogó fehér felület, amely egy távoli fényforrást sejtet. A festmény felülete így síkszerű, de az egymásra hordott rétegek visszabontásának, felfejtésének illúziója a tér mélységének érzetét kelti. A kép egyszerre tár fel és rejt el titkokat, megmutat és eltakar, szippant be a mélységébe, és pattint le a felületéről. Méretéből kifolyólag totális élményt nyújt. Olyan kép, amit nem csak szemünkkel, de a teljes testünkkel érzékelünk.

Az *Út a fehér felé* című képet talán egy online aukciós katalógus egyik oldalán pillantottam meg először, és rögtön megéreztem benne a tehetség, a festészeti hagyomány és az időszerűség ritka együttállását, és valami megmagyarázhatatlan vonalmat, amitől azonnal a hatása alá kerültem. Visszatértem hozzá, nézegettem, fejtegettem, és bár számos magyarázatot találtam különböző aspektusaira, mégis velem maradt a festményben rejlő megmagyarázhatatlan titok emléke, ami visszatérít és máig sem hagy nyugodni.

Szentgróti Dávid festményei a digitális képalkotás által megváltoztatott percepcióra adott festői válaszokként is értelmezhetők, melyek egyik kulcsfogalma a layer, azaz a réteg, illetve a rétegekből építkező képalkotás (képépítés), amely leginkább a Photoshop képszerkesztő program elterjedésével vált általánosan használt elvvé a digitális képszerkesztői gyakorlatban, majd később a köznyelvben is. A képsíkon egymástól függetlenül mozgatható rétegekből való képszerkesztés mára olyan elterjedt eszköz, amelyet magától értetődően használunk, hivatkozunk rá és érteni vélünk. Akárcsak a húszas-harmincas évek magazin-fotóiból épített kollázsok a szürrealizmus látásmódjára, úgy a

digitális képszerkesztés layer-szerűsége is visszahat a látásunkra, érzékelésünkre, így nem meglepő, hogy a kortárs festészetre is. A jelenség leginkább a poszt-digitális művészet fogalmával írható le, melynek lényege, hogy a festészet saját eszközeivel reflektál a látás és a láttatás digitális hatások következtében változó folyamataira, miközben maga is átalakul.

A festmények láttán elsősre a véletlenszerűség, a gesztusrendszerekből való random szerkesztés érzete és az informel hagyományosan ösztönösként értelmezett alkotói folyamata olvasható le, de a látszat ezúttal csal. A vászon felületén egymásra helyezett festékrétegek, azaz a tudatosan szerkesztett struktúrák kitakarás, transzparencia, vagy elcsúsztatás révén való megmutatása ugyanis a koncepció talán legfontosabb eleme. Így a művek témája legalább annyira az önreflexió, azaz saját szerkezetük és lényegük feltárása és megmutatása, mint a narratíváktól és szimbólumoktól megtisztított érzéki festőiség primer gyakorlása. E két minőség, bár látszólag az alkotás két végpontján helyezkedik el, Szentgrótinál mégis egységet képez; ráció és emóció harmonikus képi szintézisben oldódik fel és egészíti ki egymást.

Az elmúlt évtized során születő képek láttán — a rövidebb zsákutcákat leszámítva —, egymásból organikusan alakuló festmények sorozatát, tudatos építkezés állomásait követhetjük szemmel. Ez a fejlődés, amely talán inkább nevezhető átalakulásnak, a tárgyak, szimbólumok és a narratívák redukcióján alapul. Ami marad: az ecsetvonás felnagyított gesztusaiból építkező, fragmentált, mozgalmas, erőteljes színekből építkező kompozíció. A dinamikus ecsetkezelés nyomán keletkező sűrű felületek olykor még felmutatnak ugyan egy-egy látványvilágból megmaradt motívumtöredéket, de az összhatás mindenfajta narratívát vagy tárgyi asszociációt nélkülöz; a látvány a ritmus, a tónus és a polifónia tiszta zeneiségének képi megformálása felé halad. Ebben a rendszerben a színrétegek önálló, egyenrangú szólamokként viselkednek, ugyanakkor az egyes rétegek találkozásakor — akárcsak a polifonikus zenében — új képi harmóniák, együttállások, ha tetszik, vizuális összhangzatok születnek.

Szentgróti festészetében markánsan érezhető a pécsi műhely hagyományosan kolorista látásmódja és az a nonfiguratív hagyomány, amely Martyn Ferenc, Keserű Ilona és Tolvaly Ernő festészetén keresztül tovább érezteti hatását.

Az 1980-as születésű művész Tolvaly Ernő tanítványaként a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán diplomázott, majd Somody Péter témavezetésével 2013-ban szerzett DLA fokozatot. Művészi karrierje mellett 2007 óta tanít a Pécsi Művészeti Gimnáziumban. Tagja a Közelítés Művészeti Egyesületnek és a Pécs Baranya Művészcsoporthoz. Legutolsó önálló kiállítására a pécsi Nick Galériában került sor 2020 márciusában, melynek alkalmából az elmúlt öt év festményeit bemutató katalógus is készült.



BEDI Kata

Képértések poszthumán röppályáján

(Horváth Márk – Lovász Ádám:
Az eltűnés intenzitásai —
Fényjátékok és szóródások
Szűcs Attila festészetében.
Gondolat Kiadó, Budapest, 2020)

A mű igazságának felmutatása. Horváth Márk és Lovász Ádám nem kerülgetve a „forró kását” (és a nagy szavakat) fogalmaz-
zák meg *Az eltűnés intenzitásai — Fényjátékok és szóródások Szűcs Attila festészetében* című könyvük előszavában vállalkozásuk, sőt, ahogy írják, „szent ügyük” célját. Óhatatlanul is Heidegger és az ő sokat idézett műve, annak sorai jutnak eszembe: „A műben nemcsak valami igaz, hanem benne az igazság működik. A kép, amely a parasztcipőt mutatja, a vers, amely a római kútról beszél, nemcsak kinyilvánítja, hogy mi ez az elszigetelt létező mint ilyen, ha éppen kinyilvánítják; hanem hagyja, hogy mint olyan a léte-
ző egészének vonatkozásában megtörténjék az el-nem-rejtettség. Minél egyszerűbben tűnik fel önnön lényegében a cipő, minél dísztelenebbül és tisztábban tárul fel a kút, annál közvetlenebbül és meggyőzőbben válik vele minden létező létezőbbé. Ilyenfor-
mán az elrejtőző lét megvilágosodott. E fény felragyog a művön. Ez a ragyogás a művön maga a szép. *A szépség annak módja, ahogy az igazság el-nem-rejtettségként jelen van.*”¹ Heidegger kor-
szakalkotó filozófiai művéből azért kívánczik ide ez a pár sor, mert erős analógia vonható a szerzőpáros és a német filozófus művészetmegközelítésében annak ellenére, hogy Horváth és Lo-
vász nem az egzisztenciális ontológia talaján állnak. A képekről írt hosszabb-rövidebb elemzéseiket olvasva a *mű igazsága* kifeje-
zés tekintetében valamiféle *el-nem-rejtettség* fogalom bontakozik ki az olvasó számára. Horváth és Lovász több helyen tesz erre utaló, összegző jellegű kijelentéseket Szűcs művészetére és ma-
gára a művészetre vonatkozóan is. Például: „A művészet a világ rendjét feltárni hivatott gyakorlat, amelynek nem szabad meg-
riadnia attól az igazságtól, amit ábrázol. Művészi reprezentációt kíván a kaotikusság, olyan festészetet, amely a rendezetlenséget teszi rejtetlenné.” (78) Ahogy Heideggert az igazság filozófiai megragadása/fogalma/lényege érdekelte elsősorban Van Gogh *Parasztcipői* láttán, úgy Horváth és Lovász is ezzel a figyelemmel közelít tárgyához. Azzal a heideggeri alapvetéssel, amely szerint arra a kérdésre, hogy mi a művészet, a mű maga ad választ; hogy mi a mű, azt csak a művészet lényegéből tudhatjuk meg. Ez a

vizsgálódás körkörös, egyúttal — Heidegger megfogalmazásában — „[e]rre az útra lépni: a gondolkodás ereje, ott maradni pedig: a gondolkodás ünnepe”.² Horváth és Lovász is egy ilyen „körön”, a mű- és művészetértés röppályáján halad a könyvük tárgyául vá-
lasztott harminchat festmény alapján. Számukra Szűcs minden egyes műve felszólítás a telített kommunikációra, a még értel-
mezhetetlen, dekódolásra váró üzenetek feldolgozására. Egyfajta talányként közelítenek a képekhez, amelyek megfejtésre várnak. Tehát a művek igazságának a kérdését kívánják kibontani, ahhoz utakat találni. Talán éppen ezért szögezik le szintén az előszóban, hogy a filozófia a bölcsességre való törekvés folyamatában való megmaradás. A könyv célja következésképp az ebben az állapot-
ban való körkörös mozgás, amelynek epicentrumában Szűcs fes-
tészete, pontosabban az ő harminchat képe áll.

Horváth és Lovász Szűcs képeit hat fejezetre osztva (*Keresz-
teződés; Felfüggesztettség; Vörösség; Melankólia; Exit; Áram*) teszik elemzésük tárgyául; „[a]z itt szereplő észrevételek a minőség és a mennyiség útkereszteződésében helyezkednek el” — írják, ám hogy pontosan mit értenek ez alatt, valamint a fejezetcímekhez adott útmutatókban, az a könyv elolvasása után sem válik egé-
szen világossá, pedig ahogy az előszóban ígérik, társadalomtu-
dományi diszkurzusok, művészetelméleti kérdések, misztikus és erotikus értelmezések is helyet kaptak a könyvben. A könyv olvasásához adott iránykijelölés és a szerzői szándék megfogal-
mazása ellenére hiányérzet maradhat az olvasóban amiatt is, hogy nem derül ki, miért éppen az adott harminchat kép került kiválasztásra. Mindez azért is volna érdekes, mert maga a kivá-
lasztás egyfajta kurátori munka. A képek között a szemlélő pedig óhatatlanul valamilyen kapcsolódást keres, szándékot vél sejtteni.

Természetesen elfogadható és az értelmezéshez is elég lenne az az előszóban nyilvánvalóvá tett szerzői szándék, hogy a mű-
vek igazságára a filozófia fényével kívánnak rávilágítani, azon-
ban a harminchatos szám enigmatikus jelentéssel való felruhá-
zása felkelti az olvasó érdeklődését. Feltehetően emiatt maguk a szerzők is szükségét érezték annak a kérdésnek a feltevését és magyarázatát, hogy mit jelent számukra ez a szám. A har-
minchat kép kiválasztása kapcsán ezt olvashatjuk: „A hatszor hat száma több, mint a harminchat. A kereszteződés minde-
nekelőtt a fényjátékok szaporaságából származtatható minőségi elem, míg az áram mértékegységekbe foglalható. A vérvörös árnyalattal pedig aligha szorozható fel a melankólia. Ellenben, amint elér egy bizonyos fokú sötétséget, a vörös igenis hajlamos átáramolni a kilépés (exit) melankóliájába. Ami valaha kiszá-
mítható, szabálykövető elem mennyiségnek számított, egyszer csak felfüggesztődik...” (9) A vázolt képértelmezési irány fe-
jezetcímekbe, azaz fókuszpontokba való sorolása a „formai” és „tartalmi” elemek sajátos összegyúrásaként tűnik fel, miközben az átfedések természetes módon adódnak a fejezetekbe sorolt művek között, amelyek elemzése során sem kap kellő hangsúlyt

az, hogy a kép más aspektusból (fókuszpontból) való vizsgálata ugyanolyan releváns lenne. Gondoljunk csak például a vörös színű *Red Garden* című képre és elemzésére. A szerzők által a ké-
pek fejezetre osztása/fejezetekbe sorolása és elrendezése egyfajta mozgást ír le, ami a képek formai és színbeli jellegzetességéből következett számukra a fent idézett sorok alapján, és amely a dinamikusságtól halad a melankólia, a kilépés és a „természet-
feletti” felé. Lekövetve ezt a vázolt gondolati/képértelmezési irányt, érteni vélem, mire gondolnak (ugyanakkor számomra például a *Kereszteződés* fejezetbe sorolt képek válogatási szem-
pontja nem teljesen meggyőző, hiszen mondhatni az ősidők óta ismert komponálási módszer a fő elem középpontba — a „ke-
reszteződésbe” — állítása a képmezőn; vagy éppen a melankólia sötétlilával, feketével való megjelenítése).

Mindemellett nem tudom nem megjegyezni, hogy olykor a kevesebb (magyarázat) több. Szűcs Attila Kepes Intézetben ren-
dezett tárlatának anyaga katalógus³ formájában 2014-ben jelent meg. Ennek első részében Földényi F. László Szűcs festészetéről írt esszéje szerepel, ezt a katalógus bővebb képértelmező szöveg-
része követi, amelyet Hornyik Sándor írt — a képértelmezések metakeretezése nélkül, mégis nyilvánvaló, hogy Hornyik meg-
közelítése is művészetfilozófiai. És természetesen több nagyon hasonló kiindulási pont fedezhető fel Hornyik és a Horváth–Lo-
vász szerzőpáros értelmezése között. Éppen ezért talán érdemes röviden idemásolni Hornyik hat fő fejezetcímét: *A kísérteties tekintet, A tudás fénye, Árnyékban, Elmosódó emlékezet, Metafi-
zikus sugárzás, Aura* (amelyeken belül szignifikál egyes témakö-
röket például: *Aura*). Hornyik a festményeken láthatót a 20. és 21. század legmeghatározóbb szellemi irányzatainak tükrében értelmezi, ezeken „szűri át”; Sigmund Freud és Jacques Lacan pszichoanalitikus megközelítésétől indulva az ember és a mo-
dern hatalom viszonyán, a tudomány kozmológiai ismeretein át Bataille filozófiáján, Pierre Nora és Walter Benjamin közismert gondolatain keresztül vizsgálja a képeket. Hornyik értelmezése-
in keresztül a Szűcs-képek egyfajta „rácsszerkezetnek” tűnnek, amelyre az ember/alak „felfeszül”. Mintha az emberi (ön)értel-
mezés hálója jelenne meg a képeken, mely metafizikai és fizikai magyarázatot próbál egyszerre adni. Mintha a festményeken összesűrűsödne mindaz, amit a huszadik–huszonegyedik század megtudott az emberről — a tudás, megvilágosodás stb. *fényé-
ben* —, de amellyel szemben még mindig és annál inkább ide-
genül áll. Ez az idegenség pedig talán csak a Szűcs-féle képi világ megkonstruáltságában válhat megnyugtatóvá.

Horváth és Lovász azonban nem a képstruktúra szerkesz-
tettségének megnyugtató voltát keresi, sokkal inkább a nyugta-
lanító vonásokra fókuszál, sok esetben a Hornyik által is idézett szerzők gondolatainak beemelésével (például Lacan, Bataille, Benjamin). Az egyes elemzések főként a következőképpen épül-
nek fel: egy-egy jelenség leírása vagy filozófiai gondolat, tézis idézése jelenti a képértelmezés kiindulópontját és hátterét, majd innen jutunk a képekhez, végül vissza a filozófiához (körbe-kör-
be). A képeket leírásuk vagy egyes mozzanataik kiemelése révén



hozzák összefüggésbe a filozófiai gondolatokkal, valamint sok esetben filmek képi világával és cselekményével.

Szerényen fogalmazott Horváth és Lovász akkor, amikor az előszóban a társadalomtudományi diszkurzusok, művészet-
elméleti kérdések feltevését ígéri az olvasónak, amelyeken át a „misztika és erotika kettős hegycsúcsáig” (9) haladhat. *Az eltű-
nés intenzitásai* című könyv sokkal többre vállalkozik: gyökere a filozófiatörténet/filozófia szerteágazó területeiből táplálkozik, ágaival a képek poszthumán értelmezése felé nyújtózik. Horváth és Lovász képértelmezése egyfelől támaszkodik a 20–21. század meghatározó filozófiai, társadalomtudományi, pszichológiai el-
méletekre, másfelől pedig továbblép a poszthumán felé a képek értelmezéséhez. Hiszen ez a közelítésmód az ember világban való elhelyezkedését újfajta szempontrendszerrel próbálja értelmezni. E szerint a történelem középpontjába állított ember humanista ideálképe kritika tárgyává válik, létezőmódja a többi létező vi-
szonyában tételeződik. Szűcs képein absztrakt terekben látható az ember, pontosabban az emberszerű alakok, akiket földöntúli fény vesz körül, múltjuk és jövőjük homályba veszett, cseleked-
teik, azok oka és célja szinte felfejthetetlen. A táj kietlen, sugár-
zó, képzeletünk az atomrobbanás utáni táj képét sejtj meg benne

¹ Martin HEIDEGGER: *A műalkotás eredete*, ford.: BACSÓ Béla, Európa, Budapest, 1988, 88–89.

² *Uo.*, 35–36.

³ Szűcs Attila: *Still Light* katalógus, Deák Erika Galéria, 2014, 22–201.

leginkább. Minden idegen, pedig az ismerősség egy-egy tárgyból, vonásból visszaköszön. A fény nem életet ad, köze sincs a meleg napsugárzáshoz, ridegen sugároz — sokszor ismeretlen, semmibe vesző helyekről. A képeken látható figurák pedig csak ennél a fénynél válnak láthatóvá, jelentőségük csak ebben a fényben megfejthető. Amennyiben és amennyire megfejthető. Ami biztos, hogy kérdés tárgyává válik.

„A poszthumanizmus olyan kulturális reprezentációkat, hatalmi kapcsolatokat és diskurzusokat tanulmányoz, amelyek történetileg az embert a többi életforma fölé, bizonyos központi, irányítói szerepbe helyezték. Mint egy filozófiai, politikai és kulturális megközelítés érdeklődésének terében egyebek mellett a technológiailag módosított ember, a hibridizált életformák, az állatok társadalmiságának új felfedezései, valamint az élet új megértése áll.”⁴ A poszthumanizmus fogalmi lehatárolása alapján látható, hogy mindez analógiában áll a Szűcs-képek kérdés-feltevésével. Ugyanakkor ezen analógia kapcsán szükségszerű a poszthumán közelítés sajátosságainak a figyelembevételé is. Az *Ember, embertelen és ember utáni: a poszthumanizmus változatai* című esszéjében Nemes Z. Márió rámutat, hogy a poszthumanizmus esetében nem lehet egy határozott és koherens gondolatrendszerről beszélni, „hiszen olyan beszédmodok heterogén összességéről van szó, ahol közös halmazba kerülnek és elkeverednek a cyberpunk regények jövővíziói, posztmodern teoretikusok gondolatmenetei, pszeudo-vallásos dogmák, a legújabb természet- és kultúratudományos kutatások eredményei és a futrológiai spekulációk”.⁵

Horváth és Lovász elemzéseikben bátran élnek is ezzel a tágassággal, hiszen a filozófiai gondolatok megidézése mellett erotikus víziók, sci-fi jelenetek, régészeti, társadalomtudományi kutatások eredményei is megjelennek. Megközelítésmódjuk ugyanakkor a poszthumán létrejöttének kiindulópontjából fakad: az ember önmagáról való gondolkodását befolyásoló folyamatok zajlanak, amire szükségszerű a filozófiai reflexió, az eddigi emberközpontú értelmezések kritikája.

Az *eltűnés intenzitásainak* a képelemzései tehát a poszthumanista értelmezési keret tágasságát kihasználva közelítenek Szűcs képeihez. A szerzőpáros bátran engedi szabadjárá asszociációit egy-egy kép értelmezése kapcsán, izgalmas gondolati tereket és új képi világokat is nyitva egy-egy filmrészlet, vagy nagyon plasztikusan leírt erotikus vízió nyomán. Számos korszakalkotó filozófus gondolatmenete, tézise jelenik meg a képelemzésekben (Cusanus, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Gadamer, Lacan, Bataille, Blanchot, Judith Butler stb.).

A képelemzések során hangsúlyos a filozófia felőli értelmezés, amelyből olykor az az érzése is támadhat az olvasónak, hogy a vizuális benyomás elsősorban kiindulópontja és nem célja a szövegeknek. Az értelmezés fő iránya nem a képmező részletes elemzése, sokkal inkább a benyomás filozófiai útra terelése, az ebben a közegben való értelmezése, amely ugyanakkor a kép által megnyitott kérdéskörben marad. A filozófiai mezőben megképzett jelentéstartalmak adekvátsága ugyanakkor revelatív

módon hathat. Erre a gondolati mozgásra jó példa a *Planking in the glasshouse* című kép kapcsán olvasható szöveg: miután a szerzőpáros megállapította, hogy Szűcs festészetének egyik kulcsmomentumát alkotja a lehetőség felmutatása, a potenciális mozzanatok jelenvalóvá tétele, hosszasan ismerteti Arisztotelész *Metafizika* című lételméleti munkáját, amelyben egy sajátos esetről ír, „amikor a hiányból nem képződnek létezők, mégis van értelme ezekről a még nem aktualizálódott entitásokról beszélni”. (206) Mindezt pedig Graham Harman kortárs gondolkodó nézeteivel állítja párhuzamba, aki a filozófia és a többi tudományterület megkülönböztetése kapcsán fejti ki azt, hogy az „egy olyan nem-tudásra irányuló igényben összegezhető, amely mégsem egészen negatív”.⁶ Horváth és Lovász pedig ebben az igényben fedezi fel Szűcs festészetének vállalását is: „Médiummá tenni a távollétet, kommunikálhatóvá a homályt, ragyogóvá tenni a sötétséget, ez a művészi regiszter lételméleti innovációja.” (211)

A könyv harminchat írása között van pár, amelyben hangsúlyosabban jelenik meg a kép keltette benyomás, mint maga a művészetértelmezés. Ennek pedig olykor az a következménye, hogy a képi világtól ellép az értelmezés, amely így „ontológiai” talajának sokkal inkább a kép keltette asszociációt teszi meg, mint magát a képet. Ilyen például az első írás, amely a *Red Garden* című Szűcs-képből indul ki. A festményen vörös sugarak metszéspontjában, a kép közepén egy rózsaszín–vörös, kapucnis kabátba burkolt, bal lábával tétován előre lépő gyermek áll. Horváth és Lovász a gyermekben Szent Sebestyénre asszociál „a láthatatlan felől érkező nyilak átmetszik, keresztül szúrják sebezhető testünket. Ilyenkor, a megsebzettség pillanatában kibogozhatatlanul összeolvad, feloldódik egymásban a szentség és a vérbőség.” (13) A gyermek mint az ártatlanság szimbóluma vezeti a szerzőket a szent figurájához: „Szent Sebestyén testébe hatoló szeretetteljes nyíl útját követve egy hármasságot fedezünk fel. Ez a hármasság szerkezet nem egyéb, mint Szent Sebestyén kolosszusra emlékeztető izomzata, a gyermeki ártatlanság és Mishima Jukio ondóceppjei” (18), utalva arra, hogy a szent haláltusájának látványa erotikus aktussá válhat — idézve a drámaíró. Végül a következőképp összegezik ezt a gondolati sort: „Szent Sebestyén vérző húsából kinyerünk egy vörös kertet, amelyben Isten is feláldozza önmagát, méghozzá saját dicsőségének kinyilvánításaként. A misztikus ember-lárvák és az orgiasztikus eksztázisok ondóceppjei gubóként, önmagukba záródva fogyasztják el a szent vörös kert anyagságát. Sebestyén egy mediatizálhatatlan mediációt valósít meg, egy olyan kommunikációt, ami Isten önkinyilatkoztatásának visszatükröződése. A nyilakat Isten lövi önmagára: meg kíván sebződni saját léttelenségével, és ez a kívánság az, ami bennünket is átszíne, megfertőz az eltűnés intenzitásaival”. (20–21)

⁴ NEMES Z. Márió: *Ember, embertelen és ember utáni: a poszthumanizmus változatai*, Helikon, 64. évf. 4. sz. (2018), 379.

⁵ *Uo.*

⁶ GRAHAM HARMAN: *Immaterialism, Object and Social Theory*, Cambridge – Polity Press, Malden, 2016, 31. (Idézi Horváth és Lovász.)

A legtöbb esetben/írásban Horváth és Lovász képértelmezései nagyon eleven és izgalmas módon emelnek egy-egy festményhez elméleti keretet, legyen az filozófiai, teológiai, vagy éppen a poszthumán tárgykörében népszerű témák, mint például a kiborg „fogalma”, amely kapcsán a *Presence* című képértelmezésben könnyedén kapcsolják össze Manfred E. Clynes és Nathan S. Kline, a fogalmat a hatvanas években megalkotó szerzőpáros gondolatait Nietzsche mítoszokról alkotott elképzelésével (nevezetesen, hogy új mítoszok kellenek).

A Szűcs-képek elemzése során természetesen megjelennek olyan (poszthumán) témák is, mint az apokalipszis vagy az ökológiai válság és az etika viszonya — a *Preaparing for darkness* című festmény kapcsán —, a gazdasággal/fogyasztói társadalommal kapcsolatos kérdések — az *Illuminated straightjackets* című kép kapcsán, 173 — vagy éppen az emberi történelemtudat fogalmának értelmezése. Ez utóbbit az *Afterglow* című kép értelmezésében vetik fel a szerzők Walter Benjamin történelemértelmezésének és a poszthumán érdeklődési körének a keresztmetszetében: „[a] történelem azoké, akik megragadják, ennél fogva nincsen univerzális igazság, mindig annak van igaza, aki kellő plasztikus potenciállal bírva éppen megragadja azt. A töredezettség körülménye megköveteli tőlünk a kilépést, legyen szó narrativitásról, jelentésről, emberiségről vagy történelemről. Szűcs *Afterglow* című festményét olvashatjuk afféle elektronikus kísértetképző mechanizmusként, amely neonfényrel ragyogó kiutat mutat számunkra a modernitás nagy elbeszéléseinek csődjéből.” (203)

A végén színes képjegyzéket tartalmazó könyv, *Az eltűnés intenzitásai* több szempontból is izgalmas vállalkozás: nem csak azért, mert az egyik legjelentősebb magyar festő festészetének értelmezésére vállalkozik, hanem azért is, mert ezt poszthumanista értelmezési keretben teszi, nem feledve a filozófiatörténet fontos gondolkodóit és állomásait. Ritka az a könnyedség, ahogy a szerzőpáros e széles területen mozog. Írásaiknak sajátos bájt ad ez, hiszen az egyetemista évek lendületét és nyitottságát sejtjük meg benne.

Ehhez természetesen hozzátartozik, hogy két fiatal szerzőről van szó, akik ennek ellenére több kötettel jelentkeztek már, jelenlétük erőteljes a hazai filozófia életben. Első közös könyvük az angol nyelvű *The Isle of Lazaretto volt* 2016-ban, amely magyarul a *Felbomlás és dromokrácia: társadalmi gyorsulás a modernitásban és a posztmodernitásban* címmel jelent meg; 2017-ben közös regényt adtak ki: *A megsemmisülés* címmel, továbbá megjelent a *Látomások a lefejezésről: Georges Bataille filozófiája* című közös könyvük is. Ezek mellett mindketten rendszeresen publikálnak önállóan, és könyveik is jelennek meg.

Ugyanakkor a kötetet lapozva helyenként hiányérzete is támadhat az olvasónak. Talán éppen azért, mert a szövegek olvasása során egyre inkább nyilvánvalóvá válik a szerzőpáros könnyed otthonossága a filozófiában, széles látómezeje, és így az olyan apróságokra is figyelmes lesz, mint például a Szűcs-képek korábbi értelmezéseinek figyelmen kívül hagyása. Fentebb már

utaltam a 2014-es *Still light* katalógusra, melynek elején *Fény és határ — Gondolatok Szűcs Attila festészetéről* címmel közöl írást Földényi F. László. Természetesen Horváth és Lovász utal erre a szövegre a *Melankólia* névre keresztelt fejezetében (153–159), de éppen ezért lett volna izgalmas, ha nem pusztán a melankóliáról írt nézeteire, de a Szűcs festészetével kapcsolatos gondolataira is reflektálna a szerzőpáros. Ehhez hasonló a képválogatásban — meglehet, csak általam — észlelt „hiány”, amely például az *Áram* fejezet *Stars in a moorland* című képelemzés kapcsán jelentkezik, mégpedig azért, mert a szerzők bőven írnak Tesláról, mégsem választották a *Tesla with Ligting Globe* (2005) című képet, vagy a *Writing Teslát*, de hogy miért, az magyarázat nélkül marad — hacsak nem amiatt, mert a könyvben frissebb képek szerepelnek Szűcstől. Mindezek mellett természetesen könnyedén el lehet siklani, hiszen a szerzők olyan meglepetésként ható témákat is beemeltek az értelmezésükbe, mint bizonyos régészeti kutatási eredmények (például Horváth Tünde régész kutatását egy Baden-péceli maszk kapcsán), vagy éppen Albert O. Hirschmann politológusnak az USA-ban 1970-ben kiadott *Exit, Voice, and Loyalty* című, a vállalatok és fogyasztók kapcsolatát vizsgáló műve. Továbbá érdemes megemlíteni, hogy Horváth és Lovász sok esetben tesz filmekre vonatkozó utalásokat, és többnyire nem széles körben ismert sci-fikre (*Extinction*).

Vajon mennyiben mondható, hogy az előszóban vállalt célját teljesítette a szerzőpáros, vagyis azt, hogy a mű igazságát felmutatták? Adekvát képértelmezéseket bizonyára adtak. Könyvüknek ugyanakkor nem csak Szűcs festészetének a vonatkozásában van jelentősége, hanem a szövegekben megjelenő szempontrendszerrel, az ember újfajta értelmezésével egy újfajta világértelmezés felé is tettek lépéseket.

NEMES Z. Márió

Polimorf pozíciók — poszthumán szövegöröm a kortárs költészetben

A poszthumán költészet lehetőségterét eddigi írásaimban¹ az ún. *pszeudo-személyes mező* határvonala mentén próbáltam lokalizálni. Ez egy alapvetően *szubjektumtopográfiai* elhatárolás, melyet az antropocentrikus humánideológiát dehumanizáló szökésvonalak strukturálnak. Ugyanakkor a topográfiai modell több szempontból megkérdőjelezhető, hiszen itt csak relatív különbségek, távolságok és elhatárolások lehetségesek, egymással folyamatosan keveredő poétika, intenzitások mesterséges kimerítése. Van-e a mezőben valami „abszolút” Emberi — amihez képest elkülönbőztethetnék valami „abszolút” Embertelen? Ezeket a pozíciókat egy konkrét költészet — épp az állandó intenzitáskeveredés miatt — nem tudja felvenni, legfeljebb mozgásba lendíthetők, gyorsíthatók az ideológiai olvasás erőterei felé. A helyzetet nehezíti, hogy mindkét végpont „üres” teritórium, végső soron fedik és rögzítik egymást, egyúttal meg is szüntetik a kint és bent topográfiáját, hiszen mi más lenne a legemberibb, mint az Embertelen, ki más tudna Embertelenné válni, mint maga az Ember stb. A nem-Ember nem Embertelen, hanem nem-Ember, de még ez a kifejezés is túl sok antropocentrikus üledéket hordoz, ami ugyanakkor a nyelvből, annak minden Embertelensége ellenére, nehezen számúzhetőnek tűnik. Ha komolyan vesszük Giorgio Agamben figyelmeztetését, miszerint az ember egy önreferenciáját folyamatosan újíró antropomorfizációs tükkörrendszer,² akkor az antropocentrizmus és a posztantropocentrizmus aszimmetrikus ellenpárja is összeomlik, hiszen a középpont, illetve a középpont decentralizálása egyaránt ürességként, hiányként és távollétként lepleződik le. Ennek az eredménye egy olyan entrópiikus nyelvi tér, melyet eltérő vektorral és intenzitással bíró, de egymást folyamatosan keresztező (dez)antropomorfizációs hullámok, maradványformák járnak át.

A topográfiai modell másik ehhez kapcsolódó paradoxona, hogy a poszthumán költészet nem jelent valamiféle statikus kiterjedést, illetve megfellebbezhetetlen „túlnant” a pszeudo-

személyeshez képest. A poszthumán nem törli el a humánt: „elfelejtheti”, de akkor ez a felejtés is a termelés egyik eszközévé válik. A poszthumán számomra mindenekelőtt *vágy*, de a deleuze-i hagyomány alapján a poszthumán nyelv vágygépe nem valamiféle hiány felől munkálkodik, hanem a pozitív termelés elkötelezettje.³ Ez a termelés a pszeudo-személyes mező bizonyos pontjain túltermelésbe hajszolódik, miközben csomózódások, hurkolódások és (be)gyűrődések jönnek létre. Vagyis a „*nyelv újraelosztását*” (Roland Barthes) tapasztaljuk, mely ökonómia nem tagolható tisztán (ha ez a tagolás valaha is „tisztá”) „tematikai” és „formai” dimenziók mentén. Ezért is mondhatjuk, hogy a szöveg gépi örömének elszaporodását tapasztaljuk, mely masinizációt nem lehet leszűkíteni valamiféle kiborg-tematizációra. A poszthumán vágy termelte gépi öröm a (dez)antropomorfizációs hullámok, arc-adások és arc-rongálások közti jelentésfeszültség kisüléseiből termelődik. Nem a humanista kultúra, de nem is a humanista kultúra lerombolása erotikus a poszthumán szövegöröm értelmében, hanem a kettő közti szakadás, elmosódás és köztesség. Ez a szubjektumtopográfiát felülíró harmadik tér: a *Sokaság atópiája*. Michel Serres szerint a sokaság egy fekete doboz, mely zajt termel, illetve maga a zaj, nem a nyelven túl, hanem a nyelv hátterében.⁴ Ez a háttér nyílik meg féreglyukként a pszeudo-személyes bensejében, melyet nem tudunk *nem* antropomorfizálni, hiszen nincsen tiszta Kívül. Ugyanakkor ez az antropomorfizáció csak a pszeudo-személyes pszeudo-személyességét hangsúlyozza ki, vagyis dezanropomorfizál, miközben a Sokaságot az Egyben, az Egy Sokká-válásaként szólaltatja meg. Ahogy Sirokai Mátyás írja *A káprázatbeliekhez* egyik szövegében: „A hátrahagyott tájtól sosem szakadunk el teljesen, hiszen még egy idegen bolygón is az égbe nyúló törzseket keressük, amik áteresztek a fényt, de elrejtik az arcot, melyben magunkra ismerhetnénk. Az arcot, ami kettővé lett. S e kettőből lettünk mindannyian. Sokaságunk területet foglalt, és a sík vidék térré tágult, amikor derekunkra hurkoltuk a levegő gyökereit, és a másik tó felé emelkedtünk, hogy tükre alatt megpillantsuk a mélységben keringő, fényes medúzákat.”⁵

Az újrafelosztásban a sokaság nem pusztán egymásmellettiséggként, vagyis a műveleti mező kibővítéseként jelenik meg, hanem keveredésként, ütközésként és differenciálódásként. Az egy(ség) nem egyszerűen *több* egységgé bővül ki, mert határait és (ön)azonosságát tekintve nem maradhat érintetlen a sokká-válás

elmásító eseményében. Egyúttal az eredeti kód, nyelv és identitás nyomai se törölhetőnek el teljesen, hiszen épp a felhalmozódás és a feloldódás konszolidálhatatlan versengése teremti meg a poszthumán *hibriditást*, vagyis a jelentés azon excentrizmusát, mely a fúziós gyakorlatok esztétikai tapasztalatát jellemzi.⁶ A pszeudo a Sokaság leplezése és leleplezése az Egyben. Történhet ez az (ön)megszólítás alakzataival — de fontos felismerni, hogy a pszeudo nem csupán azért pszeudo, mert az Egy nem Egy, hanem azért, mert a Sok minden és semmi, még az Egy is, ha arra *vágyik*. A bejáratott deleuze-i formula szerint monizmus = pluralizmus.⁷ Vagyis a történetnek csak egyik része az Egy váltsága, gyásza és traumája. Ezt a modernista monodramát jobban értjük, szubjektumtörténetileg erre kondicionált minket a Nagy Elválasztás természet és kultúra között. De jobb lenne talán metamorfózisról beszélni, arról, hogy Egy és Sok között uralhatatlan módon sokasodunk. Tóth Kinga *All Machine*-jában „a valódi karakterre szert tenni nem vágyó, háttérbe húzó és a mindent átlátó (omnipotens, ám passzív) „gépész-én” hangja az én elhagyásának vágya, a teljes elszemélytelenedés imitálása felé elmozdulva szólal meg.”⁸ Az „imitáció” helyett én a *mimikri* kifejezést ajánlom, utalva arra a Roger Caillois-tól eredő felvetésre,⁹ miszerint a mimikri kilépteti alanyát a hasonlóság rendjéből, miközben deszubjektivizálja saját uralhatatlan nyelvi környezetében. Vagyis egy olyan *dehumanizáló színrevitel* megy végbe, ahol a gépész-én pozíciója gépnyelvhez képest állandóan újra felosztódik, hiszen egyszerre mutatkozik alanynak, tárgynak, gépésznek és gépnek egy hullámzó technológiai mezőben. Ez nem egyszerűen helytelenség vagy személytelenség, hanem a (dez)antropomorfizációs hullámok által mozgásban tartott polimorf pozíció, ahol a mimikri nem képes nyugvopontra jutni.

A *Balerina* című nyitóvers ennek a gépész-énnek a születését, illetve kreatív szétszerelődését viszi színre: „a tárgy anyaga alakja / szabályos fa 10x10 / alsó és felső részét / csuklós fém pánt köti össze / hengeren fordul el / középen lyuk ide / csavarozzák az / éles kellekeket / belső kialakítása / finom vonalvezetésű”.¹⁰ A gépész-én és a négy fázisban készülő „zenedoboz” viszonya ugyanakkor nem egyértelmű, hiszen nem tudjuk, hogy a gépész-én a gyártás rögzítésében, a gyártásban, a termékben vagy a használatban érdekelt, ahogy a szöveg karaktere is folyamatosan ingadozik a személytelen(itett) leírás, használati utasítás vagy a termékkritika között. Egy használati utasítás a termék/eszköz autentikus felhasználásának normatív „rögzítését” tételezi fel a szimbolikus rendszerben. Ugyanakkor ennek a rögzítésnek van egy hangsúlyos performatív mozzanata, miszerint az utasítás eleve olyan használatként nyilvánul meg, miáltal a termék *megte-remtődik*, vagyis lehetőségterképe megrajzolódik és „betöltődik”.

A *Balerina* végig őrzi a rendeltetés beíródásának kényszermozgását, mely rögzíteni próbálja az értelem érzéki megképződését, miközben a vers-tétje éppen az önmagát eleve adottként bemutató rend mögötti hatalmi *elrendelés* — mint alapító erőszak — feltárása lenne. A négy fázis egy metamorfózis-sorozatot tagol, noha nem egyértelmű sem a kiindulópont, sem a végpont,

vagyis nem egy lineáris és célelvű elmozdulásról van szó. Az átváltozás jellege/funkciója (teremtés, nevelés, kínzás, kondicionálás) is folyamatosan szétaprózik, ezzel is megtörve a rendeltetés jelentésrögzítését, bár a működés „elrendeltetett” jellegét a nyelv masinizálódása (mely az enjambement jelentésképzését mechanizáló sortörésekben is megnyilvánul) csak megerősíti. Ha mégis megpróbálunk valamiféle narratívát képezni a fázisokból, akkor a folyamat a „lány” balerinává-válásaként jellemezhető. A fázissorozat ezt az átváltozást ellentétek mentén (passzív és aktív, élő és holt, ember és gép) szituálja, ugyanakkor az ellentétek úgy íródnak egymásba, hogy ezáltal a „lány” és „balerina” jelentés- és értékviszonya rögzítetlen marad: „az első / fázis célja hogy kisúrolják / belőle a lányt”.¹¹ De hogyan került „bele” a lány az első fázis élettelen, személytelen és passzív tárgyi miliőjébe? Mintha a lány nem létezne a fázissorozattól függetlenül, illetve csak hiányként („kisúrolva”) tudna nyelvi egzisztenciát nyerni, melyet aztán fel kell tölteni és a balerina-rend(eltetés) segítségével strukturálni. Mindennek van materiális aspektusa is, hiszen a hiány-lány csak a balerina-test megkonstruálása által kezd „megelevenedni”. „A(z első fázis) meg hasonlítás(a), az alávettség itt nem jelent ontológiai kockázatot, a szexualitás kultúrájába való belevettség, majd az abba való bele nevelődés nem önálló döntés, hanem a biológiai és kulturális determináltság természetes hozadéka, s így a létezés természetének legitim területe. Mindehhez pedig hozzátartozik az is, hogy ugyan a balerina alakjának a számára láthatatlan hatalommal szembeni alávettsége nyilvánvaló, viszont a szöveg tanulságai szerint konstrukciójának alapjait is ettől a hatalomtól kell származtatnunk, sőt a lány kisúrolásának mozzanata lehet, hogy már önmagában is ellehetetleníti a nemi identitásban való további gondolkodást.”¹² Vagyis itt azzal a nyugtalanító tapasztalattal kell szembesülnünk, hogy a sokaság helytelen helyét megjelenítő gyár(tás)ban olyan dehumanizáló színrevitel működik, mely egyben a humanizálás lehetőségfeltétele is, mert minden megszemélyesülés (lányként-vagy áldozatként-való-lét) személytelen intenzitások interferenciájában adódik.

A gépész-én, a lány/balerina és a gyártási folyamatok között újra- meg újraosztódó nyelv a poszthumán „poétikai episztémé”¹³ más képviselőinél is megtalálható. Kerber Balázs számítógépes stratégiai játékokat poetizáló *Conquest* című kötetében például a digitális avatárok legyártását lehet párhu-

⁶ Vö. Renate LACHMANN: *A színretizmus mint a stílus provokációja*, ford.: NEMES Péter, Helikon, 1995/1–2, 266–277.

⁷ Vö. Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI: *Rizóma*, ford.: GYIMESI Tímea, Ex Symposion, 1996/15–16, 1–17.

⁸ BALOGH Gergő: *Poszthumán szerkezetek (Tóth Kinga: All machine)*, Alföld, 2014/12, 124.

⁹ Vö. Roger CAILLOIS: *Mimicry and legendary Psychasthenia*, ford.: John SHEPLEY, October, 1984. tél, 16–32.

¹⁰ TÓTH Kinga: *Balerina* = Uő: *All machine*, Magvető, Budapest, 2014, 5.

¹¹ TÓTH Kinga, 5.

¹² BALOGH Gergő, 125.

¹³ SMID Róbert: *Command and Conquer*, Pannon Tükör, 2020/1; elérhető: <http://pannontukor.hu/smid-robert-command-and-conquer/>.

¹ Kacsacsőrű-emlős-várás Kenguru-szigeten — *A kortárs fiatal költészet poszt-antropocentrikus viszonyai*, Prae, 2017/1, 90–107; „A nyelv egy faj” (Kele Fodor Ákos: *Echolalia*), Műút, 2018/66, 69–74; és „Egy tizenöt centiméteres, hetven grammos nő férje lettem” (Németh Zoltán: *Állati férj*), Alföld, 2018/3, 95–101.

² Giorgio AGAMBEN: *The Open — Man and Animal*, ford.: Kevin ATTELL, Stanford University Press, California, 204, 27.

³ Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI: *Anti-Ödipus — Kapitalizmus und Schizophrenie*, ford.: Bernd SCHWITZ, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977, 12–13.

⁴ Vö. Michel SERRES: *Der Parasit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2016, 186–194.

⁵ SIROKAI Mátyás: *A káprázatbeliekhez*, Libri Kiadó, Budapest, 2015, 13.

zamba állítani a lány/balerina kiborgizációjával: „Rakjuk össze TURKOT. Robotkezek illesztik egybe / szemgolyóját, elkészítik a hiányzó darabokat. / Ahol kell, festik. Agyát nagy teljesítményű / számítógép rekonstruálja, és kicsiny drónokkal / gyűjti be a megmaradt részeket. Aztán a csont- / szerkezet következik, megkeresik a szétszóródott / forgácsokat. Síkos fémlapon fekszik a készülő / kapitány, sapkája felhőpamacs. Vidám bojt / a tejszínhab tetején. Nem lehet kiszámítani / a kockák váltakozását. Ha félreugrassz, héj / tekeredik rád, vetődő szavak. Késleltetett folyosó, / elszalasztott vetődés. Repedező szikladarab. / Szektorok között tonnányi tér. Míg evickélsz, / áthatol a sugár. TURK kapitány szeme kinyílik.”¹⁴ TURK kapitány „összerakása” egy olyan „játékos–gép–megszólaló perspektíva-egyesítésben”¹⁵ olvasódik, mely a poszthumán polimorf pozíció digitálpoétikai¹⁶ változataként azonosítható. A balerina-gyártás gépnylevéhez hasonlóan „a tételezés konstatív és performatív, feltételező és létesítő dimenzióinak elválaszthatatlansága tehát azt a fajta operativitást vezeti a kerberi versnyelvbe, amely a gépi parancsok sajátja: bármely elem megjelenítése már valamifajta programvégrehajtás eredménye, és vice versa”.¹⁷ A megjelenítés és a programvégrehajtás poétikai hibridizációja a gyártási leírás és a használati utasítás közti masinisztikus mimikri mintájára értelmezhető, mely a szubjektumcentrikus „önkifejezéssel” szemben a transzmediális viszonyaiban provokált nyelvi létesítéshez utalja hozzá az arcadás és arcrongálás lehetőségfeltételét.

Tóth Kinga poszthumán nyelvgyárának költészettörténeti előképeként lehetne megnevezni a Richter Gedeon Gyógyszertárbeli transzfigurációt Oravecz Imre *Trakl utoljára Budapest* című versében,¹⁸ ahol a dehumanizációs színrevitel a *Balerinához* hasonlóan nem csupán a humán mintázatot „állítja elő”, hanem ezt a mintázatot egyben művészeti médiumként — a költő(i) (nyelv) gyártása — is kezeli, miáltal a modernista humánideológia és líraesztétika közti antropocentrikus szövetség zálogaként kezelt organikus kódot töri fel.¹⁹ A Tóth-szöveg kapcsán ugyanis fontos kiemelni, hogy a „szexuális Bildung”²⁰ hatalmi antagonizmusait megjelenítő lány/balerina/zenedoboz-hibrid a művészeti vagy pontosabban *művészetté* nevelés ellentmondásait is reflektálja. A lány/balerina ugyanis a negyedik fázisban, „a végén tanul meg [...] hajolni”,²¹ mely nem csupán az elrendelő hatalomnak való alávetettség beíródása a testbe, hanem a „zene”²² és a „tánc”, vagyis az esztétikai tapasztalat létrehozásának (a lány/balerina/zenedoboz-hibrid funkcionális kiteljesedésének) materiális feltétele.

Ezen a ponton Heinrich von Kleist *A marionettszínházról* című klasszikus szövegéhez visszavezető elméletörténeti diskurzus²³ nyílik meg, mely a tánc kellemének előállítását az emberhez köthető reflexív szubjektivitás, illetve a nem-emberihez köthető szubjektum nélküli ágencia szembenállásában tárgyalja: „De mint ahogyan a valamely pontban egymást metsző vonalak, ha a végtelenen áthaladtak, a pont túloldalán ismét metszik egymást, vagy a homorú tükör által alkotott kép a végtelenbe távolítva ismét közelivé válik: ugyanúgy visszatér a grácia ott, ahol

az ismeret mintegy megjárta a végtelent, s így egy időben abban az emberalkatban jelenik meg legtisztábban, amelyben a tudat egyáltalán nincs jelen, vagy pedig végtelen, azaz a bábuban vagy az Istenben.”²⁴ A lány/balerina/zenedoboz-hibrid tekintetében ennek annyi jelentősége van, hogy a poszthumán más-állapot önszínrevitele feltételezi a kinesztetikus revelációt. Az alaknak életre kell kelnie, hogy képes legyen esztétikai minőségek közvetítésére (hogy kellemével „elbájoljon”), de ez a mozgó-mozgatott élet csak az emberi élet mimikrije, mely azonban nem kevesebb, hanem *több* élet, hiszen a nem-antropocentrikus életsokaság, az emberi-állati-természeti-technológiai *zoé* megjelenítője. Éppen ez a több-lét teszi lehetővé a (dez)antropomorfizációs hullámok interferenciáját, a nem-emberiben megképződő emberi és az emberiben megképződő nem-emberi közti hasadások, törések és vágások bemutatását.

Zárásképpen a poszthumán poétikai episztémé egy eddig nem említett nyelvi-poétikai lehetőségéről szeretnék beszélni, mégpedig a többes szám első személyű nyelvi formák — különös tekintettel a többes szám első személyű személyes névmás (mi) és igealakok — használatáról. A Sok lehet Egy is, ha arra vágyik, miáltal Egyként és Sokaságként az „önmagával” való azonosságot és nem-azonosságot eseményszerűen tárja fel. Ennek a polimorf pozíciónak, a poszthumán több-életnek a heterogén, hozzáadó, bennfoglaló nyelvi ágense a „mi”, melynek a pseudo-személyes mező határain való egyre gyakoribb felbukkanása azért is lehet meglepő sok olvasó számára, mert a képvisleti költészetek ideológiailag (is) problematikus hagyományát idézi meg. A pseudo-személyes mező, illetve a magánmitologikus titokköltészetek ezredfordulás létrejöttének egyik költészettörténeti okaként vélhetően a társadalmi-politikai „mi” reprezentációs terhetől való szabadulás vágyát, és ezt a poétikai vágyat

¹⁴ KERBER Balázs: *Conquest*, Jelenkor Kiadó, Budapest, 2019, 46.

¹⁵ SMID Robert, *I. m.*

¹⁶ A poszthumanizmus és a digitális kultúra *Conquest*-beli összefüggéseihez vö.: HORVÁTH Márk: *Dehumanizált líra és poszthumán játékoság*, Múút, 2019071, 91–93; elérhető: <https://www.muut.hu/archivum/33451>.

¹⁷ SMID Róbert, *I. m.*

¹⁸ Vö. NEMES Z. Mórió: *Embertelen antropomorfizáció — Antropológiai dekonstrukció Oravecz Imre Trakl-verseiben*, Parnasszus, 2009. ősz.

¹⁹ Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Szétterült ütem hálójá — Hang és szöveg poétikája: A későmodern korszakú József Attila költészetében* = Uő: *Irodalom és hermeneutika*, Akadémia Kiadó, Budapest, 169–197.

²⁰ BALOGH Gergő, 125.

²¹ TÓTH Kinga, 7.

²² A *Balerina* mellett az *All machine* számos szövege (*Orgona*, *Behangoló*, *Furulyás* stb.) érinti a zene-géppé-válás kérdését, melynek összetett (Tóth Kinga zajzenei performanszainak elemzését is megkövetelő) feltárására jelen keretek között nincs mód, de érdemes megemlíteni, hogy ez a probléma — a monomediális költészeti tér hibridizációjával összekapcsolódva — a poszthumán poétikai episztémé számos más szövegében is visszatér. Ebbe a sorba tartozik Kele Fodor Ákos *Echolália* (Prae.hu+Palimpszeszt, 2016) című kötete, de Székely Örs mitikus allúziókra építő, *a bika* című versét is lehetne említeni az *Ostinato* (Fiatl Írók Szövetsége, Budapest, 2020) kötetből.

²³ Vö. BENKŐ Krisztián: *Bábok és automaták*, Napkút Kiadó, Budapest, 2011.

²⁴ Heinrich von KLEIST: *A marionettszínházról*, ford.: PETRA-SZABÓ Gizella = Uő: *Esszék, anekdoták, költemények*, Jelenkor, Pécs, 2001, 190.

támogató „történelem vége”-ideológiát lehetne megnevezni. A poszthumanista „mi”-ben felsejlik az újrapolitizálhatóság lehetősége, melynek ökoegalitárius, transzhumanista spirituális, esetleg paranoid anarchisztikus vagy más egyéb ideológiai háttere is lehet, ugyanakkor annyi bizonyos, hogy a polimorf pozíció felülírja az antropocentrikus képvisleti költészet humanista „mi”-jét, mely organikus egységként strukturalta „személy” és „közösség” reprezentációs viszonyát.

Tóth Kinga *Írmaq* (2020) című új kötete számos olyan szöveget tartalmaz, ahol a poszthumanista „mi” generálja a (dez)antropomorfizációs hullámokat: „gyere velünk a titkos rétre a legszebb / rétre a tisztáson az erdő mellett az őzek / mellett ezt is csak mások láthatják ha benn / ülsz ebben a tóban az olajban a réten a földön / ha beér a füst az orrlyukadba habzik a szád is / vissza nem megy az óra csak a plasztik a tóban / fehér karikát isznak az őzek a nyulak habzik / a mókus műanyag zacskót rágunk / nyaljuk a port a korallmaradékot”.²⁵ A „titkos rétet” sokaságát színre vevő „mi” az antropocén természetlira,²⁶ illetve ökoegalitárius kisebbségi politika kontextusában tűnik értelmezhetőnek, ebből a szempontból ideológiai folytonosságot mutat az *All Machine* kiborgfeminizmusával.

Sirokai Mátyás beat-trilógiája (*A beat tanúinak könyve*, Libri Kiadó, Budapest, 2013; *A káprázatbeliekhez*, Libri Kiadó, Budapest, 2015; *Lomboldal*, Jelenkor Kiadó, Budapest, 2020) tekinthető jelenleg az egyik leginveciózusabb poszthumán kísérletnek a polimorf pozíció nyelvi-poétikai gazdagságának bemutatására. A trilógia egy spirituális technológiaként értelmezett, ezoterikus sci-fi utalásokat mozgó líranyelven próbálja színre vinni a zoé élet-többletét, miközben a természetkultúra interplanetáris dimenziója felé tolja el a (dez)antropomorfizációs hullámok örvénylését. Ebben a dinamikus és nyitott természetkultúra-rendszerben egyfajta technovitalizmus uralkodik, melyet a „beat”, a pulzálás, a ritmikus oszcilláció tart működésben, a sejtek azon metazeneje, mely a makro- és mikroszinteket egyaránt összefogja. A szövegek ebbe a beatbe (a „zöld álomba”) avatnak bele, vagyis itt is visszatér a poszthumán Bildung, a polimorf (nyelv)gyár(tás) ellentmondásos ideája, hiszen a trilógia mindhárom kötetének poétikai karakterét meghatározza a megjelenítés és programvégrehajtás kölcsönös mimikrije. „Aki gyakorlásba kezd, kettőzve meg magát, és ha az egyike elragadtatásba esik az örömtől, a másika legyen tanítója, aki szelíden visszatereli feladatához. Aki eléri, hogy e kettő mindig egy legyen, a felejtés megismerése nélkül változtathat szokásain, mert nem temeti el, hanem türelmesen szereti egykori önmagát, mint gyermek a szüleit, akiken túlnőtt.”²⁷ A „gyakorlatok”, a „növénylés” és a számtalan egyéb elmásulási program esetében el lehet gondolkodni azon, hogy mennyire „emancipatorikus” tervezetekről van szó, ugyanakkor ahogy a *Balerina* esetében is láthattuk, a gyártási folyamat rendeltetésszerűségét, vagyis a rögzített esszencia, (cél)eszme vagy kód felé történő progresszió lehetőségét, felülírja a metamorfikus nyelv sokaságöröme.

A poszthumanista „mi” *A káprázatbeliekhez* esetében egy nem-antropocentrikus „szövetség” generálásának eszkö-

ze. „A legelső szövetséget a növényvilággal kötöttük, mert a bolygó tudata a növényekben nyilvánult meg. A későbbi szövetségek, mint a vándorló sziklakkal, a háromlelkű lénnel, a pallosszabásúakkal és az úr állataival kötött szövetség, mind a zöld álmok hatására jöttek létre.”²⁸ Ez az átváltozási spirálokkal tagolt szövetségrendszer túlmutat a „bolygó tudatán”, vagyis az antropocén diskurzus politikailag és morálisan (is) értelmezett planetáris redukciója helyett egy *spekulatív poszthumanista*²⁹ perspektíva jön létre, mely a „sejtűrhajókat” az Úr xenoesztétikai megnyitására programozza. Persze itt megint csak hangsúlyoznunk kell a hagyományos irányvektorok és a territóriumalapú térképezések relativizálódását, hiszen ahogy a karkai féreggé változás sem előre (progresszió) vagy hátra fele (regresszió) való menekülés, hanem egy polimorf féregjárat megnyitása, úgy a sejtűrhajók szökésvonala sem tájolható be a Föld (emberi „jelenlét”) és az Úr (embertelen „távollét”) bináris perspektívájában. „Miközben mindenki más kifelé menekült, azok találták meg a menekülés első okát, akik befelé indultak el. Ők az osztatlant kutatva visszatértek saját tengelyükhöz, ami létrehozta a két oldal egy-egy magját, hogy aztán a magok már külön-külön burjánozzanak tovább a testi lét felé.”³⁰

A kortárs lírában több helyen felbukkanó űrutazási motívumnak³¹ Sirokainál metapoétikai vetületei vannak: „Űrhajónk a nyelv, melyből kitekintve a határtalan, örvénylő káosszal nézünk szembe.” Ugyanakkor az űrkáosz és a nyelvűrhajó kölcsönösen átjárják egymást: „Mi, akik tudjuk, hogy ugyanabból a teremtsébből valók vagyunk az ürességgel, levettjük az anyagot, ami elnyeli a dicsőség sugarait, és csupasz tudattal merülünk bele a vakító örvénybe, ami néhány csepp vér körül forog.”³² Az Úr

²⁵ TÓTH Kinga: *Írmaq / Offspring*, YAMA BOOKS, 2020.

²⁶ Vö. NEMES Z. Mórió: *Kacsacsörű-emplős-várás*, 102-107; SZÉKELY Örs: *Mind a tied, Felség: kortárs német líra az antropocén korában*, Irodalmi Szemle, 2018. augusztus 2.; elérhető: <https://irodalmiszemle.sk/2018/08/szekely-ors-mind-a-tied-felseg-kortars-nemet-lira-az-antropocen-koraban/>; és BORDÁS Máté: *Hamar elfelejtjük az apályt és a dagályt*, Szépirodalmi Figyelő, 2019/4; elérhető: <http://www.szifonline.hu/idegen-horizontok/2388-hamar-elfelejtjuk-az-apalyt-es-a-dagalyt-2020-04-17>.

²⁷ SIROKAI Mátyás: *A beat tanúinak könyve*, Libri Kiadó, Budapest, 2013, 21.

²⁸ SIROKAI Mátyás: *A káprázatbeliekhez*, 9.

²⁹ „A spekulatív poszthumanizmus a technológiai fejlődés radikalitásánál, valamint a valóság általánosságban vett hihetetlen heterogenitásánál fogva egy, az embertől teljességgel eltérő nonhumán valóság eljövételét vizionálja. Roden egy olyan valódi, mélyen ember utáni, tehát poszt-humanisztikus poszthumanizmust javasol, ami a spekuláción keresztül radikálisan újfajta poszthumán vagy nonhumán aktorok, létezők vagy dolgok eljövételét várja, búcsút intve a modern technológia hosszútávú hatásairól való antropocentrikus gondolkodásnak.” HORVÁTH Márk – LOVÁSZ Ádám – NEMES Z. Mórió: *A poszthumanizmus változatai – Ember, embertelen és ember utáni*, Prae.hu, 2019, 37–38.

³⁰ SIROKAI Mátyás: *A káprázatbeliekhez*, 24.

³¹ A motívumnak egyrészt van egy erős hungarofuturista kontextusa, melyhez Sirokai költészete is reflektáltan kapcsolódik (Vö. NEMES Z. Mórió: *Térérzékeny avantgárd = A filozófus a műteremben – Tanulmányok Radnóti Sándor 70. születésnapjára*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2016, 263–270), de ettől függetlenül Deres Kornélia *Bábasadás* (Jelenkor Kiadó, 2017) vagy Fodor Balázs *Kozmológiai állandó* (Fiatl Írók szövetsége, 2019) kötetét is meg lehet említeni az űr(utazás) poszthumán poetizálása kapcsán.

³² SIROKAI Mátyás: *A káprázatbeliekhez*, 26.

tehát rendelkezik az anyagtalánító üresség aspektusával, de ez az üresség mint örvényhatás osztja újra a (dez)antropomorfizációs hullámzást, vagyis fokozza a nyelvűrhajó gyorsulását, mely a „mi” telítődéséhez és kiüresítéséhez, illetve hibridizálásához vezet. Ez a heterogén „mi” ellentmondásos viszonyban áll a közölhetőséggel, információval és jelentésadással, hiszen Serres már idézett gondolatára visszautalva, a sokaság fekete dobozából — Sirokai esetében az Űrből — kiszűrődő zajt csak antropomorfizálva tudjuk megszólaltatni. Az űrkáosz „mi”-ként való megismerésének a zaj humanizálása, egyben az antropocentrikus nyelvhasználat eltérítése a „vakító örvény” által. A „mi” mentén újracsoportosuló nyelv befogadja a heterogén intenzitásokat, de nem központosul, hiszen az „osztatlan” kutatása a magok további burjánzásához vezet. Ugyanakkor ez a burjánzás tengelyeket, oldalakat és központokat sodor magával, vagyis nem jut nyugvópontra az indifferenciában vagy az abszolút ürességben sem. Ez a polimorf elevenség vélhetően a pszeudo-személyes mező egészére hatással lehet, mert annak ellenére, hogy a poszthumán episztémét egyfajta határmozgásként értelmeztem, a periféria és centrum viszonya ebben a rendszerben nem tud hierarchikus módon megszilárdulni.

BORBÍRÓ Aletta

Poszt-humanista korkép

(Horváth Márk – Lovász Ádám – Nemes Z. Mária):
A poszthumanizmus változatai.
Prae Kiadó, 2019)

Az angol nyelvű, de magyar kutatók által jegyzett, poszthumanizmussal foglalkozó irodalom már korábban is feltűnt (például a *Posthumanism in Fantastic Fiction*¹, illetve az animal studiesra fókuszáló Americana Journal *Interspecies Dialogues In Postmillennial Filmic Fantasies* című száma²), az elmúlt időben azonban egyre több, a poszthumanizmust érintő szöveg jelent meg Magyarországon. Bár kisebb mértékben akadtak tanulmányok, mégis a *Helikon* 2018-as tematikus száma³ jelenti az egyik első nagyobb merítésű munkát a hazai magyar nyelvű megjelenések közt. Ezzel közel egy időben került boltokba Horváth Gideon, Süveges Rita és Zilahi Anna szerkesztésében az *extrodesia — Enciklopédia egy emberközpontúságot meghaladó világhoz* (2019) című interdiszciplináris kötete.⁴ Utóbbi remek kiegészítője lehet a Prae gondozásában 2019-ben megjelent, szintén közös munkából született *A poszthumanizmus változatainak*, amelyet Horváth Márk, Lovász Ádám és Nemes Z. Mária jegyez, s mely ennek az írásnak is a tárgya.

A kötet alcíme, *Ember, embertelen és ember utáni* már orientálja az olvasót a kötet tartalmával kapcsolatban, a tartalomjegyzéket felütve pedig meg is bizonyosodhat arról, hogy egy rendkívül széles látókörű munkáról van szó. A kötet érdekessége, hogy a fejezetek előtt nem jelöli a szerzőtrió, hogy ki(k)nek a nevéhez fűződik az adott szakasz. Különösen izgalmas ez a gesztus, hiszen az antropocentrikus nézőpont kimozdítása — és általában a horizontváltás — a könyv célja, amellyel összhangban állhat a szöveg szellemi tulajdonosának elrejtése.

¹ *Posthumanism in Fantastic Fiction*, szerk.: KÉRCHY Anna, Americana eBooks, Szeged, 2018; elérhető: <https://ebooks.americanaejournal.hu/hu/konyvek/posthumanism/>.

² *Interspecies Dialogues In Postmillennial Filmic Fantasies* (szerk.: KÉRCHY Anna), Americana – E-Journal of American Studies in Hungary, 2017. ősz; elérhető: <http://americanaejournal.hu/vol13no2>.

³ *Poszthumanizmus* (szerk.: NEMES Z. Mária), Helikon, 2018/4; elérhető: <https://epa.oszk.hu/03500/03580/00012/pdf/>.

⁴ A Műút portálon ZÖLLNER Anna írt a kötetéről: *Térkép az antropocén tájról*, Műút portál, 2019. augusztus 7.; elérhető: <https://www.muut.hu/archivum/32328>.

A poszthumanizmus változatainak vállalt feladata, hogy bevezessen a címben is foglalt inter- és multidiszciplináris irányzatba. Ez a célkitűzés viszont nem mindig sikerül. A tartalomjegyzék hét fejezeten keresztül ígéri a különböző, sokszínű problémakörökbe való betekintés lehetőségét, ám mindezt olyan elméletekre utalva teszi, amelyek kevésbé ismertek itthon, és a gyakran nagy léptékű vagy sűrű leírások sem segítik az olvasót. Ez a szerkesztés többször kíván interaktív, vissza-vissza lapozgató olvasást. A részösszegzések, átfogó bekezdések is csak bizonyos fejezetekben kapnak helyet. A szempontok és fejezetek nézőpontjainak ütköztetése is a háttérbe szorul, holott egy rendkívül termékeny diskurzus létrejöttének lehetőségét sugallják. Az olvasást segítik a lapok szélén keretbe illesztett fogalmak, amelyek csomópontokként vezetnek a szövegben való könnyebb eligazodásban.

A kötet első két fejezete meghatározza és kontextualizálja a poszthumánt — elsősorban a humanizmus és a huszadik század irányzataihoz képest —, így kap például hangsúlyt annak antropológiához való viszonya a második fejezetben. Azt is tisztázzák, hogy nem egy homogén, hanem több irányú kritikai rendszerről van szó. A bevezetőben a szerzők bemutatják a spekulatív és a kritikai poszthumanizmus fogalmát, valamint rövid, vázlatos történeti áttekintés által ismertetik, milyen kritikai irányzatok tekinthetők a poszthumanizmus előzményének. A fejezet egyik legfontosabb, de mégis erőteljes dichotómiára épülő szakasza a poszthumán humanizmushoz való viszonyáról szól. A fogalmi és kultúrtörténeti háttér tisztázásával vállnak igazán érthetővé az első néhány oldal állításai. Például „a poszthumán diskurzus kiindulópontja az ember decentralálása mellett a humanizmusnak mint metanarratívának a meggyengülése” (11) esetében, ahol a humanizmusról írt szakasz után válik láthatóvá, mi mentén történik az említett decentralálás.

A harmadik fejezet az animal studies és a poszthumanizmus kapcsolatát bontja ki: „Az *animal studies* célja nem elsősorban az ember–állat viszonyok feltárása, hanem egyrészt az állati létmódok megértésére, valamint az antropocentrizmus kritikájára és meghaladására irányul.” (99) A kötet egyik legolvasmányosabb és világosabb fejezete, ami elsősorban abból fakad, hogy jól kiegyensúlyozott az érvelése. Talán itt ragadható meg igazán, hogy a poszthumanizmus nézőpontcseréjét, az ember decentralálását miként kell érteni.

„Mit tanulhatunk a rovaroktól? Nem kevesebbet, mint egy egész gépi mitológiát.” (187) Ez a két mondat zárja a negyedik fejezetet, amely az izeltlábúak prehumán poszthumanizmusára fókuszál. Ezzel kapcsolatban a robotika, biológia, etológia összefüggése is előkerül, mégis a fejezeten átívelő gondolat kíséret — DeLanda nyomán — teszi igazán érdekessé ezt a részt, mely szerint egy MI-k által irányított gépi jövő „robot történésze” vizsgálja a gépek történetét.

A következő fejezet a kibernetikába, a humán entrópiájának kérdésébe nyújt betekintést. A szöveg gyakran sűrű, és nehezen átlátható, hogy hova jut el az érvelés, amit a fejezetbe beemelt képlet és magyarázatának hiánya továbbberősít. A végére



mégis összeáll a kép, és izgalmas társadalmi–technológiai kérdéseket feszegető gondolat vetődik fel: „A genetika robbanásszerű fejlődése maga után vonta az élet információvá redukálhatóságának tényleges technológiai megvalósítását [...]. Az információ számára az élet csupán átmeneti hordozó.” (213, 216)

Ezt követően a művészet és az esztétika kerül a fókuszba, a *Poszthumán esztétika a vizuális kultúrában* főként a képzőművészetten keresztül közelít a poszthumanizmushoz. A poszthumán testfelfogás már korábban is megjelent az írásokban, itt válik azonban igazán hangsúlyossá. Erős történeti beágyazottsággal mutat(nak) rá a szerző(k), hogy mi határolja el a poszthumán testeket és esztétikát a neoavantgárd performanszaitól, művészetétől. A vizuális kultúra viszonylag tág területet fog át, amelyből a képzőművészet (szobrászaton) kívül a film kerül előtérbe, továbbá egy rövid passzus erejéig a videójáték. A videóklip-esztétika külön izgalmas és termékeny kérdés ebben a kontextusban, viszont a kötet bevezető jellege miatt a mindenre kiterjedő példatár elmarad.

A kötet végén a *Nonhumanitás és a teória posztumusz fordulata* című fejezet a nonhumánnal foglalkozik. Bár egy átfogó visszatekintés idekívánczolt volna, mégis — témájából adódóan — jól zárja le a kötetet ez az írás, hiszen egy bűnügyi eseten

keresztül a halál és a halott test poszthumanista megközelítését kínálja fel. Az egyik központi állítás szerint a „hulla arra mutat rá, hogy nincs az autonóm testnek egy tiszta, pontosan megragadható határa” (269), hanem egy liminális állapotot tölt be a szubjektum és az objektum között, és egyúttal előrevetíti az ember halálát, az élet kihalását. Ez a kérdés összefonódik az antropocén és a sötét ökológia fogalmával is, amelyek az ember és környezet viszonyára reflektálnak.

A poszthumanizmus változatainak egészéről elmondható, hogy nyelvezete erősen metaforikus, amely ellent mond annak a nézetnek, miszerint a tudományos diskurzusban az egyértelműségre, a világosságra kell törekedni, emiatt például a költői képek háttérbe szorítására. Ezzel szemben az írások sokszor a metaforikusságukból nyerik erejüket, sőt az esettanulmányok elemzésében a metaforikus és a metonimikus, esetleg szimbolikus kapcsolatok is fontossá válnak. Egy helyütt — a realizmussal kapcsolatban — remek, akár ars poetica reflexióként is értékelhető szakaszt találunk a metaforákról: „A realizmus számára sokszor kifejezetten kapóra jönnek a metaforák és analógiák, mivel ezek az összekötő kifejezések viszonylatokat teremtenek a valóság különböző szintjei között.” (177)

A kötetből hiányoltam egy fontos reflexiót: bár a populáris kultúra olykor előtérbe kerül, és minden fejezetben találhatók elemzések művészeti alkotásokról (főként irodalom, de a film és a képzőművészet is megjelenik), a kánon lehetséges átrendeződésére az írások nem reflektálnak. Pedig izgalmas kérdéseket vet fel, hogy ebben a rendszerben mit jelent a kánon, mi kerül előtérbe, és milyen elvek alapján, valamint az is, hogy a poszthumanista gondolkodás milyen esztétikát von maga után a kánonban.

A poszthumanizmus változatainak hiányosságai és olykor szűk vizsgálódási területe ellenére is fontos, hiánypótló kötet, amelyet — reményeim szerint — több hasonló munka követ majd folyamatos, élénk diskurzust hozva létre a poszthumanizmusról a hazai tudományos közegben. Ahogyan a szerzők is utalnak rá, a kötet csak egy részét villantja fel azoknak a problémáknak, amelyek a poszthumanizmus felől termékenyen megközelíthetők, így adott a kérdés: milyen irányjaival ismerkedhet meg a hazai olvasó legközelebb?

FEKETE I. Alfonz

A humánim-périum alkonya

(Horváth Márk – Losoncz Márk – Lovász Ádám: A valóság visszatérése. Spekulatív realizmusok és újrealizmusok a kortárs filozófiában. Forum, 2019)

A legirgalmasabb dolog a világon, azt hiszem, az, hogy az emberi elme képtelen kapcsolatot teremteni a különálló események között. (H. P. Lovecraft: *Cthulhu hívása*)

Nem véletlen a mottóválasztás: Howard Phillips Lovecraft minden ellentmondásossága ellenére,¹ a huszadik század első harmadában fellebbentette a fátylat az ember univerzumban betöltött helyének esetlegességével kapcsolatban és egyúttal le is rombolta az ezzel kapcsolatos illúziókat. A *Cthulhu hívását* 1926-ban publikálta, és ez már rámutat arra, hogy „van értelme az önmagukban való objektumokról beszélni, a filozófiának pedig igenis van mit mondania az objektumok saját, az emberi hozzáférhetőségen túlmutató valóságtartalmairól. „Több a valóság, mint pusztán interpretáció”. (17) A megfogalmazhatatlan, leírhatatlan kiméraszerű Cthulhu szörnyeteggel szemben lehetetlen az antropocentrikus megközelítés, mert bár Lovecraft montázsszerűen összeilleszti ezt a monstruoizást, az eisensteini villódzásokból nem állítható össze az egész, az egymásra másolt látvány- és jelentésrétegek következtében a nyelv összeomlik, és így „az emberi tudás számára hozzáférhetetlen”. (30) Legalábbis a kortárs posztmodern és posztstrukturalista értelmezési keretben mindenképpen. A humán piederstálja ledől, noha kísérletek szép számmal akadnak, amelyek arról győzködik magukat és másokat, hogy állni látják.

Az antropocén, az újrealizmusok és a poszthumanizmus kérdésköre néhány éve már lappang a magyar kultúrában. Míg nem irodalmi szempontból először a Prae folyóirat 2017. évi első, tematikus számában bukkant felszínre és adott betekintést az *Antropocén* tematikába, majd a 2018. évi, szintén első számában talált otthonra a *Biopoétika* blokkja. Az Ex Symposion *Újrealizmus* (2018/99) és *Komplexitás* (2019/102) címmel szen-

telt helyet a témának. A Helikon folyóirat keretében Nemes Z. Márió szintén 2018-ban *Poszthumanizmus* névvel rakott össze egy számot. 2019-ben megjelent a Typotex kiadó gondozásában és Horváth Gideon, Süveges Rita és Zilahi Anna szerkesztésében az *extrodasia. Enciklopédia egy emberközpontúságot meghaladó világhoz* címen.² Itt egyszerre voltak szekunder fogalommagyarázatok és azokat magyar szerzők által írt, mintegy szemléltető primer szövegek is. Ugyanebben az évben a Prae jelentette meg a Horváth Márk, Lovász Ádám és Nemes Z. Márió által összeállított *A poszthumanizmus változatai. Ember, embertelen és ember utáni* című könyvet.³ Majd az újvidéki Forumnál Horváth Márk, Lovász Ádám és Losoncz Márk: *A valóság visszatérése. Spekulatív realizmusok és újrealizmusok a kortárs filozófiában* című kötete látott napvilágot. Írásom tárgya az utóbbi kötet, amely annyiban vállalt sokat, hogy egy csomagban mutatja be azokat a kortárs filozófusokat és áramlatokat, amelyek veleje a „posztmodernnek vagy posztstrukturalistának mondott filozófiákkal való szembenállás”. (263) Ebből emeli ki a Horváth–Lovász–Losoncz trió a spekulatív realizmust és az újrealista filozófiákat. Hármójuk választásaira és szelekcióira ad választ maga a könyv.

Azért fontos a humán detronizálásáról beszélni, vagyis el-távolodni az antropocentrikus megközelítés általi észleléstől, mert az Horváth–Lovász olvasatában „szelekció, egyes dolgoknak a környezetből történő kiemelése”. (20) Noha az észlelést „megelőzően is már adva vannak a létezők a maguk sokféleségében”. (20) Vagyis a bináris oppozíción alapuló nyugat-európai értelmezési kereten kívüli dolgok nem függenek a humán általi meghatározottságtól. Létezik tehát a harmadik, de teljességet továbbra sem garantáló szemszög. A szerzők megállapítják, hogy a rajtuk átszűrte spekulatív realista és újrealista filozófusok a „filozófiai gondolkodást mint olyat is dezantropomorfizálná[k] és átlendítené[k] egy poszthumanisztikus diskurzusba, amelynek keretén belül a filozófiai megszólalás nem kötődik a szubjektivitáshoz”. (168) Az írótrió olvasatában ezek a szerzők fordított arányosságot látnak a természettudományi fejlődéssel. Megállapításuk szerint Kant óta történt egy „ptolemaioszi ellenforradalomnak» nevezett filozófiai paradigmaváltás”, amely ellentétben áll „a 17. és 18. századi természettudományos felfedezésekkel, amelyek az ember ontológiai pozícióját radikálisan decentralták, addig a filozófiában — ennek szöges ellentétéként — abszurd módon felértékelődik az ember helye”. (33) A kantianus filozófia szerint a humánon kívüli dolgokról magukról nem beszélhetünk, hanem csak a „fenoménekről, amelyek eleve a tudatunkban és nyelvünkben vannak”. (169) Ezt a jelenségekről való sikertelen visszapattanást írja felül az, hogy a humánt megszabadítjuk központi szerepétől, egyúttal utat tudunk engedni a többi létezőnek, vagyis leromboljuk a felállított hierarchiát és rendszert, ahol az új értelmezés szerint immár a szubjektum–objektum-differenciát átlépő lapos ontológiában gondolkodhatunk.⁴

A könyv két nagy tematikus blokkra osztható: spekulatív realisták és újrealisták. Minden főfejezet hat részre oszlik, amely-

HORVÁTH MÁRK – LOSONCZ MÁRK – LOVÁSZ ÁDÁM

A valóság visszatérése



FORUM

ből az első mindig egy áttekintés, míg a többi ötben különböző szerzőkre fókuszálnak. Előbbiekhez sorolta Horváth Márk és Lovász Ádám Graham Harmant, Timothy Mortont, Quentin Meillassoux-t, Ray Brassier-t és Iain Hamilton Grantet. Utóbbiakhoz kötötte Losoncz Márk Manuel DeLandát, Jacques Derridát, Markus Gabrielt, Jocelyn Benoit-t és Maurizio Ferrarist. Az írótrió szerint a spekulatív fordulat már 2007-ben elkezdődött, amely az objektumok önálló valóságát állítja középpontba. Fókuszomat innentől az egyes részekben tárgyalt filozófusokra fordítom.

Horváth–Lovász értelmezésében a spekulatív realizmus olyan realizmus, amelyben vannak össze nem illőségek, fel nem derített területek és alapvetően a valóságnak tágabb interpretáci-

¹ A kortárs angolszász fantasztikus irodalom (science fiction, fantasy és horror) progresszívebb képviselői számára Lovecraft személye nőgyűlölete, rasszizmusa és sovinizmusa miatt első számú közellenségé vált.

² A Műút portálon ZÖLLNER Anna írt a kötetéről: *Térkép az antropocén tájról*, Műút portál, 2019. augusztus 7.; elérhető: <https://www.muut.hu/archivum/32328>.

³ A kötetéről a Műút jelen számában olvashatnak recenziót Borbíró Aletta oldaláról.

⁴ Ez alól Maurizio Ferraris a kivétel a könyvben bemutatott filozófusok közül.

óját nyújtja az emberinél. A páros által írtaknak a döntő többségét Graham Harman elemzése teszi ki. Részben amiatt, mert a „spekulatív realizmus alapítójának és legnagyobb életműű képviselőjének” (37) tartják. Hosszan tárgyalják Harman két, számukra fontos fogalmát — a dolgok kölcsönös visszahúzóását (*withdrawal*) és az egymástól elkülönülő, vákuumban lévő dolgok kölcsönös „bizonytalan kauzalitását” (*vicarious causation*). Timothy Morton esetében a hipertárgyat elemzik, „amelynek jelenléte beárnyékol és elnyom, majd a maga kiterjedt vonzaskörzetébe bevon más létezőket”. (38) A páros Morton-olvasatában érthetőbbé válik az antropocén, valamint arra is fény derül, mi a sötét ökológia, és hogyan sarjadt ki a környezetéért aggódó, a természetet passzív szubsztrátumként értelmező humánok gondolkodásából. Quentin Meillassoux a harmadik filozófus, akit bemutatnak. Meillassoux-nál négy fogalmat is igyekszik tisztázni Horváth–Lovász, ezek a korrelativizmus, ancesztrilitás, faktialitás és a hiperkáosz. Ray Brassier számára a „racionalizmusban és a kvantifikált természettudományban egy olyan tudás jelenik meg, amely az emberi racionalitás határait, a világról alkotott antropomorf illúziókat [...] lebontja és megsemmisíti”. (40) Iain Hamilton Grant az utolsó a Horváth–Lovász által tárgyalt filozófusok közül. A páros értelmezésében Grant „Friedrich Schelling természetfilozófiájára támaszkodva dolgoz ki egy spekulatív, ugyanakkor materialista orientációjú ontológiát”. (41)

Manuel DeLanda Losonc szűrőjén egy deleuze-iánus filozófusként jelenik meg, aki számára a társadalom „nem totalitás, hanem asszamlázások egymásba ágyazódásainak sora”. (286) Jacques Derrida nyom fogalmának antropológiai határon túlra nyúló értelmezését, vagyis annak magába foglaló tulajdonságát emeli ki Losonc a következő fejezetben. Markus Gabrielnál az értelemmezőknek és a valóság rétegzettségére és plurális voltára vonatkozó belátásoknak van esszenciális szerepe. Jocelyn Benoist újrealizmusában az „értelem nem azonos a valósággal, de nem is függetleníthető tőle teljesen”. (349) Végetetül Maurizio Ferraris egyszerre száll szembe a posztmodern kor által közvetített valóságértéssel, azokat valóságshow-knak nevezi és rámutat a kortárs újrealizmus és a realizmus korábbi változatai közötti különbségekre.

Lovecraft több tekintetben sem véletlenül szolgáltatta a mottót, a fentebbiek mellett egyike volt azon szerzőknek, akik tudatosan tudták összekapcsolni az első világháború utáni traumát és krízist az akkori kortárs filozófiával és öntötték mindezt fikatív formába. Meggyőződésem, hogy a kortárs populáris kultúra, azon belül is a fantasy, science fiction és a horror, valamint ezek keveréke a (new) weird fiction fel tud mutatni olyan példákat,⁵ amelyek mind a spekulatív realizmus, mind pedig az újrealizmus esetében értő olvasatokkal tudják gazdagítani ezt az új elméleti hátteret. Ebben az irányban látom e munka folytathatóságát.

⁵ A kötet ebből a szempontból mindenképpen olvasmányos, mert ha nem is mindig él a hétköznapi példa lehetőségével, érthetőségen és olvashatóságán sokat javít az, hogy be-beillesztenek magyarázó példákat a szerzők.

LOVÁSZ Ádám

Mediállat: Az élő esete a közvetítéssel

(Milyen állat?
Az állatok
irodalmi
és nyelvelméleti
reprezentációjáról.
Szerk.:
Balogh
Gergő,
Fodor
Péter,
Pataki
Viktor.
Alföld
Alapítvány –
Méliusz
Juhász
Péter
Könyvtár,
2020)

A magyarországi bölcsészettudományokban több éve tapasztalható egyfajta nyitás a tágon „poszthumanistának” nevezett tematikák iránt. Jelzik ezt a különböző művek, amelyek az emberközpontúság meghaladásával foglalkoznak. Kiemelendő ebben a vonatkozásban Nemes Zoltán Márió *Képalkotó elevenség* című kötete (L'Harmattan, 2015), Hódosy Annamária *Biomoz* című ökokritikai munkája (Tiszatáj, 2018), valamint a jelen szerző közreműködésével megvalósult *A poszthumanizmus változatai* (Prae, 2019), egyéb művek mellett (itt és most nincsen mód a művészeti irányzatok számbavételére, ám megjegyzendő, hogy a különböző művészeti ágakban szintén képviselve van az emberen túliság gondolata). Jól látható, hogy számos szereplőt megmozgató, tágabb korszaklembeli elmozdulás részét képezi a *Milyen állat?* című kötet. Ugyanakkor a tudományos mezőben való önpozicionálás maga után von bizonyos elvárásokat is az olvasó részéről, amelyekhez képest felmérhetjük a művet. Mielőtt ezekre a tartalmi tárgyú szempontokra térnék, egy előzetes formai dilemmát kell tisztázni, nevezetesen azt a távolról sem triviális formai kérdést, hogy egyáltalában *milyen kötet* van dolgunk?

Smid Róbert tanulmányának egy lábjegyzetében olvasható (248), hogy fejezete az Esterházy Károly Egyetemen 2017-ben megrendezett *Állat az irodalomban* konferencián hangzott el. Sajnálatos módon semmilyen egyéb jel nem utal arra a körülményre, hogy jelen esetben egy konferenciakötettel van dolgunk. Az itt közölt szövegek nagy többsége ezen a 2017-es konferencián került előadásra. Ez önmagában nem lenne szignifikáns, csakhogy a szerkesztői előszó mást ígér, mint amit a kötet teljesít. Miután regisztráltak a szerkesztők az ember/állat különbségtételt problematizáló *animal studies* és *critical animal studies* irányzatok fontosságát, állításuk szerint „az itt következő

tanulmányok az e vizsgálatok által felnyitott horizonttal létesítenek kapcsolatot, hol alkalmazva vagy akár továbbgondolva az annak kereteit kijelölő történeti és elméleti belátásokat, hol pedig kritikailag viszonyulva azokhoz”. (10) Azt a benyomást kelti ez a fajta félreérthető keretezés, mintha itt átfogó, szisztematikus módon szembesülnénk az animal studies irányzat valamilyen értelmezésével. Ám ritka utalásoktól eltekintve (ilyeneket találunk Bengi László és Bednatics Gábor tanulmányaiban), alapvetően alig vagy egyáltalán nem érintik a kötetben szereplő tanulmányok az animal studies tematikáját. Lényegében nem jutottunk túl azon a diszkurzív kereten, ami jellemzi az 1979-ben megjelent, kísértetiesen hasonló tematikájú, Ugrin Aranka és Vargha Kálmán szerkesztette *Részeg kutya* című antológiát. Az egyetlen összekötő kapocs az itt szereplő tanulmányok között az állati szereplők feltűnése az elemzett művekben. Nagyon keveset tudunk meg az animal studiesről mint tudományterületről. Döntőrészt szépirodalmi reprezentációkkal dolgoznak a kötet szerzői: a valóságos állatok háttérbe szorulnak a nyelv ketrecébe beleerőszakolt állathoz képest. Ez alól Balogh Gergő fejezete az egyik üdvös kivétel, ahol Kosztolányi Dezső hús-vér kutyájával találkozunk, vagyis egy valóságos ember és egy valóságos állat viszonyáról tudunk meg valami érdemlegeset, továbbá kettejük pozíciója problematizálódik az animal studies nyújtotta elméleti eszköztár figyelemreméltó hasznosításán keresztül. A kutya daganatának látványát, a „hús revelációját” pontosan az teszi hatássossá, hogy egy valóságos műtétről és egy valaha ténylegesen élt kutyáról, Hattyúról, van szó. (187)

Az olvasói elvárás és a tartalom közötti számottevő eltérés nem az egyes szerzők vétké, hanem az *Előszó* által sugalmazott félrevezető műfaji megjelölésből fakadó szerencsétlen körülmény. Itt döntőrészt nem az ember és állat közötti distinkció tényleges, azaz lételméleti tárgyú megkérdőjelezése forog kockán, sokkal inkább ezen különbség szépirodalmi megfigyeléseinek harmadrendű megfigyelése. A közvetlen megfigyelők (szépírók) által előállított reprezentációkról (művek) szóló reprezentációkat (irodalomtörténeti vizsgálódások) kapunk, ami egyfelől természetes dolog az irodalomtudomány esetében, másfelől viszont problematikus az *Előszó*ban rögzített teoretikus ambíció felől olvasva. Kifejezetten zavaró ez az ellentét az olvasó számára, mert hajlamos az *Előszó* ambiciózus célkitűzéséhez viszonyítani a kötet tartalmát. Amennyiben viszont figyelmen kívül hagyjuk az *Előszót* (mint az a konferenciakötetek esetében egyébként tanácsos), és nem olvassuk összefüggő egészként a *Milyen állat?* című kötetet, önálló művekként, irodalomtörténeti tanulmányok gyanánt a benne levő szövegek jól funkcionálnak.

Sokat megtudunk a késő 19. és korai 20. századi művek állatábrázolásairól. Esztétikai szempontból a kötet kifejezetten élvezhető. Hansági Ágnessel közösen méltathatjuk a társai által lenézett, a nyúl-közösség génállományából kizárt, ám a vadászatot mégis képtelen módon túlélő nyulat, Paprikást. Urbán Bálinttal együtt elkalandozhatunk a braziliai őserdő mélyére, ahol jaguár-emberré alakulva kivetkőzhetünk önmagunkból. Kulcsár-Szabó



Zoltánnal pedig elhajózhatunk a Pingvinek Szigetére, ahol a kereszténységre áttért pingvinekkel diskurálhatunk a teológia nagy kérdéseiről. Távolról sem triviális egy mű élvezeti értéke, tudományos munkák esetében sem. Nézetem szerint ami nem élvezhető, annak értéke kétséges. A tudományos vizsgálódás elsődleges mércéje az általa nyújtott öröm mértéke. Csak ezután következhetnek az egyéb szempontok. Azért kívánjuk a világot megismerni, hogy elnyújthassuk a benne (és belőle) szerzett örömeink összességét. Ezen általános hedonizmus alól az altruista sem kivétel. Utóbbi élvezetet élvez mások élvezetében, de ő is az élvezetre törekszik. A tudomány öncélúsága merő látszat, illúzió. Ezen mérce alapján a *Milyen állat?* kiválóan vizsgálózik: szórakoztató, ugyanakkor informatív, a legváltozatosabb fűszerezést tartalmazó zamatos olvasmány, ami felvidítja a borult délutáni órákat. Lényeges szempont, hogy örömet szerez-e egy tudományos munka, vagy sem. Jelen recenzió szerzője nem hisz a tudomány „komolyságában”. Illetlenség egy szöveget komolyan venni.

Mindazonáltal a kötetben elemzett példák kapcsán mindig felvetődik a különbségek átértékelésének morális–normatív elvárása. Ellentétben az *Előszó* sugallatával, a human–animal studies nem tekinthető az animal studies vagy a critical animal studies folytatásának. Míg az első irányzat az ember és állat viszonyával

figlalkozik, addig az utóbbiak inkább ennek a különbségnek a felbontását tekintik céljuknak. Amennyiben alkalmaznak is az animal studies vagy critical animal studies szerzői szépirodalmi vagy művészeti példákat, ez rendre a normatív cél mentén történő instrumentalizációként tételezhető. A példa a normatív etikai cél függvényében nyer értelmet. Miként Richard Twine rámutat, a critical animal studies a ténylegesen fennálló hatalmi viszonyok bírálata is egyben: az ember mint hatalmi tényező kritikáját képezi.¹ Akármít gondolunk a kritikai elméletről, a kritikai elem kétségtelenül fontos pontnak tűnik az animal studies vonatkozásában. Ennyiben az állatok tényleges felszabadítását célzó eredendően normatív önmeghatározottságú irányzatot képez az animal studies, és szervesen kapcsolódik az állatpárti mozgalmakhoz. Az irodalomtudománynak is megvan a maga szerepe az ember uralmi rendszerének lebontásában, ám itt egy lényeges eltérést találunk az irodalomtudomány mint olyan és az animal studies között: míg az egyik egy harmadrendű megfigyelésen alapuló módszerrel dolgozik, addig a másik másodrendű, sőt, közvetlen megfigyelésen alapuló technikát kíván alkalmazni. Másképpen kifejezve, az a kérdés, vajon az állat szépirodalmi reprezentációinak megfigyelése közelebb visz-e bennünket az állat tényleges, materiális felszabadításához? Vissza tudunk térni a közvetlenséghez a közvetettségén keresztül? Az *immediális történés* megismerhető a mediális kommunikáció révén? A válasz távolról sem egyértelmű.

Ennek a problematikának van egy időbeli dimenziója is. Noha ez részletkérdésnek tűnhet, számomra zavaró tényező a történeti fókusz. Minden egyes példa múltbeli, és hiányoznak a jövőbeliségre utaló narratívák. A muzeális szemlélet nézetem szerint nem feltétlenül segít a jövő megváltoztatásának normatív céljának teljesülésében. A már elpusztult élőlények szenvedésén már képtelenség segíteni, ha ezek ugyan valaha is léteztek. Babits, Karinthy és Kosztolányi kutyái, vagy a Muybridge által lefényképezett versenyló valóságos állatok voltak, ám Rilke absztrakt párdúcával már nehezebb ügyünk van. Mindazonáltal a magam részéről lényegesnek találom Smid megjegyzését a radikális poszthumanizmusról. Amikor Muybridge fényképezőgépe rögzíti azt, ahogyan a ló futás közben felemelkedik a földről, meglát a gép valamit, ami máskülönben rejtett maradt volna az emberi tekintet számára. Egy autentikusan poszthumán történet ez, ami rámutat az emberen kívüli jelenlétére még az ember által feltalált technikákban is: „a médium experimentális fázisában megmutatkozó inhumanitás révén feltárul [...] a külsődlegesség”. (270) A külsődlegesség, a ténylegesen emberen kívülinek a megragadása, eredendően technológiai feladatnak tűnik. Többről van szó tehát, mint ember és technika, vagy ember és állat viszonyának átértelmezéséről. Az önmagában létező nememberinek a közvetlen megragadása, minden rehumanizáción kívül, ez is megvalósításra váró morális feladat, legalábbis a radikális poszthumanizmus számára. A mediációtól el kell jutnunk az immedialishoz, ahhoz a ponthoz, ahol végbemegy a változás. Evégett meg kéne tudnunk haladni a poétikai–esztétikai fókusz-
t.

Pataki Viktor tanulmánya Oravecz Imre, már-már humanista giccsbe hajló „madárpoétikáját” tematizálja, anélkül hogy átfogó, destruktív kritikának vetné alá az ilyen típusú álszemélyes, erőltetett, mesterséges esztétikai közvetlenséget. Ha egy példát kéne találnunk a humanista poétika álnokságra, akkor Oravecz költészete nyújtja ezt számunkra. Megerőszakolva a természetet, a maskulin humanista giccs elnémítja a madár csicseregését. Önálló, saját célokkal rendelkező létező helyett a madár cselekedetei a halott Anya perverz „visszatérésévé” fajulnak. Az anyai hang madárhanggá történő materializálódása paradigmátikus példája a természetellenes irányultságú antropomorfizálásnak, ám Pataki mintha nem vetné kellőképpen kritika alá ezt a típusú szemléletet. (128) Oravecz maskulin birtoklási fantáziájának problematikussága nem nyer kellően kritikai artikulációt. Noha említésre kerül, hogy a romantikában a természet lírai hanggá válik, hiányzik az a típusú erőteljes dekonstrukciós munka, ami lehetővé tenné ennek a líraiságnak a kártékony, természetpusztító, elidegenítő és maskulin voltának a felismerését. (120) Elfedett marad a természet romantikus antropomorfizálásának erkölcsi téje. Márpedig kevés elidegenítőbb dolog képzelhető el annál, mint amikor a természetet a saját önképünk visszatükröződésének tekintjük. A poszthumanizmusnak vállalnia kell a bálványok rombolását, így a humanista szemléletű giccs destrukcióját, még az ünnevelt szerzők esetében is. Látnunk kell, hogy a madár „lírai hangga” való lefokozódása az embernek a természet ellenében viselt rendszerszintű erőszakának megnyilvánulása.

Hasonló problematikával nézünk szemben Lőrincz Csongor fejezete kapcsán is. Ebben Lőrincz a „zoopoétika” fogalmával operálva értelmezi Rainer Maria Rilke állatokról szóló költeményeit, ám itt, mint Balogh esetében is, nagyobb fokú önreflexivitást találunk. A zoopoétika tisztában van azzal, hogy absztrakt elevenséget képvisel, vagyis a deleuze-i „állattá-leendéshez” hasonlatosan, nem kívánja átvenni az állat helyét, és végképp nem írja át az állatot. Az állattá-leendés determinálatlan, ateleologikus keletkezés, nem pedig hasonlósági viszony, így mentesül az antropomorfizálás erőszakától. (225) Patakival szemben Lőrincznél jóval világosabban jelenik meg a reprezentáció és reprezentált kibékíthetetlen ellentéte. Balogh esetében is világossá válik, hogy a nyelv is behatárolt. Mint figyelmeztet minket, „Hattyú nem válik hattyúvá”. (194) A név tehát nem minden, a nyelven kívüli többletként kell számolnunk Kosztolányi materiálisan megnyilvánult kutyájával. Pontosan azon a ponton válik legvalóságosabbá Hattyú (és ezt Kosztolányi is jól tudja), amikor a kutya *nem* fogad szót a gazdájának. Több mint haszonállat: a szó szoros értelmében társfaj, egy majdnem átlaklesült, cselekedeteiben szabad lény. A zoopoétika mindaddig legitimálható vállalkozás, amíg tartózkodik az állat ember-szabású formába történő beleerőszakolásától.

¹ Richard TWINE: *Animals as Biotechnology. Ethics, Sustainability and Critical Animal Studies*. Routledge, London–Washington, 2010, 2.

Kifejezetten reduktív formában találjuk az állat antropomorfizálását Kusper Judit tanulmányában, amely a csirke példáján keresztül mutatja be a nő pszichoszexuális fejlődés fokozatait. Elfedődni látszik azon körülmény, hogy pontosan a világot és annak folyamatait az emberi valóság analógiájára redukáló gondolkodásmód az, aminek köszönhetően pusztulóban van földi élővilágunk. Más állatok felfalása aligha jelenthet egyet a nemi erőszakkal. A kettő között egy lételeméleti távolság áll fenn, amit a pszichoanalízis sem képes áthidalni. (98) Ettől persze létezhetnek olyan embertársaink, akik a rasszizmus és egyéb kulturális technikák folytán kirekesztődnek az „emberi” világból. Pontosán erre emlékeztet minket Urbán tanulmánya, ami a realista társadalomábrázolásokkal dolgozó braziliai modernista irodalmi hagyományt dolgozza fel hiánypótló jelleggel, a „jaguárember” figurájára kihegyezve. A tökéletesen identitás nélküli, kevert fajú kitaszított regénybeli jaguárvadász hajléktalan az emberi mivoltból is kiszakad, rámutatva arra, hogy az átváltozás az identitást mint olyat is felbontja, elbizonytalanítja. (240)

[illegible]

B. KISS Mátyás

A határsáv felsza- badítása

(Molnár
Gábor
Tamás:
Visszacsatolások.
Új
Alföld
Könyvek,
2019)

Molnár Gábor Tamás *Visszacsatolások* című könyvének fontos tanulsága, hogy a hermeneutika nem egyszerűen a szövegértelmezést jelenti, hanem az értelmezhetőségre, az interpretáció lehetőségeire és előzetes feltételeire irányuló kérdésfeltevéseket is magában foglalja. A könyv nem az értelmezés módszertani alapjait kívánja lefektetni, hanem inkább egy olyan „olvasói etika” lehetőségét ajánlja fel, amely a „végeles” olvasat dogmája helyett a műalkotás kimeríthetetlenségével és az értelmezői tevékenység lezárhatatlanságával számol. A szerző saját műelemzései számára is irányadónak tartja Derek Attridge tételét, aki szerint a kreatív mű számára a „kreatív olvasás” az adekvát befogadásmód. (124)

A javasolt kreatív olvasás azonban mindig tudatában kell legyen saját behatároltságának és kontextusfüggőségének, továbbá annak, hogy a mű invenciózusságát még a legsokoldalúbb magyarázat sem mérítheti ki egészen. A könyv nagy erőssége, hogy a szövegértelmezés problematikáját úgy tárgyalja, hogy a sokoldalúan és reflektáltan bemutatott elméleti kérdésfeltevéseket az irodalomoktatás tapasztalataival kapcsolja össze, s e komplex megközelítésmód a gyakorló pedagógusok számára is érdekes belátásokat ígér. Fontos kiemelni a könyvészeti kódolás jelentőségét is: az Új Alföld Könyvek sorozat második darabjaként megjelent *Visszacsatolások* kifejezetten szép könyv. A borítón álló feltört dió képe Babits híres versét, a kötetben is szóba kerülő *A lírikus epilógját* idézi fel,¹ ugyanakkor a kép egy olyan olvasatot is megenged, mely a dió feltörését a rejtély megoldásának újra és újra előálló hermeneutikai feladataként allegorizálja.

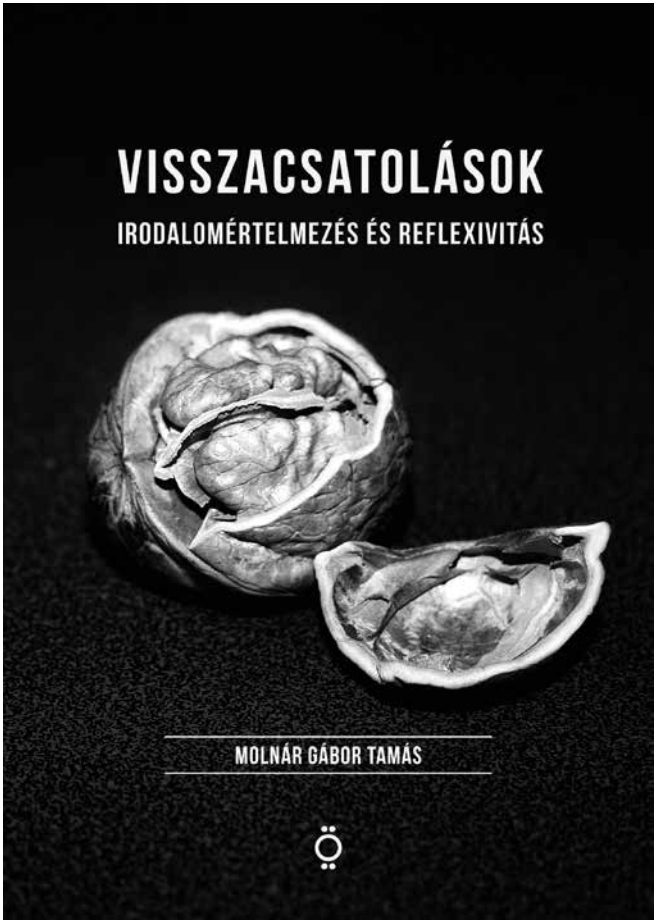
A szerző saját meghatározása szerint a *Visszacsatolások* átmenet a monográfia és a tanulmánykötet között. (6) A könyv első harmadát egy hosszú, elméleti (és elmélettörténeti) bevezető tanulmány adja, mely akár önálló kiadványként is megállná a helyét. Ezt követi az ars poetica műfajelméleti kérdéseit áttekintő fejezet, illetve a Wallace Stevens, Térey, Petőfi, Füst Milán, Szilágyi István és Garaczi László alkotásait vizsgáló műértelmezések. Hasonló szerkezetű köteteknél reális veszély a belső egyensúly felborulása. Ezt a csapdát sikerül elkerülni: a

¹ Ebből a szempontból lehet jelentéssé, hogy Molnár Gábor Tamás éppen a „vak dióhoz” hasonló, a belső élmény átadására képtelen szubjektumot feltételező elképzeléseket vonja bírálóat alá bevezető tanulmányának egy pontján. (32)

Visszacsatolások egységes, alaposan végiggondolt, ökonomikus érvelésű szövegeket fog össze. A kérdésfeltevés és a módszer-tan azonossága (az irodalomértelmezés mibenlétére, illetve az autoreflexív és metapoétikus szövegstratégiákra irányuló fókusz) valóban a monográfia irányába nyitja ki a műfaji besorolhatóságot, ugyanakkor a tematikus változatosság inkább a tanulmány-kötethez közelít (ezért is gondolom úgy, hogy utóbbi a pontosabb megjelölés).

Az *irodalomértelmezés hasznáról és káráról* című, több mint százoldalas (címével Nietzsche korszerűtlen elmélkedésére utaló) bevezető az irodalomértelmezés elméleti, történeti és etikai dimenzióival vet számot. A tanulmány pedagógiai szempontból következetesen viszi végig az egyszerűtől a bonyolult felé haladó (majd egy ponton ismét az egyszerűhöz visszatérő), mindvégig logikusan építkező kifejtést. A szöveg bevallott célja, hogy az egyetemi hallgatók és gyakorló tanárok számára is hasznosítható legyen, s a tárgyalás nyelve számukra se legyen „riasztóan” szaktudományos. (6) Noha az interpretáció fogalmát az utóbbi évtizedekben számos kritika érte (többek között a poszthermeneutikai irányzathoz kötött Kittler és Gumbrecht részéről), Molnár Gábor Tamás mellett érvel, hogy sem az interpretáció, sem a parafrázis nem kerülhető meg az oktatás során (még ha ez utóbbi a New Criticism számára „eretekségnek” számított is), hiszen a régies vagy idegen kultúrákból származó szövegek esetében elemi szükséglet mutatkozik a mű hozzáférhetővé tételére. Nem véletlen tehát, hogy Wolfgang Iser is a fordítással hozta összefüggésbe az interpretációt, miközben arra is fölhlívta a figyelmet, hogy a fordítás szükségszerűen megteremti az értelmezendő és az értelmezett nyelv közötti különbséget, melyet Iser „határsávnak” nevezett. Véleménye szerint éppen e határsáv biztosít teret a kreatív értelmezői műveletek számára, azonban ha az olvasó túlságosan is rávetíti előítéleteit a tárgyra, azzal „gyarmatosítja” a határsávot, megszüntetve a további értelmezések lehetőségét. (13; 83)

Molnár Gábor Tamás tudományos igényvel, alaposan végiggondolt érveléssel ismerteti a hermeneutika, az amerikai új kritika, a strukturalizmus, a dekonstrukció, és a poszthermeneutika irányzataihoz kapcsolódó értelmezői attitűdöket (az orosz formalizmus azonban háttérbe szorul). Természetesen olyan problémákról is szó esik, mint a Gadamer számára kulcsfontosságú előítélet, alkalmazás, hatástörténet, és persze a hermeneutikai kör, mely fogalmak tisztázása az egyetemi oktatás számára megkerülhetetlen, de nem is olyan egyszerű feladat – ehhez a könyv értékes segítség. Rendkívül inspiratív az Umberto Eco és Jonathan Culler nézetkülönbségét tárgyaló rész. A kései (*A nyitott mű* elméletéhez képest már konzervatívabb nézeteket valló) Eco ugyanis az értelmezés határaitra hívta fel a figyelmet, és a történeti szempontból adekvát elemzés szükségességét képviselte, míg bírálója, Culler arra mutatott rá, hogy minden valóban érdekes olvasat, mely a tárgyalt mű nem szándékolt jelentéseit mutatja meg, szükségképpen „túlértelmezés” (legalábbis Eco szigorú követelményei felől). Bár Eco is hoz elgondolkodtató érve-



ket az önkényes olvasatokkal szembeni aggályait kifejezve, Culler elképzelése a termékeny túlértelmezésről valóban felszabadító erejű. Culler egy olyan értelmezést javasol, mely — az Eco által üdvösnek tartott úttal szemben — nem a szerzői intenció felől, hanem annak ellenében mutat rá a szöveg problematizálható rétegeire (például a szöveg által magától értetődőnek tekintett ideologikus elemek jelenlétére). Sőt Culler azt is bebizonyította, hogy maga Eco is „bűnös” az efféle túlértelmezésben. (87–90)

A legnagyobb hangsúly Iser interpretációelméleteire esik, aki pályája során többször gondolta újra olvasó, szöveg és kontextus viszonyrendszerét. Egy elméleti előképzettséggel nem rendelkező olvasó számára itt már nehezen követhetővé válik a szöveg, azonban fontos tekintetbe venni, hogy az ezoterikus és exoterikus nyelvhasználati módok közötti közvetítés maga is értelmezhető fordításként (vagyis interpretatív tevékenységként), amely nem mindig oldható meg veszteségmentesen, ezért ilyen esetekben szükséges megóvni a tudományos elmélet komplexitását (elkerülve a határsáv gyarmatosítását).

A kifejtés világosságának elve azonban csak egyetlen ponton sérül, amikor a szerző Humboldt nyelvfilozófiájának ismertetése kapcsán megállapítja, hogy „[...] a modern magyar irodalomtudomány egyik legjelentősebb képviselője is azon a nézeten volt,

hogy nincsenek valódi szinonimák, hiszen a nyelvhasználat eltérései egyben a jelentés (bármily jelentéktelennek ható) módosulásával is együtt kell, hogy járjanak”. (27) Első olvasásra azonban egyáltalán nem nyilvánvaló, hogy itt a szerző Peter Szondira utal, ez csak később válik érthetővé. (vö. 55) Kisebb szépséghibának tekinthető, hogy Schleiermacher maximáit csak Szondi közvetítésében idézi, a kifejtés logikáját azonban ez a legkevésbé sem befolyásolja.

Molnár Gábor Tamás gondolatmenete az irodalom nem-pragmatikus fogalmának megalapozásakor a rendszerelméletre támaszkodik. Érvelése szerint csak az irodalom önálló társadalmi részrendszerének kikülönülése során született meg az irodalom modern, nem célorientált és nem-pragmatikus fogalma. (11) Ugyanakkor, amint erre Gumbrecht és Kittler nyomán rámutat, a 19. századi nemzetállami keretben kibontakozó irodalomtudományos és oktatási paradigmák az irodalom intézményes közvetítése során igyekeztek ellenőrzés alatt tartani, bizonyos ideológiai, világértelmezési, vallási vagy etikai kontextusba ágyazva re-pragmatizálni a műértelmezést. (28; 39) Annak ellenére azonban, hogy érvelésének logikája ezt a lehetőséget nyitva hagyja, a szerző mégsem mondja ki sehol azt a lehetséges következtetést, hogy az irodalom re-pragmatizációs kísérletei leírhatók volnának a különböző társadalmi részrendszerek feszültségteli viszonyának keretében. Úgy gondolom, hogy az irodalmi/kulturális részrendszerek működése sosem teljesen független² más részrendszerektől.³ Arra is akad példa, hogy a politika vagy a gazdaság (például a tömegirodalom és a kommersz műkritika) részrendszere megkísérli — részben vagy egészben — uralma alá hajtani az irodalmi termelés infrastrukturális hátterét,⁴ ezzel zárójelbe téve az autonóm művészet elvét, és a műértelmezés intézményes gyakorlatait is a maga pragmatikus céljainak szolgálataiba állítva.

A műértelmezés politikai kisajátítására a szerző maga is hoz példát, mikor rendkívül szellemesen szalazza szét a Donald Trump által sugallt műértelmezést Oscar Brown Jr. *The Snake* című daláról, melyet 2015-ös elnökválasztási kampánya során használt fel, a dal címében szereplő kígyót allegorikusan azonosítva a már születésüktől fogva gonosznak tételezett bevándorlókkal.⁵ Molnár Gábor Tamás dekonstruktív elemzése arra világít rá, hogy ez az értelmezés szükségszerűen gyarmatosítja a határsávot, és miközben a politikai kontextusban a szöveg új jelentésbe kerül, a dalszöveg erotikus konnotációi háttérbe szorulnak. Frappáns értelmezésében arra is rámutat, hogy a dalban elhangzó történet egy aesopusi fabula modern átdolgozása, azonban nem tér ki arra a lehetséges összefüggésre, hogy a magyar „kígyót melengetett a keblén” szólás szintén kapcsolatban állhat a fenti állatmesével.

Műelemzései során nagy érzékenységgel fordul az angol, német és olasz nyelvek finom jelentésárnyalatai felé, melyek sokszor mozdítják ki az értelmezést váratlan, újszerű észrevételek felé. Különösen szellemes *A Nibelung-lakóparkról* szóló tanulmány, melyben rendkívül gondolatgazdag módon tárja föl

a tropologikus struktúrák működését, a költői nyelv mozgását a pénzpiacok logikájával hasonlítva össze. A Petőfi *Föltámadott a tenger...-éről* szóló elemzés szintén nagyon izgalmas, mely a vers retoricitását, a térszerkezetek logikájának átfordításait teszi láthatóvá, további kérdések feltételére, a versszerkezet újragondolására inspirálva az olvasót.⁶ A Petőfi-elemzés nagy erőssége a szövegértelmezés életközelsége, mely a gondolatmenetet fejlethetlenné teszi (például a brazil jiu-jitsuból vett hasonlat révén).

Füst Milán *A Cicisbeo* című novellájának vizsgálata szintén izgalmas módon foglalja össze a szöveg motivikus szerkezetét, a narráció, a cselekményszerkezet és az időkezelés atipikus vonásaira is rámutatva. A házasságtörési történet elbeszélője, a megcsalt férj maga mondja ki, hogy „papucsban és hálókabátban” tölti napjait, s miközben az elemzés jogosan kapcsolja össze a papucs motívumát a hangtalan közlekedéssel, kimarad az értelmezés köréből, hogy az a magyar köznyelvben az akaratgyenge férj jelzője (ez a mellékjelentés már a 19. században használatos volt).⁷ A nyelvhasználat tudattalanja felől a — már a novella elején feltűnő — papucs így a főszereplő későbbi megcsalattatásának előrevetítőjeként, a főszereplő „szexuál-lélektani” problémáinak jelölőjeként is értelmezhető.

A *Kő hull apadó kútba* összetett elemzése során Molnár Gábor Tamás meggyőzően érvel amellett, hogy Szilágyi István regényének hősnője, Szendy Ilka karaktere boszorkányosan manipulatív, már-már gondolatolvasó képességekkel rendelkezik. Emellett egy olyan, több szempontból is elgondolkodtató értelmezési utat is felajánl, mely az elbeszélői szólam „fecsegő” kitekintéseit, a narráció metasztintjén azonosítja a Szendy Ilka tudatában lejátszódó belső gondolatfolyammal, így Szendy Ilka a „pszicho-narráció” révén a róla szóló történet potenciális szer-

² Ezzel együtt természetesen az irodalmi rendszerek vizsgálata számára — éppúgy, mint az ökonomiai vizsgálatokban — nagyon is használhatóak a légüres térben elképzelt modellek, azonban szükséges tekintetbe venni, hogy ezek olyan absztrakciók, melyek azért egyszerűsítik le a tárgyalt folyamatokat, hogy érthetővé tegyék azokat (bizonyos tényezőket szükségszerűen kizárva). A modellalkotás az extenzív totalitásból intenzív totalitást hoz létre. A „kikülönült” irodalmi részrendszer modellje is ezen az elven működik.

³ Peter Bürger arra mutatott rá, hogy a művészet részrendszerének kikülönülése (az autonóm művészet megszületése) olyan folyamat volt, melyet eleve a kialakuló polgári társadalom más részrendszereinek összjátéka tett lehetővé. Peter BÜRGER: *Az avantgárd elmélete*, ford.: SEREGI Tamás, Universitas Szeged, Szeged, 2010.

⁴ Ehhez szükséges felhívni a figyelmet a kultúra intézményrendszerének makroökonómiai beágyazottságára.

⁵ A dal alapjául szolgáló állatmese szerint az álságos kígyó veszélyt jelent arra, aki őt befogadja.

⁶ Az elemzés logikáját újragondolva, és attól kissé el is szakadva fogalmazható meg a kérdés, hogy vajon a Petőfi-vers zárata mennyiben volna értelmezhető Hegel úr–szolga dialektikája kapcsán, mely éppen az úrnak a szolgától való függőségére (*kiszolgáltatottságára*) mutat rá.

⁷ CZUCZOR Gergely – FOGARASI János: *A magyar nyelv szótára V.*, Athenaeum, Pest, 1870, 59. A *papucs* szócikk már tartalmazza a mellékjelentést: „*Papucs alatt lenni*, asszonyi kormánytól függeni.” Ebben az összefüggésben említhető még a *papucs-kormány* szócikk: „Házi kormányról mondják, midőn a nő parancsol és rendelkezik a házánál.”

zö–elbeszélőjévé lép elő. Molnár Gábor Tamás ugyanakkor arra is felhívja a figyelmet, hogy ez az összefüggés a regény későbbi, átdolgozott szövegváltozatában már jóval kevésbé azonosítható. (290–291) Az elemzés szerkezete, érvelése ökonomikus és lezárt, és valószínűleg nem is lett volna tér tágabb értelmezéstörténeti vizsgálatra, ugyanakkor némi hiányérzetre ad okot, hogy a már megjelenésekor „tömegsikernek” (Bretter György megfogalmazása) számító regény kortársi, erdélyi recepciójáról alig esik szó. Szimptomatikusnak látom, hogy az erdélyi magyar kritikai élet olyan jelentős gondolkodói, mint Bretter György⁸ vagy K. Jakab Antal — akiknek a Szilágyi-regény kritikai kanonizációjában is szerepük volt —, a magyarországi irodalmi köztudat számára jóformán ismeretlenek maradtak.⁹ Ez a problémafelvetés azonban semmit sem von le Molnár Gábor Tamás érvelésének invenciózusságából, hiszen a tanulmány tétje nem a recepciótörténet felől való közelítés volt.

A kötet egyik nagy újdonsága, hogy nemcsak a hermeneutikai problémák elméletét tárgyalja, hanem ezeket a kognitív tudományok kísérleti eredményeivel is össze tudja kapcsolni, s ezeknek az új belátások nemcsak az olvasás elmélete, hanem a pedagógiai praxis számára is nagy jelentőséggel bírnak. Különösen fontosak a regény fiktív világában elmerülő, „belemélyedő” olvasás védelmében megfogalmazott érvek. Molnár Gábor Tamás felhívja a figyelmet arra, hogy a huszadik századi irodalomértelmező iskolák (például a dekonstrukció) alábecsülték a szövegek világában elmerülő, illúzióképző olvasás jelentőségét. (293) A pedagógiai gyakorlat azonban megmutatta, hogy a szövegek térbeliesítése és a kognitív modellezés (mely nem veleszületett, hanem tanult képesség) nemcsak az oktatás számára bír kiemelkedő jelentőséggel, hanem a kritikai–értelmező mozzanatok is megelőzi. Elmerülő olvasás nélkül tehát a tudományos reflexió sem lehetséges.

A *Visszacsatolások* nagy fegyelmezettséggel és ökonomizmus-sal megírt, gondolatgazdag kötet, értékes segítség a felsőoktatás és a szűkebben vett tanárképzés számára. Az elméleti bevezető kapcsán csak a kritikai elméletekhez való viszonyban érzékelttem némi ambivalenciát. Úgy gondolom, hogy érdemes számot vetni azzal a lehetőséggel, hogy a kritikai elméleteket (melyek elsősorban valóban a társadalmi kontextusok és az ideológiák vizsgálatára, és nem az irodalmiság vizsgálatára irányulnak) ne pusztán a hermeneutikai módszer ellentétéként ragadjuk meg. A kritikai filozófia eszköztára képes arra, hogy a különböző társadalmi és intézményes praxisok által uralt, re-pragmatizált és gyarmatosított „határsávot” felszabadítsa a rávetített előítéletek uralma alól, így szabadítva fel a teret is a hermeneutika számára. Egy ilyen elemzés hasonló módszerekkel közelíthet a szöveg–értelmezés–kontextus viszonyrendszerhez, mint amilyeneket Molnár Gábor Tamás is alkalmazott Donald Trump „verselemzésének” szétszálazásakor.

⁸ Bretter György műbírálata elsősorban szociológiai–filozófiai szempontok felől (tehát Molnár Gábor Tamás tanulmányától homlokegyenest eltérő kérdés-feltevessel és módszertannal) közelít a szöveghez, miközben annak nyelvéről is érdekes megállapításokat fogalmaz meg. BRETTÉ György: *Szilágyi István bizonyára regényt írt* = Uő.: *Itt és mást. Válogatott írások*, szerk.: MOLNÁR Gusztáv, Kriterion, Bukarest, 1979, 465–471.

⁹ Érdemes kitérni arra, hogy a Szilágyi-regény, mely már megjelenésekor élénk visszhangot váltott ki, elnyerte az 1976-os év Pezsgő-díját. A Pezsgő-díj a korabeli erdélyi magyar irodalmi nyilvánosság legrangosabb alternatív elismerése volt (egy üveg pezsgő átadásával járt), melyet a korabeli erdélyi irodalmi élet legfontosabb kritikusaí azért hoztak létre, hogy ellensúlyozhassák a Kommunista Párt által uralt Írószövetség által, pártszempontok szerint kiosztott díjakat. A díjkiosztókat megelőző viták szövege az *Utunk* folyóiratban jelent meg, s így a korabeli irodalmi élet számára a díj és a vitaanyag valódi ellenkánonná vált (egészen addig, míg a hatalom be nem tiltotta). Ebben a kontextusban érdekes a regény díjazása, és az is szembeűnő, hogy a műről szűlő vitaanyagban már megjelenik az a „tűlírtságot”, a narráció „tűlcifrázottságát” kritizáló szempont, mellyel Molnár Gábor Tamás jelen tanulmányában vitába száll. Az 1976-os vitában Tamás Gáspár Miklós, K. Jakab Antal, Kántor Lajos, Láng Gusztáv, Rácz Győző, Bretter György és Marosi Péter vett részt. BALÁZS IMRE József: *A Pezsgő-díj és kontextusa = Újraolvasott Pezsgő-díjasok*, szerk.: BALÁZS Imre József, Korunk–Komp-Press, Kolozsvár, 2012, 7–16. RUS FODOR Dóra: *A nő a térben — a szabadság torzója Szilágyi István Kő hull apadó kűtba című regényében* = *Uo.*, 107–118.

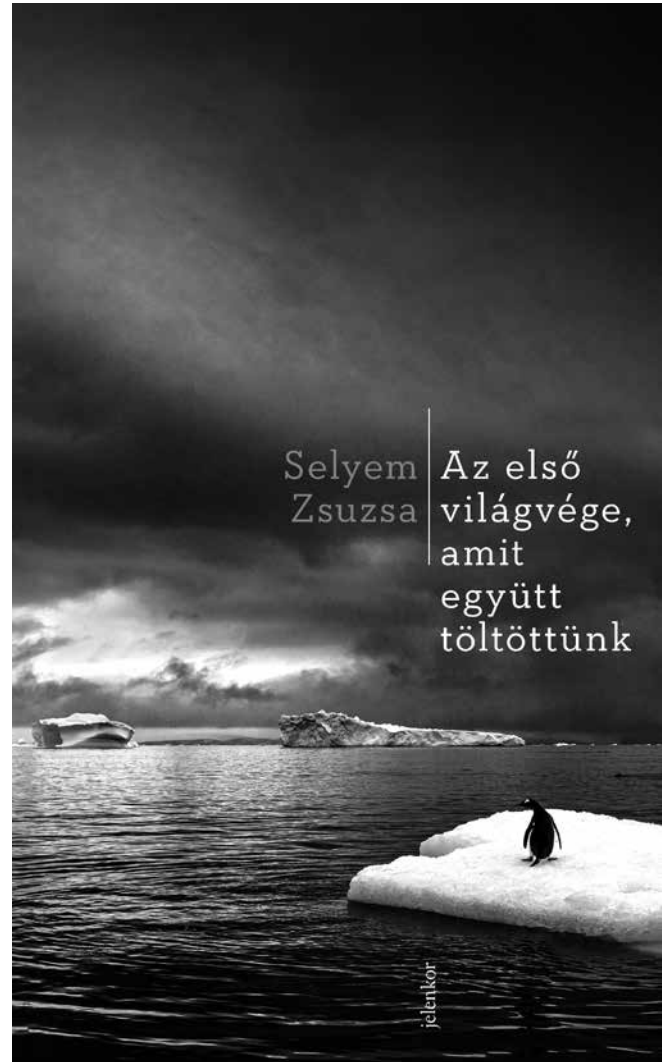
KOLOZSI Orsolya

Permanens világvége

(Selyem Zsuzsa: *Az első világvége, amit együtt töltöttünk. Jelenkor, 2020*)

Selyem Zsuzsa négy év után jelentkezett új kötetel, *Moszkvában esik* című kisregényét egy tizenhét novellából álló elbeszélésűgyűjtemény követte idén. Bár a könyv évekkel ezelőtt született írásokat is tartalmaz, mégis izgalmasan aktuálisnak tűnik. *Az első világvége, amit együtt töltöttünk* egy olyan kontextusba érkezett, mely valószínűleg radikálisan megváltoztatja a kötet szövegeinek értelmezését. A címben megjelenő világvége a jól ismert, közös tapasztalatként megélt járványügyi helyzetre olvasódott, és egy erős, új olvasattal gazdagította a szöveget.

A Jelenkor Kiadótól most már jó ideje megszokott színvonalú, csodaszép borítófotóján egy magányos, társaitól elszakadt pingvin áll egy jégtablán. A jeges, hideg táj hangulata, a domináns színek (szürke, kék), a végtelen tenger és a magas ég együttese melankóliát sugároznak, a magány, a kiüresedettség metaforáiként jelennek meg. A borító komolyságát némileg ellenpontosza a címben rejlő ironia: az első világvége paradoxona. A világvége-jóslatok szinte egyidősek az emberiséggel, a végétételre vonatkozó jóvendölések azonban megsokasodni látszanak, és egyre több közöttük a tudományos elemzésekre támaszkodó előrejelzés. A folyamatos nukleáris veszély, az éghajlatváltozás, a fenyegető klímakatasztrófa díszletei között élünk, a végétélet már nem csak távoli absztrakció, hanem egyre inkább lehetséges forgatókönyv. Az egész világ közbeszédét uraló, eddigi berendezkedésünk és rutinjaink felűlbírlatára kényszerítő vírus most még kézzelfoghatóbbá és fenyegetőbbé tette ezeket a pesszimista jóslatokat. Selyem Zsuzsa elbeszélései is sok helyen érintik ezeket a témákat, hol humorral, hol tragikusabb hangfekvésben. Az ember által leigázott és kiszigerelt föld, a harmadik világban nyomorgók képe több elbeszélésben megjelenik: „[...] repűlő, gyermekmunkával készített ékszerek, harmadik világbeli asszonyokat kizsákmányoló ruhák, állatokon tesztelt, és ezt letagadó kozmetikumok, Dzshárkhandban gyerekek bányászta csillámpala alapanyagú kozmetikumok, amikről egyszerűen képtelen vagyok lemondani, és most még ez a nyamvadt plasztik szívószál is, mely előbb-utóbb egy árván marad bėbifőka nyelőcsővét fogja kilyukasztani, már ha csak ő meg a kishűga úszkált abban az öbölben, mert a többieket levadászták”. (*A tőkéletes fotó*, 73) És



bár a címadás elsősorban efelé orientál, mégsem kizárólag klímanovellák Selyem Zsuzsa írásai. Nem is csak a világvégéről gondolkodó szövegek, problémafelvetésük ennél sokkal szélesebb: arról beszélnek, hogy a pokol tulajdonképpen már itt van, és ehhez képest majdnem lényegtelen (és talán éppen ezért jelenik meg legtöbbször ironikus távolságtartással), hogy lesz-e világvége vagy sem. Mert mintha már most is itt volna, mintha egy permanens világvégében próbálnánk élni valahogyan.

Az elbeszéléstechnikailag és tematikusan is rendkívűl különböző szövegek között nem könnyű valamiféle átfogó kapcsolatot kialakítani (még akkor sem, ha egyes szereplők és motívumok hangsúlyosan kötik össze az egyes írásokat), de talán a menekülés vagy a szabadság hiánya lehetnek azok a problémakörök, melyek mind a tizenhét novellában megjelennek, még ha más-más aspektusból és más stílusban is. Van, aki élehetetlennek gondolt hazáját próbálja elhagyni a zöldhatáron át (*Ugyan hová?*), más a damaszkuszi háború elől menekűl (*Mu, a menekűlő csillag*), de olyan is akad, aki az alkohol segítségével hagyja maga mögött a

valóságot (*Az a napverte sáv*). A menekülés (mely egyben az első novellaciklus címe is) legtöbbször céltalan, azt ugyanis minden esetben látni, hogy honnan menekülnek a szereplők, de azt csak ritkán, hogy hová. Azért menekül ebben a kötetben ember és állat, mert az a világ, melyben élnek, elviselhetetlen és élehetetlen. A háborúk, a szexuális kizsákmányolás, az erőszak mindennaposak a világ összes szegletében. A szereplők be vannak zárva egy országba, egy városba, egy háborúba, egy sorsba, a szabadság legfeljebb ábránd vagy illúzió. *A felhők földi barátai* című írás rabságban élő elefántja voltaképpen a kötet szereplőinek tökéletes metaforája. Az állatkertben élő Tania legfeljebb csak álmodozhat a szabadságról, de napjai tökéletes bezártságban telnek: „Egész nap és egész éjjel ringatózom. Ringatózom, és lököm a poros szénát a számba, a zizegés elkábít kicsit, legalább addig is nem hallom, mennyire egyedül vagyok ebben a cellában.” (113) A bezártságon egy lehetséges társ sem segít, a szabadságuktól megfosztott lények képtelenek a másokban vigaszt találni, többnyire erőszakkal fordulnak egymás felé: „Csak a rácsok választanak el szegény Hellától, és attól, hogy elkeseredésünkben szétmarcangoljuk egymást. [...] Nagyon jól tudja, hogy én is csak egy szerencsétlen rab vagyok, és én is tudom, hogy az égvilágon semmiért se hibás, ráadásul napról-napra cserepesebb a bőre, rogyantabbak a lábai, remegőbb az ormánya, öregebb a szaga, mégis, amikor nem volt köztünk a rács, lelkünk teljes tébolyával egymásnak estünk, hadd legyen már vége.” (116)

A novellák szereplői hasonló léthelyzetben élnek, még ha az őket körülvevő rácsok nem is láthatók szabad szemmel. A másik ember, a társ, a szerelem, a barátság nem képes enyhíteni a bezártságot, a sorsközösség tudata és az empátia is kevés. Így nem csak bezárva, de magányosan tengeti az életét mindenki. Ha pedig ember emberrel találkozik, szinte csak az erőszak marad. Ugyan van humora a szövegeknek, mégis egészen tragikus mélységeket nyitnak, mintha a földi pokol különböző variációit mutatnák meg az olvasónak. Az egyik novella (*A jövő zenéje*) főhőse egy biciklis balesetet követően el is indul — az aszfalton keresztül — Dante Poklába, egyik bugyrából zuhan a másikba, de nem lát olyat, amivel ne találkozott volna már a baleset előtti életében is. Az emberek közötti kapcsolatok vagy a képmutatáson vagy az erőszakon alapulnak. A szexuális bántalmazás, a gyerekkori abúzus (a vele járó szégyennel együtt) visszatérő témák a szövegekben, mintha a hétköznapi történeteinek szerves részei lennének. Cellatársat erőszakoló elítélt, állami gondozottat molesztáló intézeti nevelő, kiskamasz lányt fényképező szomszéd, terhes nőt bántalmazó férfiak történeteinek egy-egy pillanatát villantják fel a szövegek. A második ciklusban olvasható *Bibi halállistáján* című novella például egy jachton történt erőszak előzményeinek és utóéletének elbeszélése. Az idősödő, részeg, úgazdag macsók nem is érzik tetteik súlyát, az áldozatul eső lányok (akik egyébként több novella visszatérő hősei) pedig nem láznak igazán, a kegyetlen éjszaka után reggelig a hajón maradnak, majd úgy búcsúznak el a férfaktól, mintha mi sem történt volna, mintha az erőszak az élet természetes velejáró-

ja lenne: „Történt valami, ami nem történik nap mint nap?” (52) A fiatal lányok viselkedésének, látszólagos szenvtelenségének azonban még egy oka van: távolítják magukat a valóságtól, mellyel szemben tehetetlenek. Mintha megkettőznék magukat, és egyik énjuket a másíkról le tudnák választani, egyfajta megfagyásban érzékelik a dolgokat. Akinek nincs hová menekülnie, az önmagán belül képzi meg a menekülés lehetőségét.

Ez a megkettőződés szorosan összefügg a képmutatás, a valóságnak való megfelelés kérdéskörével, melyek szintén hangsúlyos témái Selyem Zsuzsa kötetének. *A tökéletes fotó* elbeszélője egy fesztiválon, szelfizés közben állapítja meg: „Egy kicsit arról szól az élet, hogy elkészüljön a tökéletes fotó.” (78) Világunkban a tökéletes fotó fontosabb, mint a tökéletes pillanat, sőt igazából nincs is szükség tökéletes pillanatra, ha van tökéletes fotó. A megélt élményeknél fontosabb a látszat, az egész életet vezérelheti a másoknak való megfelelés, egy ideálnak való kiszolgáltatottság. *A Villán túl* szereplői, a valóságshow-k világába beköltöző lányok is folyamatosan a kamerákat lesik, azt figyelik, mi látszik belőlük, egyikük azzal kísérletezik, vajon mennyi őszinteséget bír el egy ilyen műanyag látszavilág. A látszat, az erőszak, a bezártság, a menekülés — ezek a legrelevánsabb hívószavak, témák, legalábbis az emberek világában. A kötet azonban négy ciklusa közül egyet (*Minden nesz*) az állatoknak szentel, mind a négy elbeszélésben állatokat szólatat meg. Beszél itt számár, kutya, elefánt és nyúl is, de nem a megszokott állatmesék stílusában. Itt az állatok nem antropomorfizált lények, emberi magatartásformák képviselői, hanem olyan lények, akik megmaradnak állatnak, az emberek világából keveset értenek, képtelenek a képmutatásra, elsősorban érzékeikre támaszkodnak, s bár saját mozaikos történeteiket mesélik, mégiscsak az embereknek tartanak tükröt. Megmutatják mennyi szenvedés, kiszolgáltatottság az emberrel együtt élő állatok sorsa, nem festenek túl vidám képet rólunk, emberekről ők sem.

A fenti témákat sokféleképpen közelítik meg az elbeszélések. A kötetben eleinte a realista, könnyen befogadható írások dominálnak, majd ahogyan haladunk előre, egyre inkább átveszik a terepet az abszurd, groteszk, vagy akár szürrealista jegyeket hordozó szövegek. Közös azonban bennük a háttérül szolgáló idő, hiszen az írások egytől egyig napjaink, de legfeljebb a legutóbbi évtizedek történetei. A kötet mottójául választott Ovidius-idézet („Másokat gyönyörködtessenek a régiek, / én annak örülök, hogy most születtem...”) is utal erre a jelenbe ágyazottságra, de nosztalgiaellenessége a kötetet olvasva csakis szarkazmusként, ironiaként értelmezhető. Mai témák, társadalmi aktualitások, a nevelőotthonokban felnövő, a jachtokon lerészegedő, Mercedesz-medálosok, a valóságshow-k plasztikázott fiataljai mellett a migráció, a fenyegető klímakatasztrófa is megjelenik. Napjaink világa nem csak témaként, hanem nyelvi regiszterként is ott van a kötetben, ellenpontozva egy olyan, filozófiai–irodalmi nyelvváltozattal, mely, ha pontosan megérteni nem is, árnyalni mindenképpen tudja a tipikus mai szituációkat, helyzeteket. A kötet novelláiban rengeteg az irodalmi utalás,

sokszor csak apró fragmentumok formájában („zúg az éji bogár” (16), „elrepült a kamerája előtt a nikkelszmovár” (53) stb.), de olyan is van, hogy egy teljes novella épül irodalmi előzményre. Az *Az a napverte sáv* című írás például Petri György egyik legismertebb versének (*Hogy elérjek a napsütötte sávig*) prózai parafrázisa, mely az eredeti versben szereplő nőalak szemszögéből adja elő a magyar irodalomtörténet egyik legismertebb aktusát, valamint felépíti, megírja a nő előtörténetét is. A változatos irodalmi vendégsszövegek mellett a popkultúra is nyomot hagy a szövegeken, híres popslágerek sorai, filmekből vett idézetek formájában.

Ez a sokféleség aztán mintha az utolsó novella apokaliptikus záróképeben futna össze. Bár a szereplők közül néhányan több szövegben is felbukkantak, keresztezték egymás útját, szinte mind megjelennek majd a *Szinte végtelen* lapjain, immár megöregedve, leharcolva. Az utolsó novella rendkívül szimbolikus; a felbukkanó figurák a *Paradise Now* fesztivál után szedik össze az ottmaradt szemetet, takarítják el a romokat: „Ott voltak egy lapos területen, a talajt használt, sorsukra hagyott tárgyak borították, a bádogok, plasztikok, alumíniumos csomagolóanyagok alatt széttaposott és kiszáradt fű, a korábbi években otthagytott, észbontó lassúsággal felbomló szeméttől fragmentálódott a föld, bogarak és csúszómászók zavarodtak meg és dobták fel talpukat, vagy másmilyen formában nem éltek, nem szaporodtak és nem sokasodtak többé.” (148) A kötet zárásában összeterelt szereplők egy elmúlt nagy buli díszleteit bontják, a szeméthegek között mintha egy középkori haláltánc résztvevői lennének, akik egy szürreális közös dobolással zárják az estét, az életüket, s ki tudja, talán a világét is. A paradicsomi örök *mostnak* vége, nem maradt más, csak hulladék, szemét. Selyem Zsuzsa írásai arra hívják fel a figyelmet, hogy a világvége talán már nem csak a nyomunkban jár, hanem itt van, megérkezett. Nem biztos, hogy kívül van, sokkal valószínűbb, hogy magunkban hordozzuk. A klímaváltság, a környezetszennyezés csak az okozat, amit hiába tüntetünk el, számolunk fel, mindig újratерemtődik, hiszen az ok mi magunk vagyunk.

FAZEKAS Júlia

Mindörökké elképzelt kirándulások

(Szilasi László: *Kései házasság. Magvető, 2020*)

Szaggatottan és szigorúan — ilyen módon gondolja végig az életét Szilasi László regényének szereplője, Vajda Ilma, az árpádharagosi uszodában suhanás közben. Ezek a gondolatdarabok, melyek három-négyoldalas fejezetekként kerülnek elének, nagyjából olyan hosszúak, mint amennyi idő alatt a hetvennégy éves nő oda-vissza úszik az árpádharagosi medence két vége között. Szigorúan lineárisak abban az értelemben, hogy 1964-től 2019-ig (az első után) minden fejezet egy-egy év metszeteként olvasható,¹ és szaggatottak, hiszen ebbe a terjedelemben az eltelt hosszú időből csak egy-egy jellemző vagy érzékletes momentum fér.

Ilma és Gerenda (Gavenda Péter) története apró mozzanatok sorozataként tárul föl, a darabok egymás mellé rendezése adja a regény sajátos struktúráját. Szilasi művében emellett egyáltalán nem a történet kibomlása érdekes — a végét egyébként is elárulja már maga a cím —, hanem a részletekhez való viszony, a szétaprózódó múlt keretbe rendezése. Mindez összekapcsolódik az emlékezés és a megőrzés problémájával, a különböző nézőpontok eldönthetetlenségével, valamint a valóság és illúziók feloldhatatlan összetartozásával.

Hogyan lehet megragadni egy élet történetét, még inkább: egy több, mint ötven éven át húzódó szerelemét, ráadásul hogyan lesz ebből izgalmas regény, melynek az alapját (fiatal megismerkedés, időskori házasság, a férfi már nem él, a nő emlékezik) már az első oldalakon megismerjük? Szilasi László műve egy remekül strukturált és érzékenyen komponált alkotás. A szerkezeti szigorúság, a részletgazdagság, és ezzel együtt az a technika, melyben mozzanatok és elemek kerülnek a szövegbe, miközben annyi mindent nem tudunk meg ebből a félévszázados időszakból, elgondolkodtat és motivál, hogyha nem is a hézagok kitöltésére, de különböző vélemények és értelmezési lehetőségek felállítására.

Mindenképpen le kell szögezni, hogy a regény Ilma nézőpontját követi, melynek hitelességét időnként elbizonytalanítja az elbeszélői pozíció. A regény (az egyes évekből kiragadott pillanatok mellett) olyan szempontból is darabokból áll, hogy

¹ Erre a regény borítója is föl hívja a figyelmet, bár ez a megállapítás nem teljesen pontos, a regény hatvan fejezetből áll.

váltakozva szerepelnek benne hagyományosan és dőlttel szedett részletek. A dőlt részekben Ilma egyes szám első személyben szólal meg — időnként elgondolkodva emlékezik, máskor valakihez beszél, vagy akár naplószerűen összegez. A különböző beszédhelyzetekből adódóan így ezeken a dőlt részeken belül sem egységes az elbeszélői pozíció. A hagyományos szedésű részeknél (melyek többségben vannak a regényben) egyes szám harmadik személyben olvashatunk Ilmáról — ezen részek narrátora azonban mégsem nevezhető külsődlegesnek, hiszen erőteljesen a karakter gondolatait, érzéseit és az (akár csak) általa átélt eseményeket ismerhetjük meg belőle. Ebben a formában első ránézésre könnyen felfejthetőnek tűnhet ez az elbeszélői struktúra, azonban a határok nem húzhatók meg élesen dőlt és hagyományos részek között. A nem-kurzivált részekben ugyanis szintén előfordul, hogy az elbeszélő első személyre vált, Ilmához köthető igék, megállapítások szűrődnek a narrációba. Emellett a szöveg gyakran tartalmaz konkrét megszólalásokat különböző szereplőktől, de a hagyományos részek egyes számra váltása nem mindig idézetszerű beszédpozícióban fordul elő, hanem akár hasonlóan elemző–összegző, mint a dőlt szakaszok naplószerű gondolatai. Ez időnként olyan különös részeket eredményez, mint például a következő, ahol egy mondatban az elbeszélő egyes számot használ, mégis elválasztja magát Ilmától: „Aztán Gerenda vagy hazament, vagy ájtott Ilmához. A mérleg, azt hiszem, feléje billent.” (93) Összességében a szöveg által alkalmazott narráció azt a pozíciót ragadja meg, melyben valaki önmagáról beszél saját magának, az elmondottakat külsődlegesen megfogalmazva, miközben tisztában van ennek lehetetlenségével, hiszen a személyes hang és nézőpont ebben az esetben nem kizárható.

Mit jelent ez az Ilmát kétségtelenül fókuszba állító narratori stratégia a szerelmi történetet vizsgálva, hogyan képes az mégis hangsúlyosan nem egy ember szempontjaként megjelenni? Hiszen egy ilyen felállás esetén, ahol az egyik fél verziója ismert csupán, ez könnyen előfordulhatna, egyszerűen fogalmazva: könnyen Ilmának adhatnánk igazat és ítélnénk el Gerendát pusztán a tetteit és azok hatását ismerve. Természetesen a regény nem zárja ki ezt az olvasatot, de nem is teszi kizárólagossá. Szilasi művének véleményem szerint az egyik legnagyobb erőssége, hogy képes valódi bonyolultságukban ábrázolni a viszonyokat, bemutatni, hogy a szerelem, két ember kapcsolata nem mindig egyforma és egyszerűsíthető logikus következmények vagy elkövetett hibák rendszerére. *A Kései házasság* azért tud egyszerre Gerenda története is lenni — sőt, megkockáztatom, a szöveg gyakran inkább vele szemben elfogult, hiszen Ilma egész más-képp ítéli meg a mindörökké szeretett férfit („Gerenda mindörökké”, 83), mint önmagát —, mert az elbeszélő és az elbeszélő-Ilma róla tud és akar írni. Még akkor is, hogyha valahol ez már késő, Gerendához nem jutnak el a szavai, róla pedig csak a másik írhatja regényt: „Aztán a próbálkozások közepette lassan, nagyon lassan megértettem néhány dolgot. Megtudtam, hogy nem a másikért írunk. Megtudtam, hogy a dolgok, amiket nagy nehezen mégiscsak megírok, soha nem fognak megkedvelteni a



férfival. Megtudtam, hogy az írás nem kompenzál, és nem szublimál semmit. Hogy az írás pontosan ott van, ahol te nem vagy, nem voltál, és nem is lehetsz soha. És hogy éppen ezért csakis Gerenda tudná megírni az én szerelmes regényemet. Aki már eltűnt. Mert én eltüntettem.” (38)

Ilma viszonya az íráshoz különösen izgalmas, ugyanis állítása szerint nem ért az irodalomhoz, Gerenda az, aki gyakran verseket idéz neki, ezek a férfi emlékéhez kapcsolódva megragadják, illetve segítenek neki egyes történetek megértésében — de nem mint alkotások fontosak számára. A történet egy pontján, egy olyan helyzetben, mikor Gerenda hosszabb ideig távol van, fizikailag távol (az athéni olimpián), Ilma tizenkét füzetet ír tele *Ennyi Mindent Szeretnék Veled Csinálni* cím alatt, melyeket a férfi olvasás után eléget (a regény ennek ellenére tartalmaz egy rövid részletet, mely feltehetően abból származik). Ilma számára az írás itt az egyetlen kapaszkodó ahhoz, hogy ne örvüljön bele a férfi távolságába. Az írás és a képzelődés azok a módszerek, melyekkel elviseli mindazt, amit átél (nem csak ezen a ponton), miközben racionálisan tisztában van a vágyott események lehe-

tetlenségével. Nem fognak megtanulni oroszul és kézen fogva úrsétát tenni, nem fognak biciklin körbejárni a világot és nem fognak sokáig házasságban élni sem. Ezek a gyakran elképzelt kirándulások nem pusztán reményt adnak, hogy talán valamikor, majd, ha Gerenda felesége(i) már meghaltak, és végre elveheti (ha egyáltalán elveszi) őt, ezt mind megvalósíthatják, hanem ez a vágyakozó–várakozó realitás, melyet felépít magának, határozák meg és működtetik az egész életét.

A történetbeli Ilma viszonya az illúziókhoz és a valósághoz, valamint ezzel együtt az íráshoz mint cselekvéshez, megvilágítja az elbeszélő (akit akár szintén nevezhetnénk Ilmának) szövegalkotási stratégiáját, hozzájárul a hitelesség és a fikció kérdéskörének felfejtéséhez. Hogyha azt mondjuk Szilasi László művére, hogy szerelmes regény, akkor ugyan nem fogalmazunk pontatlanul, mégsem utalunk a történet háttérében futó, lényeges funkciót betöltő történelmi kontextusra. A könyv alakjai nem meghatározó figurái a világméretű eseményeknek, sőt: a világméretű események is alig hatnak rájuk. A történet azonban mégis több, mint ötven évet ölel fel, a személyes tapasztalatok mellett/mögött ott mozognak a különböző események, felfedezések, változások. A regény fejezetei (legtöbbször) nem évszámokkal jelzik az idő múlását, illetve nem számadatokkal igazítanak el abban, merre járunk a 1964–2019-es intervallumban, hanem szinte minden fejezet tartalmaz valamilyen utalást az év egy-egy történésére. Ezek főként az időbeli tájékozódást segítik, olykor az elbeszélő (és az elbeszélő-Ilma) reflektál rájuk. Érdekes kérdés, hogy egy ennyi időt felölelő történetből mely események tűnnek meghatározónak (vagy legalábbis felidézésre érdemesnek) egy élettörténet elmesélésénél. A technika a személyes múlt és a kollektív tudat közötti párhuzamot teremti meg. A történetek viszonyítási pontokat képeznek, a szereplők saját története a közös tapasztalathoz kapcsolódik, ez a történelmi lehorgonyozottság pedig az olvasó saját benyomásait (azt, ahogyan a felidézett eseményekhez viszonyul) szintén előhívja. Bár ebben a regény nem szigorú (akad olyan fejezet, mely nem tartalmaz utalást az adott évre), mégis némileg mesterkéltné, túlzottan szerkesztett hatást ér el, hogy majdnem minden rész szinte kötelezően megemlíti valami sokak számára ismerős tény. Ezzel együtt a regény kiválóan érzékelteti, hogy milyen kontraszt fedezhető föl a személyes életút és az évek fontos eseményeinek listája között: a háttérben ott mozognak a különböző lényeges történetek, segítik az időbeli tájékozódást — de ezek az elbeszélő történet szempontjából majdnem lényegtelenek, olyan kapaszkodónak jók, mint a felidézett cigánypecsenyék. (Ilma és Gerenda összekapcsoltsága emellett szinte végig változatlan.)

Az olvasó számára ezek az események éppen a valódiságuk miatt lehetnek ismerősek, miközben a történetben a nem létező Árpádharagoston járunk. A helyszín Szilasi két korábbi regényében (*Szentek hárfája*, *A harmadik híd*) is szerepel mint Békéscsaba fikatív megfelelője. *A Kései házasságnál* a valóságtól való eltávolítás nem feltétlenül volt a szerző intenciója a helyszín tekintetében, azt egyes személyekkel fölvehető kapcsolat és

annak kizárása tette indokolttá.² Talán különösnek tűnik, hogy egy visszaemlékezésnél valaki pontosan emlékezzen ötvenöt év meghatározó eseményeire (főként, mivel ezeket elsősorban időjelzőként használja, rájuk röviden reflektál). Ebben van némi eltávolítás, az elbeszélő nem minden esetben ad meg pontos, vagy inkább hiteles dátumot — de olvasóként talán nem azon gondolkodunk, hogy vajon miért emlékszik rosszul Mindszenty bíboros amnesztiájának hónapjára (nem tavasszal történt, hanem szeptemberben), inkább azon, hogy hogyan emlékszik közel ötven dátumra jól. Az emlékezés kérdése, és ahogyan a regényben Ilma az íráshoz viszonyul, véleményem szerint szorosan összefügg. Az emlékezés darabokból áll: de nem kizárólag a saját érzések és gondolatok elbeszéléséből, hanem másokból is, legyenek azok hírek, vagy más típusú vendégszövegek.

A regénybe épülő textusok egyik rétegét jelölt–jelöletlen irodalmi idézetek képezik. Ahogyan utaltam rá, ezek többnyire Gerenda felolvasásához kapcsolódnak. Az egyik Kavafisz-részlet (*A hajón* című versből) nem sokkal a megismerkedés után, az 1965-ös fejezetben szerepel. Ez a vers kötetben, magyarul valójában csak három évvel később jelent meg. Mennyire lényegesek ezek az adatok, mennyire várhatunk el hitelességet egy fikatív, Árpádharagoston játszódó regénytől? Talán nem ezek a kérdések fontosak, hiszen a történetben sem az lényeges, melyik konkrét évben olvasta föl Gerenda ezt az idézetet, hanem hogy az eltelet — akár hosszú és változatlan jelennek tekinthető — időben valamikor fölolvasta. Ilmát pedig nem érdekelte a pontos cím és szerző, még az olvasás mellé készült szalvétarajz megőrzése sem, csak ennek a felidézése: „*A szalvétát elhagytam. Az irodalomhoz nem értek. A vers szép volt.*” (14)

A *Kései házasság* szövegébe nem kizárólag irodalmi intertextusok épülnek. Vannak benne tudósítások, hírek, akár egy-egy mondatokként. Továbbá van több, bekezdésnyi rész, ahol különböző forrásokból származó szöveg szerepel minimális változtatással. Ilyen a Kádár-sír megrongálásáról szóló részlet (mely szinte szó szerint fellelhető a Wikipédián), a haragosi kolbásztöltés (a csabai Kolbázmúzeum leírásából), a lekvárfőzés (a hagyományos szatmár-beregi szilva receptje) vagy Ágotha Margit halála (részlet egy pszichológiai szakcikkből). Egy ponton, egy szegedi építészeti leírásnál az elbeszélő idézőjelbe teszi a szövegrészt, melyhez az elbeszélő-Ilma a következőt fűzi: „*Én mind ezt persze nem tudom. Nem is értem, amit most ideírtam.*” (158) Elmondása szerint egy tájékoztató füzetből másolta le az adott részt (egyébként ez az idézet sem teljesen szó szerinti, hogyha összevetjük a forrással). Mi lehet a funkciója ezeknek a beépített részeknek, ráadásul, hogyha már beépülnek, miért nincsenek szó szerint? A változtatások többnyire minimálisak, főként szórendi-

² Szilasi László több interjúban beszél erről, hogyan ihlette egy valós időskori házasság a regényt, és miért volt szükség arra, hogy a művet átdolgozza az azonosítható tények miatt, hogyan lett itt Békéscsabából Árpádharagos, többek között itt: SZINCSONK György: *Szilasi László az új regényéről: Nem szeretem a poénokat, ezért szívesen lelövöm őket*, Szeged.hu, 2020. június 13.; elérhető: <https://szeged.hu/hirek/35328/szilasi-laszlo-az-uj-regenyrol-nem-szeretem-a-poenokat-ezert-szivesen-lelovom-oket>.

ek vagy stílusbeli javítások egy-egy szónál. A szövegdaraboknak az eredeti forrása egy egyszerű Google-keresés segítségével föllelhető, így minden bizonnyal (ahogyan az irodalmi idézetek esetén is) kell, hogy legyen valamilyen funkciója ezek beépítésének.

Az építészeti tájékoztatót kitűnő eligazító pontnak találtam, még akkor is, hogyha a regény egyedül itt jelzi, nem „Ilma” saját szavairól van szó. Az elbeszélő az emlékezést ettől tartotta hitelesnek és pontosnak. Egy hírszöveg az emlékezetben nem feltétlenül különül el a róla folytatott beszélgetéstől. Továbbá az írás folyamatában, ahogyan az évek története, úgy a szövegdarabok is egymás mellé rendeződnek. Sokat töprengtem, Ilma mégis hogyan tett szert a kolbásztöltés módszerére a történetben, hogyan lett ő a fűszerezésért felelős (a Kolbázmúzeum leírását olvasva pedig azon is, hogy miért a 19. századi módszert alkalmazták); vagy azon, Ilma és Gerenda miért a szatmár-beregi eljárásra támaszkodnak és annak a hagyományát idézik fel — de végül arra jutottam, a szöveget tekintve nem ezek az érdekes kérdések. Azt érdemes megvizsgálni, mennyire löknek ki ezek a részek a regényből, melyek terjedelemben eltörpülnek a személyes élettörténet mellett? Külön-külön megnézve őket arra jutottam, hogy változó mértékben: vannak darabok, melyek remekül illeszkednek Szilasi regényének sűrítettségéhez, bonyolulttá teszik az emlékezéshez és az írásfolyamathoz tartozó viszonyt, nem válnak el az elbeszélői nyelvtől, hanem beleépülnek és segítik azt (ahogy a lekvárfőzés leírása teszi — ez a jelenet egyre inkább átfordul a karakterek élményének érzékeltetésébe). Mások azonban kissé elidegenítőek. Nyilvánvalóan hatást ér el az, amikor az olvasó keresni kezdi a szövegbe épült szöveg funkcióját és az intenció mögötti okokat, néhány helyen mégis zavaróan hathat. A kolbásztöltésnél, ahol a fejezet közel felét a békéscsabai múzeum leírása teszi ki, hiába válik ezután izgalmassá Gerenda viszonya az ajándékként kapott kolbászhoz, a folyamat pontos idézése és ennek elidegenítő jellege nincsenek kellő egyensúlyban. Ágotha Margit halála, amely lehetővé teszi ennyi év után a szereplők összeházasodását, egészen másképpen működik: mind a nyelvezet, mind a pszichológiai leírás, továbbá a delirium tremensszel kezelt személybe való átfordulás (szavait a regény idézőjelekkel közli, érdekes módon itt is egy szórendcserével), egyedi és váratlan jelenség az elbeszélésben. Van benne valami különös, valami, ami elüt az elbeszélő általános hangjától, felhívja magára a figyelmet azzal, hogy furcsának hat, mégis az adott helyzetben képes áttételessé tenni a szöveget, képes érzékeltetni, hogyan ragadható meg ez a jelenet Ilma számára, és egyben: hogyan emlékszik rá vissza.

Az említett, beépülő textusok nem feltétlenül zavarók minden olvasó számára, valamint azt is le kell szögeznem: nem ezek a leglényegesebb pontok. Főként tényyszerű adatok, vagy pontos technikai leírások. Mégis izgalmasnak találtam (még ha egy-egy ponton nem is tökéletesen működőnek) Szilasi technikáját, mert Ilma emlékezéshez való viszonyára, és ennek írásban való megragadására világított rá. A kontextus még tovább tágítható az idő megélésével és feldolgozásával, az elbeszélő szerint: „A tör-

ténő idő nem számít [...], ezek a lehetetlen pillanatok számítanak. Amikor, a magad módján, kimeredsz a társaddal az időből.” (160) Nem a valóságban létező szövegdarabok számítanak, és nem is a történelmi tények, mert ezek szerepe a regényben nem önmaguk előtérbe helyezése, hanem az, ahogyan Ilma és Gerenda életének elbeszéléséhez viszonyulnak.

A két szereplő kapcsolatára egy pontból tekintünk vissza, így némileg állandó jelenidejűség jellemzi. Ilma a halála után sem köszön el Gerendától, az elbeszélésében ekkor is a *most* szerepel. Ehhez hozzátartozik, hogy viszonya a férfihoz szinte változatlan a történet során. Vannak benne hullámszások (egyszer azt mondja, kell neki a férfi, pár oldallal később azt, hogy nem), felmerül a menekülés, kiszakadás gondolata, de sosem távolodik el igazán. Érzékletes, ahogyan sokszor a történések itt is részletekben ragadhatók meg: akár Gerenda testrészeiben, ruhadarabjaiban, vagy abban, hogy milyen eseményhez milyen étel vagy ital társul. A gasztronómiai megnevezések, ha nem is annyira gyakoriak, mint a történelmi események, mégis rendszerint előkerülnek, mintha az emlékek az érzékeken keresztül csoportosulnának és válnának előhívhatókká.

Szilasi regényének szövege rendkívül sűrű és kitűnően játszik az elbeszélői hang sokrétűségével. Néhol elhallgat, vagy inkább nem juttat kifejezésre bizonyos elemeket, máshol pedig akár kényelmetlen vagy erőszakos módon beépíti azokat a szövegbe. Az elbeszélő egyszer sem számol be Ilma és Gerenda intimitásáról (bár a nő abortuszának végig dőlttel szedett, érzékletes és megrázó elmesélését tartalmazza a regény), ellenben részletesen leírja Ilma egy (feltehetően Gerenda megismerése után az egyetlen) másik férfival folytatott szeretkezését. Ez a fejezet inkább tükörként funkcionál, a partner szintén egy (a rész címe utal rá: *a másik*) tornatanár — nem Ilma lázadását vagy kitörési kísérletét látjuk itt. Gerenda beszámolóját szintén olvashatjuk a feleségével folytatott együttlétről, melyben az Ilmának szentelt pozíció tekinthető durvának: *„tovább röhög, csinálnál, csinálnál, csinálnál, én meg másokra gondolok, az igazgatóhelyettes asszonyra, valamelyik takarítónőre, meg rád, drága Ilma, neked teszem a jót, rád izgulok, attól mindig feláll, vagy akár valamilyen férfira”*. (29) Ilma ebben a megközelítésben is egy lehetőség csak a többi közül. Hasonló részletek összeszedésével könnyű lenne egy negatív-Gerenda képet felállítani, Ilma azonban sosem teszi ezt, elfogadja a kapcsolatukat, várakozik. „Ilma nagyon szeretne volna, ha a férfi elválik. De igazából nem foglalkozott ezzel a problémával. Berendezkedett a várakozásra. Gerenda pedig az ő számára olyan ősi szarvasember volt, aki a koponyacsontján belül viseli az agancsait.” (96)

A várakozás mint létforma, mint a kapcsolatuk egyetlen lehetséges módja kulcsszerepet tölt be a regényben. Ehhez társul az egész szövegen végighúzódó Odüsszeusz–Pénélopé párhuzam (kiegészülve a korábban Nauszikaának elnevezett Ágotha Margittal), csak ebben a történetben a férfi a hazatérés (házasságkötés) után szinte azonnal meghal. Egy ponton fölmerül egy másik párhuzam is Natascha Kampusch és az őt fogva tartó Wolfgang

Přiklopil személyében. Itt Ilma előbb belelátja magukat a történetbe, majd kizárja ezt. „Ez nem megértés, ez a megértés kikerülése.” (144) Végül a Pénélopé-eszményt is elveti, melynek, bármennyire szeretne, nem tud megfelelni. Ilma és Gerenda kapcsolata ezzel a(z idővel már nyílt titokként kezelt) viszonnal együtt, feleségekkel és illúziókkal, a várakozás folyamatában tud működni. Nem ragadható meg párhuzamokban, ugyanakkor megragadható részletekben, az árpádharagosi medencében, az emlékezés közben összerakott mozaikokban. Így a nem-mindig tüpontos, de annál személyesebb valóság válik Szilasi regényének mozgatóerejévé: *„És ha be kellene számolnom majd arról, mi volt életem igazi tartalma, talán nem is a Gerendához fűződő valós érzést, hanem a vele töltött kitalált utazásokat említeném.”* (138)

SZABÓ Gábor

Minden jó,
ha vége jó

(Szántó T. Gábor: *Európa szimfónia. Scholar, 2019*)

Szántó T. Gábor újabb könyve a történelem sors- és személyiségformáló folyamatait bemutatva azokat az összefüggéseket vázolja fel, amelyek a személyes létezés vélt autonómiáját és integritását javarészt e történeti eredők szövevényes hálózatába vezetik vissza. A regény az életvilágot formáló múltbéli folyamatok utáni nyomozás elbeszélése, amit a II. Világháború utáni Európa megosztott ideológiai berendezkedésének, társadalmi-személyközi mechanizmusainak politika- és kultúrtörténeti mozzanatait felhasználva tesz plasztikussá. Az *Európa szimfónia* egy kicsit tehát detektívtörténet — egyszerre a személyes sors és a történelmi múlt közös origója utáni nyomozás —, amelynek azért várjuk a végét, hogy megtudjuk, mi történt az elején, egy kicsit pedig olyan *docufiction*, amely hajdani történelmi, politikai és személyes traumák jelenben ható következményeit ábrázolja. E két szál egymást értelmezve fonódik össze a főszereplő Andreas (András) Pop, a magyar–román származású, kolozsvári hegedűművész életében, akinek saját valódi származásával — tulajdonképpen szándékától és terveitől függetlenül — szembesülve kell élettörténetébe integrálnia az addig elhallgatott múltat, a személyes identitását illető hazugságokat, s így újrafogalmazva az öröklött

leírásokat, új rendbe szerkeszteni múltjának részleteit. Végso-ron — ha úgy tetszik, „erős költőként” — egy új „én”-t és új valóságot kreálni magának. S mindehhez még egy szerelmi szál is kapcsolódik, egy fiatalon Nyugat-Németországba áttelepülő zenészlánnyal határokon és hosszú éveken átívelő, végül révbe érkező szerelmi kapcsolat formájában.

Mindezzel együtt a mű mégsem lélektani regény, és nem is a történelmi folyamatokban formálódó identitás meglepő összefüggéseire rávilágító társadalmi tabló. Ahogyan érzékenyen megrajzolt szerelmi elbeszélés sem.

Ilyen ambíciói azonban, azt hiszem, nincsenek is; amit pedig vállal — egy olvasmányos, közelmúltunkat illető kollektív tudásunk kliséire ügyesen alapozó, kalandos történet elmesélése —, azt példásan teljesíti is. És e tekintetben a regény érezhetően biztosra akar menni, hiszen rengeteg, önmagában is érdekes eseményszálát gombolyít egyetlen történetté: kommunista titkosszolgálat, beszerzés, terrorizmus, disszidálás, múltban lappangó titkok, családi drámák, szenvedélyes, ám elszakított szerelmesek egymásra találása, történelmi trauma és identitásküzdelem kevercse formálódik elbeszéléssé a könyv lapjain.

A regényidő lineárisan halad előre, és afféle jelzőkarókként mindvégig pontos dátumok is tagolják az események haladását. 1954-ben ismerjük meg a második elemista Andrást, akinek apját éppen ekkor nevezik ki a kolozsvári pártbizottság helyettes titkárává, és 1976-ban zárul a történet, amikor nyugat-berlini otthonából kilépve látjuk a főhőst, amint épp óvodába viszi nevelt fiát. Az elbeszélés azonban nem csak a két dátum közt eltelt időszakot öleli fel, ugyanis a meseszövésszerű linearitását egy-egy olyan fejezet szakítja meg, amely 1945-be, a transznisztriai orosz munkatáborba vezet vissza, mégpedig két perspektívából is láttatva az ott történeteket.

E formai szempontból korántsem újszerű regénytechnikai megoldás, mikor tehát a visszaemlékezés időhorizontja magyarázó előzményként applikálódik az elbeszélésbe, ezúttal sem bolygatja meg a történet kronológiáját, pusztán hátrébb helyezi annak kezdetét. Mindaz, amit az olvasók többsége alighanem már réges-régen sejtett és várt, a főhős számára ekkor, az utolsó utáni pillanatban válik revelatív megvilágosodássá, hogy ennek fényében nyerjenek aztán számára új értelmet életének eddigi homályos eseményei.

A regény ugyanis már a kezdetektől fogva patikamérlegen adagolja a család életét körüllegő elhallgatásokat, elfojtott indulatokat, a mindig robbanásra kész feszültséget, amelyek kétségtelenül egy majdani titok leleplezését készítik elő. Mindezek a kiskamasz András számára inkább csak a felnőttek világát amúgy is jellemző érthetlenségek körébe sorolódnak, ám a gyakorlott olvasónak megannyi megfejtésre váró nyomként, jelként értelmeződnek. A regény egészére jellemző egyébként, hogy az olvasó mindig egy lépéssel a főszereplő tudása előtt jár, ennek következtében némiképp kívülről, pontosabban *felülről* tekint az ábrázolt világra, ismerősként, már tudottként járja végig az események nyomvonalát. A jól ismert formaszervezet, és a szokott kultu-

rális–történelmi klisék ábrázolása mellett az olvasó efféle pozicionálása szintén a regényvilág konvencionális, kockázatmentes megformáltságát és olajozott befogadhatóságát támogatja.

Miért nehezményezi és próbálja minden áron megakadályozni az apa, hogy András németül tanuljon, és hegedűórákat vegyen? Mire vonatkozhatnak az anyához intézett számonkérő kérdései, hogy vajon elmondta-e „azt” a gyereknek? Mire céloz azzal, hogy Enikő (az anya) csupán ábrándot kerget egy életen át? És mire céloz Enikő, amikor férjének szegezi a kérdést, hogy beszélt-e Gheorge a belügynek Transznisztriáról? A sokasodó előjelek természetesen a múltba tekintő fejezetekben elnyerik magyarázatukat, megnyugtató okozati rendbe és értelem-összefüggésbe tagolva az 1945-től 1976-ig ívelő kronológiát. A regény világa ilyenformán egy végül is átlátható, logikusan rendezett létezésről ad hírt, amelyben ugyan történnek szörnyűségek, ám a lét alapvető transzparenciája, megismerhetősége és ez általi uralhatósága mintha kárpótolna ezekért a kellemetlenségekért. Különösen így van ez, ha figyelembe vesszük az utolsó fejezet családi idillbe torkolló zárlatát is. (A kötet fülszövegéből tudható, hogy a regény megfilmesítésének jogát már megvásárolták, úgyhogy a befejezés talán már az amerikai filmpiacot célozza meg.)

Az események akkor gyorsulnak fel, és sejtetik a közeledő fordulópontot, amikor a Zeneakadémia elvégzése után a sikeres hegedűművészé váló Andrást zenekarával együtt közös koncertre hívja Wilhelm Kerr, a Nyugat-Berlini Filharmonikusok karnagya, aki nemrégiben Kolozsváron járt elősegíteni a kezdeményezés megvalósulását. Az erről szóló újsághírben Enikő hosszan szemléli Kerr fényképét, ami majd akkor válik érdekessé az olvasó számára, amikor kiutazása előtt többször is nyomatékosan figyelmezteti Andrást, hogy mindenképpen igyekezzen kettőben maradni a karnaggal, és segítséget kérni tőle a kinti letelepedéshez. Andrást ugyanis, mivel egyetemista korában illegális szórólapokat terjesztett, kiutazása előtt megzsarolja és beszervezi a titkosszolgálat. Anyja ekkor meséli el neki, hogyan gyilkolta meg apját két orosz katona (ezt a jelenetet a regény elején András kisfiúként megálmodja, ami talán a regény belső világától idegen poétikai megoldás, mindenesetre a közös történetünk elemei közti kikezdzhetetlen koherenciát példázza), valamint hogy hogyan hurcolták őt magát munkatáborba Transznisztriába, ahol ápolónőként dolgozott, s ahonnan — tudósít szűkszavúan a szöveg — „összel hirtelen hazaengedik”. Kicsit később azonban egy megjegyzés mégis sejteti e „hirtelen” hazaengedés okát: „Nem beszél a fogság körülményeiről senkinek, igaz, nem is nagyon kérdezik. Akadnak oroszok által megerőszkolt és teherbe ejtett asszonyok is a városban, őket se kérdezi senki.” (139) Itt azért a rutinos olvasóban már feléled a gyanú. Ekkor adja oda — Kerr számára szolgáló ismertetőjelként — azt az ezüst öngyújtót Andrásnak, amely már eddig is többször előkerült a regényben különböző situációkban, úgyhogy csaknem bizonyosak lehetünk abban, hogy ez az a bizonyos csehovi puska, aminek előbb-utóbb el kell sülnie a színpadon. (El fog.)



A nyugat-berlini turnét felölelő fejezetek az eddigi linearitáshoz képest inkább töredezettséget, mozaikosságot mutatnak: a nézőpontok a Romániából először Nyugatra szabadult zenészek élményei, a Securitate emberei által felügyelt feszült próbafolyamat, András Kerr-rel és a jelentési kötelezettségével kapcsolatos feszültsége, valamint Maia után való vágyakozása, és a Kerr család bemutatása közt váltakoznak. Ez utóbbi — említettem már a kulturális kliséket — a háború utáni német társadalomnak azt a társadalmi heterogenitását modellálja, amelynek szociológiai, kultúrtörténeti, emlékezetpolitikai stb. elemzéseit számtalan helyről ismerhetjük: a feleség nem tud megbirkózni szülei náci múltjával, Kerr maga munkatáborból (!) szabadult, fiuk, Peter pedig rendes újbalsként Marxot, Maót és Marcusét olvas, a Frankfurti Iskolát tanulmányozza, és nem mellékesen a RAF tagja. Ez a kultúrszociológiai látkép ugyanakkor nem a regény életvilágának mélyebb analízisét, (mentalitás)történeti megértését segíti elő, ahogyan a román (kelet-európai) viszonyok ismert elemeinek, az útlevélért folytatott küzdelmeknek,

a beszervezéseknek, megfigyeléseknek, bezártságnak stb. bemutatása sem.

A Történelem Szántó T. regényében pusztá kulissza, amely egyszerűen egy jól ismert motívumokból megfestett hátteret biztosít a cselekmény zavartalan haladásához. És más értelemben, de ugyanez a helyzet a zene regénybeli szerepével, szerepeltetésével is.

A regény jól előkészített és lendületesen megírt nagyjelenete ugyanis a koncert, amelynek vibráló feszültségét valóban hatásosan készítik elő az előző fejezetek már említett snittszerűen váltakozó képei. Megtudjuk addigra, hogy Kerr tényleg András édesapja, hogy Peternek a terrorszervezet megbízásából bombát kellene elhelyeznie a Zeneakadémián a koncert alatt, hogy Kerr András megszőktetését tervezi, ám a román belügyesek mintha sejténék, hogy valami készül, az eseményt felügyelő román konzul pedig egyre aggodalmasabban igyekszik uralni az eseményeket.

A koncert igazi attrakciója Kerr szerzeménye, az *Európa szimfónia* előadása, amit a karnagy a transznisztriai élményei megörökítésére, valamint Enikő emlékezetére komponált. Kézenfekvőnek tűnik, hogy a zeneművet és az azonos címet viselő, sőt témájában is egyező történetet elmesélő regényt mélyebb nyelvi–poétikai összefüggések is összekapcsolják. A regény és a szimfónia közti belső tükörviszony azonban inkább csak az említett felszíni azonosságok szintjén érhető tetten, nemigen indít el újabb mozgásirányokat, újrendezési lehetőségeket a művön belül.

Wilhelm Kerr szimfóniája egy trauma feldolgozásának művészi kísérleteként a zene nyelvén próbálja meg reprezentálni és feldolgozni az emlékeket, túllépni rajtuk és egyszersmind hírt adni a próbálkozás elkerülhetetlen (művészi) kudarcáról. Legalábbis erre lehet következtetni a zenemű leírásából, melynek summázata szerint „az áttűnő harmóniák sem képesek összeforrasztani a széttört összhangzatot, csak kiolthatatlanul kísértének a zűrzavar mögött”. (287) S jóllehet Kerr, mint a fiával folytatott egyik beszélgetésből kitűnik, ideologikus nyelvezete miatt nem kedveli Adornót, alkotásának megformáltsága mégis a frankfurti filozófus esztétikájára vezethető vissza. Szimfóniájának leírásában mintha a kultúrjavakká süllyedő műalkotásokkal szemben az ártatlanságától megfosztott művészi nyelv sebzettségét és inkompetenciáját demonstráló, a kultúra csődjét hirdető esztétikai imperatívusz sejlene fel. Zenéjében „átszűrődnek Beethoven V. szimfóniájának motívumai, hogy elveszenek a káosz zenéjében”, és az „áttűnő harmóniák sem képesek összeforrasztani a széttört összhangzatot”. (287)

Kerr zeneműve és a regény közt a felszíni egyezéseken túl ezek értelmében aligha lelhetünk mélyebb kapcsolódásra. Míg a szimfónia alighanem a kultúra megtagadásaként, a negáció ontológiai paradoxonán át írja vissza magát a kultúrába, addig a regény csupán tematikusan jeleníti meg a törést, a krízist, a kritikára szorultságot, poétikai „összhangzattana” viszont a kultúra csődjének önmegsemmisítő művészi állítása helyett annak igen-

lését és folyamatosságát hirdeti. A befejezés idilljéből töretlen optimizmus párolog elő: András sikeresen letelepszik Nyugaton, állást, lakást kap, egymásra talál szerelmével, ráadásul még valamiféle etikai megváltástan is körvonalazódik abban, ahogy elhátározza, nem akar hazudni nevelt fiának apasága tekintetében. A szülők hibáiból tanulva, azokat helyrehozva tehát visszaállítható a kultúra folytonossága, és a múlt traumái integrálhatóvá és uralhatóvá válnak egy emberibb jövő világában, sugalmazza a könyv.

Szántó T. Gábor regénye — elnézést, csak azért parafrázálva ismét Adornót, mert a mű ezt a lehetőséget *látszólag* felkínálja — „a homlokzatot reprodukálja”. Igaz, ez az ornamentika díszes, esztétikai és narratológiai értelemben ügyesen kidolgozott. Néha túlságosan is: kicsit túlírtnak tűnik, amikor a botránnyal fenyegető koncert előtt az ideges Kerr bombariadóért fohászskodik, miközben a RAF épp a bombatámadás végrehajtására szólítja fel Petert, de talán még kínosabb, hogy amikor a karnagy elmeséli Andrásnak a maga transznisztriai történetét, a bárzinekar a háttérben a *Yesterdayt* játssza. Hát igen. All my troubles seemed so far away.

A regény számos kulturális, társadalmi, emlékezet- és identitáspolitikai toposzt érint, ám miközben mélységeket sejtet, ezeknek inkább csak a felületét karcolja, mindenesetre elülteti az olvasóban azt az érzést, hogy több, mélyebb, rétegzettebb annál, mint amennyit nyújtani látszik. Ám talán ez az illúzió is hozzáadódik a mű könnyed élvezetéhez.

HERMANN Veronika

Haza nélkül vígán élünk

(Kováts
Judit:
Hazátlanok.
Magvető,
2019)

Az utóbbi évtizedek társadalomtudományos trendjeiből kiemelkedő mikrotörténetírás nemcsak azért vált népszerűvé, mert hétköznapi sorsok egyediségéből képes messzebbre mutató tanulságokat megfogalmazni, hanem azért is, mert ezzel a módszertannal fel lehet hívni a figyelmet a homogenizálásra hajlamos, nagyívű történeti narratívák hiányosságaira. Egyszerűbben fogalmazva, az egyéni sorsok elbeszélései nemcsak egyéni történeteket és marginalizált identitásmodelleket tesznek láthatóvá, hanem azt is leleplezik, hogy a történelem nem jók és gonoszok harca. Kováts Judit *Hazátlanok* című regénye — a szerző két korábbi munkájához hasonlóan — egy több szempontból is periférián lévő női elbeszélő–főszereplő szemszögéből meséli el a megalakuló Csehszlovákiából elüldözött felvidéki németek tragikus megpróbáltatásait. A szerző előző, *Elszakítva* című regénye már érintette ezt a témát, ebben a kvázi-folytatásban ki is bontja: a II. világháború után a közép-európai német lakosságot a kollektív bűnösség elve alapján internálták, erről azonban sokáig nem lehetett hallani. A történelemlönyvek általában a szövetséges csapatok győzelméig jutnak, arról sokáig igen kevés tudományos vagy művészeti alkotás beszélt, hogy a háború vége után még évekig nyomor és káosz volt Európában, és az újrakezdés éveiben több millió embert öltek meg vagy deportáltak ugyancsak esetleges okok miatt. Závada Pál *Idegen testünk* című regényéhez hasonlóan a *Hazátlanok* is azt a kérdést feszegeti, mi történik az állítólagos béke eljövetelekor, hogyan cserélődnek ideológiák és hitek egyik napról a másikra, milyen könnyen fordul át a történelem kerekével együtt a közhangulat, s lesznek hőskökből árulók, áldozatokból gyilkosok és fordítva. A sors forgandósága a regény egyik visszatérő mondatában retorikai értelemben is megjelenik: az elbeszélő nagymamája folyton abban bízik, hogy „majd minden kiforogja magát”, ez azonban végül nem a megérkezés, csak a túlélés és a felejtés metaforája lesz.

Az irodalomnak nemcsak immanens esztétikai, hanem társadalomtörténeti tétje is van, s különösen igaz ez az identitáspolitikai kérdéseket feszegető alkotásokra. Most, amikor az Amerikai Egyesült Államok egy rasszista indíttatású gyilkosság miatt forrong, a kortárs hazai közbeszédben pedig rendre etnikai csoportokat és menekülő embereket demonizálnak, alig-

ha kell ezt bizonygatni. Inkább az a különös, hogy mintha a világháború előtt, alatt és után jelen lévő gyűlölet ismétlődne azóta is, a történelem kereké pedig forog ugyan, de nem úgy tűnik, hogy kiforogja magát. Lilli, az elbeszélő–főhős maga sem érti, hogy miért büntetik meg csupán nemzetisége és származása miatt, ahogyan nem értették korábban zsidók milliói sem, és nem értik most sem azok, akik az éppen aktuális kolonializáló hatalom elnyomása alá kerülnek. Az újrahasznosított koncentrációs táborok mellett a jelszavakat is felszínre hozza a történelem forgó kereké: kifejezetten háborzongató például a regényben a „Bajorország a bajoroké!” (226) felkiáltást olvasni, és arra gondolni, hogy a faszizmus nem megy ki a divatból.

A *Hazátlanok* elbeszélője, Lilli Hartmann késmárki német családból származó fiatal lány, aki ügyvéd édesapjával, háztartásbeli édesanyjával, nagymamájával és nála néhány évvel idősebb, már férjezett nővérével él egy idillinek lefestett polgárházban. A háború előtt (és alatt) a városi közösség megbecsült tagjainak számító családnak hirtelen menekülnie kell, hogy aztán — rajtuk kívül álló nagypolitikai okok miatt — mindent és mindenkét elveszítsenek. A regény eleje a háború legvége, a történet tehát ott kezdődik, ahol a történelemlönyvek vonatkozó fejezetei általában véget érnek. Lillit a többi, felvidéki német fiatalal együtt az akkor még a Harmadik Birodalom részét képező Ausztriába küldik evakuáló táborba. Már ennek értelmetlensége, illetve a „végső győzelemben” Hitler halála után is reménykedő, megrogzított náci gyilkos vakhite elborzasztja az olvasót, pedig Lilli ekkor még tulajdonképpen átlagos kamaszlány, átlagos kamaszgondokkal. Szerelmes egy fiatal németbe, vérszerződést köt a barátnőjével, és állandóan az evésről ábrándozik — ez utóbbi végül a regény egyik legfontosabb motívuma lesz, de erről majd később.

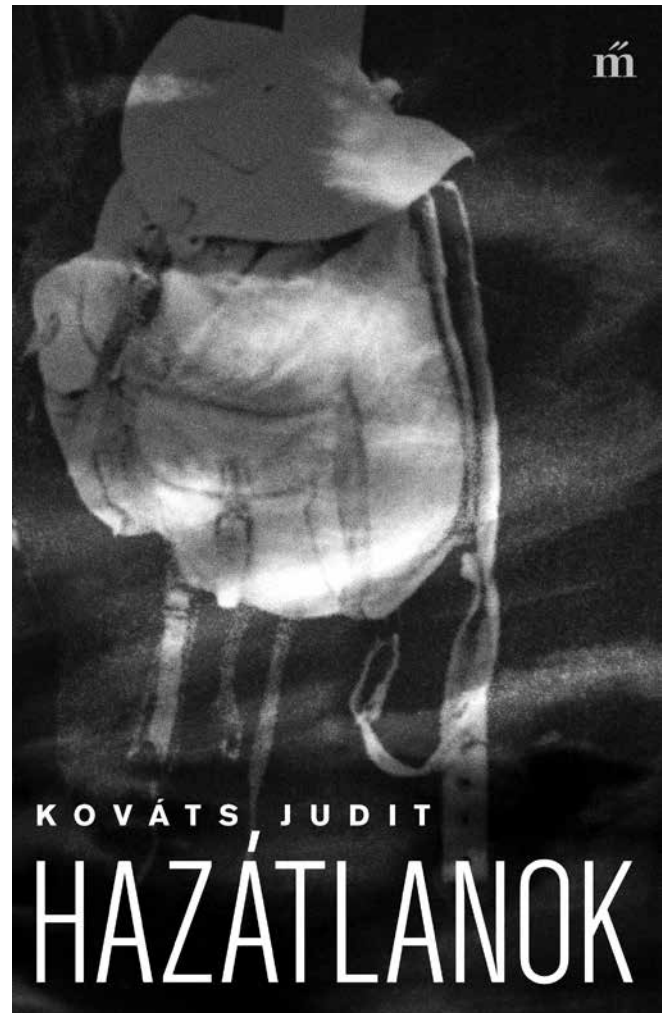
Azonban — ahogyan a történelmi viharok kontextusába ágyazott felnövéstörténetekben szokás — Lillinek nagyon gyorsan sokkal komolyabb gondjai lesznek, mint a hiába várt szerelmi vallomás. Az egyik pillanatban Erwinről és családi házukról ábrándozik, a másikban viszont már tifuszban meghalt nővére névtelen sírja fölött áll. Hiába találja meg ugyanis családját a háború végén, nem mehetnek haza Késmárcra. Először bujkálniuk kell, utána évekre internálótáborokba viszik őket, az édesapja pedig először börtönbe, majd kényszermunkatáborba kerül. Közben meghal a nagymamája és a nővére is, de előtte még megszülői Martin nevű kisfiát, akinek édesapja — csak hogy teljes legyen a borzalmak tárháza — eltűnt valahol a keleti fronton, és jóval később is csak meghalni tér vissza. Egy adminisztratív tévedés miatt a gyerek anyjának Lillit nevezik meg: ez nemcsak a felnőtté válás leckéje, de az elvesztett identitás hazugságon alapuló traumája is lesz.

Felvidéki németként nemcsak a kollektív bűnösség hatálya alá esnek — németet megölni ekkoriban nem számít köztörvényes cselekedetnek —, hanem otthonuk mellett állampolgárságukat is elveszítik. Amikor végül sikerül a romokban heverő Németországba menekülniük, ott is az utolsó — az ötödik —

kategóriájú csoport lesznek, és egykori koncentrációs táborokba költöztetik őket. Háborzongató annak leírása, hogyan hasznosították újra a más emberek szenvedésére és megsemmisítésére létrehozott barakkokat, hogy újabb más emberek szenvedéseinek legyenek helyszínei. A *Hazátlanok* főszereplői a szó szoros, metaforikus és jogi értelmében is hazátlanná válnak, az elbeszélő a kitelepített magyarországi svábokat egy szöveg helyen „haza nélküli honfitársaknak” (207) nevezi. Ez a legfontosabb retorikai alakzat, egyben a legfontosabb identitás-szervező erő: tudniillik, hogy az identitás csakis hiányként tud exponálódni, sem helyhez, sem csoporthoz nem kötődik. Ezt a hiányt még akkor is megőrzi az elbeszélő, amikor az 1950-es évek elejére normalizálódni látszik az élete: „[...] megvan minden, amire barakklakóként annyira vágytam, mégis hiányzik valami, folyamatosan valaminek a hiányát élem. Nem tudom, minek a hiányát, ha egyszer, csak egyetlenegyszer egyedül lehetnék, egyedül magammal, talán rájönnek, s nem kínozna ez az érzés [...]” (379–380) Otthon és haza kettőssége végig meghatározó a regényben, a végső belátás azonban az, hogy hely nélkül nem létezhet önazonosság. Hiába találkozik leendő férjével, a medikus Juliusszal az internálótáborban, és lesz szerelmes, sőt, időnként *boldog* lehetlen körülmények között, az integratív identitás hiánya miatt ez is legfeljebb a túlélés, és nem a megélés lehetősége marad.

A regény bátran beszél a csehszlovákiai pogromokról, arról, hogy a háború után a német nemzetiségi csoportoknak fehér karszalagot kellett hordaniuk megkülönböztető jelzésként, hogy nem mehettek a járdán, és nem kaptak élelmiszert — és ezek még a jobb esetek, mert gyakran megölték vagy meglincselték őket. Narratívászervező elemmé teszi továbbá a pterovi mészárlást, amelyről szintén sokáig hallgatott a hivatalos történetírás: cseh és szlovák partizánok összesen 266, hazafelé menekülő felvidéki németet és magyart öltek meg és dobtak tömegsírba. A *Hazátlanok* így Pierre Nora-i értelemben vett emlékhellyé is válik, hiszen Lilli legjobb barátnője, miután elveszíti a mészárlásban egész családját, később visszamegy, megszerzi és közhírré teszi az áldozatok névsorát, amelynek egyes részleteit a regényben is olvashatjuk. Az egyik legmegrázóbb jelenet, amikor a már internálótáborban élő Lillit szlovák férfiak megverik, a hajába pedig keresztet borotválnak. A félelemtől bepisilő lány később ezt a történetet jelöli ki a felejtés origójának: az átélt borzalmak ugyanúgy képtelenné teszik a saját történet és a saját múlt elbeszélésére, ahogyan látjuk azt például Köves Gyurka esetében. A nehéz történeti idők tapasztalatstruktúrájának elbeszélésekor ez jelentős szövegalkotási gyakorlat, az elidegenítő rendszerek túlélésének zálogaként a dehumanizálódás, legalábbis az individualitás mérséklésének mintázatát kirajzolva. A *Sorstalanság* elbeszélője, Köves Gyurka számára ugyanúgy a kívülállás és passzivitás válik meghatározóvá, mint — újabb kézenfekvő példát hozva — W. G. Sebald *Austerlitz* című regényének elbeszélőjénél az egyenesen „szemlélődés-filozófiának” nevezett attitűd.

Csakhogy minden erénye ellenére Kováts Judit regénye távol van a *Sorstalanság* vagy az *Austerlitz* narratológiai és dra-



maturgiai bravúraitól. Amellett, hogy igen fontos történetet mond el, sok közhelyes megfogalmazást is találunk, az elbeszélés egyenlenségei alkalmanként nehezen hihetővé teszik a főhős–elbeszélő gondolatait. A regény kevésbé jól sikerült részei a mostanában divatos nyomorpornó kifejezéssel is leírhatók, amikor — hiába a láthatóvá tétel fontos gesztusa — az olvasó inkább csak szeretne túljutni az újabb tragikus epizódokon. Az érdekes megoldások szerencsére oldanak ezeken az elbeszéléstechnikai esetlenségeken, ilyenek például a Lilli által (főleg) unokaöcsének mondott mesebetétek. A Tatra-mesék egyesítik az oral history sajátosságait a mitikus népi kultúra közösség-szervező elemeivel, a varázsmesék vigasztaló feloldásaival, és visszavezetik az elbeszélőt a gyerekkorába. A mese, a régi otthonról, a cukrászsüteményekről és a karácsonyi citromos kolbászról való ábrándozás és Robert Schumann *Träumerei* című dala jelentik a folytonosságot a múlttal és a gyerekkorral, azonban hangsúlyosan el is távolítják azokat, lévén egyik sem az elbeszélt valóság része. Az álmod már címében is magában hordozó dalt játszóta a zongoristának készülő Lilli a késmárki Német Házban, és

ezt idézi fel, amikor hosszas hányódás után, érettségit hazudva magának, tanárképzőbe felvételizik. A dal a német zeneszerző *Kinderszenen*, vagyis „gyermekkori jelenetek” ciklusából származik, fontos metatextusa tehát az eltűnt időt és helyet megtalálni képtelen elbeszélő történetének.

A borítón is kiemelik, hogy a szerző eredetileg történész, és ez a módszertani érdeklődés kétségtelenül érződik a szövegben. Ehhez tudnám kapcsolni a regény három fő motívumát is. A legfontosabb, egyben a beteljesíthetetlen női sors allegóriája Lilli nővérének fia, akit sajátjaként nevel, miközben folyamatosan a hazugságban eltöltött élet lehetetlenségéről beszél. Az álcázott anyasággal mintegy saját identitástalanságát is átadja a fiúnak. Ha a 20. század második felének egyik legnagyobb problémája a traumák elhallgatása, ez a megbicsaklott, már keletkezése pillanatában valótlanúságra épülő leszármazási sor kiváló metaforája ennek. Az eleve hallgatásra ítélt történeteket már nem oldja fel az igazság vagy a láthatóság, hiszen generációk tanul-ták meg kényszerűen, hogy nem a múltnak, csakis a jelennek van létjogosultsága. Éppen emiatt hat talán kimódoltnak, hogy Lilli vér szerinti gyermekével elvetél, s végül kiderül, hogy Rh-összeférhetetlenség miatt nem is szülhet: a szöveg didaktikusan rágja az olvasó szájába a vérségi leszármazás kudarcán keresztül az egyéni, azon keresztül pedig a közösségivé tágitott identitás elbeszélhetetlenségét.

A második fontos motívumot az éhezés, az éhség és az étel szövegbeli megjelenései rajzolják ki. Nemcsak a szó szerint értett éhségről van szó — amely a háború, a menekülés, a szegénység képzetéhez kapcsolódik — hanem általában az étvágy metaforájáról, amely ugyanúgy hozza létre a bekebelezés, mint a kirekesztés és megsemmisítés textuális gesztusait. Az étkezés minősége és az ahhoz kapcsolódó szokások a társadalmi helyzet pontos felméréseként szolgáltak, az éppen aktuális társadalmi hierarchiában elfoglalt hely biztos jelzője, hogy ki milyen minőségű és mennyiségű ételhez jutott. „Az éhség a legnagyobb úr, még az amerikaiaknál is nagyobb. Se ünnep, se vasárnap, folyton ennivaló után kajtatunk, éppen csak ennivalót szerezni egyre nehezebb, és egyre messzebb kell érte menni.” (224) Azt is mondhatjuk, hogy a regény az ételért folyó küzdelem különböző helyszíneiből áll össze. Ezen kívül az étkezésnek, illetve általában a gasztronómiának számtalan kulturális vonatkozása van, amelyek a szövegben is fontos szerepet játszanak. Nemcsak az egyes nemzetek étkezési sajátosságai, hanem a kulturális kisajátítás, a multikulturalizmus vagy az ételeken keresztül konstruálódó személyes és közösségi identitás vetületei is megjelennek. Ahogyan korábban utaltam rá, a karácsonyi menü vagy a késmárki cukrászda gesztenyés tortája (*spanyol széltorta*) a múlthoz, tágabban érte a normatív identitáshoz kötődő emlékek fontos építőkövei. Lilli az életük minőségét az ételeik minőségén keresztül osztályozza, az étkezési hierarchia tetején pedig az otthon — mármint Késmárkon — megszokott knédli és sült hús áll, amely fogások viszont inkább cseh és szlovák, mintsem német eredetűek. Az étel nemcsak a túlélés kulcsa, hanem az emberhez méltó élet

fokmérője, és igen árulkodó, hogy több narratív csomópontban az emberiség minimális gesztusai is ezen keresztül nyilvánulnak meg. Ilyen a kényszermunkát végző német foglyoknak egy padon péksüteményt hagyó nő, vagy a Lillit szolgának megvásároló szlovák házaspár, akik a táborban lévő családtagjainak is küldenek ételt hátizsákjában.

És ezzel meg is érkezünk a harmadik fontos motívumhoz: az édesapa által még Késmárkon vásárolt szürke hátizsák az állandó menekülés szövegbeli jelölője: abban viszik legszükségesebb dolgaitak Olmützből Késmárkra, onnan a Nováky-i internálótáborba, végül a bajorországi Blumenstadtba az egykori koncentrációs táborba, ahol ugyan nincsenek fogságban, de a körülményeik továbbra is kilátástalanok. A hátizsákba végül minden tulajdonuk befér, hiszen semmijük nem marad. Lilli szabadulásuk után, müncheni lakásukban is indulásra készen tartja a szürke hátizsákot, tele konzervekkel és meleg ruhával. Sorsa annak tanúsága, hogy a történelem nemcsak forog, hanem forgandó is, és talán senkinek nincs több élete, mint ami egy hátizsákba befér.

RADNÓTI Sándor

Géza életregénye

(Bereményi
Géza:
Magyar
Copperfield.
Magvető,
2020)

A cím mindjárt kérdést vet föl. Arról van-e szó, hogy Bereményi Géza ambíciója az angol regény magyar megfelelőjének megírása, vagy pedig arról, hogy annak főhőse és önmaga között látszanak hasonlóságokat? Én az utóbbira szavazok, s elképzelem, hogy amikor az író kamaszkorában elolvasta Dickens regényét, akkor meggrözdött benne az a sok párhuzam, amely az ő kalandos ifjúkorát párosította David Copperfieldével. „...alakmásomként figyeltem fel a kiskamasz főhőisére...” (440) Mindenekelőtt ő is apák és anyák között dobálódik; mostohaapja, aki gyűlöli és kínozza, fölötte hasonlít Dickens Murdstone urára, míg édesanyja ugyanolyan akarattalan, férjének alárendelt lény, mint Clara, David anyja. Ő is mindenféle névváltásokon megy keresztül, ő is jár komisz és emberséges iskolába, ő is különböző társadalmi osztályok között evickél, ő is nagy olvasó, s ő is, mint Copperfield, író lesz — bár erről mindkét könyv ritkán beszél, sőt inkább szemérmesen hallgat.

Bereményi Géza könyve önéletrajz, s bár sok művében — és nemcsak a prózaiakban, hanem a filmekben, sőt a remek dal-szövegekben is — sűrűn lehetett önéletrajzi ihletést sejteni, ez-úttal képzeletbeli kitérők nélkül fut az emlékezet pályája. A mű fikciója nem is más, mint az emlékezetből való válogatás szinte spontánnak tekintett, az erőssorrend alapján kirajzolódó története, amelynek mindazonáltal egységesnek kell lennie és felölelnie a születéstől az egyetem előtti katonaságig a szerző teljes életét. Ám amíg eljut tizenkilencedik évéig, még nem Bereményi, hanem Vetrő, azután Rozner. Anyai nagypajza nevét írói jelentkezésekor vette föl. Csak a keresztnév közös: Géza.

Gazdag anyag áll rendelkezésére, amelyet remekül jelenetez. Hiszen ott vannak a nagyszülők, Teleki téri piaci árusok, a téri és a közeli lakásuk udvarának alakjaival, ahol első hat évét tölti, és ahova később is rendszeresen visszajár. Ott van anyjának és orvos mostohaapjának lassú társadalmi fölemelkedése, amelyet a Trabant, majd a bogárhátú Volkswagen jelez. Ott vannak az első iskolaévek, hamarosan '56, a családi és a gimnáziumi megpróbáltatások. Megismerkedik vér szerinti apjával, vidéki gimnáziumba kerül, barátságok, szerelmek tűnnek föl, rendőrsztori a Balatonon, és így tovább. Mindez könnyedén, élvezetesen, érdekesen előadva. A könyv könnyen és jól olvastatja magát.

Bár lapjait főképp történetek, események, jelenetek töltik ki, Bereményinek van egy érdekes elmélete a valóságos valóságról. Ez nagyapjával kapcsolatban kerül szóba, aki sokat lódít, ug-rat, hogy megtanítsa unokáját a valóságra. Amelyet a kislány meg is érez egyik történetében: „mind-mind olyan következetlenül viselkedtek, hogy az még egy kisgyereknek is csak igaznak tűnt. De miért? Mert a valódi, ami igaz, az sosem olyan vékony, mint egy légből kapott hazugság. Mert egy egész korszak világa vasta-gítja meg, kényszerek összevisszasága a benne szereplők követke-zetlenségeit. És ezért van még a nagyapák történeteinek is olyan jellegzetes íze, ha igazat mondanak, hogy az ember megérzi azt. Talán azért hittem el Sándornak minden szavát. A kapcsolódá-sok miatt. Mert azokat én már az én szűkebb, kezdő életem-ben is kitapasztaltam az udvaron, piacon, felvonuláson satöbbi. Csak kicsit csodálkoztam azon, amit Sándortól hallottam, mégis azonnal ráismertem a valóság jellegzetes szövetére. Nem is felej-tettem el a képeket, amiket nekem ő felidézett.” (161–162)

Lehet, hogy ez a nem-fikcióhoz ragaszkodó ars poetica lenne a magyarázat Bereményi szépírói pályájának különös alakulására? Sugárzóan tehetséges első kötete, *A svéd király* (1970) után a következő évtizedben megjelent néhány könyve, majd elhallgatott, hogy sugárzó tehetségét más műfajokban próbálja ki. Forgatókönyvek, köztük az egyik legjelentősebb magyar filmé, a *Megáll az idő*, kitűnő saját filmek, a *Tanítványok* és az *Eldorádó*; valamint a *Hidember*, de ez a film most valamiért éppen nem jut az eszembe. Cseh Tamás (és Dész László) számára írt dalszövegei, amelyek nemzedékünk elégikus nosztalgiját a leghívebben fejezték ki. Negyed évszázad múltán megjelent egy újabb regénye, a *Vadnai Bébi*, amely egy *nagy figuráról* szólt (erről még beszéllek), amely magán viselte a régóta készülődés, a túléleltség, az ambíció minden jegyét, s egészében sikerületlennek mondható. Amikor most emlékiratával újra visszatért a szépprózához, semmilyen nyoma nincs a görcsnek.

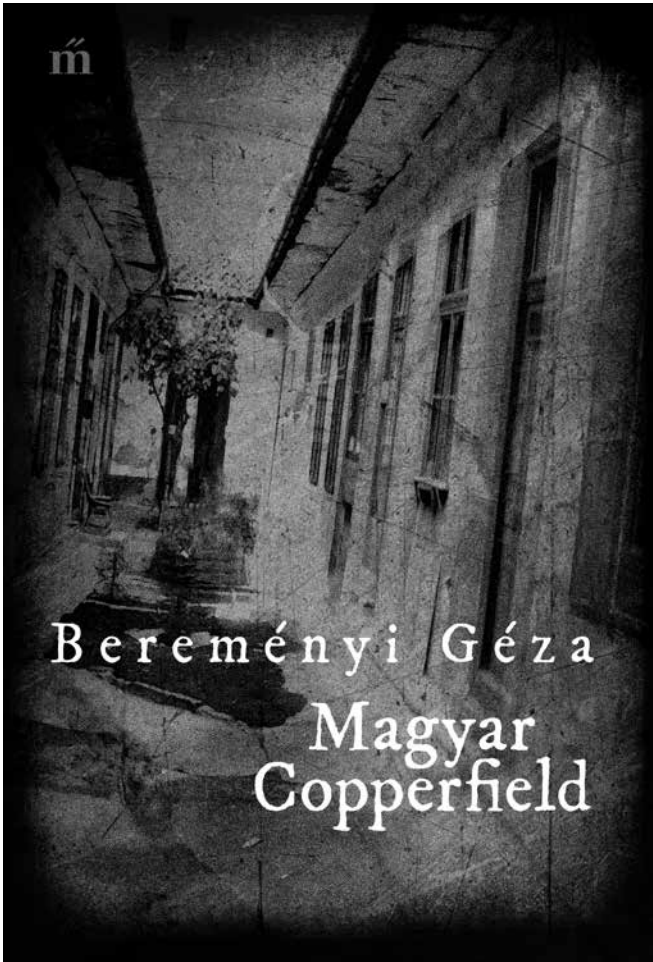
Hogy anyaga valóságos, azt tényszerűen én is megerősíthetem a szóban forgó tizennyolc év másfél évére vonatkozóan. Történetesen ugyanis a Cukor utcai gimnázium első osztályában, majd egy felet még a másodikban is — amikor is kicsaptak — együtt jártunk. Gézát csak annak az évnek a végén tanácsolták el. Nem voltunk közeli barátok, de azért emlékszem Roznerék Népszínház utcai lakásában egy kettesben töltött délelőtti dorbézolásra, ahol — alighanem mindkettőnk Heltai-olvasmánya alapján — zöld chartreuse-t ittunk tepertős pogácsával. Emlékszem én is Kislaki tanár úrra, osztályfőnökünkre, valamint „Szabo” tanár úrra, a magyartanárra. Annak nyitjára ugyan nem jöttem rá, hogy az előző miért szerepel valóságos néven, Kovács Endre pedig miért más néven. Mint ahogy CZ osztálytársunkat mindannyian így neveztük (egyszer egy magánhangzó különbséggel valóságos neve is szerepel). „Szukics Magda” viszont, aki nekem is közeli — bár minden erotikától mentes — barátom volt, egészen más nevet viselt, s talán azért lett álneve, mert a *Megáll az időben* is így szerepelt. (Nemrég megemlékeztem róla, hogy neki köszönhetem életem egyik leg-

fontosabb találkozását, mert ő ismertetett össze apja fogorvosi várótermében Heller Ágnessel és Fehér Ferencsel.)

Innen, ebből a személyes élményből tudom fölfejteti Bereményi könyvére vonatkozó legfontosabb kritikai kérdésemet. Ez az életregény ugyanis tele van jobbnál jobb és érdekesebbnél érdekesebb alakokkal. A kíméletlen üzletember nagypapa és a mélyen vallásos nagymama. A házbeli 74%-os hadirokkant Nagy Zsigmond, aki rossz viszonyban van a nagypapával, de barátságába fogadja és mindenféle hazafias tudnivalókra okítja a kislányt. Az udvarban élő asszonyok és kislányok galériája. A nívósabb, műveltebb polgári élet vágyában a szüleitől elforduló édesanyja. Későbbi férje, a hisztérikus, idegbeteg orvos. A valódi apa, a betegesen nagyotmondó kedves szélhámos. És így egyre-másra, a Cukor utcáig és tovább, tele éles szemű, remekül karakterizáló és ugyanakkor megint csak szórakoztató, olvasmányos megfigyelésekkel. Ám ugyanakkor mintha mindig éreznék valamiféle tompítást a kisszerűség irányába. Hogy talán mégsem volnának ezek az alakok annyira érdekesek. Hogy banális dolgok történnek velük, és ők maguk is közhelyes válaszokat adnak életük kérdéseire. Távol legyen a méltatlan hasonlítgatás, de e tekintetben Bereményi mintha anti-Copperfieldet írt volna, mert abban a régi regényben a szerény önéletíró kivételével mindenki a maga feje fölé nő, élén a nagy-nagynéni, Betsey Trotwood humorosból monumentálissá növekvő alakjával.

Bizonnyára az esetek túlnyomó részében Bereményi életanyagában ez is a valóság, nem beszélve a korszemletről, amely gyanakvó minden emberi nagysággal szemben. De nem mindenütt. Valaha az *Eldorádó*-ban a nagypapa — Eperjes Károly megjelenítésében, de nyilvánvalóan a rendezői szándék szerint — egészen nagyszabású, eredeti figura volt. „Nagypámnak — írta akkor Bereményi — tekintélye volt a piacon. Klánvezér volt, nagy családdal, nagy kísérettel, mely békében dísz, háborúban védelem. Az uralmat, a hatalmat, az aranyat és az erőszakot ismerte a legjobban az életben.” A *Megáll az időben* „Rajnák” igazgatóhelyettes — aki itt jelentéktelen, bár rosszindulatú mellékszereplő — az emberi gonoszság megtestesítője volt. Kovács tanár úr pedig, hogy valódi nevén nevezzem — noha itt is vonzó egyéniség, aki még észre is veszi Rozner Gézában a költőt —, sokkal nagyobb, sokkal mélyebb, tragikusabb és humorosabb személyiség volt, mint ami Bereményi könyvében látható belőle.

Annak, amit tompításnak nevezek, nyilván megvan a maga oka. Összefügghet az írói törekvéssel, hogy ezúttal nem legendáriumot ír, hanem „ragaszkodik” a valósághoz. De még inkább arról van szó, hogy a *Magyar Copperfield* kevésbé nevelődési, mint inkább lenevelődési regény. Nem azt kérdezi, mi lett hőseiből, hanem azt, hogy mi nem. Persze, mint minden ilyen állítás, módosításra szorul. Hiszen — noha alig esik szó a későbbi íróról — az első két költői zsenéjéről pontosan és alaposan számot ad. (Ma is jól emlékszem a másodikra, amely 1961-ben megjelent *Tiszta szívvel* című diáklapunkban, amelynek tanár-szerkesztője Kovács Endre, diák-szerkesztője Gelléri Péter volt.) S íme egy remek megállapítás: „Egy-két évvel később jöttem rá, hogy a



korszak induló költőinek jellegzetes dilemmája foglalkoztatott akkor, a harcias semmitmondásé, de szerencsére én serdületlenebb voltam önáluk, így hát volt időm később a megtérésre.” (390) Mindez összefügg később a pápai magyartanár fiaskójával, aki a *Tűztánc* antológiával nevezte be növendékeit egy versenyre.

A lényeg: a nagymama és az udvar biztonságot adó szeretetének elvesztése, az új családi környezetben „Apuka”, a mostohaapa tekintetének interiorizálása, elfogadása. A kislánynak és a kamasznak egyre inkább meggyőződésévé válik, hogy őt senki nem szeretheti — ezért nem tudja elfogadni Szukics Magda szerelmét. S kialakítja mindehhez a tulajdonságok nélküli ember modelljét. „És amikor elvitt a vonat Győrig, majd egy másik Pápa felé, nem érdekelt, mi vár ott engem, csakis az, hogy én most eltárgulok messzire, távolodva megyek mindentől el, végre veszni hagyok mindent. Két bőröndöt viszek oda, semmi más, és fogadhat bármi, nekem arról nem lesz véleményem, mert még csak saját tulajdonságaim sem lesznek. Senkinek érzem én magam, az is maradok, egy semmilyen érzékem oda, az ismeretlenbe. De jó!” (454) Ezt is — mint mindent — árnyal a valóság: hiszen korábban egy tetterre mégis csak képes volt, arra, hogy föllázad a mostohaapja ellen és szakít vele.

A könyv befejezése igazi költői teljesítmény. Az ’56-os Kossuth téri élményekkel kapcsolatba kerül 1964 szilvesztere, a Rákóczi út és a Kossuth Lajos utca hullámszája, az egy hónappal korábban átadott Erzsébet híd ünnepsége. A felismerés, hogy ez ugyanaz a nép, ugyanazok az emberek. „Mert 1964 szilveszterén mindenki vékonyabbnak tűnt, ahogy ott elszántan bohóckodtak. ’56-os mivoltukban ők még cammogtak, vastag kabátjuk alá is alaposan felöltözve, bámészkodó komolysággal, fejüket forgatva bámulták a házfalak belövéseit, keresték az értelmét az odvaikból előbújásuknak. Kárbecslők voltak. Elvégre miattuk lötték szét a városukat, ezek meg most ’64-ben minden felelősség nélkül ugrabugrálnak, ricsajozva fürgén, ide-oda kötekednek, próbálgatják egymást, hátha kiderül, miért lehetnek együtt végre, kinek fognak érdekében állni majd ők, a karcsú fürgék, mi is lesz övelük a szándék, ha már előjöhettek ismét sokan lenni, lármázni, nem úgy, mint azok a néhai, nyolc év előtti elnémult nehézkesek, akik ők hajdanában voltak.” (611)

Aztán egy tébolyult házibuli, ahol a legkülönbözőbb emberek sodródnak össze — a hős édesanyja, pápai barátja, ötvenhatosok, félbolondok —, ahogy összesodródik remény és reménytelenség, tanácsalanság és kétségbeesett vidámság is. Az olvasónak óhatatlanul eszébe jut Nádas Péter *Párhuzamos történetek*-ében az *Áll a bál* című fejezet hatalmas 1961-es házimulatsága. De alig hiszem, hogy Bereményinek eszébe jutott volna. Sem a szövegelemzés nem igazolja ezt, de tapasztalatom sem, amely — tisztelet a kivételnek — nemigen mutat mai magyar írótl érdeklődést kor- és honfitársa iránt. Valószínűleg véletlen találkozásról van szó, amely azonban mindkét esetben rámutat a hatvanas évek tragikus eufóriájára.

Milyen zárómegjegyzést tehetnék beszámolómhöz? A *Magyar Copperfield* irányának ápoltsága — mint idézeteim is mutatják — hagy némi kívánnivalót maga után, de nem vagyok „jó mondat”-fetisizista, s nem gondolom, hogy a hibátlan stílus teszi az írótl. Az életregény jó olvasmány, érdekes korrajz, megrendítő önelemzés.

MÁRJÁNOVICS Diána

Musicophilia addictiva

(Pintér Tibor:
*A harmónia
tébolya,
KrimiMa
sorozat,
Prae
Kiadó,
2019)*

A *Harmónia tébolya* kötetborítója az olvasói reflexeket provokáló munka. Pintér Tibor zeneesztéta első regényének előlapja egy 18. századi festmény részletét mutatja: magas társadalmi státuszról tanúskodó ruhába öltözött alakot jelenít meg, aki ujjai közt kottalapokat tart — a kötetborítón épp csak a kép lényegi eleme, az ábrázolt személy arca nem látható. A regényolvasás folyamán beigazolódik a befogadói sejtés: a szöveg finom összefüggéseket teremt, idővel reflektál a festmény csonkolt alakjára. Jacopo Amigoni 1752-es alkotása a Farinelli néven ismertté vált, kasztrált kontratenort, Carlo Broschit ábrázolja, aki a Pintér-kötetben egy rendhagyó nyomozástörténet mellékfigurájaként jelenik meg.

A Pintér-kötet két idősíkban zajló eseménysorai a történelmi krimi és a művelődéstörténeti regény architektuális elemeit mozgósítják. A kortárs közegben játszódó cselekmény a Koperben élő történész, Marco nyomozását írja le, aki egy „mindenestül önmagába záródó titok”-ként (33) jellemzett talált tárgy, a finoman megmunkált, színezüst vágóeszköz rendeltetését próbálja kideríteni; a 18. századi história pedig egy capodistria-i internátus kórusvezetője, a tökéletes hang titkát elméleti kutatásokkal és fiziológiai kísérletekkel felfedni igyekvő Maestro Domenico Formentelli bizarr munkálkodásáról szól. Formentelli, akinek legfőbb célja „a zene isteni mivoltának feltárása” (182), egy 16–18. században bevett eljárással, a dómkórusba felvett, mutálás előtt álló tanítványok kasztrálásával próbálja beteljesíteni küldetését. Maestro Domenico a beavatkozás szükségességét nem a *castrati* megváltozott fizikai adottságaival magyarázza (a hangszálak növekedésének, megvastagodásának akadályozása, a tüdőterefogat szokatlan megnagyobbodása), hanem — a korban is gyanúsnak minősülő — teoretikus érvekkel indokolja: „A köldökön keresztül vezet az út a testből a lélekbe. Ahhoz, hogy a lélek szépen tudjon a hangon át megszólalni, ezt az utat meg kell nyitni. Mert úgy születünk, hogy ez az út nincs megnyitva, és aki ezüsthagyon akar énekelni, annak ezt az utat szabadabbá kell tennie. Sajnos önerőnkől nem tudjuk ezt megtenni, ezért kénytelenek vagyunk a derék orvostudományhoz fordulni”. (57–58) A regény e megszállott kórusvezető és a kivételes zenei tehetséggel megáldott Matteo Borgo mester-tanít-

vány viszonyának bemutatásával szól a kasztrált fiú balvégzetű történetéről.

A *Harmónia tébolya* a 18. század — szerző által jól ismert — zenetörténeti anyagát rendhagyó módon dolgozza fel. A korabeli kultúra iránt érdeklődő befogadó számára delikát, esztétika- és zenetörténeti utalásokkal dúsított regényben a tényanyagok mellett áltörténelmi eseményekről olvashatunk. A *Harmónia tébolya* Marco kutatása kapcsán metanyomozásra ösztönzi az olvasót: számos szöveghely arra indít, hogy utánajárjunk a regényben feltűnő zeneművek keletkezéstörténetének, a motivikus elemek többletjelentésének (ilyen például Benedetto Carpaccio képe, az *Adorazione del nome di Gesù e i Santi*), vagy ellenőrizzük a kiemelt helyen említett szereplők biográfiai adatait. Ha pedig a regényszövegben reáliaként feltűnő adatok hitelességét megpróbáljuk igazolni, számos esetben vakvágányra futunk: kiderül például, hogy Maestro Domenico Formentelli leghíresebb tanítványai, a gyakran emlegetett, „fenséges hangú” Lorenzetti és Cestarelli (16) fiktív szereplők, üres nyomok, akárcsak maga Maestro Domenico és *Trattato della voce umana* című zeneelméleti munkája, mely „*dicséretesen felépített fejezeteiben sorra veszi az emberi hang fájtáit*” (111 — kiemelés az eredetiben).

Pintér az allúziókban bővelkedő szövegben nemcsak meghatározó szerzőket, kismestereket és kevésbé ismert zeneelmélészeket vonultat fel (többek közt Tomaso Albinonit, Pollarolót, Gasparinit, Giovanni Battista Donit, Giuseppe Tartinit), ma is játszott és kevésbé elterjedt darabokat említ (például Vivaldi *Tito Manlió*ját, Antonio Caldara *Demetrió*ját, Marc Antonio Ziani *Andromedá*ját)¹, hanem fiktív zenei utalásokkal is operál. Nicola Porpora 1735-ös *Polifemo* című operája például invenciózus módon ágyazódik a regénybe. A Porpora-darab, melynek Acis-szólama a zenetörténeti források szerint épp a borítón szereplő Farinelli előadásában vált ismertté,² a regény fordulatot hozó szöveghelyén, egy fiktív előadás keretei közt hangzik el: „[Maestro Domenico] terve egyszerű és kézenfekvő volt. Porpora operáját a maga neve alatt fogja felajánlani Giulio herceg kastélyszínháza számára. A sikert szinte biztosnak látta. [...] Guilio herceg régi vágya fog így megvalósulni: olyan operát adnak elő majd a kastélyban, amely nem szólalt még meg másutt”. (124) A fikció szerint a Monfalconében tartott premiért követően történelmi krimihez illő (így e helyen nem idézendő) fordulat következik be — a kötet ezzel szabályszerűen teljesíti a műfaj fő kritériumát.

A Pintér-mű ugyanakkor a fentiekben vázolt, érdekfeszítő történet ellenére sem problémamentes írás. A *Harmónia tébolya* a témában érintett befogadót kellőképp bevonó, szellemi kalandot szavatoló munka, mely a szerzői tudásanyag felmutatására is felettébb alkalmas. Arra viszont nem ad módot, hogy értékelése kapcsán elhallgassunk bizonyos — karakterformálással, narrációs megoldásokkal és szerkezeti felépítéssel kapcsolatos — hiányosságokat. Pintér Tibor regényének fejezetei, melyek (a szövegrészekkel intertextuális kapcsolatban álló) hangszeres zenei műfajok és operaáriák neveit viselik, a mindentudó narrátor



perspektívájából láttatják Maestro Domenico Formentelli, illetve a történész Marco 18. és 21. századi történetét. Az idősíkok kiszámítható módon, a legtöbb esetben (az *Aria „Voce umana”, Aria furiosa, Aria „Alto Giove”* és *Ricercar ultimo* című szövegrészek kivételével) fejezetenként váltakoznak, a szereplők tudattartalmairól közvetlenül tudósít a narrátor. A karakterek kevésbé bonyolított figurák. A 18. századi szálon: Maestro Domenico „türelmetlen, kíméletlen és könyörtelen” (39) kórusvezető, aki hipokrita antihősként az internátusban szövögeti mestertervét („[a]z elhivatott, kötelességtudó és szerény tanár szerepét adta

elő. Elsősorban azért, hogy ne vegyék észre, mennyivel különb a pátereknél. Padre Grimaldi kenetteljes bornírtságát, Padre Lucchesi jovialis jámborságát és Padre Manfredi érzelmes finomkodását mímelte. Az alakoskodás mögött ő maga tökéletesen elrejtőzködhetett, hogy az öt fiú véletlenül se érezze meg, mi is a zene valódi küldetése a nagy épület falain belül”, 26), s közben sorra kasztráltatja tehetségesnek mutakozó tanítványait. Matteo a kiváló, tekintélytisztelő diák, kinek vesztét mestere megszállottsága okozza. A 21. századi szálon: Marco a lelkes tudós, akit a kutatói hev hajt, s egyetemi nagyelőadásain is csak az éppen aktuális témája foglalkoztatja („Marco nem tudta türtőztetni magát, és egyre lelkesebben beszélt szülővárosának 18. századi kulturális életéről. Egyszer csak azon kapta magát, hogy a dóm zenei életét taglalja, felsorolva a katedrális karnagyainak nevét, majd előadásában egyre részletesebben beszél Domenico Formentelli működéséről. Teljesen váratlanul érte az elmúlt időszak lázas kutatómunkájának feltörése egy olyan szituációban, amelyben ennek semmi helye nem volt”, 136); csatlósa, a buzgó történészhallgató, Guilia Monfalcone rokoni kapcsolatain keresztül épp azokhoz a forrásanyagokhoz vezet tanárát, melyek a kutatás minden fontosabb kérdését megválaszolják.

A *Harmónia tébolya* szereplői tehát kiismerhető, végleteig leegyszerűsített karakterek. A kutatást leíró történet pedig nagyobb zökkenőktől mentes, célirányos eseménysor, ahol a történészi intuíció biztosan vezeti a nyomozást. Itt nincsenek elvarratlan szálak, végül minden fontos kutatói hipotézis igazolást nyer. A korántsem formabontó narráció és a szerzői szimbólumhasználat közt zavarba ejtő feszültség mutatkozik, ugyanis a regényt záró, metaleptikus szövegrész mintha épp az *elbeszélés nehézségeit*, a történelem kiismerhetetlenségét, a múlt eseményeit felidézni igyekvő szöveg fragmentáltságát állítaná:

[Marco] megállt a Prétori palotával szemközt. A késői alkonyatban a méltóságteljes épület a téren szétterülő vízben tükröződött. Az esőcseppek kivehetetlen, hullámzó képpé alakították a palota tükörképét. Marco rászegelte tekintetét a víztükörré, és hirtelen arra gondolt, hogy ebben a képben magát a történelmet látja. A palotának két alakja van. Az egyik a valóságos, a másik annak torzképe. A vízcseppek által szétszaggatott, hullámzó tükörképet figyelte. Hol kirajzolódott a palotából egy-egy részlet, hol elmosódott. Mikor úgy tűnt, hogy összeáll egy kép, egyszer csak maga alá temette a másik. A folytonos hullámzásban a palota állandóan új és új alakot öltő kaleidoszkóppá vált. (212)

Érdekes narrációs eljárásokat sem sikerül felfedezni a műben, az eseményekről főképp dialogikus szövegbetétek alapján értesülünk, melyek a mindentudó elbeszélő közbeszólásaival mesterkéltén hangzanak („replikázott Giulia”, 172, „tódította Marco”, 201, „kajánkodott Marco”, 169). A suta párbeszédes részeket példázza Marco és Giulia évődése, mely a kutatás fő állomásához tartó autóúton hangzik el:

— [...] Egy kamaszt ritkán érdeklik a távoli múlt eseményei.
— Maga is ilyen volt? — kérdezte Giulia ártatlan pillantással.

— A dicső felmenőimet illetően? — kérdezett vissza Marco nevetve.
— Akár azokat illetően is. Nem tudhatom, hogy nem Galilei leszár-mazottja ül-e mellettem.
— No, erről az álmáról is lemondhat. Sem Galilei, sem hercegi rang. A nagyapám óras volt.
[...]
— Jó, akkor maradunk a Formentelli-titok megfejtője titulusnál.
— Remek! Ez már tetszik! Úgy látom, nem hiába utaztunk Monfalconéba, fenséges asszonyom! — nevette el magát újra Marco.
— Tanár úr, elfogadná tőlem az udvari történetíró címet? — kérdezte Giulia fesztelen vidámsággal.
— Megtisztel vele, fenséges asszonyom! Csak ne valljak szégyent a monfalconei udvarban!
— Bizonyos vagyok benne, hogy olyan sikereket fog aratni, mint Domenico Formentelli Giulio de Monfalcone udvarában!
— Fenséges asszonyom, igyekezni fogok helytállni dicső udvari elődömhöz méltó módon, noha személyemben nem tisztelhet oly nagyszerű muzsikust, mint a páratlan *Polifemo* szerzőjét, csak egy szerény történészt.
— Gratulálok, tanár úr, egészen jól elsajátította a 18. századi udvari nyelvezetet. (165–166)

A fenti példák is jelzik: az elbeszéléstechnikai megoldások, a karakterrajz, a poétikai megformáltság nem erőssége a kötetnek — a szépírói eszköztárat érdemes volna tovább bővíteni. A *Harmónia tébolya* viszont mindezek ellenére is jelentős erényekkel rendelkező munka, az imponáló tudásanyagot mozgósító zenetörténeti krimi műfajának egyedülálló darabja.

¹ A sorolt darabok cáfolják a szerzői állítást, miszerint „[e]gyetlenegy zenemű valóságos a regényben, Händel kortársának, Nicola Porporának egy operája, de a többi mind fiktív zene”, lásd: F. SZABÓ Kata: *Kriminális kasztráltak. Interjú Pintér Tibor zeneesztéta krimiíróval*, Népszava, 2019. 11. 23, elérhető: https://nepszava.hu/3057896_kriminalis-kasztraltak-interju-pinter-tibor-zeneeszteta-krimiíróval.

² Lásd: Katherine BERGERON: *The castrato as History*, Cambridge Opera Journal, 8. évf., 2. sz. (1996. július), 167–184, 167; „The first opportunity Leeds would have had to hear his friend [Farinelli] perform would have been on 1 February 1735 in the role of Acis in the première performance of *Polifemo* (Rolli; Porpora), ’wich was performd to one of the greatest Audiences that hath been known this Season.’ Farinelli’s London apotheosis was his first benefint concert on 15 March.” Thomas McGEARY: *Farinelli and the Duke of Leeds: „Tanto mio amico e patrone particolare”*, Early Music, 30. évf., 2. sz. (2002. május), 202–205, 205.

THOMKA Beáta

Knausgård művészi és intellektuális projektje

„a vers válasz arra a nyelvre, ami egy egész kultúrát megsemmisített.”
(Knausgård Celan *Engführung*járól)

Gazdag értelmiségi program és jellegzetes ars poetica rajzolódik ki előttünk, ha éberen követjük Karl Ove Knausgård *Harcom* 1–6. (*Min kamp*, 2009–2011)¹ című regényciklusának az eseményszerű vonulattal párhuzamos rétegét. A norvég író „önéletrajzi projektjének” a magánéleti síkja sokak előtt elfedi a szellemi Bildung, az intellektuális, művészi beérés folyamatát, pedig ennek dokumentálása számomra irodalmi tekintetben meghaladja az előbbi jelentőségét. A ciklus megjelenése óta publikált esszéi a regényben érintett, meghatározó fiatalkori élmények kiteljesedései. Sejtéseim szerint fogékonysága és nézetei alakulásában három művésznek volt döntő szerepe. Ezek Paul Celan, Anselm Kiefer és Edward Munch. A Celan-indíttatás tűnik a legerősebbnek, ugyanis ez befolyásolta a hatodik kötetbe ékelt terjedelmes esszé, a háromszáz oldalas *Név és szám* hangsúlyait, és ez ösztönözte Knausgård elmélyedését a 20. század történelmi és kultúrtörténeti viszonyrendszerének vizsgálatába. A Celan- és a Kiefer-hatás egyébként is elválaszthatatlan egymástól, hisz a jelenkornak nincs olyan képzőművésze, aki a német mesterhez hasonló kitartással térne vissza folyamatosan költészetéhez.

1.

Írásommal egyidőben, 2020 februárjában Knausgård hosszú szöveget közölt Kiefferől a *New York Times*ban *Into the Black Forest With the Greatest Living Artist*² címmel: „Amikor tinédzser éveim vége felé érdeklődni kezdtem Kiefer munkái iránt, ő akkor már a kortárs művészet legnagyobbjainak egyike volt. A nyolcvanas években minden művészet ironikus volt, legalábbis az én köreimben. Minden, a hitelességet is beleértve, konstruktumnak tűnt. Megkönnyezni egy könyvet, filmet vagy festményt azt jelentette, hogy rá lettünk szedve. Ehelyett inkább neveltünk. Ám Kiefer sötét, kemény képei előtt, amiket a náci épületekről festett, vagy a bádogkönyvtára előtt lehetetlen lett volna nevetni. Nem, Kiefer képei előtt megnémult az ember.” Az utalás a korai élményre a regényből is ismerős, abban a telefonbeszélgetésben

hangzott el, amit Karl Ove barátjával, Geirrel folytatott: „Egy erdő, csak fákat és havat látsz, helyenként vörös foltokkal, és néhány költő neve van rá felírva fehérrel. Hölderlin, Rilke, Fichte, Kleist. A legjobb műalkotás, ami a háború után készült, talán az egész múlt században. Mit ábrázol a kép? Egy erdőt. Miről is van szó? Auschwitzról. Mi a kapcsolat? Nem gondolatokról szól, egészen a kultúra mélyéig hatol, és ezt nem lehet gondolatokkal kifejezni. [...] A festmény a *Varus*³ címet viseli, aki emlékeim szerint római hadvezér volt. Nagy csatát veszített Germániában.”

A regénybeli említés is a festő szemléletalakító szerepére utal, a kép leírása pedig Knausgård írói műtfeldolgozásra irányuló intenciójának jelzése. Különös egybeesést ismerek fel saját megrázó, 1997-es berlini élményem és a Knausgård-é között: „Standing before it, you fall silent.” Én Kiefer a *Zweistromland* (1985–1989) installációja, a bádogkönyvtár előtt álltam némán a Hamburger Bahnhofban, melynek hatása évtizedek múlva is változatlanul erős maradt bennem. A két mű, valamint a visszatérő képtárgyak, motívumok, anyagok olyan eszközök, melyeket Kiefer a német történelemmel való művészi szembenézés szolgálatába állított. A *Varusszal* rokonítható *Schwarze Flocken* (2006) képen szürkésfehér, hó borította háttérben, mintha karók, kopár tőkék, rovásírásos jelek lennének, egyes szavak láthatók a tájban, középen nyitott bádogkönyv. A *Rutengänger für Paul Celan* (2005) ugyancsak havas tájat ábrázol szétszórt, száraz ágakkal. A kép anyaga papír, fa, fotóra írott tolljelek, ragasztó. A sellakkal, hamuval készült *Für Paul Celan* (2004) képen a kopár, havas tájban, a barázdák között égett könyvmaradványok.

Knausgård kitart Kiefer mellett, követője a művész jelenkori alkotásait jellemző irányváltásnak is. James Lawrence-szel együtt kísérő tanulmányt írt a reprezentatív 2017-i látlat alkalmával kiadott Kiefer-albumhoz. A kiadvány címe pontosan tükrözi a festő váltását.⁴ A kötetben szereplő pasztell-képek némelyikét a norvég szerző évszak-sorozatának eredeti borítóin is felismerjük (*Om høsten, Om vinteren*, 2015; *Om våren, Om sommeren*, 2016).

A regény szerint a fiatalkori Knausgård látásmódja számára áttörést jelentett a Munch-festészet⁵ megismerése. Képein már

¹ Felhasznált kiadások: Karl Ove KNAUSGÅRD: *Halál. Harcom* 1., ford.: PETRIKOVICS Edit, Magvető, Budapest, 2016; *Szerelem. Harcom* 2., ford.: Petrikovics Edit, Magvető, Budapest, 2017; *Játék. Harcom* 3., ford.: PATAT Bence, Magvető, Budapest, 2018. *Élet. Harcom* 4., ford.: PATAT Bence, Magvető, Budapest, 2019; Karl Ove Knausgård: *Träumen. Das autobiographische Projekt* 5., ford.: Paul BERF, Luchterhand, München, 2015; *Kämpfen. Das autobiographische Projekt* 6., ford.: Paul BERF, Ulrich Sonnerberg, Luchterhand, München, 2018.

² Karl Ove KNAUSGÅRD: *Into the Black Forest With the Greatest Living Artist*, The New York Times, Magazine 2020. február 22.; elérhető: <https://www.nytimes.com/2020/02/12/magazine/anselm-kiefer-art.html>.

³ A kép 1976-ban keletkezett.

⁴ Anselm KIEFER: *Transition from Cool to Warm*. Gagosian Gallery, New York, 2017.

⁵ Karl Ove KNAUSGÅRD: *So viel Sehnsucht auf so kleiner Fläche. Edvard Munch und seine Bilder*. Aus dem Norwegischen von Paul Berf, Luchterhand Verlag, München, 2019. Karl Ove KNAUSGÅRD: *So Much Longing in To Little Space: The Art of Edvard Munch*, Penguin Books, New York, 2019.



nem a fenséges, a kinyilatkoztatás és nem a természet talál formát magának, mint a romantika idején, hanem „az ember foglalt el minden helyet”. „Munchnál az ember alakot ölt, a pszichéje külső formát kap, megrengeti a világot, és amikor az ajtó egyszer feltárult, már csak a világ mint megformálás maradt.” Knausgård viszonylag korán észleli, hogy rá azok a 20. század előtti mesterek hatnak, akiknél „mindig megmarad valamennyi hivatkozás a látható valóságra. Ily módon mindig volt bizonyos objektivitás bennük, vagyis egy bizonyos távolság a valóság és a valóság leképezése között, és alighanem ez volt az a tér, ahol »megtörtént«, amelyben láthatóvá vált, amit láttam, amikor a világ mintha előlépett volna a világból. Amikor az ember nemcsak látja benne a felfoghatatlant, hanem egészen közel kerül hozzá.”

2016 januárjában Knausgård az amszterdami Van Gogh Múzeumban, később New Yorkban és másutt is adott elő Munchról. 2019-ben Norvégia volt a Frankfurti Könyvvásár díszvendége, Knausgård pedig a tübingeni Poetik-Dozentur rendezvénysorozat meghívására előadás-sorozatot tartott. A Munch-tárlatot Düsseldorfban a Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen rendezte ugyanebben az évben, és Knausgård-t kérték fel kurátornak. Ezért kapta a kiállítás az *Edvard Munch — gesehen von Karl Ove Knausgård* (Edward Munch — Karl Ove Knausgård szemével). A *So viel Sehnsucht auf so kleiner Fläche. Edvard Munch und seine Bilder* című kiadvány erre az alkalomra jelent meg. Knausgård a festő életrajzán kívül összefoglalja saját Munch-élményének történetét, és az addig ismeretlen gyűjteménnyel való találkozását, amit a düsseldorfi meghívás tett számára lehetővé. A kiadványban olvasható: „Az én egy work in progress, önmagát az emlékek által érti meg, közöttük éli életét, darabokban és megosztva, a jelenben és a múltban, az érzésekben és a gondolatokban.” Knausgård sem fiatalon, sem később nem leplezi azt, hogy az erőteljes művészi hatásokat érzi és érzelmi tapasztalatként éli meg. „Néha lehetetlen elmondani, hogy egy műalkotás miért és hogyan fejti ki hatását. Képes vagyok érzésekkel és gondolatokkal telten állni egy kép előtt, amiket a festmény közvetített számomra, és eleinte lehetetlen nyomon követni ezeket az érzéseket és gondolatokat ahhoz, hogy kimondhasuk, hogy a szomorúság a színekből következik-e, vagy a sóvár-

gás az ecsetvonásokból, vagy hogy maga a belső élet sűrítődött-e hirtelenül egyetlen motívumba.” A Munch Múzeum raktárában nemrégiben felfedezett alkotások sokasága tovább fokozta a gimnazista első oslói Munch-élményét. A válogatáshoz többek között Anselm Kiefer tanácsát is kikérte, mert a közismert festményeken kívül soha ki nem állított művek sorával találkozott. Knausgård-nak feltűnt, hogy a 19. század végén mintha felrobant volna Munch képi világa, s ez szoros kapcsolatban állt a személyiségében bekövetkező változással. Valami váratlan erő és radikalitás uralja el ekkoriban képeit, amivel Munch meghaladja a realizmust. A kiállítási kötetben Knausgård kitér a mindaddig kiállításon nem szereplő *Festő a házfal előtt* című, az életörömtől, a humort és a melankóliát egyesítő képre is.

2.

Hölderlin és Rilke készíti elő a Paul Celan-vershez vezető utat a *Harcom* zárókötetében. Az *Engführung* (*Fúga*) elmélyült elemzése lényegében a *Név és szám* alapkérdéseinek nyitánya. A *Fúga*ból kiinduló vizsgálódás kísérlet a civilizációs botrány, a kultúra nagy, kísérteties 20. századi kudarcának értelmiségi, írói értelmezésére. A művelődéstörténeti tájékozódás kiterjesztésével Knausgård a saját kritikai viszonyulását szeretné megalapozni. A *Fúga* hermetikus nyelvének és metaforáinak boncolgatása során érzékeli, hogy a vers magából kiguruló „kerék” motívumának nincs köze az ismert szimbolikus és allegorikus jelentésekhez. A realiztikus és a jelképes közötti ambivalencia a krízisben levő korok jellemzője. Ezékiel könyve is ilyen korszak terméke, s a látomásában szereplő kerék ugyancsak kontextus nélküli jelkép, a hiány képe. A metafora alakzatát Emmanuel Lévinas is a „hiányra utalásként” definiálja. „Az a hely tehát, ahol a jelentés elhelyezkedik, egy olyan horizont vagy *világ* fogalma, amelyet egy kontextus, és végső soron egy nyelv és egy kultúra modellje szerint gondolunk el — az utóbbiakba foglalt történelmi részvétellel, kalanddal és »más megtörténttel« együtt.”⁶ Dante *Isteni színjátékában* a két kerék a két szövetség, illetve az aktív és a

⁶ Emmanuel LÉVINAS: *Jelentés és fogékonyság* = Uő: *Nyelv és közelség*, ford.: TARNAY László, Dianoia, Jelenkor – Tanulmány Kiadó, Pécs, 1997, 45.

kontemplatív élet, vagy az igazságosság és az istenhit jelentéseit hordozza. Danténál konkrétumok, térben, időben zajló folyamatok elevenítik meg a szimbólumokat. Celan versének tája a megszűnővel, a halállal áll kapcsolatban. A tájék, a nyom, a fű, a kő, a kerék, a mező, a csillagok időtlen és kulturálisan meghatározhatatlan kategóriák. Knausgård interpretációján végigvonul a jelentésadás kockázatának és a kontextus hiányának gondja. A guruló kerék archaikus és vallási asszociációkat vált ki belőle: a „sehol, semmi, éj, szó” a *János evangélium* nyitó mondatára emlékezteti. Celantól feltételezhetően távol áll ez a lehetőség, holott éppen Jánosnál hangzik el az, hogy „Kezdetben volt az Ige”. Knausgård azzal folytatja a gondolatot, hogy maga az ember és a világban létező minden értelem a szóból ered.

„Sehol se / kérdeznek utánad — // A helynek, ahol fekszen, / van neve — nincs / neve. Nem ott fekszen. Valami / közöttük volt. Nem / láttak keresztül. // Nem láttak, nem, / szavakról / szóltak. Egy se / ébredt föl, rájuk / szállt / az álom.” (Lator László fordítása.) A judaizmusban Isten nevét nem ejtik ki, tetragramaton jelöli, JHVH, Lévinas szerint pedig itt „van neve a névnek”. A helynek „van neve, nincs neve”, s mindez a meg nem nevezhető személytelenségében hangzik el a Celan-versben. Egyszeriben azonban fordulat következik be, és megszólal egy „én”: „Én vagyok, én / én voltam köztetek, nyílt / voltam, hallható, / ketyegtem nektek, lélegzetetek / engedelmeskedett, én / vagyok még mindig, / hiszen / ti alusztok.” Knausgård figyel a „vagyok, voltam, vagyok” igék jelen–múlt–jelen idejére. A halál időtlen, maga a nem-idő, nem állapot és nem tulajdonság, hanem mindezek hiánya. Sőt még az sem, hisz nem létező, csupán a világot absztraháló nyelv teszi létezővé. A *Fuga* kommentárjának további támaszai Nothrop Frye, Gershom Scholem, Aquinói Tamás és a Celan-verset interpretáló Peter Szondi reflexiói. „Az *Engführung* első része átvizsgálja a szubjektumot, a szerzőt és olvasót, egy másik *tájba*, mely egyidejűleg a halál és a szöveg.”⁷ Knausgård már a *Fuga* említése előtt jelezte azt, hogy nem elég felkészült a költészet értelmezésére, mégis a versnek szánt negyven könyvoldal inkább ennek ellentétéről győz meg bennünket: foglalta annak a két évtizedes intellektuális felkészülésnek, amelynek során íróvá vált.

Az árnyalt stíluselemzés vissza-visszatér az *Engführung* „Verbracht” kezdőszavához (amelyet a magyar fordításban az „elszórva”, a norvégban az „innbrakt”, az angolban a „deported”, a horvátban a „sproveden” szónak feleltetnek meg). Az értelmezés nehézségei nem azonosíthatók a megértés nehézségeivel, írja Knausgård. A megszólított „te” lehetne akár az olvasó is, akinek a sürgetések szólnak: „Ne olvasd — nézd! / Ne nézd már — menj!” A könnyes szem homálya a tehetetlenség képe, a nyelv pusztulásának megfelelője. A nyelv az elpusztítottakkal, a megsemmisített „mi”-vel, „wir”-rel együtt szűnt meg. A vers új értelemlétesítés, a veszteség megérzéskítésének kísérlete. Ezt hordozza a háromszor megismételt „hamu”, az „Asche” szó. Az elemző óvatosan veti fel a kérdést, hogy vajon nem redukciót jelent-e, ha a „hamu” szót a holokausztra vonatkoztatja, mivel a

vers éppen a jelentés nyitottságát példázza. A megnevezhetetlent érinti, ami a sajátos, a történelmi idő, az alapvető egzisztenciális kategóriák fölé emelkedik, melyek között központi helyen áll a nyelv és a valóság közötti viszony. Az emberi nem katasztrófája nélkül, amit a holokauszt jelent, a vers csupán a halál megsemmisítő hatalma feletti töprengés lenne. Nem válna elégiává, a halottakért, az elpusztult „mi”-ért elhangzó rekviemmé.

Ha az „Elszórva / a térbe / a / bizonyos / nyomokkal: // Fű. / Fű, / rongyosra írva.” sorok után ismét a Kiefer-festményre pillantunk, mintha a „Gras, auseinandergeschrieben” hirtelen felemelkedne, s a fehérrel írott német nevek már nem csupán a hóval fedett fűben, hanem a fák magasában az egész erdőt beborítanák. Ezek közül emeli ki Knausgård a nagy költőket, akikről kiindulva megkockáztatta az *Engführung*, majd a *Todesfuge* megértési kísérletét.

3.

Milyen út vezetett a fenti problémafelvetésig Knausgård négy évtizedet felölelő önéletrajzi elbeszélő programjában? A mű megkönnyíti a választ, hisz árnyaltan dokumentálja az emberi, értelmi és érzelmi alakulást befolyásoló olvasmányokat és hatásokat. Az intellektuális és művészi formálódás, az önképzés tanúságairól, a személyiségfejlődés szempontjából meghatározó irodalmi, képzőművészeti forrásokról kommentárok, képleírások számolnak be a hatkötetes ciklus legtöbb darabjában. A *Név és szám* az önértésre törekvős megkerülhetetlen feltételeként veti fel a 20. századi európai történelem drámai kérdéseit: a múlt történéseinek megértése nélkül a saját kortapasztalat sem válhat hitelessé.

Knausgård kivételes fogékonyságú személyiség, számára a vers, a kép, a regény atmoszférája, az *Őszövetési* könyvek és a század társadalomtörténete is mind a továbbnyomozás, a kutatás alkalmai. Az elfogadott és az elutasított példák az okulás és építkezés lépcsőfokai számára. „Művészettörténet szakra jártam, ezért hozzászóltam a művészet leírásához és elemzéséhez.” Karl Ove később a bergeni Íróakadémia hallgatója, e két biografikus adaléknál azonban fontosabbak a saját hang, ízlés és ars poetica kialakításához vezető útnak az irodalom- és művészettörténeti reflexiókban megnyilvánuló tanúságai. Regényt ritkán látnak el a szerzők irodalomjegyzékkel. A 6. kötet azonban kivonatos jegyzéket fűz a ciklushoz, amelyben az írókon, művészeken kívül (Bachmann, Borges, Broch, Canetti, Celan, Genet, Joyce, London, Rilke, Da Vinci, Zweig) gondolkodók (Agamben, Arendt, Frye, Heidegger, Latour, Lévinas, Scholem, Sloterdijk és mások) művei, továbbá a Hitler-önéletrajz, a hitlerizmust és a nacionalizmust feldolgozó, új társadalomtörténeti kutatások adatai szerepelnek. A Hitler-téma és a címadás nem véletlenül váltotta ki viták sorozatát, ahogyan Knausgård Handke-kommentárja is. Kibontakozásukat és lezárulásukat követve mintha tisztázódtak volna a szerzői intenciók.

Ha időrendben, lépésenként követjük a hivatkozásokat, akkor a szövegben előbb azok a festők merülnek fel, akikre az elbeszélő érzékenyen reagál. Rembrandt időskori önarcképe az önmegismerés mintájává válik számára. Caravaggio, Blake, Turner, Vermeer, Ruisdael, Claude Lorrain, Constable képei „az erő és a szépség hullámain”, „a kimeríthetetlenlenség, a szépség, a jelenlét érzését” váltják ki belőle, noha tudja, hogy mindez idegen az uralkodó normáktól. „A kortárs művészet, vagyis az a művészet, amelynek elvileg érvényesnek kellene lennie rám, nem tekintetértéknek az érzéseket, amelyeket egy műalkotás vált ki. Az érzés alsóbbrendű volt, sőt talán nem kívánt melléktermék [...]. Még a naturalisztikus ábrázolásmód sem képviselt értéket, hanem naiv és rég meghaladott stádiumnak tekintették. Így aztán nem sok értelme maradt. [...] *Igen, igen, igen*, mormoltam. *Ott van. Oda kell eljutnom*. De vajon mit helyeseltem? Hová kellett eljutnom?” E korai tapogatózást igazolja a születendő önéletrajzi fikció kettős kötődése: erős emocionalitás és ennek ellentétéként egy végletekig vitt, részletező tárgyszerűség.

Tanulmányainak tárgyai egy időszakban Paracelsus, Baszileiosz, Lucretius, Thomas Browne, Olof Rudbeck, Szent Ágoston, Aquinói Szent Tamás, Albertus Seba, Werner Heisenberg, Raymond Russell, a *Biblia*, Dürer- és Max Ernst-monográfiák és más tudományos kézikönyvek. „Ez nem a tudásról szólt, hanem az auráról, amelyet a tudás áraszt magából. [...] A megértést nem szabad összekeverni a tudással, mert szinte semmit sem tudtam...” Az ízlés, affinitás kibontakozásában fokozatosan tisztázza az irodalmi attitűdökkel és a nyelvelméleti felfogásokkal kapcsolatos álláspontjait is. A magas modernizmus művészetén, Adornón, Benjaminon és Blanchot Orpheusz-esszéjén töpreng, míg Lacan, Derrida, Kristeva teóriái idegenek maradnak számára. Elveti Heidegger tételét („a világot a nyelv hozza létre”), valamint elutasítja a posztmodernitás nyelv- és szövegfelfogását is, Calvino, Borges, Cortázar prózájának konstruáltságát bírálja.

Dosztojevszkij *Ördögök* és *A Karamazov testvérek* regényeinek olvasásakor írja: „Ott találtam meg újra a fényt. De ez nem a nagy, világos és tiszta fény volt, mint Hölderlinnél; Dosztojevszkijnél nem voltak magasságok, sem hegyek, sem isteni perspektíva, minden lent volt az emberiben.” „Alázat és önmegtagadás, ezek Dosztojevszkij legfontosabb regényeinek eszményképei, és a nagysága abban rejlik, hogy ezek sosem a cselekmény keretein belül valósulnak meg, mert íróként pontosan ez a saját alázatának és önmegtagadásának egyik eredménye. A legtöbb nagy íróval ellentétben Dosztojevszkij maga nem észrevehető a regényeiben.” A *Harcom* egy ezzel ellentétes programot fog maga elé állítani. A klasszikusok közül Rimbaud, Ibsen, Strindberg, Tolsztoj, Trakl és Rilke művei következnek. Knausgård a *Biblia* új norvég fordításának nyelvi tanácsadója, ami értékes tapasztalatokkal jár számára: később is gyakran tér vissza hozzá, Mózes 3. könyvét, Ezékiel próféta könyvét kommentálja. Vizuális élményt jelent számára Tarkovszkij *Sztalkere*, David Hockney, Per Maning fotográfus, Warhol azonban nem.

Korán felfedezi a maga számára Anselm Kiefer festészetét, mint erre korábban utaltam, továbbá Simon Schama *Landscape and Memory* monográfiáját, Delacroix naplóit. Thomas Bernhard hatása közelebb viszi a saját nyelv kialakításához: „Bernhardnál semmiféle tér nem nyílt meg, minden a reflexió apró kis kamrájába volt zárva, és annak ellenére, hogy ő írta az egyik leghátborzongatóbb és legmegrázóbb regényt, amelyet valaha olvastam, a *Kioltást*, nem ez volt a módja annak, ahogy látni akartam, nem ezen az úton akartam járni.” A saját útkeresésben többször emeli ki Hamsun stílusát és Hemingway nyelvét (*Édenkert*). Saját korai novelláját elfogultan olyan jónak tartja, mint az *Indián tábornok*, s a kötet címre utalva jelzi: „Én a mi időnkben írtam, ezért lett ilyen.” „Azon kell dolgoznom, hogy a belső hangulatokat hogyan alakítsam át külsőkké”, írja korai naplójába. „De hogyan? Könnyebb leírni, hogy mit csinálnak az emberek, de szerintem az nem elég. Ugyanakkor Hemingway ezt tette.”

Knausgård nemzedéki élményei Kerouac *Úton*, Salinger *Zabhegyező*, Bukowski *Posta* című műve, a posztmodern norvég Jan Kjarstad és további svéd, dán, norvég kortárs regények. „Ezeket a könyveket olvasva ellillant az a hatalmas, nyomasztó vágyakozás, amely egyébként mellkasomra nehezedett, de tízszeres erővel tért vissza, amint letettem őket. És ez így ment végig a gimnáziumi évek alatt. Gyűlöltem minden tekintélyt, ellenálltam az egész nyomorult áramvonalas társadalomnak, amelyben felnőttem, a polgári értékeivel és materialista emberfelfogásával együtt. Megvettem mindent, amit a gimnáziumban tanultam, azt is, ami az irodalomhoz kötődött; az, amit tudnom kellett — minden tényleges ismeret, az egyedüli igazán szükséges tudás —, az általam olvasott könyvekben és az általam hallgatott zenében rejtett.”

Milan Kunderát jellemezve írja: „folyton kirángatta a szereplőit a cselekményből, ő maga lépett közbe, és hol erről, hol arról kezdett hosszasan elmélkedni, miközben a szereplői csak várták mozdulatlanul az ablak előtt, vagy ahol éppen voltak, hogy befejezze az eszmefuttatását, és újra megmozdulhassanak. Ilyenkor látszott, hogy a cselekmény csak »cselekmény«, a szereplők pedig csak általa kitalált »szereplők«, tudni lehetett, hogy nem léteznek, akkor pedig miért kellene olvasni róluk? Kundera szöges ellentétben állt Hamsunnal, senki más nem foglalkozott annyit az alakjai jelenlétével a világban, és én ezt kedveltem jobban, legalábbis egymással szembeállítva a kettőt, például a fizikai és a realista szemszöveget az *Éhség*ben. Nála a világnak súlya volt, még a gondolatokat is megragadta, míg Kunderánál a gondolatok a világ fölé kerekedtek, és kényük-kedvük szerint irányították.” A mesterségen töprengve Márquez élettelségét szeretné követni, a történetek bőségét, a pillanatban való jelenlétet, amit Hamsun fikciójában becsül. Noha írásmódja érett íróként sem fog a kolumbiai író poétikájához közelíteni, pontosan észleli az európai és a dél-amerikai elbeszélésmód egyik alapvető különbségét. A központi történetszála támaszkodó regényekkel szemben a dél-amerikait szinte szétveti a történetbőség, a sok fő- és mellék-cselekményszál.

⁷ Peter SZONDI: *Celan-Studien (Durch die Enge geführt)*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972, 59.

A bergeni Íróakadémia új impulzusokat ad a 19 éves Karl Ovének. Barátjának, Tore Renbergnek, akivel itt ismerkednek meg, majd együtt muzsikálnak, előbb bontakozik ki az írói pályája. Knausgård nem leplezi a nehézségeket, hogy nem könnyű megbirkózni Blanchot-val, noha érzékeli az *Orpheusz pillantása* jelentőségét. Nyugtalanág keríti hatalmába az olvasottak és a benne feleledt kíváncsiság nyomán. Hiányolja önmagában Naipaul nyugalmát, mert egy erdőt sem tudna leírni, nemhogy a megérkezést, mint ő a *The Enigma of Arrival*-ban. Folyamatos kértelyek gyöttrik, s már e korai időszakban kijelenti azt, amit majd a több mint négyezer oldalas regényciklus zárómondatában is megismétel, hogy sosem lesz belőle író. Az irodalomról tud írni, irodalmat alkotni azonban nem. Kritikusaitól eltérően nem látok összefüggést Knausgård és Proust prózája között, a ciklus végén mégis felsejlik egy tudatos vagy véletlenszerű, esetleg tisztelgő párhuzam *Az elrűnt idő nyomában* zárómondatával. Nem kis megnyugvással tapasztaltam jóval véleményem megfogalmazása után, hogy több beszélgetésben elhangzott kijelentése: Proust nagy csodálója, ám magát véletlenül sem sorolná utódai közé. Nagy élménye volt Thomas Mann *Varázshegye*, a *Doktor Faustus*, a *Halál Velencében*. Vitája is akadt emiatt Espen költő barátjával, aki akkoriban már Ekelöfot, Celant, Ahmatovát, Madelstamot olvasta. Thomas Bernhard művei is látóterébe kerülnek. Rendkívül plasztikus a kép, ahogyan megjeleníti az *Irtás* és a *Kioltás* elsődleges élményét, a felvillanyozó megrázkódtatást, a rádöbbenést. Minden mély új benyomást testi állapotként rögzít, azt a lelkesedést is, amit a Bernhard-próza váratlanul kivált belőle. A halál, az élet kíméletlenségének megtapasztalása oly hideg, éles, kegyetlen, felfoghatatlan, Bernhard kitartó nyelvi ritmusa által mégis már-már szépséggé válik. Karl Ove úgy érzi, hogy mindez átárad beléje, s hogy a megindulás által maga is így tud majd írni. Mire azonban saját mondataihoz érkezik, teljes erőtlenségüket és élettelenységüket tapasztalja. Többször megismétli, hogy prózája számára elérhetetlen Bernhard mércéje. Jonathan Franzen és Coetzee apropójából felveti a kérdést, vajon van-e összefüggés a kiválóság és az egyediség között, s vajon ez teszi-e a sajátosságot egyedivé.

Helsingøri útja után különös összefüggésben érinti Hamlet belső vívódását. *Az Ószövetség* elbeszélsmódjában mindent a fizikai valósággal szoros összefüggésben álló cselekedetek fejeznek ki. A görög eposzokban is a konkrét körülmények és megtörténések uralkodnak. *Az Újszövetség* ezzel szemben valami egészen mást képvisel. A Jeruzsálembé érkező Krisztus lelki borúja a választásnélküliség sötétsége, s ez a meghatározója Hamlet állapotának is. Oidipusz király történetében az elkerülhetetlenség a sors, noha erről neki nem lehet tudomása, Krisztus és Hamlet esetében pedig ez a maguk által választott irány. Oidipusz vak, Krisztus és Hamlet azonban tágra nyitott szemmel néz a sötétségbe. Knausgård Shakespeare-, Hölderlin-, Cervantes-, Dosztojevszkij-, Flaubert-stúdiumaiban és -feljegyzéseiben azokat a kérdéseket exponálja, amelyeket megkerülhetetlennek vél saját poétikája és a témává tett regényírás szempontjából is.

Madame Bovary, Don Quijote, Miskin herceg a kiindulópontja a szabadság, az önazonosság, a feltárulkozás, a kimondható, vállalható, a személyesség, a személytelenség, a reális, a fikció, a névvel jelölhető, a névtelen problémaköre tárgyalásának.

A névvel kapcsolatos reflexióknak külön jelentősége van a műben. Többek között azért is, mert a *Harcom* első kötetének kézirata a leplezetlen nyíltságú hangvétel miatt, ahogyan apja alakját megjeleníti, s ahogyan annak halálát elbeszéli, felháborodást vált ki egyes családtagokból. Knausgård védekezik és megkísérel a forma felől eljutni az igazság kérdéséhez. Egyik indíttatása Peter Handke *Wunschloses Unglück* című önéletrajzi művéből származik, melyben az osztrák szerző anyja öngyilkosságáról ír. Ráismer a közös élményforrásra, s éppen ez vezet a kettejük közötti lényegi szemléleti és irodalmi különbség felismeréséhez is. Az esztétikai eltérés Knausgård számára a saját célkitűzés és poétika mind pontosabb körvonalazását eredményezi. Az *én* azonossága, személyessége, egyedisége vagy elvontsága irodalmi problémaként fontos számára. Egyértelművé válik előtte az áthidalhatatlan nézetbeli differencia is, ami őt a nemzeti szocializmus kérdésében Handkétől és Hamsuntól megkülönbözteti. A politikai egyet nem értés mélyebb rétegét az *én* sajátosságai és a *mi* közösségi, társadalmi valósága közötti viszony értelmezése jelenti. A regény egyik központi problémája a társadalmi én és a magánszemély konfliktusa, s a szöveg vége felé ismételtelen visszatér annak a tapasztalatnak az összegzésére, amelyhez a regény megírásával eljutott. Az egyik kérdés, melyet az írás megnyitott előtte az, hogy mit érünk el a társadalmi normaszegéssel, a titkolt és rejtett tartalmak leírásával, amit mindenki kerülni szokott. A világot e normák olyannak mutatják, amilyennek lennie kellene, s mindent, ami ezzel ellentétes, el kell hallgatni. Ilyen az alkohol áldozatává vált apa története is. A kíméletlenség, a szabadság, az igazság az egyes ember oldalán áll, a rejtegetés pedig a társadalomén. Ha az egyén valóságát és igazságát kívánjuk kifejezni, akkor a társadalomét kell megszegni. Ha még kíméletlenebb lettem volna a bemutatásban, írja, regényem még igazabb lett volna.

A szerző megosztja keresztnévét elbeszélőjével és központi alakjával, és a regény többi szereplőjét is saját nevükön szerepelteti, ami ellen családjának, barátainak egyes tagjai nem tiltakoznak, felesége, anyja sem, mások azonban perrel fenyegetik. A *Név és szám* című fejezet szerint csak a név létezhet változatlanul a valóságban és a regényben, minden más csak utalás valamire, a házra, a fatörzsre, nem maga a ház vagy a fatörzs. A név individuális, lokális, bensőséges, ez teremt kapcsolatot testünk és a társadalmi élet között. Azonosságot csak a saját név képviselhet. S noha a regény kulcsát Knausgård a hiteles nevek szerepeltetésében látja, mert a nevek nélkülözhetetlenek a valóság nyereségének és önkényességének megjelenítéséhez, az elbeszélő végül kénytelen lemondani apjának néven nevezéséről. Ő lesz az egyetlen névtelen alakja a történetnek. Belátja, hogy kimondottan veszélyes ismertnek lenni, önmagunkat kitenni a figyelemnek és a tekintetnek. Ha a névadással megnyitjuk a magánéletet,

hétköznapijainkat, ismertté és leplezetlenné válunk a nyilvánosság, a közösség előtt.

A regényben Knausgård szerint a név alakként működik, amely idővel történetté lesz, majd egész életté, és kivételes esetekben egy egész korszakot egyesít magában, sőt egyetemes tartalmak jelképévé válhat, mint Madame Bovary, Julien Sorel, Hamlet. Ingeborg Bachmann úgy vélekedik, hogy Thomas Mann az utolsó varázsló, aki a névadással nemcsak a személy tulajdonságait és jelentéseit sűrítette, hanem azét a kultúráét is, amelyből származnak: Hans Castorp, Adrian Leverkühn, Tonio Kröger, Serenus Zeitblom. Mann Prousttal együtt egy korszak lezárója Knausgård szerint. Ebben az időben írja prózáját Kafka is Prágában, ám nála megváltozik a névadás rendeltetése. K. vagy Joseph K. anti-név, az egyéni és a lokális sajátosság megvonása a hőstől. A redukció által ő „valakivé” válik. Távoli rokona Knut Hamsun műve, az *Éhség* fiatalkori alteregójának, akihez Knausgård többször visszatér. Hamsun célja egy hitelesebb realizmus elérése, hősének nincs sem neve, sem gyermekora, sem otthona, sem barátja, sem múltja. Mindezek ellenére személyiség, aki idejének, korának nem, csupán önmagának a képviselője. „Nevek! Eh, mi a név!”, idézi és hosszan kommentálja Joyce *Ulysses*-ének 9. fejezetét. A regényciklus zárókötetébe ékelt esszé akár az „értekezés a névről” címet is kaphatta volna. A gazdag példatárnak fontos forrása Ingeborg Bachmann *Der Umgang mit Namen* című 1960-os frankfurti előadása, amelynek alapján Knausgård Faulkner *Hang és üvöltés*ét is új látószögéből tekinti át.

Knausgård-t a művészeti indíttatásokon kívül Adorno és Horkheimer művei indítják el a civilizációs összeomlás kérdése felé. Hitler *Mein Kampf*-ját az emberi gonoszság szimbólumának nevezi, amelyet „mintha maga az ördög írt volna”. A felhőrdülést kiváltó címadás, hogy miért tartott ki a *Min kamp*, a *Harcom* mellett, nem marad indokolatlan a műben. Egy megjegyzést betoldva említeném, hogy Jugoszlávia utódállamaiban ezzel szemben nem voltak elutasító reakciók Svetislav Basara *Mein Kampf* című „antifasiszta börleszkjének” megjelenésekor 2011-ben. Ugyanabban az évben, amikor a *Min kamp* 6. kötete megjelent Norvégiában. A megvetés és undor a szerb írórt kíméletlen antifasiszta szatíra megírására ösztönözte, Knausgård-t pedig arra készítette, hogy elmélyedjen a két világháború közötti irodalom- és társadalomtörténetben. A kortárs kutatásokat a katasztrófához vezető út megértése érdekében jegyzeteli, több száz könyvoldalt szentel az első világháború utáni európai közérzet kérdéseinek, a két világháború közötti Bécsnek, Weimarnak, az idő és a pszichológia, a művészet és a politika összefüggéseinek. Albert Speer emlékiratait, az ifjúkori Hitler barátja, Kubizek, valamint Victor Klemperer filológus könyvét, Ian Kershaw Hitler-biográfiáját kommentálja. Vissza-visszatér az „én, te, mi, ők, azok” fogalmainak veszélyt hordozó jelképiesüléséhez. A tragédia az előtörténet, amire a legtömörebb módon reagál az idézett Celan-vers: „a vers válasz arra a nyelvre, ami egy egész kultúrát megsemmisített”.

A művek és eszmék egybevetése során többször visszatér Joyce-hoz, *Ulysses*, *Stephen Hero*, illetve Stefan Zweig, Jack London, Rilke, Kafka, Max Brod, Thomas Mann, Hofmannstahl, George, Freud, Simmel, Marcuse, Ernst Jünger nevei sorjáznak. Kor- és kultúrtörténeti kutatásokat folytat, a fenséges élményének elvesztése foglalkoztatja, a szent és az isteni élményét tárgyaló Rudolf Otto, Mircea Eliade. Broch *Vergilius halála* kezdőmondatát idézi, amihez hasonlót több százada nem írtak le Európában: „...gyöngyházfénnyel tárult ki fölötte az égbolt kagylója...”⁸ Brindisium kikötőjének tengeri napnyugtájáról Claude Lorraine antik kikötő képére asszociál, majd az ennek hatására született Turner-festmény képleírásával folytatja: a *Didó Karthagót építi* forrása az *Aeneis*. Valahányszor képekkel találkozik, Knausgård nem rejtí lelkesültségét, míg irodalmi élményeinek felidézésekor illet nem tapasztalunk. A művészet tudás, ebben összegezi a három említett alkotás által kiváltott benyomásait. Olav Duun norvég szerző *Juwiksfolket* (*Juwiki emberek*) regényének indítását egybevetve a nála tíz évvel fiatalabb Brochéval azt írja, hogy mintha a norvég történet a civilizáció peremén játszódna. Ha viszont a másik norvég szerzővel olvassa együtt, akkor kiderül, hogy míg Duunnál mintha az alakok érzelmei, megtörténései inkább a térség s nem önmaguk kifejeződései lennének, Hamsun hősei viszont már sehova sem tartoznak, származás és múlt nélküli figurák. A lokális szemben az egyetemessel — ez Knausgård visszatérő elméleti kérdése.

A *Harcom* regényciklus kilenc fejezetéből csupán a nyolcadikba illesztett esszé, a *Név és szám* a címmel ellátott alfejezet. Felépítése és tárgya elüt a többi emlékidéző történettől és az elbeszéléssel egyidejű köznapi eseménybeszámolóétól. Az alcím „név” fogalmának kiemelése kezdettől fogva egyértelműnek tűnt, hisz művészi problémaként többször felmerült korábban is, majd a kézirat első része által kiváltott ellenérzések és támadások alkalmával is. A szerző poétikájának részévé tette a stratégiát, mely szerint az önéletrajzi fikcióban csak eredeti nevükön jelenhetnek meg az elbeszélő és a szereplők. A „szám” hangsúlyozása ezzel ellentétben nem volt eleve egyértelmű. Észlelhető volt ugyan az *én* és a *mi* viszonyának, vagy a *mi* és az *ők* szembenállásának vonatkozásában, amit a primitív közösségek nem ismernek, az *Ószövetség*ben azonban már fontos a közöttük levő határvonal. Az egyén és a közösség viszonyát illetően ugyancsak, ami a *Harcom* fiatal, felnövekvő alakjának szempontjából a beilleszkedés, az elfogadás, a szocializáció lélektani, emberi és elméleti problémájaként vetődik fel. Knausgård korábban Mózesnek az áldozatokat részletező 3. könyvének idézett. *Az Újszövetség* egy hosszú út berekesztése, amelyben Jézus maga válik áldozattá, egyes emberként áll a sokaság előtt, tagjainak pedig a felebaráti egyenlőséget hirdeti. Mózes 4. könyvének (Numeri) felfigyel a számszerűsége, a törzsek pontos számbavételére. Megragadja a nyelvet, az események, helyek konkrétsága: „Föld, homok, utak, házak, vér. Utazások, születések, harcok, menekülés.” Michel Serres kérdését idézi: mi-

⁸ Hermann BROCH: *Vergilius halála*, ford.: Gyórfy Miklós, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1976, 41.

kor megy át az „itt” „ottba”. Számára ennél is fontosabb a kérdés, hogy mikor válik a „mi” „ökké”. A lokális földrajzi fogalom, ám egyben társadalmi is. A lokális tér fogalma az elhatárolással tartható fenn. Az embereket a tulajdonjog köti a helyhez: szoba, ház, birtok, enyém, tiéd, miénk, övék.

Az esszé vége felé mintegy a stúdiumok összefoglalásaként ismét felmerül a folyamatos szorongás kérdése, aminek forrása az egyén számára a kényszer, hogy megfeleljen a közösség elvárásainak. A társadalom hatalma csak akkor mutatkozik meg, amikor előírásait megszegik, megszabadulni azonban nem lehet tőlük. Kudarc és vallomás egyben a kijelentés, hogy az *én* igazsága minden igyekezet ellenére sem egyeztethető össze a *mi* igazságával. A társadalom erkölce felette áll a személy őszinte önfeltárulkozásának, igazának és szabadságának. Erre utal Heidegger „Se” fogalma, az átlag, a kispolgár, a *mi* diktatúrája. A tömeg, az arc-talan nyilvánosság nem ismeri sem az *én*, sem a *te* kategóriáját. Jean Genet Rembrandt-esszéje az időskori Rembrandt-önarckép élményét idézi benne: „Én te vagyok.” Celan versében az áldozatok névtelensége egyesíti az én hangját a többiek hangjával. „E hang az én, a te, a mi, az ők, az azok hangja”, írja Knausgård.

Az olvasmányok, a művészeti élmények, az értelmiségi tapasztalat keresztmetszete felerősítik a *Harcom* ciklus központi emberi, művészi és morális problémáit. Kezdetről fogva nyilvánvaló, hogy a regény keletkezését befolyásoló halál- és veszteség-élménynek, valamint az apa-fiú viszonyoknak különleges szerepe van. Hamlet, Stephen Dedalus, Jézus, Kafka, Proust, valamenynyien fiak, és nem apák voltak, írja a regény vége felé. Fontos példák számára, s noha az előtérben a fiú, Karl Ove megrendülései állnak, apa-szerepben is követhetjük történetét. A másik fontos kérdéskör, a ténytudás és a fikció nem csupán elméleti vonatkozásban, hanem a saját működéssel kiváltott reakciók által is elbeszéléstárggyá válnak. Téma tehát a regény megírása, ám a regény s a regény következményei közötti konfliktus krízise is. Jelentős teret kap az egyén és a közösség, a személyes és a nyilvános, a társadalmi én és a magánszemély közötti ellentét. „Ha etikátlannak ítélik az egyén valóságának legőszintébb leírását, és botrányt vált ki, láthatóvá válik a társadalom ereje, s ezáltal az egyén szabályozásának és ellenőrzésének módja is.”

Rá kell döbbsennie arra, hogy minden közül a legvalótlanabb és a legnagyobb fikció maga a valóságosság. A regény fogalma kezeskedik a kitaláltságról, ám Knausgård elégtelennek tartja a szerző és az olvasó paktumát, megszegi azt, lerombolja a személyes én és az írói én közötti válaszfalat. Kitart az őszinte és kíméletlen megmutatkozás programja mellett, legyen szó apjáról, saját esendőségéről vagy családjáról. Vállalja a kockázatot, a botrányt, saját hiúságát, az önmegsemmisítést, a nyilvánosság ítéletét, a megbecsülés és az elutasítás végpontjai között mozgó kritikai visszhangot. Törekvése, poétikája, érzékenysége, útjának és értelmiségi kiteljesedésének dokumentálása ritka gazdagságú opust engedett át a harminc nyelvnél is nagyobb nemzetközi olvasótáborának. Az elismerések talán éppen a Knausgård-projekt kihívásait és kitartó következetességét honorálják.

VONNÁK Diána

Ezredszer, most állatokkal

(Marcel Beyer: *Kaltenburg. Magvető, 2020*)

Marcel Beyer *Kaltenburg* című könyve egy idősödő ornitológus, Hermann Funk monológja. Egy elsőre jelentéktelennek tűnő epizódból bomlanak ki Funk emlékei: látogatóba érkezik hozzá egy fiatal tolmácsnő, Katharina Fischer a drezdai madártani intézetbe, aki a környék madárfajait szeretné egy munkája miatt memorizálni. Az intézet, a memóriagyakorlatokhoz használt kitömött állatok és a kettőjük között kibontakozó töredékes beszélgetés egyre messzebb gyűrűző feltáró munkát indítanak el Funkban, mely munkának központjában nem csak a saját élete, hanem Ludwig Kaltenburg etológusprofesszorhoz fűződő viszonya áll.

A regény komótosan közelít a gyerek Hermann saját emlékeihez, a botanikus apához és a kortársaitól elzárt, tudós kolégák közelében töltött évekhez. Először szinte nem is tűnik fel, hogy a második világháború éveiről van szó, csak a drezdai bombázásban meghalt szülők, a bombázás előtt a városban tett látogatás felidézése során áll össze a kép. A szülők alakja — és a legtöbb fontos szereplőé is — sokáig elmosódott, az epizódok az újra- és újra nekifutó emlékezet ostroma nyomán részleteződnek, de összességében lineárisan halad a történet. Fokozatosan bomlik ki az emlékezet tárgyát képező idő politikai dimenziója is, utalásokból áll össze a negyvenes-ötvenes évek, majd ’56 és ’68 jelentősége a drezdai értelmiség számára, akkor már a felnőtt Funk és közvetlen köre szemszögéből.

Az emlékezés irányítottá válik, a tolmácsnővel folytatott, hónapokon átívelő beszélgetések adják a vázát. Nem világos, hogy lesz ezekből a szórványos találkozásokból egy belső memoár, Funk életén átívelő narratíva. A beszélgetések motorja nem Hermann Funk saját közlésvágya: mind ő, mind Katharina Fischer Kaltenburg professzorhoz próbál közel férközni, aki gyerekkortól meghatározó, de mindvégig távolságot tartó, szinte személytelen apafigura Funk életében — és a náci párt korábbi tagja, kórházi emberkísérletek résztvevője.

Mivel Hermann Funk nézőpontja marad mindvégig a regényszöveg kiindulópontja, Funk viszonya a körülötte zajló politikai játszmákhoz pedig egy értetlen, kivonuló, de azért szimpatikusan elfogadható döntéseket hozó megfigyelő marad, a címadó Kaltenburg döntéseit is csak távolból, igen kontúr-talanul látjuk. Ezzel együtt is konzervatív regény a *Kaltenburg*:

története van, egy kiábrándulás története, minden kísérleti elem ennek szolgálatában marad.

Az eddig megjelent kritikák fontosnak tartják, hogy a *Kaltenburg* az emlékezés regénye, hogy töredezett, köröket járó narratívái hitelesen mutatják meg az emberi memória működését. Pedig a *Kaltenburg* nem igazán hiteles emlékezés-regény. Beyer motívumok sulykolásával biztosítja túl, hogy az olvasó észrevegye, az emlékezetről szól a regény. Megbízhatatlan elbeszélője újra és újra nekifut, igyekszik az eseményekig visszanyúlni, de magáról az emlékezésről nincs igazán állítása. Feledékenysége tendenciózus, vakfoltjai viszonylag kiszámíthatók. Beyer nem elégszik meg azzal, hogy szerkezetében követi az emlékezést, a szöveg tárgyává is teszi. Funk felesége, Klara például megszállott Proust-rajongó, aki, mikor az ötvenes évek felé kanyarodik a társalgás, saját emlékei helyett kizárólag nem létező Proust-jelenetekről hajlandó beszélni. A regény kiindulójelene, amelyben a kitömött madarak madeleine-ként vezetnek vissza az idős Funkot rég elfelejtett gyerekkor színtereire, szintén a prousti paradigmát követi. Körkörös, töredékes szerkezete, a fokozatosan kitisztuló kulcsjelenetek ugyan érdekesen mutatják meg az emlékező elme vakfoltjait, stratégiai kihagyásait, de nagyon mechanikusak, és a regény narratív struktúrájának rendelik alá az emlékezés aszociációit.

A traumaélményekhez hasonló hiányok betöltése furcsán hat olyan helyzetekben, amikor traumáról szó sincs. Valószínű, hogy a regény íve miatt fontos, hogy Kaltenburg náci múltja csak viszonylag későn jelenik meg, először csak sejtésként, végül kimondva, de kevésbé hihető, hogy Funk ettől a tudástól annyira megrendült volna, hogy ténylegesen elfelejti. Ha viszont nem felejtette el, akkor mesterkelt és furcsa az emlékezés pontosan adagolt fokozatossága. Sematikus az is, hogy minden egyes területen ugyanezt a mintát követi Funk, a homályos emlékképtől jutunk a kidolgozott, részletezett leírásokig, mintha a visszaemlékezés során tényleg ennyire magától értetődően bomlana ki a homályba veszett esemény. Az is sajátos, hogy a láthatóan pszichológiai realizmus felől közelítő ábrázolás olyan keveset ugrál az időben, a gyerekkortól halad a közelmúlt felé, asszociációi sem szabadok. A regényszöveg fikciója szerint akár emlékirat is lehetne, akkor érthetőbb lenne a szerkezete és a koherens építkezés is.

Ha eltekintve ezektől a problémáktól elfogadjuk, hogy a *Kaltenburg* az emlékezésről szól, esetleg pont a tökéletlen, pontatlan emlékezésről, akkor is érthetetlen lenne a regény vállalása. Nem lenne világos, mi a tétje annak, hogy Beyer tétova portrét készítsen egy fiktív tudósról, akiről alig derül ki annál több, hogy karizmatikus, és a tudományos kíváncsiság kissé fausti helyzetekbe hozza, illetve hogy élete végén birkózik e rossz döntések súlyával. A kulcs valószínűleg az, hogy valós személy áll Kaltenburg alakja mögött.

Ludwig Kaltenburg alig titkolt mintája Konrad Lorenz: kacsái Lorenz vadludai, a fiktív *Félelem ősfarmái* gyaníthatóan Lorenz *Az agresszióról* című könyve, a XX mögött pedig *A civilizált emberiség nyolc halálos bűne* rejtőzik. Közös az opportunizmus,



a szovjet hadifogság, a kissé bizonytalan mértékű involválódás a náci párttal, az ambivalens örökség. Nem csak Kaltenburg mögött áll történeti alak, hanem fontos mellékszereplőket is hasonlóan mintáz Beyer. Martin Spengler alakjában Joseph Beuys szobrász-előadóművész sejlik fel, Knut Sieverdingében pedig Heinz Sielmann természetfotós.

Érdekes kérdés, hogy ha ennyire kevésbé, és akkor is mechanikusan lép el Beyer Konrad Lorentztől és a többi szereplőtől, akkor miért nem róla magáról írt regényt. A kihasználatlan írói szabadságon túl sok funkciót nem látok abban, hogy Lorentzből Kaltenburg lett, a kacsákból meg libák. A regény tere megenged ugyan meg nem történt találkozásokat, de Kaltenburg–Lorenz viszonya Spengler–Beuysszal közel sem eléggé kidolgozott ahhoz, hogy ez önmagában érdekes legyen. Beyer szereplői megrekednek félúton a saját jogukon létező fiktív szereplő és a történeti személy között, a valóság közelsége mintha gúzsba kötné, vázlatosan hagyná őket, ugyanakkor a fikciós elvárások nem engedik, hogy Beyer a történeti helyzeteket a maguk egyediségében közelítse meg.

A kissé unalmas tanítvány felől nézett, karizmatikus és az ördöggel játszó tudós mester alakja sem elég távol nem marad

ahhoz, hogy izgalmasan problematizálni lehessen, sem közel nem kerül annyira, hogy érdemben feltárhatóvá váljanak a döntései mögött rejlő motivációk. A regény meglegszik az elfogadhatatlan döntések környékén, azok holdudvarában élők perspektívájával, egyfajta hümmögő félig megértéssel, egyéni emlékek töredékeibe fojtott világtörténelemmel. Ez érdekes is lehetne, ha reflektálna rá a szöveg, hogy a félvakság, a kortárs eseményekre ránézni képtelen egyéni perspektívák érdeklik, de ennek nyoma sincs a szövegben.

Nem csak a történeti alakokról mintázott szereplők tűnnek félig kimunkáltkak. Katharina Fischer, a tolmácsnő alakja is zavarba ejtően kidolgozatlan. Szép, intelligens, fiatal és készséges. Kérdései — mintegy véletlenül — szinte mindig illeszkednek a merengő Funk gondolataihoz, legfeljebb löknek egyet rajta, de mindig épp abba az irányba, amerre Funk maga is tartott. Közben a könyv kínosan igyekszik elkerülni az időződő tudóssal románcba bonyolódó fiatal nő kliséjét: az első jelenetekben Funk reflektál a helyzetre, igyekszik nem visszaélni vele, utána viszonyuk szinte sterillé válik. Mire felmerülne az olvasói gyanú, hogy Funk hamarosan szerelmes lesz, az emlékek feleségéhez, Klarához kanyarodnak, aki ugyan nincs jelen egyetlen alkalommal sem, de a házasságuk keserédes idillje mindenképpen megelőlegzi, hogy Fischer és Funk viszonya udvarias marad.

Nem világos, Katharina Fischert mi vezeti arra, hogy ekkora kitartással érdeklődjön Funk, Kaltenburg és az őket körülvevők élete iránt. Annyit megtudunk, hogy gyereként számára is fontosak voltak Kaltenburg nagyközönségnek szóló könyvei, és érdeklődni látszik a karrierjét beárnyékoló náci múlt iránt is, de hogy egyébként kicsoda, merre tart, mi fontos számára, az teljesen körvonalazatlan marad. Tankönyvszerűen felbukkan Funk egy-egy ötvenoldalas elkalandozása végén, eszünkbe jut, hogy épp egy vacsoraasztalnál ültek, Katharina türelmesen újabb falatot vesz a szájába, hogy aztán hatvan oldallal később kedvesen elköszönjön. Újabb száz oldal múlva, ekkor talán épp négy hónapnyi kihagyás után összefut Funkkal a városban, és sétára indulnak. Ha Funk időződő tudós helyett gyerek lenne, Katharina Fischer valószínűleg a képzelt barátja lenne.

Funk gyerekkora és egész felnőtt élete is az állatvilág, különösen a madarak körül zajlik, emberi viszonyai mellett mindig ott fut az állatokhoz fűződő kötelékei, figyelme. Martin Spengler és Knut Sieverding is az állatok és a világ megfigyelésének alternatív modelljeit személyesítik meg: egyikük művészként, másikuk a kamera mögött rejtőző filmesként. A *Kaltenburg* azonban a benne szereplő állatok hangsúlyos szerepe ellenére sem poszthumán regény, kizárólag az emberi, ezen belül és legfőképpen a társadalmi perspektíva mozgatja, a kutatóintézetek alig többek szinténél, az állat és ember viszonya az ember–ember viszony párhuzamánál, metaforájánál.

Kaltenburggal kapcsolatban mondja ki a szöveg a legeggyértelműbben, hogy a madarak és egyéb állatok szinte csak ürügyet adnak számára az emberi viselkedés tanulmányozására. Ennek az érdeklődésnek a második világháború előtti és alatti

vérzivataros években, a kettészakadt Németország első évtizedének reménytelenségében igen baljós felhangjai vannak. Nem igazán meglepő, hogy mikor a narratíva fokozatosan ráközelít Kaltenburg háborús éveire, amelyek egybeesnek Funk poseni gyerekkorával, és előbbiről fokozatosan kiderül, hogy náci párttag volt, hogy dolgozott a hadikórházakban folytatott emberkísérletekben, a regény állatai szinte teljesen díszletté válnak. A poseni éveit aztán letagadja későbbi közös munkájuk során, Hermann Funk számára azonban csak fokozatosan válik világossá a hallgatás tényleges oka. Végül nem jutunk igazán közel ahhoz, hogy pontosan mit tett Kaltenburg, sem ahhoz, hogy a Funk által olyan gyakran emlegetett, az emberi viselkedésről szóló könyvei miért is problémásak.

Az viszont biztos, hogy a madarakon keresztül a huszadik századi történelemre akar rálátni Beyer, az állati viselkedésen keresztül az emberire. Az a humanista reflex mozgatja, hogy a világ az ember szemszögéből érdekes és értelmezhető. Nem tesz kísérletet még arra sem, hogy az állatokat övező tudományos figyelmet közelebből megnézzék. Fajnevek repkednek, szelíd csókák bukkannak fel, de hogy mi a különbség a csóka, a vadliba és a tengelic között, az nem derül ki, igazából fel sem merül. A madarak alárendelődnek (már megint) a történeti narratívának, halak is lehettek volna, de csillagászok vagy botanikusok is lehetnének Kaltenburgék, nem biztos, hogy észrevennének a Különbséget. Nem attól lesz jó egy kortárs, állatokkal dolgozó regény, mert poszthumán — illetve úgy is mondhatjuk, hogy attól nem lesz jó. A kollaboráció és az opportunizmus regényeivel viszont Dunát lehet rekeszteni, így jó lett volna, ha legalább a madarak megmentik az amúgy nem különösebben maradandó regényt.

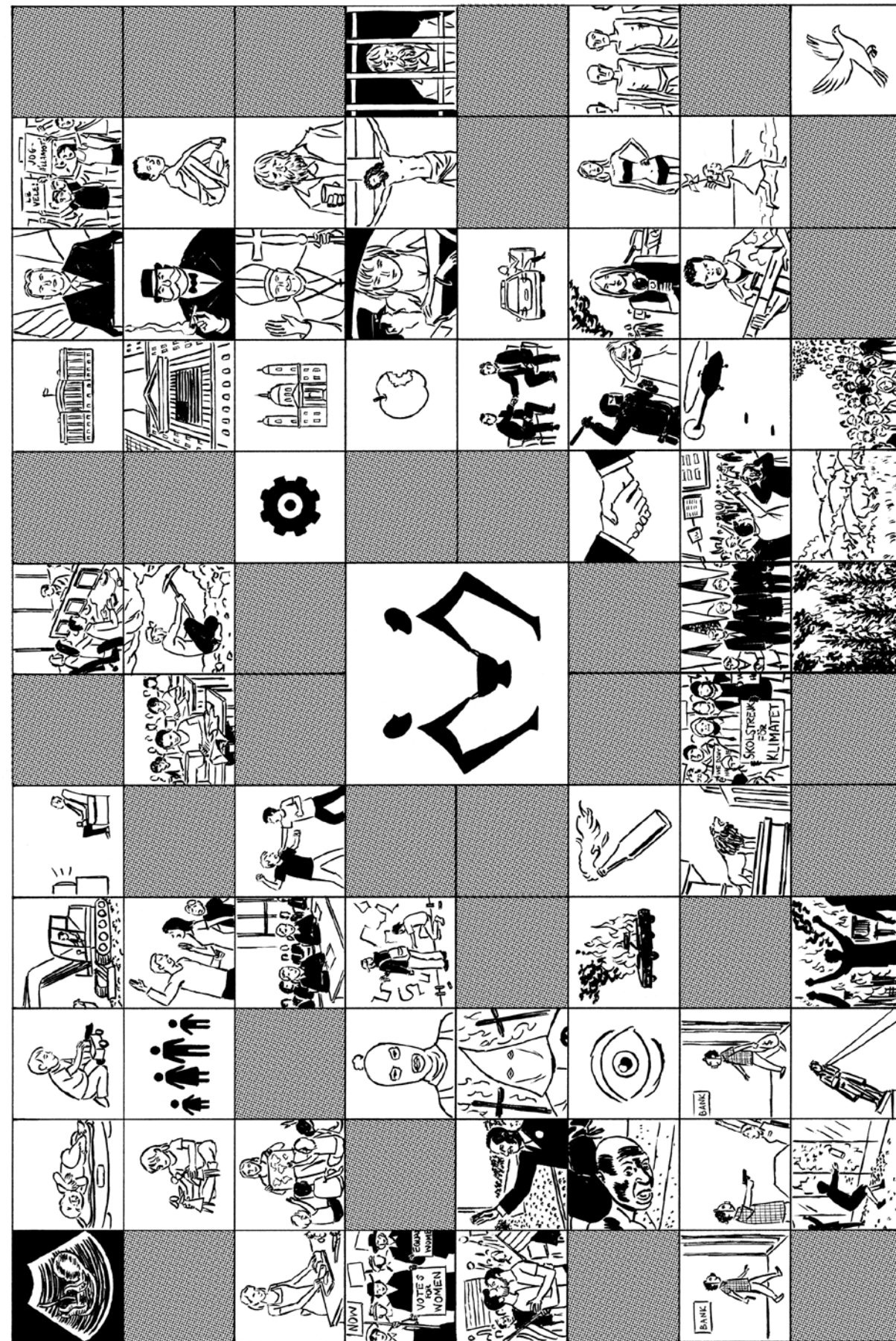
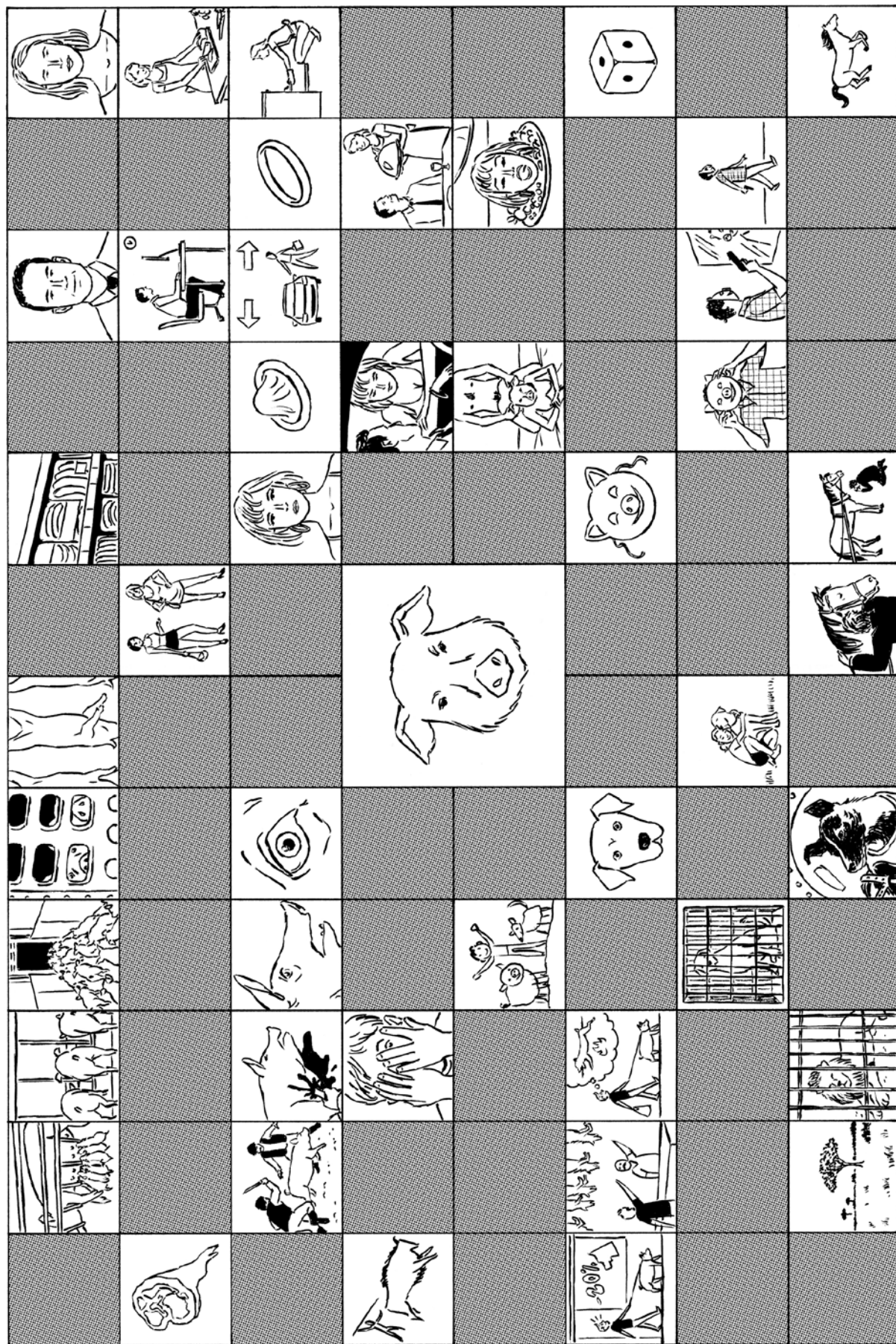
A *Kaltenburg* olyan benyomást kelt, mintha egy jó tanuló diák dolgozata lenne: vannak benne kipróbált receptek (az egyén a diktatúrák döntési helyzeteiben, rossz döntések), átlátható gesztusok (emlékezetregény unásig sulykolt Proust-referenciákkal), hagyományos narratíva (lineáris, de azért posztmodern elemekkel), kortárs kellékek (poszthumán). Azonban sem a nyelve, sem a nézőpontja, sem a regényt mozgóató kérdések nem különösebben emlékeztetnek. Kár érte, Konrad Lorenz is, a madarak is, de még az unásig tematizált huszadik századi diktatúrák is többet érdemeltek volna.

Mit látsz a képen?

(Háromdimenziós képregény)

Készítette: Hudra Móni és Oravecz Gergő

"Im itt a szenvedés belül,
Ám ott kívül a magyarázat.
Sebed a világ – ég, hevül
S te lelketet érzed, a lázat."
(J.A.)



mut



www.muut.hu



890 Ft

nka