

műút



aki maradtam / Mintha vitrin mögött élt volna / a Hold mutál
/ Összpontosítok. Hiába / Elmeél és *Bildung* / Az ártatlan gyer-
mekeknek szánt versike éjsötét köntöst ölt magára / Ösztöne-
ink is diktáltak, nem tagadom / Különben csak felületek mu-
tatkoznak / Sebaldia



Gracias a la Virgen Maria en este retablo por proteger al delantero del Real Madrid Puskas Pancho Cañoncito Pum cuando en una plaza de toros española como un matador ocasional enfrentó a un toro.

3 | líra

6 | líra

8 | líra

10 | próza

14 | líra

16 | líra

17 | líra

19 | líra

20 | könyvhét

21 | könyvhét

22 | deákpoezis

23 | deákpoezis

23 | deákpoezis

24 | deákpoezis

24 | deákpoezis

25 | deákpoezis

25 | deákpoezis

26 | próza

30 | líra

31 | líra

32 | próza

34 | líra

36 | bartók +

40 | színház

45 | képzőművészet

48 | esszé

52 | kritika

54 | kritika

56 | kritika

60 | kritika

63 | kritika

64 | kritika

67 | útrahívás

68 | útrahívás

70 | útrahívás

74 | útrahívás

78 | útrahívás

87 | kritika

90 |

97 | képregény

Tamás Zsuzsa: Gyorsabban felejtenek; Változnak; Tölgyfalevél
Csobánka Zsuzsa: A vörösruhás nő; Szieszta; Körút; Hidegfront

Sántha József: Az idő elfajulása

Czéh Zoltán: (Jövő idő, feltételes mód)

Birtalan Ferenc: A másik; Egy nyárba; Blues

Tom Waits: Altató (Györe Gabriella fordítása); Lehozom a Holdat (Krusovszky Dénes fordítása)

Leonard Cohen: Chelsea Hotel no.2 (Virágh Szabolcs fordítása)

Payer Imre: Hermész éjszakai intelmei

Nagy Ildikó Noémi: Akartam én ezt?

Garaczi László: Sajóvámosi beszéd

Nyilas Attila: Kampánycsendes értékelő beszéd (Deákpoezis, 2010)

Kemény Lili: Déd-Európa

Mihályi Réka: (L)élektől (I)élekig

Csizmadia Patrícia: Itt vagy bennem

Borda Réka: Combok!

Bara Izolda: Megrészegült szerelem

Rálik Alexandra: Valaki mocorog idebent

Terdik Roland: A Holdkörös (2. rész)

Filip Tamás: A másik

Nyírfalvi Károly: Egy névre

Papp Dénes: Egy pulcsi története

Papp Tibor: Viszketőpor; Poétikus angyal

Méhes László: Korunk hősei (Kortárs operaelőadások, kortárs értelmezések a „Bartók + Európa 2010” operafesztiválon)

Kutszegi Csaba: Megy-e a tánctagozatok által a világ elébb?

Pelesék Dóra: A tudat változó mintá(zata)i (Rácmolnár Sándor munkáiról)

Horváth Sándor: A „nagy generáció” emlékezete – alternatív Kádár-korszak

Mikita Gábor: Színházi pillanatok kettős tükörben
(Dömötör Adrienne: „van egy hely, a színpad...” – beszélgetések a színész mesterségről)

Nagy Krisztián: Az Óriás és a lányka (Lakatos István: Lencsilány)

Bagi Zsolt: Elmeél és *Bildung*. Az *Esti* stílusáról (Esterházy Péter: *Esti*)

Turi Tímea: Ez nem kalapregény – avagy a szavak és a dolgok (Garaczi László: Arc és hátraarc)

Csobánka Zsuzsa: Féltekék – mit mormolsz? (Lanczkor Gábor: A mindennapit ma)

L. Varga Péter: Áttetsző felületek (futóinterpretáció) (Sopotnik Zoltán: Futóalbum)

Tillmann J. A.: Útrahívás

Bényei Tamás: Túl ismerős vidék (Cormac McCarthy: Az út)

Ficsor Benedek: Embernél ősi rejtelem (Cormac McCarthy: Az út)

Radics Viktória: Se emlékezni, se felejtetni (W. G. Sebald: Szédület)

Dunajcsik Mátyás – Nemes Z. Mária: Sebaldia
(Megjegyzések a kísérteties urbanitásról W.G. Sebald műveiben)

Bárány Tibor: Rémeink kielevenednek (Düledék palota. Klasszikus rémtörténetek)

Kikötői hírek

Oravecz Gergely: Blossza — válogatás a napi frissítésű blog (<http://blossza.blogspot.com/>) anyagából

MÚÚT

„ Úton lenni boldogság...” (J. K.)

Szerzőink: Bagi Zsolt (1975, Pécs) filozófus · Bara Izolda (1993, Árvátfalva, Románia) költő · Bárány Tibor (1979, Budapest) filozófus, kritikus · Bényei Tamás (1966, Debrecen) irodalomtörténész, kritikus, műfordító · Birtalan Ferenc (1945, Budapest) író, költő · Borda Réka (1992, Szeged) költő · Csizmadia Patrícia (1991, Budapest) költő · Csobánka Zsuzsa (1983, Budapest) költő, író, kritikus · Czéh Zoltán (1971, Budapest) prózaíró · Dunajcsik Mátyás (1983, Budapest) író, költő, kritikus, szerkesztő · Ficsor Benedek (1983, Budapest–Diósd) kritikus · Filip Tamás (1960, Budapest) költő · Garaczi László (1956, Budapest) író · Györe Gabriella (1974, Budapest) költő, szerkesztő · Horváth Sándor (1974, Budapest) történész, MTA TTI · Kemény Lili (1993, Budapest–Berlin) költő · Kis Orsolya (1987, Budapest) költő, műfordító · Klopfer Ágnes (1966, Miskolc) középiskolai tanár · Krusovszky Dénes (1982, Budapest) költő, kritikus, szerkesztő · Kutasy Mercédesz (1978, Budapest) egyetemi tanársegéd, műfordító · Kutszegi Csaba (1957, Budapest) kritikus, szerkesztő · Lukácsi Margit (1964, Jászberény–Budapest) műfordító, italianista · Méhes László (1966, Miskolc) újságíró, szerkesztő · Mihálka Réka (1982, Budapest) doktorjelölt · Mihályi Réka (1992, Székesfehérvár) költő · Mikita Gábor (1965, Miskolc) kritikus · Nagy Ildikó Noémi (1975, Budapest) író, fordító · Nagy Krisztián (1978, Budapest–Salgótarján) szakíró, kritikus · Nemes Z. Márió (1982, Nyárád–Budapest) költő, kritikus · Nyírfalvi Károly (1960, Budapest) író, költő · Oravecz Gergely (1987, Budapest) képregényalkotó · Paksy Tünde (1973, Miskolc) germanista · Papp Dénes (1980, Miskolc) író, zenész · Papp Tibor (1936, Budapest–Párizs) költő, író, szerkesztő · Payer Imre (1961, Budapest) költő, irodalomtudós · Pelesek Dóra (1984, Budapest) esztéta, kritikus, művészeti író · Radics Viktória (1960, Budapest) irodalmár · Rálik Alexandra (1992, Orosháza) költő · Sántha József (1954, Mogyoród) kritikus · Tamás Zsuzsa (1978, Budapest) költő, meseíró, szerkesztő · Tillmann J. A. (1957) filozófus, MOME · Turi Tímea (1984, Budapest) PhD-hallgató, író, kritikus · L. Varga Péter (1981) irodalomtörténész, kritikus, az ELTE oktatója · Virágh Szabolcs (1982, Budapest) irodalmár · Zoltán Dominika (1988, Budapest) szerkesztő

E számunkban **Rácmolnár Sándor** művei, vagy azok részletei láthatók

Tamás Zsuzsa

Gyorsabban felejtenek

Talán ha legyőzném a téleesti vágyat, hogy megálljak ki-világított ablakok előtt be-bámulva, boldog családot sejtve; talán ha nem kívánnék egyszerre lenni a boldog család s a bebámuló; s tetejébe nem vágynék tudni bent arról a kinti befelé sóvárgóról – talán akkor.

Főszerkesztő: **Zemlényi Attila** zemlenyi@muut.hu · Irodalom, képregény, online: **k.kabai lóránt** kkl@muut.hu · Művészet: **Bujdos Attila** attila.bujdos@muut.hu · Kritika, esszé: **Jenei László** jenei@muut.hu · Képszerkesztés, design: **Tellinger András** telli@chello.hu · Szerkesztőség: 3527 Miskolc, Bajcsy-Zsilinszky u. 17., mélyföldszint · telefon: 46/789-599 · e-mail: muut@muut.hu · www.muut.hu · http://muut.blog.hu · A MÚÚT irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat megjelenik a Szépmesterségek Alapítvány kiadásában Miskolcon · Felelős kiadó: **Kishonthy Zsolt** kishonthy@muut.hu · Szerkesztőségi titkár: **Simon Gabriella** simon.gabriella@muut.hu · Layout és logo: **Szurcsik János** mail@janos.at www.janos.at · Korrektor: **k.kabai lóránt** · Nyomda és kötetészet: **Szocioprodukt Kft., Miskolc** · Felelős vezető: **Osváth Zoltán** · ISSN 1789-1965

Változnak

Változnak a fényviszonyok
(koszosabbnak tűnik az ablak).
Azokra, akik elmentek, most
nem gondolnak az itt maradtak.

Én sem gondolok rád, Anya. Vagyis.
Motoz hiányod, munkálkodik bennem,
ha épp békén hagy is.

Motoz, port töröl, rendet rak a kéz.
Tavasza van.

Fotelba ül, ablakon kinéz,
aki maradtam.



Tölgyfalevél

Háromszázhatvanöt szobában bolygok.
Kísértetek kerengnek bennem.
Jelenné sűrűsödő kényszer.
Mondanom kell. Továbbmennem.

Egy tölgy gyökerét. Hogy más is lássa.
A föld gerincének krónikása.

Amott repül, amott a vadlúd.
Suhanok én, suhan a tenger.
Századok óta szárnyuhogás.
Remény. Utolérhetem egyszer.

A tölgy gyökere. A vadlúd szárnya.
Szavak hálóját vessem utána?

Dockyard Islands

A vörösruhás nő

A fáktól hallottam, megejtően szép volt.
Elásott fegyverek tolták ki a földet fémük felett,
megindult bogár, és hegyek akarták látni,
hitegetve magukat, csak megnézni újra, aztán menni.

A szobámban ült, kacéran mosolygott a tüköröm,
megkívánom mindig, ahogy hosszú combja mozdul,
megindult bogár, és hegyek akarták látni
hozzám méltatlan tekintetét, megkívánt tüköröm.

A barátom azt mondja, a vörös ruhás szeme égszín.
Én rettegek beismerni, ami felettem van, szürke.
Fojtott és süllyedt, ilyennek akartam látni
megindult bogár és hegyek alatt.

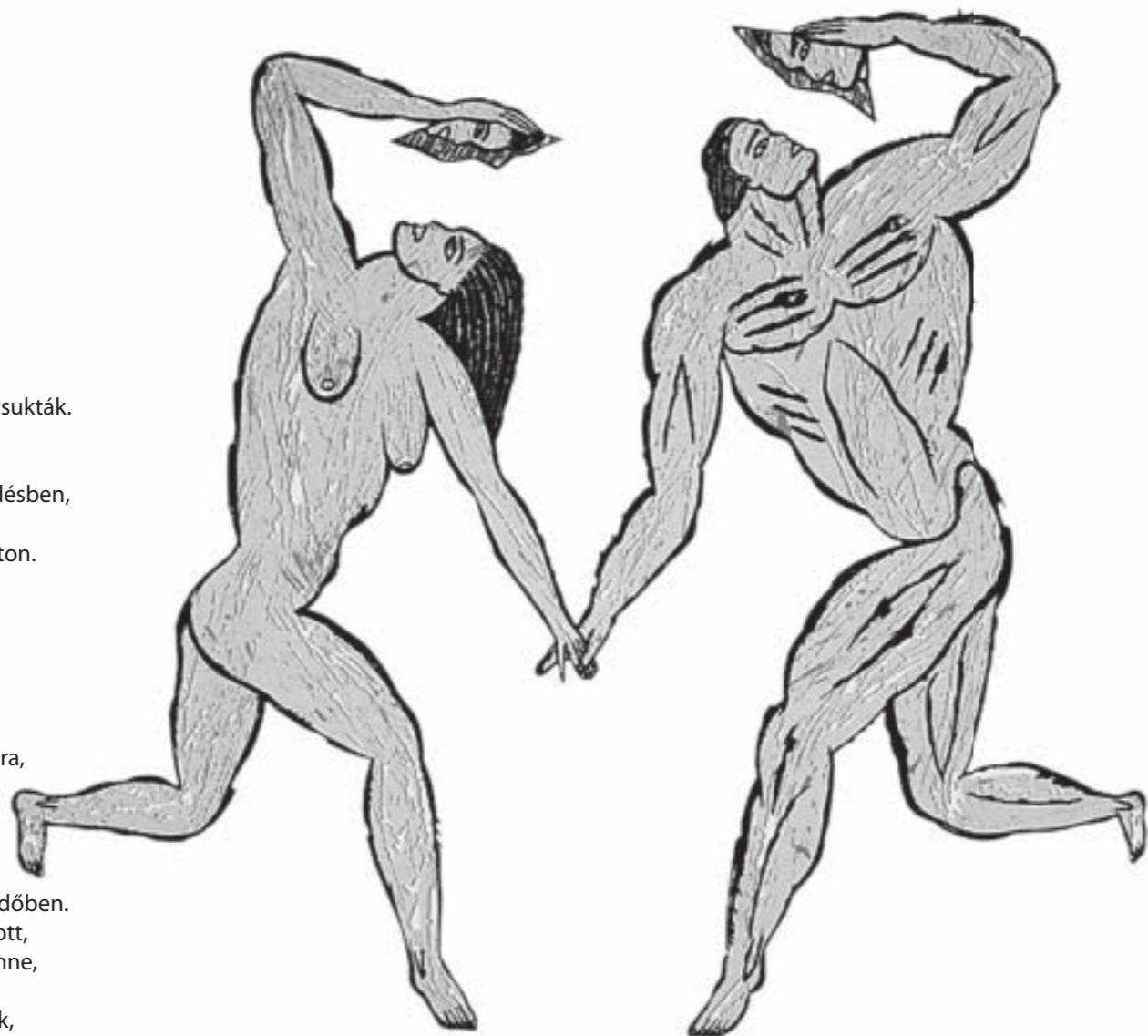
A szeplői félelmebernek is szerények,
ahhoz viszont rengeteg,
hogyan elveszhessek benne.
Hiába hordják el a földet jártukban a bogarak.

↳ Csobánka Zsuzsa

Szieszta

Még csak szitált, mikor a kaput becsukták.
Homlokközépig rábukó kapucnik,
két kicsi törpe a dömperrel.
Mellettük a fölöttük a keresztződésben,
anya és apa, terelik el a forgalmat,
itt most szabadverseny készül az úton.
Aztán szitából szemételés,
a sok lomból zivatar,
ágakat gyűjt valahol egy ember,
apróságot inkább,
tüzelőnek.

Nyirkos molinó feltekeredve egy fára,
startvonalnak nem szép halálnem,
persze mind csak azalatt történt,
míg gyújtósért mentem,
bárha magyarázkodnom kéne,
miért voltam el ilyen sokáig a kiserdőben.
A dömper és a kapucni lassan elázott,
anya és apa is inkább tengerre menne,
messziről intik az elmenőket:
ágacskákból lehetnek még árbcok,
lombból süvítő vitorla.



Körút

Az a lichthof nem megy ki a fejemből, olyan.
Na meg a festett üvegablak a cselédszobában.
Mennyi élet. Szemközt tárva maradt
a gardróbszekrény a kapkodásban.

Majd valahol ablakot nyit — suttogtad,
mögötted a vasajtó kulcsra zárva,
napokig nekidőlve csak hűteni maradt erőd,
nyirkos lett a homlokod a félhomályban.

Mint a piac sarkában az a két kóbor kutya,
tétován egyikről a másik lábadra álltál,
a feszengetésben is lehetne szépség,
ha mint az ebek, párosan csinálnák.

Megint az az örült belmagasság,
a szárnyas ajtókkal, gyerek, mennyit repültél —
a ládaszoba, hogy mindig bezárva, elfeledted,
a fehérmázos csalogat: ...Talán ha újra felülnél.

Vele már nem üvegablak, lichthof,
nem sávokban ér a csóva.
...Siess, húzza a lábadra zoknit... csak ha fáznál.
Messzire viszlek, de tudod, visszahozlak.

Hasas testében megfér, a kulcsot lenyelte egy hal,
ikrák között a fémes csillogás olyan jelentéktelen.
És addigra te is átlátod: virágos,
festett üvegablakkal könnyörül az isten.

Hidegfront

Napokkal előtte megérzed.
Előbb nyugtalanságra,
aztán négykézlábra ítélt.
Hajnalban szélzúgással felriaszt,
langyos, gyorsan hűlő tócsa a lepedőn.
Milyen megalázó, mégcsak nem is merevedsz.
Egy világot álmodik köréd, ők az igazak.

Minden reggel miatta ébredsz.
Neki gyűjtesz erőt, hogy megmutasd,
mégiscsak két lábra állt, gerinces
és egyenes az ember.
Hogy a parkettával babrálsz kicsit,
talán megbocsátja — tűnődsz.
Egy lepattant gomb a téli kabátról.

A tükroket nem tartja már, ő maga az.
Ötven év is kevés, ne szörnyedj el újra,
ne keresd a foncsorban a szálakat.
Hisz úgyse fűz, az eszeddel tudod,
hiába annyi múló reggel, a mínuszok,
hiába tudod, ideig-óráig tépáznak a fák,
lesz fűszag, lesznek frissen nyírt gyepetglák.

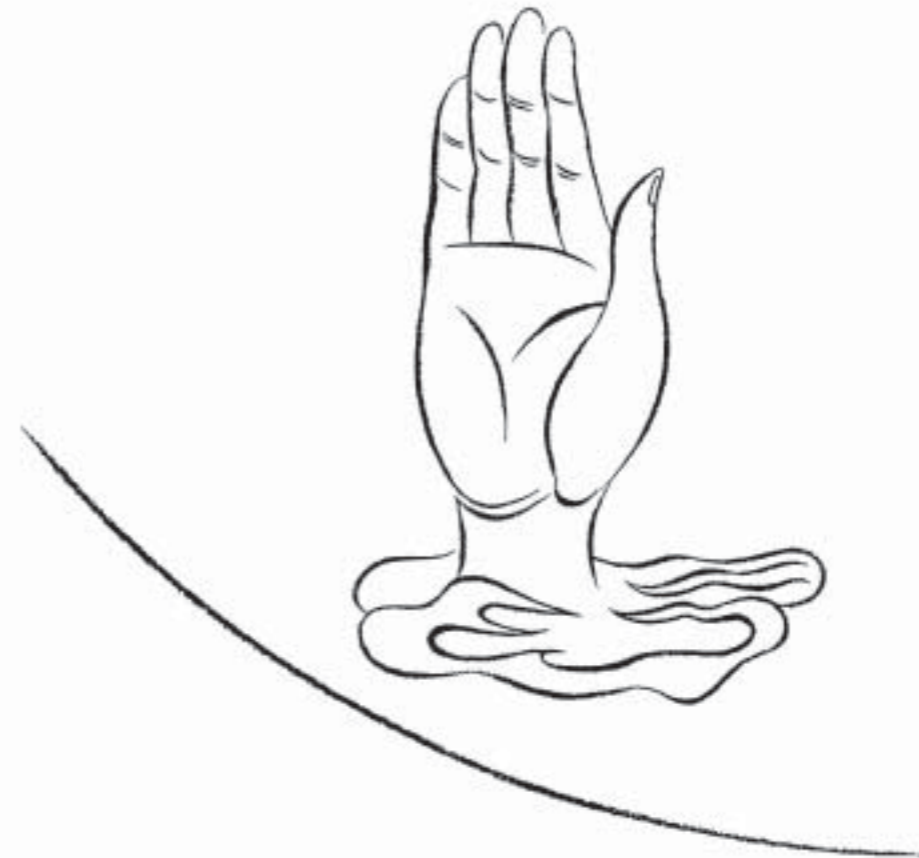
Hiába tanulsz meg minden délre félni.
A harangokat csak álmodod, hogy húzzák,
álmodsz égszínkétek tekintetét,
álmodsz egy nőt, talpig vörösben kíván,
szinte hártás már, olyan vékony a keze.
Bele fogsz bolondulni, úgy néz.
A fehér tud így fájni, vakít, mint ez a vörös.

*

Ismerek egy férfit. A hosszú combom delejezi,
kíván. Fél százada le akarja tépni,
máskor hosszan bontana ki belőle,
megőrül, mire a vörös anyag alól rábukik a szám.
Azt hiszi engem kíván, pedig dehogy. Tényleg.
Ha tudná, mi van a ruha alatt, felsegítené a bundám,
taxit hívna, érjek mielőbb haza, lehűlt az idő.
(A kezemet fehérnek látja, így igaz.
Visszatükrözöm az övét.)
De kések. Megvárom, míg eldönti, hogyan esik nekem.
Elmúlt dél, s te nem reszketsz.
Van időm.

↳ *Sántha József*

Az idő elfajulása



1

Beszűródik egy üres hentesbolt a képregénybe.
A város, mint a hallgatagra vert ezüst, személytelen,
ahol ezek a krétaszerű lények gondolkodva
és fürkészve járnak a csupasz
felületté ágazódó utcákat, tudván,
hogyan lassan ráíródnak a kövezetre,
még följebb az ormótlan
homlokzatok magasába.

És ahogy vonszolódva mennek és dörzsölődnek,
fogyatkozásuk jelentéssel teljes.
Pedig ha sejtenék, hogy kevesebb értelemmel
kopnak, mint a csiga, ami nyákos ösvényt termel;
mindig csak a lassan fogyó testen marad
kivehető írásnyom.

3

A tyúkól lécei hiányoznak a holdfényben.
Inkább volt árnyékuknak tetszenek,
amint ráfeküdtek a szikkadt fűre.

Kitömött árnyékuknak látszanak.
Ahogy a reggel is megtelik valami tőle idegennel,
amire később se rámosolyogni, se hivatkozni
nem lehet.
Amíg a hússal telimert kutat
nem csákányozzák jéghegyekké.

2

Tömegbe lapoz a képregény a cézári napsütésben.
Nyirokba ér keze, ahogy a puha testek közt matat.
Fogalmaink, a megfogalmazásaink
révén juthatunk-e valós tapasztalathoz,
vagy visszatérhetünk egy életünkben
kiszakadt, magunkba zsúfolt mozdulattal
a rekvirált jelenbe?

5

Az ablakokban, hol külön-külön
minden tárgy megvirrad,
Rogozsin arca-mása még tegnapi
bőre hidegében reszket.
A sejtelen anatómiája:
Töretlenül és megakadásokba
bábozódva időzik minden.
De tárva mégis egy ajtó,
amin keresztül a világot
visszaállítják, majd befalazzák.

7

Meghalsz, Öregkéz, mondta valaki. A terem
egyik végében a csend, másik végében a zaj.
S érzed, hogy nem ér össze semmi. A megállóban
most harminc tanácstalan Hamlet-arc. Ha elfordulsz,
tovább kell lapoznod. Feljönnek az arcból a húsz-harminc
évvel későbbi napok fényei. Külön tükröt választanak,
és belépnek ide: üvegviszaváltó, farzene, addigra
már a dugó is meghal az üvegben.

9

Ma már nincsenek nagy dolgok, a fájdalom
elfajulásai játékos jelmezeket öltöttek.
Hogy aztán a leplek alatt miféle mardosás,
csontig rágás, gondolatok, mint köpöcsészék...
A test díszletezve, többmúlásnyira
kiemeli fejét a fölriadt ablakokból.

8

A közös idő eltűnik valahol,
visszahúzódik, mint a holt nyelv
az öregek emlékezetében.
Ami megmarad, nagyon is egyenlőtlen:
Hiszen csak a mesterséges jelenben lehetne
visszaadni egy időtlenségben kölcsön
kapott időleges hiányt vagy távollétet.

A meg nem történtek múlása visszazár.
Évekig még annak takarásában időzünk.

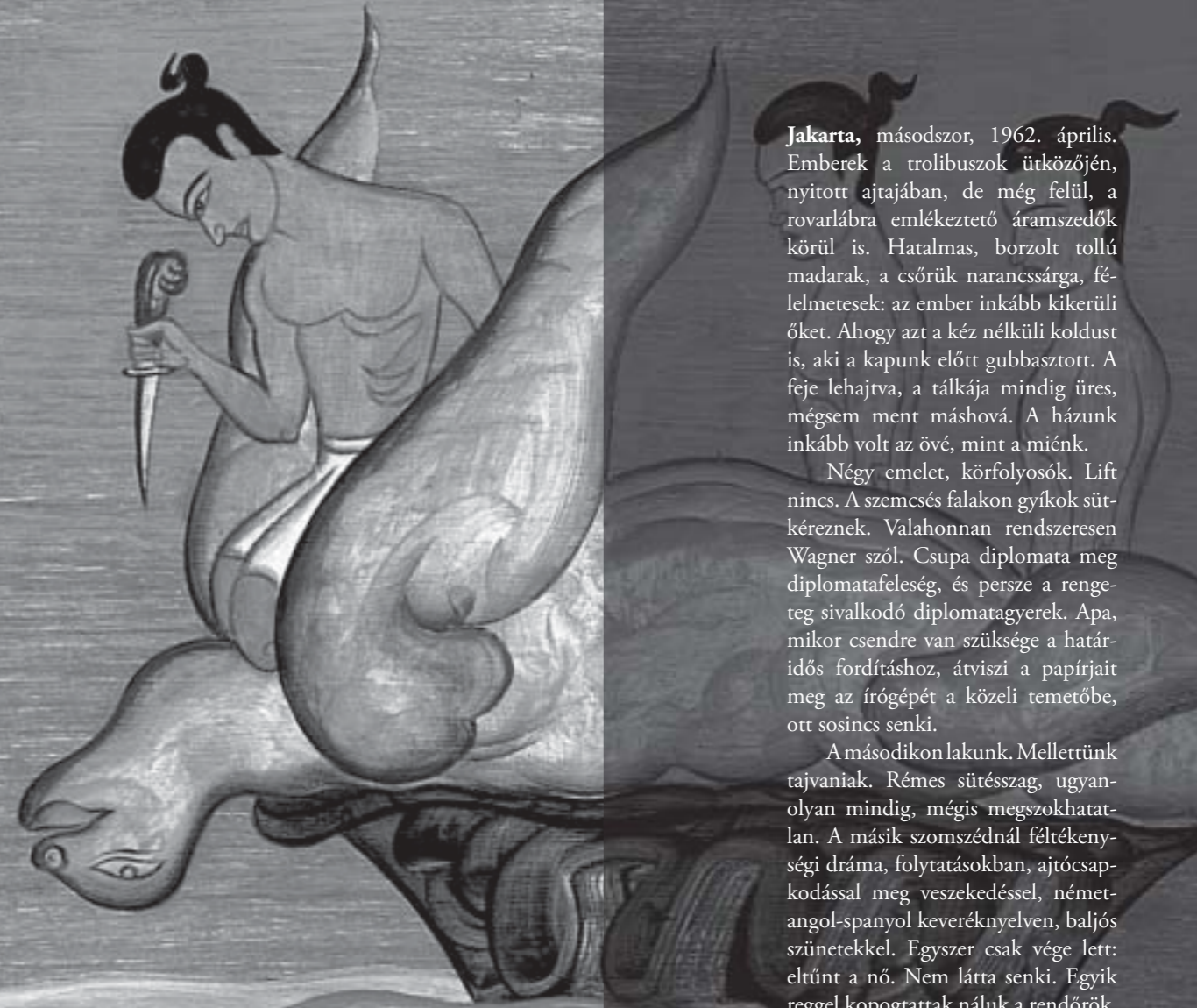
10

Tépkedi magáról, akár egy nagykabátot
a képregény utolsó, megvadult oldalát:
„Egyszer majd tükörként fogok hazamenni.
A gyertya az asztalon tíz körömmel ég.”

XX

→ *Czéh Zoltán*

(Jövő idő, feltételes mód)



Jakarta, másodsor, 1962. április. Emberek a trolibuszok ütközőjén, nyitott ajtajában, de még felül, a rovarlábra emlékeztető áramszedők körül is. Hatalmas, borzolt tollú madarak, a csőrük narancssárga, félelmetesek: az ember inkább kikertüli őket. Ahogy azt a kéz nélküli koldust is, aki a kapunk előtt gubbasztott. A feje lehajtva, a tálkája mindig üres, mégsem ment máshová. A házunk inkább volt az övé, mint a miénk.

Négy emelet, körfolyosók. Lift nincs. A szemcsés falakon gyíkok süt-kéreznek. Valahonnan rendszeresen Wagner szól. Csupa diplomata meg diplomatafeleség, és persze a rengeteg sivalkodó diplomatagyerek. Apa, mikor csendre van szüksége a határ-idős fordításhoz, átviszi a papírjait meg az írógépét a közeli temetőbe, ott sosincs senki.

A másodikon lakunk. Mellettünk tajvaniak. Rémes sütésszag, ugyanolyan mindig, mégis megszokhatatlan. A másik szomszédnál féltékenységi dráma, folytatásokban, ajtócsapkodással meg veszekedéssel, német-angol-spanyol keveréknyelven, baljós szünetekkel. Egyszer csak vége lett: eltűnt a nő. Nem látta senki. Egyik reggel kopogtattak náluk a rendőrök.

Egy operettből is jöhettek volna akár a fehér egyenruhájukkal. Elvitték a férfit. Aztán előkerült a nő, de nem a rendőrség talált rá, hanem egy szemüveges román kislány (Mírcea? Adrian?) a negyedikről, a használaton kívüli mosókonyhában, bújócskázás közben. A részletekről senki sem tudhatott biztosat (kés? kötél? fűrészt?), hallgatott, mint a sír. Mintha ő is meghalt volna ott akkor. Többször bemelegedtünk azután a tetthelyre a nagyokkal, szívdobogva és büszkén (nyilván ezzel függ össze, hogy sokáig mentőorvosost játszottam velük a legszívesebben). A mosókonyhában bukkantam rá a bordó versenybiciklire is. Úgy kellett tennem aztán a szentestén, mintha teljesen váratlanul érne az ajándék. Nem tetszett igazán, ráadásul a belső udvarban körözgethettem csak vele: apa azt mondta, ha kivinném az utcára, ellopnák. Alighanem igaza volt.

1963. február (anyám levelei szerint 5-én, a kiküldetési okmányok alapján 8-án): újabb hazatérés. Budapest KICSÍ — ilyet sosem gondoltam azelőtt. Rigók és galambok. Reklámok a Kálvin téren. Hógolyózás. Az első kocsink, a narancssárga, antennás, cigarettaszagú bogárhátú. Március: Nagyí temetése a Kerepesiben. Mintha minket akart volna megvárni. Aztán Péterke mandulaműtete: egy egész tányér fagyalt a kórházban, kifejezetten gyógyszerként a sebre. Nyári munka apa mellett segéd-idegvezetőként. Az olaszok odavannak értem. Közös fényképek a Citadellánál. Pierluigi és az ő tulipánokkal kivarrt farmernadrágja. A barátja, az a kecskeszakállas-szandálos (a neve feledésbe merült), aki lerajzolt titokban (előadás közben) a Mátyás templom előtt. A torony csúcsos varázslósisak a fejemen, az összecsukott napernyő hozzá a pálca. Mosolygok. Budapest SZÉP — sosem hittem volna.

Apám, valamikor a hetvenes évek végén. Alighanem a balatoni üdülőben készült a kép, az írógépét oda is mindig magával cipelte. Meg a berlini zakót: gyakorlatilag az egész évtizedet ebben élte végig. A szemüvege itt még egészen vékony, a súlyosabb rövidlátás csak később, anya halála után kezdődött. Komoran néz, de ez nála elvi kérdés: sosem mulasztotta el szóvá tenni a nagy családi eseményeknél, micsoda bárgyú álságosság kifejezetten a fénykép kedvéért mosolyogni. Ritkán nevetett, és olyankor is mindig lesütötte a szemét, vagy félrenézett, mintha szégyellné, amiért megfeledezett magáról, és azonnal elnézést is kérte érte. Rejtelmes ember volt. Mintha vitrin mögött élt volna, vagy fordítva, a világ zárult volna vitrinbe a számára (mindegy persze, a vége ugyanaz). Az öcsémrel férfiasan hűvös viszonyban volt, engem viszont kifejezetten nagyra tartott, még szeretett is — a maga módján persze. „Az ember sosem lehet elég szűkszavú.” Szavak nélkül kommunikált legszívesebben a külvilággal — ő, aki naponta 6-8 oldalt fordított, göcsörtös, cirill betűsnek ható kézírással. Szerette finoman összeütögetni az ujjhegyeit. Szerette végigtörölni a száját, tenyérrel, jó erősen, mintha zsíros étel nyomaitól akarna szabadulni. Mindig cigarettaszaga volt, pedig két-három szálát szívott mindössze naponta, azt se végig. Sokat hallgatott zenét, a rádióból, délutánonként. Egészen átszellemült

ilyenkor az arca, már-már megszépült közben. A tévézést megvetette. Egyedül az időjárás-jelentés érdekelte, szenvedélyesen, mi több, filozofikusan: kaján örömmel nyugtázta, ha reggel nyoma sem volt az előző este nyilakkal meggyerekes rajzocskákkal megjósolt hózápornak, vagy ha a Balaton vize érezhetően melegebb volt a „hivatalosnál” — valamiféle diadal volt ez a számára, elégtétel, az emberi kicsinység újabb megszégyenült lelepleződése. Gyűlölte a butaságot. Nem csoda, hogy kevesen szerették. A temetésén alig harmincan voltunk, és nem a szemerkélő eső miatt (amit egyébként pontosan jeleztek a meteorológusok). 1988. október 17-én halt meg, a Kerepesiben fekszik. Sírfelirata hozzá illően lakonikus. A családi mitológiában csodabogárként létezik tovább. Én következetesen jókat mondok róla. Azt szoktam mondani, hasonlítok rá. Szeretem.

Az öcsém, Barnabás, valamelyik katonatársból lett cimborájával (a sok közül). Vidáman kigombolt egyenruha, hátratolt tányérsapka, cigi a szájban — ez nagyon-nagyon ő, legalábbis az egyik énje. Soványan és diadalmasan (meg persze nyilván kapatosan) néz a jövőbe, nem sokkal a leszerelése előtt. Jópofa, szellemes és laza. Kifogyhatatlan a „vicces esetekből”: aki őt hallgatja, kedve támad beállni katonának, még akár kés alá feküdni is hajlandó a vakbelével. Minden átlényegül, vonzóvá szépül a szavai által. Mikor apa maga mellé vette, képes volt teljesen felkészületlenül kiállni a turisták elé, és összevissza rögtönözni mindenféle fantasztikus legendát a Várról meg a Halászbástyáról. „Miért, nem mindegy ezeknek?” És tényleg mindegy volt. Sőt. Többször kifejezetten őt kérték apa helyett. Együtt ivott és seftelt velük. Mindig a legdivatosabb ruhákban járt. Imádták a nők. Az egyik levelében azt írta: csak virágnevű lányból nyolccal volt viszonya. Nagy történet volt a nemi betegsége (senki nem nevezte meg, mi baja is volt pontosan), ami miatt egy hónappal később jöhetett csak haza 1974-ben Bombayból. Aztán már a repülőn összejött egy NDK-s kismamával. Jó későn nősült (1986-ban), mégis valahogy hirtelen: elvette Tündét. Tünde mellett ismerhettük meg az ő másik énjét, a szelíd, önfeláldozó (és egyre pocakosabb) háttérembert. Vezette a tanszék pénzügyeit, bevásárolt, főzött és mosogatott, pelenkázta a gyereket, játszótérre járt vele, és közben tűrte, hogy a felesége lenézze. Papucsnak csúfolta őt, félig-meddig vicces tónusban. Mások is osztották ezt a véleményt, de szerintem mindannyian tévedtek: Barna bizonyos értelemben kiteljesedett, magára talált ebben a szerepben, többnek érezte így magát, mint bármikor korábban. Tünde szolgaként kezelte őt — ő viszont uralta vele szemben a múltat, és ez többet ért a számára. Fura szimbiózis volt mindenestre. Aztán egyszer csak hadat üzent ennek a korszaknak is: 2002-ben egyik napról a másikra, mindenkit meglepve kint maradt Delhiben. Egyszerűen csak nem jött haza az egyik konferenciáról. Ott bérelt azóta egy egyszobás garzont, egyedül, senki sem tudja pontosan, miből. Persze India olcsó hely. Mintha kilépett volna az időből. Most, amikor joggal szapulhatja őt a felsége (és imádot, majd cserbenhagyott lánya), már nem érik

utol őt a szavak. Buddha-szobrokat gyűjt, nekem is küld egyet minden karácsonyra, mindig másfélét, lakonikus kommentárokkal. „Sok hitet és erőt az értelmetlen és elviselhetetlen léthez: harcostársad, Barna.”

A sógornóm, Tünde, Rómában, az ezredforduló tájékán. A fényképet (értelemszerűen) az öcsém készítette, a beállítás viszont hamisítatlanul tündés: a merev, kitekert lábfejú balett-tartás, a „költői” háromnegyedprofil, de még az is, ahogy a pálmafa árnyéka a falra vetül és ahogy a szálloda neve milliméterre kitölti a felső sávot. (Legszívesebben nyilván a szobájuk ablakát is benyilazta volna egy golyóstollal, ha nem kellett volna túl megszűre hátrálnia ehhez Barnának, kockázatva a felsoroltak összhangját.) Valóságos emlékműve mindez annak a rendteremtő ambíciónak, ami zavaros életű öcsémet is lenyűgözhetette, majd maga alá gyűrte annak idején. Tünde az az utas, aki gondosan ellenőrzi, megkapja-e a busz balról az elsőbbséget. Tünde az, aki leadja a mozipénztárnál a szomszéd ülésen felejtett sálat. Katalogizálja (többnyire) fénymásolt receptjeit. Áttanulmányoz minden reklámújságot. Feljebb kapcsolhatja a fűtést és lejjebb a légkondicionálót, ahová csak belép. És sikere van! Lepakcsolják neki, feljebb állítják, odafigyelnek rá, adnak a véleményére. Én a maroknyi ellenzékhez tartozom. Nem szeretem. És félek tőle. Egyszer kölcsönadtam neki a *Három nővért*: gondoltam, kapcsol majd, talán szóba sem áll többé velem. Semmi sem történt, visszaadta, adott rá egy hármast alát, vicces tónusban, de igazából teljesen komolyan. Hármast alát, Tünde — Csehovnak... Aztán nemsokára megszületett a lánya — az unokahúgom —, és elnevezte őt Natasának! Elképesztő. Hasonlított is rá a kishölgy (durcás perzsacicaarc, gögös kecsesség), amit tovább erősítettek a szavalóversenyek és táncórák, a sok divatos ruha meg az egymás közötti francia affektálás. Ebből lehetett talán leginkább elege az öcsémnek, ebből a bizarr megkettőződésből. Tökéletes bosszút állt mindenért a szökésével: a két önző nőstény egymást marja azóta, valahol az isten háta mögött, átkozva az életet, sóvárogva az ő Moszkvájuk után. Úgy kell nekik.

Natasa. Elkényeztetett kis nyafka. Határtalanul önző, akaratos és agresszív, miközben minden vágya áldozatnak lenni. Áldozatnak és tisztának. Innen a sok ravaszkodás (elbűjás Kelenföldön). Küllemét az anyjától örökölte: csinos pofi, sportos alkat — és rettenetes ízlés. A korabeli fiúknál minden bizonnal hatásos koktéll.

Megérdemelne egy nagy pofont, és nem is csak képletesen, nem csak az élettől.

El sem tudom képzelni abban a tengerkék nagymama-kedvence ruhában, melyet a táskájában találtam.

De... sajnálhatom is akár: háborúban áll az anyjával, és nemigen tudja elkerülni a vereséget, mégsem adja fel. A szavai fegyverek, döntései ütközetek, mindenki ellenség vagy harcostárs a számára — menthetetlenül katonává tette ez a küzdelem.

Csupa ellentmondás. Önimádó és öngyűlölő egyszerre.

Magabiztos és sérülékeny. Romantikus és kiábrándult. Egy igazi szűzkurva (remek szó!).

Van egy barátja, vagyis csak volt, most már múlt idő. Egy buszsofőr, otthonról. Kidobta. A „hivatalos magyarázat” szerint untatta őt a fiú (nem volt hajlandó például virágokkal telegraftizni a járatát és azzal körbekocskáztatni őt a városban...), de az igazi baj nyilván nem ez volt szegénnyel. Hanem hogy nem hasonlított eléggé az anyja udvarlójára. Alighanem annak a szerelőnek is szívesen elcsavarta volna a fejét, ha az hagyja. Nem hagyta.

Ma megkapta a védőoltást: repülhet az apjához. Veszített. A legutolsó csodafegyver az lehet még talán, ha az elutazás előtt meg tudna szabadulni a szüzességétől — persze úgy, hogy azt bizonyítani is tudja az anyja előtt. (Ellenségem ellensége a barátom:) Drukkolok neki.

Én Tomcsányi Ágnes vagyok. Anyám neve Fried Ágnes, apám Tomcsányi Barnabás.

Születtem 1949. május 7-én, Budapesten. A Bika jegyében.

Hajadon vagyok.

Egyedül élek a lakásban, a nyolcadik emeleten. A házban csupa külföldi él, mindenféle nyelveken beszélnek. Ahány nyelvet tudsz, annyi ember vagy!

Van itt egy nagy nappali, egy háló, van egy kisebb dolgozószoba és egy jókora fürdőszoba.

Vannak szép faliszőnyegek, keletiek. Van egy tele italos szekrényem, világít, mikor kinyitom. Van egy narancsfám, műanyag, tilos enni róla! És van sok mindenféle könyvem, hetente el kéne egyet olvasnom, hogy a végére érjek.

Valószínűleg sok pénzem van, olyan munkával foglalkozhattam régebben.

Nincsenek függönyeim, nem szeretem őket. A szobrokat szeretem, azokat gyűjtöm is. Egy bizonyos Barna küldözgeti őket. „Sok hitet és erőt az értelmetlen és elviselhetetlen léthez.”

Egyedül vagyok. A telefonom eltört egy házkutatás miatt. A szomszédom megölte a szerelmét, leszúrta, emiatt jöttek, hát ha nálam megtalálják a hiányzó holttestet. Hazudtak ráadásul, hogy ők nem is rendőrök valójában. Teleragasztották gúnyos feliratokkal a lakást. Elvittek valahová kihallgatni, de tartottam a számat. Ostobák!

Szép vagyok. Ápolom magam, a koromnak megfelelően öltözködöm.

Szeretek nagy kádban fürdeni. Szeretem a napszemüvegemet. Szeretem a Martinit. Dohányoztam is, de már elfogyott a cigarettám.

A fotelban ülök. Szeretek a fotelomban üldögdélni. Ezt a régi szótárfüzetet találtam csak, ebbe írok.

Esik az eső, végigfolyik az ablakon. Függöny nincs. Negyed tíz van — hirtelen nem is tudom, délelőtt vagy este! Ezek hallatszanak csak, az órakettyegés meg az eső. Egyébként csönd van, mint egy temetőben, ahová senki se jár.

↳ *Birtalan Ferenc*

A másik

Napok óta gondolok rá,
a lányra aki mindig ott van,
és olyan dolgokat csinál
ami teljesen abszurd,
és teljesen természetes.
Nem tudom kitalálni, ki ő,
honnan érkezett a versbe.
De ott van, és persze
hogyan ő a vers, a költő.
De miért vagy ketten?
Erre gondolkodom.
Feje öledben,
a ruhádat hordja,
mert hülyeség lenne
ilyen esetre fönn tartani
két gardróbot.

Azóta állandóan itt motoz.
Miért, hogyan...
és különben is,
mért jön az életembe,
van baj épp elég,
s most mászkál,
és lassan úgy tűnik,
akárha velem lenne rég.

És már nem is ő,
hanemha én,
és észre se vettem,
csak miatta, most.
Néz rám, meg se retten.
Kérdelek félszegen:
régóta már?
Mindig, sűg,
s a lányra néz:
Egyszer majd megint.
Fussatok.
Az én szívünk nem bírja már,
nekem minden percünk sokáig.

Egy nyárba

mentünk egy csőrös busszal
csapatnyi gyerek
a határcsárda már mögöttünk
ezerkilencszázötvennégyben
sikerült álomba szöknünk

ment a busz
több mint félszáz éve
és ma is kutatlak
kereslek
ahogy elhagyom a határcsárdánál
Budapestet

több mint félszáz éve megy a busz
halványan látlak
majdnem elérlek
de új arcot kell neked kitaláljak
mert elfogynak szememből a szépek

nem tudom mi a végcél
volt-e fontosabb ígérő szónál
érintésnél
egekbe induló
gyönyörű lányok

megyek szerelmeimmel

nincs jel
se busz
se határcsárda
hiába szerettem

talán nem hiába

közeledem
megyek egy busz után egy nyárba

Blues

*(Louis Armstrong koncertje
1965. június 9-én a Népstadionban)*

amikor ezerkilencszázhatvanötben
louis armstrong
a népstadionban feljött a színpadra
mint egy lött nyulat
húzza maga után a trombitát
nem értettem az egészből semmit

mondhatnám ma
zavaros volt az értékrendem
vagy annyinak hittem önmagam
amennyivé soha nem sikerült lennem
talán megbocsátható
igazságom serpenyőjében
az alig-húsz év
mellettem egy félegálisan szerzett
sötét hajú lánnyal
azt hittem:
fontosabb dolgokért van a világ

hallgattuk a fekete zenészt
rekedt volt
hihetetlenül rekedt
dőltek a hangok
vitte a vér a lüktetést
zsongott
hömpölygött a hangja
nem a megszokott robsonos
és nem ismertem magamra

nagyképű voltam
buta
fogtam a lány kezét
mondtam elég
és húztam a tribünről a lépcsőn
nekem annyi volt
nem kellett több amerika

megfordultam
néztem a hatalmas betonra
jó lett volna visszamenni

gyere húztam a lányt
próbálva uralni a helyzetet
bár igazából ott lettem volna újra
ahol satchmo énekel
a rezet fűjja
de annyi volt
aztán már nem lehetett

Tom Waits

Altató

A Nap vörös, a Hold mutál
Apuka nem jön vissza már
Megőrizni semmit nem lehet
Álmodj hát, hunyd le két szemed
Ha meghalnék ébredés helyett
Ne sírj, ne hullasd könnyedet

Jól látni semmit nem lehet
Álom-létrán lépkedj, gyerek
Ha meghalnék ébredés helyett
Ne sírj, ne hullasd könnyedet
Megőrizni semmit nem lehet
álmodj hát, hunyd szemed

(Györe Gabriella fordítása)

Lehozom a Holdat

Lehozom a Holdat
Az égből
Neked édes
Leszek a tallér
A szemedben
Neked édes

A vásárba akarlak
Elvinni ma
Itt egy vörös szalag
Kösd a hajadba

Lehozom a Holdat
Az égből
Neked édes
Lehozom a Holdat
Neked

A fejed körül
Kering egy sólyom
Neked édes
Leszek virág
A koporsódon
Neked édes

Engedd meg hogy
A hajadba fészket tegyek
Úgy csókollak meg
Hogy közben ott se legyek

Lehozom a Holdat
Az égből
Neked édes
Lehozom a Holdat
Neked

(Krusovszky Dénes fordítása)



Leonard Cohen

Chelsea Hotel no.2

Emlékszem, ketten a Chelsea Hotelben,
olyan vad s édes volt szavad,
te a farkamra bukva, az ágy összetúrva,
a limuzin csak várt az ablak alatt.
A válasz ez volt, a hely meg New York,
pénzre vadásztunk és persze húsrá,
az igazi dalnok tudta, ez szerelem,
s ha él még ilyen, ma is tudja.

Jól eltűntél ám, ugye, babám,
a tömeg már a hátad mögött,
jól eltűntél ám, egyszer sem mondtad talán,
kellesz, nem kellesz,
kellesz, nem kellesz,
tudtam, az ócska rizsát gyűlölöd.

Emlékszem, ketten a Chelsea Hotelben,
hírednél csak szíved a nagyobb,
mondtad többször már, neked szép férfi jár,
de az elveket értem most hagyod.
Öködbe szorítod kezedet értünk,
kikből a szépek kikaposták a reményt,
kész voltál; mondtad: „Ne törődj vele,
csúnyák vagyunk, de a zene a miénk.”
Jól eltűntél aztán, ugye, babám...

Nem adnám most elő, hogy te voltál a nagy Ő,
nem számolok minden elszállt madárkát,
emlékszem, ketten a Chelsea Hotelben,
ennyi, s nem is gondolok túl gyakran rád.

(Virágh Szabolcs fordítása)





– *Payer Imre*

Hermész éjszakai intelmei

A napfény kötömbjei
körbezárják és felépítik,
ami magad vagy,
s te benne kerengsz,
mint rabszolga
őrlő kő körül.

A nappal fénye alattomos.
Elfedi előled, ami te vagy.
Bezár magadba.

De jöjj, én vezetlek,
s az éjszaka szétoldja e falakat.
Örvénylik, forog a sötét,
mint rulett — fekete pénz,
túl könnyű szél túl tágas ég
alatt. A sötét tárja fel a látást.

S te oda-
visszafolysz — látással, világgal.

Eredetileg zenésznek készültem, és fogalmam sem volt róla, hogy létezik kortárs magyar irodalom. A könyveket szerettem, bár zűrös volt a kapcsolatom velük. Pontosabban a magyar könyvekkel. Tizenhét éve élek Magyarországon, ugyanannyi ideje, mint amennyit Észak-Amerikában éltem, és nem tudom megszokni az itthoni könyveket. Kemény a fedelük, és egyáltalán nem barátságosak. Ridegek. Merevek. Nem tudom megszokni, betörni őket, hogy kézhez simuljanak, olyanok legyenek, mint egy kényelmes ruhadarab.

Könyvhét. Megjelenik egy csomó könyv. Kimegyek a térre, kiválasztok egy keményfedelű könyvet. Kinyitom, és meglepődöm, hogy magyarul írták. Leteszem, és kísérellek inkább a Dunapartra.

Vancouverben születtem, magyar szülők gyermekeként. Óvodába adtak, ott tanultam meg angolul. De előbb az óvónéniknek kellett megtanulniuk, mit mondok magyarul. A magyar az a nyelv, amit senki sem ért. Ez a nyelv nincs. Az óvoda és az iskolakezdés közötti nyáron minden nap gyakoroltam a betűket. A magyar betűket is, írni kellett fél oldalt, hogy mi történt velem aznap. Magyarul. Semmi értelme, a családomon kívül senki sem beszélt magyarul. Nem létező nyelv. Magyarul írni, olvasni, teljesen értelmetlen. Beszélni bőven elég.

Iskolába mentem, Brooklyn, PS 119 általános iskola. Az iskolai leckék után az apukám által feladott magyar leckét is meg kellett csinálnom. Kemény fedeles, poros, óvívátú rajzokkal teli könyvből mesét kellett olvasnom, és a tartalmát leírni. Untam.

Egy év múlva a szüleim bejelentik, hogy a második általánost Budapesten fogom végezni, odaköltözünk egy évre. Nem tudom, hol van Budapest, de odamegyünk. Kiderül, hogy mások is beszélnek magyarul, nem csak a szüleim. Egy egész ország, tízmillió apa és anya. A budapesti iskolában gyanakodva néznek, én vagyok a kapitalista kislány. Nem tudom, mi az a kapitalista. Nem lehetek kisdobos, kiközösítenek. Viszont nem kell senkinek kibetűznöm a nevemet. Nem kérdez vissza senki, hogy, mi? Írdíka? Negi? És ki van írva a falra, hogy *kenyér, közért*. Azt tanuljuk az iskolában, hogy *szőlőt, meggyet, sokat, lecsipegetett a seregély*. Csoda, hogy nehezen megy a szórend? És: *az úttörő száján vér buggyant ki*. Aztán visszamentünk Brooklynba.

Gyötrelmes évek jöttek, csíkos és pöttyös könyveket olvastam. Minden szóért meg kellett harcolnom. A könyv címe: *Rendhagyó emlékkönyv*. Ez mi? A rendhagyó azt jelenti, rendet hagy maga után. Ismeretlen korban játszódtak a történetek, ismeretlen környezetben. Unalmas emberek érthetetlen ügyek miatt búslakodtak több száz oldalon keresztül. *A Tenkes kapitánya*, de mi az a tenkes? És: *Jó szelet kapitány!* Egy jó szelet kapitány, mint egy jó szelet torta? Nehéz volt Magyarországról könyveket beszerezni. Azt olvastam, ami volt, apukám régi könyveit. Az angol suliban olyan könyveket adtak a kezünkbe, amibe bele lehetett feledkezni, amik a korunkbelieknek íródtak, hozzánk szóltak, akkor és ott. A fedelet úgy hajlítottad, hogy kézre essen. Nem állt ellen sem a könyv, sem a nyelv. Nagyon szerettem olvasni. De csak angolul.

Aztán Magyarországra költöztem. Megint ismeretlen szavakkal találkoztam. Önkormányzat, keltezés, úrtartalom, üdítő, tanszék. A pékségnél rozskenyér helyett rostoskenyeret kértem. A háztartási boltban spakli helyett spanglit. Jobb, ha ki sem nyitom a számat. És 1993-ban még mindig én voltam a kapitalista kislány.

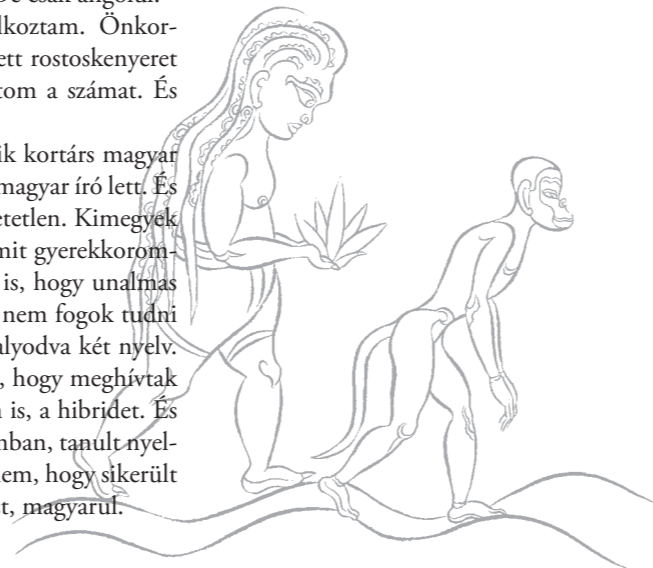
Azóta eltelt tizenhét év. Nem lettem zenész, és megtudtam, hogy létezik kortárs magyar irodalom. És hogy vannak jó, érdekes magyar könyvek. A férjem egy kortárs magyar író lett. És most itt állok, könyvem jelenik meg a könyvhétre, én írtam, magyarul, hihetetlen. Kimegyek a térre, még mindig félek a sok magyar könyvtől. Felidézitek a szorongást, amit gyerekkoromban éreztem. Azért szenvedtem akkor, hogy most itt állhassak. Félek most is, hogy unalmas lesz a könyv, amibe beleolvasok, és hogy egy ismerősöm kérdez valamit, és nem fogok tudni válaszolni. Rossz magyarsággal olvasok fel. Mert a fejemben össze van gabalyodva két nyelv. Akartam én ezt? Csodálkozom, hogy magyar írónak tartanak, csodálkozom, hogy meghívtak Sajóvámosra, és nem csak a férjemet, aki tényleg magyar író, hanem engem is, a hibridet. És boldog vagyok. Köszönöm a megtiszteltetést, a bizalmat. Választott országomban, tanult nyelven beszélgetek veletek, olvasok nektek a puhafedelű könyvemből. Remélem, hogy sikerült olyan könyvet írnom, ami hozzátok szól, a mi közös nyelvünkön, itt és most, magyarul.

– Nagy

Ildikó

Noémi

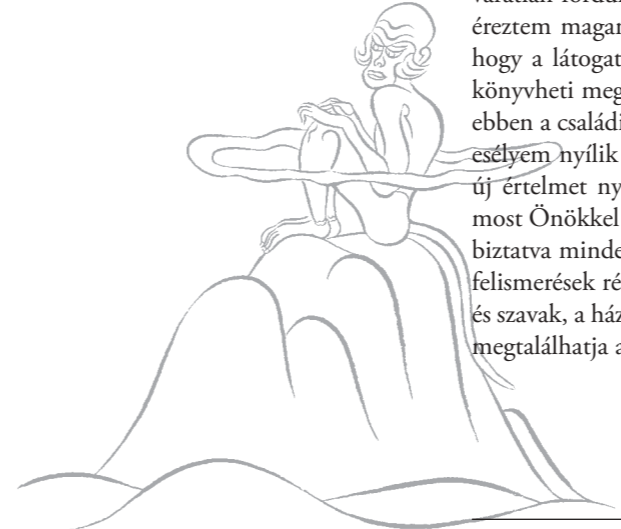
Akartam
én
ezt?



– Garaczi

László

Sajóvámosi
beszéd



Nem kellene megtennem, amire készülök, még csak gondolnom sem szabadna rá, mert másoknak is kedvét szeghetem, eltántoríthatom őket attól, hogy lelkesedjenek valamiért, ami minden bizonnyal lelkesítő, mert az ember többre, szebbre törekvését ünnepli, az anyagi létbe rekesztettségéből a szárnyalásra való vágyát, és én ennek a vágnak a nagyszerűségét semmiképpen nem akarom megkérdőjelezni, hisz ez éltet engem is, ezért érdemes reggel fölkelnem, hogy megtapasztaljam, hogy a legjózanabb, legkiábrándítóbb, legprózaibb ébrenlétben is van valami delejes, valami regényes és poétikus, mégis röstelkedve be kell vallanom, hogy a könyv e több napig tartó felmagasztalásának, túl azon, hogy elkápráztat és lenyűgöz, van számomra valami túlzó harsánysága, ami az évek során, amikor is elszántan és következetesen részt vettem ezekben a színes, nyár eleji megmozdulásokban, azt eredményezte, hogy kíváncsian, ugyanakkor szorongva indultam a Vörösmarty tér felé, ahol írók és olvasók százaival fogok a nagy kavardásban találkozni, és persze e szorongásban föl kellett fedeznem a magammal szemben táplált kérélelhetetlen gyanakvás szellemében, hogy valószínűleg nem annyira a Könyvhétre, inkább ingatag belső lélekarányaimra vet fényt, a tömegiszonyra és a társas körökben való, újra és újra rám törő elveszettség-érzésre, amelyet többnyire csak az alkohol mámorának segítségével tudok elviselhetővé tenni, és ami, már most a konkrét jelenetet szemügyre véve, azt eredményezi, hogy a könyvkínálatot szemügyre veszem ugyan, végigfuttatom tekintetemet a frissen csillogó borítókön, valójában szemem sarkából a sörterasz hollétét próbálom kikutatni, valójában egy vagy akár több sör mihamarabbi elfogyasztását próbálom mintegy feltűnés nélkül megszervezni, aminek e helyen akár lehet is valami magától értetődősége, nem beszélve a hasonló cipőben járó sorstársaimról, akiket ugyanaz a nehezen megfogalmazható rettenet gyűr maga alá, és akiknek csak intenem kell, csak a szememmel csippentem, és már bandukolunk is cél- és büntudatos arccal a könyves pultról a bárpult, az irodalomtól a felejtés, az írástól az ivás felé, szóval számomra mindaddig ez az irdatlan mennyiségű könyvtárgy valami fenyegetőt jelentett, megfélemlített és leigázott a rengeteg könyvbe zárt szó és mondat, a felfoghatatlan mennyiségű és minőségű írói szándék, akarat, törekvés, eljárás mód és hiúságálcázás, a múlt, mint a könyvek írásának, létrehozásának, olvasásának, magyarázásának végtelen folyamata bábeli építményként tornyosult fölém, és ezen az sem segített, mikor emlékeztem magam, hogy ugyanilyen könyvek ezrei közt töltöm az év minden napját, ráadásul azzal foglalatostkodva, hogy szerény eszközeimmel a számukat szaporítsam, teszem ezt évtizedek óta nem lankadó buzgalommal, vagyis nem lenne túlzás azt állítani, hogy számomra a könyv ünnepe nem egy hétig, hanem az év minden napján tart, minden hét ünnepi könyvhét és minden év ünnepi könyvév, aminek csak időben elhanyagolható töredéke a hivatalos Ünnepi Könyvhét, amikor a szelvész kiragad szobám biztonságos falai közül, hogy osztozzam a sokaság könyvek fölött érzett örömeiben, idén viszont történt egy váratlan fordulat, felkérés érkezett egy távoli faluból, ahol jártam már azelőtt, és nagyon jól éreztem magam az értő helyi közönség jóvoltából, a meghívás azzal a kíváncsággal párosult, hogy a látogatást kössük össze egy ünnepi beszéddel, tehát hogy mondjak el egy amolyan könyvheti megnyitót, és akkor a jeges rémület első hulláma után arra gondoltam, hogy talán ebben a családiás környezetben, kevés számú, de annál kedvesebb irodalombarát társaságában esélyem nyílik rá, hogy a több évtizedes és szinte már paranoid méreteket öltő viszolygásom új értelmet nyerjen, pozitív változás vegye kezdetét, a reménynek ezt az érzését szeretném most Önökkel megosztani, ezt az esélyt szeretném most Önöknek megköszönni, egyúttal arra biztatva mindenkit, hogy olvasson, mert olvasni jó, és az irodalom révén olyanfajta részegítő felismerések részesei lehetünk, mint például hogy az atomok és a molekulák valójában betűk és szavak, a házak novellák és a városok regények, hogy tehát a világ: könyv, amiben mindenki megtalálhatja a saját történetét.

Elhangoztak 2010. június 1-jén a Sajóvámosi Ünnepi Könyvkét (SÜK[k]) nyitó-záró rendezvényén.

▸ Nyilas Attila

Kampánycsendes értékelő beszéd

Hölgyeim és Uraim,

tavalyi értékelőmben (mely utóbb megjelent a miskolci Műút folyóirat 15. számában), főleg poétikai kérdésekre koncentráltam — idén másfelől közelíték.

Beszélhetnék például arról, vajon miért csak kéttagú a korábbi években háromtagú zsűri, s hogy miért csak ötvenöten jelentkeztek a felhívásra, összefügg-e ez, s ha igen, hogyan, a pályázat meghirdetésének módjával, fórumaival, pénzzutalmainak nagyságával, tágabb értelemben a gazdasági-társadalmi válsággal. De nem áll szándékomban a poétikus, mondhatni pilinszkys elnevezésű kampánycsendet megsérteni, sőt kifejezett szándékomban áll ennek az ellenkezője, ami nem is olyan egyszerű feladat, mint amilyenek gondolhatnánk, mert a választási törvény vonatkozó paragrafusáig csak elnagyolt. Ilyen esetben ami kiegészíthető: az erkölcsi érzék, hát hogy is mondjam... amilyen könnyen életszerűtlen aggályoskodáshoz, hasonlóan vezethet könnyelmű elvtelenséghez a vele való operálás.

Ha igaztalanok a statisztikák, és érdemi értelmezésük nem ígérkezne parttalannak, latolgathatnám, hogy a pályázóknak, a műhelytalálkozóval egybekötött eredményhirdetésre közülük meghívatottaknak s a díjazottaknak is miért csak kevesebb mint egyegyede fiú. Nagyon óvatosan kéne eljárnom, ha megpróbálnám ezt összefüggésbe hozni a női irodalom utóbbi években tapasztalt megerősödésével, valamint, illetve általánosabban a nőszempontú gondolkodás jogos igényének hangosabbá válásával.

Ami engem illet, be kell ismernem, hogy a különböző pályázatokat nem feltétlenül azonos szempontok alapján értékeltem. Volt, akiről — mint alkotóról — a három vers együttese keltett jó benyomást. Másnak egy versét nagyon izgalmasnak találtam, de a két további annyira falsnak, hogy végül hátrébb soroltam magamban. Megint másnak viszont egy vers zeneisége-líraisága miatt, két kevésbé megkapó — ám a maga nemében tisztos — szöveg ellenére, igen magas polcra helyeztem pályázatát. Így voltam Csizmadia Patrícia címtelen versével: „Egy lélekresz vagy bennem, / mely soha el nem illan, / egy lassú, zengő hullám, / mi szelek szárnyán vinne. / Egy falevéllal hulló / gyönyörű szép csillag. / Egy láthatatlan villám, / egy alig érzett illat.” És bár a kézírás gyakran gyengíti a vers határfokát, nehezítve fölfogását, az ő esetében az íráskép talán még erősítette is.

Sőt néha egy-két sor miatt értékeltem többre valakit másoknál. Ilyen sorpár Dávid Rebekától: „Három csillagon a világ is megáll / nem billeg”; Rálik Alexandrától: „Ő kaján vigyorral a képén / kacsáztatna a Semmi vizén...” *Kacsáztatni a Semmi vizén*, akármit vagy akárkit — úgy gondolom, aki ilyet csak egyet is tud írni, annak köze van a költészethez. Vagy amikor egyetlen szó komoly gondolatiságot szikráztat föl, mint Kemény Lili verscíme, a *Déd-Európa* — személyes és történelmi sors fonódik benne össze, áthallással fölillantva az észak–dél ellentétet, s értelmezési horizontján megjelenik a mitológiai lény mint öreg szüle.

De ez még nem minden! Arra is vetemedtem tovább, hogy valakinek az értékelésében a versekként küldött szövegekhez mellékelt bemutatkozó prózája játssza a döntő szerepet! No persze nem életrajzi adatokról van szó. Zelei Zsófia *Túlvilág* című, általa „bemutakozónak” nevezett írását költeménynek olvastam: prózaversnek. Keresetlenségével, repetitív monotonitást fölállító következetességével fordított szövegei viszonyán: mindhárom versként küldött inkább hatott életrajzi bemutatkozásnak, mint ez.

A bemutatkozó szöveggel amúgy sem lehet hibázni. Lehet rejtőzködő vagy föltárulkozó; ügyes vagy esetlen; tényszerű vagy elemelt; eredeti vagy modoros; szerény vagy gögös; udvarias vagy vérpimasz — határozottan merem állítani, hogy a versek megítélését nem tudja befolyásolni. Még akkor se, ha a magát ars poeticaként olvasztató felütése szíven üt: „Tedd, vagy ne tedd — de soha ne próbáld!” Anélkül, hogy az Egyesült Államokban hivatalosan bejegyzett dzseidi vallás híve volnék, Yoda mester szavai mindig közlőre érintenek — pláne így, hogy eleve Charles Bukowski amerikai költő *Don't Try* sírfeliratát idézik.

Yoda mester mondata az írásra vonatkoztatva: maga a csend kampánya.

Elhangzott 2010. április 10-én, a miskolci Tehetség gondozó Kollégium által középiskolai tanulók számára kiírt országos verspályázat eredményhirdetésén. Díjazottak: 1. díj: Kemény Lili, 2. díj: Mihályi Réka, 3. díj: Dávid Rebeka, különdíjasok: Bara Izolda, Borda Réka, Csizmár Boglárka, Erdély Kinga, Rálik Alexandra, Seager-Smith Dániel, Zelei Zsófia. A zsűri másik tagja Zemlényi Attila volt.

▸ Kemény Lili

Déd-Európa

Az éjfélkor induló villamos
kísérteties öregek találkozóhelye,
az otthonuk alá mélygarázst ástak,
kihagyják őket az összenézésekből,
a korszak nagy összenézéseiből.
Szöknek, és mind ismerik egymást,
fel- s alá siklanak a rakparcon, hajnalig
égni kezd a szemük és a gyomruk,
hat napja nem alszanak.
Kedves nemzedékem, mi szabadítottuk
rá őket arra a villamosra,

mi voltunk, bizony.

Most elmorog fölöttük egy repülő,
Nyugatra tart, mint minden repülő,
régí jóslatok szövegét húzza maga után,
Európa öregei ülnek rajta, tarokkznak,
szöknek mindnyájan, fegyver van náluk,
hogy bármikor öngyilkosok lehessenek,
de aztán nem lesznek azok.

„Itt két percen belül fénykép készül,
kérjük, hagyják el a tájat.”



Mihályi Réka

(L)élektől (l)élekig

„Küldözzük a szem csüggedt sugarát,
S köztünk a roppant, jeges úr lakik!”
(Tóth Árpád)

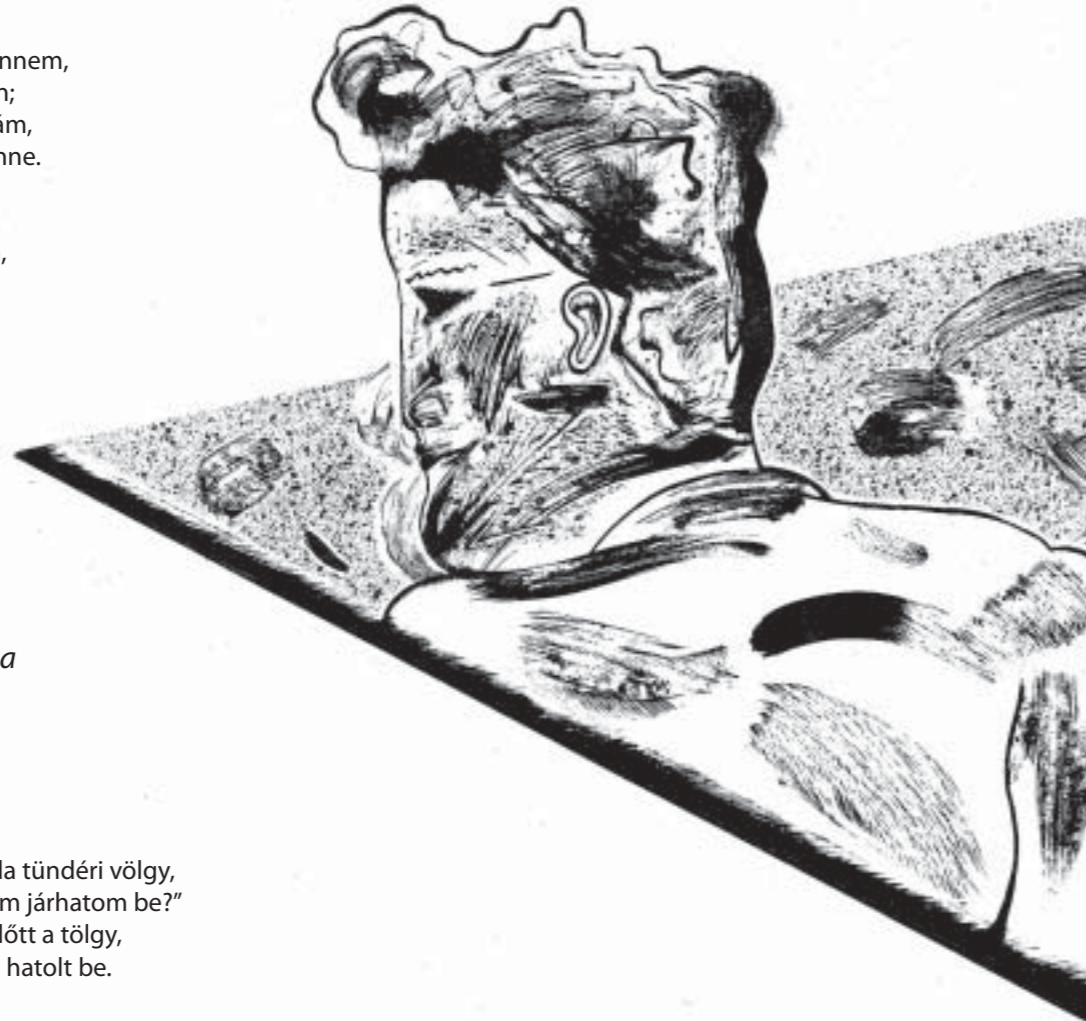
Itt púderezni magát mattra a Nap,
itt viszi táncolni pézsmaláng hajamat
a szél.
Itt hajtogat borítékká minden pillanatot
a kéz, ami eltakar
— ott siklik be két szemem közé a fény —
Ott csorog halántékomra sárgábnál kékebb
méz.

És közben világokat vetnek fénypercekre innen.

▮ Csizmadia Patrícia

Itt vagy bennem

Egy lélek rész vagy bennem,
mely soha el nem illan;
egy lassú, zengő hullám,
mi szelek szárnyán vinne.
Egy falevéllel hulló
gyönyörű szép csillag.
Egy láthatatlan villám,
egy alig érzett illat.



▮ Borda Réka

Combok!

„Combok! Oh, micsoda tündéri völgy,
De minek, hogyha nem járhatom be?”
Ősznek indult a ház előtt a tölgy,
Míg kezével pólómba hatolt be.

Szégyellősen eltoltam magamtól,
S pirulva néztem a teraszra,
„Minek a boxerben nagy agancsod,
Ha csupán lapul ott az ebadta?”

„Nem lapulna pedig az olyan nagyon,
Ha hagynád kedvesem, hogy a buzgó vadon
Tündéri völgyedben végre jóllakjon.”

Odahúzott magához szépen lágyan,
S előugrasztva a szarvast a vágyban,
Nagyot hempergőztünk a puha ágyban.

▮ Bara Izolda

Megrészegült szerelem

Meztelen hangok, szégyenkező szavak,
a bujkáló vágyon orchidealepel,
szentségből szőtt, lebegő selyem,
bemocskolhatatlan a női kehely.

Buja harmatcseppek tulipánszirmokban,
megrészegültek a minden szerelmétől,
parázna angyalok ködlepte titokban
kortyolgatnak az élet vizéből.

Gyermekeket ringat karjában Mária,
Isten keze érintetlen ihlet,
szűz és asszony, Jézus édesanyja,
egy ilyen nőt a szentség megillet.

Mosolygó csípő, kacér derék,
ébenfekete haj, türkiz szemek,
egy emberi lélekkel mindez felér,
cseréljünk, mondd: kinek nem kellenek.

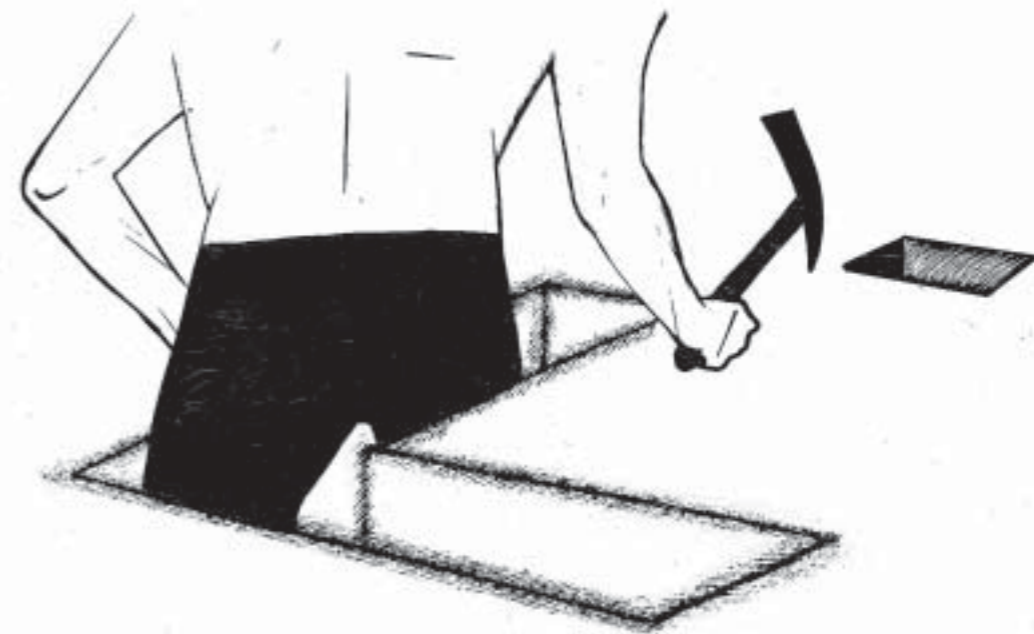
▮ Rálik Alexandra

Valaki mocosorog idebent

Valaki mocosorog idebent.
Érzem, kaparász egyre jobban,
körme beleváj friss húsomba,
morog s üvölt rettenetesen.

Ha végre kiszabadulna,
Ő kaján vigyorral a képén
kacsáztatna a Semmi vizén
eszméket és gondolatokat,
isteneket cincálna széjjel
gyémánt pihékké és belőlük
kavarna vihart lehelete
(mily mámor lenne fehér csöndjük...!),
végül szeretet és gyűlölet
kegyetlen-szép atombombáját
dobná reszkető lelkemre,
búcsúként küldve halálcsókját.

De túróm a dübörgést: még rab,
amíg, mint az avarban száraz
ágak közt sikló hulló, le nem
húz magáról engem, a feslett,
ócska ruhát.



Összpontosítok. Hiába.

Hadiállapotom tetőfokán a nő váratlanul érvényteleníti a fejemben lezajlott szemrehányásokat. Egyszerűen kibújik a pult mögül, átsétál a mocskos padlón, át a nyugtalanító mélyvörös folt felett, át a többi rozzant asztal között, hogy mosolyogva lépjen oda az enyémhez. Rutinos mozdulattal kötényének zsebébe üríti a hamutálat, aztán visszarakja a helyére, én meg egy halk koccanás kíséretében elejtem a csészét. A kávé a terítőre és a papírra lötyyen. Fekete pacák csorranak szét a rózsák szirmain, hirtelen sarjadó póklábakként kapaszkodnak a lap fehérjébe. Kizökkenek a mellkasi fájdalom által működésbe hozott gondolatmenetből: a szemem sarkából nézem végig, ahogy a nő, miként az egész kocsmában uralkodó zűrzavart, úgy ezt a kis balesetet is figyelmen kívül hagyva, ringó farral visszasétál a pult mögé. A tollért nyújtott kéz lassan elernyed, és a hamutál mellé hullik.

Zihálva bámulok magam elé. Zihálva bámulok a kávéból keletkezett, immár alakatlan fekete foltra. Egy pillanatra eltűnődök: vajon ne húzzak-e ki most rögtön még egy üres papírt az asztal alatt fekvő aktatáskából, fontolóra veszem, hogy nem volna-e tanácsos egy kávémentes, tiszta lappal folytatnom a halálos gondolatkísérletet, ám végül meg sem moccanok.

Egyre merevebben nézem azt a sötét foltot. Szemeim fókuszpontja fokozatosan eltolódik: először összerosódnak, majd teljesen feloldódnak és megszűnnek a körülöttem lévő tárgyak színei és körvonalai, csak a halvány háttéren éktelenkedő ábra marad. Lassan ráébredek, hogy ez a folt mégsem teljesen alakatlan, ráébredek, hogy mégis emlékeztet valamire. A kántor fekete köpönyege lobog hasonló alakzatokban, amikor már közeleg az éjszaka csúcspontja, és amikor a Holdkóros látogatói már követhetetlen mértékben öntötték magukba személyre szabott italaikat, az a nyomorult pedig fel-alá biceg a helyiségben, a pultról indulva egészen az asztalom mögött emelkedő hátsó falig, aztán vissza, ám időnként megállapodik az egyik vendégnél, odahajol hozzá, az illető arca mellé tolja sápadt és csontos arcát, hogy végre valakinek a fülébe suttoghasson egy elméletet a Holdkórosban rejlő pokoli csapdáról vagy a Holdkóros épületének pokoli történetéről, mert minden éjjel ezt teszi: fel-alá biceg, megállapodik és odahajol, hogy belekezdjen még egy megszokott, beteges hittételbe a sok közül.

— *nem hiszem, hogy szükséged volna rá, de ha muszáj, akkor adok altatót*

na, mit szólsz? van nálam fölöslegben, én csak néha bekapok egyet-egyét

Távolról, elérhetetlen messzeségből érkezik hozzám a hang. Zsigereimben érzem, hogy a nő most is ott áll a pult mögött, abban a könnyű nyári ruhában és a szennyes kötényben, azzal a negédes mosollyal, miközben átmenetileg épp engem bámul és hozzám beszél, ám én kénytelen vagyok mindezt figyelmen

kívül hagyni. Hiába próbálom újra elmémbe idézni öngyilkos feladatomból, ki kell zárnom a feladat végrehajtásához szükséges nő a tudatomból, pontosabban óhatatlanul kizáródik belőlem a nő, hiszen beszippant a fekete köpeny.

Magam előtt látom: a kántor megtorpan. Pár percig görnyedten magyaráz valamit a szakmunkásnak, miközben az szokása szerint egy kopott bárszéken üldögél, mert a szakmunkás a Holdkóros egyetlen olyan vendége, aki az érkezés és a távozás között egyáltalán nem mozdul el a pult közeléből, így most sem, csak egy idő után fenyegetően fölemeli a kezét, a kántor meg újra nekilődül a bejárando útnak. A köpeny mint csontjaitól megfosztott, ernyedt denevérszárny lobog és kavarog, ahogy gazdája villódzó nyeregépek fényétől övezve oda-vissza vonszolja magát a pultról a hátsó falig. Az elhízott bohóc ilyentájt már rég mellettem szörcsög, így amikor a kántor a közvetlen közelben állapodik meg, eltakarva a szemközti tükröt, akár azt gondolhatnám: az asztaltársam lesz a következő áldozat, ám mégis pontosan tudom: az a sápadt csódtömeg hozzám fog lehajolni, aztán síri hangon suttog valamit a fülembe arról, hogy ez a hely az Ördög átkozott fészke, mindig az Ördög átkozott fészke volt, és örökre az is marad.

A kántor lehellete időnként az arcomba, a nyelve és a nyála pedig a fülembe csap, amíg a szónoklatot hallgatom: itt, ezen a helyen soha senkire sem várt, ám most vagy a jövőben sem vár semmi más, csak az emberi sors lehető leglesújtóbb fordulatai, azután a legrútább pusztulás, majd a legvégső, visszafordíthatatlan kárhozat, és amennyiben eddig nem volt tudomásom bizonyos dolgokról, akkor azonnal bővítenem kell az ismereteimet, mert ha minden így megy tovább, úgy hamarosan túl késő lesz már mindannyiunknak. Azt például semmiképp sem árt tudnom, hogy honnan is kapta nevét ez a förtelmes vendéglő, semmiképp sem árt tudnom, hogy a Holdkóros épülete valójában egy régi, kiterjedtebb épület maradványa csupán, hogy a Holdkóros csak egy épen maradt épületrész, egy épületcsonk a régi romhalmaz mellett, és azt a romhalmazt teljes egészében visszahódította magának a természet, az épületcsonkot viszont nem, a maradvány egyszerűen csak üresen és kihasználatlanul állt, mielőtt vendéglővé lett, mielőtt az új tulajdonos felelőtlenül megvásárolta volna egy felhőtlen napon.

Kényelmetlenül mocorgok, de a kántor nem tágít, hanem síri hangon suttog tovább: a felelőtlen tulajdonos pontosan tudta, amit mindenki más is tudott a környéken, tudta, hogy az eredeti, nagyobb épület évtizedekig tébolydaként üzemelt, tudta, hogy abban az épületben évtizedekig a környék legönpusztítóbb és legközveszélyesebb egyénei éltek és haltak a külvilágtól elzárta, a tulajdonos pedig engedett saját képtelen ötletének, miszerint vendéglőjét a Holdkóros névre kereszteli az itt élt tébolyultak: dühöngők, nyavalyatorósok, alvajárók, rögeszméktől megszállottak, búskomorságba zuhant és nyálcsorgató agyalágyultak miatt, akik már rég túl voltak a sors leglesújtóbb fordulatain, és akikre annak idején már csak a rút pusztulás és a végső kárhozat várt, pontosabban: akik annak idején már folyton magában a

rút pusztulásban és a végső kárhozatban éltek az ápolók és az orvosok szigorú felügyelete mellett, azok az ápolók és orvosok ugyanis évtizedekig nem tettek mást, csupán elzárták, rácsokkal, kényszerzubbonyokkal, ütlegekkel és vegyszerekkel tartották távol a külvilágtól az épület mélyén rejlő tébolyt, az Ördög kedvenc ragályát, és még csak nem is próbálták felszámolni ezt a ragályt a hajlékot nyújtó helyel egyetemben, pusztán engedelmesen szolgálták a távortartás rögeszméjét a pokoli kór és a hajlék megsemmisítése helyett, tehát tudtukon kívül szolgálták az Ördögöt, így pusztulásra és kárhozatra ítélve önmagukat is. Ezen förtelmek ellenére kétségtelen: évtizedekig hiba nélkül végezték a dolgukat, ám egyszer mégis eljött a pillanat, amikor valamelyik elmedoktorban fölmerült az az elképzelés, miszerint nem elég a külvilágtól távortartani, hanem mielőbb ki kell gyógyítani az örülteket az örületből.

Állkapcsom megfeszül, a nyelv megint a fülembe csap. Szokás szerint segélykérő pillantást vetek az egykori bohócra, de hiába: muszáj megtudnom, hogy az említett doktor annak idején igazából nem tett mást, csak fölcserélte az elkülönítés rögeszméjét egy másikra, a halaszthatatlan gyógyítás ugyancsak veszedelmes rögeszméjére, nem sejtve, hogy milyen pokoli katasztrófát idéz ezzel elő saját sorsában, de ha kicsit is tájékozott vagyok, akkor mindez számomra nem jelent meglepetést, hiszen ebből a szempontból sem változott azóta semmi, mert manapság szintén egytől-egyig pusztulásra és kárhozatra ítélt ember az összes orvos, és manapság sincs sejtelmük sem arról, hogy milyen katasztrófákat idéznek elő képtelen rögeszméikkel.

A szemem fölött görcsbe rándul egy ideg, mégis muszáj megtudnom, amit már számtalanszor a tudomásomra hoztak: ahogy annak idején az elmedoktor, ugyanúgy a halaszthatatlan gyógyítás rögeszméjében szenvedett például az a nyugdíjazott orvos is, aki még az én feltűnésem előtt fordult meg éjjelenként a Holdkórosban, mert hát ama kifejezés, hogy ő a Holdkórosba járt, ebben az esetben nem volna helytálló, ugyanis teljesen mozgáshiatalatlan lábai miatt csak elektromos székben tudott közlekedni, de ne, semmiképp se higgyem, hogy ez a lebénult orvos sajnálatot érdemelt volna, ellenkezőleg, a legelviselhetlenebb és legkellemetlenebb alak volt, aki valaha megfordult ebben a vendéglőben, hiszen mindenkit folyton csak a gyógyászati tudásával zaklatott.

Azt állította: a Holdkóros bármelyik látogatójáról első pillantásra képes megállapítani, hogy milyen testi betegségben szenved, első pillantásra megállapítja, hogy kinek melyik szerve romlott el némileg vagy ment már tönkre menthetetlenül. Azt állította: pontosan tudja, hogy melyik gyógyszer segítene az illetőn, ha még lehet rajta segíteni, és pontosan tudja azt is, hogy ezek a gyógyszerek milyen bonyolult összetevőkből, milyen vegyi anyagokból állnak, tudja, hogy mi történik, amikor ezek a vegyi anyagok kölcsönhatásba lépnek az emberi sejtekkel, tudja, hogy mi zajlik le a testben, amikor a gyógyszerek összetevői és a szervek összetevői kíméletlenül összezsapnak egymással. Talán nehezen hihető, ám ez az elviselhetetlen alak tulajdonképpen

egyik itt eltöltött estéjén sem tett semmi mást, csak egyenként odagurult a vendégekhez, hogy személyre szabottan és részletekbe menően taglalja betegségüket és a számukra megfelelő, halaszthatatlan gyógymódot, egyrészt nem sejtven azt sem, amit az összes épeszű ember tud, hogy valójában a Hold minden testi bajunk oka, másrészt észre sem véve, hogy tanácsaival lassan már az örületbe kerget itt mindenkit, észre sem véve, hogy pokoli útra tévedt, hogy egy veszedelmes rögeszme és az Ördög szolgálatában áll, miként az elmedoktor is abban állt, az elmedoktor, aki felelőtlen ötletével döntötte romba önmagát és a tébolydát is, így teremtve meg az épületcsonkot és ezzel a Holdkóros létrejöttének lehetőségét. Természetesen a másik, lebénult és nyugdíjazott orvos sem menekülhetett a következmények elől: egy hajnalon szeszektlől dadogva elköszönt, aztán kigurult az ajtón át a járdára, majd tovább és tovább, nyilegyenesen a pusztulás és a kárhozát felé, hogy soha többé ne jelenjen meg a vendéglőben, ám helyette feltűnjek én.

Zsigereimben érzem: újabb roham készülődik az idegsejtek ellen, érzem, hogy a fortyogó düh már minden erejét összegyűjtötte az ostromra. Felszisszenek, elrántom a fejem a kántor szája mellől, és fenyegetően a magasba emelem öklömet. A nyomorult erre azonnal felfüggeszti számtalanszor hallott, nevetséges szónoklatát, kiegyenesedik, kilép végre a szemközti tükörből, és lobogó köpennyel újra nekilődül a bejárando útnak, mint egy bicegő varjú vagy egy sánta denevér.

Zihálva bámulok magam elé. Csak lassan, nagyon lassan sikerül könnyíteni a légzésem. Lopva oldalra nézek. Épp megpillantom a tetoválást a bohóc karján, és ijesztő sebességgel merül fel bennem a gondolat: mi történik akkor, ha ráébredek, hogy az a halvány háttéren sötétlő alakzat valójában csak olyan értelmetlen ábra, mint amilyen értelmetlen ábrát alkotnak a halványzöld hegek a bohóc petyhüdt bőrén, a hegek, amelyekről kizárólag tulajdonosuk állítja, hogy nagyon is különleges és titkos jelentéssel bírnak, mindenki más szerint viszont értelmezhetetlen krikszkrakszok csupán, mi történik akkor, ha ráébredek, hogy az, amit én eddig teljes mértékben a kántor köpenyének tekintettem, tényleg csak egy alakatlan paca, és csak engem emlékeztet valamire, csak számomra jelent bármit is?

— *több kávét nem kellene már innod, az biztos*

Kidob magából a fekete folt. Látom, hogy a Holdkóros még mindig kong az ürességtől. A nő ott áll a pult mögött, nyári ruhában, szennyes kötényben, negédes mosollyal, és képes ezt mondani nekem, igen, ez a jelentéktelen színésznöcske képes úgy tenni, mintha nem tudná, hogy épp az imént öntöttem ki az egész csészét.

Mellkasomba hasít az irgalmatlan fájdalom. Ezúttal egyetlen pillanatig sem tétovázok. Villámgyorsan megfogom a tollat, és az asztal alatt fekvő táská felé nyúlok, hogy előhalásszak egy tiszta, tátongó papírlapot.

— *remegett, ám közben mozdulatlan maradt a kéz, remegett, ám kezével együtt mozdulatlan maradt a néző is: a mellkasát feszítő*

kíntól görnyedve ült tovább az irodai székekben, bámulva saját arcának tükröképét az asztallapon, figyelve a szemüvegkereten villanó neonfényt, amíg odakint egyre sűrűbb lett a sötétség

fekete, fehér és szürke díszletté kenődött szét az ablakon túli város, mert a telihold áttetszővé oldotta az éjszakát, ám a néző csak a görcsbe rándult tükröképre, a remegő kézre és a kézben remegő tollra összpontosított, hogy a szokásos név helyett egy tökéletes mondat íródjon le végre, a mondat, amely kíméletlenül tárja fel a személyi színház első és utolsó előadásának csődjét

fekete, fehér és szürke díszletté kent szét mindent az odakinti hold, ám a magányos közönség csak ült tovább, másodpercről másodpercre, percről percre, óráról órára, rendíthetetlenül összpontosított, és közben tudatosult benne, hogy a keze mostanra már teljes mértékben a megszokott név írásához idomult, hiszen évek óta nem vetett papírra semmi mást, évek óta csak az asztal túlsó végén zizegő gép billentyűzete szült neven kívüli betűket, emellett viszont tudatosult az is, hogy a fájdalom, a saját feloldására törő mellkasi feszültség hiába jut el újabb és újabb hullámokban egészen az agyig, mert ott egyelőre nem áll össze a kristálytisza gondolat, amely gondolattal egyszerre kellene a tökéletes mondatnak összeállnia, tudatosult, hogy a feszültség hiába fut föl a szívből az agyba, mert az elme jelen pillanatban a lehető legbonyolultabb útvesztővé változott át, kifürkészhetetlen, kibogozhatatlan útvesztővé, amelyben a napi véleménymorzsák, hazugságcafatok és érzelemtüredékek alkotnak torlászokat, amelyben a fölösleges hordalék állít kacskaringós falat a színjátékot tükröző gondolat elé

remegett, ám másodpercről másodpercre, percről percre, óráról órára csak ült tovább, egyik kezével a saját mellkasát szorítva, másik kezét pedig időnként immár lemondóan az asztalra eresztve, majd megint a magasba emelve a tollat, miközben a hold haladt a maga útján, messze kint, a sötétített ablaküveg mögött, amíg újra nem tudatosult a nézőben az el-elcsukló, odabenti hang is

fokozódó erősséggel ismét beszélni kezdett az odabenti hang, elnyomva az asztal végén világító gép zaját: ahogy a beosztottak csak rettegésben tartott talpnyalók, és ahogy a felettések csak a hatalmi posvány alján dagonyázó zsarnokok, úgy a bárokban rendszerint leitatott, majd a szolgálati lakásba cipelt nők: lélektelen, olcsó ribancok, az edzőtermekben rendszerint tanácsokat osztogató sporttársak: izomnövelésre programozott izzadságautomaták, a serkentő tablettákat és porokat rendszerint házhoz szállító ismerősök: pénzéhes méregkereskedők, az éttermi asztaloknál rendszerint csacsogó barátok: vacsorameghívásokkal és közbelyekkel táplált ürülek- és beszédgyárak, a kötelező vizsgálatok során rendszerint ellentmondást nem tűrő hangnemben parancsolgató, jól bevált orvosok: érzéketlen hentesmesterek, a megszokott boltokban rendszerint mosolygó, segítőkész eladók: rettegő rabszolgák, nem említve a többi statisztát, nélkülözhető ripacsot, lecserélhető szereplőt, akiktől és akiknek kellékeitől éjjel-nappal hemzsegnék az ócska díszletváros ócska díszletutcai, de utólag még a távoli és elhanyagolt egykori barátok, a távoli és elhanyagolt egykori nők, a távoli és elhanyagolt egykori szülők is csak a nélkülözhető, lecserélhető, jelentéktelen szereplőgárdát szaporítják az előadásban, mindannyian csak az agy

útvesztőjének bonyolultságát fokozzák, így hát felettebb valószínű: a város kellős közepén álló forgószék nem nyújt megfelelő kilátást a színjáték lényegére, felettebb valószínű: a forgószék páholya nem alkalmas hely ahhoz, hogy a nézői képzelet összecsapjon a véletlenek meghatározott sorával, azonnal a személyi színház épületének elemeivé alakítva azokat, és nem alkalmas hely ahhoz sem, hogy a néző egyúttal szembeszegüljön a színház első és utolsó előadásával is, nem alkalmas hely ahhoz, hogy a néző visszatükrözze ezt a maga teremtette lázalmot, lassan világitva meg a mű lényegét, amíg végül a csillapíthatatlan fájdalomtól űzve le nem leplezi, föl nem számolja a színjátékot, amíg végül a lapra vetett mondatral ki nem űrti saját képzeletét, átlépve az elme és a test határain, túlcsondolván rajtuk visszafojthatatlan önteltségében, hogy aztán a szíve végleg felmondja a szolgálatot

felettebb valószínű: ez a páholy, ez a díszlet ezekkel a szereplőkkel és kellékekkel nem alkalmas már semmire, tehát eddig ismeretlen, merőben új páholyt, díszletet, szereplőket és kellékeket kell keresni, amelyek eddig ismeretlen, merőben új képet nyújtanak a véletlenekből épült színház működéséről, közli az odabenti hang, a néző pedig összeressen, és rögtön elengedi a mellkasát, hosszasan zihál, aztán hirtelen mozdulattal, de még mindig görnyedve a belső zsebébe gyűr pár tiszta fénymásolópapírt, villámgyorsan melléjük süllyesztve a töltőtollat is, szabaddá vált kezeit pedig az asztallapra helyezi, mert már tudja: egy szempillantás alatt fel fog innen emelkedni, már tudja, hogy mielőbb maga mögött kell hagynia ezt a széket, ezt az asztalt, ezt az irodát, sőt, az egész várost is

változatlanul remeg, ám közben rátámaszkodik az asztallapra, és iszonyatos erőfeszítéssel kinyomja magát, figyel, ahogy a görcsbe rándult tükrörc fokozatosan, az asztallal együtt távolodik tőle, majd teljesen eltűnik a látóteréből; így áll föl, így egyenesedik ki a közönség, észre sem véve, hogy mozdulatával először kicsit megbillenti, aztán teljesen felborítja a forgószéket, de már pontosan tudja: tényleg el kell hagynia mindent, mindent, messze maga mögött, mint olyan jeleket, amelyeket sohasem láthat és azonosíthat újra, mint olyan maga mögé szórt nyomokat, amelyeket sohasem fog már visszafelé követni, hogy megtalálhassa a kiindulópontot, hiszen onnan, ahová készült, szándéka szerint egyáltalán nem is lehetséges a visszatérés, mert ott eleve meg kell szünnie minden kiindulópontnak, ott előbb-utóbb csak a megszakítatlan gondolattal alkotott megszakítatlan mondat végpontja maradhat fenn, így egyébként is hiábavaló lenne a lapra vésendő jeleken és nyomokon kívül más jeleket, nyomokat hátrahagyni, és hiábavaló volna minderről emlékeket őrizni, mert minden jel, nyom és emlék akadályt képez, minden jel, nyom és emlék visszatartja a magányos, öntelt közönséget attól, hogy megérkezzen a megfelelő helyre, ahol a mellkasi feszültség, az agy, a kéz és a két lopott kellék összjátékától bomlik szét az egész előadás

változatlanul remeg, ám közben fölegyenesedik, mozdulatával hátraborítja az irodai széket, aztán támolyogva indul el a kijárat felé, mert a megszokott berendezési tárgyak, a króm felületű asztalok, a vendégeknek szánt bőrfotelek, a ragyogóra pucolt faxgépek és irattartók zavarják csupán a haladásban

remeg, miközben bizonytalanul araszol a kijárat felé, aztán mégis megtorpan egy pillanatra, lassan visszafordul, majd percekig csak elgondolkozva áll a páncélszekrény előtt, észre sem véve, hogy az iroda neonfénye már összeolvadt a beszivárgó hajnali derengéssel

Egyik kezem a tollon tartom, a másikkal pedig feltépem az aktatáska zárját. Görnyedten kutatok egy új papír után, ám akadályoz az asztal. Félre kell fordítsam a fejem, pillantásom emiatt az ablakon át épp a járdára esik.

Megdermedek.

Egy alak lépdel a Holdkóros felé.

Nem látom tisztán, hogy ki az, mert nem láthatom tisztán. Már rég nincs nálam a szemüvegem, az ablak mocskos, a napfény is zavar, az illető pedig még messze jár, így csak hunyoríthatok, ám ennek ellenére egyértelmű: nem a bohóc jön az úton, hiszen annyi látszik, hogy aki jön, az nem hihetetlenül kövér és nem kerékpárral imbolyog. Szintén kizárt, hogy a kántor legyen, mert nem vonszolja magát bicegve, de a koldus sem lehet, ugyanis nem látom a közelben a kutya körvonalait. Valószínűleg az ügyvéd lépdel erre, az a valóban lényének legmélyéig elhasznált személyiségroncs, aki a röhejes bölcséleti és a siralmas társadalomtudományi megfigyelések mellett folyton csak más vendégek tulajdonságait és múltját fejtegeti, ráadásul mindig ugyanazokkal az elcsépelet szavakkal. Nem látom tisztán, de sejtem: a tárgyu ügyvéd az, vagy a szakmunkába és a bánatba belebetegedett, goromba szakmunkás, vagy a bűnöző a szálnalmas szenvedélyeivel, aki mindig távolabb, az erdő fái alatt hagyja kocsját. Nem látom tisztán, és közben rámtör a reménytelenség, mert már pontosan tudom, hogy mi következik.

— *na, jön még egy vendég*

Kizárom a pult mögötti hangot. Elfordítom a fejem az ablaktól, és az út vagy a nő helyett a rózsamintás, szennyes padlót figyelem. Mellkasomban még fájdalom feszül, ám elillan belőlem minden ellenállás: a hadiállapot már hasztalan. Nézem a padlót, a padlón meg a rózsát, a rózsán meg a nyugtalanító, vörös foltot, miközben az az érzésem támad, hogy egyáltalán nem is olyan a színe, mint az alvadt véré. Határozottan kiömlött borhoz hasonlít, ráadásul afféle borhoz, amelyet rendszerint akkor rendelek, ha pontosan tudom, hogy mi következik, márpedig most pontosan tudom.

El fogom engedni a tollat, elengedem majd anélkül, hogy fölemeltem volna, aztán ülve maradok, és kikérem az első pohár vörösborot, igen, egész biztosan úgy döntök: kikérem az első bort, mert ilyenkor mindig ki szoktam kérni, hiszen végső soron mindegy, melyik csődtömeg közeledik a Holdkóroshoz. Akárki lesz az, csak megzavarja majd a nő erődítményével szembefeszülő magányt, csak romba dönti a gondolatkísérletet, csak szerfefoszlatja önmegsemmisítő folyamatomat, akárki lesz, azonnal tönkretesz mindent, amint belép az ajtón.

▸ Filip Tamás

A másik

Talán már épül benned egy híd,
fényből és füstből, amin
elindulsz, hogy átérj másik oldalra.
Vagy netán egyszerre vagy várvédő és
ostromló katona, létrákon igyekszel
fölfelé, égi bástyák magasába, és
amikor felérsz magadhoz,
a másik létrádat mindig eltaszítja.
Földre zuhansz, a fejed mégis
felhőkbe ütőd bele, a panoráma
egészen közel kerül: orrod előtt
hangya és gyorsvonat.
Egy másik történetben folytatódsz,
elágazol, spirál, ellipszis leszel, egy
kolostor merengőjében imádkozol,
olyan lassan, ahogyan
evezni tudna benned a láncrea vert folyó,
az arckönyvben lapozgatsz lázasan,
próbálsz valakit megtalálni, és
örömszakadtáig ragaszkodsz életedhez.
Egy néma serpára bízod magad, amikor
el döntöd végre: az alaptábort elhagyod.



BANANA REPUBLIC

BANANAREPUBLIC.COM

BANANA REPUBLIC

▸ Nyírfalvi Károly

Egy névre

„rende kirakja mindenét”
(Pilinszky János)

Travis a sivatagból jön,
az Isten háta mögül.
Travis nem tudja a nevét.
Nem emlékszik semmire.

Travis az öccséhez kerül, a
kelő napra ébred, kipakolja
a cipőket, kiteszi mindet szép
sorban a fényre.

Travisról elnevezi magát egy
zenekar, és összezavarodik
az idő fonala.

Travisról senki nem tudja,
honnan jó, hová megy, és
hol áll meg.

Egyetlen név, hogy meg-
kavarja a lapokat, hiszen
minden mindennel összefügg.

Travis a semmiből jön,
kiüríti a zsebeit, hogy
értsem, amit egyedül
neki lehet.

Travis tudja már, senki
nem segíthet, és egyszerre
ez a múltja, a jelene, a
jövő már nem érdekli.

A kislíú aznap nem mert anyja közelébe menni, mert küllemén a legapróbb változást is fölfedezte volna egy szempillantás alatt, ahogy a rejtvényűjság feladványain, ahol két, látszólag ugyanazon kép közötti apró eltérések felkutatása a feladat. A helyzet komolyságához tartozik, hogy egy először viselt ünneplős pulcsiról volt szó, melynek bal ujjja az éppen esedékes kortárs hadjárat alkalmával akáctövisebe akadt, és egy hősie mozduatban kiszakadt. Háborús veszteség volt tehát, melynek ügye azonban szent volt, és legfőképpen titkos. Ha a lukra fény derül, a kislíú becsületére örök árnyék vetül.

Először arra gondolt, hogy megsemmisíti a bizonyítékot, elégeti a drága holmit. De mit mondjon majd apjának, aki tudomása szerint beelát az emberek fejébe, és a hazugságot

messzebből megérzi, mint cápa a vér szagát? A számháború frontvonala néma volt, mindenki hazatért már a ligetből, csak a kislíú üldögélt egy galagonyabokor tövében, gondolataiba szédülten, és talán el is dől a metálzöld kaszálón, ha nem öleli körül a frissen vágott széna bódító illata. Az izgalomtól és a kimerültségtől picit elszundikált, feje kissé előrebiccent, csak a balkáni gerle intő szavára eszmélt, mely ezúttal hűs szél kíséretében érkezett — *halált-hoz-a-bará-tod, halált-hoz-a-bará-tod*. A kislíú megijedt, mert pulóverén nagyobb lyukat talált, mint amire emlékezett. Föltápszkodott és hazasietett a céklaszínű alkonyatban.

Otthonában aggodalommal fűtött harag fogadta, és éles kérdések végeláthatatlan zuhataga. Hol, mikor, kivel, miért?

Megígérted, késtél, féltettünk és féltünk! A kislíú úgy leplezte kicsiny életét, mint a pulcsi ujján a hiányt. Erre büszke és öszszeszorított ajkú megvetést, arra könnyű kabátot terített. Ekkor érezte először, hogy ő és a luk már menthetetlenül összetartoznak, mondhatni, egymást kölcsönösen rejtik el.

Attól a naptól fogva a kislíú megváltozott. Ápolta a foszlott szálakat, és mintha az teremtet lény volna, szelíd örömmel és szakértő szemmel figyelte, hogyan növekszik az üres folt a tiltott számháborúk során partizán uniformisán — ugyanígy nőtt benne a dicsőségnek elkötelezett tettvágy, hogy ezen ereklyét egy esetleges eretnek mosás veszélyétől megóvja, mert akkor minden kiderül és neve átkozott lesz, mely átok tovább szál gyermekeire, és azok gyermekeire, körülbelül tizenhét nemzedéken át. Ezért a

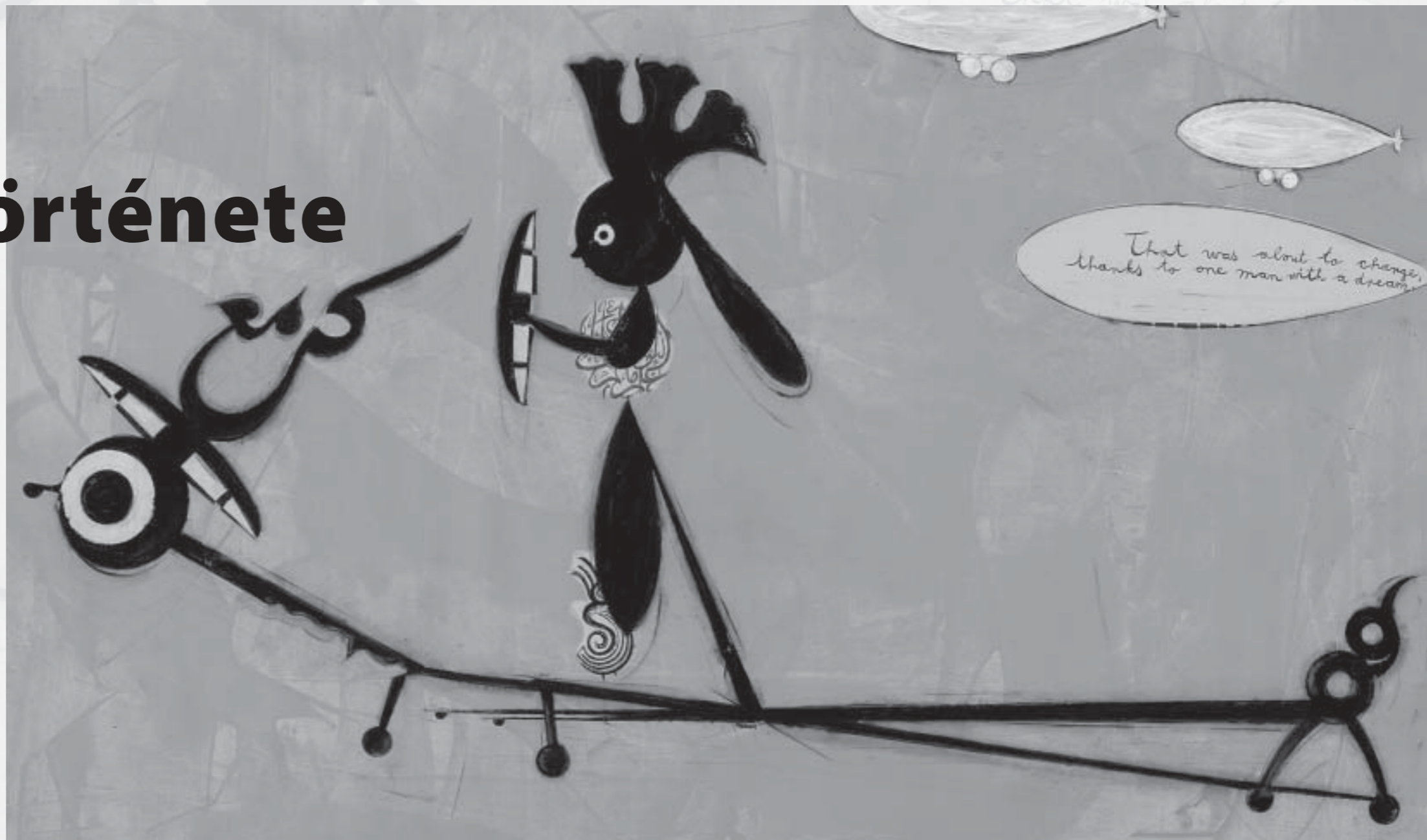
pulcsinak gondosan választott rejtekhelye volt, a kutyaól szalmája alá került. Tappancsban meg lehetett bízni, nem volt *közéjük* való.

A csaták egyre nehezebb terepen folytak, és az idő teltével a luknak kistestvérei születtek, újabb ékei a kislíúnak, aki kihívó büszkeséggel viselte őket, mint születésnapos tábornok az érdemrendjeit. Ám hamar növésnek indult mind, és a valaha hétköznapi ünneplős pulcsi, immár átlényegülten, cafatokban lógó fennkölt kelmévé változott, melynek diadalútja egy könnyű nyári zápor után ért véget, amikor is a kislíút kiszámolták — *935742! Meghaltál!*

De akkorra már a ruha önmaga hiánya volt csupán, ahogy a kislíú szíve is azon az éjszakán.

↳ Papp Dénes

Egy pulcsi története



Papp Tibor

viszketőpor

elsősegély ásványo**l**aj bibliai tűz
 lutheránus kötött b**u**gyi álmodozó kéj
 másodnapos kenő**S**zappan vajon mit remél
 tapintható söté**t**vörös szexuális bájít
 alattomos viszketőport osztog**a**t a párt
 vegyes boltban plébá**n**ián szentelt vizet kérsz
 hajószakács fod**o**rmenta teát adagol
 esti mese mi**SZ**ifikált pullmankocsiról
 átalkodot**t** férfinépnek minden sündisznó
 besenyőmön ül **a**z átok nekem így is jó
 miből kutyu**l** édesanyánk bosszú hal-levest
 valamivel engeszteld ki na**g**yszüle**i**det
 vigyázz nehogy hazád szárnyát vidd **a** suszterhez

poétikus angyal

belépő nélkül cukro**S**
 szájüregedben kanala**Z**
 va fürdik a nyelvem fel s al**á**
 mintha fürdőszobában lennénk visszhangot kava**r**
 közben vörös pontok indulnak az általános némaságb**a**
 ahol egéreképpé boldogtalanság kaparás**Z**

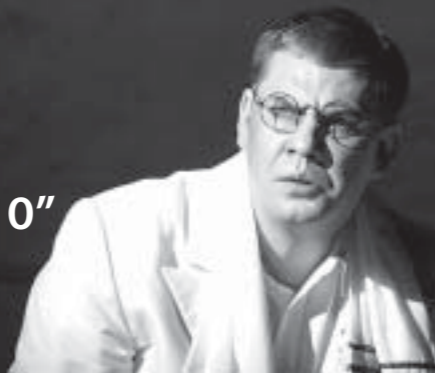
bőfőgnék a sztrájkoló szavak: ah-a**h**
 Eüridiké törülkőzik sűrűsödik a pár**a**
 az ablakban egy bugyi leng mint a zászló len**g**
 leng leng leng a szintelen fagy**y**
 napraforgó mozdulat költészet nélkül a hálótéreb**m**
 a halál előszobáj**a**
 ing és gatyá helyett ellep bennünket a rü**h**
 úgy állunk a város falánál mint egy örböd
 szemünkben a gyerekkor lekopasztott tá**j**
 amit messzire elkerül a vadné**h**
 ahol nem gyűrődik többé örömgalusk**a**
 mert egyre inkább egyedül
 vagyunk egyre inkább emlékeink zúzódnak porr**á**
 mígnem ránk kopogtat a poétikus angyal



– Méhes László

Korunk hősei

Kortárs operaelőadások,
kortárs értelmezések a
„Bartók + Európa 2010”
operafesztiválon



Wallenberg

Fotó: Bócsi Krisztián

A „Bartók + Európa 2010”, a jubileumi Miskolci Nemzetközi Operafesztivál legnagyobb meglepetése alighanem az volt, hogy elmaradt a kerek évfordulás alkalmakra jellemző, önnön jelentőségünket igazolni hivatott „nagy visszatekintés”. Az operaelőadások kínálatában csupán Mozart (*Don Giovanni*), Puccini (*Gianni Schicchi*), Verdi (*Traviata*), és Csajkovszkij költői szépségű balettje (*A hattyúk tava*) képviselte mintegy emlékeztetőül a „Bartók”-hoz az elmúlt évtizedben pluszként kapcsoló tematikát. A klasszikus értékek helyett kortárs érzelmű, gondolatvilágú és értelmezésű zenedrámák érkeztek Miskolcra a fesztivál idején.

A közönség részéről nyitottságot, aktív befogadói attitűdöt, érzelmi és gondolati gazdagságot, toleranciát és szellemi szabadságot feltételező program bizonyosan a 21. századi Európa szellemiségét volt hivatott reprezentálni. Az előadásokat látogatók számából azonban arra lehetett következtetni, hogy a fesztiváli nagyjermű erre (most?, még?) nem igazán fogékony. Telt házat a jubileumi évben is az unásig ismert operaslágereket prezentáló gálaműsorok, a három tenor koncertje, a hagyományos megközelítésben tált operák, illetve a nagy apparátust megmozgató táncdarabok hoztak. És nem utolsó sorban a „húzónevek”. Dmitri Bertman, aki a moszkvai Helikon Opera korábbi sikeres előadásainak rendezőjeként csalta be a közönséget most – többkevesebb sikerrel – az Észet Nemzeti Opera *Wallenberg*-előadására, ami egyben közép-kelet-európai ősbemutató is volt. Vagy Rost Andrea, Kocsis Zoltán és a Nemzeti Filharmonikusok, akik nélkül Strauss elfeledett darabját, a *Daphné*t aligha fedezte volna fel újra a hallgatóság, bármennyire is tökéletes a zenei kidolgozottsága az antik történetnek. Az operaszínházi újdonságok és kuriózumok talán csak azt a néhány tucatnyi „megátalkodott” operafant vonzották, akik ott ültek az operajátszás 17. századi kezdeteit jelentő Monteverdi- és Purcell-művek, vagy a zeneiész szakzsargon szerint az operaházi repertoárban „mélán nem játszott” Erkel-darab, a *Sarolta* korhűre stilizált előadásán is. Viszont az ő ingerküszöbüket sem lépte át a lelkes szegedi énekszaks egyetemisták gondolatébresztő és izgalmas Schubert- és Ravel-produkciója, vagy a még friss és ropogós, 2010 áprilisában az antwerpeni Vlaamse Operában debütált – ifjúsági operaként ajánlott, cselekményében azonban mégsem csak a tinédzsereket megszólító – Elena Kats-Chernin-darab, a *Dühöngő élet* (*The rage of life*).

A kérdésre, hogy miért fogadja tartózkodóan még a fesztiválközönség is a kortárs műveket, szerzőket, produkciókat, és miért fordulnak inkább a már jól bevált, közérthető darabokhoz, meg-

lehet, azóta keresik a választ, amióta a művész önálló, szuverén, nem ritkán megkérdőjelezhetetlen tekintélyű személyiség lett – a művészeti „iparba” pedig beszálltak a mindent eladni akaró impresszáriók és menedzserek. (De ez csak mellékszál, és nem is tartozik most ide.) Mindenesetre a német rendezői színház egyik fenegyerekének tartott Peter Konwitschny úgy fogalmaz a kortárs operarendezésről szóló tízpontos tézisgyűjteményében (felolvasta 2007-ben, a „Bartók + Párizs” idején tartott előadásán), hogy „Aki színpadra lép, egy magasabb szintre lép. Olyat kell közölnie, ami az adott pillanatban fontos. Ha nincs mondanivalója, akkor jöjjön le onnan!” Dörgedelmes imperatívusz, amire válaszként naivan elkerekedő szemmel egy kérdéssel válaszolhatunk: Eddig nem így volt? De félre a cinizmussal. Érdekesebb feladat lenne inkább azt megfejteni, hogy tüntető távolmaradásával a néző mond ítéletet egy kortárs műről, értelmezésről, rendezői gondolatvilágról, vagy az, aki engedi, hogy az alkotó üres nézőtér előtt is járhassa tovább a maga útját, mert bízik abban, hogy az utókor majd mindent a helyére tesz? Most pedig csak az a feladat, hogy hagyjuk szárnyalni a rendezői képzeletet?

Nép + opera

A rendező ma „*Korunk hőse!*”, mint a nyakig bőr motorosöltözékben, csizmában, bukósisakkal a kezében színre lépő Gianni Schicchi, akit az idézett felkiáltással fogadnak Kerényi Miklós Gábor Puccini-rendezésében. Ugyanerre a mondatra lépett be a XIII. századból vett operaalak az ősbemutatón, a New York-i Metropolitan Operában is, 1918-ban. Most azonban 2010-et írunk, és a dantei sztori mának szóló üzenetét fejtegetik – nagyon helyesen – előttünk a „Bartók + Európa 2010” Miskolci Nemzetközi Operafesztivál előadásán. Ugyanazon az estén, amikor *A kékszakállú herceg vára*, a „kötelező gyakorlatként” előadott, és egyáltalán nem könnyen élvezhető és értelmezhető Bartók-mű színre került, ugyancsak Kerényi rendezésében.

A Budapesti Operettszínház Kossuth-díjas direktorának szerencséje van. Miskolcon a *Kékszakállú* már a kezdő operalátogatónál sem veri ki a biztosítékot, hiszen egy évtized alatt tizenégy féle változatát termelte ki a „Bartók + ...”, 2010-ben – Kerényi hangsúlyozott rendezői elképzelése szerint – „népszínházi” operaként láthattuk. A maga gyártotta fogalom magyarázatoként azon a közhelyen túl, hogy „mindig arra törekedtem, hogy amit csinálók, azt sokan nézzék meg”, kifejtette: „Az opera Verdi korában még rengeteg embernek okozott örömet, népszínház volt a legmagasabb fokon. Mára az opera ezt a státuszát elvesztette, és ez engem bánt. Én az operát a műfajok egyik legcsodálatosabbjának tartom. Hiszek abban, hogy olyan előadásokat kell és lehet csinálni, amelyek igazi zenés népszínházi események. Ma ez az egyetlen műfaj, amely fel tudja venni a harcot a kereskedelmi televíziókkal. [...]” Azzal a Kerényi-tézissel, hogy „kell, hogy létezzenek »közönségcentrikus« operarendezések is”, jó szívvel egyetért bárki. Elgondolkodtató azonban, hogy Bartók operáját – noha a rendező nem tartja misztikus műnek – mégis úgy állította ki, hogy néző legyen a talpán, aki törté-

netéből gondolkodás nélkül ki tud keveredni. Az világos, hogy Kékszakállú és Judit küzdelme a színpadon a nemek kemény párharcát hivatott – fizikai értelemben is – érzékeltetni, ám a performansz részletei, a hét ajtó rejtette titkok a „népszínházi nagyjermű” szemével nézve ugyancsak meghökkenítőek. Mert mit keres a színpadi kinczókamrában a szado-mazo kelléktár, a fegyvertárból kihulló könyvek halmaza, a kincstárban a fényképgyűjtemény, a zsinórpadrásra felhúzott ágygal érzékeltetett hercegi birodalom, a szárazjégtől füstölgő könnyek tava, és az azt körülutánoló régi asszonyok, ha nem tudom megfejteni az üzenetet? Bartók operája engedi a rendezői gondolatok szabad szárnyalását, de nem hagyja magát mindenkinek megismerni. Háttérismeret nélkül, „egyszerű népként” pedig nem könnyű ezt az ingerkavalkádot befogadni.

Miközben Kerényinek lehetősége volt, hogy a kőszínház teljes fegyvertárát alkalmazza koncepciójának megvalósításához (füstgép, intelligens lámpák, óriási díszletek, színpadi emelők, forgó), addig Toronykőy Attila a Szegedi Tudományegyetem Magánének Tanszakának hallgatóival készült rendezéseit néhány százezer forintból oldotta meg. A pénztelenség azonban, mint egy alacsony költségvetésből magát fenntartó háztartás, csodákra képes. A csodát a műhelymunkában kidolgozott ötletek, az egyszerű, jelzésértékű díszletek, a konfekcióban beszerezhető jelmezek jelentették, amelyek már korábban is izgalmassá tették az operaénekes-palánták előadásait. Minimális eszköztárral is működnek azok a kamaraooperák, amelyekből a fesztivál történetében már négyet, a „Bartók + Európán” pedig plusz hármat láthattunk: egy Schubert- (*Házi háború*) és két Ravel-egyfelvonásost (*Pásztoróra*, *A gyermek és a varázslatok*). Mindegyikre alapvetően jellemző az a rendezői szemlélet, amely szerint elegendő csupán jelzésszerűen érzékeltetni, milyennek kell elképzelni a cselekmény helyszínét, a játékteret, és a térben a szereplőket. (De számolni kell a hangszeres kísérettel is, mely nem más, mint egyetlen zongora, szólóban.)

Az elsőként előadott, antik komédiai elemekből felépülő Schubert-mű bemelegítésként „csapatépítő tréning” volt, amelyben az elsődleges feladat a közös színpadi együttlét megoldása. Az, hogy a népes szereplőgárda egy rugóra járjon: a nejlon otthonkában, kendővel összekötött hajjal megjelenő asszonyok, és a győztes háborúból éppen hazatérő férfiak kara. Aki nem keresett tartalmas mondanivalót a vígoperában és csupán szórakozásra vágyott, ettől az előadástól megkaphatta. Fajsúlyosabb volt a kronológiai sorrendben következő Ravel-mű, a *Pásztoróra*. Franciául, de hogy a közönség se maradjon le a történetről, a magyar szöveget rávetítették a színtér központját uraló óra mutatójára. A körülötte a zsinórpadrásról lelógó, az óralap számait megjelenítő óradobozok a cselekmény múlt idejét jelölték: egy precizitásáról híres órásmeister felesége pásztorórájának sikamlós történéseit. Játékos, egyszerű gondolatok mentén, elfogadható színészi megformálással, a jó ízlés határain belül maradván. A legérdekesebb a három darab közül az utolsó, *A gyermek és a varázslatok* volt, amely egy, a játékszereivel gonoszkodó kisgyermek

körül megelevenedő, bosszúálló tárgyak történetéből formál didaktikus mesét felnőtteknek. A színre állítást ebben a produkcióban az eszköztelenség hitelesítette: ráismertünk a fotelra, ha csak egy párna is volt a szereplő kezében, tudtuk, hogy békáról van szó, ha egy másik esőköpenyt húzott magára. A gesztusok, a mozgás és az énekhang együtt szolgálta a színészi gárda közös célját: elhíttetni a karaktert, amit megformálnak. Ez nehezebb feladat, mintha a szerepnek megfelelő jelmezek készültek volna.

A helyzetkomikumot, az ötletek sikerét nyilvánvalóvá tette az előadások közben nem ritkán felhangzó nevetés. A bohókás színészi játékot azonban nem arra találta ki Toronykőy – a színészek mozgatása mellett a világítást és a díszleteket is „kezüben tartó” rendező –, hogy ezzel fedje el a még gyakorlatlan énekesek hangbeli botlásait. Úgy tűnt, ő az a rendezőtípus, aki nemcsak a színpadot látja, hanem az utolsó hangjegyig próbál ráhangolódni a zenés műfajra. Aki tisztában van azzal, hogy ha nem tökéletes a koncepciója, a zene sem fogja jótékonyan eltakarni a néző elől a hiányosságokat. Önmagukban és önmagukért nem kellene a szép, színes díszletek, korhű ruhák sem, még ha azokat annyira imádja is a közönség.

Kor + tünet

Kevés színpadi apparátussal, ellenben erős számítástechnikai háttérrel dolgozott az antwerpeni Vlaamse Opera a *Dühöngő élet* színre állításában. Az egyetlen díszletelem-együtttest, a vitetűvászónként szolgáló háttérfalat és az annak centrumából kihúzható, forgatható, lépcsővel, emeletes ágygal, ajtókkal felszerelt óriási kockát a számítógépen futó program hűvös precizitással rajzolta át fényel és képpel a cselekményhez illően: gyerekszobai könyvespolcnak, élehetetlenre dizájnolt lakótérnek, pszichiátriai intézeti kórteremnek, elhagyott ipartelepnek, vagy éppen egy toronyház tetőterének.

A virtuális színházi kulisszák annak a mai tizen- és huszonéves generációnak a képi világához igazodtak, amelyik talán még életében nem járt operában, nem ismeri a zeneirodalom klasszikusait, és az operalibrettók szövege is életidegen számukra. Ennek a „célcsoportnak” a megnyerésére kérte fel a teátrum a német irodalmi, filmes és színházi berkekben jól ismert, cseh származású rendezőt, a librettót író és a darab látványvilágát is megtervező Igor Bauersimát, aki egy fiatal szerelmespár története apropóján nemcsak a gyermek-szülő kapcsolat nehézségeiről, a nemzedékek közötti nehezen áthidalható életfelfogásbeli különbségekről beszél, hanem a mindennapok lehangoló társadalmi problémáiról (munkanélküliség, hajléktalansors), morális kérdésekről, és a lélek betegségeiről. A cselekmény vonalvezetése egyszerű: a fiú, Leif szerelmes Helenába, akít bűnösnek kiált ki a társadalom, ezért elrejtőzik. Leif szülei, akik ellene vannak a kapcsolatnak, azt közlik, hogy Helena meghalt. A fiú ezt nem hiszi el, és a lány keresésére indul. A szimpla szerelmi szál mellé ekkor csatlakozik a külvilág, s lép működésbe a Bauersima-csavar: a néző nem tudja eldönteni, hogy mi az, ami a történekek közül a kétségbeesett Leif fejében játszódik le, és mi történik meg a valóságban.

A színváltásokat ábrázoló videómunka sajátossága, hogy a rendezés többi részletével egyenrangú dinamizmussal járult hozzá a színpadi világ kialakításához. Az erőteljes és intenzív képszerkesztést meg is kívánja az első operájával debütáló zeneszerző, az Üzbegisztánban született, Ausztráliában élő Elena Kats-Chernin, aki számos stílust fésült egybe a partitúrában, amiben jól megférnek a klasszikus zenei hangulatú kompozíciók az atonális énekelt beszéddel, a '70-es évek Amerikáját idéző slágerrel és a dzsesszel. A lényeg, hogy a más-más műfajú zene utaljon a jellemekre. Mindez a szereplők egyszerű, manír nélküli játékkal párosulva tette természetessé, magától értetődővé a színpadi létezését. A szinte kézzelfogható, egyértelműre rajzolt jellemekkel könnyű azonosulni egy olyan életkorban, amikor a személyes világ „kétpólusú” (jó vagy rossz), az esemény és az akció pedig fontos eleme a létezésnek. Erre erősített rá a rendező a zárójelenetben, amikor a két fiatal menekülés közben egy csatornába ugrik: a háttérvetítés érzékelteti a zuhanást, és a testek becsapódására számítunk, amikor hatalmas robajjal a játéktérre dől a díszletfal, amelyből – mint egy háromdimenziós mesekönyvből – idilli tájkép kerül elő. Ide érkeznek meg hőseink, itt élnek tovább békésen, egymással évődve. De hogy itt vagy a túlvilágon? A megfejtés a nézőre maradt.

A Gerai Állami Színház 2009-ben nagy szakmai és közönségikert aratott – remek zenei teljesítményt adó, erős rendezői víziót mutató – *Wozzeck*-előadása után kiemelt figyelem előzte meg a *Lukrécia meggyalázása* című Britten-mű bemutatóját. Mindkét előadás rendezője Matthias Oldag volt, aki míg a *Wozzeck* szabad asszociációs játéktípusával remekelt, addig a *Lukrécia*-ban leplezetlenül alkalmazkodott a mélyen vallásos Britten visszafogottságához. „Ha az ember átadja magát a zenének, megdöbbenő, hogy Britten milyen áhítattal és milyen mélyen megélt gyásszal szól 1946-ban a szörnyű háborúban elpusztított Európáról. Nem tanárosan felemelt mutatóujjal figyelmeztet, hanem költőien fogalmazza meg a gondolatait erről a traumáról. Ez az, ami igazán megérinti az embert” – fogalmazott Oldag, aki vonzódását Brittenhez azzal tette egyértelművé, hogy a zeneszerző fotóját a rivaldára akasztva a színpadkép részévé tette. Értésre adta ezzel, miért is nem képekben tobzódó a rendezés. A Britten-kép alatti évszám, 1946 pedig megmagyarázza, hogy a darabbeli római kori milió helyett indirekt módon miért a második világháború utaló színpadképet kapunk: távolban a pusztítás baljós látképét, szétbombázott vasszerkezeteket, miközben a játéktér egy ágy és egy katonaláda kivételével alapvetően üres. A jelmezek hasonló végletekről árulkodtak: sötét, fekete katonaruhában a férfiak, fehér ruhában a nők, ami rendkívül illett a szinte eszköztelen játékmódhoz. A darabban az egyetlen dinamikus jelenet a megerőszakolást ábrázolja, ám ezen az akción kívül valamennyi szereplő befelé fordul. Lukrécia is minden nagyobb gesztus nélkül, magában vívódva éli meg a várakozást a férjére, majd egymaga küzd meg megbecstelenítésének szégyenével is. Oldag rendezése így általános érvénnyel tud szólni arról, milyen a pusztítás, amit az ember maga visz véghez.

Ennek ábrázolásához pedig elsősorban a színészi játéknak kell érvényesnek és hitelesnek lennie. Ezt diktálja a zene, és ezt erősíti fel az ének – mint azt helyesen felismerte a főszerepet játszó Solgerd Isalv is. Énekesi és színészi alapanyagban egyébként különleges volt a *Lukrécia*-előadás, amely a Kammeroper Schloss Rheinsberg fesztiváljával közös produkciója a geraiaknak. A fesztivál frissen végzett vagy még tanulmányaikat végző énekesek számára fontos bemutatkozási lehetőség. A velük létrehozott operaelőadások, így a *Lukrécia meggyalázása* sem alkalmi bemutató, hanem a németországi színház repertoárjának része. (A szegedi énekszakosok hónapok alatt csiszolódó produkciója ezzel szemben csupán fesztiváloelőadás marad.)

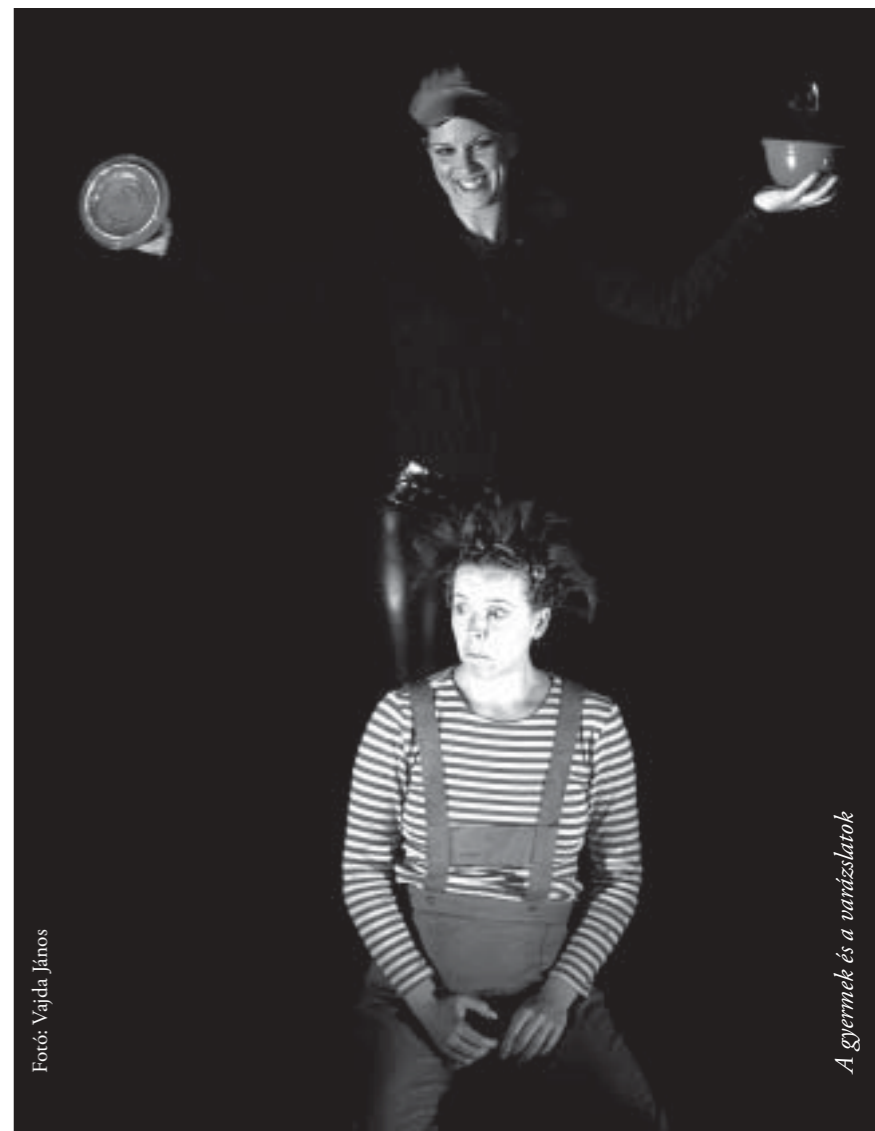
Téma + valóság

A *Wallenberg*gel a félmúlt történelme kapott helyet az operaszínpadon. Erkki-Sven Tüür észt szerző darabja a „Bartók + ...” történetében egy újabb kortárs ősbemutató volt, amit az Észt Nemzeti Opera hozott el Miskolcra, Dmitri Bertman rendezésében.

Bizonytalan területre lép ma is, aki a második világháború alatt zsidók ezreit megmentő svéd diplomatának a sorsán keresztül akar rendet vágni a világhatalmak között, és egy olyan személyiséget választ témaként, akinek élettörténetét – az eltűnését és halálát övező bizonytalanságok okán – misztikus máz fedi. Hatvan év után is homályosan megválaszolható az egyértelmű kérdés – amiért izgalmas operadrámai téma –, hogy „Tisztelnünk Wallenberget? Ki ő? Mit tett? Miért tette? Hol a sírja? Ha él, hol tartják fogva? Hol van Wallenberg?” Ha a válaszokban sok is a bizonytalanság, a történelmi ismeretek birtokában ma már legalább beszédtema lehet, hogy a náci vagy a szovjetek követtek-e el nagyobb bűnt az emberiség ellen. Aki még ma is tanácstalan, Tüür operájából azt a következtetést vonhatja le, hogy végső soron egyenlőségjelet lehet tenni a két totalitárius hatalom közé. Bertman persze nem így fogalmaz. Nála nincsenek náci, csak feketeruhás „Darth Vaderek”, és szovjetek sincsenek, csak vörös operetthuszár-egyenruhába bújt cinikus alakok, akik a Wallenberg sorsát firtató egyetlen kérdésre sem adnak egyértelmű választ. A svéd diplomatát a zsidók mentésére felkérő, rizsporos parókában parádézó diplomaták a történelem bábfigurái, a Wallenberget politikai szentté avató amerikai elnök, Ronald Reagan pedig pojáca, akinek a show-ján ott a helye az amerikai „emlékmáknak”: Miki égernek, Donald kacsnak, sőt egy Elvis-imitátornak, aki egy korábbi jelenetben arról beszél, hogy készségesen átvonná akár Wallenberg helyét is.

Bertman kerüli a konkrétumokat. Egyetemes érvénnyel igyekszik megmutatni az emberellenes impériumok általános működését, és azt, hogy mindig akadnak, akik ezt a maguk módján próbálják meg-

változtatni. Az előadás első felvonásában ezt a zsidó szenvedéstörténetbe csomagolt nézőpontból, dokumentarista jelleggel teszi meg. A megközelítés külsőségeiben látványos, tartalmában viszont sablonos, számtalanszor láthattunk már ilyesmit. De nem ad sok újat a főhős tanácstalan helykeresése, majd később a bátorságáról tanúságot tevő tevékenysége sem – ha nem lenne a második felvonás, amelyben az addig elhangzott üres frázisok és közhelyek a visszajukra fordulnak. Az addig pátosszal megrajzolt Wallenberg-képből visszaszító, a valósággal köszönőviszonyban sem lévő sztárkultuszt gyártanak. „Az egyéni helyállás történetét meghamisítják, kisajátítják, a lényegét elhazudják – és ebben egykuty a szovjet hatalom, amely eltüntette, és az amerikai mosolyvilág, amely kitüntette a hőst” – állapíthatja meg a szemlélődéshez ideológiai támpontokat kapó néző, akár Bertman szavaival. Nem kell föltétlenül hinni neki, de a Wallenberg révén érdemes lehet figyelmet szentelni mindennapi jelenünknek, amelyet ma is a félmúlt történelmének megválaszolatlan kérdései terhelnek. Ennek felismertetése mindenképpen erénye ennek a kortárs műnek – és ez a kortárs darabok egyik alapvető feladata. Csak nyitottnak kell lenni rá.



Fotó: Vajda János



Fotók: Bócsi Krisztián

– Kutszegi Csaba

Megy-e a tánc tagozatok által a világ elébb?

Nem kevesebbre vállalkozom, mint hogy a címben („reformkori stílusban”) megfogalmazott kérdésre választ keressek. Különös okom nincs Vörösmarty Mihályra és korára utalni, hiszen mai közállapotaink és közkerülményeink igen kevésbé vethetők össze a cirka másfél száz évvel korábbiakkal (az előbbiek ma sokkal jobbak, az utóbbiak elszomorítóan rosszabbak), de a *Gondolatok a könyvtárban* című költeményben megfogalmazott néhány kérdés tárgyam vizsgálatakor igencsak kapóra jön.

Miért van szükség kortárs táncra? Vörösmarty népért-nemzetért-emberiségért hevülő indulatával: „Miért e lom?” Hogy „mint a juh a gyepen, legeljünk rajta”? Hogy a színházi élménytől „zabáltan elhenyéljük a napot”? Nem lehet nem észrevenni, hogy ez utóbbi kérdés, ha szándékolatlanul is, de mennyire utal korunk fogyasztási szokásaira (is). A nézőt persze sem hibáztatni, sem leváltani nem lehet, de tény: honunk imponáló színházlátogatási statisztikái mögött békés, zavarmentes és kényelmes jóllakottságot megcélzó fogyasztói „kultúra” lappang, és ezt jól tudják a színházi „étlapok” összeállítói (azért is jók a statisztikák).

Az előadó-művészeti törvény egyrésztől nem csekély összeget, a színházak támogatásának tíz százalékát biztosítja innovációra, másrésztől meg – más kategóriában regisztrált együttesek vagy tagozatok számára – a jobb anyagi boldogulást nagyobb nézőszámhoz is köti. Ez még önmagában nem feloldhatatlan ellentmondás, de ha ehhez hozzávesszük, hogy az önkormányzati támogatású, esetleg több tagozatú színházak direktorai munkájuk eredményességét viszonylag egzaktan csak a látogatottsági statisztikákkal tudják mérni-bizonyítani, könnyen megérthetővé válik, hogy a nézőszámot miért tekintik sokan mindenható istennek. Magyarázat, indok, ideológia aztán bőven akad, dumapiacainkon tradicionálisan színes a kínálat, de akármennyire szép „a színház a nézőkért van” gondolat, a nézőszám emelésére és megtartására tett erőfeszítések zöme nem kultúrmisszió, hanem megélhetésért (talpon és pozícióban maradásért) vívott harc. Persze a harcosokra az vesse az első követ, aki úgy akar élni, hogy nem akar megélni.

Nem is az a baj, hogy a színházi élet szereplői szeretnének megélni (urambocsá, akár jól is élni), hanem az, hogy a megélhetési színház ideológiája suttyomban „A színház” ideológiájává lett, mintha a színház *sui generis* jellemzője volna az, hogy sok-sok nézőt elszórakoztat, kipihenteti a publikummal a nap fáradalmait. A színház egyáltalán nem ezért van. A színházat annak idején nem erre találták ki (nem ezért „alakult ki”), és évszázadokon, évezredekken át nem is erre fejlődött. A színház mindig is bele akart szólni, és bele is szólt nézője életébe, formálni akarta a világot, amelyben *játszódik*. Nem mindenhol használják ma sem a színházat revüpotléknak, és nem magyarázzák el mellé, hogy lehet igényesen és kulturáltan is szórakozni, kapcsolódni.

A múlt év decemberében a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ meghívására Edward Bond Budapestre látogatott, hogy részt vegyen a *Stop Acting! (Hagyd abba a színjátszást!)* elnevezésű TIE- (Theatre in Education) hétvégén. Az angol színház hetvenhat éves fenegyereke szívesen vall színházfelfogásáról. Szerinte

dráma nélkül nem lehetünk emberek, mert a tudatunk igényli, hogy megbirkózzon a világgal, és ehhez a színház mintául szolgálhat. Azért nézünk *Hamletet* vagy *Antigonét*, mert önmagunkat akarjuk megismerni, megtalálni. Az ókori görög demokrácia alapintézménye volt a színház. Nem-demokratikus társadalmakban nincs is szükség színházra, mert ott az uralkodó ideológia az önmagam létét firtató kérdésekre is kész, megkérdőjelezhetetlen válaszokat ad. Pedig minden emberi lény igényli, hogy maga fejesse ki, értelmezze a világot, és ehhez nem kész válaszokra, hanem hatásosan megfogalmazott, valódi kérdésekre van szüksége, olyanokra, amelyeket a színházi előadás tud megfogalmazni. Bond szerint manapság több színház van, mint valaha, de ezek többsége nem drámával, hanem fogyasztással foglalkozik. Ha a tömeget szórakoztatják, csöcselékké válik, mert a hamis összetartozásban eltűnnek az egyének. E bondi tételhez magam fogalmazom meg a kérdést: vajon milyen demokráciabizonyítványt állít ki magáról az a (kulturális) (ön)kormányzat, amelyik a gondolkodtató színház helyett az önmagam megismeréséből és a világ lényeges történéseinek megértéséből kikapcsoló színházat támogatja? A kikapcsolódást kínáló színház ugyanis kikapcsoló színház is.

A magyar színházi életben a legmélyebb törésvonal nem a különböző politikai pártok körül felsorakozó csoportosulások mentén húzódik, hanem a gondolkodásra készítő és „kikapcsoló” színház között mélyül. A butaságnak és az elbutított emberek feletti uralkodás iránti vágyak nincs *ab ovo* jobbos vagy balos színezete. Minden hatalomra jutó ideológia szereti megfélemlíthetetlen válaszokkal elhallgattatni az „izgága” kérdezőket. Ennek kifinomult, kulturális módja az emberek butává, nem kérdezővé ringatása szórakoztató színházakban. Mindezzel nem akarom a szórakoztató (nép)színház létjogosultságát megkérdőjelezni, hiszen musicalre, show-táncra is ugyanúgy szükség van, mint látványos, nézőt vonzó sportokra, csak hangsúlyozni szeretném: a tudónek mindig el kell tudnia válni a májtól. Nem jó irány kortárs színházesztétikai látványkülsőségek között nézővel összekacsintgatva, lágyan szórakoztatni a nagyerdeműt, vagy – ugyanez másik irányból megfogalmazva – show-szerű egyvelegeket trendi, jelentésszerű tetsző mázzal leönteni, és nagyszerű eredményként korszerű, de mégis szórakoztató színházat emlegetni. Az elmúlt évad két új miskolci táncelőadásán mégis mintha valami ilyesmi történe. (Vörösmartyval szólva: „leírva áll a rettentő tanulság”).

Kozma Attila *Carmina buranáj*át május végén a veszprémi A Tánc Fesztiválján láttam: a fesztiválzáró gálán (versenyen kívül) igen szép közönségsikert aratott. Úgy hírlík, a miskolci közönség is rendszeresen ünnepli a darabot. Paradoxon, de feltételezem: a néző (tudom, nem szabad bántani, de ezzel nem is azt teszem) mindkét városban elsősorban önmagát ünnepli, vagyis a városát, amelyre büszke. Mert rangos művészeti fesztiválja, illetve táncársulata van. És személy szerint is önmagát, mert azzal, hogy érdeklődik és jegyet vált, támogatja a kultúrát, tehát rendes polgárként önmaga számára is dicséretre méltó tevékenységet folytat. (Bár vidéki városokban – a világon mindenhol – ter-

mészetesen erősebb a lokálpatriotizmus, de ez a nézői attitűd egyáltalán nem vidék-specifikus: ha kicsit módosult formában is, a budapesti közönség igen nagy részére is jellemző.)

A miskolci néző tehát lelkes tapssal jutalmazza a miskolci táncművészeket (és önmagát), pedig hasonló műfajú, elsősorban szórakoztató jellegű koreográfiát sokkal jobbakat láthat a televízióban, sokkal jobb táncosok előadásában. Ezt minden biztonnyal észre is veszi. Sőt: biztos vagyok benne, hogy Kozma és a *Carmina* táncosai is alapvetően tisztában vannak azzal, hogy produkciójukkal a hazai és nemzetközi mezőnyben hova helyezhetik el magukat. Keményen fogalmazva: a közmegegyezésen

igen korlátozottan található. Ha jó zenére fiatalok lendületesen örömtáncolnak, Miskolcon csakis ugyanaz a színvonal nyújthat igazi szórakozást, mint Las Vegasban (feltéve, ha nem városomat és önmagam színházlátogatását ünneplem tapssal). Egészen más a helyzet (a helyi értékek vonatkozásában is), ha a nézőt nem elringatni akarom, hanem gondolkodásra készítő, de érzékekre (is) ható előadással véleményalkotásra készítem, beleszólak az életébe, meg akarom változtatni a világát, amelyben él.

Természetesen észrevettem, hogy Kozma *Carminája* nem szimplán szórakoztató táncmű. Emberi indulatokat, küzdelmeket is ábrázol, megfigyelhetők benne egyén és csoport konf-

Hasonló a véleményem Krámer György *Rómeók és Júliákjáról*. Krámer ebben a koreográfiájában nem nagyszínpadi látványelemekkel, jól ismert, kedvelt zenével és hatásos ösztánccokkal operál (mint Kozma a *Carminában*), hanem szerelmi motívumokat igyekszik intellektualizálni, tartalmas gondolatiságot „még elfogadhatóan modern” látvány-, mozgás- és nyelvi kontextusban akar populárisan megjeleníteni. Kozma *Carminá*-útja azért eleve zsákutca, mert a helyi emberi, tárgyi (és anyagi) adottságokkal lehetetlen előadásának műfajstílusában magas színvonalat elérnie (még az sem derül ki, hogy ő maga koreográfusként mire lenne képes), Krámer *Rómeókja* meg – finomam szólva – azért nem nyit meg távlatokat, mert koncepciója óvatosan toporog a köztes létben, se nem bab, se nem hús, a széplelkeknek helyenként frivol, a bizarr élményekre vágyóknak laposan szentimentális, a kortárs szemléletűeknek konzervatív, a konzervatívoknak idegesítően modernkedő. Magamról, Shakespeare-ről vagy a világról ugyanúgy nem tudok meg belőle semmit, mint a *Carminából*, ráadásul itt még elringatózni sincs esélyem, mert ahhoz meg rendszeresen elidegenítenek.

Az előadás vége felé, amikor Krámer elmondja Shakespeare LXVI. szonettjét („Fáradt vagyok, ringass el, óh, halál: / Az érdem itt kol-dusnak született / És hitvány Semmiségre pom-pa vár / És árulás sújt minden szent hitet...” – Szabó Lőrinc fordítása), azt hittem, végre történni fog valami. Úgy éreztem, a tagozatvezető-koreográfus-rendező mögöttes üzenetet fogalmaz meg, kritizálni akarja korát, konkrét környezetét, a világot, amelyben mindannyian élünk. De érzésem csak kósza érzés maradt, a motívum ilyen irányban nem nyert kifejtést, többértelműnek is vélhető szavai súlytalanul elpárolognak a show-nak gyenge, kifejező erejű táncnak tartalmatlan fináléban.

Az elmúlt évad látszólagos irányváltásának, felhígulásának okait ebben az írásban nem tisztem találgatni. Azt a véleményemet viszont határozottan megfogalmazom, hogy a Miskolci Tánctagozatnak csak akkor van esélye figyelemre méltó produkciókat bemutatni, ha (saját, vagy meghívott) alkotói Edward Bondéhoz hasonló színházfelfogásban gondolkodnak, és a helyi, potenciális erőforrásokat markánsan kihasználják. A Bondéhoz hasonló színházfelfogásra az is jellemző, hogy helyi, húsba vágó kérdésekkel foglalkozik (hisz a nézőt vagy áttételesen, vagy közvetlenül, de a saját élete érdekli), ráadásul a helyi érték ugyanolyan könnyen általánossá válhat, mint

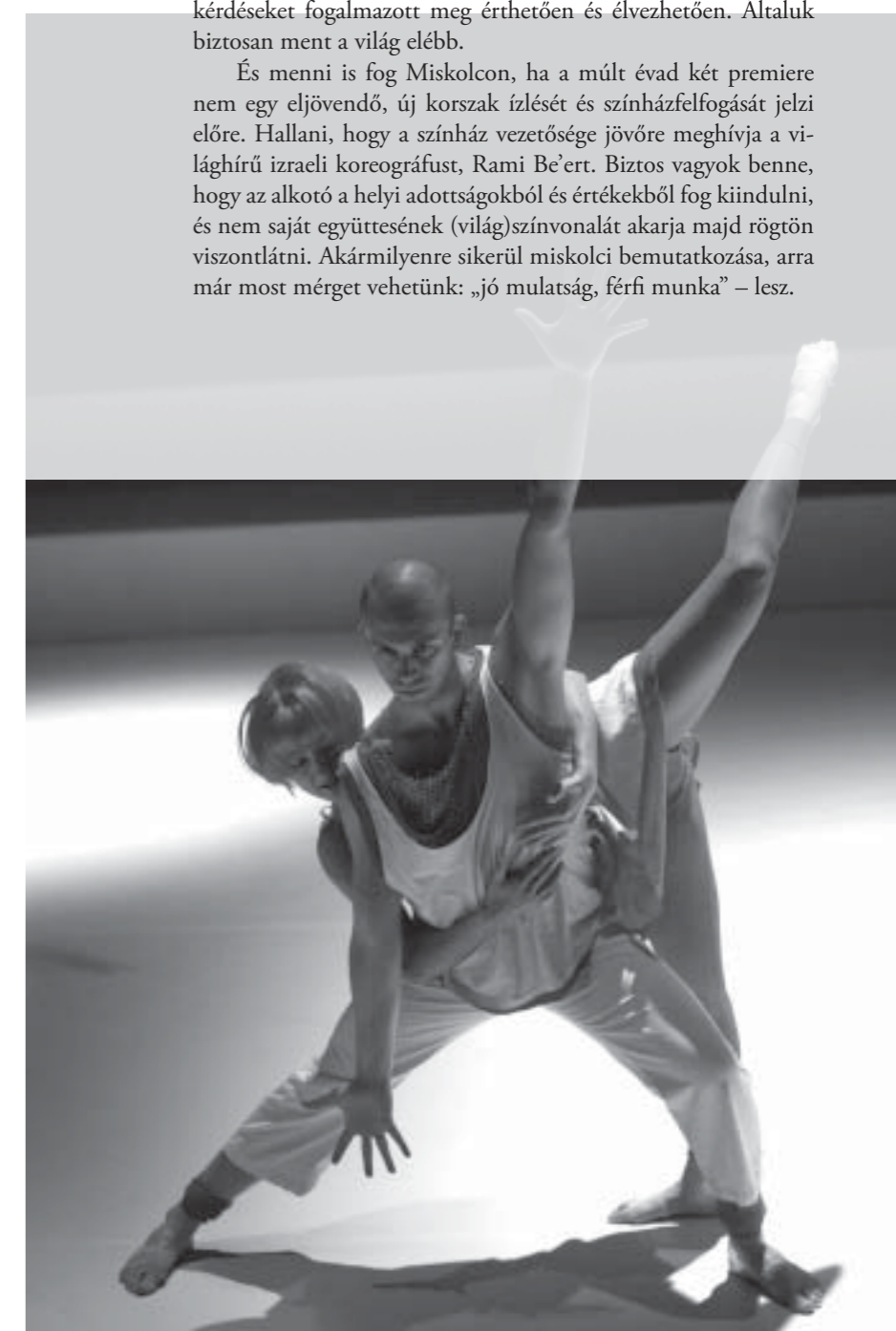
az általános helyivé. Krámer régebbi miskolci munkáit, például a *Vasgyári capricciót* vagy a *Petruska labort* nézve sokszor éreztem úgy, hogy ezt a fajta kortárs táncszínházat képesek magukénak érezni a hagyományos színház mellett/helyett más, sajátosabb élményt (is) várók, köztük a színházat most kóstoló fiatalok. Kozma Attila a *Cippollában* pedig nagyszerűen kiaknázott egy helyi adottságot: Majoros István mívés, klasszikus táncművésztől beszédesen ellenpontozta a fiatalabb generációk stílusával. A 2009-es „tagozatalapító” bemutató két darabja (Kozma *Yermája* és Krámer *Exodus*) is méltó módon folytatta a közelmúlt értékes miskolci táncművészeit, amennyiben kort, környezetet, emberi viselkedést vizsgálni igyekvő, gondolkodásra készítő kérdéseket fogalmazott meg érthetően és élvezhetően. Általuk biztosan ment a világ elébb.

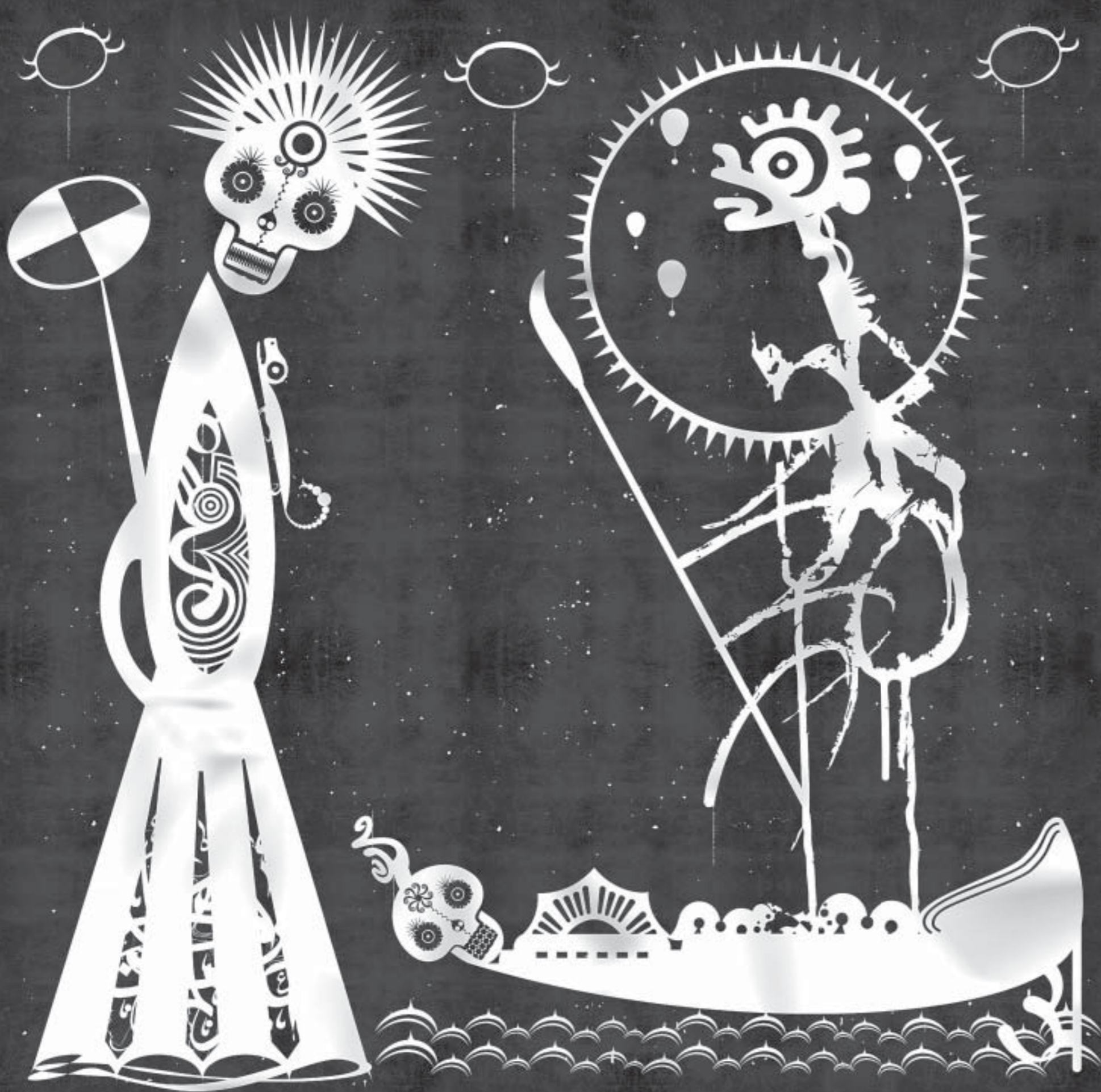
És menni is fog Miskolcon, ha a múlt évad két premiere nem egy eljövendő, új korszak izlését és színházfelfogását jelzi előre. Hallani, hogy a színház vezetősége jövőre meghívja a világhírű izraeli koreográfust, Rami Be'ert. Biztos vagyok benne, hogy az alkotó a helyi adottságokból és értékekből fog kiindulni, és nem saját együttesének (világ)színvonalát akarja majd rögtön viszontlátni. Akármilyenre sikerül miskolci bemutatkozása, arra már most mérget vehetünk: „jó multság, férfi munka” – lesz.



alapuló kölcsönös átverés kitűnően működik (ti el akartok hitetni magatokról valamit, nekünk meg akkor alakul ki a komfortérzetünk, ha el is hisszük azt – lásd Vörösmarty: „Irtózatos hazugság mindenütt!”). Mielőtt bárki azt gondolná, hogy tagadom a Miskolci Tánctagozat létjogosultságát, sietek leszögezni: egymást átverő, kölcsönös hazugság jószérivel csak a szórakoztató műfajok esetében alakulhat ki, tehát nem a Tagozat meglétét kérhözhatom, hanem a *Carmina* fémjelezte irányt tartom rossznak. A szórakoztató tánchoz ugyanis viszonylag könnyű érteni: a laikus nézőnek is egyértelműen jobban tetszik a jobb és színvonalasabb, mint a kevésbé jó előadás. Ráadásul szórakoztató műfajban csak általános érték létezik, helyi érték nincs, vagy csak

likтусai, értelmezhető párkapcsolati motívumok is érzéketesen megjelennek benne, figyelmes fogyasztója átélheti a magányt, a csalódást, a kirekesztettséget és a boldogságot, együtt érezhet mindezek áldozataival és élvezőivel. Mindemellett az előadásán semmit nem tudtam meg önmagamról és az engem körülvevő világról. Szándékosan nem semmi újdonságot írtam, mert bardság lenne minden esetben újdonságot elvárnom, de más-más aspektusokat, az átvilágított jelenségek újabb és újabb fénytöréseit minden színházi előadásom szeretném megkapni. Ha meg kikapcsolódásul szórakoztató táncra vágyom, technikásabb táncot, látványosabb koreográfiát és látványvilágot, valamint sokkal jobb táncosokat igényelek.





A tudat változó mintá(zata)i

– Pelesek
Dóra

Rácmolnár Sándor munkáiról

Az ember hajlamos történetekben gondolkodni. Kapaszkodót keresni az időben. Összefüggést feltételezni az események között, összekapcsolni egymással múltat és jelent, történés-láncolatot fűzni az egyes pillanatokból. Várni arra, hogy a jövőből született „most” múlttá legyen. Elfogadni a jelen pillanat kuszaságát, ért(elmez)hetetlenségét abban a reményben, hogy idővel kitisztul a kép.

Az ember hajlamos okot rendelni az okozat mellé, (re)konstruálni előzményt és következményt. Folyamatot látni ott is, ahol talán csak a véletlen működik. Hinni, hogy van kezdet és végpont, hogy minden dolog valami *felé* tart. És hogy ez a valami nem más, mint a voltaképpeni cél, a fejlődés eredménye. Hinni, hogy végső soron minden történet *alakulástörténet*, és mint ilyen – kellő figyelemmel – megfejthető. Hogy van mód a következtetésre, ahogyan a visszakövetkeztetésre is.

Csakhogy a narrativitás kényszere néha csalóka: a folyamatszemplét rabbá tesz, hiszen minduntalan (egy nem létező) történettel kecsegtet. Aki nem tud eltekinteni a múlttól és a jövőtől, aki foglya a kauzalitásnak – vagyis képtelen önmagában, pillanat mivoltában szemlélni a jelent – az bizony könnyen e tetszetős illúzió áldozatává válhat.

Aki nem képes felfedezni a spontaneitást, megfosztja önmagát a kötetlenségek nélkül működő képzelet kínálat korlátlan lehetőségétől. És ahelyett, hogy (önként) beszállna a játékba, megzavarodik, mihelyst improvizációval szembesül.

Márpedig Rácmolnár Sándor alkotói életműve több szempontból is zavarba ejtő.

Elsősorban azért, mert – az improvizációnak, az újabb témák, technikák szenvedélyes és szüntelen keresésének köszönhetően – nem igazán illenek rá az „életmű” szóhoz társuló hagyományos asszociációk.

A miskolci születésű, 1987-ben a Magyar Képzőművészeti Főiskola grafika szakán végzett művész munkái ugyan besorolhatóak „korszakokba”, ám e kor-szak(asz)ok inkább csak az alkotót foglalkoztató aktuális témacsoportok idejét, s nem annyira azok irányát jelzik.

Amennyiben mégis ragaszkodunk a klasszikus időrendi felosztáshoz, nagy biztonsággal elkülöníthetjük egymástól:

1. az 1988 és 1992 között készült, naiv művek illúzióját keltő, az indiai mítosz- és vizuális formavilág sajátosságait idéző rajzokat,
2. a velük egyidőben készült, a populáris kultúra jeleneit, emblematikus hőseit felhasználó-ironizáló műveket (*Hősök*),
3. a hímezett *Reklámfalvédőket*, melyeket a művész 1991-től kezdve Hetényi Judittal közösen alkotott,

4. a '90-es évek végén született, érdekes Guinness-rekordokat ábrázoló *Guinness Record Mitológia-sorozat*,

5. a 2000-es, szexuális szolgáltatások hirdetéseit tematizáló *Call me now!*-sorozat elemeit,

6. illetve az ugyanebben az évben elkezdett, a számítógép nyomtatható karaktereinek variálásából kibontakozó *Dingbat-sorozat*.

Az egyes korszakok között azonban nincsen finom átmenet – helyette éles, meglepő, hirtelen fordulatokkal szembesülünk. Ráadásul hiába is keresnénk e korszakváltások előjeleit: a gyakran vizuális szimbólumokkal, grafikai jelekkel dolgozó Rácmolnár Sándornál *ilyesfajta* jeleket nem találunk.

A kevésbé tájékozott szemlélőnek olybá tűnhet, mintha technikai és tematikai sokszínűségükkel tüntető munkáit nem is egyetlen ember készítette volna: mintha naiv csodávarást imitáló retablója, humoros ceruzarajzai, bizarr Guinness-rekordokat bemutató akrilképei, a populáris kultúra közismert ikonjaira reflektáló munkái, indiai cégeknek is beillő jelenetei, vagy ősi civilizációkat idéző dingbat-figurái nem *ugyanazon* alkotói tudat termékei lennének.

Rácmolnár gyakran rá is játszik e szokatlan jelenségre: retablóján csakúgy, mint cégérszerű, indiai tematikájú faliképein, alkotói identitásának feladását imitálja. Az identitás-feladás tökéletes illúziójának megteremtése érdekében szándékosan elrejtí saját művészi kézjegyét is: lemond az aláírásról mint művészi öndefiniálásról, azaz a műtárgy saját szellemi terméként való meghatározásáról – így hozva létre munkái erőteljes ready-made auráját. *Rigó Jancsi hegedűjének megtalált hátlapja* című alkotá-

sa kiválóan példázza a szerzői mű talált tárggyá lényegülésének izgalmas folyamatát, egyúttal a rácmolnári illúziókeltés egyik lehetséges működési mechanizmusát. Az egyszerű hegedű-hátlapra festett fiktív jelenet (ál)naiv módon mesél a fantázia szülte népi mítoszról, a cigányság és Egyiptom nem létező kapcsolatáról. A gyanútlan néző egy, a szó szoros értelmében véve készen talált tárggyal találkozhat. Mit sem sejtve sétál be a szerző által nagy műgonddal előkészített csapdába: saját képzeletének csapdájába, amely egy lappangó kultúrtörténeti lelet felfedezésére csábítja. A csapda természetesen kifogástalanul működik, hiszen Rácmolnár ezúttal is lemond önnön kézjegyeről: rejtőzködik, felölti a névtelenség álarcát, háttérbe szorítja és visszavonja művészi (alter)egóját. Kizárólag a mű által kiváltott *hatásra* összpontosít.

Miközben szüntelenül kísérletezik az illúziókeltéssel, képes minduntalan megújulni és megújítani saját alkotói univerzumát. Úgy hagyja ott virtuális ujjlenyomatát az általa készített munkákon, hogy közben nem törekszik „jól bevált kézjeggyel” történő önmeghatározásra. Alkotásai így irigylésre méltóan könnyed, elegáns játékká válnak – erőltetett, görcsös akarás helyett – ha úgy tetszik, bizonyosság az öndefiniálás kényszerének bénító kötöttsége ellenében. Nincsen szüksége látványos, vizuális hasonlóságra, „bejáratott” műfajra ahhoz, hogy önzonos maradhasson. Szabadon kísérletezik új médiumokkal, vagy tér vissza – látszólag véletlenszerűen – régiékhöz.

Nem meglepő tehát, hogy az egyes korszakokat meghatározó témacsoportok a művész szerteágazó munkásságán belül rendre felelevenednek. Előfordul, hogy a korábbi témák új ele-

mekkel és/vagy technikával egészülnek ki. (Gondoljunk csak a művész reklámszlogenekkel ellátott, hímezett falvédőinek világából kibontakozó, azt a nő szexuális tárgy mivoltának karakteres bemutatásával továbbfejlesztő-folytató 2000-es *Call me now!*-sorozatára!) Avagy a megtalált téma kidolgozása során maguk a hordozófelületek módosulnak. Ez történt a dingbatok esetében: a 2001 körül még jobbára szitázott műanyag lemezre készített munkák mellett megjelentek a vegyes technikával, papírra, illetve c-print formájában alumíniumlemezre készült dingbat-képek. De találunk plexilemez alapú UV-printet csakúgy, mint tüköralapú c-printeket. Máskor egy adott felkérés, egy alkotói feladat inspirálja tartalom és/vagy technika változását. Szemléletes példája ennek a művész *Csendgyűjtemény* című, a 2007-es *Bartók Bogarai* elnevezésű – a zeneszerző, zenekutató és zongoraművész Bartók Béla kevesek által ismert entomológusi érdeklőségének emléket állító – tematikus kiállításra készült dingbat-sorozata. E sorozat különlegessége, hogy darabjainak materiális hordozója rendhagyó módon egy-egy bakelitlemezt. Rácmolnár a zenegyűjtő és bogárgyűjtő Bartók emléke előtt tisztelegve 17 bakelitmezbe gravírozta sajátos, ezúttal főként az úgynevezett *music symbols* elemeiből (zenei jelekből és hangszerformák egyes részleteiből) felépülő figuráit. A lemezek felületébe való szándékos beleronscolás gesztusa egyúttal a kiállítás címére is reflektál: ahol ugyanis a rovarszerű dingbat-figuráknak köszönhetően megakad a lemez, ott kezdődik maga a csend. Az a csend, amely éppúgy feltétele a rovarok gyűjtésének, akár a zeneszerzésnek. Csend, amely értelmet ad a hangoknak, és amely eszköze a tiszteletadásnak, a (meg)emlékezésnek is.

Rácmolnár nemcsak az improvizáció, hanem az illúziókeltés mestere is. Fokozottan igaz ez az elmúlt 10 év során készített dingbat-munkáira, hiszen a különféle dingbat-variációk révén rendkívül hatásos módon képes működtetni a szemlélő befogadói aktivitását: a szándékutalajdonítás, az érzelmek, valamint az interpretáció vagy megközelítési mód szintjén.

Az illúziókeltés első szintje a nézői szándékutalajdonításban megnyilvánuló tévút, amely nem más, mint éppen a művészi identitás látszólagos feladásának korábban, az indiai ihletettséggű munkák illetve a retabló kapcsán tárgyalt következménye. Azáltal, hogy Rácmolnár Sándor szándékosan elrejtí kézjegyét, megvonja alkotásától a műtárgy-aurát, s egyúttal felruhazza művét a talált tárgy jellemzőivel. A szemlélő tehát – amennyire a kiállítási szituáció ezt lehetővé teszi – magára az alkotáson megjelenő vizuális történésekre fókuszál. A (mű)tárggyal kapcsolatban másféle előzetes elvárásokat támaszt, mintha tudatában lenne annak műtárgy-mivoltával. A műalkotás saját eredetét függeszti fel, hiszen nem az alkotó szándékára, hanem a mű által a nézőben kiváltott hatás vizsgálatára ösztönöz: miközben kijátssza az interpretátort, szabad utat nyit az interpretáció számára.

A Rácmolnár-féle illúziókeltés második szintje az ismerőség érzésének felkeltése. A dingbat-képek ambivalens, egyszerre otthonos és idegen világa ugyanis – a felhasznált kulturális szimbólumok tekintetében rendkívül vegyes karakterkészletnek

köszönhetően – ősi civilizációk archetipikus lenyomatait idézi, akárha a képeken megjelenő figurák valamiféle közös, elfeledettnek hitt és csak különös déja-vu formájában létező, egységes múlt varázslatos, ámde töredékes megnyilvánulásai lennének.

A dingbat-képek archetipikussága tehát az ismerőség – némiképpen csalóka – érzését ébreszti a nézőben. A szemlélőnek az a megmagyarázhatatlan, egyúttal zavarba ejtő benyomása támad, mintha már látta volna a képeken szereplő figurákat és jelenteket. Rácmolnár Sándor pedig mintha nem tenne mást, mint saját spontaneitására hagyatkozva, tudatosan használná ki különleges művészi fogékonyságát és érzékenységét. Mintha a dingbat-szimbólumok játékos variálása által egy – a kombinálás során kibontakozó vajang-szerű, antropomorf alakok révén manifesztálódó – egyetemes összefüggésre világítana rá. Arra, hogy talán valamennyi kultúra és szimbólum eredendően összekapcsolódik, hogy minden mindennel összefügg, s hogy valamennyien ugyanannak a végtelen, emberi történetnek a részesei, átélői, szereplői és egyúttal elbeszélői vagyunk. Tudatos vagy öntudatlan elbeszélői, ám – mozdulataink, gesztusaink, reakcióink által – mégis teljes értékű narrátorai. Ebben az értelemben személyes(nek hitt) történeteink egy titkos, univerzális, általánosabb történetbe ágyazódnak, s e történetek öntudatlanul hatnak egymásra.

Rácmolnár kortárs humorral és játékosággal kidolgozott dingbat-képei egy olyan, sajátos eklekticizmusból kinövő univerzum-felfogás termékei tehát, amely magába foglalja a mesék naiv világának jellemzőit (így annak a művész retablóján felbukkanó motívumait is), csakúgy, mint a néha éppen a sci-fik jellegzetes figuráiban testet öltő archetipikus emberképet. A művész „magánmitológiájának” visszatérő alakjai népesítik be, teszik egyszerre otthonossá és idegenné a képek világát – történetképzésre, asszociálásra készítette a nézőt.

Rácmolnár Sándor 2010-es, *Graphic Novel* című sorozata kapcsán az illúziókeltés újabb rétegével szembesülünk. Az ismerőség illúziója ugyanis e művek esetében a cím általi illúziókeltés alkotói gesztusával egészül ki. A sorozat címe (*Képregény*) nemcsak lehetséges megközelítésmódot kínál, hanem a népszerű grafikai műfaj invokálásával direkt/konkrét dekódolási módszert határoz meg. Ennek következtében a néző önkéntelenül is történetet sző az ismerősnek tetsző figurák köré. Narrativitást konstruál, elbeszélésként dekódolja és a kauzalitás láncára fűzi fel önmaga számára az eredendően egymástól teljességgel független – és csak technikájuk okán hasonló – képeken kibontakozó jeleneteket. Így lesz lassanként pontból vonal, eseményből – az idő mindhárom dimenzióját mozgósító – történet, esetszemléletből így válik folyamatszemplélet. Az illúziókeltés önmagát gerjesztő folyamattá, folyamattá terebélyesedik. Rácmolnár Sándor csupán elindítja a képzeletbeli ingát – a nézői képzelet, a kapaszkodókat kereső-találó-konstruáló, kreatív emberi tudat ingáját. Az pedig mozgásba lendül. Ismerős mintá(zato)kat fedez fel, miközben a művészi tudathoz hasonlóan maga is egy újabb minta megalkotásának részesevé, s egyúttal nélkülözhetetlen részévé lesz.



– Horváth Sándor

„nagy generáció” emlékezete:

alternatív Kádár-korszak*

Ha valaki manapság egy ötvenes-hatvanas éveiben járó embert a hatvanas évekről, a beatről, a rockról, 1968-ról vagy a „nagy generáció” emlékezetéről kérdez, óhatatlanul szembesíti az illetőt azzal az elvárással, hogy a „nagy generáció” márpedig létezett. Emiatt a korabeli rockzene vagy az egykori zenekarok történetének rekonstruálása is azt az elvárást keltheti a visszaemlékezőkben: feladatuk, hogy megjelenítsék a „nagy generáció” nagybetűs TÖRTÉNETÉT. Különösen így van, ha ráadásul olyan kérdésekkel zaklatják őket, mint például „miért kezdtek el zenélni?”, „hogyan felügyelte a hatalom?” vagy „tudták-e, mit énekelnek?”. Az évszázad egyik legismertebb generációjának imázsa óhatatlanul olyan válszémákat ad az emlékezők szájába, amelyekről igen nehéz szabadulniuk. Emiatt már önmagában az, hogy a korszakra milyen keretek között emlékezik valaki (például egy rocktörténeti kiállítás céljából), meghatározza, hogyan fogja a korszakot ábrázolni. Igen meglepő lenne, ha ezek után a megkérdezett az emlékezés során jelentéktelennek tartaná a hatvanas évek „ifjúsági lázadását”. Pedig más kérdésekkel, más keretek között akár ezt is elérhetnénk. Azonban felmerül a kérdés: milyen sémák alakították a „nagy generáció” emlékezeti technikáit és miért alakult ki a „nagy generációról” szóló emlékezet?

„Szentimentális vagyok, 18 éves, barna, hosszú hajam van, és nem vagyok szép. Ugyanakkor jó alakom van, kedves tudok lenni és szeretem a beatzenét. Mást is. Például: téged! Ez a levél szerelmes levél számodra, semmi egyéb de [...] valószínűleg egészen profán levéllel fog fajulni” – írta „Kati” Szörényi Leventének 1969 novemberében.¹ A levél bekerült Koltay Gábor „nagy generációról” is szóló könyvébe, talán azt is jelezve, milyen mélyreható változásokat indított el a beatzene az azt hallgató fiatalok életében. Korábban ehhez hasonló leveleket egy fiatal zenész egy lánytól aligha kaphatott – sejtette a levél, ami beleillett a hatvanas évekről szóló emlékezetbe. Mintha számtalan dolog megváltozott volna egy csapásra az 1960-as években. A visszaemlékezők felidézvén ezeket az éveket többnyire a nosztalgiazás emlékezési stratégiáját használják, mintha nem a diktatúra által teremtett burok alatt észlelték volna fiatalságuk meghatározó élményeit. A hatvanas évekről nem az 1956-os elítéltek szabadulása, hanem a beatgeneráció jut leggyakrabban az emberek eszébe.

„1965–1980. Ha erre a másfél évtizedre gondolok, sok minden eszembe jut. A rock and roll és a twist, a trapéz és a farmer-nadrág, az orkáncabát, a lányokon a fekete harisnya. A balatoni nyaralás, a magnófelvételek, a külföldről szerzett lemezek...” – írta Koltay Gábor harmincévesen, 1980-ban, aki születési idejét te-

kintve „szabályos”, háború után született 1968-asnak számít. Ez az írása is jelzi, hogy az 1968-as „nagy generáció” megteremtését tagjai szinte már felnőtté válásuk pillanatában, az 1980-as években megkezdték. Mintha koravén harmincévesként tinédzserkorukat még öszülés előtt fel kellett volna idézni, hogy kollektív élményként jeleníthessék meg személyes vagy csoportos tapasztalataikat.

A hatvanas évek közepétől elszaporodó ifjúsági kutatások evidenciaként kezelték, hogy a fiatalok szubkultúrái valami ellen irányulnak, vagyis ellenkultúrák. Az ellenkultúra-diskurzus megteremtette a maga intézményeit és a fiatalokról szóló közbeszédet. Hovatovább természetessé vált, hogy bármiféle megnyilvánulást (a hosszú hajtól a rockzenéig) a szülők elleni lázadásként értelmezték. Azonban egyetlen empirikus alapokon nyugvó kutatás sem tudta ezidáig igazolni, hogy a diskurzus által is teremtett valóság-észlelés, a „hatvanas évek lázadása” családon belüli vagy generációk közötti konfliktusokra épülne. Volt-e egyáltalán a megszokottnál nagyobb generációs konfliktus a hatvanas években, vagy pusztán a hatalom által teremtett közbeszéd hintette el azt a köztudatban, hogy a minden évtizedre jellemző generációs különbségeket apák és fiúk szembenállásaként ábrázolják? A helyzetet bonyolítja a „nagy generáció” élményeinek sajátos magyarországi reprezentációja, mivel a hatvanas évek „ifjúsági lázadásának” emlékezete lehetőséget ad egy egész generáció tagjainak arra, hogy 1956 után ismét a múlt aktív résztvevőiként ábrázolhassák magukat.

Számos, az úgynevezett „nagy generációhoz” tartozó visszaemlékező kifejezetten 1956 gyermekkori élményéhez köti az alternatív életformák megtapasztalását. „Én 56-ban végeztem a nyolcadikát, akkor kerültem gimibe. Na, akkor volt az, hogy az első disszidensek kezdték hazaküldözgetni a lemezeket. Akkor hallottuk először az új zenét. Elvis Presley, Jerry Lee Louis, Bill Haley és a többiek. Te, ezek máig klasszul szólnak. Jó kis rock and roll zene. Na, ez akkor az egész világot egyszerűen forradalmasította a hagyományos zenét” – bontja ki 1956-ból a rockzene megtapasztalását Illés Lajos.² A kamaszok többsége gitárt szeretett volna, és az elektromos gitárok eszkábálása közben új identitást is barkácsoltak a maguk számára, amely részben a zenében öltött testet. 1956-ról és amit jelképezett, apaik generációjának tabu volt beszélni, a rockzenéről nem.

*Az írás a Miskolci Galériában 2010. szeptember 18-ig látható *Emlékeim a beat-korszakból* című kiállítás apropóján született

¹ Koltay Gábor: *Szörényi–Bródy. Az első 15 év*, Budapest, 1980, 224.

² Simonffy András interjúja Illés Lajossal, *Új Írás*, 1973. szeptember, illetve Koltay: *i. m.*, 12–13.

A generáció identitásának megteremtésében fontos elem, hogy azt nem csupán 1956-hoz, hanem az akkor „nyugatisnak” vélt tapasztalatokhoz is kötik az emlékezők. Teszik ezt annak ellenére, hogy bevallják: azok a rendezvények, amelyek az 1960-as években Magyarországon sok fiatalt vonzottak, a KISZ égisze alatt futottak. „Az egyetemen szerveztem az Illés-bulikat, tehát ugyanúgy benne voltam mindenféle kultúrbizottságban, mint korábban. Ugyanis az összes ifjúsági rendezvény a KISZ égisze alatt futott. A KISZ feladata volt megfogni a fiatalságot. Mivel lehetett megfogni a hatvanas évek végén, ha nem az Illéssel? Nagy bunyók voltak a bejutásért egy-egy várbeli bulira. Vannak fényképeim is. Volt az a film: *Ezek a fiatalok*. Nahát, annak a forgatásán is, a Várban, természetesen ott voltunk, ott lehetett látni, hogy milyen volt a 68-as bulihangulat. Mindenki nyakendőben, fehér ingben, fekete zakóban, de az Illések olyan zenét játszottak, hogy a tánc megállt. Amikor saját számokat adtak elő, nem táncoltunk, hanem elkezdődött a csapolás. 1966-ban volt talán az első magyar szám. És egyre több volt a saját szám, és egyre kevesebb volt az, amire táncoltunk.”³ A visszaemlékező, Pelcz József, akinek édesapja börtönben ült 1956-os tevékenysége miatt, emlékképeit az 1967-es film ecsetelésével párhuzamosan meséli el. Mintha a korabeli film, amely a „nagy generáció” egyik jelképes reprezentációjává vált, és az emlékek egymásra épülnének. A film éppen azt a generációt teremti meg, amelyre néhány év múltán már bevett gyakorlattá vált úgy visszaemlékezni, mint valami egészen új jelenségre.⁴ A visszaemlékezők a „nagy generáció” imázsát megteremtő korabeli filmeket (pl. *Zabriskie Point; Szelíd motorosok*) olyan közös történelmi tapasztalatként említik, mint amelyek nélkül nem olyan lenne ez a generáció, mint amilyen lett.⁵ Mintha néha a filmvászon alapján emlékeznének vissza arra, hogy milyenek is voltak egykor.

Hiába a KISZ égisze és az emlékezetet befolyásoló (néha létrehozó) filmek hatása, az emlékezők igen gyakran választják azt a stratégiát, hogy a magyarországi hatvanas évekbeli fiataloknál a nyugati hatásokat keresik. „Elég sokat beszélnek arról, hogy mi volt annak idején: valóban a Beatles, a 68, Párizs, a diáklázadások, ez azért begyűrűzött Magyarországra is. És az a generáció, a hatvanas évek második felének az egyetemi fiatalsága, az nem egy a sok közül. Annak idején azt hittem, hogy az egész életem olyan lesz, hogy majd mindig szakállt hordok, és a szabadidőmet klubokban töltöm.”⁶ A szakállas, csapoló fiatalok korlátozott szembenállása a hatalommal olyan identitásteremtő erővel bír az emlékképek megalkotásakor, amelynek révén a „nagy generáció” tagjai képesek magukat önálló cselekvési lehetőséggel bíró történelmi szereplőként ábrázolni. A hatvanas évekről szóló elbeszélésekben így egy új generáció és a lázadó ifjúság „hőstörténetei” dominálhatnak, nem pedig a társadalmi szolidaritás hiányát hangsúlyozó, éppen szabaduló ’56-osok történetei. Mintha többféle törésvonal mentén számos generáció emlékezne vissza ugyanarra az évtizedre. Mégis, az 1956-ot követő megtorlás traumája bűvópataként meghatározta a lázadó fiatalokról szóló visszaemlékezések elbeszélés módját.

Minden generáció identitásának egyik kulcseleme, hogy szembeállítja magát egy korábbi generációval. „Olyan visszasságokra kívánjuk felhívni zenénkkel az emberek figyelmét, amelyeket a háború előtti felnőtt generáció nem vesz észre, mert családi, anyagi béklyók, zűrzavarok között nőtt fel. Mi viszont már sokkal természetesebb, kötetlenebb, oldottabb, az egyéniségre jobban építő világot szeretnénk magunknak kiharcolni” – mondta Szörényi Levente 1976-ban az Ifjúsági Magazinban, s szavai mintha egybeesnének a nagy generáció emlékezetének kulcsmotívumaival.⁷ A generáció identitásának és emlékezetének kulcsa – részben azért, hogy megkülönböztesse magát más nemzedékektől – a beat- majd rockzene lett, amely az emlékezetben nem csupán az ideológia megjelenítője, hanem a közösségi élményt is szimbolizálja.⁸

A zenére történő visszaemlékezésekben éppúgy megtaláljuk a fokozott szociabilitás reprezentálását – amire kitűnő lehetőség volt az együtt zenélés élménye –, mint az individualizmus vagy a tiltakozás hangsúlyozását.⁹ A szolidaritás a háborút átélő és túlélő generációval szemben egyúttal a hatalommal szembenállásként is értelmezhető volt. 1956 az 1960-as évek emlékezetében is rendre tetten érhető: „Ötvenhat nemzeti sorstragédiáját én fiatal gyerekként úgy éltem meg, hogy sok elkeseredett ember volt körülöttem. A próba időszakát éltük. A hatvanas évek konszolidációs kora azt az érzést hozta, hogy ki kell egyezni az élet lehetőségeivel, miközben nem szabad elfeledkeznünk az álmainkról. Életemnek ebben az időszakában voltam a leginkább telítve akarattal, vággyal, olyan energiákkal, amik egyre csak keresik a terület, kifejezési lehetőségeiket, hogy kitörjenek. Éreztük, hogy valamit másképp kell csinálni. És azt is éreztük, hogy valami fontos dolog történik a fiatalok világában, amit gyökeresen másképp csinálnak, mint addig. Ösztöneink is diktáltak, nem tagadom...” – mondta Bródy János 1979-ben a Magyar Rádióban, s ezzel a nemzedék identitását megalapozó közös tapasztalatokra is utalt, ami 1956 gyermekként átélt élményében sűrűsödött össze.¹⁰

A háború előtti generáció ebben az értelmezésben a megalakulást, a hatalomnak történő behódolást, a megfélemlítettséget, a diktatúra által rákényszerített „kettős beszédet” és hazugságokat

³ Lénárt András: *Interjú Pelcz Józseffel*, 2003–2004, 1956-os Intézet Oral History Archívuma (OHA), 773. 1966-ban adták ki az Illés első magyar számát (*Rohan az idő*), amely 1965-ben a Magyar Televízióban is elhangzott.

⁴ *Ezek a fiatalok*, 1967, rendezte: Banovich Tamás. A generáció identitásának és emlékezetének megteremtésében éppúgy fontos szerepet játszott Kovács András *Extázis 7-től 10-ig* című filmje, amelyet 1969-ben mutatott be a televízió, valamint az 1973-as miskolci I. Magyar Popfesztivál.

⁵ Bárdosi-interjú, készítette Karlaki Orsolya, 2010.

⁶ Lénárt András: *Pelcz-interjú*.

⁷ *Interjú Szörényi Leventével*, Ifjúsági Magazin 1976. március, illetve Koltay: *i. m.*, 289.

⁸ Például a Szőke Zoltánnal készült interjúban elhangzik, hogy elsősorban a háború után született generáció (a visszaemlékező 1964-ben 16 éves, tehát az ő generációja) jártak a „bálokra”, idősebbek kevésbé, „maximum 25 éves korig”. Fáy Ádám: Szőke Zoltán-interjú, 2010.

⁹ „A zene egyfajta tiltakozás volt”. (Bárdosi-interjú, készítette Karlaki Orsolya, 2010.)

¹⁰ Dám László interjúja Bródy Jánossal és Szörényi Leventével, 1979, Elhangzott a Magyar Rádió *Zenemalom* című adásában, nyomtatásban: Dám László: *Rockszám*, Budapest, 1987, 315.

képviselte. Ennek köszönhető talán az is, hogy Magyarországon a háborút követő születésszám-emelkedést – ami szerte Európában bekövetkezett – előszeretettel ábrázolták az ötvenes évekbeli hatalom törekvéseinek eredményeként. A Ratkó-gyerekek mítoszának elterjedése a „nagy generáció” emlékezetének és identitásának megalkotásával esett egybe. Mégis mindkettő megfelelt a Kádár-korszak azon hatalmi célkitűzéseinek, hogy a hatalom elhatárolja magát a Rákosi nevével fémjelzett „ötvenes évektől”. Könnyen sorolták ezek alapján a „nagy generáció” tagjait a Ratkó-gyerekek közé. Azonban a Ratkó-gyerekek mítosza jóval erősebbnek tűnik, mint Ratkó Anna miniszteri utasításának demográfiai hatása. Ez utóbbi igen csekélynek mondható, mivel elsősorban a háborút követő születésszám-emelkedés elhúzódásának köszönhető a „nagy generáció” oly népes volta.¹¹

A korábbi generációval történő szembenállás emlékezetére nyugati minták is hatottak. Ennek nyomán előszeretettel ábrázolják a hatvanas években felnövő generációt egy morálisan új minőséget képviselő nemzedékként. 1968 ebben az összefüggésben az akkori múltnak, a történelemnek az értelmezését és tapasztalatát is megváltoztatta, ami együtt járt egyfajta életforma-forradalommal is.¹²

A múlt értelmezését megváltoztató szereplők emiatt egyfajta morális vállalkozóként is felléphetek, legyen szó az ifjúság nevelését célul kitűző intézmények munkatársairól vagy éppen a rockzenészekről. A hatvanas évek emlékezetében is rendre előfordul, hogy a korabeli fiatalok olyan erkölcsi értékeket képviseltek, mint se előtte, se utána. „Annak idején, amikor hatvankettő környékén elkezdtük, akkor a divatnak elkönyvelt valamivel kapcsolatosan kérdezték meg, hogy vajon meddig tovább, és akkor mi még félve és óvatoskodva válaszoltunk erre a kérdésre. Aztán kiderült, hogy ez nemcsak divat, hogy annál jóval több, hogy tartalmaz olyan értékeket is, amelyek teljes joggal tarthatnak igényt arra, most az egész műfajra értem, hogy maradandóbbak legyenek, mint egy-két év” – mesélte Sztevanovity Zorán 1982-ben a Petőfi adón a „Beatnemzedék egyénisége” cím és plakett átvétele kapcsán.¹³ (Maga a cím létezése 1982-ben is jelzi, hogy a „beatnemzedék” megalkotása már az 1980-as években javában zajlott.) Ez a sajátos erkölcsiség 1989 után rendre a hatalommal szembenállásként jelenik meg, a múltat egyúttal úgy ábrázolva, mintha az 1960-as évek beatzenéje és rock-zenekari csak elvétve élvezték volna a hatalom által létrehozott intézmények pártfogását.

Ennek egyik jellemző példája az Ifjúsági Park körül kialakult legenda. Ez olyan közösségi térként ábrázolja a KISZ Budapesti Bizottsága által 1961-ben alapított Ifiparkot, mintha az a korabeli ifjúság egyik olvasztótégléje lett volna.¹⁴ Az Ifjúsági Park mítoszának analógiájára vidéken is kialakultak olyan terek, amelyek az emlékezetben hasonló funkcióval bírnak és a „szabadság kis köreit” szimbolizálják. Ilyen volt Miskolcon a Fórum, vagy az ehhez a helyhez kötődő Tröszt zenekar, amelyek így a lokális identitást is erősítették.¹⁵ „Az a KISZ-nek volt valami helye, milyen módon, nem tudom, tehát a KISZ által odarakott emberek vezették. A belépéseket is KISZ aktivisták felügyelték. Ez való-

jában ilyen KISZ-es hely volt. Volt ott sok egyéb más [rendezvény] is, csak én azokra nem mentem. [...] Ez úgy volt, hogy játszott egy koncertet a zenekar, és akkor még maradt idő, és jött a tánc. A Fórumban ez így volt.”¹⁶ A lokális identitás nem csupán a szórakozóhelyekben, hanem az egyes városokhoz kötődő zenekarokban is testet öltött. Egy város imázsa befolyásolhatta a Tröszt együttes egykori tagjai annak kapcsán, hogy egy időszokban szerte az országban koncerteket adhattak.¹⁷

A forradalmi retorika egyik sajátja a társadalmi szolidaritás patetikus megjelenítése és bizonyos fogalmak szakralizálása.¹⁸ Ezek lehetnek a „nemzet” vagy a „nép”, a hatvanas évek esetében viszont ilyenek a „barátság”, a „szolidaritás”, vagy az „összefogás”. Ezért a „nagy generáció” tagjai visszaemlékezve a múltra igyekezzenek minden apró közösségi megmozdulást az összefogás, a barátság és a közösség mozgalmaként ábrázolni, amelynek egyik szinonimája visszaemlékezéseikben a rockzene. A forradalmi retorika egyik fontos motívuma, hogy a szentté avatott kulcszavakat rituális ráolvasáshoz hasonlóan ismételgessék.¹⁹

A rockzene az emlékezetben a szociabilitás és a szolidaritás társadalmi reprezentációjának terévé vált, szemben a korszakban hivatalosan közösségi térként propagált helyszínekkel. Hiába léptek fel a rockegyüttesek művelődési házakban és KISZ-klubokban, ezek a helyek a hivatalostól eltérő életérzést szimbolizáltak, és a koncerthelyeket kötötték a zenekarokhoz, nem pedig fordítva.²⁰

A zenekar megalakításának története általában a hangszerek beszerzésének ecsetelésével veszi kezdetét. A zene identitást hordoz az emlékezetben. Ezért az emlékezők a gitárépítés, gitárszerzés történeteinek külön hangsúlyt adnak elbeszéléseikben (mások számára a hangfalépítés története a fontosabb²¹). „A magunk által készített gitár az első hangszer. Komolyan mondom. Az egyik barátomnak az édesapja egy asztalosmester volt, aki először megpróbált spanyol típusú gitárt gyártani. Többé-kevésbé sikerült is. Nyilván behangolni sosem lehetett. Húrokat már lehetett kapni a hangszerboltban. A hangszert ugye nem bírtuk volna megvásá-

¹¹ Klinger András: *Magyarország népesedése az elmúlt negyven évben*, Statisztikai Szemle, 1985/4–5, 370–388; Miltényi Károly: *Népesedéspolitikánk néhány kérdése*, Demográfia, 1958/1, 7–26.

¹² „Olyan világról ábrándoztunk, amelyet a saját értékeink uralnak.” (Heller Ágnes és Vajda Mihály vitája Mihancsik Zsófia közreműködésével 1968-ról és ami utána jött (előtte volt), *Mozgó Világ*, 2008. augusztus, 3–17.

¹³ Dám: *i.m.*, 392.

¹⁴ Schuster Lóránt visszaemlékezése, Sebők János (szerk.): *Volt egyszer egy Ifipark*, Budapest, 1984, 100.

¹⁵ Interjú a Tröszt együttes egykori tagjaival, készítette Fáy Ádám, 2010.

¹⁶ Szőke Zoltán-interjú, készítette Fáy Ádám, 2010. Ugyanilyen nosztalgiaiával emlékeznek vissza a helyre a Tröszt zenekar egykori tagjai a velük készített interjúban.

¹⁷ Tröszt-interjú, készítette Fáy Ádám, 2010.

¹⁸ A forradalmi retorika jellemzőiről: Lynn Hunt: *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*, Berkeley, 1984, 19–51.

¹⁹ *Uo.*, 21.

²⁰ Bárdosi-interjú, készítette Karlaki Orsolya, 2010. Erre utalnak olyan kitételek is, mint például „zenekarok közt nem volt harag” vagy „én zenekarból sosem léptem ki, mindig feloszlott.” – Szőke Zoltán-interjú, készítette Fáy Ádám, 2010.

²¹ Tröszt-interjú, készítette Fáy Ádám, 2010.

rolni, mert olyan drága volt. Hát aztán megjelent az első tömörfából készített gitár, általunk szerkesztett nyakkal, ami miután megszáradt, meg kapott egy kis nedvességet, természetesen a nyakat behúzta, és onnantól kezdve megint nem lehetett behangolni rendesen. Ez volt a kezdet.”²² Más úgy emlékszik vissza, hogy „én először nem is zenélni próbáltam, hanem gitárt építeni”, így történetét a hangszerkészítés, hangszerszerzés adomája köré építheti fel. Azonban a hangszer hiányának elbeszélése az önirónia alkalmazására is lehetőség: „Egyrészt nem volt hangszer, másrészt nem volt zenei tudás, harmadrészt nem tudtuk a nyelveket. [...] Negyedrészt meg halvány gőzünk nem volt arról, hogyan kell egy számot megcsinálni” – ecseteli saját zenészi pályáját ironikusan a „nagy generáció” egyik tagja.²³ Ez a típusú önirónia és önreflexió korántsem idegen a generáció emlékezeti módszereitől.

A zenekar tagjainak egyfajta rend tagjaiként, lovagként kell viselkedniük az elbeszélésekben, a velük történt „balhék” pedig a közös identitást adó élmények hagiografikus megjelenítései. Emiatt előszeretettel kötnek balhékat egyes tagokhoz, hiszen ezekben a történetekben ölt testet a szembenállás a hatalommal, a közösségért történő kiállás morális elvárása. A zenekarok tagjai pedig abban „szentek”, hogy örökké készek kiállni a közösségért, legyen szó a közös zenélésről, a „balhékról”, a (kis)polgárpukkasztásról vagy a „csajozásról”. Emiatt viszonylag hamar el is készülnek a hatvanas évek „életforma-forradalmát” jelképező rockzenészek hagiografikus elbeszélésmodot követő életrajzai, akiknek egy része az életrajzok megírásakor többnyire még harmincadik életévüket sem tölti be.²⁴ Ezekben az életrajzokban a szentéletrajzokban szereplő „csodás” elemet a normasértő, ezáltal normateremtő „balhék” képviselik, amelyekre a generáció egyes tagjairól szóló emlékezet is előszeretettel épül. A balhék ecsetelése, vagy a negatív kép festése annyiban újdonság, hogy ebben az esetben a normaszegés lesz normateremtő, vagyis közösségformáló identitás. Ahogy Szőke Zoltán fogalmazta: „piálós generáció a miénk. [...] Volt olyan zenekar, amelyikben az orgonista addig fel sem ment a színpadra, amíg kellőképp be nem rúgott.”²⁵

A közösség legfontosabb közös élményén, a zenén belül szakrális funkcióval a legismertebb nyugati slágerek bírtak, amelyeket a Szabad Európából és a Radio Luxembourgból már a közönség is jól ismert. A zenekarok zöme is úgy kezdte pályafutását, hogy ezeket a számokat „lefűlte”, mert ezek nélkül még egy kezdő zenekar sem boldogulhatott. „A *Getno* néven ismertté vált számot, azt muszáj volt. Ide [Miskolcra] nem jöhetett még egy pesti zenekar sem, hogy ne követelték volna tőle. Emlékszem is egy ilyenre, hogy a Metro játszott Miskolcon, és követelte a közönség, kórusban ordították, hogy *Getno, Getno, Getno*. Aztán Zorán, félig hátrafordulva, de behallatszott, amit mondott: – Na, játsszuk már ezeknek a bunkóknak a *Getnó*-t.”²⁶ A történet a vidéki–budapesti szembenállást is jelképezi²⁷, egyúttal a nyugati számok nyilvános előadása az emlékezetben akár az előzmények nélküli újdonságot is képviselheti. Ennek az volt az oka, hogy az angolul előadott számok a szabadságot is jelképezhették, ami az ötvenes években az emlékezők szerint

elképzelhetetlennek számított. A korabeli, országosan ismert magyar zenekarok zenéit a visszaemlékezők szerint például a miskolci közönség nem is nagyon kérte, mivel a nyugati számok sokkal népszerűbbek voltak.²⁸ Másrészt őket meghallgathatták a tévében vagy néha élő koncerten is.

Az emlékezetben lázadni kell, mégpedig valamilyen hatalom ellen. A helyi hatalmat – amely korlátoz, ezáltal van mi ellen lázadni – ezekben a történetekben általában a helyi KISZ- vagy párttitkár testesíti meg. „Aki nagy sörényt növesztett, nagy bajuszt meg szakállt is, jól is állt neki, hát nekünk is tetszett, meg a lányoknak is, úgyhogy az úgy oké volt mindenkinek, kivéve a szenttröszt párttitkárát. [...] Mondta neki, hogy le kell vágatni.”²⁹ A lázadás elbeszélhetőségének lehetőségét maguk a közép- vagy alsósintű hatalmi szervezetek biztosították, amely révén a visszaemlékezők saját tetteiket aktív cselekvésként is ábrázolhatják, legyen szó az öltözködésről vagy hajviseletről. „Mindig, ami divat volt éppen, azt nem volt szabad felvenni” – emlékszik vissza Szőke Zoltán.³⁰ Ezáltal a fogyasztás ábrázolása a generáció identitásának egyik kulcsává vált. Visszaemlékezni a hatvanas évekbeli fogyasztásra a „nagy generáció” emlékezetében a lázadást is szimbolizálhatja.

Az 1960-as évekre és a „nagy generáció” történeteire épülő forradalmi elbeszélésmodnak fontos szerepe volt a generációs identitás megteremtésében. Sem a korábbi, sem a későbbi generációk nem kaptak olyan szerepet az emlékezetben, mint az 1960-as évek fiataljai, amiben nagy szerepe volt az egyre jobban hozzáférhetővé váló tömegmédi funkcióinak. Ennek nem csupán a forradalmi retorika – néha tudatosnak tűnő – használata volt az oka, hanem az a társadalmi kontextus is, amelyben ez a generáció önálló entitásként megjelenhetett. 1956-ról tabu volt beszélni, az 1960-as évek ifjúsági lázadásáról nem. Így már az 1980-as években megkezdődött a „nagy generáció” megteremtése, ami egyúttal alkalmas volt arra, hogy a Kádár-korszak kezdete ne csupán az „elnyomás” és a „közömbösség”, hanem a társadalom tagjainak önálló cselekményei vagy a szolidaritás történeteként is elmesélhetővé váljék. A „nagy generáció” emlékezeti megteremtésének az egyik legfontosabbnak tűnő funkciója, hogy a Kádár-korszak történetét ne csupán úgy lehessen elmesélni, mint a „hatalom” és az „elnyomottak” történetét, hanem elbeszélhető legyen egy alternatív múlt is. Egy olyan történet, amelyben egy generáció tagjai önállóan is cselekedhettek, így a történelemnek nem csupán elszenvedői, hanem résztvevői is lehettek.

²² Grósz György-interjú, készítette Fáy Ádám, 2010. Ugyanilyen részletesen emlékszik gitárjának történetére Szőke Zoltán is.

²³ Bárdosi-interjú, készítette Karlaki Orsolya, 2010.

²⁴ Például Tardos Péter: *Rock lexikon*. Budapest, 1980. A zenekarok korai „életrajzaira” példa Sebők János: *Magya-rock 1. A beat-hippi jelenség 1958–1973*, Budapest, 1983.

²⁵ Szőke Zoltán-interjú, készítette Fáy Ádám, 2010.

²⁶ *Uo.*

²⁷ Erre utal az a mondat is, miszerint „a vidékieknek sokkal nehezebb volt, mindezt ez a vízfej Budapest csinált.” (Tröszt-interjú)

²⁸ Szőke Zoltán-interjú, készítette Fáy Ádám, 2010.

²⁹ Perendi György-interjú, készítette Fáy Ádám, 2010.

³⁰ Szőke Zoltán-interjú, készítette Fáy Ádám, 2010.

Színházi pillanatok kettős tükörben

↳ Mikita Gábor

(Dömötör Adrienne: „van egy hely, a színpad...” – beszélgetések a színészmesterségről, Corvina, 2009)

Idős újságíró barátom vetette fel pár éve: érdemes lenne egy interjút „összerakni” színésznyilatkozatokból, amelyben az újságírók banális kérdéseire két-három agyonkopotott válasz következhetne. Egyszerre lehetne mosolygató színházi közhelygyűjtemény a színészlélek tipikus reakcióiról, ugyanakkor valamilyen szinten árulkodó kordokumentum arról, hogy mit lát érdekesnek a sajtó/a közvélemény a színházi világból. Bár az ötlet érdekesnek tűnt, mégsem született meg a „színházi így kérdeztek/válaszoltok ti”. Azóta mindenesetre kicsit ilyen „anyaggyűjtő” szemmel is olvasom/írom a színészinterjúkat. Dömötör Adrienne nemrég megjelent kötete, a „van egy hely, a színpad...” ugyan 18 beszélgetést tartalmaz, mégsem alkalmas ilyesféle szemezgetésre.

Magyarázható ez részben a kötet születésével is: a színikritikus szerző művészeti lapokban megjelent interjúi közül választott ki általa (is) újraolvasásra, kötetbe rendezésre érdemesnek tartott tízet, majd több év után újabb beszélgetésre kérte fel interjúalanyait. A kötet tehát nem csupán válogatás a szerző korábbi cikkeiből, de tudatosan szerkesztett, illetve továbbírt munka, amit a művészek gondosan összeállított szerep- és rendezői katalógusai egészítenek ki.

A megszólított interjúalanyok személye is garancia: Bertók Lajos, Gálffi László, Gazsó György, Kovács Zsolt, Kulka János, László Zsolt, Mácsai Pál, Máté Gábor, Szervét Tibor, Varga Zoltán sem művészként, sem interjúalanyként nem elégednek meg félmegoldásokkal. A színpadi és filmes alakításokból áradó őszinteség, igényesség tükröződik megszólalásaikban. Jellemző például, hogy Gálffi László nem vállalta a második „találkozást”, mert nem érezte úgy, hogy az adott pillanatban lenne az olvasók számára egy újabb nagyinterjút kitöltő mondandója. (A „mind-egy, hogy mit és hogyan, csak írjanak rólam” világában ez a hozzáállás kétségtelenül tiszteletet vált ki, noha, persze, olvasóként jobban örültünk volna egy újabb tartalmas vallomásnak...)

A legfontosabb azonban, ami miatt a megszokottól eltérőek ezek az írások, az a szerzői hozzáállás. Dömötör Adrienne

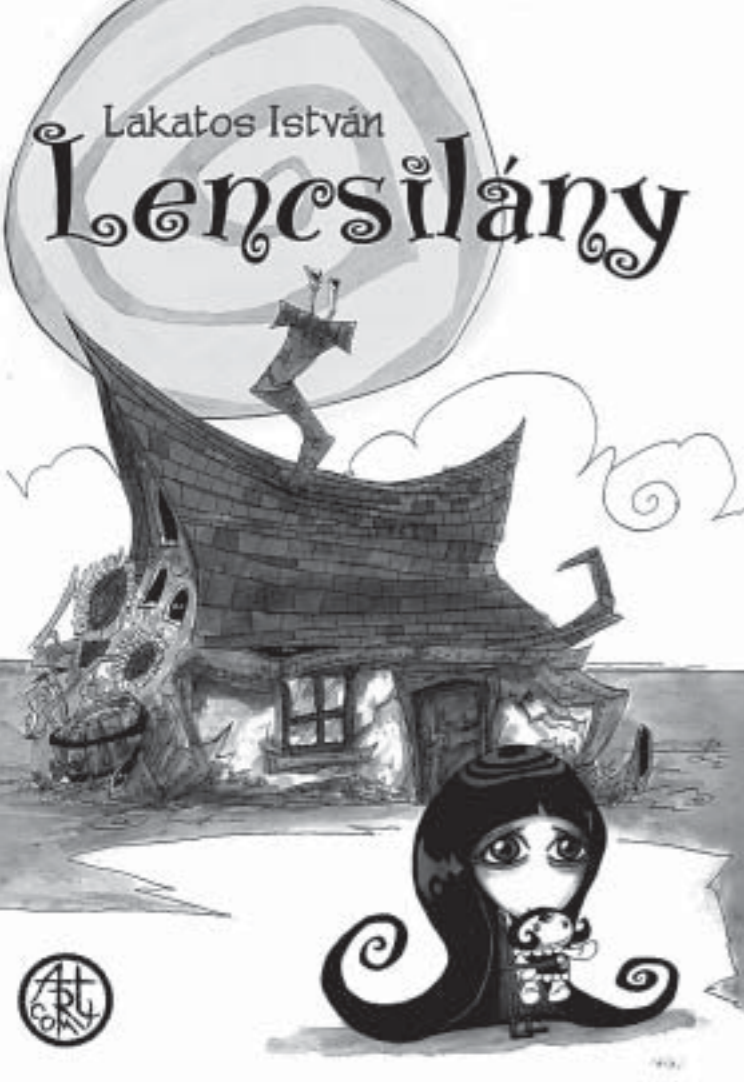
színikritikus mivolta ugyanis nem szorul háttérbe: a kérdezőt nem ismerő számára is világossá válik, hogy itt olyan színházi szakember beszélget a művészekkel, aki hosszú évek óta követi nyomon a magyar színház történetét. A kérdéseket így egy-egy találó kritikus meglátás erősíti meg, árnyalja. Olyannyira érződik a szerző fokozott koncentrációja a színpadi történetekre, hogy a kötet címét akár ki is egészíthetnénk: „van egy hely, a nézőtér”-re.

Az első (1995 és 2005 között keletkezett) beszélgetések általában szakmai elismerések, a művészek pályáján is mérföldkönek számító alakítások közelében születtek: így a közelmúlt magyar színházművészetének kimagasló, a szakmát is lázba hozó pillanataira reflektálnak, kettős – kritikus és színészi – szemzőgből. S nem kevésbé fontos előadásokról olvashatunk az újabb, két-három éve készített interjúkban. Többek között olyan produkciók keletkezéséről tudhatunk meg részleteket, mint a *Bűn és bűnhődés* a Budapest Kamaraszínházban, a *Díszelőadás* a Bárka Színházban, a *Finito* az Örkeny Színházban.

A szerepformáláshoz szóló vallomások sorát izgalmasan egészítik ki a Mácsai Pállal és Máté Gáborral készített beszélgetések: előbbi az Örkeny Színház vezetőjeként, utóbbi a Katona József Színház művészeti vezetőjeként egy társulat működéséről, egy előadás létrejöttének tágabb aspektusairól is vall. De a kötet nemcsak ezzel a két rendezői arcképpel „ajándékozta meg” az olvasót. A próbákról, a rendezőkkel való együttműködésekéről szóló megnyilatkozásoknak köszönhetően a tíz színészen felül kirajzolódik még néhány rendező portréja is: Valló Péter, Zsámbéki Gábor, Ascher Tamás művészi habitusa mellett megismerhetjük például Mohácsi János egyedülálló alkotói módszerét.

Mindezeknek köszönhetően a kötet nem csak tíz színművész pályaképét tartalmazza, nem csak a színészmesterség titkairól beszél. Színháztörténeti dokumentumként pontos leírásokkal, találó jellemzésekkel, érdekes történetekkel, elgondolkodtató vallomásokkal adja egy korszak színházi lenyomatát.





– Nagy Krisztián

Az Óriás és a lányka

(Lakatos István: Lencsilány. Nyitott Könyvműhely, 2010)

A meséknek erejük van. A legtöbbet tudjuk ezt, bár felnőttként még saját magunknak is nehezen ismerjük be. Kevesen vesszük a bátorságot, hogy gyermekkorunk emlékeiből merítve újra felidézzük, miféle lényekkel, vidékekkel és ideákkal népesítettük be esténként a mesék ódon, recsegő padlójú házának réseit, kitöltve azokat a titkos részeket, amelyeket a felnőttek már régen elfelejtettek vagy nem tudták elszűrni szavaikkal leírni. Mert bizony az ő képzeletüket még nagyobb kihívás újragyújtani, mint megmászni az égisz éró paszulyt vagy átkelni az Óperenciás-tengeren, ezt még a legbutább óriás is jól tudja. Szerencsére néhány kivételes embertársunk hétmérföldes csizmával a lábán született, és élete során varázskarddal is felvezte magát, ami ha kell, pennává változik: nem csak hagyományos prózai műfajban, mint Neil Gaiman (*Hó, tükör, almák; Csillagpor; Coraline*), hanem a legkisebb fiú, a kilencedik művészet (kép)keretei közt is, ahogy Bill Willingham tette a *Fabulák (Fables)* mesékből táplálkozó történetesztésével.

Amilyen nagy szerencsénk van, 2010-ben egy magyar alkotó is csatlakozott ehhez a korszakhoz, de hőslélekű sereghez, méghozzá saját maga kovácsolta fegyverrel, amelynek éle a testet nem éri, csak a lelket: a Nyitott Könyvműhely gondozásában megjelent *Lencsilány* című kötete nem teljesen képregény, de nem is a szó hagyományos értelmében vett mesekönyv, hanem inkább – a szerző, Lakatos István kedvelt kifejezésével élve – túllustrált meseregény. A főhős, a Lencsilány alakja egy ismert versikéből lép élénk, de Lakatos István személyiségén átszűrve és egy olyan érzelmi turbulenciából előemelve, amelyből csak az igazán nagy drámák szereplői szoktak megszületni. A mindössze egy lány árnyékának sziluettjéből önálló életre kelt figura egy borongós, félnék kislány, akit állandó társa és kísérője, a vele elmentben bátor és kíváncsi Lencsibaba folyton újabb és újabb kalandba sodor, ebben az albumban egészen pontosan négyszer: az első történetben maga Edgar bácsi, azaz Edgar Allan Poe kéri Lencsilány segítségét tábornok barátja küzdelméhez a bűgabúk

és a kikapúk ellen, a másodikban Pók úr és Pókháló kisasszony szívzaggató történetének lehetünk (szem)tanúi, a harmadik egy romos mozi vetítovásznába börtönzött, jámbor, de félelmetes kinézetű óriás szomorú sorsát meséli el, az utolsóban pedig egy vitéz vízidiszón száll szembe egyenesen a Csáth-novellából kiszabadult Fekete Csönddel.

A ceruzával rajzolt, majd papáccal színezett oldalak elképesztő erővel képesek közvetíteni nemcsak magát a történetet, hanem hangulatot, érzelmeket is: a sötét tónusú, borongós képek, melyek szándékolatlanul nem rendelkeznek képregényre jellemző panelkeretekkel, nem csupán kísérik, de kiegészítik a mesék szövegét, hozzátesznek és mégis teret hagynak a befogadó fantáziájának is, hiszen például a szerelem (majd később egy átok hatására a filmvászon) csapdájába esett óriás vonzalmának tárgya, a hideg szívű királynő arcát mindig árnyék fedi, az olvasóra bízva, hogy az elérhetetlen és szívfejtő szépségnek saját képzeletével adjon formát. Az emlékek és érzések ilyen felidézése azonban egyáltalán nem mesterkéltséget és tudatos, sokkal inkább a szerző saját élményeinek desztillálása és ennek a pillanatnak a palackba zárása. Ez a folyamat ugyanakkor olyannyira erőteljes, hogy képes magával rántani az olvasót, igazán kőszívű embernek kell lennie például annak, aki nem morzsol el egy könnyecseppet Pók úr és Pókháló kisasszony búcsújának pillanatában.

Le kell szögezzük, hogy a *Lencsilány* semmiképpen sem gyerekkönyv: érett fejjel készült, érett és felnőtt embereknek (bár ez a két állapot nem feltétlenül fed egymást), kedves és elképesztően fantáziadús figurákkal (ugyan ki ne lenne kíváncsi arra, hogyan is

néz ki egy bűgabú?), olyan történetet elmesélve, amit gyerekfejjel nem, vagy csak félig-meddig értettünk volna meg. Nem is tanácsolt hát gyermekkézbe adni a kötetet, mert bár vizuális világa Sajdik Ferenc kedves vicces figuráiból, a Szecsó Tamás-féle *Alice Tükörországban* illusztrációiból és a *Varjúdombi mesékből* táplálkoznak, Lakatos István egy teljesen egyedi, laikus szemmel is könnyedén felismerhető, sötét szomorúság, esetenként egyenesen ijesztő stílus- és hangulatvilágot alakított ki, aminek súlyát éppenséggel e kissé bohókás alakok oldják kissé, a kilátástalan vég szakadékaik széléről visszatáncolva. Maguk a történetek valójában sokkal kevésbé fontosak, mint a hangulat és az érzelmek, amelyet közvetíteni hivatottak, és bár ez semmit sem von le a történetmesélő értékéből, az író-szerző saját bevallása szerint is ezért 16 oldalas csupán *Lencsilány* leghosszabb kalandja.

És egyébként is: a vizualitás hangsúlya a textualitással szemben mindig is a mesék sajátja volt, az eredetileg szájról szájra (és még véletlenül sem írásban) terjedt történetek számtalan formában keltek útra és idővel idomultak a kor elvárásaihoz: a Piroskának senki sem érkezik a segítségére a mese eredetijében, Csipkerózsika esküvőjén pedig hollók tépik ki a mostohanővérek szemgolyóit. Lakatos István visszafordítja a folyamatot, az ártatlan gyermekeknek szánt versike éjszót köntöst ölt magára és képes megdermeszteni, majd melegséggel előnteni egy felnőtt szívét, akiknek a mindennapok robotja alkotta hályog megvakította a szemét a gyermekkorban valóságként megélt mesék csodáira. A *Lencsilány*-kötet újabb bizonyíték egy egyetemes igazságra egy rendkívül tehetséges fiatal szerző ecsetjéből: a meséknek erejük van.

A mozit már jó ideje nem használhatták: mindent por és piszok lepett, ahogy Lencsibaba ígerte. Persze, a pókokról nem szólt semmit sem. A nagy, szőrös pókokról.



↳ *Bagi Zsolt*

Elmeél és *Bildung*

Az *Esti* stílusáról

(Esterházy Péter: *Esti, Magvető, 2010*)

„Regényterv. Harmonia-változat.” (23)

„Egyet azonban kikötök. Össze ne csirizeld holmi bárgyú mesével. Maradjon minden annak, ami egy költőből illik: töredéknek. (Kosztolányi)” (15)

„*Esti* az első adandó alkalommal nekem esett. Figyeld, bazmeg, ez így nem lesz jó. Mit csirizelsz itten? Mi a bránert keresek én ennyi gerőf közt?” (24)

Van nekünk egy új *Harmoniánk* (na, hogy ki ez a „mi”, akinek van, „ez egy fogas kérdés, szívesen válaszolnék rá, de csak röhögni tudok rajta”), egy igazi javított kiadás. És vannak kérdéseink, elháríthatatlan kérdéseink, amiket feltesz. Megpróbálok választ adni egy ilyen kérdésre, nem tudom, ez vajon a legfontosabb-e, mindenesetre számomra a legátfogóbbnak tűnik (ki tudhatja ma már, hogy a legátfogóbb kérdés vajon a legmélyebb-e).

A kérdés a forma kérdése. Nem mintha a forma kérdése a priori elsőbbséget élvezne, hanem mert éppen Esterházy nál mindig elsőbbséget élvez. A forma észrevételi magát. Korántsem szükség-szerű, hogy ez így legyen, a forma elvileg vissza is húzódhatna, utat engedhetne a regényvilág tágasságának (vagy éppen szűkösségének, urallhatatlanságának vagy állandóan átíródo palimpszesztusának etc.), még csak realistának sem kellene ehhez lennie. Beckett formái nem különösebben meghökkentőek, de még a filológus-junkie Pynchon, a posztmodern próza blaszfém ikonja is inkább csak áttételesen teszi észrevehetővé a formát. Joyce a forma virtuóza, az ő öröksége a szöveg átlátszatlansága, és Esterházy számára Joyce mindig is a próza idola volt („Tudod, mit szerzek, András fiam?”

A magas ember fölfonta magát. »No?» »Egy hatalmas James Joyce-képet. – És aztán úgy, ahogy Marci úr a bajuszt mutatja: – Vumm! Az egész szobafalra!» András kapitány bólintott, majd szakértelmekkel egy fölficánkáló halra pillantott. »Amur, ez amur.« – *Térmelési regény*).

Lehetne a válasz Kosztolányi? Lehetne válaszolni e kérdésre Kosztolányival? Valójában Esterházy új könyve nem Kosztolányi könyvének formájában íródott, a helyzet pontosan fordítva áll, az *Esti Kornél* az, ami új formát kapott Esterházytól. Természetesen nem spórolhatjuk meg, hogy Kosztolányiról beszéljünk és lesz is még szó róla, de éppen a forma esetében tévedés lenne róla beszélnünk.

Az *Esti* formája fragmentum („maradok töredék” – 9). Szép forma, régi forma, de korántsem ártatlan forma. Esterházy nál legalább a *Bevezetés* óta jelen van, de talán csak a *Harmonia Caelestis* számozott mondatai veszik igazán komolyan. A *Harmonia* számára a fragmentum a „Mi” végtelenné tételének volt az eszköze. „Édesapám”: ez elsősorban azt jelenti, „Mi”. A *Harmonia* számára a „Mi” természetes adottság és mindenre kiterjed. Nem egy hagyomány (és nem is egy hagyományos értelemben vett család) kényszerítő ereje által oktrojálódik az „Én”-re, és nem is a testvériségben való létrehozásának fáradságos és veszélyes munkája az Én feladata. Egyszerűen csak adottság számára; végtelensége, kötetlensége természetes lehetőségként adódik az én számára, amelyet minden probléma nélkül tölthet be. Édesapám egyszerre kuruc és labanc, magyar és européer, áldozat és gyilkos. (Talán egyedül kommunista nem „édesapám”, kellett is aztán korrigálni.) A fragmentum itt úgy szerepelt, mint ami e végtelen transzformáció és multiplikáció sokasága, egy végtelen sorozat megannyi eleme, amelyek mégis egy határérték felé tartanak, a sorozat egész-léte felé (a mindenkiként felfogott Édesapám felé). Volt ebben a projektben valami fenséges naivitás: egyszerre vállalni fel az európai (magyar) hagyományt annak minden felvállalhatatlan aspektusával, szerepével, cselekedetével, szenvedésével. Adorno azt mondta Wagnerről, művészete nem más, mint grandiózussá duzzasztott dilettantizmus, a *Harmonia* talán nem más, mint grandiózussá duzzasztott naivitás. A „Mi”-t csak azt tágíthatja végtelenné, aki azt gondolja, kívülről tekint rá, aki számára az meghaladott, túlhaladott, maga mögött hagyott. A *Javított kiadás* az én olvasatomban ennek a naivitásnak a felszámolódája, tarthatatlanságának bebizonyosodása. De persze a *Javított kiadás* nem is több ennél. Nem „realista” próza (a realizmust Esterházy legalább annyira naivan értelmezi, mint a hagyomány és a testvériség „Mi”-jét; mentségére legyen mondván, így tesz az irodalomtudósok jelentős hányada is) – mert nincs benne semmi realizmus azon kívül, hogy jegyzőkönyveket másol –, hanem egy projekt (egyszerre poétikai és élet-projekt) csődjének beismerése: hatalmas gesztus, de csak egy gesztus.

Másrésről azonban a csőd csak a projekt bizonyos elemeit érinti, nem a fragmentum formáját és nem a stílus szellemes könnyedségét, hanem csak a „Mi” kitágítását és egyben relativizációját. Ezért a töredék valami megoldatlan feladattá válik az Esterházy-próza számára, valami olyanná, amivel egyszer még el kell tudni számolni. Az *Esti* nem csupán abban helyesbíti a *Harmóniát*, hogy annak „Mi”-jét lecseréli az „Én”-nel (tehát hogy nem családtörténetet, hanem önéletrajzot ír), hanem

a töredék poétikáját is újragondolja. Mert a töredék bizonyos értelemben központi jelentőségű számára, már akkor is, amikor mint formának nem veszi még hasznát. Van ugyanis a töredéknek egy megkerülhetetlen, hogy azt ne mondjam, elháríthatatlan jellegzetessége: a töredék fogalmából következően – de persze rosszul mondom, nem csupán fogalmából, hanem látványából következően is – valami egésznek a töredéke. Éppen ezért a töredékben az egész mindig kifejeződik valamilyen módon, és ez döntő jelentőségű egy olyan prózapoeitika számára, amely az egész ellenében jött létre. („A professzor a töredékekkel mint műfajjal, tehát mint egészszel foglalkozott, a görög boroskancsó füle mint világegész, így valahogy, én legalábbis ennyit értettem meg ebből [tréfával szólva: az egészből].” – 268)

Az egész, mondjuk a regény egésze, vagy egy élet egésze megszervezhető az elbeszélés mindent átfogó struktúrájában. Hagyományos módon a regények elmesélnek egy történetet, egy történet egészét. Az egész egy különös formájáról beszélünk ilyenkor, mert az elbeszélés olyan, mint ahogy azt Arisztotelész meghatározta: nem lehet se elvenni, se hozzátenni semmit. Egy történet egésze azt jelenti, hogy minden, ami nem a történethez (jelesül a történet végéhez, a történet teljességéhez) tartozik, az felesleges a történet egésze szempontjából. Ha pedig felesleges, akkor hiba azt egyáltalán beleírni. Esterházy sohasem ismerte el az ilyen Egész jogigényét a szépprózára (vulgo: Esterházy posztmodern író). Kérdés, hogy a fragmentum formája nem írja-e vissza ezt az elutasítást az Egész problematikájába ismét, még hozzá minden elbeszélésnél eredendőbb módon?

Nem, nem azt akarom mondani, hogy a töredék nem posztmodern műfaj, nem azért akarom megróni Esterházy Pétert, mert nem képviseli következetesen azt, amit ő maga is visszavisszatérően hirdet: a modernség utáni szituációt. Engedtessek meg nekem, hogy az ilyen típusú megrovásokat édes naivitásnak tekintsem – lehet, hogy nincs igazam, de mégis csak mosolyogni tudok rajta. Az olyan posztmodern, ami nem velejéig modern, nem éri meg, hogy két szónál többet pazaroljunk rá, mert semmit nem értett meg a posztmodern leckéjéből.

Ennél sokkal kínosabb kérdést szeretnék feltenni: vajon milyen következményei vannak Esterházy saját szépirodalmi (hogy azt ne mondjam kosztolányis) programjára, ha regényt (vagyis novella-füzért: mit számít!?, a forma nem ez, a forma a töredék) ír töredék-formában? A töredék ugyanis, jó okkal, nem tisztán szépprózai műfaj, és nem is volt az soha; a 116. *Athenäum-fragmentum* hatalmas, súlyos, felemelő és fenyegető árnya telepedik arra szövegre, amely a töredék formáját választja. *Universalpoesie*. „Képes a legmagasabb rendű és a legsokoldalúbb művelésre [*Bildung*]; nem csak belülről kifelé, de kívülről befelé is; jelesül úgy, hogy mindennek, aminek termékeiben egész kell, hogy legyen, valamennyi részét hasonlóan szervezi, aminek következtében lehetősége tárul bizonyos, határtalanul növekvő klasszicitásra.”¹ Az egészre való utalás mellett, de attól alighanem megkülönböztethető módon a fragmentum az univerzalitás, az egyetemesség formája.

A fragmentum azért nem szépirodalmi forma, mert nem hagy teret az esetlegesnek. A töredék alkalmas a „legsokoldalúbb művelésre”, mert mindent eme műveltség (*Bildung*) egészének és egyetemességének szövetében helyez el, ahhoz viszonyít, ahhoz közeledik (végtelen mozgással, mondja Schlegel). Márpedig semmi sem áll távolabb Esterházy célkitűzéseitől, mint lemondani az esetlegesről. Az esetleges legtöbbször kifejezett szervező princípiumnak látszik írásában, *A próza iszkolása* bevonuló szavaitól az asszociációk urallhatatlan áramáig a nyelv esetlegesége (a „nyelvi véletlenek” sokasága) az, ami motorja legtöbb szövegének. Miképpen lehet képes visszautasítani a fragmentum egész-elvűségét (és vele intim kapcsolatát a szükségszerűséggel), miközben megőrzi annak univerzalitásigényét?

Igen, megítélésem szerint Esterházy szövegeinek van univerzalitás-igénye, éppen ezért válik a fragmentum oly fontossá számára. Sőt ezzel nem is mondom semmi újat, már Balassa ezen igény mentén olvasta szövegeit, Esterházy katolicizmusának nevezte: „a paradox együttállások az egyetemességre törés formájának terét jelölik ki. [...] Az egyetemesség az intenció értelmében használtatik; a világgép »universalitása« ez, katolicizmus (egyetemesség), nem partikuláris értelemben.”² A fragmentum végeredményben a legadekvátabb forma ezen igény megfogalmazására. Kérdés marad, hogy vajon ez az univerzalitás (katolicizmus) mit is tesz univerzálissá? Egyetemes költészetet nem csak egyféleképpen lehet művelni, az a maga egyetemességében mindig szükségszerűen *konkrét* marad, korhoz, nézőponthoz, nyelvhez kötött. Esterházy saját nyelvét egyetemesként alkotja meg, de minthogy nyelvet alkot, nem pedig ideákat, nem szabadulhat (más kérdés, hogy nem is akar szabadulni) a konkrét feltételektől.

Ha már Balassánál tartunk, talán éppen az általa (majd Esterházy által is) oly sokat emlegetett „barokkosságból” kellene kiindulnunk. Mert mit is jelent barokknak lenni? Miféle barokk az, amelyet Esterházy hoz létre? Nyilvánvalóan Balassánál (és Esterházy nál is) eleinte ez csak egy metafora a halmozások értelmezéséhez, aztán a *Tizenhét hattyyúk* és a *Harmonia Caelestis* mégiscsak ad valami konkrét értelmet, valami egyáltalán nem metaforikus értelmet e jelzőnek. És hát nem utolsó sorban létezik olyan barokk fragmentum, ami nagyon is közel áll Esterházyhoz: Pascal *Gondolatokja*.

Kezdjük azzal, hogy olyan barokk, amely magyar nyelven sohasem létezett: társalgási. Mivel a magyar barokk számára sohasem voltak adottak azok a feltételek, amelyek a társalgás művészetét létrehozták (nem volt udvar, nem volt szalon), a magyar irodalom számára a barokk mindig csupán legfenségebb (Zrínyi és Pázmány) és legpraktikusabb (az emlékirat-írók, a prédikátorok és Rákóczi politika-filozófija) formájában volt adott. Korántsem jelentéktelen, de rendkívül hiányos műveltség ez, hiányzik belőle az, ami a barokk legjellemzőbb vonását adja:

¹ A. W. Schlegel és F. Schlegel: *Athenäum-töredékek*, 116. töredék = *Válogatott esztétikai írások*, fordította Tandori Dezső, Budapest, Gondolat, 1980, 281.

² Balassa Péter: *Vagynak. Térmelési regény (kissregény)* = B. P.: *Segédigék*, Budapest, Balassi, 2005, 7.

a szellemesség és a könnyedség. Egyetlen jelentős levél-írónk, Mikes Kelemen is csak a magyar provincializmus (bármilyen zseniális) szószólójává volt képes válni társaság hiányában. Ha Esterházy stílusa barokk, akkor az Castiglione, Guy de Balzac és Chevalier Méré értelmében barokk, nem Torquato Tassóban és nem Bossuet-jében: legfontosabb jellemzője ennek a hiányzó szellemességnek a pótlása. Arisztokratikus barokk, udvari barokk, amely egy exkluzív társaság számára volt csak adott, mégis egy bizonyos értelemben megalapozta az európai műveltséget, még ha sok esetben éppen a modern értelemben vett műveltség ellenében lépett is fel. Ebben a tekintetben a *Tizenhét hatyúk* inkább kivétel, mintsem paradigma: Bethlen Kata barokk emlékirat-stílusa a könnyedséget nem ismerő magyar barokk nyelvén íródik.

Van azonban a barokk stílusnak egy rendkívül jellemző jegye, amely teljesen idegen Esterházytól: a megszakítatlanság. Nem a töredék-mentesség, mert a töredékesség nagyon is lehet barokk, gondoljunk a rom szerepének elemzésére Benjamin *Szomorújáték*-tanulmányában, hanem a szervesség, organicitás előírása. A *Gondolatok* fragmentumok gyűjteménye, és ha lehetünk Goldmann elemzésének, akkor e fragmentaritása nem esetleges, hanem szükségszerű forma, mégis tökéletesen organikus módon utal az egészre. A fragmentumok továbbfűzik, kiterjesztik egymást vagy más aspektusból mutatják ugyanazt. Ez Esterházytól nem így van.

Csak részletes elemzés mutathatja ki, mire gondolok, ezért elnézést kérve a könnyed és szellemes kritikai szövegekhez szokott olvasómtól (feltéve, de meg nem engedve, hogy manapság egy olvasó bármilyen stílushoz hozzá lehetne szokva az irodalomkritikák terepén – régen nincsen már egységes kritikai stílus), itt most szövegelemzésbe kezdünk, szövegek minuciózus, szörszálhasogató elemzésébe.

Van az *Esti*nek egy fragmentuma, amelyet legszívesebben teljes egészében idéznék, egy himnusz a pontosvesszőhöz (*Írásjelismeretkezés-rizsa*). A téma nem új, persze, emlékszünk a meghatódott elbeszélő csendes kurvaanyázására, amikor végigkövette saját apjának sziklaszilárd stílusban használt pontosvesszőit a *Javított kiadás*ban. Itt azonban kapunk egy kis ismeretelméleti bevezetőt is a pontosvessző használatához: „A pontosvessző az organikus maga, a gondolkodás strukturáltságának finom jele; azt az érzékeny összetartozást jelzi, azt a kohéziós erőt, azonosságnak és különbözőségnek folyamatos lüktetését, melyet bátran azonosíthatunk magával az európai kultúrával.” (361) De milyen értelemben beszélünk itt organicitásról? Egyáltalán van Esterházy prózájában bármi organicitás? Nehéz kérdés, de szerencsére segítségünkre siet a technika: a recensens ma már PDF file-ban kapja meg a könyvet olvasásra, így a filológus régi erényeinek egy része egyszerűen egy klikkeléssé módosul; kikereshetjük és kimásolhatjuk az összes pontosvesszőt, amelyet Esterházy egy 400 oldalas könyvben használ. Ettől most megkímélem az olvasót, csak három helyet idézek, majdnem tetszőleges módon.

Természetesen a regényről mint olyanról [beszélgettünk]; izgatottan álmodoztunk az abszolút regényről, a totális regényről, a minimum regényről, a néma regényről, a narrációmentes regényről (Pityu ötlete!), egyáltalán a mentes regényről — decafé?, gyerekek, decafé? —, a telt regényről, az üres regényről; ahogy a Forma–1-riporterek mondják, a határon autóztunk. (44)

Édes Kornél, maga annyira magyar, hogy az egész világot magyarnak tekinti, magyarul (figyelem! szójáték! – talán ritkán nekem is szabad) mindenütt otthon érzi magát; itt élne s halnod kell, motyogja mindenütt. (54)

Azt a zavarba ejtő helyzetet kell ugyanis konstatálnunk, hogy Esti, e szavakból szótt férfiú, hosszú éveken át, mondhatni férfikora délig nem tudta, hogy a tököm és a farkam – nem az enyém, csak az rosszul hangzik, hogy a tök meg a fark; farol a mondat – nem ugyanaz. (94)

Három különböző situációban használt pontosvessző, azonban egyiket sem nevezném az organicitás mintapéldányának. Az első idézetben két pontosvesszővel találkozunk, ebből az első valóban abban a helyzetben van, mint azt megszokhattuk a pontosvessző hagyományában („Régimódi, egy kicsit resignált; régi, de nem öreg. Erő van benne, magabiztosság, mert idő van benne, hagyomány” – 360). Vagy legalábbis nem igazán meglepő a szerepe: „az érzékeny összetartozás jele”. A második azonban egy vad asszociációt emel a regény-elméleti diskurzusba: a regény határaitól a sportújságírók szólássá merevedett bornírtságára történő ugrás. Összetartozás, ez igaz, érzékeny is (tudniillik érzeki: asszociatív), de semmi esetre sem organikus, nincs köze az egészhez. Annyit talán kijelenthetünk, hogy nem igazán azonosíthatjuk az európai kultúrával, legalábbis nem az egészével. Sokkal inkább a szellemesség egy új – Esterházy-féle – formája ez, ennyiben az arisztokratikus stílus (társalgás) megújítása; egyszerre kapcsolat és törés.

De az sem lényegtelen, miképpen is jellemezhető ez a törés, minek a törése is ez? Törni a mondat törik, de mondat sem csak egyféle van. Kedvem lenne hozzá, de szükségtelenül hosszú kitérőhöz vezetne, hogy ezt a törést összehasonlítsam azzal a töréssel, ahogy Nádas mondatai vetemednek meg. Tökéletesen más a törés értelme itt és ott. Nádas mondatai mélységük, lényegstruktúrájuk miatt dilatódnak. Esterházy sohasem hitt ebben a mélységben, mondatai tiszta felszínek; nem azért, mert nem képesek mélységet kifejezni, hanem azért, mert tagadják a mélység létét. A könnyed asszociáció felszíne a tiszta esetlegesség, a szükségszerűség nélküli esetlegesség felszíne. Erre még visszatérünk.

A második idézetben a pontosvessző a mélymagyarságot illető ironiát hiperbolikussá teszi, a blaszfémiáiig fokozza (nohát persze amennyiben az anyaföldet szentségnek tartjuk – amúgy meglehetősen blaszfém módon) a *Szózat* idézésével. A hiperbola kedvelt trópusa Esterházyknak, de megint csak nem az organikus kompozíció irányába hat. Sokkal inkább az organicitással ellentétes burjánzáshoz, mutálódáshoz és átvál-

tozáshoz. Gondoljunk például a golden retriever istenfélelmének leírására (181–183).

A harmadik esetben megint egy „nyelvi esetlegesség” megidézésére használja a pontosvesszőt meglehetősen furcsa helyzetben – egy gondolatjeles betoldásban –, a sokadik asszociatív ugrás jelölésére. Itt a pontosvessző csakugyan organikus kapcsolatban áll az előzőekkel, más kifejezést ad ugyanannak a gondolatnak, de itt meg a stílus az, ami szöges ellentétben áll azzal (hasonlóan az első idézetben szereplő stílus-kollázshoz: a riporteri beszédfordulat idézéséhez.).

Mivel a technika ebben az esetben is a segítségünkre siet, azt is megnézhetnénk, mi a viszonya Esterházy pontosvessző-használatának Kosztolányiéhoz. Mondom, megnézhetnénk, ha e kísérletünk nem fulladna nagyon korán kudarcba. Kosztolányi *Esti Kornél*ében egyetlen egyszer fordul elő pontosvessző a Magyar Elektronikus Könyvtár tanúsága szerint. Az *Aranysárkány*ban 8 esetben szerepel, de ebből 6 egy felsorolásban. Sokatmondó adat ez is. („Mi a bránert keresek én ennyi gerőf közt?”) Anélkül, hogy ezt itt részletesen megvizsgálhatnánk, megkockáztatható, hogy Kosztolányi került a pontosvessző használatát, ott, ahol számíthatnánk rá, leginkább pontot találunk. Kosztolányinak ugyanis nincs szüksége a pontosvesszőre, stílusa még abban az esetben is, amikor óva int a csirizeléstől (tudniillik az *Esti Kornél*ban), organikus módon az Egész kifejeződése. A pontosvesszőre annak van szüksége, aki a törést akarja bemutatni az egységen belül – akár mint Esterházy az esetlegesség abszolúttá tételével, akár mint Pascal, a szükségszerűségekre való fogadással.

Merthogy Pascal önként adódik ellenpéldának egy olyan pontosvessző bemutatására, amely valóban az organicitás jele, és amelytől Esterházy nagyon is tudatosan tér el saját stílusában. Nézzük csak, hogyan értelmezi Pascal pontosvesszőjét Sartre:

Véletlenszerűen nyitom ki Pascal *Gondolatok*ját: „Vizsgálja tehát az ember az egész természetet a maga fenséges és teljes nagyszerűségében, fordítsa el tekintetét az öt körülvevő alantas tárgyaktól. Nézze ezért ezt a ragyogó fényt, amely örök lámpásként világítja meg a mindenséget, s amikor a földet már csak pontnak látja e csillag leírta hatalmas körpályához viszonyítva, ámulva vegye így észre, hogy ez a hatalmas körpálya maga is finom hegyű ceruzával felrajzolt pont ahhoz képest, amelyet az égbolton keringő csillagok írnak le. De ha a látás itt megtorpan is, a képzelete azért szálljon csak tovább; előbb fog belefáradni a természet felfogásába, mint a természet a felfognivaló nyújtásába.”

Látható, hogy Pascalnál a pont sóhajtást jelöl, nem pedig szünetet. Azért került az első két mondat közé, hogy a levegővétellel elszámoljon és hogy kellemes látványt nyújtson, nem pedig a jelentés miatt, mert ahogy az elsőben, úgy a másodikban felszólító „tehatokat”, „ezérteket”, „igyeket” találunk, egyszerű vesszővel elválasztva. Mindez olyan mozgást eredményez, amely egyik mondatról a másikra halad és mély egységet teremt felszíni törésekkel... Ezután a heves támadás után a harmadik mondat visszatérhet a lassabb levegővétellel és könnyedén variálhatja ugyanezen felszólítás megjelenési módjait, a buzdítás után itt a megnyugtatósról van szó. De figyeljük csak meg az elővigyázatosan: a harmadik mondat belsejében, a pontosvessző törékeny korlátja nyomán működik ez a szövegrészlet. Oly módon, hogy ez a mondat a bekezdés tengelye: ez halasztja meg az első mozgást; benne születik meg az a megrázkódtatás, amely nyugodt kon-

centrikus hullámokat vet, amelyek a vég felé visznek minket. Íme egy valódi és melodikus egység. Olyannyira melodikus, hogy az kissé már fogcsikorgató is.³

Hosszan idéztem e szöveget, mert ilyen esetben kénytelenek vagyunk átadni a szót: Pascal stílusáról csak másodkézből nyerhetek információt, nem lévén része e nyelv intim szövetének oly módon, mint Sartre. Nem térek ki arra, vajon miért éppen a 72. fragmentumnál nyílik ki Sartre *Gondolatok*-példánya, ha egyszer véletlenszerűen akar idézni, elég az hozzá, hogy e szöveg-hely igen-igen jellemző Pascalra, mondhatni hordozza a könyv egészének értelmét. A pontosvessző „törékeny korlátja” a dramatikusan törés szerepét játssza Pascalnál, olyan kapcsolatot teremt meg, amely egységgé szervezi, Egésszé teszi a paragrafust, noha annak egyes részei egymással ellentétben állnak. Pascal a fragmentum legelső filozófusa, aki számára az adekvátan képes megjeleníteni magának a világnak a töredékességét: ahogy a megismerés számára soha nem adott az egész, mindig csak a részek, úgy a Könyv számára sem adott sohasem az egész, mindig csak a fragmentum. De éppúgy, ahogy a megismeréssel szemben, a világ részlegességével szemben a pascali hit az egészre *fogad*, úgy a fragmentum a Könyv egészére vonatkozik: a pontosvessző melodikus szerepe egyszerre tör meg a látszólagos egységet, mutatja azt fragmentumnak, és hoz létre új egységet.

Esterházy pontosvesszőinek egyetlen fenti esetben sincsen meg ez a dramatikusan szerepe, egyik sem utal az egészre és egyik sem hozza azt létre. Mindegyik felfüggesztett marad, kiutal az egészből vagy pedig kollázs-szerűvé (nem pedig organikus) teszi azt. És épp ebben a mozzanatban pillanthatjuk meg Esterházy stílusának legfontosabb jellegzetességét: Esterházy tagadja, hogy lenne mélység a mondatok mögött. Ez legmélyebb, leglényegibb mondanivalója: nincsen lényeg. Nem abban az értelemben esetleges az asszociáció, a nyelvi kollázs, a „nyelvi véletlen”, hogy ezek valamiféle szükségszerűséghez képest másodlagosak volnának. Esterházy a tiszta esetlegesség, a végtelen esetlegesség írója, amelyhez semmiféle szükségszerűség nem társul. Hogy miképp lehet mégis valamiféle struktúrát teremteni a végtelen esetlegesség világában, ez, azt gondolom, az Esterházy-próza örök kérdése és próbaköve. Vannak olyan esetek, amikor véleményem szerint létrejön ilyen struktúra, van, amikor nem.

A *Harmonia* létre tudta hozni, és az *Esti* is létre tudja hozni. Nem teljesen ugyanazon a módon egyébként, de mindkettő hangsúlyosan a fragmentumra támaszkodva. Ámde mindkettő egy furcsa, kissé Esterházy-utáni szituációban hozta létre. Mert egészen más létrehozni a tiszta esetlegesség irodalmi világát egy olyan szituációban, ahol a világ maga (a valóság, a kőkemény) mélységként, szükségszerűségként van kitalálva és megszervezve (tudniillik egy diktatúrában, amelynek ideológiája, politikai képzelete és érzéklete a szükségszerűség logikája alapján mű-

³ Jean-Paul Sartre: *L'homme et les choses = Situations I.*, Paris, Gallimard, 251. A Pascal-szöveget Pödör László fordításából vettem, apró módosításokat eszközöltem.

ködik), mint egy olyan világban, amely maga is az esetlegesség apoteózisa. Ami az egyik esetben heroikus küzdelemnek tűnik (még abban az esetben is, ha a regény „hoese” ugyanúgy nélkülözi a mélységet, mint bármi más eleme a regénynek), az a másik esetben inkább tanácstalan kontemplációvá válik. Míg az egyik esetben Rákosi, Tisza, Mikszáth és Esterházy valami olyan konfigurációba áll – tisztán esetlegesen – össze, amelynek ereje megrökönyödést, kizökkenést, megütközést kelt, addig a másik esetben Esti találkozása a kommersziális kapitalizmus posztmodern esetlegességeivel inkább csak értetlen csodálkozást. Messzire vezetne, ha ezt a kontemplatív, a világot a maga felszínében és csak a felszínében tekintő Ént (idézőjeles ént – megjegyzem az idézőjelnek Esterházy megítélésem szerint tévesen tulajdonít „posztmodern” szerepet; az idézőjelek gondos feljegyzése, rosszabb esetben minden metaforikusan használt szó idézőjelekbe gyűrése, mint azt egynéhány öntudatos értekezőprózában láthatjuk, sokkal inkább a nyelv uralására törő vágy jele, a mélység újramegteremtéséé) szembesítenénk azzal, határozott elköteleződése miatt mit is mulaszt el meglátni a valóságban. Éppen ezért bukik el azonban a szépirodalmi program („a kinyilvánított el nem kötelezettség hulláma: az írók visszatérnek a szerelmi történethez, hadat üzennek az »eszméknek«, kivirágzik az *írni tudás* kultusza, nem óhajtanak a világ jelentéseivel foglalkozni” – *Kis magyar pornográfia*), ha volt ilyen egyáltalán. Nem az elköteleződés áll szemben az el nem köteleződéssel, hanem a tiszta esetlegesség a világ szükségszerű vagy esetleges jellegével. A kérdés az, ezekkel szemben miképp tudja magát meghatározni, miképpen tudja önnön törvényszerűségeit kialakítani.

Mindenesetre visszaállítani az elmeél világát a *Bildung* világa után (a szétválasztásban megőrzött esetlegesség kultúráját a szükségszerűség kultúrája után) mindig is ilyen veszélyekkel fog járni, ezt a kockázatot kell kiállnia. Amivel Esterházy stílusának meg kell küzdenie, az esetlegesség autenticitásának megteremtése, az esetlegesség legitimációja. És éppen ebben érthetjük meg a különbséget az *Esti Kornél* és kései rokona, az *Esti* között. Amikor Esti Kornél Kosztolányinál a csirizeléstől óvott, csupán a *felesleges* kötőanyagot kárhoztatta ott, ahol a fragmentumok épp elég szoros egységet teremtenek maguk is. Esterházy *Estijében* ellenben egy szigorú értelemben minden fragmentum felesleges. A „kihagyhatatlanság” nem elve többé a létrehozott struktúrának. Éppenséggel a feleslegesség legitimációja, létjogának elismertetése az, ami szervezi. Ehhez pedig egy bizonyos értelemben újfajta „csirizelésre” van szükség, újfajta kötések létrehozatalára (és új típusú pontosvesszőkre): asszociatív kötésekre, amelyek azonban strukturálisan meghatározottak. Például egy idézőjeles élet struktúrája alapján. Egy idézőjeles élet asszociatív végiggondolása, végigjárása, végigélése alapján.

Idézőjeles, mert mindig csupán „bizonyos értelemben” vett (ahogy Jacob Horner mondja), és élet, mert a „szavakból szőtt férfiú” egyszerre egy hétköznapi és egy nagybetűs élet asszociatív szövetében határozódik meg („ez a ... volt Esti élete”), folyamatosan próbára teszi magának az életnek és az élet-írásnak,

önéletrírásnak, biográfiának stb. az értelmét. És noha az önéletrírás mindig is kitüntetett szerepet játszott Esterházy műveiben, mégiscsak *egy* lehetséges struktúra a formateremtés megszervezéséhez. Egy esetleges struktúra.

▮ *Turi Tímea*

Ez nem kalapregény avagy a szavak és a dolgok

(*Garaczi László: Arc és hátraarc. Magvető, 2010*)

Garaczi Lászlónak sokan köszönhetjük a gyerekkorunkat. Nem csak azért, mert megírta ezt a sokunk számára ismerős, derült és rémisztő fülleddtséget, ami a gyerekkor zárttsága, amit – couleur local ide vagy oda – sajátjának érezhet a húsz-harminc évvel fiatalabb nemzedék is: az én korosztályom. De azért is neki köszönhetjük a gyerekkorunkat, mert az irodalmi eszmélkedésünket az ő radikálisan mérsékelt nyelve határozta meg. A jól temperált basszusgítár. Nem tudok a gyerekkoromról Garaczi nyelve nélkül gondolkodni, tehát magamról sem tudok e nyelv nélkül kijelentéseket tenni (Németh Gábor nyelve nélkül sem, bár az egy másik kérdés). Ha hinni tudok a nemzedékiségben, az csak úgy lehetséges, hogy elfogadom: a garaczi a nemzedékem anyanyelve. Vagy: apanyelve. De gyereknyelve leginkább. Garaczi nemzedékem kedves apája, aki nem tud megöregedni, és akire nem tudunk öregként tekinteni.

Talán azért is, mert irodalmi eszmélkedésem idején úgy rekonstruáltam magamban a kortárs irodalom családfáját, hogy Esterházy az apa, Ottlik a nagypapa, és Garaczi a fiú. (Lett volna még egy intuitív hármass felosztásom ezzel a három névvel, de azt, olyan blaszfém, nemigen merném papírra vetni: mindenesetre ott is Garaczi lett volna a fiú.) Erre akkor jöttem rá, amikor egy plasztiksárga könyvet lapozgattam a makói könyvtár olvasótermében: egy fiú volt a szöveget kíséző képeken, aki olyan szép volt, mint David Bowie, *mindent látott, és mindent megengedett*. Bár az egyszerűség kedvéért posztmodernnek becézett és ugyanígy csúfolt szövegeknek az egyik legfeltűnőbb jellegzetessége éppen az, hogy bár olvasva elképesztően élvezetesekek, visszaemlékezni nehezen tudunk rájuk. Tisztára olyanok, mint Szív Ernő egyik összegyűjtött szerelme, akinek folyton az arcát kellett nézni, különben elfelejtődött. Vagyis nem szabad

hátat – hátraarcot – fordítani az arcuknak. A posztmodern és a nem posztmodern irodalom közötti különbség ugyanakkor talán a tudományos precizitással érzékeltethető a leginkább, ahogy Michael Ende meséje szól egy testvérpárról. Az egyik, ha beszél vele, érdekesítően hisztérikus, épp az a baja, hogy szerinte nem fogsz majd emlékezni rá, de te ezt, épp a hiszti miatt, el se tudod képzelni; viszont mire továbbállsz, elfelejted, és csak ekkor kezdesz arra emlékezni, akit eddig észre se vettél, a testvérét, vidám figura, mert tudja, emlékezetes. Nyilván, akit elfelejtesz, az az eredetibb, viszont a másik az emlékezetesebb. Garaczi László a hisztérikusan eredeti *Mintha élnél* és a gyerekkor mindenkor gettójának *Pompásan buszozunk* című tudósítását folyton újra kell olvasnunk, hogy ne felejtjük el, de a harmadik leműrvallomás akkor kezd el igazán dolgozni bennünk, amikor a végére érünk. Ez persze nem változtat azon a tényen, hogy ritkán van egy könyvnek már a megjelenése előtt is olyan kritikai élete, mint az *Arc és hátraarc*nak: mindezt nem csak az mutatja például, hogy az ÉS Kvartett a megjelenés előtt rendezett a könyvről kritikait beszélgetést, de az is, hogy a beszélgetés teltházas volt. A kritikusok persze ekkor már olvasták a könyvet, de az Írók boltjában fészengő kisebb tömeg még nem. Az *Arc és hátraarc* sajátossága tehát nem csak az, hogy elolvasása után hat igazán, de az is, hogy már előtte.

Én is ritkán gondolkoztam könyvön annyit megjelenése előtt, mint a harmadik leműrkönyvön. Mint a könnyűzenei szakportálok recenziói, leltároztam a várakozásaimat. Egyrészt: volt egy gyerekkorom, amire garaczi nyelven tudok emlékezni. Másrészt: időközben felnőttem. Harmadrészt: a várt könyvvel a vallomásozó leműr is felnő. Konklúzió: a gyerekkoromra emlékező nyelvnek is fel kell nőnie.

Ki kell nőnie iskoláit. Még akkor is, ha az *Arc és hátraarc* egyik fantomhagyománya nyilvánvalóan Ottlik Géza *Iskola a határon* című regénye. Az *Iskola* mint iskola. Persze nem csak abban az értelemben, hogy mit tud kezdeni a regény ezzel a hatás(v)izzonnyal. Hogy mit tud kezdeni az olvasat azzal, ha a nagypapa beszáll. Ha az *Arc és hátraarcot* elcsúsztatott nemzedéki regényként olvasom – hogyan nőheti ki a saját nemzedékem az apanyelvét, miközben ez az apanyelv is változik –, akkor az, hogy hogyan járjuk ki ezt az *Iskolát*, szintén tét, *természetesen* (a másik előregény a *Sorstalanság*: hogyan internalizálhatók a tábortörvények, miközben az ember elszemélytelenedik önmagától).

Az *Iskola* és az *Arc* hasonlóságai látszólag egyértelműek: a katonaságra való visszaemlékezés az identitás és a nyelv megtalálásának terepe, miközben maga a katonaság épphogy mindezek időleges felfüggesztődése. De a különbségek talán még inkább fontosak. Az *Iskola* ugyanis nem csak a beavatás, de a beavatottság regénye is: „[a]kivel ezt meg akarnám értetni, annak végig kellene élnie velünk együtt tízéves korunktól fogva az egész katonai életünket”, olvashatjuk még a regény elején Bébétől. Ottliknál tehát a beavatottság, a közösen átélt idő és az arra való visszaemlékezés még helyettesítheti a szavak elégte-

lenségét: az „Sz” és az „Mb” mint nyelvi jel bár teljességgel fordíthatatlanok, de tökéletlenül, hozzávetőlegesen megoszthatók, kommentálhatók. Garaczi regényében azonban már azok sem tudják egymással megbeszélni a dolgokat, akik ott voltak, akik együtt voltak: sőt, saját magának se tudja elmesélni az elbeszélő a történeteket. „Nem lehet érteni, mit mond [Csont], nem nyitja ki a száját, mintha szájára lenne.” (53) Csont beszédképtelen, nem tud közvetlenül számot adni saját történetéről. Ezt mutatja meg a regény – egyébiránt a *Metaxát* idéző – fokalizációtörése is: az első és a harmadik fejezet egyes szám első személyű elbeszélése keretként fogja közre a traumatikus második fejezetet.

Miután az első fejezet végén megszületik a (tábori) identitást jelző Csont név, a név nem csak identifikál, de el is távolít a saját történettől. Érzéstelenít. „A vakerom szar de a haverod vagyok és a haverok a végén mindig győznek”, ahogy a Hiperkarma *Lidokain* című száma is mondja. Csakhogy Garaczinál nem győznek a haverok. Nincsenek is talán. Még az ottlikinál is szemérmesebbek és sokkal bizonytalanabbak azok a bizonyos férfibarátságok. Talán Csont és Szabó kettőse emlékeztethet még úgy-ahogy Bébé és Medve kettőseire, de maga Csont is kettős hang: épp ezt mutatja meg az elbeszélésbeli, önmagától elidegenedő törés (ha csak nem keresnénk bizonyítékokat arra a talán nem is olyan nehezen argumentálható „posztmodern” sejtésre, hogy a középső fejezet Szabó naplőfeljegyzéseivel is azonos lehet). A beavatottság tehát nem segít, sőt az sem bizonyos, hogy mi is az, amibe beavatást kellene nyerni, miközben lehet, hogy nem is beavatódni kéne, csak túlélni. *Kimenekülni*. Garaczi tehát sokkal pesszimistább Ottliknál. Miközben mégiscsak van abban valami optimizmus: hogy van hova. Ami Ottliknál, ugye, az a bizonyos tőkesúly.

A másik megkerülhetetlen kérdés nyilván a szabadság enyhe mámore. „Az érzékelés szabadsága [...], hogy birtokba vehesse a világot.” Amivel az *Iskola* nyit, azzal zár az *Arc*, bár ugyanúgy a katonaság utáni időre vonatkozóan: „Készen állok. Minden itt van. Bármi lehet.” Szép. Csak ne csúnyítana bele a filmszerű aláírás: „VÉGE”. Rész-e ez a szó is a regénynek? És ha igen, akkor mégse lehet már bármi? Vagy ez a bármi épp csak a katonaság ellenére lehet bármi? Vagy ami a száz meg száz lehetőség közötti választás Bébének, az a kabátgomb hiánya a Csont nevét elvesztő, újra névtelenné váló elbeszélőnek? „[Ö]szönösen be akarom gombolni a zsebem, nincs gomb. A civil élet örömei.” (153) Vagyis a szabadság édes mámore nem csupán a választás szabadsága, de valaminek a hiánya is.

Garaczinak az *Arcban* meglepően szikár, decens, távol-ságtartó (felnőtt?) nyelve azonban talán nem is Bébéé, nem is Medvéé, hanem Szeredyé. A jól temperált emlékezés. „Szeredy



sosem humorizált, sosem parodizált, sőt, a lehető legszabatosabban, a valósághoz teljesen hűen foglalta szavakba a történeteket. Talán éppen ez volt a titka, hogy a teljes és hű valóságot mondta el.” Garaczi, aki tükröt tart mintegy a mindenségnek. Ennyire persze nem lehet egyszerű.

Garaczinál ugyanis nem csupán a hallgatás, de a beszéd sem közösségi tevékenység. A nyelv nem a kommunikáció, hanem a magány médiuma. És ez közel sem áll ellentétben azzal, hogy az elbeszélőt milyen kitüntetett viszony fűzi a nyelvhez, a szavak gyűjtéséhez. Már a gyermekkor is a szavakhoz való viszony határozza meg, az első szó elhangzása is, mégis, a magányt feltételezi. „Azt mondtam, bohóc, és fölvettem.” (7) Az olvasás, a szógyűjtés később is mindig a magány, az egyedüllét egészen barátságos vágyképét jeleníti meg: „Könyveket olvastam, [...] végre nyugodtan lehettem egyedül. Egy ideig azt hittem, a könyvek magukban vannak, magukat hozzák létre.” (8) Sőt, még a katonaságból való kimenekülés vágyát is ez motiválja: „egyedül lenni otthon, a kisszobában, olvasni és szavakat gyűjteni, csak és kizárólag erről szól az egész.” (125) A szavak azonban nem hoznak létre dolgokat (a magányos gyerek barátjával vásárolt papagájnak hiába mondják, Robika vagyok, Robika vagyok, attól az még nem kezd el beszélni), de a dolgoknak van hozzájuk tartozó szavuk, ezeket listázza a Csont névvel illehető elbeszélő – bár amikor már Csontnak hívják, épphogy megszűnik elbeszélő lenni. Mintha a világ megnevezésének az lenne az előfeltétele, hogy neked magadnak ne legyen neved. Ha már van, te is egy vagy a világ megnevezendő és megnevezhető sok dolga közül.

Csont tehát szavakat gyűjt, ellenben Szabó az, aki ír. Már mint a cselekmény szerint. „Szabó egyszer a répa földön azt mondta, a szavak és a dolgok csak súrolják egymást, mert a szavak sorban vannak, a dolgok halomban.” (116) Csont szómapapája azonban látszólag a tökéletes mimézis elvét követi: „Itt a szavak is halomban vannak.” (116) Ebben az esetben azonban a világot tökéletesen leíró szöveget, a világot tökéletesen befedő borgesi térképet épphogy egy – a kalapversek mintájára – kalapregénynek nevezhető szöveg tudná létrehozni. Azonban amit olvasunk, akármilyen pontos próbál lenni, akármilyen pontosnak tűnik, nem az. Az *Arc és hátraarc* című szöveg tehát nem mondhatja el a „teljes és hű valóságot”, amilyenek például Szeredy szavai. De ha azt is mondaná, tehát ha végtelen kalapregényként tárulna elének, akkor sem tudná a valóságot hűen közvetíteni. A teljes transzparencia: önmaga akadály.

Szabó szavai egy másik helyen ugyanis másfajta konklúzióval idéztetnek: „Szabó azt mondta, a szavak sorban vannak, a valóság halomban, körbetekerheted mondatokkal, földíszítheted, mégse kerülsz beljebb.” (155) Ez a – kalapregénységét megtagadó, de a kalapregénységről szóló – szöveg azonban mégiscsak megpróbál beljebb kerülni, és hát Szabó is, mindenféle fenntartása ellenére, mégiscsak vezet naplót. Szabó szentenciája ugyanakkor a regény talán legszebb, de/és metafiktívén igen könnyen olvasható jelenetére is utalhat. Történik egyszer ugyanis, hogy a kiskatonáknak össze kell szedniük az udvarról a fák lehullott le-

veleit. A kiskatonák a helyzet megkönnyítése érdekében gyorsan lerázzák a még fennmaradó leveleket is, hogy hamarabb végezzenek. Mínderre persze fény derül, s a bölcs vezetőség – mondván, a természet rendjébe beleavatkozni véték – visszaragasztatja a katonákkal a fákra a leveleket. Az avarban azonban természetesen már nem lehet megállapítani, melyik levél melyik fához tartozik, össze-vissza cellulozzák és pálmatepezik tehát vissza az avart.

Az, hogy a vezetőség épp a természet rendjére hivatkozik a szintén természetellenes korrekció végrehajtásakor, azért is pikáns, mert mintha a természet lenne az egyetlen olyan szféra, ami valóban kicsúszik a kiképzés mint rendszer, mint beavatás tábor-törvényei alól. A švejki simulékonyság csődöt mond (lásd az Egresics nevű katonai történetét), a Merényi-szerű Sabjással szembezálló Mikos elbukik, megtörik, egyedül a természet tud úgy-ahogy kifogni a rendszeren. A különösen kegyetlen (bár a visszatekintés szerint kegyetlenségével mégiscsak védelmező) Rác főtörzstől például hiába tart mindenki, a kocsi útját elálló tehénen ő se tud kifogni. Csont, aki Szabó segítségével az örületbe majdnem alászállva képes leszerelni, vagyis idő előtt kilépni a rendszerből, épp talán azért, hogy ne örüljön meg valóban, nos Csontban is van valami állatszerű. Csont „arckifejezése [...] állatias” (76), máskor „[á]llathangokat kezd utánózni” (114). Csont olyan, mint egy macska: szeme macskaként világít a sötétben, egyetlen morális dilemmát felvető tette az, hogy talán megölt egy egeret. Csont olyan, mint egy majom, de az Állatnak becézett/gúnyolt egér is olyan, mint egy majom. Csont tehát olyan, mint egy állat, de az állatok azonosságát felismerő morális dilemma mégis megkülönbözteti mindettől.

A lecsupaszított fákra visszaragasztani a leveleket azonban se nem természetes, se nem természetellenes cselekedet – habár majd a cellulxrügyeket majdán eltüntető, mindent elborító zöld áradás könnyen eszünkbe juttathatja *A Zöld Angyalt*. Amúgy is bármilyen meglepő Garaczi kapcsán Nagy Lászlót idézni, az *Arc* sem szól másról, mint egy korlátozott érvényű, a szó szoros értelmében vett szó-poétikáról. A szógyűjtés pedig valami olyasféle tevékenységnek tűnik, mintha leszednék a szavakat/leveleket a dolgokról/fákról, majd újra, új rendben feltennénk ezeket a leveleket/szavakat a dolgokra/fákra. Csont pedig „[k]ülön ismeri a fákat, látványként, és külön a nevüket, szóként.” (95) Vagyis az írás párosítás is: természetes fákhöz természetes levelek, akár látszólag természetellenes sorrendben való rendelése. Ami azonban se nem természetes, se nem természetellenes tevékenység, az nyelvi. A jelenet effajta példázatként való olvasását erősíti az is, hogy az avarrázásról úgy értesülünk, „a takarításra kijelölt szakasz [...] leradírozta a fákat” (86). A nagypapa Ottlik mellett befigyel a fiú Esterházy: a szöveg mint táj, a táj mint szöveg. Az *Arc* egyik legnagyobb kérdése ugyanis az, hogy a szófetisizmus nem vezet-e a jelentések elvesztéséhez. Vagyis: szétírásához. Esterházy Ottlik-gobelinje mint Csont szómapapája.

Az *Arc és hátraarc* a szavak hermetikus világával való szelíd leszámolás. Vagyis az, amit a kritika „Garaczi klasszicizálódásaként” értelmez, sokkal radikálisabb és a saját hagyományával

sokkal kegyetlenebbül szembeforduló gesztus, mint ahogy első látásra tűnik. Az elbeszélő íróvá válásához ugyanis nem csupán a szómapa gyűjtése, de annak képzelet elégetése is vezet. A szavak nem maradhatnak halomban, hogy ha a halomban heverő dolgokról akarnak beszélni. A szómapa (képzelt) elégetése eredményeképpen a szavak visszaköltöznek a dolgokba, a jelentések a jelentettekbe. „Hozzáérek a fához, de nem a fához érek, hanem a *fa* szóhoz.” (162) Ugyanakkor a leszerelés után a szüzesség várt elvesztése is a szavakhoz való újfajta viszonyt tesz lehetővé: „Szeretlek, súgom a fülébe, és csodálkozva nézek vissza a szóra, mint egy átugorhatatlannak hitt akadályra.” (161) A szavak már nem tűnnek zárt rendszernek többé. A szavak, amelyek nem kerülhetők meg, átugorhatók.

↳ Csobánka Zsuzsa

Féltekék – mit mormolsz?

(Lanczkor Gábor: *A mindennapit ma*. Kalligram, 2010)

Egy kisregény, ami nem adja magát könnyen. Talán épp azért, mert az olvasmányosan megírt történet gyanússá teszi önmagát, felmerül a kérdés, hol a titok, mi a csel benne. Az eddig költőként bemutatkozott, és kortársai közül számos díjjal, kitüntetésekkel kiemelt Lanczkor Gábor első prózája izgalmas kérdéseket vet fel saját későbbi munkáit illetően.

A regény alapélménye a filmszerűség. Egy esős éjjel dörömbölésre ébredő pappal indul a Lanczkor-film, aztán az elmúlt három napra való visszaemlékezések után újraindul a történet. Megint jönnek, kopogtatnak, és elviszik a titokzatos, Cassio nevű idegen fiút. A regény utolsó harmada ennek az újrának a lezárása, az előre feldobott labdák leütésének ideje. Persze Lanczkor nyitva akar hagyni néhány ajtót, nem old meg mindent, legfőképpen pedig nem magyaráz. A történetben épp az lehet dicséretes, ami látszólag ellentétként jelenik meg a regényben: hogy a realista részletességgel megírt filmszerű jelenetekkel és képekkel párhuzamosan megjelenik egyfajta titokzatos, mágikus történetiszöveg, amely mintha önmagát lenne hivatott felszámolni. A történet jelentőségét sekélyesíti el. Rádásul mindezt azzal erősíti, hogy a regény elejétől kezdve olyan precizitással ír le cselekvéssorokat, mozdulatokat, hogy már-már dühösen fe-

szeng az olvasó, miről akar beszélni az író, hiszen nyilvánvaló, hogy nem erről. A cselekvések épp oly mindennapiak, hétköznapiak, mint az egyes szereplők, ezzel is mutatva, hogy Lanczkor valami sokkal lényegibb, elemibb dolgot kutat.

A kutatást érezhetően ő maga is élvezi, örömmel tartja „pórázon” az olvasót, a történet szerinti bújócskák és sikátorok ugyanazok, amelyekbe minket vezet, amiket velünk játszik. Rádásul az első oldalak történései elbizonytalanítják az olvasót, várakozásban tartják, ami a könyv előnyére válik.

Mert adott egy idegen fiú, Cassio, aki megérkezik egy zárt szabályokkal, idővel és terekkel rendelkező árva házába, amit Fülöp atya tart fenn a többnyire pederasztáktól elszökött fiúknak. A XVI. századi, bolondozásairól híres Néri Szent Fülöpről van szó. De mint a cselekvések kiürülései, az ő humora is mély emberi tapasztalatról és tudásról tesz tanúbizonyságot, ami mögött egy törvény van, az alázat. Így ér össze szerző és főhős, mindkettő erősen bír ezzel. Lanczkor nem fél úgy írni, mintha imádkozna, mintha rutinból születnének szereplőinek cselekvései, de ez a rutin teremt meg a dolgok szentségét is egyben, súlyát. A szentség persze nagy szó, de a regény kontextusa elbírja, mindenféle fellengzés, hízelgés nélkül. Nyilván nem élete főműve ez, épp a hangkeresés, aránytalanságok miatt, amelyek viszont üdvözlendőek, ha a szerző későbbi munkáira gondolunk.

Mert a részletek pontossága megeremti a szükséges hangulatot, bőven akadnak skiccnék tűnő, de éleslátásra valló vázlatok: a halott kurva táskájából csak festékek hullanak ki, a kabátok nyirkosak, az eső mindent átfogó, elmosó illata üritkezés közben mégis jól elkülönül a pöccgödör szarszagától, a megcsörrenő pénzeszacskó rímei, ahogy a püspöknél csörrennek először, aztán Fülöpnél – ezek mind előrevetítenek egy érzékletes és ígéretes prózát. Amit sajnállok, hogy a hosszú bevezetés után, amikor újraindítja a történetet, sokkal merészebb lesz és kegyetlenebb, sokkal erősebb szövegrészeket olvashatunk, de mondom, sajnós rövidebb ez a rész. Talán a hiányban és az ellenpontosításban bízott a szerző, amikor a fiúk farkastörvényeit, a beavató verést elhallgatja, csak nyomokat hagy, utal a kegyetlenségre, hogy aztán annál élesebb legyen a végén.

Nagy kérdése a könyvnek, hogy mire elég az ima. A cím is a fentebb jelölt rutinra utal, hogy rendnek kell lennie, meghatározott időben és mennyiségben reggeliznek, ebédelnek, vacsoráznak a fiúk, Fülöp nem hagy kikaput. Teszi mindezt úgy, hogy az arcszörét félig borotválja, felét látjuk ennek az embernek, min-



dig hagy valami rejtegetnivalót. Akik ismerik, tudják, tudják a piaci árusok és kofák, és a maguk módján félnek is tőle. Persze ezt úgy tolmácsolják, hogy nem akarnak részt venni Fülöp komédiájában, darabjában, de korántsem véletlen, hogy az étellel „nyersebben” érintkező piaci ember gyanúsán méregeti Fülöpöt. Akinnek egyik legizgalmasabb tulajdonsága, hogy tudja, mikor kell kérdezni, és mikor nem. A fiúkat kérdés nélkül befogadja, a gyomorrontást színlelő Cassiót nem faggatja, miért nem akar a városban sétálni, és aztán a végzetes éjszakán, amikor őt viszik el a zsoldosok, megint hallgatni indul inkább. Gyóntat. Cassio ugyanis visszakerül a szüleihez, és az apja megfojtja, ezután szaljtának Fülöpért, tegyen csodát, támassza fel. Különös abszurditásba torkollik az apa, a vak anya és Fülöp éjszakai találkozás. Ezt megelőzi a Katalin nevű apáca őrjöngése, illetve a helyi kurva öngyilkossága. A halottakat Lanczkor torkon ragadja, a kurva kötélén lóg, Cassiót megfojtják. Hogy ne beszélhessenek, hogy a titkok titkok maradhassanak.

Az abszurd éjszakai randevú hiányzó, mellébeszélő dialógusai, mialatt ez a három ember törkölypálinkát iszik, merész húzás, újra, mint egy filmben, a képek erősek, a kacajok hangosak és vészjóslóak, beszédek. Cassiót még feltámasztja Fülöp egy kis időre, de nem kérdés, ott is inkább a gyónás és az ima a fontos. „Épp olyan gyilkos, pederasztva vadállat maga, mint én, atyám... Ennyi tellett ma, felelte Fülöp. Tudja, a nagyapám is megölte a bátyját. A torkát vágta el. A vacsoraasztalnál. Hátulról. Jól összefröcsöghetett ott mindent, de nyilván szépen le volt terítve az asztal, mert azóta is csak annál étkezünk. Nevetek. Mind a ketten tudták, hogy min nevetnek. És a másiktól is tudni vélték. Ebben a pillanatban különösen közel érezték magukat egymáshoz.” „Nem lett volna istentelen egoizmus az, ha anélkül imádom benne magamat, hogy beismertem volna mindkettőnk előtt, hogy mennyire vágyom a testére is? Vagy mindhármunk előtt. Nézz csak a feleségemet. Majd fölfalja. Nem. Mi nem? Nem tudom.”

Itt derül ki, hogy az a félarcú, kétarcú atya, aki ördögben nem, csak démonokban hisz, jócskán birtokol párat ő is: „Sokasodjék az én szívemben is a sötétség – írja Lanczkor korábban –, növekedjék határtalanná, mérje össze erejét minden kis fényfolttal, nyeljen magába minden világosságot. Ne. Ne. Ámen, ámen, ámen.” Ettől az embertől tartanak, csodálják és van, aki szentnek tartja. Utóbbi azonban megcáfolja a szerző, amikor leírja a stigma megszerzésének történetét, hogy a törött bordák felett hogyan tapintja ki először azt a testi elváltozást, amit a későbbiekben szent jelként értelmeznek. Így válik Fülöp önmagával folytatott harcává a regény, amelynek végén egy kapun dörömböl, saját ajtaján, hogy beengedjék. „Mivel roppant ellentétre bukkantam. A hús és vér ösztönére. És megéreztem az óriási küzdelmet az asszonynak és a kígyónak magva között: azért kemény harcba vettem magam egykoron a kígyónak magva és önnön megromlott természetem ellen...” „Őneki kell bennem akarattá és cselekvéssé válnia. És ha ez nem is sikerült nekem, mégis igaz szándékom volt, és igen komoly harcban álltam önmagammal.”

A regény *Függeléke* újabb rejtély, a fejezetcímekre ismerünk ebben a versben. A megistenülés vágya és haláltánc, elmosódó énkép, utolsó ima, ha Fülöp felől olvasom. Ugyanaz a kétarcúság munkál, mint Fülöpben, az egyik oldalon hófolt vakít, a másikon a nap, az őrlődő ember és a szentnek kikiáltott pap. Lanczkor szerencsére nem döntött.

▷ L. Varga Péter

Áttetsző felületek (futóinterpretáció)

(Sopotnik Zoltán: *Futóalbum*.
Kalligram, 2009)

A Kalligram impozáns küllemű sorozatában megjelent *Futóalbum* Sopotnik Zoltán harmadik verskötete, melyet eddigi kritikája az év kiemelkedő lírai teljesítményeként értékelt. k.kabai lóránt rövid ismertetőjében például a 2009-es esztendő „egyik legfontosabbjaként” tekint erre a koncepciózus gyűjteményre (Magyar Narancs, 2010. február 11.), Krupp József recenziójában pedig „nemzedéke egyik legkarakteresebb költőjének” nevezi Sopotnikot e teljesítmény alapján (Élet és Irodalom, 2010. február 26.). Amilyen fokozott tehát a lehetséges olvasók elvárása, oly fontosnak tűnik a dilemma, vajon az újabb lírai nyelvek egyre határozottabb artikulációja milyen sajátosságok mentén lép dialógusba az olvasással. Vagyis az, hogy a kritika által szisztematikusan fölkeresett magánmitológia, mely e szövegek fiktív terét, vizuális világát, utánképezhetőségét és így a nyelv „azonosíthatóságát” megteremtteni látszik, miként viszi színre – poétikailag – a jelentés képződését. Látszólag ugyanis a *Futóalbum* nyelve az úgynevezett lefokozott beszéd elemeiből építkezik, még ha ez a – mai lírában különböző dikciós keretek közt használt, de termékenynek bizonyuló – nyelv időről időre szóképekkel, trópusokkal telítődik, s ily módon esztétizálóbbnak hat az egyszerű köznapi használatnál. Minthogy azonban a köznapi beszéd sem retorizálatlan, az esztétizálásnak e formája tulajdonképpen nem annyira a versek „lírasiságának” közvetlen jelölőjeként érhető tetten, mint inkább annak érzéki tapasztalata lesz, hogy a képződő jelentés mindig *valamihhez képest* válik jelentés(es)sé, azaz ott gyakorol megértést, ahol a vers egyébként „üres helyeket” hagyna.

Innen nézve is elsősorban talán nem annyira a tetszőlegesen „föltölhető”, a szöveg fiktív világát benépesítő vonatkozá-

sok konkrét azonosítása lenne a cél – tehát annak „hétköznapi” tudássá konvertálása, hogy például ki vagy mi pontosan a versbéli, a lakótelepi házak közti tóban élő/lévő rejtélyes Angyal –, sokkal inkább annak a nyelvnek a „mozgása” válhat a poétikai érdekeltőségű kérdés alapjává, mely e jelentéseket kiépíti, illetve korlátozza. Az alábbi rövid elemzésben ennek tettenérésére tesztek kísérletet.

Nyilván könnyű észrevenni, hogy e poétikai funkciót létesítő mozgás metonimikusan kapcsolatba hozható a kötet központi fogalmával, a futással. A *Futóalbum* cím ugyanakkor a direkt áthallás folytán a verseket is olyan rögzült, vizuális természetű momentumokhoz köti, melyeket olvasva kibontakozik egy másodlagos perspektíva: a futó alak nézőpontjára ráépülő külső távlat. És bár a futás közben látott, megélt és visszapörgetett események a versekben individuális emlékezet gyanánt érthetőek meg, vélhetően éppen a futót is a képbe sűrítő látvány kialakításával – tehát egyfajta omnipotensnek tűnő perspektívával – magyarázható a szövegek részletgazdag világot építő, mégis távolságtartó harmadik személyű ő-beszéde. Az ő-beszédnek ez a fajtája, minthogy a dikció során egyszerre hagy nyomot a keletkező világ berendezésén, a beszélőn, illetve a felidézett figurá(ko)n, a jelentésképzés korlátozhatatlanságát viszi színre a beteljesíthető értelemlenhetőségek nyelvi viszonyában:

A kedvesére gondol. Ez a környék nehezen lenne bejárható nélküle. Ez a környék nem is volna. Elszakadna, mint egy filmszalag. Akár a nagy, közös szív húrja, mely rezgésével ápol és összetart.

A fentebbi, *szerelem* című darabban ugyan a kedves távolléte a kedvesre vonatkoztatva teszi elsősorban megérthetővé a mondatokat, ám mivel az ő-perspektíva elvileg nem helyezi hierarchikus rendbe a fokalizált figura és az annak képzetében megjelenő alak viszonyát, a kijelentések voltaképp mindkét ő-re érvényesek lehetnek. A beteljesíthető értelemlenhetőségek más aspektusát illetően viszont a szöveg azt hajtja végre (performatív), amit mond, hiszen az „elszakadás” egyelőre többjelentésű fogalmát végül látványosan a matéria szakadásával érzékelteti, vagyis a „filmszalag”-ot sortöréssel vágja ketté. Ez a kettősség – tehát a nem egyirányúsított jelentésképzés, valamint szemantika és anyagszerű megalkotottság egybeesése – arra utalhat, hogy a versek egyfelől mind a saját szabályai szerint működő fiktív világuk, mind az olvasás számára átjárható, vagy még inkább áttetsző felületet képeznek (az olvasás felelőssége, illetve feladata ugyanis összerakni, vagy legalábbis átmenetileg elrendezni annak darabjait). Továbbá, hogy ez a szövegiség bizony – a tükröző felülethez hasonlóan – olyan határhelyzeteket teremt, melyek a trópusok szinte észrevétlen mozgásával rajzolják ki a nyelvhez, és így a hagyományhoz, az olvasáshoz való viszony játéklehe-

tőségeit. Ennek allegóriája mintegy a *tükör* című darab, mely az előszeretettel használt toposszal jelöli a versek belső világának átjárhatóságát, több nem-identikus ő-t egyszerre egymásba játszó mozgását, valamint a szubjektum másokra és önmagára eszmélésének – egyébként a teljes kötetten átvivő – folyamatát.

Azt hallotta a hentesnél a múltkor, hogy a tóban van egy másik lakótelep. Ugyanolyan emberekkel, mint ők. Hogy mindenkinek megvan a maga fuldokló-párja. És, hogy ott lenn épp a fordítottját csinálja, mint a száraz földije.

Elképzelem, hogy két méterrel lentebb egy másik férfi fut vele ellenkező irányba. És máris könnyebbnek érzem lépteit. A fantáziával osztani meg terheit. Neki való dolog.

Fordított történetek a mondatokban is. És ha inetegetni tudna a lenticnek, azt hinné, ez a világ egy tükör. És a tükörben minden kép. Igazi.

Ha ki meri. Mondani.

A „fantázia” szerepe e helyütt természetesen nem csak a szorongás enyhítésére vagy leküzdésére szolgáló komplementer-tér, amint a futás testi-érzéki eseménye vagy „alakzata” sem csupán a fiziológiai (vissza)hatással fenyegető neurózis enyhítéséhez járul hozzá a kötet nyitóverseiben. Az „elképzelem” szóval bevezetett beszédaktus ugyanis a *Futóalbum* képekbe „merekedő” szituációit igyekszik (újra)olvasni, arra is figyelmeztetve egyúttal, hogy legalább annyira meg kell tanulni *olvasni* e képeket, mint amennyire az olvasás során automatikusan végbemegy a nyelv képteremtő dimenziójára történő ráhagyatkozás. Innen nézve viszont a belső világ valóságára kerül igentől hangsúly (a „fantáziával megosztott terhek” mellé helyezett reflexió, a „Neki / való dolog” beszédes sorátlépése éppen ennek megfelelően alakítja át a szemantikai mezőt), melynek szavai és dolgai, képei és beszédaktusai kizárólag a vers konstellációjában mutatkoznak meg így, *igazként*. Hiszen a „fordított történetek a mondatokban” – ugyancsak a jelentés képződésének korlátozhatatlansága folytán – egyszerre referálnak a vizualitás tükörszerű megtapasztalhatóságára, valamint a mondatok, azaz a nyelv képi síkjának „fordíthatóságára”. Ám „a tükörben minden kép” állításának „igazát” ugyancsak egy nyelvi performatívum („Ha ki meri. Mondani.”) létesíti „igaz”-ként.

SOPOTNIK ZOLTÁN
FUTÓALBUM

Fentebb e nyelvi történéseket a „mozgás” szóval igyekeztem érzékeltetni, és azt állítottam, ez a poétikai funkciót létesítő mozgás metonimikusan kapcsolatba hozható a kötet központi fogalmával, a futással. Ugyanakkor a futáshoz igazított grammatika mellett fiziológia, test és vizualitásában létező világ különös, élményszerű és távlati perspektívába helyezett nyelvi szituáltság határozza meg a *Futóalbum* verseinek poétikai karakterét. Talán nem minden haszon nélküli felidézni e szituáltság folytán a *Saját halál* vonatkozó passzusát: „A levegő áramlásával együtt fogadtam be idegen városokat és tájakat. Ha nem a lábával, hanem a fejével fut az ember, miként Lovelock, akkor a kíváncsú izommunka jellegét és mértékét a légzés ritmusával állítja be. Az egyenletes légzés köti meg a látványt a futó emlékezetében. S ha figyelme arányosan oszlik meg a horizont és a testéhez mért háromlépcsnyi távolság között, akkor egy idő után a testi valójával sem kell törődnie. A látvány erősebb a testi érzeténél.”

Anélkül persze, hogy a Nádas-szöveget a *Futóalbum* kötelező vonatkozásává tenném, érdemesnek tartom megjegyezni, hogy a *mondás* fiziológiája a Sopotnik-kötetben úgyszintén a látvány emlékével, a látvány tükrözésével hozható összefüggésbe, miközben ez az emlék(ezés) vagy tükrözés mindig is a mondás performatívumában keletkezik. Méghozzá oly módon, hogy a beszéd a szavak emlékével egyfelől a már tudotthoz, a valamihez képesti jelentéshez történő igazodás kényszerében próbálja újra-teremteti a világot:

A nevényt gyakorolja. Az újat. A régít képtelen elfelejteni. Mostantól mindent máshogy hív, magával sem tehet kivételt. Nem érzi magát otthon az utcán, pedig ő találta ki. Hol legyen a bejárat rajta.

– így a *fehérben*.

Magában mormol egy történetet. Egy mondatot. De milyen mondat az. Egy kontinensnyi autóriaszto beindul, mire a végére ér. Egy egész

nép belebukna, ha más is mondaná.

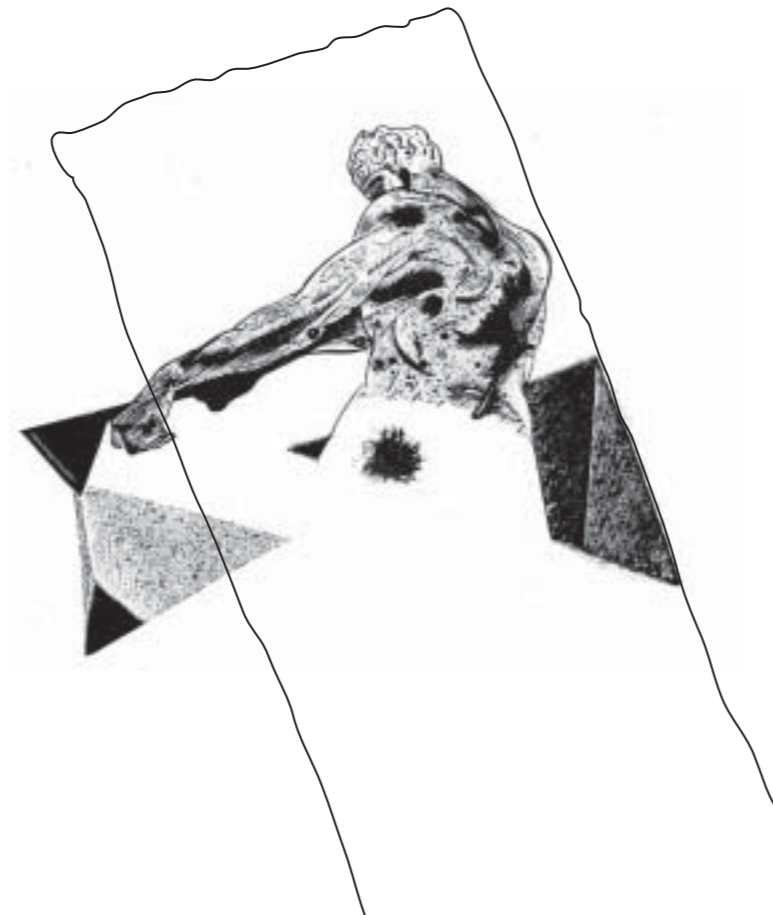
– így pedig a *mesében*. Mindezzel persze azt a kockázatot is vállalva, hogy a régihez viszonyuló, de azt felülírni szándékozó új közlés a megtalált szövegüniverzumban csak a dolgokról való gondolkodás körköröségét tudja felmutatni, melynek ismétlődési folyamatosan tragikus hangoltságúak: „Halál a rigmusok alján. / Mondat, amit lefekvés előtt. / Mondat, amit lefekvés után. [...] Lánc, lánc, angyallánc. / Ha valamibe belelász, / szétszed azonnal. / Emlékezhetsz előlről utána.” (*lánc*) – Talán nem véletlen, hogy a mondókában magára ismerő szubjektivitás ezen a ponton önmegszólító formát kényszerít ki, hiszen a felidézett és a felidéző e helyütt a vers belső citációs módszerét egyaránt jelöli. Miként a kötet első ciklusának metaforája, a „sár” az utolsó ciklusban „kosz” lesz, úgy a szubjektum másira és

magára eszmélése is egy átalakulás eseményeként válik megérthetővé a kötet utolsó darabjában, a *másban*. A versben a halott ikertestvérét visszaváró figura a tükörben szemlélődve önmagára is a testvérként ismer rá, miközben a halottal való elképzelt beszélgetés során jelentkező belső vívódásnak nincsenek rögzítve a nyelvtani feltételei. Pontosabban: a vers ő-típusú beszédének egzakt mód rögzíthetlensége, illetve az azonosságok vizuális megtapasztalásának oszcilláló játéka eltörli a különbséget én és másik, a másik megértése és a saját megértés közt.

A testvére
meg csóválná a fejét, hogy
ezt ne csinálja. Nem szabad!

Azt szeretné, ha jönne,
és megértené, miért lett
elhagyva, becsapva.
De a tükörben a testvére
csak csóválta a fejét.
Mennyire utálta magát emiatt.

A *Futóalbum* versei, illetve e versek világa megértésében tehát a személyközi viszonyok rögzíthetlenségének vagy átmenetiségének *nyelvi* tapasztalata látszik döntőnek, s okkal feltételezhető, hogy ez képezi az érett, egyúttal egyedi hangot megütő Sopotnik-szövegek költőiségének vagy *poeticitásának* is az alapját. Távlatosabban is pedig talán innen tekintve válik majd vizsgálhatóvá a Sopotnik-líra költészettörténeti kontextusa.



Tillmann J. A. Útrahívás

Egy ideje oda megyek, ahová hívnak, vagy visznek. Korábban ez másként volt. Egy kicsiny faluban élve, gyerekkorom egy pontján világossá vált, hogy a világ nagyobbik része a *hegyen túl* terül el, s feltehetően több érdekességet rejt minden addig ismertnél. Ezt környezetem utalásai, a kül-világból érkezett emberek és tárgyak, valamint mesés sejtelmek tettek kétségtelenné. Kortársaimhoz hasonlóan az Óperenciás tengeren túli világ képzetének kebelén tápláltattam. Amire akkor leginkább a bélyegyek kicsiny ablakain keresztül nyílt valamelyest közvetlenebb kilátás, mivel a kép korszaka még csak küszöbön állt. A fogazott szélű színpompás miniatúrák éles kontrasztban álltak a korabeli képeslapok hitvány minőségű fekete-fehér felvételeivel. És mindenféle egzotikus országok élénk színű világairól tudósítottak; egy okkersárga mauritániai városképre ma is emlékszem. Így aztán felfedező és utazó lettem, mint ahogy minden embergyerek azzá válik – a világ, saját világának felfedezője.

A felfedezőút személyenként és életkoronként eltérő irányokba és távolságokra vezet. Még akkor is a világ felfedezésére vezet, ha történetesen valaki ki sem mozdul szülőföldjéről. (Így például Immanuel Kant, aki életében alig valamennyivel jutott túl Königsberg határán. De ez nem képezte akadályát annak, hogy *Antropológiájában* mégis alapvető megállapításokra jusson a világjárás és megismerést illetően.)

Utazni sokfelé és sokféleképpen lehet. (Akár ki sem mozdulva a házból, amint azt Xavier de Maistre házi őrizetben íródott „útinaplója”, az *Utazás a szobám körül* tanúsítja.) Fiatalon valószínűleg feleannyit sem láttam volna, mint felnőtt koromban. Lévén, hogy a látásnak az értés az előfeltétele; azt észleljük, amire ki vagyunk élesedve. Különben csak felületek mutatkoznak; a többé vagy kevésbé egzotikus életmozi képei. (Találkoztam hegymászókkal, akik végigrohantak fél Ázsián, hogy felhágjanak a Világ Tetejének valamelyik csúcsára, s révületükben észre sem vették, hogy az igazán látásra érdemes a hegyek lábainál, a völgyekben és fennsíkokon van – a nepáli téglavárosokban, a falvakban és kolostorokban.)

Az utazó első benyomásainak foglya. Ez helyzetéből elkerülhetetlenül adódik, és még a hivatásos utazók esetében sincs másként. Az utazások történetének tanúsága szerint „a nyers tapasztalat mint olyan nem létezik, mivel mindnyájunkban sajátos észlelési módok vannak programozva.”¹ De még az utazó-felfedező kései utódai, az antropológusok is így vannak ezzel, amennyiben persze bevallják ezt maguknak. (Egyik utolsó nagy formátumú alakja, Clifford Geertz élete alkonyán írt erről: „Mint ez oly gyakran előfordul, az ilyen első benyomások, mivel elsők, és talán azért is, mert inkább benyomások, mint kidol-

gozott elméletek vagy leszögezett tények, egy olyan észlelési és megértési keretet állítanak fel és olyan elvárásokat alakítanak ki, amelyekről aztán később nem lehet teljesen szabadulni, csak felülbírálni lehet, fejleszteni, feltölteni, moralizálni rajta, és elérni, hogy képes legyen pontosabb tapasztalatokat is hordozni.”²)

Az *első benyomások* ugyanakkor lehetőséget is jelentenek; az észlelés frissessége, újdonsága erős impulzust ad, s ez szerencsés esetben a leírásban is érzékletessé válik. Mert az első észlelés hasonlíthatatlanul elementáris; az először ízlelt méz, az életünkben először látott tenger, akár az első szerelem, minden továbbinál mélyebb nyomot hagy. A neuronokba befutó észleletek és kapcsolataik mintázata bevésődik az emlékezetbe, és a későbbi, hason benyomások értelmezésében is meghatározó marad. Alighanem ez a tapasztalat képezi az elsődleges indítékát annak, hogy lejegyezzük, mi tűnt fel utazás közben, mi esett meg velünk, és az írás során megkíséreljük a tájak, találkozások és történések megértését. És ez szól – amennyiben persze sikerül közvetítése – leginkább az úti élmények közreadása mellett. Mert ahogy a távoli tájak ismertsége és elérhetősége növekszik, a világ mind telítettebb lesz felvevőgépekkel, amelyek folyvást láthatóvá teszik szinte minden térségét, úgy szűnnek meg az utazások irodalma mellett korábban szóló érvek.

Az útleírás mulhatatlan sajátossága ugyanis az, hogy mindennemű képnél hívebben közvetíti más helyek, térségek, világok tapasztalatát. A kép ugyanis kívül marad, a szó pedig belül szólal meg, s az elbeszélői nézőpont révén – ha egybe nem is eshet – közelebb kerülhet az olvasóhoz. Ezért is írhatta azt Edmund Burke, hogy az „elme érzületei – leghelyesebben szavak útján közvetíthetők; a közlés minden más módja jelentős hiányosságtól szenved...”³

Az előző százötven év alatt nemcsak a közlekedési eszközök terén történtek alapvető változások, hanem utazások jellege is átalakult. Az utazás nagy korszakának végét Victor Segalen már az előző századfordulón leírta. Feljegyzéseiben a folyamat következményeit a *világ egzotikus feszültségének* csökkenéseként jellemezte. Azóta nemcsak számára vált kétségtelenné, hogy „nem számíthatunk további felfedezésekre olyan tengereken, amelyeket előttünk már bejártak.” (James Cook)⁴

A távoli ugyan sokat veszített azóta ismeretlenségének vonzásából, hogy a Földet utazók és felfedezők sokasága járta körül, mégis mindig megmarad a személyes megismerés vágya. (Miként a hely változtatásának, a hétköznapi szokásaitól, embeireitől és térségeitől történő eltávolodás vágya is.) Az ismeretlen maga az *útrahívás*, és az ismeretlen e vonatkozásában nem fenyeget a készletek kimerülése; a Föld bejárásához az ember életideje mindig kevésnek fog bizonyulni.

¹ Peter Burke: *Útmutatás az utazástörténet számára*, Korall, 26 (2006/11), 6.

² Clifford Geertz: *Városok (Pare és Sefrou)*, Lettre, 45 (2002 nyár), <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre45/geertz.htm>, 2010. 02. 05.

³ Edmund Burke: *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*, Budapest, 2008, 71.

⁴ James Cook: *Utazások a világ körül*, Gondolat, Budapest, 1962, 386.

↳ *Bényei Tamás*

Túl ismerős vidék

(Cormac McCarthy: *Az út*. Fordította Totth Benedek, Magvető, 2010)

Apa és fia rója az utat rongyokba öltözve, egy áruházi bevásárlókocsin tolva mindenüket, valahol egy posztapokaliptikus (észak-amerikai) tájon, a feltehetően nem túlságosan távoli jövőben. Odüsszeiájuk kulisszái az általunk ismert világ és civilizáció szétmálló romjai és kiégett csonkjai. Valami ismeretlen katasztrófa után vagyunk, amely a jelek szerint minden életet elpusztított a földön (embereken kívül csak patkányokat látunk): hamu és pernye borítja a tájat, minden a tűz martaléka lett. Sokan hordákba verődnek, véres áldozatokat mutatnak be, és dívik a kánnibalizmus. Más túlélők a romok között kutatnak élelem után. Mindannyian mennek valahová, ahol talán jobb lesz. Az apa és a fiú a tenger felé tartanak, amikor azonban megérkeznek, ott is csak a pusztulás képei várják őket. A regény világossá teszi, hogy nincs jobb, hogy nincs tovább, hogy ha elfogynak a régi konzervek, mindenki éhen hal, hogy ha eltűnik az utolsó halott fát, csak a villám fog világítani. Nagyjából ennyi Cormac McCarthy új regényének cselekménye.

Minden bizonnyal nagyon különböző érzésekkel fogadja *Az út* című regényt az, aki olvasta McCarthy remekműveit (elsősorban a magyarul még nem elérhető *Határvidék-trilógiát*), és az, aki most (vagy esetleg a *Nem vénnek való vidék* révén) találkozik először az amerikai író könyveivel. Lehet, hogy csak azért, mert az első kategóriába tartozom, de számomra óriási csatlódás *Az út*. Hogy miért, azt csak egy rövid kitérő segítségével tudom elmagyarázni.

Cormac McCarthy életműve nagykorúsította az irodalmi western műfaját, méghozzá úgy, hogy kibontotta a műfaj által megteremtett világ alapvetően egzisztencialista alapképletét: magányos

– természetesen férfi – hős, aki szemben áll a világgal (gyakran valami régi lelki seb eredményeképpen), s aki saját belső világának adekvát megfelelőjére talál a vadnyugat ritkás társadalmi szövetű és sok szempontból rendezetlen világában, ahol a törékeny törvény gyakran egyszerűen a fizikai erő szolgálója, és ahol a társadalmi szöveg ritkás voltának köszönhetően a hőst körülvevő kontextus részben a természet, részben az üres uni-

verzum. A westernhős ekként a magányos egzisztencialista hős egyik prototípusává válik (McCarthy esetében mindenképpen), a műfaj pedig megnyílik a metafizika felé. McCarthy regényeinek elvülhetetlen érdeme (itt a magyarul is olvasható *Véres délkörök* mellett a *Határvidék-trilógia* három darabjára gondolok: *All the Pretty Horses*; *The Crossing*; *Cities of the Plain*), hogy felfejtette ezt a metafizikai alapszöveget. E regényekben a vadnyugat valóban afféle elvont, metafizikai, beckett-i tájjá válik, ahol a társadalmi szövedék híján mindig két idegen (úgy is, mint szakadatlanul úton lévő ember) találkozik egymással, és – ahogy Maurice Blanchot írja – mindig megjósolhatatlan, hogy a találkozásnak mi lesz az eredménye: gyilkosság vagy közös vacsora (McCarthy regényeiben nem ritkán filozofikus beszélgetés a lét értelméről). A posztkoloniális irodalom egyes képviselői (főként V. S. Naipaul és J. M. Coetzee) hasonló irányba terjesztették ki a (poszt)gyarmati létállapot értelmezését, és ennek a párhuzamnak az említése azért nem felesleges, mert McCarthy regényművészetének olyan vonását emeli ki, amely megítélésem szerint a korábbi regények sikerének és *Az út* kudarcának egyik kulcsa. McCarthy vadnyugati regényei ugyanis posztgyarmati regények is; különösen nyilvánvaló ez a 19. század közepén játszódó *Véres délkörökben*, amely az Egyesült Államok terjeszkedéséről, a Mexikóval folytatott háborúról és az őslakos indiánok kiirtásáról fest könyörtelen képet, de a *Határvidék-trilógia* kötetében is mindvégig jelen van ez a háttér.

McCarthy korábbi regényei mind hasonlítanak *Az úthoz*, amennyiben mindegyik az állandó úton levés regénye, mindegyik apokaliptikus és posztapokaliptikus kontextusba helyezi az egyébként is egzisztencialista és metafizikai irányba kitért konkrét történelmi valóságot. Ez a rendkívül gondosan megalkotott történelmi valóság azonban mindegyikükben ott van, és – a rögzítés és lenyűgöző aprólékosággal megalkotott fizikai-természeti világgal együtt – hitelesíti a szövegek metafizikus és posztapokaliptikus elrugaskodásait (és a szereplők metafizikai érvényű megállapításait, beszélgetéseit), háttérrel adva számukra. A 19. század közepének Mexikója ugyanúgy pusztas ország, átokföldje, mint az a jövőbe helyezett világ, amelyben *Az út* játszódik, csak éppen a korábbi regény világának posztapokaliptikussága szervesen és hitelesen nő ki egy egyszerre konkrét és látomásos történelmi helyzetből.

Vannak persze olyan sajátosságok, amelyek összekötik az új könyvet a korábbiakkal, és amelyek többé-kevésbé itt is működnek, bár az új, szokatlanul elvont környezet nem tesz jót nekik.

McCarthy stílusának legfontosabb, legendásnak nevezhető védjegye, a vesszők hiánya például ebben a regényben is elvégzi szokásos feladatát: a mondatok belső tagolatlansága valami archaikus, mormolászerű történetmondást idéz. Ezt a hatást erősíti az a tény is, hogy a szereplők szólamai némiképp összeolvadnak az elbeszélői szólammal, bár az ebből a szempontból is minimalista *Az útban* a szokásosnál sokkal kevesebb az önálló hanggal és arccal rendelkező szereplő; pedig az öregember (Ely) jól sikerült beckett-i figura, és jelenléte kifejezetten jól tesz a saját

monotóniájába helyenként belefeledkező szövegnek. Ahol jelen van, működik az író másik védjegye, a dolgok megcsinálásának részletező, technikai apróságokra és a jelentéktelen, számunkra nevenincs tárgyak megnevezésére is rögzítéses figyelmet fordító leírása is (például a bevásárlókocsi kerekének megszerelése [18] vagy a kezdetleges lámpa összerakása [136]); nyilván tudatos stratégia ezeknek a részeknek a minimumra való lecsökkentése, ennek ellenére a többi regényhez képest ez is „üresebbé” teszi a szöveget. A harmadik McCarthy-védjegye a kissé archaikus elbeszélői hang, amely időről időre elemelkedik a kínosan pontos leírásoktól – néha csak egy-egy hasonlat vagy jelző erejéig –, és felvillantja valami metafizikai vagy teológiai szint létezését: ilyenkor az egyébként rövid szavakat használó, kifejezetten tárgyias és szikár elbeszélő hang, amelyet Totth Benedek mindig átgondoltan és összességében sikeresen ad vissza, ritka, hosszú, latin vagy görög eredetű szavak révén jelzi nemcsak a másik szint állandó jelenlétét, hanem az elbeszélőnek a szövegtől való távoltságát is, például amikor a szurtos arcú fiút ókori színészhez hasonlítja (12; az eredetiben *actor* helyett a keresett görög *thespian* szerepel).

Van olyan vonása is *Az útnak*, amely eltér a korábbi szövegektől – és talán ez a regény legsikerültebb aspektusa. A korábbi regények metafizikája olyan világot képzel el, amely állandó alakulásban van, vagyis a posztapokaliptikusság mellett mindig jelen vannak a megváltás mozzanatai, pusztán azáltal (s ez több regényben is refrénszerűen hangzik el), hogy a világ minden nap újratereztődik, s ekként egyszerre van a folyamatos teremtetés és a folyamatos pusztulás állapotában. Ez a mozzanat *Az útból* hiányzik, ami persze egyáltalán nem hiba vagy fogyatékoság: mondhatjuk úgy is, hogy *Az út* a fenti világértelmezés visszavonásaként is olvasható. Ennek a regénynek a disztópikus világa (e tekintetben néhány Beckett-szöveget idézve meg) zárt rendszerű ökonómiát jelenít meg, amelyben nem létesülnek új dolgok: itt csak a meglévő készletek pusztítása, felemésztése, fogyasztása zajlik, és új dolgok legfeljebb a talált tárgyak újrahasonosításából jöhetnek létre. A természeti és az ember alkotta környezet minden eleme folyamatosan pusztul, mállik. „Minden ugyanúgy maradt mint régen csak fakóbb s viharvertebb lett.” (10) Ebbe a világba radikális módon nem illenek a gyerekek, hiszen a gyerek nő, fejlődik, gyarapodik. A regény története a rendszer lejárásiának, a tárgyak és lények elhasználódásának, az energiák elfogyásának minimális és energetikai értelemben entropikus története.

Az olvasástapasztalat is ennek az ökonómiai elvnek a megismétlése: a monotónia felhalmozó logikája éppenséggel nem egyre többet, hanem egyre kevesebbet eredményez: az olvasó (a főszereplő férfihoz és Beckett néhány hőiséhez hasonlóan) azt várja, azért olvas, hogy vége legyen végre, hogy a rendszer eljusson a hóhalál, a teljes mozdulatlanság állapotába, amikor nem keletkezhettek új történetek, hiszen annak a világnak a mozgásai (a szél, a víz, a gravitáció) már csak a fizikai törvényeknek engedelmesekednek, hiányzik belőlük az, amit csak az ember jelenléte ad a világnak.

E tekintetben egyébként ebben a regényben minden korábbinál tisztábban kirajzolódik McCarthy állandó cselekményalkotó logikájának, az utazásnak, úton levésnek a jelentősége. Az utazás a végző (terminális) cselekvés, a legutolsó teleologikus mozgás, amelyet a valahonnan valahová tartás logikája határoz meg; az utazás a regényben az utolsó cselekvés, az alig-cselekvés (hiszen az utasokat az út viszi). Az apa nem sokkal halála előtt így értékeli az addigiakat kétségbeesett fiának: „Szerintem ez akkor is egy egész jó történet. A semminél azért jobb.” (269) A semminél valamivel jobb, valamivel több: a mozgás, az úton levés választja el a szereplőket a semmitől, a dolog-léttől. A szöveg monotóniája ekként az egyik lábunkat a másik után helyező, monoton mozgásnak a leképeződése, és a monotónia ebben a tekintetben mindenképpen indokolt.

Összességében azonban *Az út* olyan, mintha valaki ügyesen elcsúsztatja volna Cormac McCarthy összes jellegzetes írói eszközeit, és megírta volna azt a könyvet, amely valahol ott van minden McCarthy-regény mögött és alatt, de mindig csak a hitelesen megjelenített világ aljnövényzeteként vagy metafizikai horizontjaként: egy tisztán posztapokaliptikus világ regényét, ahol „az azután nincs többé. Ami most van az már az azután.” (55) A pusztas ország, az átokföldje, a világ, amelyet az ember változtat pokollá, az eddigi regényekben is ott van, csak valahogy sokkal érdekesebben, hitelesebben. Túlságosan ismerős ez az elvont, kilúgozott átokföldje. A huszadik századi irodalomban a posztapokaliptikus világ megjelenítésének is létrejöttek a paneljei, és McCarthy, amikor számára nem ismerős világban mozog, nem tud túllépni ezeken a paneleken – mi több, saját írásmódja is fájoan klisészerűvé válik. A metafizikus szint épp azért válik közhelyessé és hiteltelenné, mert egy önmagában is rendkívül elvont, légtüres világ kommentálására használtatik. Az egyik jelenetben a főszereplő „kisétált a szürke fénybe megállt és beléhasított a világ végső igazsága. A végrendelet nélkül hajthatatlanul keringő rideg földgolyó. A könyörtelen sötétség.” (130) Az a gond, hogy ezek a kissé fellengzős, túl gyakran előkerülő futamok semmit nem tesznek hozzá az elbeszéléshez, hiszen az elbeszélés eleve elvont világában ugyanezt a nyomozást kapjuk ipari mennyiségben, és feleslegesnek tűnik mindezt „magasabb” szintre emelve megismételni, különösen ilyen érdektelen megfogalmazásban. Az efféle kitételek ekként többnyire fájoan közhelyessé válnak. „De amikor előrehajolt hogy a takaró lelőgő pereme alatt a fiú szemébe nézzen elfogta a rettenetes hogy valami örökre véget ér amit soha többé nem lehet helyrehozni.” (135) „Az utakon lerogytak és összeestek és meghaltak a vándorok a halotti lepelbe burkolt sivar földgolyó tovagördült a napkorong előtt és újra visszatért oly nyomtalanul és észrevétlenül mint bármelyik névtelen testvérbolygónk a múlt áthatolhatatlan sötétjébe vesző pályája.” (181) Amikor a fiú az apja által faragott fűrűlyán játszik, „az eljövendő korok zavaros zenéjét játszotta. De lehet hogy az utolsó dallam amely a föld romjainak hamvából felhangzik.” (78) Szintén kínosan közhelyes a „tűz hordozója” motívum; amikor az apa haldoklik, és a tűz további hordozá-

sára buzdítja a fiút, az nem tudja, hol keresse a tüzet. Az apa igazi hollywoodi fordulattal válaszol: „De tudod. Benned van. Mindig is ott volt. Látom.” (278) Hasonlóan émelyítőek az apa utolsó mondatai: „A jóság majd megtalálja a kisfiút. Eddig is mindig megtalálta. Ezután is mindig meg fogja találni.” (280) Ezek a mondatok nemcsak fájoan közhelyesek, de valami hamis, mesterséges pátosz is belengi őket, és ez csak tovább erősödik a teológiai vonatkozású részekben; az apa tenyerében szétolvadó szürke hópehely olyan, mint – nem nehéz kitalálni – „a kereszténység utolsó szentostyája” (17). Kifejezetten kínosnak tünnek például azok a részek, amikor az apa Istennel polemizál és Istent átkozza (13). Valahogy az az ember érzése, hogy a szöveg nem dolgozik meg eléggé ezekért a mondatokért; sem az alapkoncepció nem elég újszerű (elég P. D. James *Embernek fia* című, szintén a filmvászon hódító regényére, vagy J. G. Ballard mindkettőnél sokkal izgalmasabb posztapokaliptikus művészetére utalni), sem a gondolati váz nem kellőképpen eredeti (a korábbi regényekben valahogy természetes módon, a regényvilágból kinőve fogalmazódnak meg nietzschei vagy levinasi mondatok), de a szereplők sem tudnak eléggé érdekessé válni ahhoz, hogy igazán érdekeljenek.

Az út egy nagy író erősen közepes regénye, amelyben saját írásmódjának jellegzetes elemei eloldódva a történelmi világ konkrétságától manírrá és klisévé változnak. Posztapokaliptikus közhelyek tárháza egy túlságosan ismerős világban. Reméljük, a magyar olvasók a *Véres délkörök* után megismerkedhetnek majd Cormac McCarthy többi remekművével is (esetleg akkor is, ha nem készül belőlük hollywoodi film).

┌ Ficsor Benedek

Embernél ősbib rejtelem

(Cormac McCarthy: *Az út*. Fordította Totth Benedek, Magvető, 2010)

Cormac McCarthy figurái önmagukba zárulnak, nem számíthatnak segítségre, magányuk nem társtalanság: létezési mód. Jelenlétük a természet örökkévalóságán ejtett seb, mely amint beforr, végleg eltűnnek a kopár díszelek között. Egyetlen lehetőségük marad, menni és menni, csak a folyamatos mozgás tarthatja őket életben; az út, amit bejárnak, az értékeiktől meg-

fosztott világban a létezésüket jelöli, ami a halálban feloldódva ugyan értelmetlenné és fölöslegessé válik, ám amíg tart az út, a halál távol marad.

A küzdelem tétje a tagadásra adott válaszok lehetőségének felismerése, az út pedig az újabb és újabb győzelmek mércéje. McCarthy-nál mindenki úton van. A *Véres délkörök* hordája éppúgy, mint a *Határvidék-trilógia* főszereplői vagy az *Outer Dark* testvérpárja. Céljuk és harcaik különböznek, csupán a történeté formált terek közösek.

Ezért is veszélyes az író életművét lineáris rendszerként értelmezni, mert ha a történetei közti távolságot a tematikus koherencia miatt folyamatos fejlődésnek, célszerű alakulásnak tekintjük, úgy tűnhet, *Az út* – ahogy arra több angol nyelvű recenzió is hivatkozik – McCarthy prózai törekvéseinek legsűrűbb, legpontosabb esszenciája, a pálya betetőzése. Holott a pusztaszerkezetre redukált kegyetlenség díszeitől megfosztott nyelve ugyanarról a világról tudósít, amely szinte minden szövegének alapjául szolgált. Ám amíg korábban a magány a kapcsolatteremtés lehetetlenségét állította, a borzalom pedig az összeütközések következményeként jelent meg, a 2006-ban kiadott bestseller narrációja valóban mindent megsemmisít maga körül. A világ elpusztult. Hamu hull az égből, a földet elszenesedett holttestek és állati tetemek borítják, a túlélők többsége vérszomjas kannibálként táplálékra vadászik. Két ember tűnik fel az úton, egy apa és a fia, délnek tartanak, a tengerhez a fagyos telek elöl, közös a magányuk, ők ketten vannak egyedül.

Számtalan jól ismert tételt fel lehet sorolni McCarthy személyével és műveivel kapcsolatban. Faulkner (és Hemingway, Beckett, a déli prózáírók) hatásától kezdve a késői sikeren át – hiszen igazi figyelmet csak az 1985-ben kiadott *Véres délkörök* után kapott – egészen Harold Bloom kanonizáló gesztusáig – a négy legjelentősebb kortárs amerikai író egyikeként hivatkozott McCarthyra (Pynchon, DeLillo és Philip Roth mellett) – olyan információk kerülhetnek elő, amelyek akár még segíthetik is a szövegei megértését. Mindezeket kiegészítve *Az út* kritikáiban, elemzéseiben felbukkanó tézisekkel, szinte minden irányból bejárhatjuk a szöveget. Írásomban ezért a regény néhány olyan aspektusára szeretnék fókuszálni, amik a korábban kiemelt sajátosságokkal ellentétben egyáltalán nem könnyítik meg a befogadást, sőt, bizonyos szituációkban épp az ellen dolgoznak, ám véleményem szerint ugyanúgy hozzátartoznak a szöveghez és az életműhöz, mint a korábban említettek. Ez a koncentrált figyelem szükségszerű szelekcióval jár, aminek következtében sok kötelezőnek ítélt elemet leszek kénytelen figyelmen kívül hagyni. Így nem esik szó a McCarthy férfivilágába került nők funkciójáról, a terrortámadások hatására átalakult értelmezői közegekről, a regény (és a szerző más műveinek) pragmatizmusáról, gnoszticizmusáról, a platóni filozófia hatásairól, a sajátos szintaxisról, a vesszők hiányának problémájáról magyarul és az angol eredetiben, Totth Benedek fordításáról, ami csak nyomokban emlékeztet Bart Istvánt monumentális vagy éppen tárgyyszerű munkáira (*Véres délkörök; Nem vénnek való vidék*). Lesz szó ellenben hitről, reményről, és az apokaliptisról.

Mert mi történhet a végítélet után, és hogyan lehet egyáltalán elbeszélni?

A kérdés, ahogy McCarthy pályájának fejlődéselví modellje is, több csapdát rejt magában. *Az út* ugyanis annak ellenére, hogy témájában hitelesen (átélhetően) idézi fel egy kataklizma lehetséges következményeit, végső állításait figyelembe véve, paradox módon lényegesen reménytelibb szöveg, mint McCarthy korábbi művei, így az eszkatologikus kompozíció elsősorban a reményvesztett nyelv által létrehozott megváltás lehetőségére koncentráll, függetlenül attól, hogy a számtalan lehetséges olvasat közül a fiú messianisztikus megnyilvánulásait, vagy a természet mindenhatóságát hangsúlyozó változatot részesítjük előnyben. Emiatt nem a katasztrófa jelöli ki az időhatárokat, éppen ellenkezőleg, a végső dolgok csupán a folyamatosan jelenlévő eredet jelölői, a homogén időszerkezetet a fiúnak tulajdonított értékek kérdőjelezik meg. Nem véletlen, hogy a pusztuláshoz vezető események jellemzően nem önértékűk, csupán a regény cselekményének indoklása miatt érdeklik az elbeszélőt. Vagyis a narráció alapélménye a tudományos-fantasztikus víziók helyett a változatlan és idő nélküli világállapot reménytelensége, amelynek oszthatatlan struktúráját a fiú „világlása” bontja részekre. A remény felülírja a zsánert.

Bizonyos helyzetekben mégis úgy tűnik, csak a kataklizma teszi különlegessé a fiút, vagyis csupán a feltámadás lehetetlensége, a visszafordíthatatlan katasztrófa avatja őt a reményvesztettek megváltójává, ám véleményem szerint *Az út* pusztulás utáni terei funkciójukat tekintve csupán külsőségekben különböznek McCarthy más regényeinek környezetétől. Az apokaliptis az író minden momentumában ott rejlik, mindegy, melyik szövegét vesszük, az emberiség végső pusztulása a szerelemtől a bestiális nekrofiliaig bárhol megjelenhet. *Az út* az (alkotói és befogadói) lehetőségek korlátozásában hoz újat, ami szükségszerű redukcióhoz vezet. A végső szituációkról leegyszerűsített, korlátozott nyelven kell szólni, hiszen „a dolgok nevei a dolgokkal együtt fokozatosan feledésbe merültek”. Ennek következtében a szükségesség a „sivár néma istentelen” táj nyelve. A beszéd minőségét nem a stílus, hanem a kimondható szavak mennyisége, az elbeszélhető tér nagysága határozza meg. És ha a terek szavakká válnak, a pusztulás utáni történet az apa–fiú-nyelvhasználatra szűkíthető, vagy másként: *Az út* egyetlen beszélgetés története-ként is olvasható.

Még hozzá egy rendkívül aszimmetrikus dialógus története-ként. Hiszen ennek az olvasatnak a gyermek a központi alakja, a narrátor mégis kötelezően az apa fogalmi készletét használja, ami komoly feszültséget teremt a megszólalásokban artikulált világok között. A fiú szemében az apa talán „csak valamiféle idegen lény”, egy „hajdan volt világ lakója”, aki „nem lett volna képes a gyerek kedvére téve a képzelete segítségével újrateremteni ezt a letűnt világot anélkül hogy ne teremtette volna újra magát a világ elvesztését is.” Közös tapasztalataik törését a visszahozhatatlan és nyelvtelen elő nem állítható múltélmény okozza, vagyis: egyikük jelen volt *azelőtt* is, ám képtelen beszélni róla,

és ez a képtelenség az emlékek illékonyágát feltételezi, a férfi a folyamatos múltvesztés, a fiú pedig a múlt nélküli, állandó jelen állapotán keresztül értelmezi az eseményeket. A legszükségesebb szavakra redukált párbeszédek során a fiú néha olyan frázisokat használ, amelyek a katasztrófa előtti világ megszűnése miatt értelmetlenné váltak: „Milyen hosszú távú céljaink vannak? kérdezte.” Jellemzően tehát az üres kifejezések maradtak meg számukra a múltból, de ezek sem az apa emlékezetének részeiként, hanem a dialógusba épülő hiányok, a ki nem mondott tragédia nyomaiként jelennek meg.

Ezen a ponton felmerülhet a kérdés, hogy a múlt elbeszélhetőségét újra és újra megkérdőjelező narráció a radikálisan lecsúsztatott nyelv segítségével ábrázolja vagy megteremti a tájat. A fiú számára idegen, az apa számára elérhetetlen a pusztulás előtti világ, ám nem mindegy, hogy ezek a viszonyok az elbeszélést megelőző vagy az elbeszélésben létrejövő események következményei. Eddig amellet próbáltam érvelni, hogy *Az út* elbeszélés-technikája nem radikalizálja – és így egy meghaladhatatlan szöveggel betetőzi – Cormac McCarthy prózai életművét, csupán a már jól ismert elemek mennyiségi elosztásán módosítva egy szikár, egyszerűbbben átlátható struktúrát alkot, amely (sarkítva) egyetlen – ám annál fontosabb – dialógushoz rendeli az apokaliptis utáni tér olvasatait. Ez alapján a nyelv teremtő erőként is megjelenhet, és nem feltétlenül válik a leírás eszközevé. Csakhogy a párbeszédben reflektált világvége önmagában üres, funkciótlan, csupán az apa és a fiú beszédaktusai keltik életre a haldokló világot. Vagyis igaz ugyan, hogy a narráció megelőzi és így önmagában létrehozza a katasztrófát, de ez a narráció a dialógusok struktúrái által determinált, a hamuval borított terek tehát a beszélőktől függnnek.

Nem lenne indokolt a dialógusra kihegyezni a regényt, mondván, ez a preformált struktúra szervezi és irányítja az elbeszélést, ha csupán azt a szerzői gesztust vennénk figyelembe, amelyre McCarthy utalt több interjúban, miszerint a szöveg alapját saját fiával folytatott beszélgetései képezik. Ez önmagában még semmit sem mondana a szöveg működéséről. Ellenben, ha összevetjük a narrátor és az apa figurájának nézőpontjait, a szövegvilágról való tudását és hatásukat az elbeszélésre, akkor olyan egyezésekre bukkanhatunk, amelyek könnyen felülírhatják az olvasatokat irányító külső elbeszélő funkciót. A narrátor korlátozott tudása szinte minden esetben az apa által felderített terület határáig terjed, azt viszont teljesen kitölti, mindent tud a férfiról, sőt, ezek az információk jócskán meghaladják az összes közölt adat mennyiségét. A felismerések, a megértés, a kutatás eredményei jórészt az apához köthetők, mintha egy operatőr élőben közvetítené az eseményeket, és néha a férfi kezébe adná a kamerát. Így egy idő után nehéz egyértelműen elkülöníteni az apa és az elbeszélő kommentárjait egymástól, az érzékelés és a történetek átadása közti kapcsolat olyan mediális funkciót feltételez, amely közös szerepbe kényszeríti az eseményeket megelőző férfit és az azokról tudósító narrátort. Ez alapján a dialógus nyelvi konstrukciója valóban hatással lehet a narrációra.

milyen fogságban élénk.” A *fogság*, összefüggésben a kényszeres jövés-menéssel, kóborlással, az egész mű egyik legfontosabb, sorozatszerűen kibomló, egzisztenciális veretű metaforájának tűnik, melynek a történelmi aspektusa (láger, hadifogság) csak az egyik a sok közül. A szabadulás-víziók csakígy sokréttűek. A precíz útvonal-rajzok is olybá tűnhetnek, mint a földi rabság, a (kényszeres) „innen-eddig-és-nem-tovább” mértani fölmérései. A nemegyszer misztikus víziók, eksztázisok, melyek olykor gyönyörteljesek, de sokkal gyakrabban iszonyatosak, törnek csak ki ebből a földrajzilag azonosítható behatároltságból.

E víziók poklot és mennyet is képesek teremteni; Sebaldnál cikáznak szinte a pokoli és az édeni illuminációk, a kerti lét, a kiüzetés és a pokolra menesztés váltakozva fut le, olykor „a nyakunkba szakadó angyal képével” áttűnik egymásba a szép és az iszonyú. Kocsmák, várótermek, pályaudvarok, tömegek gyakran válnak szürrealisztikus pokolvíziókká, melyek pánikreakciót szülnek, a kert és a nyugalom, a nyugalmas jegyzetelés és jegyzetekkel való foglalkozás, vagy a természet- és színélmények, zenei élmények pedig mennyieiek tudnak lenni, noha itt is megesisik az áttűnés a borzadályosba. Ezek az élmények a benső sötétség és világosság váltakozásától, az „árnszerű emlékek” felbukknásától és a természet, az időjárás valamint a „kövek” sugalmazta hangulattól, valamint az *engedetlen emlékezés* irányíthatatlan kószalásától függnnek. Az emlékek nemcsak belülről fakadnak, kívülről is átömlenek a szubjektumba.¹⁸

1813, 1913, 1980, 1987 – az észak-olaszországi utazás legalább négyszeresen egymásra vetített. A Kafkaé csak külsőségeiben különbözik Sebaldétól, lélek- és létállapotuk rokon, „a felbomlás szélén” egyensúlyozó, *végtelenül*¹⁹ magányos, szorongó és az írásba kapaszkodó. A Kafka-novellában olyan mondatok, félmondatok és motívumok ismétlődnek, amelyekkel a Stendhal-novellában és a két énelbeszélésben is találkozunk. Ez a szellemi kontinuitás – visszamehetünk akár Pisanellóig, Giottóig – többet nyom a latban, mint miszlikbe aprított történelmi és lélettörténeti folyamatosság.

¹⁸ „Jobban mondvá az emlékek, legalábbis úgy tűnt nekem, egy rajtam kívül eső térben egyre magasabba és magasabba emelkedtek, s miután elértek egy bizonyos szintet, a térből, ahol felgyülemltek, átfolytak énelbélem, akár a víz a gáton.” (*All'estero*)

¹⁹ „...leginkább az a hangtalan panasz ejtett ámulatba, ami csaknem hétszáz éve a végtelen szerencsétlenség fölött lebegő angyalokból áradt. Mint valami dübörgés, úgy hangzott a panasz a helyiség csöndjében.” (A Giotto-freskókról, *All'estero*)

↳ *Dunajcsik Mátyás – Nemes Z. Márió*

Sebaldia

(*Megjegyzések a kísérteties urbanitásról W.G. Sebald műveiben*)

„Immár teljes képem van Párizsról és rendkívül költőien tudnék fogalmazni – például mondhatnám azt is, hogy a város egy hatalmas szfinxhez hasonlít, ami félfal minden, titkát megfejteni képtelen idegent, és így tovább. [...] Most csak annyit, hogy a város és lakói szörnyen kísértetiesek, az emberek teljesen másnak tűnnek, mint mi, mintha démonok serege szállta volna meg őket. [...] A párizsi a pszichikai járványok, a történelmi tömegrágások népe, és Victor Hugo Notre Dame-ja óta nem változott semmit. [...] Párizs egy homályos-lidérces álom, és örülni fogok, ha végre felébredek belőle.” (Sigmund Freud levele Minna Bernays-boz, 1885, Párizs)

„Mindig arra töreksem, hogy legalább a térről megbízható elképzeléseim legyenek.” (W. G. Sebald)

Az 1944-ben született, s 2001-ben autóbalesetben elhunyt W. G. Sebaldot az 1945 utáni német irodalom egyik legfontosabb szerzőjének tartják. Az élete nagy részét Angliában, irodalom-professzorként leélő szerző csak későn jelentkezett első szép-irodalmi művével, tragikusan korai halála pedig négy – azóta méltán világhíres – regényre és néhány egyéb könyvre korlátozta életművét, mely halála után egyre nagyobb és nagyobb elismertségnek örvend. A négy regényből eddig három jelent meg magyar nyelven: az 1990-ben keletkezett *Szédület. Érzés* az idei, 2010-es Könyvfesztiválra, az 1992-es *Kivándoroltak* 2006-ban, az 1995-ös *Szaturmusz gyűrűi* (*Die Ringe des Saturn*) még lefordításra vár, utolsó műve, a 2001-ben kiadott *Austerlitz* pedig 2007-ben került az olvasók elé.¹

DM: Sebald munkásságát a II. világháború okozta történelmi traumákra való irodalmi reflexió egyik kiemelkedő példajaként szokás méltatni, jóllehet Sebald műveit csak nehezen lehetne egyértelműen az úgynevezett „holokauszt-irodalom” kategóriájába sorolni (sőt, jószerivel semmilyen más kategóriába sem). Ennek azonban nem csak az az oka, hogy olyan szerzőről van

¹ A hivatkozott kiadások adatai: *Szédület. Érzés* [SzÉ], ford.: Blaschik Éva, Európa, Budapest, 2010. *Kivándoroltak* [KV], ford.: Szijj Ferenc, Európa, Budapest, 2006. *The Rings of Saturn* [RS], transl.: Michael Hulse, London, Harvill Press, 1998. *Austerlitz* [AU], ford.: Blaschik Éva, Európa, Budapest, 2007. Ahol nincs másként jelezve, a szakirodalmakat magyarul saját fordításban idézük.

szó, akinek szellemi eszmélése már a háború utánra tehető, és aki ráadásul német; figyelmének középpontjában ugyanis jóval kevésbé a születése előtt lezajlott traumatikus események konkrét megtörténte áll, hanem sokkal inkább az erre való kollektív és személyes emlékezés működése, pontosabban az a jelenlét és elrejtettség között szüntelenül oscilláló állapot, mely ezen eseményeket jellemzi a kortárs nyugati kultúrában.

E jelen(nem)lét elemzéséhez a legkézenfekvőbb, és mint látni fogjuk, a Sebald-művek által is erősen támogatott fogalomkészletet a freudi pszichoanalízis elfojtás-tana, azon belül is főként a *kísérteties* (*unheimlich*) lélektani jelenségéhez kapcsolódó irodalom szolgáltatja, mely a Sebald-művek fokozatos megjelenésével a magyar kritikai recepcióban is fontos eredményeket hozott, például Bán Zsófia esszéisztikájában.² Mint Bán írja, „Freud 1919-ben megjelent tanulmánya³ az első világháború traumájára vonatkozó reflexió – melyet 1917-ben a *Gyász és melankólia* című előz meg”,⁴ ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy a kísérteties témájának megjelenése nem köthető közvetlenül a világháborús tapasztalatokhoz. Valójában olyan lélektani jelenségről van szó, mely jóval korábtól kezdve, az 1800-as évek környékétől meghatározó minősége a nyugat-európai kultúra alakulásának és a benne születő műveknek, s a jelenségre való pszichológiai reflexió első példája is még a háború előtről származik: Ernst Jentsch 1906-ban, *A kísértetieség pszichológiájáról* címen közreadott tanulmányában már foglalkozik a témával, Freud pedig ebből indul ki és ezzel vitatkozik, amikor kialakítja a maga koncepcióját – vagyis első megközelítésben akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy a Sebald-művek középpontjában álló probléma *magyarázata* voltaképpen megelőzte magának a problémának a felbukknását.

A Sebald-művek központi fogalmának ez a kultúrtörténeti megelőzöttsége különösen fontos számunkra, mivel Sebald regényeinek narrátorai a II. világháború *utáni* Európában tett utazásaik során szinte soha nem a jelenről, hanem a múlttól, jellemzően nem (csak) a II. világháborús borzalmakról, hanem főként a XIX. és a XX. század fordulójának letűnt világáról gondolkodnak és az után kutatnak – ám ennél jóval fontosabb az, hogy ezzel összefüggésben a jellegzetes Sebald-narrátor és Sebald-hős tekintete is épp ennek a háború előtti kornak a világlátásán lett iskolázva. Ez utóbbi kialakulása szorosan köthető az európai nagyvárosok robbanásszerű expanziójához és a mindennapi élet politikai, ipari és tudományos forradalmak mentén való radikális átalakulásához, mely folyamatok és az egyén szellemi életére gyakorolt hatásuk a jobb híján kora modernistának nevezhető alkotók keze alatt váltak művészi és filozófiai reflexió tárgyává, elsősorban a városi séta egy speciális formája, a kószálás vagy *flânerie* tapasztalatával összefüggésben, amely, mint látni fogjuk, szintén bővelkedik kísérteties elemekben.⁶

Hogy a nyüzsgő nagyváros emberekkel teli, mégis anonim közege milyen különös változásokhoz vezet az ember lelkiállapotában, az persze már jóval a XIX. századi metropolisz-boom előtt feltűnt a gondolkodóknak, így például az újkori filozófia egyik

legfontosabb fordulatát végrehajtó René Descartes-nak is, aki a XVII. századi Amszterdamot járva a következőket jegyzi meg: „Ebben a nagy városban [...] mindenkit annyira leköt a saját anyagi gyarapodása, hogy az egész életemet leélhetném itt anélkül, hogy bárki meglátna [...] minden nap a legnagyobb tömegek zürzavarában sétálok, olyan szabadon és nyugodtan, mintha csak vidéken volnék.” Julian Wolfreys pedig a következő magyarázatot fűzi az idézethez: „A város tehát effektíve kísértetszerűvé teszi a filozófust. Láthatatlanná változtatja, és ezzel a nagyvárosi életről való gondolkodás számára kitörli anyagi és testi jelenlétét, egyedül a testetlen cogitót hagyva hátra [...] a város megadja nekem azt a lehetőséget, hogy reflektív módon gondolkozzam el az egyébiránt láthatatlan magamra-maradtságon, amelynek köszönhetően a gondolkodás önmaga felé fordulhat, ezzel »el-szigetelve« a szubjektumot a városi modernitásban.”⁷

A XIX. században azonban már sokkal jobban előtérbe kerül a városi sétának egy másik, nagyon fontos velejárója, amire a Descartes-idézet még nem tér ki: ez pedig, hogy ellentétben a vidéki ösvényekkel, egy nagyvárosi utcán bolyongva sokkal több a látnivaló – sőt, a motorizált nagyvárosokban egyre inkább *csak* látnivaló van, hallanivaló pedig jóval kevésbé, mivel az értelmes beszédet általában elnyomja a különböző közlekedési eszközök

² Lásd Bán Zsófia: *Veverka, avagy az emlékezés fortélyai* = B.Zs.: *Próbacsomagolás*, Kalligram, Pozsony, 2008, 32. A konkrétan Sebaldról szóló esszé mellett ide vehető még a szerző sok más tanulmánya is, többek között a Nádás *Párbuzamos történetek* című művéről szóló *Az anatómia melankóliája* című írás ugyanebben a kötetben, illetve a Forgács Péter *Col tempo – a W. projekt* című installációjáról és Nádás regényéről szóló *2W: Párbuzamos tekintetek* című katalógus-szöveg (http://www.coltempo.hu/katalogus/ban_zsofia.html).

³ Magyarul Bókay Antal és Erős Ferenc fordításában: Sigmund Freud: *Művészeti írások*, Filum kiadó, Budapest, 2001, 245. [D.M. jegyzete]

⁴ Bán: *i.m.*, 43.

⁵ Ernst Jentsch: *Zur Psychologie des Unheimlichen = Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, 8.22 (1906 Aug. 25.), 195. és 8.23 (1906. Szept. 1.), 203. Angolul: *On the Psychology of the Uncanny* = Jo Collins-John Jervis (ed.): *Uncanny Modernity – Cultural Theories, Modern Anxieties*, transl.: Roy Sellars, Palgrave Macmillan, New York, 2008, 216.

⁶ Ennek az áramlatnak csak a legfontosabb alapító szövegeit említve ilyen Edgar Allan Poe *A tömeg embere* (1840) című elbeszélése és korai detektívtörténetei, Charles Baudelaire *Párizsi képek* ciklusa *A romlás virágai* (1857) kötetből, *A modern élet festője* (1863) című tanulmánya Constantin Guys festőről, Rainer Maria Rilke *Malte Laurids Brigge feljegyzései* (1910) című regénye, Franz Kafka és Marcel Proust írásai, melyeket ebből a szempontból a legizgalmasabban, és máig tartó hatással Walter Benjamin dolgozott fel, elsősorban *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél* (1938) című tanulmányában és általában a *Passzázások* címen ismert könyvtervezethez készült szövegekben, melyeken 1924-től haláláig dolgozott; de ide vehetjük még Nabokov bizonyos korai írásait, Borges szövegeit, a sor pedig természetesen bővíthető akár a magyar irodalom irányába is, mondjuk Kosztolányi *Esti Kornél-történeteitől* kezdve Szerb Antal bizonyos írásaiig és tovább. Ezen szövegek mentén azóta a nagyvárosi létnek és általában véve a modernitásnak olyan könyvtárnyi szakirodalmi született Foucault-tól Michel de Certeau-n át Baudrillard-ig, hogy a metropoliszok mindennapi életének filozófiai interpretációit nézve egyáltalán nem tűnik túlzásnak egyfajta *metropozófia* kialakulásáról beszélni.

⁷ Julian Wolfreys: *The Urban Uncanny – The City, the Subject and Ghostly Modernity* = Jo Collins-John Jervis (ed.), *i.m.*, 174. A Descartes-idézet Wolfreys által megadott elérhetősége: René Descartes: *Oeuvres de Descartes*, Charles Adam, Paul Tannery ed., Párizs, J. Vinn, I., 203.



Charles Meryon (1821–1868)
metszete Párizsról

zaja (ami egyben a sétáló elszigeteltségének egyik legfőbb biztosítéka is). De persze nem csak erről van szó, hanem arról is, hogy egy XIX. század végi metropolisz utcáján a hatalmas népesség-koncentráció miatt a társadalom teljes palettája látható, az egyre-másra épülő vagy éppen bontás alatt álló épületek is folyamatos táplálékot adnak a szemnek, a gyarmatosítás és a fogyasztói társadalom kialakulása miatt pedig elképesztő mennyiségű termék kínálja magát a kirakatokban – ráadásul ekkor már megjelennek az első reklámok is. És ne feledjük, hogy a nagy múzeumlapítások, Gyarmati és Világkiállítások korában vagyunk, ahol ráadásul a látvány extázisát tovább fokozzák az ekkoriban szélesen elterjedő új médiumok, a fotográfia és a mozgókép-rögzítés különböző formái, melyek kapcsán, pontosan a médium újdonsága miatt, még gyakorlatilag lényegtelen, hogy mi az, amit rögzítenek és pénzért mutogatnak: a közönség ugyanolyan hálás az indonéz táncok egzotikus felvételeiért, mint a gyorsvonat érkezését vagy a tűzoltók munkáját megőrkítő filmért.⁸

Egyfajta vizuális robbanásról beszélhetünk tehát, mellyel összefüggésben Baudelaire úgy jellemzi a városi kószálót, mint akit hasonlíthatunk „egy tükrökhöz is, amely épp olyan hatalmas, akár a tömeg; vagy öntudattal rendelkező kaleidoszkóphoz, mely minden mozdulatával az élet összes elemének ezerarcú életét és mozgalmat báját ábrázolja. Olyan *én* ez, mely telhetetlenül habzsolja a *nem-ént*, és amely minden pillanatban olyan képekben fejezi ki azt, melyek élénkebbek még magánál az örökkön telhetetlen, illékony életnél is”⁹ – ez a „*nem-én*”-nel való túlterhelés azonban nem jár együtt semmilyen emberi kapcsolatteremtéssel, ami azt jelenti, hogy az elszigetelt önreflexió egyben egy sajátos önvessztéssel jár együtt: mintha nem az *én* gondolkodna *magáról* a képeken *keresztül*, hanem fordítva, az *én* válna a képek szakadatlan önreflexiójának médiumává.

NZM: Az ebben az időszakban meglóduló „hipertrófiás” urbanizálódás valóban a hétköznapiság megkérdőjeleződéseként jelent meg, vagyis egyfajta kulturális sokként, mely a századforduló egyéb válságjelenségeinek (az „*ÉN*” elvesztése, az irracioná-

lis világérzékelés stb.) diszkurzív színtereként működött. Rilke kisregényében¹⁰ Párizs bizonyos értelemben végállapot, egy individuális (vissza)fejlődési történet origója. „Malte szorongásának a nagyvárosi névtelen létezéshez van köze, ahhoz a gyötrelemhez, mely némelyeket kóborlóvá tesz, azokká, akik kívül kerültek önmagukon és a világon, és akik egy olyan halál élőhalottjai, amely nem vesz róluk tudomást, és nem teljedik be rajtuk. Ez ennek a könyvnek az igazi távlat: a száműzetés tanulóideje, a vétkelés közelsége, a vétkelésé, mely abban a kóborlásban ölt formát, amelybe az ifjú idegen keveredik, kívül kerülve önnön életének addigi viszonyain és belevetve egy olyan tér bizonytalanságába, ahol se életében, se halálában nem lehet »önmaga«.”¹¹ Az az érzékelési zavar, mely örvényszerűen magába rántja a városban bolyongó elbeszélőt, nem áll meg a város határainál (és

⁸ A XIX. századi nagyváros mindent magába gyűjtő reprezentativitásában az Enciklopédisták taxinomikus dühe kísért, azonban immár a teljes összefoglalás minden reális reménye nélkül: így fordul át a felvilágosult univerzalizálás-igény (poszt)modern heterogenitásban és bazárszerűségbe, ami éppúgy eluralkodik a nagy világkiállításokon és múzeumokban, mint a boltok kirakataiban és a kispolgári otthonok vitrinjeiben. Walter Benjamin önéletrajzi töredékeiben (W. B.: *Egyirányú utca – Berlini gyermekkor a századforduló táján*, ford.: Berczik Árpád, Sztis Erzsébet, Márton László, Budapest, Atlantisz, 2005.) számtalan ilyen „gyűjtemény” bemutatására vállalkozik, ahogyan Sebald is: gondoljunk csak a terezíni antikvárius kínálatára (AU, 208–212). Sebaldnak azonban nem csak ezeket a passzusait, de fényképgyűjteményeit és számtalan látszólag nem összefüggő epizód-mozaikból összerakott regényei szövegét is tekinthetjük efféle heterogén „gyűjteménynek”, melyet a városi nézelődő benyomásainak rendszerelenségét tükrözik. Bán Zsófia idézett esszéjében a Deleuze–Guattari által bevezetett *rizóma* és *nomadológia* fogalmaival ragadja meg ezt az elbeszélői módszert, melyre „leginkább a *solvitur ambulando* technikája vonatkozik, amennyiben egy hosszú, és nem feltétlenül célirányos sétára hasonlítanak, amelynek során bizonyos elágazásoknál (a narrátorral együtt) elcsábulunk más irányokba, más ösvényekre, és nem mindig térünk vissza az »eredeti« útra (ha ugyan van ilyen)” (Bán, i.m., 41–42.) – talán nem árulunk el nagy titkot, ha bevalljuk: e meghatározás alól jelen tanulmány sem képez kivételt.

⁹ Charles Baudelaire: *Le Peintre de la vie moderne*, http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Peintre_de_la_vie_moderne.

¹⁰ Rainer Maria Rilke: *Malte Laurids Brigge feljegyzései*, ford.: Görgey Gábor = R. M. R.: *Válogatott prózai művek*, Európa, Budapest, 1990, 5–194.

¹¹ Maurice Blanchot: *Az irodalmi tér*, ford.: Németh Marcell és mások, Budapest, Kijarat, 2005, 96.

az elbeszélés bizonytalan „jelenénél”), hanem az *ÉN* szubjektív történetét – gyerekkorát – is újrírja. Sőt, mintha a nagyváros csupán indikátora lenne annak az eredendő hasadásnak, mely az *ÉN*ben már eleve adott. A város lehetőséget, „színpadot” teremt ahhoz, hogy az elbeszélő hazataláljon saját otthontalanságába, vagyis hogy létezésének kísérteties nem-azonosságát megélje. Malte eközben „látni” tanul, abban a baudelaire-i értelemben, hogy a város képeit fertőzősként fogadja magába: „Nem tudom, miért, de bennem most minden mélyebbre hatol, és nem marad ott, ahol eddig leülepedett. Erről a belső tájról nem tudtam eddig. Most minden odakerül. Hogy mi történik ott, nem tudom.”¹² A metropolisz századfordulós narratívája tehát mindig

tartalmaz patolgikus elemeket is, és Rilke hisztérikus *flâneurje* ebben az összefüggésben igen közeli rokona Sebald paranoid sétálóinak, akik a városok folyamatos „elkülönböződésében” önmaguk meghasadását regisztrálják.

DM: Erre a folyamatra egy remek korai példa Baudelaire *A hattyú*¹³ című, itt közölt verse, mely a *Párizsi képek* hatodik darabja, és ahol a Louvre-al szembeni Carrousel tér és tereptárgyai mintegy díszletként segítik a látványról rögtön önmagába viszatükröződő lírai én reflexióinak színrevitelét.¹⁴ Baudelaire képzeletét itt az indítja be, hogy az egykor különféle lovasbemutatóknak helyt adó téren, szemben az akkor még álló és uralkodói

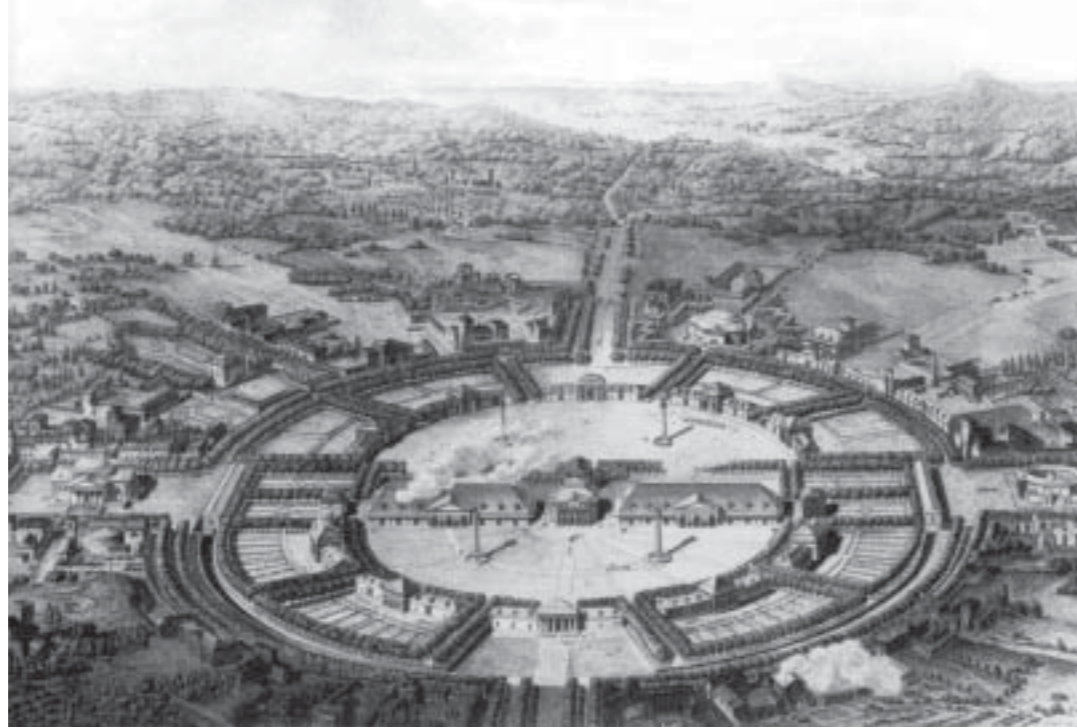
	I	Andromakhé, rád gondolkok! A kis patakra, Melynek bús tükrében valaha tündökölt Özvegyi fájdalom hatalmas gyászalakja, S a hazug Szimoeisz, mit könnyed öntözött,	II	Párizs változik! De a mélabú bennem még Ugyanaz! állványok, új paloták, kövek, Ódon külvárosok: nekem megannyi jelkép, S az emlékeimnél szikla sem nehezebb.
		Most emlékezetemből fakasztott virágot, Mikor elsétáltam az új Carrouselig. A régi Párizs nincs többé (óh jaj! a város Gyorsabban változik, mint az emberi szív);		Itt is, a Louvre előtt, a régi látvány lep meg: Hattyúmra gondolkok, látom vad gesztusát, Fenséges, szárnalmas, mint a száműzöttek, És olthatatlan vágy emészti – majd terád,
Charles Baudelaire		Már csak lelke látja a sok apró faházat, A torz, összetakolt oszlopfők hadát, Hol a gaz közt a kövek esővízben áztak, S lomok képe villant az ablakokon át.		Andromakhé, akit holt férje mellől rántott El, mint harci zsákmányt, a nagy Pürrhosz keze, Ki egy üres sírnál, önkívületben gyászolt, Mint Hektór özvegye – s Helenosz hitvese!
A hattyú		Ott meg egy állatkert terült el nemrég; Ott láttam, egy hideg és tiszta hajnalon, Mikor a Munka ébred, és a csendes égen Sötét orkánt úz a városi forgalom,		Vagy ott van a beteg, megszállott néger asszony, Ahogy a sárban megy, mint aki arra vár, Hogy Afrika sudár pálmáira akadjon Ott, ahol csak a köd gomolygó fala áll;
Victor Hugo-nak		Egy hattyút, mi ketrecéből kiszököve járka Hártyás lábával a göröngyös téren át, Maga után húzva fehér tolluszályát. Egy száraz vízmosás mellett szélesre tárt		S mind, kik elvesztették azt, ami vissza nem tér Soha, soha! és csak isszák a könnyeket, Úgy csüngve a Kínon, mint anyafarkas mellén! És az árvaházban hervadó sok gyerek!
		Csórral idegesen fürdőzött ott a porban, És így szólt, siratva elvesztett otthonát: „Eső, merre késel? s a villám merre, hol van?” S most látom e szegény, halálra vált csodát,		Így zeng az erdőben, hová lelke szökött el, Egy ősrégi Emlék kürtszavatól az ég! És eszembe jutnak a hajótöröttek, A folyók, a vesztekek!... s ki tudja, mennyi még!
		Ahogy az égre néz, mint Ovidius hőse, Az égre, mely gúnyos és kék kegyetlenül, Fejét tekerőző nyakán dobva előre, Épp úgy, mintha Istent átkozná egyedül!		(Dunajcsik Máttyás fordítása)

¹² Rilke, i.m., 6.

¹³ A verset saját fordításban idézem. A francia eredeti megtekinthető itt: [http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Cygne_\(1868\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Cygne_(1868)), Tóth Árpád magyar fordítása pedig itt: http://hu.wikisource.org/wiki/A_hattyú.

¹⁴ Ezek a tereptárgyak egyébként már önmagukban is figyelmet érdemelnek, mivel évszázadokon átívelő változásaikkal maguk is elég anyagot nyújtanának egy megíratlan Sebald-regényhez, sőt, a meglévőkhöz is könnyen találhat itt az ember kapcsolódási pontokat. Csak hogy két példát említsünk, itt áll az az I. Napóleon 1805-ös győzelmeinek emlékére állított kis diadalív, melynek domborművei között megtalálhatjuk többek között az austerlitz-i csata ábrázolását is: azét a csatát, melynek érzékletes előadásában André Hilary, Sebald utolsó főhősének, Jacques Austerlitznek a tanára olyan nagyon jeleskedni fog, s amely-

nek kapcsán Austerlitz végül fölfedi majd leendő védangyala előtt a valódi nevét (AU, 78) – és ennek a diadalívnek a tetején állt a 1806-tól 1815-ig, a Sebald-regényekben szintén vissza-visszatérő waterlooi csatáj az az eredetileg 1204-ben, a Negyedik Keresztshadjárat során Konstantinápolyból zsákmányolt és a velencei Szent Márk homlokzatára helyezett négy bronz lószobor is, melyek Párizsból visszatérve 1913-ban bizonyára árgus szemekkel figyelték a Szent Márk téren elöttük elhaladó Dr. Kafkát is, a *Szédület. Érzés* egyik hőstét, aki útban a Gardató melletti vízkurájára áthaladt a vízre épült városon. De az 1790-es években állt itt guillotine is, nem sokkal később pedig egy olyan, fából ácsolt piramis, mely Jean-Paul Marat emlékét hirdette, pár száz évvel később pedig a múzeumi nagypár egyik korai fellegvárának tekinthető Louvre üveg- és acélpiramisában lelte meg hideglelős párdarabját.



Claude Nicolas Ledoux (1736–1806)
tervei az Arc-et-Senans-i
geometrikus városhoz

rezidenciaként működő Tuileirák palotájával az 1848-as új szabályozások következtében elbontották az ott régen álló könyv- és régiségboltokkal teli szedett-vedett házikókat, hogy az 1852 óta a Szajna-vidéki prefektóráus vezetőjeként valóságos urbanisztikai teljhatalommal felruházott Haussmann báró szándékainak megfelelően egy tágas és szellős sétateret hozzanak létre, összhangban azokkal a korabeli Párizs közel hatvan százalékát radikálisan átforgató tervekkel, melyek következtében a francia főváros középkorból örökölt, zegzugos városszerkezete örökre a feledés homályába merült, s a barikádokkal oly könnyen lezárható, a fertőzések és tűzvészek gyors terjedését segítő sikátorok átadták a helyüket azoknak a széles és szellős, egységesített homlokzatú házsorokkal bélelt – és rendszertelleg sokkal hatékonyabban ellenőrizhető – sugárutaknak, melyek immár fenn hirdették a XIX. század, és ezzel a nemcsak politikai, de ipari és tudományos forradalmakon is nevelkedett modern urbanitás dicsőségét.

NZM: Ebben az értelemben Haussmann a XVIII. századi utópista építész, Ledoux örököse, aki a Paul Beyerer és Madame Landau által is meglátogatott Arc-et-Senans geometrikus gyárvárosának tervezője (KV, 51), hiszen a felvilágosodás gondolkodása a város fogalmát a rendezett átláthatóság eszménye felől értelmezte: az északkeleti geometrikus- és fénymetaforikája a totális transzparenciát kívánta meg a közösségi lélettértől. Ám az utópista várostervezés csak egy falu vagy kisváros méreteiben lehet működőképes, ahol az ideális várost lakó kisközösség tagjai mind ismerik és ellenőrzik egymást, biztosítva ezzel az épületekben megformált transzparencia-igény társadalmi megvalósulását is. Ez épp a nagyváros anonim közegében a leghetetlenebb. A (poszt)modernitásban ez a transzparencia elszabadul, hiszen megszűnik és/vagy megsokszorozódik az ideológiai „fényforrás”. Az ész és az identitás egymással ellentétes városképek hullámlásában dekonstruálódik, vagyis a város építészeti tudatalanjában hálózatos terek sokaságaként nyílik meg. Ez a hálózatoság egyfelől

az individuális (tér)elsajátítás szabadságát teremti meg, másfelől olyan érzékeltési rövidzárlathoz vezet, mely a patológikus *flâneur* születését eredményezi.

Michel de Certeau *Arts de Faire* (1982)¹⁵ című könyvében megkülönbözteti a *tér* és *hely* fogalmát. Eszerint a *hely* (*lieu*) olyan kiterjedés, mely valamilyen módon rendezett elemek együttese, s a rendezési elv megelőzi a helyet, vagyis egyfajta előzetes identitást és történetiséget szolgáltat számára. A *tér* (*espace*) ezzel szemben individuális használatba vett hely, mozgó testek élő köztessége. A térben megnyilatkozó ember az, aki aktualizálja az urbanisztika által mértanilag és a történetiség által ideológiailag meghatározott kiterjedést, vagyis aki térré teszi a helyet, noha sohasem lehet kitörölni a helyet a tér mögül, hiszen a város palimpszesztusként működik, vagyis helyek és terek kölcsönösen egymásba íródó hálózatoként nyilatkozik meg.

Certeau és részben Benjamin tehát egyfajta szabadságot (is) lát a nagyvárosi létezményben, hiszen a kószáló számára lehetséges, hogy testi jelenlétével, séta-mozgásával átírja az előre programozott helyeket, vagyis hogy a passzázs-gondolkodás köztességében egy új, esztétikai struktúrába rendezze a metropoliszt. Ez a működés a város individualizálását jelenti, hiszen az urbanisztika nagy elbeszéléseivel szemben a „kicsi” és a „sok” relevanciáját mutatja fel. A totalitással szemben fellépő emberi sokaság azonban nem Ének összessége, ugyanis a várost olvasó kószáló Certeau-nál már egyértelműen nem szubjektum, hanem „impertinens távollét”. A tér aktualizálása nem egyirányú folyamat, mert a kószáló is ebben a létesülésben kapja meg átmeneti kontúrjait, vagyis interszjektív egységbe olvad az általa létrehozott kiterjedéssel – magával a poliszémikus várossal.

A patológikus *flâneur* a kölcsönös elvegyülésnek – annak delejes szédületnek a terméke, ahogy a hely hirtelen térré válto-

¹⁵ Az általunk használt kiadás: Michel de Certeau: *The practice of everyday life*, transl.: Steven Randall, University of California PR, Berkeley–Los Angeles–London, 1984, 173.

zik és viszont, vagyis annak a kísérteties ingamozgásnak a kiszolgáltatottja, amikor az Én és az Én milióje kölcsönösen átíródnak. „A hely mindig kísérti teret.”¹⁶ Sebald elbeszélői számára alapvető fontosságú ez a kísértés, ugyanis minden elért és felkeresett tér egy másikra emlékeztet, illetve utal, vagyis nincs tiszta újírás. Mintha lenne valami eredendő identitás, ami minden tér mögött ott bújkál, de folyamatos képlékenységében mégis újra meg újra megvonja magát.¹⁷

DM: Az elképesztő modernizációs hajszában átalakuló város így veszti el azt a minimális otthonosságát is, amivel korábban rendelkezett – és ami korábban sem volt túlságosan erős, hiszen a nagyvárosi lét elsősorban folyamatos útonlevést, nem-otthon létet jelent, melyet csak csekély mértékben tudnak tompítani az enteriőrök bútorzatával felruházott átmeneti terek, mint a kávéházak, parkok, passzázatok, pályaudvarok. Az Haussmann-féle átalakítások következtében pedig nem csak a Carrousel tér, de egész Párizs megváltozik: nem csak a már elbontott épületek fantomjai kísértik a magányos városi sétálót, hanem a még álló épületekre is úgy kénytelen nézni, mint a küszöbön álló átépítéseknek, rombolásoknak kiszolgáltatott objektumokra.

Ennek a tekintetnek a vizuális megjelenítései Charles Meryonnak a régi Párizst ábrázoló rézkarcai, melyek Baudelaire versciklusát ihlették, és amelyek, hasonlóan az olasz Piranesi munkáihoz, a kortárs Párizs építészeti környezetét az antik romok hagyományos ábrázolási modorában jelenítik meg¹⁸ – „állványok, új paloták, kövek, / Ódon külvárosok: nekem megannyi jelkép”, *tout pour moi devient allégorie*, vagyis, szó szerinti fordításban: számomra minden allegóriává válik, írja Baudelaire, mert a városi kószálás látnivalókkal agyonterhelt, mégis végtelemül magányos és önreflexióra hívó folyamatában minden épület és minden látvány végső soron a lírai én saját emlékeit, az egykor volt dolgok emlék-voltát és így az Idő múlását idézi fel benne, mely konkrét formát a folyamatos változásnak, rombolódásnak és épülésnek kitett metropolisz tereptárgyaiban nyer.

Paul Beyerer az Arc-et-Senans-i látogatáskor „párhuzamot állított a Nicolas Ledoux vázlataiban és építményeiben megnyilvánuló polgári utópia- és rendelkezéssel, valamint a természetes életkeretek szétrombolásának rohamos előrehaladása között” (KV, 51), s voltaképpen ez fáj Baudelaire-nek is, mikor azt mondja: „a város / gyorsabban változik, mint az emberi szív”. Ez a jelenbe-ágyazottság és az otthonosság elvesztéséből származó száműzöttség-érzés pedig, melyet Baudelaire nagyon is jól ismer, hiszen az ő sétaútját nem csak a nagyváros szép és borzalmas csodái iránti olthatatlan sóvárgása motiválta, hanem az is, hogy hitelezői egyfolytában a sarkában voltak elmaradt lakbéréket követelve, ez az érzés egyben kítágul egyfajta általánosabb, politikai-társadalmi színezetű érzületté is, mely felkelti a saját száműzöttsége fölött kesergő lírai én szolidaritását a város és a történelem összes többi száműzöttje iránt.¹⁹

A modern nagyvárosban ugyanis a dolgok többsége *nincs a helyén*, hiszen épp az a lényege, hogy magába koncentrálna a

világ összes lehetséges javait: ezt a célt szolgálják az állat- és növénykertek éppúgy, mint a múzeumok, a nagyáruházak, a piacok, nagyobb és átvitt értelemben pedig a panorámák, világkiállítások és maga a film is, melyek mind-mind a helyváltoztatás nélküli utazás illúzióját nyújtják a fizetőképes közönségnek – a nagy koncentráció azonban a másik oldalon nem csak a világ minden tájáról érkező művészeket, tudósokat, vállalkozókat és más polgári előkelőségeket vonzza magához, hanem ugyanúgy a maguk otthonában kilátástalan helyzetbe került szegényeket és elüldözötteket is, akik sokszor nem csak szülőföldjüktől, hanem teljes kulturális és nyelvi közegüktől elszakítva próbálnak boldogulni itt. Az egyik térfélen tehát ott állnak a menekültek és a biztonság- vagy megélhetés-keresők, mint amilyen Baudelaire versében feltehetőleg a szeretett kókuszpalmait elhagyó néger asszony – a másik oldalon pedig az erődemonstrációként vagy látványosságként a nagyvárosba hurcolt kulturális javak, mint a diadalív tetején annak idején álló négy velencei-konstantinápolyi lószobor, a Carrousel tértől egy kőhajításnyira magasodó egyiptomi obeliszk, vagy éppen a természet óvó bensőségéből Andromakhéként az állatkertbe elhurcolt hattyú: a kettő ugyanannak az éremnek, a nagyvárosok századfordulós robbanásának egy-egy oldala. Nem hiába idézi fel a költő a sorstársaival kapcsolatban épp az embergyermeküket szoptató anyafarkas képét, mely Róma, az Örök Város emblémája, és amely itt tej helyett csak könnyekkel és fájdalommal táplálja mindazokat, akik odajárulnak hozzá.

„A mai hatalmasok diadalmenetében, melynek útja azoknak a testén vezet keresztül, akik ma vannak földre terítve, ott menetelnek mind a hajdani győztesek”, írja Walter Benjamin. „Régi szokás szerint végighordozzák a zsákmányolt holmikat is. Nevük: kulturális javak. Mint várható, a történelmi materialista idegenkedve nézi őket. Mert a kulturális javak, amit csak lát, mind olyanok, hogy nem tud borzongás nélkül gondolni eredetükre. Nem csak a nagy zsenik kínlásának köszönhetik

¹⁶ David A. Klinsky: *Unheimliche Räume und ortlose Orte*, übersetzt.: Karl-Jakob Lütz, Berlin, Hammel Verlag, 2002, 71.

¹⁷ Mintha lenne egy központi aspektus, melyből egységes Helyként és Otthonként egybevágható a sok-sok felkeresett tér. Roland Barthes írja az Eiffel-toronyról, hogy a torony túllép a látni és látszani kettősségén, olyan önmagában teljes tárgy, amely a tekintet minden aspektusát magában foglalja. A torony panorámaszerűen strukturalja Párizst, vagyis olvasásra kínálja fel, miközben önmagát megvonja abból a látványból, melynek középpontját képezi. Tehát egyfajta mindig távollévő centrum, mely csak akkor képes tudássá egységesíteni a látványt, ha egy alapvető nem-tudás körül rendezi el a teret. (Roland Barthes: *Az Eiffel-torony*, ford.: Ádám Péter, Café Babel, 1996/20. [TEST], 23–36.)

¹⁸ Ehhez Piranesival kapcsolatban lásd Andreas Huyssen *Nosztalgia a romok iránt* című tanulmányát Szele Bálint fordításában (Árgus, 2009/1–2, 94.); Meryonhoz pedig Benjamin Baudelaire-tanulmányának vonatkozó részét: W. B.: *Angelus Novus*, ford.: Bence György, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 913–917.

¹⁹ Nem véletlen, hogy Baudelaire éppen annak a Victor Hugónak ajánlja a verset, aki egyébként *A párizsi Notre-Dame* és a *Nyomorultak* lapjain a most eltűnő középkori városszerkezet egyik legnagyobb krónikása és diagnosztája volt, és aki a *Romlás virágai* megjelenése idején maga is száműzetésben élt, a Haussmann mögött álló III. Napóleon autoriter hatalmának való ellenszégülése miatt, hasonlóan a vers konkrét és szimbolikus száműzöttjeihez.

létüket, hanem a névtelen kortársak robotjának is. Nincs olyan dokumentuma a kultúrának, amely ne volna egyben a barbárságnak is dokumentuma. És ahogy maguk a javak nem mentesek a barbárságtól, az áthagyományozás folyamata sem az, amelynek során egyik kézből a másikba kerülnek.”²⁰

Sebald hőseit is pontosan ez a borzongás járja át, mikor a modern világ kulturális javaira tekintenek.²¹ Erre a legszebb példákat a *Szaturday gyűrtői* című kötet szolgáltatja, ahol a narrátor az angol keleti partvidék városkái között tett gyalogtúrái során egyre-másra az európai (főleg brit és belga) gyarmatbirodalmak emlékeibe botlik, a különböző fejezetek számtalan elmesélt története pedig végül egy hihetetlenül lesújtó panorámává áll össze az önmagától eltelt nyugati civilizáció XVIII–XIX. században elkövetett bűneiről, melyekről ma már meglehetősen kevés szó esik, ahogyan például a cukor és a művészet története közötti összefüggésekről is:

Cornelis de Jong hívta föl a figyelmet először arra a tényre, hogy valójában rengeteg fontos múzeumot, így a hágai Mauritshuis vagy a londoni Tate Galleryt is eredetileg cukormágnás-dinasztiák alapították, vagy valamilyen más módon kapcsolatban álltak a cukorkereskedelemmel. A tizenharmadik és tizenkilencedik század során a rabszolgaság különböző formáin keresztül fölhalmozott tőke máig forgalomban van, mondta de Jong, továbbra is kamatozik, többszörösére növekszik és folyton megújul. A művészetpártolás mindig is az egyik legbiztosabb módszer volt az ilyen pénzek tisztára mosására, a festmények és szobrok megvétele és kiállítása, melynek következtében, mondta de Jong, mára már elképesztő összegek cserélnek gazdát egy-egy fontosabb aukción. [...] Bizonyos pillanatokban az a benyomásom, mondta de Jong, mintha minden műalkotás cukormázzal lenne bevonva, vagy még inkább teljes egészében kukorából készült volna, mint az esztergomi csata modellje, melyet egy cukrász készített a bécsi udvar számára, és amit Mária Terézia császárnő, legalábbis azt beszélük, egyszer teljes egészében befalt visszatérő melankolikus rohamainak egyikén.” (RS, 194)

S hasonlóként érez a később Joseph Konrad néven híressé váló leendő író is a gyarmatokról visszatérve, aki „most olyannak látta a Belga Királyság fővárosát, a maga egyre bombasztikusabb épületeivel, mintha valójában egy temetkezési emlékmű volna, melyet halott feketék testeinek tömegeire építettek, és úgy tűnt neki, az utcán járó-kelő emberek mind ezt a sötét kongói titkot hordozzák magukban.” (RS, 122)

Ezek a sötét titkok valószínűleg a minden elesettségre érzékeny Baudelaire előtt sem voltak ismeretlenek – valószínűleg ezért is emelte be versébe a néger asszony figuráját –, az ő tekintetéhez azonban még nem adódott hozzá egy olyan másik, még sötétebb tudás, mely Sebald hőseinek és nekünk már a birtokunkban van: az I. de legfőképpen a II. világháborúról és azon belül is a holokausztról szóló tudás, amelytől Austerlitznek olyan leleményesen sikerült távol tartania magát XIX. századi stúdiumai során, és amellyel kapcsolatban megvilágosodása után mégis megjegyzi, hogy pedig „a polgári kor egész építészeti- és kultúrtörténete [...] az akkor már kirajzolódó katasztrófa irányába mutatott” (AU, 152), hasonlóképpen a *Szédület. Érzés*

narrátorához, aki az 1913-as év újságjait olvasgatva arra a következtetésre jut, hogy „abban az évben minden egyetlen pont felé haladt, ahol, mindegy, mi áron, de történnie kellett valaminek.” (SzÉ, 119)²²

Maga Sebald és a Sebald-olvasó persze már eleve ezzel a tudással kezd neki a regényeknek – ennek következtében pedig, hasonlóképpen a Sebald-regényekbe beillesztett fényképek közül azokhoz, melyek a későbbiekben üldöztetésre ítéltetett szereplők békeéveiről tudósítanak, voltaképpen a világháborúkat megelőző korokra és azok termékeire is azzal a kísérteties érzéssel tekint, mint ahogyan Walter Benjamin szerint a régi fotográfiákat szemléljük, hiszen a „fényképész tökéletes felkészültsége, a modell beállításának tökéletes megtervezettsége ellenére a néző mindig is ellenállhatatlan kényszert érez, hogy a képben az itt és most villanásnyi véletlenjét keresse, amellyel a valóság szinte átégette kép-jellegét; hogy megtalálja azt a jelentéktelen helyet, amelyben – rég elmúlt pillanat-mivoltában

²⁰ Walter Benjamin: *A történelem fogalmáról*, ford.: Bence György = W. B.: *i. m.*, 965.

²¹ Ez azonban nem korlátozódik a nagyvárosi környezetre. Az előző század fordulója ugyanis nem csak a kulturális javak városi koncentrációját hozta el, hanem a nagyvárosi kényelem exportját is, az immár széles tömegek által gyakorolt turizmus formájában. Az alpesi hegycsúcsoktól a tengerpartokon és fürdővárosokon át az olasz és görög kultúra emlékhelyeiig mindent behálózó vasút és a hozzá tartozó szállodák rendszerének köszönhetően ugyanis azok a kulturális javak, melyeket nem lehetett a nagyvárosokba vinni, szintén elérhetővé váltak akár egy visszahúzódó, urbánus szobatudós számára is, hiszen ellentétben a korábbi századokkal, ekkor már nem kellett földnia a nyugati civilizáció áldásait olyan helyeken sem, ahová korábban csak az igazán keménykötésű kalandorok mérszekedtek el. Ekkoriban jelenik meg az európai irodalom történetében a *grand tour* hőseinek, XVII–XVIII. század ifjú angol arisztokratáinak polgári örököse, a kulturális utazó, aki afféle világflâneurként a nagyvárosi sétáin kialakult, múltira koncentrált tekintetét immár a világ bármely tájára elviheti, hogy klasszikus európai műveltségének valódi helyszíneit is megnézzé. (Igazi őse természetesen a bibliai történetek valódi helyszíneit felkereső középkori zarándok.) Az ő esetében még fokozottabban igaz az, amit korábban a városi kószálóról elmondunk, hiszen ezekből a helyekből őt már egyáltalán nem érdekli más, csak a láthatatlan, ráadásul előfordul, hogy nem is valóban élt történelmi személyek nyomai után kutat, hanem híres irodalmi művek hőseinek fontos helyeket keres fel. Többek között ilyen jellegű utazásokról emlékezik meg Sebald első regénye, a *Szédület. Érzés*, ahol a narrátor által meglátogatott olaszországi Riva del Garda nemcsak Franz Kafka 1913-as utazásának helyszíne, de egyben a *Gracchus, a vadász* című Kafka-novelláé is.

²² Azzal, hogy Sebald mennyiségileg jóval többet beszél expliciten arról a polgári korról, a világháborúkról és a holokausztról pedig kevesebbet, viszont a polgári kor vívmányait és artefaktumait ez utóbbiak fényében vizsgálja, voltaképpen egy lehetséges művészi feloldását végzi el a világháborús borzalmakról való beszéd egyik legnagyobb paradoxonának, hiszen azzal, hogy bemutatja a világháborúk rémtetteit megelőlegező európai folyamatokat és a fejlett kapitalizmus szép új világának árnyoldalát, egyrészt tagadja azt a közkeletű és hátrító jellegű meggyőződést, mely a holokausztot a történelem olyan soha nem látott, előzmények nélküli kisiklásának tekinti, melyre sem magyarázat, sem bármilyen más értelmes reflexió nem születhet – ugyanakkor a holokausztról való beszéd ilyenfajta „eltérítésével”, a körülötte kialakított narratív hiánystruktúrákkal és ezek tematizációjával annak a többnyire hallgatással és felejtéssel elkendőzött traumatikus törésnek, radikális cezúrának is helyt ad, mely a történelmi szemponttal szemben az *egyének* életében valóban beállhat és be is állt az ilyen jellegű, végletes megpróbáltatások során (és ami persze, ahogyan a sok egyéni élettörténet egyesül, visszahat a történelem és a történelmi tudat alakulására is).

– még a mai visszatekintő számára is fölfedezhetően, beszédesen magába rejti a jövőt.”²³

Valóban kísérteties érzés ez, hiszen nemcsak a múlt betörése a jelenbe, hanem a jövő jelenléte a múltban is az Idő kizökkenését, visszahajlását jelenti, és mint ilyen, kísérteties hatást kelt – ezt pedig tovább erősíti az a tény, hogy ellentétben a világháborúk és főleg a németországi nácizmus és a holokauszt építészeti artefaktumaival, melyekkel ma többnyire csak a mindennapi élet színtereiről gondosan leválasztott, és kifejezetten az emlékezés céljára fenntartott helyeken találkozhatunk, és amelyek történeti pontosságú restaurálására, rekonstrukciójára csak egy-egy kiemelt esetben akad példa (mint amilyenek az eredeti állapotukban konzervált vagy abba visszaállított lágermúzeumok), a XIX–XX. század fordulójának épített és tárgyi környezete általában a „boldog békeidők” nosztalgikus cukormázával van bevonva, és mint ilyen, a modern európai nagyvárosok legnagyobb büszkeségeként gondos állagmegőrzés és restauráció tárgyát képezzi – ami a legtöbbször épp a világháborús városbombázások és hasonlók nyomainak eltüntetését jelenti. Ez pedig ahhoz vezet, hogy ezek a helyreállított épületek éppúgy nem tudnak semmit „Európa németek általi elfoglalásáról, az általul felépített rabszolgaállamról”, mint az *Austerlitz* főhőse, és vele együtt mintha ők is azt mondanák: „A világ számomra a XIX. század végével befejeződött.” (AU, 152) De épp a boldog tudatlanságnak ezen illuzórikus állapota, valamint az európai és nemzeti kulturális identitásban elfoglalt előkelő helyük miatt ezek az épületek, ellentétben a légerekkel és a történelmi emlékezet más helyeivel, az európai nagyvárosok mindennapi életének egyfolytában és többnyire öntudatlanul, a megszokás által vezérelt módon használatban lévő, integráns részeit képezik.

Ennek paradigmikus példái a századfordulós, nagy pályaudvarok, mint amilyen Austerlitz nagy emlékezet-sokkjának helyszíne, a Liverpool Street Station (AU, 149), hiszen itt nemcsak arról van szó, hogy a többnyire (gyarmat)birodalmi gögből és a technikai fejlődés és a kapitalizmus iránti feltétlen lelkesedésből épített impozáns üvegcsarnokok mélyen hallgatnak a saját keletkezési korukról, vagyis az építésükhöz szükséges tőke eredetéről és az őket építő egyszerű emberek kínjairól,²⁴ de az esetek többségében a későbbi világháborúk során elszendvedett sérüléseikről, az őket ért bombatalálatokról és rombolásokról éppúgy nem mesélnek, mint azokról a készséges szolgálatokról, melyekkel maguk is kollaboránsaivá váltak a háborús logisztika, elsősorban a kitelepítések és deportációk lebonyolításának.

Ezeket a helyeket látva, rajtuk áthaladva vagy más módon használva őket általában egyáltalán nem úgy tekintünk rájuk, mint a „barbárság dokumentumaira”, s nem is azzal a jóelőre emlékezésre és gyász munkára hangolt lelkiállapotban közelítünk hozzájuk, mint ahogyan a világháborús emlékhelyekhez vagy lágermúzeumokhoz. S pontosan ezért, hogy ebben a közegben a holtak, a deportáltak és kivándoroltak szellemeinek megjelenése nem természetes, mint egy emlékhelyen, hanem kísérteties: olyan reflexiók örvénybe löki a velük szembesülőt, mely elmosa

a város lakó hétköznapi élete és a történelmi borzalmak közötti határokat, s az egész várost, az egész európai modernitást egyetlen hatalmas hekatomba képében mutatja fel.

Ez a kép persze az egyszerű járókelő előtt, akit Descartes kifejezésével élve „annyira leköt a saját anyagi gyarapodása”, hogy voltaképpen süketen és vakon szeli át a városi utcákat, általában rejtve marad. Felfedéséhez a Baudelaire-i kószáló egyszerre magába és mégis mindenestül a külvilág felé fordított, melankolikus tekintete szükséges, mely a jelen képeiben folyton a múlt visszfényeit kutatja, és amely Sebald hőseinek és narrátorainak voltaképp az egész életét, létezés módját meghatározza.

NZM: A terek és helyek örvénylő egymásba csúsítása által létrejövő esemény egyszerre effektus és affektus. A beszélőt magával rántja a szédületérzés, mely az utazás eredménye, de egy rejtett értelemben a beszélő bensőségessége sem más, mint ez az örvénylő (befelé) zuhanás. A narrátor „tér-izonya” által artikulálódik, hiszen saját önidegensége a felkeresett terek kísértetiesége – másság és azonosság közti állandó csúszkálása során „fejeződik ki”. A német címben olvasható *Schwindel* főnév a német *schwindeln* igére is utal, mely csalást és alakoskodást jelent, ezzel a beszélő pszeudo-identitását, önmaga által sem átlátható inautentikusságát vetíti előre.²⁵ De ennél is erősebb a *verschwinden* vagyis az eltűnés fogalmának beíródása, mely egyrészt az érzelmihiány alakzatát olvastatja bele címbe, másrészt arra a lényegi tapasztalatra hívja föl a figyelmet, hogy a beszélő baljós szédületérzése nem (csak) valamiféle terápiás önmegismerési folyamat kísérőjelensége, hanem a teljes kioltás előérzete, hiszen egy olyan „semmi” távollétszerű jelenlétére utal, mely a sebaldi elbeszélő minden utazásának mélyén ott rejtőzik.

„Aki ennek a városnak a belsejébe hatol, sosem tudja, mit fog meglátni mindjárt, vagy ki látja meg őt a következő pillanatban. Alighogy fellépett valaki, már hagyja is el a színpadot egy másik kijáraton át. Ezek a rövid jelenetek majdhogynem *teátrális obszcenitással* bírnak és egyszersmind egy olyan összeesküvés érzetét keltik, amelynek kéretlenül és akaratlanul magunk is részesei leszünk. Ha egy ilyen, egyébként üres utcán nyomába szegődünk valakinek, elég mindössze csöppet felgyorsítani a léptünk, hogy abban, akit követünk, félelmet ültessünk el. És fordítva ugyanígy: magunk is könnyen válhatunk üldözötté.” (SzÉ, 50; kiem.: N.Z.M.) – írja Sebald Velencéről. Ezekben

²³ Walter Benjamin: *A fényképezés rövid története* ford.: Pór Péter = W. B.: *i. m.*, 693.

²⁴ Csak az *Austerlitz* címszereplője emlékezik meg az antwerpeni pályaudvar tükreit szemlélve a tükrök készítésekor felszabaduló mérges gázok miatt életüket vesztett munkásokról (AU, 15), jellemző módon franciául, vagyis a regény eredeti német nyelvéhez képest idegen nyelven, mintha a kulturális javak eredetéről szóló sötét tudás kimondhatatlan volna a beszélgetés egyébként használt nyelvén.

²⁵ Vö. Eric L. Santner: *On Creaturely Life – Rilke, Benjamin, Sebald*, The University of Chicago Press, Chicago, 2006, 124. Santner itt Alain Badiou-ra utal, aki *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil* (transl.: Peter Hallward, London, Verso, 2001) című könyvében az (ön)szimuláció és a terror belső összefüggését vizsgálja.

a sorokban érzékletesen jelenik meg az, ahogy a szédületézés paranoid szüzsék segítségével termeli újra magát. A terek és helyek irányíthatatlan transzformációja egyfajta labrintust alkot, ami rendelkezik ugyan egy baljós középponttal, „színpaddal”, de ez a középpont folyamatosan áthelyeződik. A színpadra csak azért léphet fel valaki, hogy eltűnjön, vagyis az előadás „mindig máshol van”. Ennek az önmagát megvonó középnek a működését találóan jellemzi a teatrális obszcenitás, hiszen az obszcenitás eredeti értelmében mindazt jelenti, ami egy színpadon (szcénán) kívül helyezkedik el, vagyis azt, amit nem lehet bemutatni. De mi ez az áhított, de szorongásos módon el is távolított „eredet”?

A teatralitás, vagyis a rendezett nagyformák iránti nosztalgikus és patológikus vágyódás egy olyan kulturális-történeti paradigmát idéz vissza, mely a centrális hatalom és az ész összekapcsolódását építészeti metaforákkal reprezentálja. A XVIII. századi felvilágosodás építészeti eszménye az abszolút hatalom ésszerűségét és mindenhatóságát geometriai terek megalkotásával vitte színre, de ebben a gondolkodásban benne rejtőzött egy meghaladhatatlan differencia, mely a monumentalitás „sötét középpontjaként” (Jean Starobinski) írható le. A felvilágosodás logikájának mélyén a terror színpada helyezkedik el, ahogy azt a francia forradalom városrendezési tervei is nyilvánvalóvá teszik, hiszen a nyaktílót a Carrousel téren vagy a Place des Victoires kellős közepén állítják fel. „Ez az a kétértelmű hely, ahol a forradalom új fényének a régi rend jelképes elpusztításából kell megszületnie.”²⁶

A sebaldi beszélő a helyek „belsejében” csupán a terror hiányzó színpadát képes rekonstruálni, vagyis egy olyan negatív tereket aktualizál, mely delejes vonzásával magába rántja, de rögtön el is törli az identitás lehetőségét. Az építészettörténész Austerlitz például heves érdeklődéssel viseltetik a XVIII. században tökéletesített belga csillagerődítmények iránt (AU, 17–30). A csillagszerű tizenkészség az aranymetszésből levezetett ideáltipikus forma, mely az abszolút hatalomnak és a szolgálatában álló mérnökök kreativitásának jelképe. Az építészeti „normális” méreteit meghaladó gigantomán erődök azonban legtöbbször már elkészültükkor elavultak hadászati értelemben, vagyis romszerű egzisztenciát nyerve hirdették a születésüket elrendelő hatalom irracionalitását. Breendonk erődjében 1940-ben a németek gyűjtő- és büntetőtábor rendeztek be. Amikor Austerlitz felkeresi Breendonkot, azt tapasztalja, hogy emberi szemszögből az erőd amorf betonmassza, hiszen a geometrikus alakzat csupán madártávlatból, a hatalom térképészeti tekintete számára létezik. Austerlitz számára az épület rejtett szíve nem is a csillag „középe”, hanem az a kazamatarendszerben elhelyezkedő betongödör, mely a nácik kínzókamrájaként szolgált. Ez az obszcén gödör válik az épület igazságává, noha „üres”, hiszen a terror távollétként – Austerlitz szédületézésében – van jelen.

A csillagalakzat sötét igazsága a regény további részeiben egyre univerzálisabbá válik, mert a csillagászat és az obszervatóriumok iránt is fogékony narrátor a természeti jelenségek rendszerébe vezeti át az erőszak titkosírását. Ez a paranoid természetrajz rendkívül jellemző Sebald prózájára, mert nála nem csupán

az emberi konstrukciók-épületek mosódnak egymásba a sötét középpont kísérteties vonzásában, hanem maga az embertelen természet is felveszi a rombolás esztétikájának vonásait. Vagyis a terror traumatikus eseménye megfertőzi a bejárható és megismerhető világ egészét, de ezzel a világ és a létezés „nyitottsága” be is záródik, hiszen a paranoid kószáló tekintete ugyan végtelen mennyiségű helyet képes belátni, de a helyek végül is *egyként* omlanak bele a sötét középpont transzparenciájába²⁷.

Fontos megjegyezni, hogy Sebaldnál nem egyszerűen traumatikus helyek által indukált emlékezetmozgások mennek végbe, vagyis nem arról van szó, hogy egy adott hely önidentikus múltja kísérti a teret újraíró utazót. A traumatikus hely Aleida Assman bemutatásában²⁸ egyszerre autentikus és fiktív, vagyis rendelkezik az úgynevezett „anteuszi mágiával” (Erwin Panofsky), hiszen szuggesztív hatása auratikus módon, a topográfiai-történeti „itt és most” erejével lép működésbe, de a világ muzealizálódásának és a kulturális emlékezet intézményesedésének folyamán mégis egy közteségben, az eredetiség és műviség közti intervallumban élhető meg. A traumatikus helyet továbbá palimpszeszt-jelleg és multiperspektivitás jellemzi, tehát a hagyományos emlékhelyektől eltérően nem sajátítható ki teljesen a rituális emlékezetaktusok segítségével, mert mindig marad egy totalizálhatatlan differencia vagy „törés”, ami elmozdítja a keretező-kitöltő törekvéseket.

A Sebald-regényekben nem egyes traumatikus helyek lépnek fel feszültségforrásként, hanem maga a térérzékelés traumatizálódik, vagyis az elbeszélő nem kitüntetett helyekhez rendel jelentéseket, hanem a helyek helyként való érzékelésébe íródik bele a „szédületézés”. A katasztrófa imaginárius tere egybegyűjti és homogenizálja a konkrét színtereket, vagyis bizonyos értelemben *atopikus*, hely-telen, mert mindenütt jelen van és sehol sem. Egy üres archívum tehát, mely a különböző tranzit-tereken keresztül közelíthető meg, de nem tartalmaz mást, mint ezt a kiüresítést.

(A második részt a következő számunkban olvashatják)

²⁶ Jean Starobinski: *1789 – Az értelem jelképei*, ford.: Lőrinszky Ildikó, Európa, Budapest, 2006, 68. De ezt példázzák annak a krematóriumnak a tervei is, melyről Michelet számol be: „Képzelnék el egy hatalmas, nyitott, kör alakú oszlop-csarnokot! Az oszlopfőket boltív köti össze egymással, és a boltívek alatt egy-egy hamvakkal teli urnát látunk. Közepén nagy piramis, melynek tetején és négy sarkán füst gomolyog. Hatalmas vegyi üzem, mely undor és borzalom nélkül felgyorsította volna a természet munkáját, szükség esetén akár egy egész nemetről gondoskodhatott volna, s abból a beteges, viharos, mocskos állapotból, melyet életnek neveznek, a tiszta láng erejével átszűrte volna a végső pihenés békés állapotába.” (Michelet: *La Révolution [A forradalom]*, XXI. Könyv, I. fejezet, idézi: Starobinski, *u.o.*)

²⁷ Schein Gábor a sebaldi szédületézését úgy értelmezi, hogy a tér hétköznapi, lineáris szerkezetét az imaginárius hatalmi struktúra „zárt egysége” megbontja-kibillenti, ami ahhoz vezet, hogy a beszélő állandóan úgy érzi, mintha egy útvesztőben (vö. teatrális obszcenitás) bolyongana: „Az egység hatalmával átítatott zárt tér nem egyéb, mint börtön, temető, az elkárhóztak lakhelye, az emberit eltárgyiasító gyilkos masinéria, amelyben az emberi tartalom csak esztétikai formát öltött tagolatlan kiáltásként törhet át.” (Schein Gábor: *Labirintusok és egyenesek*, Műút, 2008010, 77.)

²⁸ Aleida Assman: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, C. H. Beck, 2006, 223–226.

▸ *Bárány Tibor*

Rémeink kielevenednek

(*Düledék palota.*

Klasszikus rémtörténetek. Szerkesztette: Sárközy Bence, Magvető, 2009)

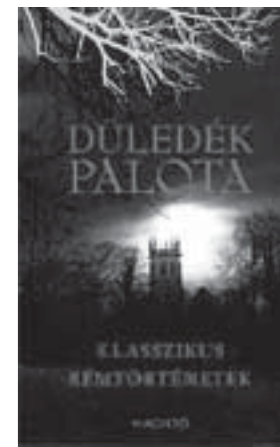
Sir Walter Scott ráérősen mesélő, jó kedélyű elbeszélőjének alighanem igaza van: „Ugyanakkor az is tagadhatatlan, hogy az olyan történetek, amelyek valamely természetfeletti esetet mondanak el, élőbeszédben előadva sokkal nagyobb hatást keltenek, mint nyomtatásban. Hiába ugyanazok a fordulatok, világos nappal s könyvben olvasva a történet csekélyebb benyomást kelt, mint amit szóban előadva tesz a kandalló köré gyűlt hallgatóságra, mely feszült figyelemmel kíséri a hitelesség kedvéért aprólékosan részletezve elbeszélte esetet, a mesélőt hallgatva, aki titkokat sejtetően suttogóra fogja hangját, ahogy története a félelmetes és természetfeletti fordulathoz közelít.” Persze aztán – a szabadkozás kötelező körein túlesve – Scott narrátora is végigmeséli a történetét a tábornokról, aki egy vidéki angol kúriában éjszakázva közelebbi kapcsolatba kerül egy tizenhetedik századi dáma kísértetével. (A dáma igencsak megéri a pénzét: oly sok bűn terheli a lelkét, hogy kései leszármazottja nem hajlandó mind elősorolni őket; „érd be annyival”, kéri a tábornokot s egyben az olvasót, „hogy ama végzetterhes kamra vérfertőzős és szörnyű, természet ellen való gyilkosság színhelye volt”.) Scott elbeszélője pontosan tudja, hogy egy – mégoly kedélyes – rémtörténet narrátorának illő megosztania történetmesélői felelősségét, így idejekorán leszögezi: a derék tábornok esetét az „ünneplelt litchfieldi Seward kisasszony” előadásában ismerte meg, aki egykoron biztosította róla hallgatóságát, hogy a történet hiteles forrásból származik. Kétszeres eltávolítással van tehát dolgunk: mind az elmesélt történet hitelességeért, mind az elbeszélés retorikai erejéért a szöveg terében közvetlenül meg nem jelenő Anna Seward kisasszony szavától – miközben (részben) éppen e kettős eltávolításban ismerjük fel azokat az irodalmi konvenciókat, amelyek automatikusan előhívják belőlünk a lehető legközvetlenebb azonosulást a szöveggel és a szereplőkkel.

A *Düledék palota* címmel megjelent rémtörténet-antológia remek képet rajzol egy irodalmi műfaj fejlődéséről – egy olyan műfajéről, amely Magyarországon a legutóbbi időkig szinte láthatatlan volt a professzionális irodalomértelmezők számára. (Akárcsak minden más műfaj, amelyet a „lektűr” címkéjével szokás ellátni, ezáltal kizárva a kritikai figyelemre és tudomá-

nyos elemzésre méltó magaskulturális termékek, rövidebben: a „műalkotások” köréből.) A kötet írásai alapján nyomon követhető, hogyan alakult ki a rémtörténet konvenciórendszere; mely (tágon értett) poétikai problémák hívták életre éppen ezeket a műfaj konvenciókat; hogyan differenciálódott szép lassan, fokozatosan a konvenciórendszer, s jelent meg egyebek közt a misztikus horror és a finom lélektani ábrázolásban érdekelt thriller mint alműfaj; hogyan vették át a főszerepet a már kialakult, megszilárdult konvenciókat biztos kézzel alkalmazó profi mesterírók, s ezzel párhuzamosan hogyan próbálták mások új poétikai problémák megoldására, új irodalmi tartalmak kifejezésére használni ugyanezeket a konvenciókat; végül hogyan jelent meg a színen a konvenciók radikális kiforgatása, s hogyan hatott ez vissza magára a konvenciórendszerre. E legutóbbi mozzanat jóval kisebb hangsúllyal szerepel a kötetben, mint a korábbiak. Egyrészt azért, mert a kötet szerkesztőjét szemmel láthatóan jobban érdekli a rémtörténet konvencióinak működése, mintsem azok kiforgatása; másrészt pedig azért, mert a válogatásban csupán rövidpróza kaphatott helyet, regényrészletek vagy hosszabb írások részletei nem – márpedig a konvenciók kiforgatásának és radikális összekeverésének elsődleges terepe a regény, a szubverzív műfaj irónia működése komolyabb terjedelmet kíván.

A kötet íve lenyűgöző: az első műfaj fecskéktől – némelyikük mai szemmel is érdekes (például Washington Irving, vagy természetesen Edgar Allen Poe műve), némelyiknek csupán dokumentumértéke van (például a valószínűleg tévesen Anna Laetitia Aikinnek tulajdonított rémtörténet-töredéknek, vagy Byron befejezetlen vámpírtörténetének) – az említett fokozatokon keresztül egészen a két záró írásig, Walter de la Mare káprázatosan bonyolult, lenyűgözően fekete humorú, elképesztő nyelvi és lélektani fantáziával megírt ironikus pszicho-thrilleréig, valamint a Conan-történetekkel híressé vált Robert E. Howard kiszámítható, sablonos, kizárólag elkopotott nyelvi kliséket használó tucat-horrontörténetéig. (Stephen King szerint Howard műve, *A pokol galambjai* a huszadik századi horrorirodalom egyik csúcsteljesítménye. Annyiban kétségkívül igaza van, hogy Howard profi módon alkalmazza a többé-kevésbé készen kapott konvenciókat – olyannyira profi és olyannyira érdektelen módon, hogy a keletkezése óta eltelt több mint hetven év nem sok nyomot hagyott a szövegen: a rasszista mellékhangsúlyoktól eltekintve ma is megjelenhetne bármelyik színes folyóiratban.)

A rémtörténet világos olvasati szerződést kínál: amennyiben hajlandóak vagyunk empatikus olvasóként viselkedni, tehát a legközvetlenebbül azonosulni a számunkra felkínált olvasói perspektívával, olyan érzelmi és hangulati reakcióknak (hozza-vetve: félelem és szorongás) válhatunk alanyaivá, amelyek – legalábbis szélsőségesen intenzív változataikban – nem jellem-



zik a mindennapjainkat. Nem mindennapi reakciókhoz nem mindennapi kiváltó okok szükségesek: annak tapasztalata, hogy a világ – akár a fizikai tárgyak világa, akár az emberi psziché – *radikálisan másképpen* működik, mint ahogyan előzetes ismereteink alapján feltételeztük. (A film esetében nincs szükség ilyesféle kiváltó okra: esetenként egy erős audiovizuális hatás is megteszi. Bár pusztán az ijesztgetés különböző formanyelvi gesztusait ismételtető filmeket aligha tartanánk sikerült horrorfilmeknek.) A világ nem úgy működik, ahogyan korábbi tapasztalataink alapján várnánk: a halottak feltámadnak és gyilkolni kezdenek, a túlvilág szellemei birtokba veszik az erre alkalmas helyeket és személyeket, a jövőbeli és múltbeli események megmutatják magukat az őket valami rejtélyes okból kifolyólag észlelni képes embereknek, a fizikai világ törvényei megváltoznak, a természeti folyamatok egy tudatos ágens szándékaira kezdenek utalni, jelentésük lesz – vagy mindez belül, a főhős pszichéjében játszódik le. A kellően empatikus olvasók számára nem jelent lényegi különbséget, van-e „racionális” feloldása az eseményeknek (ti. hogy minden furcsaság az elbeszélő megtévelyődésével magyarázható): az emberi elme összeomlása legalább olyan rémisztő, mint a külvilágé, főként ha ezt az összeomlást a lehető legközelebről, magának az elmének a perspektívájából figyeljük meg.

A radikális másság (kissé félrevezető kifejezéssel: a „természetfeletti”) tapasztalata csak akkor borzongató vagy rémületes, tehát csak akkor váltja ki a szükséges intenzív érzelmi és hangulati reakciókat, ha a *mi* világunk tapasztalatáról van szó. A rémtörténetek szerzőinek tehát el kell kerülniük, hogy a radikális mássággal való találkozás feloldódjon a pusztá fantasztikumban – ám arra is ügyelniük kell, nehogy úgy érezzék az olvasók, hogy a szöveg közvetlenül a legfontosabb *common sense* vélekedéseik feladására kényszeríti őket. Sem túl távol a hétköznapi tapasztalattól, sem túl közel hozzá: e poétikai program ideális megvalósítása paradox módon a narratív eltávolítás különböző technikáinak alkalmazását követeli meg. A *Düledék palota* szövegei jellemzően kétféle megoldást választanak: vagy többszörös áttétellel, több elbeszélő képzetes közbeiktatásával mesélik el a különös eseményeket, ahol is a sorban első figura szavahihetősége kezeskedik úgy-ahogy a történet hiteléért (lásd Sir Walter Scott Sewald kisasszonyát); vagy pedig első személyű narrátort alkalmaznak, akinek megbízhatóságával (épelméjűségével) kapcsolatban joggal merülhetnek fel kételyek az olvasóban. Vagy, és ez lenne a harmadik, egyben legritkábban alkalmazott megoldás: olyan történetet mesélnék el, amelyben az események különös, irracionálisnak tűnő egybeesése teljes egészében a véletlen számlájára írható. (Jó példa erre Jack London rövid elbeszélése: a hűtlen asszony éppen annak a hajónak a fedélzetén köt házasságot egy férfival, amely elhagyott völgyének holttestét szállítja – és persze mondani sem kell: a boldogító igen kimondásának pillanatában a hullá a hulla, hogy nem, az ifjú pár közé zuhan, új értelmet adva a címnek: *Míg a halál el nem választ.*)

A poétikai feladvány tehát világos: erős olvasói azonosulást kíváltani (részben) a narratív eltávolítás eszközeinek alkalmazásá-

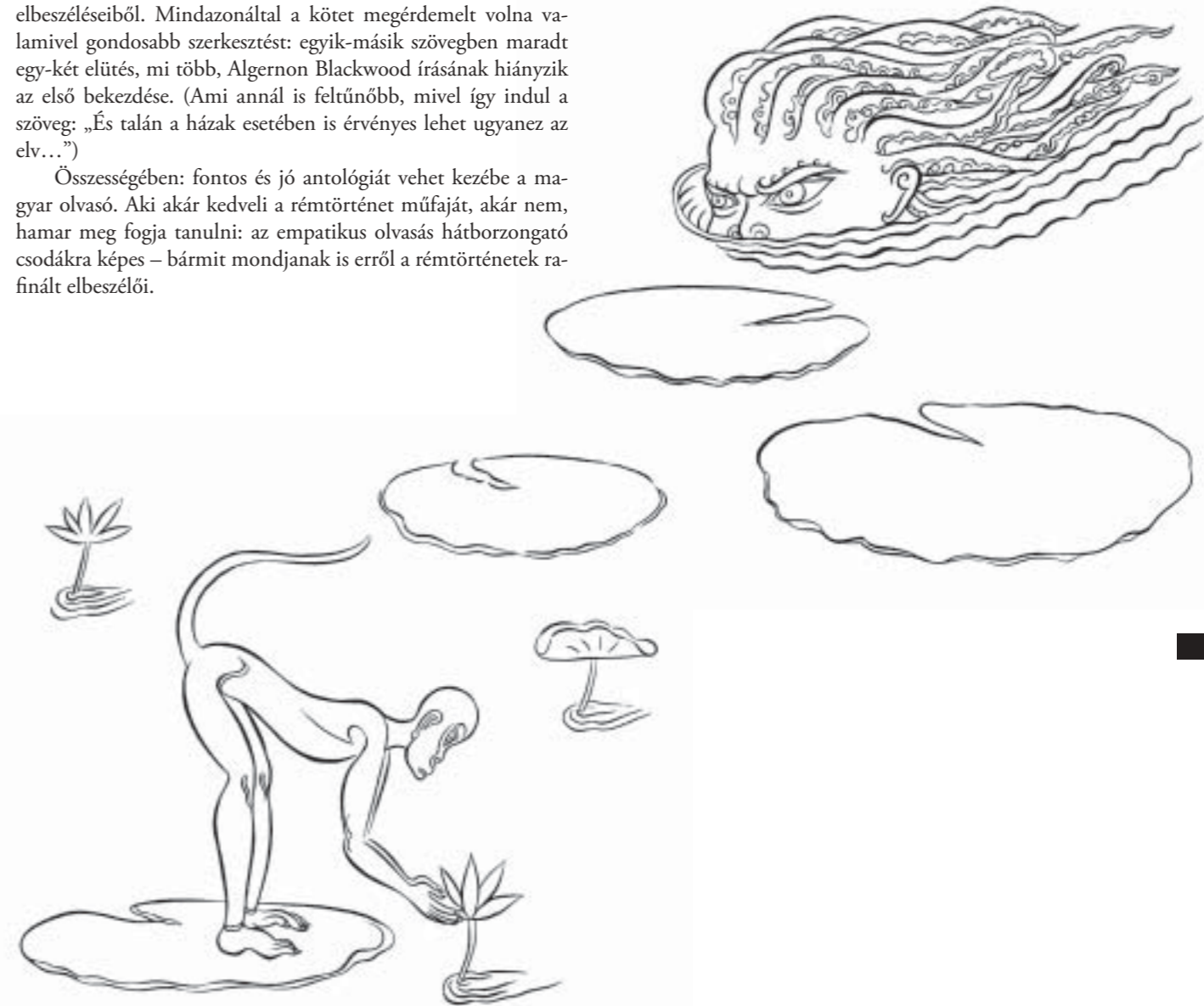
val. A *Düledék palota* tanúsága szerint az angolszász rémtörténet-irodalom klasszikus szerzői nagy variációs gazdagsággal oldották meg a feladványt. (Egyúttal azt is világossá téve, hogy a kreativitás nem csupán az irodalmi konvenciók felforgatásában vagy radikális újraírásában nyilvánulhat meg; a konvenciók biztos kezű alkalmazása is teret nyithat számára.) Ám a *Düledék palota* nem egyszerűen fejlődéstörténetet rajzol a korai műfaji próbálkozásoktól a profi írók – Dickens, Stevenson, Kipling, Conan Doyle, Stoker, Lord Edward Dunsany, H. P. Lovecraft stb. – által tökéletesített, „mintaadó” változatokon át a kevésbé érdekes, tisztos iparosmunkákig. (Bár azt azért megmutatja, hogy a műfaji kódok automatizálódása a nyelvi egyszerűsödés irányába mutat: ha a megkívánt olvasói reakció elsősorban a konvenciók felismerésén múlik, nincs szükség nyelvileg finoman megmunkált szövegre a poétikai sikerhez. Ha az olvasó amúgy is megleveníti a démonokat, unalmas, klisékkel operáló elbeszélői nyelv is megteszi; gondoljunk csak Robert E. Howard már említett novellájára.) Egyfelől félrevezető profi írókról és tisztos iparosokról beszélni: a Magyarországon kevésbé ismert szerzők – például: Washington Irving, Charles Robert Marutin, Elizabeth Gaskell, Joseph Seridan le Fanu, Robert William Chambers, Montague Rhodes James, Algernon Blackwood, Edward Frederic Benson, Arthur Machen – műveinek színvonalá, érdekessége általában nem, vagy nem sokkal marad alatta a nagynevű szerzők elbeszéléseinek. Másfelől pedig az egyenes vonalú fejlődés képze is félrevezető: a műfaji konvenciók kialakulásával és megszilárdulásával mindig is együtt járt a műfaj önmagán túlmutató lehetőségeinek feltérképezése.

Charlotte Perkins Gilman remek elbeszélésében, *A sárga tapétában* a *common sense* hiteinket és kulturális beidegződéseinket felülíró radikális másság tapasztalata fokozatosan a női tapasztalattal válik egylényegűvé: az első személyű narrátor megtévelyődése egyenesen következik abból, hogy korának férfitársadalma nem engedi, hogy tapasztalatait és szorongásait a saját módján artikulálja, s a saját eszközeivel szabaduljon meg démonaitól (amelyek a női perspektíva irányából rögvest nem is tűnnek démonoknak). Henry James novellájában a főhős és a főhős leendő anyósa kivételével mindenki más számára láthatatlan férfi jelenléte mintegy metaforikusan leképezi a párkapcsolatot tönkretető ösztönös érzelmek és az ebből eredő elfojtott büntudat kialakulását. Algernon Blackwood elbeszélésében az éjszakai kísértetvadászati pszichológiai kísérlettelé változik: a főhős és kalandos kedvű nagynénje kínos precizitással regisztrálja, hogy a félelmetes események milyen ösztönös és tanult reakciókat váltanak ki belőlük. Poe műfajteremtő klasszikusként emlegetett novellájának olvasója mindvégig nem tudja eldönteni: a *Ligeia* romantikus misztikus történet a szerelem túlvilági hatalmáról és a ráció uralma alóli felszabadulásról, vagy inkább a gótikus és a romantikus rémtörténet konvencióit ütköztető szatirikus paródia. Herman Melville remek novellája, *A villámhárítás ember* esetében a helyzet egyértelmű: az írás csattanós válasz azoknak, akik „útra kelnek, ha vihar közeleg, és vidáman üzletelnek az

emberek félelmeivel” – tehát egyben a rémtörténet-műfaj konvencióinak sziporkázóan szellemes elutasítása. Akárcsak a Saki álneven író Hector Hugh Munro rövid elbeszélése, *A nyitott ablak*, amely a következő legendás mondattal zárul: „Romance at short notice was her speciality” (Bart István fordításában: „Mindig is az volt a legnagyobb erőssége, hogy mindenről tüstént eszébe jutott egy történet”).

A kötet fordítói – elsősorban Bart István, Bényei Tamás, Kászonyi Ágota, Kabdebó Flórián, Nádasy Ádám, Nagy Gergely, Rakovszky Zsuzsa, Székely János és Totth Benedek – remek munkát végeztek. A válogatás is minden dicsőretemet megérdemel: a *Düledék palota* valóban bőséges, átfogó és reprezentatív válogatást közöl az angolszász rémtörténet-irodalom klasszikus elbeszéléseiből. Mindazonáltal a kötet megérdemelt volna valamivel gondosabb szerkesztést: egyik-másik szövegben maradt egy-két elütés, mi több, Algernon Blackwood írásának hiányzik az első bekezdése. (Ami annál is feltűnőbb, mivel így indul a szöveg: „És talán a házak esetében is érvényes lehet ugyanez az elv...”)

Össességében: fontos és jó antológiát vehet kezébe a magyar olvasó. Aki akár kedveli a rémtörténet műfaját, akár nem, hamar meg fogja tanulni: az empatikus olvasás háttorzongató csodákra képes – bármit mondjanak is erről a rémtörténetek rafinált elbeszélői.





NÉMET

Három nap alatt tizennégyszer 25-30 perc szerzői felolvasás a héttagú zsűri előtt, majd hozzávetőleg ugyanilyen hosszú vita a zsűritagok részvételével a klagenfurti ORF-Színházban, visszafogott díszletek között. Semmi hűhó. A szerző felolvas, a közönség vele olvas, ha kedve tartja, vagy rábízta magát az író előadására, amely hol segíti, hol hátráltatja a szöveg hatását. Az ORF és a 3Sat által rögzített felvételeken ugyanazok a képek váltakoznak: szerző, zsűri, Ingeborg Bachmann egyik portréja, a közönség. Sokan gondolják úgy, hogy a Bachmann-díj és Német Irodalmi Napok változtatásra szorul, pörgősebb műsor kellene, sőt egyes önjelölt újítók szerint akár el is lehetne hagyni a felolvasásokat, inkább töltse le ki-kimagának a szövegeket a netről. Nyilván ez is egy lehetőség – amellyel a rendezvény honlapját használva (<http://bachmannpreis.eu/de>) most is élhet bárki –, amelyet azonban annak ellenére, hogy esetenként én is szívesebben olvasom csak a szöveget, mégis lehet, hiszen éppen ez a sallangmentesség teszi lehetővé, hogy a klagenfurti Német Irodalmi Napokon vagy amikor a felvételeket nézzük, csak az irodalomra, a szerzőre és a szövegre koncentráljunk. És habár a lapok többsége elégedetlen volt az idén mind a szövegek átlagos színvonalával, mind a zsűri vitáinak hevületével, én azt emelném ki, hogy mindig vannak nagyon jó szövegek, és ha akadnak is kivételek, általában azért ezeket díjazzák.

„A Kikötői hírekben az a legjobb, hogy csöppet sem szentimentális”
(Cate Blanchett, a Kikötői hírek c. film szereplője)

„A Kikötői hírek arról szól, hogyan találunk közösségre az egyes emberek”
(Julianne Moore, a Kikötői hírek c. film női főszereplője)

A zsűri idén az Ingeborg Bachmann-díjat a mezőny mindenféle szempontból legérettebb indulójának, Peter WAWERZINEKNEK ítélte oda *Rabenliebe* című regénye egy részletéért. Az idén ősszel a berlini Galiani Kiadónál megjelenő regény címe talán *Szívtelen szeretet* lehetne magyarul. Az 1954-es születésű szerző hosszú évtizedeken át küzdött az anyaggal, mire képes volt szavakba önteni és nyelvileg megformálni élete meghatározó traumáját: édesanyja akkor két éves fiát az NDK-ban hátrahagyva nyugatra szökött. Az *Ich finde dich* azaz *Megtalállak* című részlet azt beszéli el túlnyomórészt a gyermeki én szemszögéből, ahogyan négyéves korában egyik árvaházból a másikba szállítják egy nagy fekete Csajkában, majd sajnálkozva rácsodálnak a kedves gondozónók a cérnavékony, visszamaradt fücskára. Szomorú történet, amely a visszatekintő felnőtt én helyesbítése által válik igazán szívszorítóvá, amikor arra reflektál, hogy a Csajka, a kor limuzinja csupán évek szívós munkájával kifejlesztett illúzió, vigasz a csattogó motorkerékpár helyett. Az igényes próza rétegei nemcsak az eseményeket megelő gyermeki én és az azokra visszatekintő, emlékezve rekonstruáló felnőtt én pozíciójának váltakozásából fakadnak. A köd, németül *Nebel*, amely nem más, mint a *Leben*, vagyis élet visszafelé olvasva, valamint a tél és a hó vezérmotívuma adja a szöveg allegorikus hátterét, míg a számos különböző műfajú intertextus, a gyermekek elleni erőszakról tudósító rövid hírek, vers- és könnyűzenei idézetek, valamint a hangképzés és a nyelv elsajátításának tankönyvi leírása korántsem céltalanul töri meg az elbeszélés folyamatát és stílusát. A négyéves főszereplő az új otthonba érkezésekor ugyanis egyáltalán nem beszél. A beszéd elsajátítása, megtalálása, a téma artikulálása számára éppen olyan nagy feladat, mint a szerzőnek az emlékezés. „Úgy véltém, ha az írásban odaajándékozom magamat, megmenekülök az emlékezés ördögi körétől. Írás közben azonban mélyebben hatoltam emlékeimbe, mint szerettem volna” – áll a felolvasott részlet előtt, amelyet nemcsak a zsűri, de a közönség is a legjobbnak ítélt.

A verseny másik két díjat is egy-egy olyan regényrészlet nyerte el, amely hamarosan teljes terjedelmében kapható lesz a könyvesboltokban. A svájci származású, pillanatnyilag Berlinben élő, mindössze 24 éves Dorothee ELMIGER érdemelte ki a kelag-díjat *Einladung an die Waghalsigen* (*Meghívó a vakmerőknek*) című regénye részletéért. A műben egy posztapokaliptikus, magányos tájon a mindössze egy testvérpár által képviselt ifjúság egy töredékes mini könyvtár könyvei, százéves újságok, még régiebb térképek és fotók, valamint a környéken tett rövid felfedező utak alapján próbálja rekonstruálni a világ képét és keresi, egy szebb jövőben bízva, a Buena Venturát, a nagy folyót. Az alapvetően intertextuálisan szerveződő és a töredékesség által meghatározott szöveg elsősorban eredetiségével és rafináltan megnyitott játéktereivel győzte meg a zsűrit. Judith ZANDER, *Dinge, die wir heute sagten* című regénynek részlete kapta a 3Sat díjat, az Ernst Willner Díjat pedig Aleks SCHOLZ *Google Earth* című elbeszélése érdemelte ki.

A bevezetőben már említettem, a szerzői felolvasás nem mindig válik egyértelműen a szöveg javára. Nézetem szerint éppen a szerzőnő láthatóan gondosan megkomponált, lélegzetelállítóan gyors tempójú és változatos hanglejtésű, teatrális előadásmódjának lett áldozata Verena ROSSBACHER *schlachten. Ein Alphabet der Indizien* (magyarul a bővebb kontextus ismerete nélkül *mészárlás. A közvetett bizonyítékok ábécéje* lehetne) címet viselő regényrészlete. Pedig maga a szöveg nagyon érdekes és összetett. Egy férfi ül a vonaton és gondolkodik. Pontosabban valami gondolkodik benne, aminek egyáltalán nem örül. Hiába próbál azonban a tájba feledkezni, újra és újra gondolkodáson kapja magát. A táj elemei és színei felől induló gondolatok megzabolázhatatlanul csaponganak és sem az ábécé, sem a geometria nem segít megfékezni őket. Felbukkan egy festmény, valamely Angyali üdvözlés és annak képi elemei valamint az üdvözlés történetének profán átfordítása, amely szerint Gábrriel teherbe ejti Máriát. Később ugyanebben a témakörben egy metszett fa kép kapcsán a kis Jézust a hátán vivő Szent Kristóf és a „felszarvazott” Szent József felé kalandoznak el a gondolatok, egyre azon igyekezve, hogy egy ominózus májusi nap és a kút melletti találkozás emlékét elnyomják, míg a szöveg vége felé közeledve egyre erősebben tör elő a vad szexuális vágy és a gyilkos agresszió. Egy szörnyű gyilkosság sejlik fel a képek hátterében, melyet áttételesen a mókus fejét csőrével kegyetlenül szétzúzó varjú képe jelenít meg és amelyről a szöveg alapján csak feltételezhető, de biztosan nem állítható, hogy a férfi, akinek gondolatait olvassuk, valóban elkövette-e vagy sem. „Hogy igaz-e bármi is. Hogy nemcsak szerkezet-e az egész és mint valami mozgékony mechanika, eltörnek az ujjak, ha belenyúlunk. A gondolkodás, az emlékezés, a nő, ő vajon igaz-e, a nő, a gyerek, de valami keveredés van a fejben, a francba, egy fej, egy fej, az nem vurstli, de a gyerek gondolata, és a feje, mint a pihe, egy nő és az ő felesége, hogy egy nő az ő felesége volt, hogy valami forró fájdalom áttúr rajta és újra kockákra szaggatja, és nincs ott semmi [...], semmi sincs a világon, ez marad, ez marad: semmi olyan munkálkodás a fejben, mint a zongora használata, hogy valamit gondolt, de ezt nem szerette. Ezt nem szerette.” A zsűri elnöke szerint a szöveg erénye, hogy a gondolkodást próbálja meg lekövetni, míg más zsűritagok túlzottan művinek, deklaratíve művészkedőnek vélték a többek között a nőies káoszt a férfias renddel ütköztető gondolatmenetet. Engem ugyanakkor nem győzött meg a zsűri vitája arról, hogy például a fent vázolt látens cselekményt felfedezték volna. Így hát, ha a fent említett önjelölt újítókhoz én is csatlakozhatom egy gondolattal, szívesen venném, ha a szerzők is lehetőséget kapnának, hogy a vita végén vagy közben néhány szóban reflektáljanak a neves kritikusokból és irodalomtudósokból álló zsűri véleményére.

(Paksy Tünde)

ANGOL

Kezdjük azzal, ami a kikötő legalapvetőbb feladata (nekem pedig szívügyem): az összekötés. Egy újabb kapcsolatot hozott létre Géher István frissen megjelent, kiváló FAULKNER-fordítása, az *Augusztus fénye*. A Kalligram Kiadó William Faulkner-sorozatának második darabja ez a regény (az első *A legyőzettek* Pék Zoltán fordításában, Géher István szerkesztésében), amiben a várandós Lena Grove próbálja utolérni születendő gyermekének apját, és alakja körül az áldozatkész, bevallatlan szerelem és a gátlástalan önzés drámája bontakozik ki, több, lassan kibomló talány árnyékában. Faulkner, az amerikai Dél magával ragadó írójának hangját Géher István pontos érzékenységgel adja vissza, és egy letehetetlen regényt ad az olvasóknak. A sorozat teljes életmű-kiadásnak készül, szeptemberre a *Sartoris* megjelenését időzítik.

A amerikai PEN Faulknerrel elnevezett díját idén egy indián származású író kapta, Sherman ALEXIE, a *War Dances* című könyvéért. Alexie nevét érdemes megjegyezni: viszonylag fiatal léteére már egy Nemzeti Könyvdíjat is elnyert 2007-ben, ifjúsági regény kategóriában (*The Absolutely True Diary of a Part-time Indian*), de díjnyertes költő és forgatókönyvíró is, mellékállásban pedig sikeres humorista. Alexie élete maga is sikersztori: az indiánrezervátumban született író hathónapos korában agyműtéten esett át. Minden várakozással szemben a fiatal Sherman Alexie kiváló tanuló, majd sikeres kosárlabdázó lett, aki a kezdeti útkeresés után az írás mellett tört lándzsát, s szinte azonnal elismerések tucatját kapta. A *War Dances* versekkel tarkított novelláskötet; középpontjában átlagemberek életének egy-egy felkavaró fordulópontja áll. A szereplőket megérett humorral, de kíméletlen éleslátással leíró történetek hangot adnak az elmondhatatlannak: a halállal való találkozásnak, egy házasság bevallhatatlan tönkremenetelének, egy politikusi fia vállalhatatlan tettének – azaz az emberi esendőségnek és az ezzel való szembenézésnek.

Egy másik fiatal író, a kanadai Yann MARTEL, akit a *Pi élete* című regény (ford. Szász Imre és Gy. Horváth László) és az érte kapott Man Booker-díj után rögtön a szárnyára kapott a hírnév, újabb mestermunkával állt elő: a *Beatrice & Virgil* c. regénnyel. A könyv semmilyen szempontból nem az, amire az olvasó számít: Beatrice és Vergilius nem Dante műzsája és kísérője, hanem kitömött állatok; és bár a holokausztról szól a regény, nem hasonlítható semmilyen eddigi holokauszt-regényhez. Martel nem a lassan megszokottá váló hiperrealista módon közelít a témához, hanem a fikció felől: egy beszélő számár és majom nézőpontját követve tudunk meg egyre többet és többet a népiátról, amit szerencsére csak a fantázia alkot újra, nem a történelem. Ha itt a Martel-olvasók felszisszennek, hogy akkor ugyanazt a jól bevált trükköt használja-e ez a könyv is, mint az előző, megnyugtatom őket: ugyan most is állatoké a főszerep, ami lassan Martel védjegyévé válik, de egyáltalán nem készült a két regény egy kaptafára. Igazából nem csodálkoznék, ha hamarosan már a *Beatrice & Virgil* díjáról szólnának a hírek.

Ha már Kanadában kalandozunk, Martel honfitársának, a méltán elismert Margaret ATWOODnak tavaly megjelent disztópiájára, a *The Year of the Flood* is felhívnam a figyelmet. Ez a könyv már a harmadik Atwood disztópikus sci-fijeinek sorában; az előző kettő közül magyarul csak *A szolgálólány meséje* (ford. Mohácsi Enikő) olvasható, az *Oryx and Crake* még nem jelent meg itthon fordításban. A mai özvíz már nem a divatjamúlt vizes módon érkezik: a huszadik században több más formáját is megismertük az emberiség kiirtásának. Atwood ebből egyet kezd el boncolgatni: mi lenne, ha egy járvány kiirtaná az emberiség nagy részét? A megmaradtak hogyan birkóznak meg a megváltozott körülményekkel? A már korábban az *Oryx and Crake*-ben is megjelent Isten Kertészei szektának az egyik nőtagja, Toby is túléli a vírust: ő az egyik főszereplő; a másik, Ren egy szexklub táncosnője. Kettejük váltakozó-összefonódó nézőpontján keresztül ismerhetjük meg a szép új világot, ahol akár a birkák is növeszhetnek emberi haját, és a disznók is emberi agyszövettel rendelkeznek. Mint ahogy Atwood más regényeiben, pl. a *Pénélopeiában* (ford. Géher István – az indázó, áradó, lírai mondatok jól állnak Géher fordítói habitusának) is, a *The Year of the Flood* kidolgozott karakterei is mind nők; a férfiak csak funkcionális vázlatok, mintegy zárójelbe téve.

Sodródjunk át az óceán túlsópartjára, mint Yann Martel *Pi* Patele: egy gyors hír Angliából. *Human Chain* címmel szeptemberben fog megjelenni a Nobel-díjas Seamus HEANEY legújabb verseskötete. Ha már jövődőlésre adtam a fejem, hadd térjek vissza még egy kicsit az amerikai irodalomhoz. Ott ugyanis még egy kuriózumot vár az olvasóközönség a közeljövőre: Mark TWAIN önéletrajza még sosem jelent meg csonkítatlan kiadásban – idén őszszel ezt a hiányosságot is pótolni kezdik az első kötettel. Azért kavar nagy port mostanában ez a hír, mert Mark Twainnek, aki mint egy békés, amerikai patrióta történetmondó él a köztudatban, nagyon különböző alakja tűnik elő az önéletrajzból: egy politikailag kritikus, vallási és szexuális értelemben radikális nézeteket is valló íróé. Az eddigi, szerkesztett kiadások cenzúrázták azokat a részeket, amik nem voltak összeegyeztethetőek az általános ismert Twain-képpel; az író halála után pontosan száz évvel azonban (maga Twain rendelkezett úgy, hogy száz évig ne jelenjenek meg a kérdéses részek) eljött az ideje, hogy az olvasók megismerhessék a teljes Mark Twain-életművet.

(Mihálka Réka)

FRANZIA

Párizsban remekül megfér egymás mellett óslakos és turista. Az ezerarcú város mindent megtesz azért, hogy ne csupán a messziről jött kíváncsiskodóknak kínáljon felfedeznivalókat: egész évben, de különösen nyáron egymást érik a fesztiválok, szabadtéri filmesték, kiállítások. Tavaly nyáron rendezték meg először a *Paris en toutes lettres* (Párizs csupa betűben) elnevezésű irodalmi fesztivált Párizs főpolgármestere, Bertrand Delanoë kezdeményezésére. Idén júniusban öt napon át zajlott a fesztivál, amelynek fő témája a *traversée* volt, azaz: keresztül-kasul Párizson. „Párizs szereti az írókat, a szövegeket és a szavakat [...] mert az irodalom szorosan hozzátartozik Párizs identitásához” – egy mondat a beköszöntő sorokból. Egy másik gondolat: „a könyv lesétál az utcára, gyalogol, vagy éppen hajóra száll vagy buszra, parkokat hódít meg, elfoglal egy teraszt, egy hidat, akár bankettet is szervez.” Pierre Dumayet mondata lett az esemény mottója: „Lire est le seul moyen de vivre plusieurs fois.” („Az olvasás az egyetlen módja annak, hogy megsokszorozódva éljünk.”) Victor Hugo háza Párizs legszebb terén, a Place des Vosges-on található, itt adtak randevút egymásnak a nagy író rajongói, hogy felolvasással egybekötött pikniken ünnepeljenek, majd innen indultak közös sétára különféle regénybeli, de valós útvonalakon. De volt kincskeresés is a Szajna partján: írói idézeteket kellett felfedezni és összegyűjteni a bouquiniste-ek ládáiban. És természetesen az összes városi könyvtár hangsúlyosan kivette a részét a programok szervezéséből: az alapkonceptió szerint származás és társadalmi helyzettől függetlenül kínálnak kicsiknek és nagyoknak újfajta kulturális szolgáltatásokat és rendezvényeket. A könyvtárnak mindenki által elérhető helynek kell lennie!

Laurent GAUDÉ Goncourt-díjas író (2004: *Le soleil des Scorta* [*Scorták napja*]) és jelentős színházi szerző. Új regénye (*Ouragan* [*Hurrikán*], Actes Sud) a közelmúlt egyik szörnyű eseményét eleveníti fel, a 2005-ben New Orleanszt sújtó Katrina-hurrikán okozta katasztrófát. A műben percről percre nő a fenyegetés anélkül, hogy bárki is néven nevezné a ciklont. A szereplők elbeszéléseiből fokozatosan rajzolódik ki a pusztulás réme, az elemek tombolása, saját szorongásaik és halálfélelmük. A majdnem százestendős Josephine saját gondoljait mellett az egész amerikai négerség problémáit is cipeli. Tulajdonképpen várja a közelgő tragédiát, hogy távozhasson immár a földi létből. Keanu, aki hat éve hagyta el a várost, hogy Texasban próbálja szerencsét, most sietve indul New Orleansba fia és egykori szerelme megtalálására. A regény az apokaliptikus élmény hű képét nyújtja, ugyanakkor humánnummal teli emberi sorsokat sikerül megragadnia.

Marc DUGAIN különös figurája a francia irodalomnak. A szene-gáli születésű író jelenleg 53 éves, eredetileg sikeres üzletember volt, aki 35 évesen írta meg első könyvét, amelynek témája első világháború. További témái: az FBI, majd Sztálin Oroszországa. Mostani regényének (*L'insomnie des étoiles* [*A csillagok álmatlansága*], Gallimard) ideje a II. világháború, annak is a vége, a helyszín pedig Dél-Németország. Egy francia kapitány és emberei egy 15 éves, magányos kamaszlányt találnak egy németországi tanyán egy elszenesedett holttest mellett. Maria emberektől elvadult, beszélni képtelen gyermek, Louyre kapitány pedig nyomozni kezd feljebbvalója figyelmeztetése ellenére. Történelem és fikció hatásosan egészíti ki egymást a regényben.

Anne-Marie GARAT rendkívül sokoldalú alkotó. Filmművészetet és fotográfiát tanít, de rendszeresen alkot a szépirodalom terén is. Idén nyáron jelenik meg egy hosszabb lélegzetű trilógiájának harmadik darabja: *Pense à demain* (*Gondolj a holnapra*, Actes Sud). Az első kötet (*Dans la main du Diable* [*Az ördög kezében*]) az első világháborútól kezdődően beszél el egy család történetét, majd a második rész (*L'Enfant des ténèbres* [*A sötétség gyermeke*]) az 1930-as évektől folytatódik, hogy végül a most megjelenő kötetben eljussunk 2010 szeptemberéig. A regény monumentális, epikus freskót fest a XX. századról. Az író stílusa – film- és fotóművészeti képzettségének hála – egyedi, egyik kritikusa szerint olyan, mintha Zola találkozna Renoirral, Conraddal és Gionóval Fellini asztalánál. Anne-Marie Garatról olvasgatva nagyon érdekes magyar vonatkozásokra bukkanhatunk. Például meglepődhetünk azon, hogy 2009-ben megjelent egy könyvecskéje *Hongrie* [*Magyarország*] címmel (Actes Sud), amely szintén harmadik darabja egy trilógiának. Ez viszont nem fikció, nem regény, nem novella, nem vers, talán leginkább elmélkedés a képzelet világáról. Ami a legfurcsább az egészben, hogy az írónőt konkrétan semmi sem kapcsolja kis hazánkhoz, mégis Magyarország valamiképpen a gyermekkor szinonimájává, varázslatos szimbólummá válik a számára. Egy interjúban megvilágítja ezt a különös kapcsolatot: Magyarország az ő nemzedéke számára a XX. századi Európa megrázkódtatásait, szétszabdalt területeket, térképek újrarájzolását jelképezi, de ami nála a legfontosabb: erre a történelmi tudásra nagy mértékben ráakódik például André Kertész egy-két fotója, a Nyugat folyóirat írói, vagy az a tudat, hogy Magyarország Robert Capának is szülőföldje.

(Klopfer Ágnes)

OLASZ

Legalábbis eddig így emlékezett rájuk az utókor hivatalos történetírása, jobban mondván inkább igyekezett nem emlékezni rájuk. Pennacchi az elsők közé tartozik, akik a huszadik századi olasz történelem e szeletére, a Mussolini alapította városok mindennapjaira összpontosítja figyelmét előbb ismertető cikkekben, majd esszéketekben. Ezeknek a városoknak a szociológiájával nemigen foglalkoztak, legfeljebb építészeti szempontból vizsgálták őket mint egy korszak sajátos műemlékeit. Pennacchi ezzel a regényével egy politikai, gazdasági és társadalmi szempontból is igen összetett időszakhoz kínál új értelmezési kulcsot.

Silvia AVALLONE regénye, az *Acciaio* más eszközökkel közelíti meg a gyár-tematikát. A színhely Piombino, ez a toszkánai iparváros, ahol a Lucchini-Severstal acélgyár ad kenyeret az embereknek. Munkásváros, tipikus provinciális hely 2000-ben, amikor a munkásosztályról már nem is szokás beszélni, nemhogy regényt írni. A regény középpontjában két kamaszlány, a tizenhárom éves Anna és Francesca barátsága áll, amely egészen addig tart, amíg egyikük, Anna, megismeri a szerelmet bátyja barátjával, Mattiával. Francesca ezt árulásként éli meg, és nem tudja feldolgozni. Avallone úgy mesél a kamaszkorról, mint egy potenciális, megvalósítható lehetőségekkel teli életkorról, ugyanakkor az *Acél* nem egyszerű szerelmi történet; itt a színhelynek, az emblematikus nevű Sztálingrád utcának legalább akkora szerepe van, mint a két főhősnek. Elemző regény ez inkább, melyben a gyermekek életében jelen nem lévő szülőkről is szó van, akik a munkáslét kilátástalanságától menekülve kisebb-nagyobb családokba, lopásokba keverednek, eleve megfosztva gyermekeiket egy értelmes élettől, szó van egy társadalmi rétegről, amely minden hitét elvesztette, és a harmadik évezred modern nyomorúságában él. A gyerekek jelentik a reményt, mondta Pasolini vagy fél emberöltővel ezelőtt, de a remény is elvész, sajnos, mert belőlük is felnőttes lesz. Mondhatni, Silvia Avallone regénye nem túlságosan szívderítő olvasmány, mélabús pesszimizmus szövi át, de lebilincselő élményt nyújthat azoknak a fiatal olvasóknak, akik nem Federico Moccia vagy Niccolò Ammaniti regényeit érzik magukénak, hanem egy költőibben megformált, finomabban strukturált történetformálás vonzza őket. Silvia Avallone *Acél* című regényével máris elnyerte a Stregánál nem kevésbé jelentős Campiello-díjat az elsőkönyves szerzők kategóriájában.

(Lukácsi Margit)

Nyári hőség az irodalmi díjak jegyében: ez a szokásos képlet az olasz könyvpiacra júliusban és augusztusban. Július 2-án hirdették ki a Premio Strega nyertesét, az idén a híres „boszorkánylikórt” (lásd erről korábbi híradásaimat) Antonio PENNACCHI nyerte el *Canale Mussolini (A Mussolini-csatorna)* című regényével. Ezzel a Mondadori kiadó és a mögötte álló hatalmas terjesztői-kiadói vállalat immár megszakítás nélkül negyedszer került az élre. Valójában már amikor az ötös befutó listát nyilvánosságra hozták, többen biztosra vették Pennacchi győzelmét, hiszen viszonylag ismert íróról van szó, aki bizonyos írói karriert tudhat maga mögött. Arra viszont jóval kevesebben számítottak, hogy a latinai szerzőt egy pályakezdő, a Rizzoli kiadó huszonöt éves „versenyzője” fogja megszorogatni: Silvia AVALLONE *Acciaio (Acél)* című első regényével mindössze négy szavazattal maradt el a 133 voksot kapott Pennacchi mögött. A recenziók mindkét mű legfőbb erényének a történetmesélést tartják, azt, hogy olasz témáról szólnak, az olasz élet egy-egy olyan szeletét dolgozzák fel meggyőző erővel, élményszerűen, amely sok embernek sajátja, sokak számára hiteles, mindennapi valóság. Ezek alapján az embernek már-már az az érzése alakul ki, mintha a kortárs olasz irodalomban megnövekedett volna az igény a realizmus iránt, mintha ismét a neorealizmus, illetőleg a XX. századi olasz irodalom egyik nagy témája, az úgynevezett „gyár-tematika” törne utat magának.

Az idén hatvanéves Antonio PENNACCHI tíz évvel ezelőtt még a latinai Alcatel-gyárban dolgozott három műszakban gyári munkásként, 2003-ban figyelt föl rá a közönség, miután *Fasciocommunista (Fasiszta-kommunista)* című regényéből filmet forgattak. *Shaw 150. Storie di fabbrica e dintorni (Shaw 150. Történetek a gyárból és környékéről)*, valamint *Fascio e martello. Viaggio per le città del Duce (Fascio-köteg és kálapács. Utazás a Duce alapította városokban)* című műveit felkészülésnek tartja legújabb művéhez. A *Mussolini-csatorna* egy parasztcsalád, Perruzziék története, akiket Pó-völgyi földjükéről Agro Pontinóba telepítettek át. Ezt a vidéket a húszas évek nagy mocsárlecsapolási programja idején bonifikálták, ekkor szabadították meg a maláriától és alapítottak itt új települést, miképpen az Olaszország számos más helyén történt Szardíniától a félsziget tartományokból, elsősorban Friuliból, Venetóból és Emiliából érkezett új lakosokkal népesítették be. A Peruzzi-család feje a vasakaratú Pericle, a fasiszta párt híve, karizmatikus alak, ő győzi meg a család többi tagját – az öreg szülőket, testvéreit, Iseót, Trevest és Turatit, a sógornőit és számtalan nővérét – arról, hogy költözzenek el a Pó-síkságról. A regény legerősebb kisugárzású szereplője mégis Armida, a felesége, különleges képességekkel rendelkező, szépséges asszony, aki leginkább beszélő méhei társaságában érzi jól magát. Családragény is tehát Pennacchi műve, sok plasztikusan megformált szereplővel, olvasmányos cselekményszövésével. De nem csak ennyi; történelmi regény is egyben, autentikus történettel, melynek hősei mindennapi emberek, küzdenek a Természettel, a mocsárral, a maláriával, és végül legyőzi őket a Történelem.

OROSZ

Július 1-jén közzétették a legjobb orosz nyelvű regénynek járó Booker-díj úgynevezett „hosszú listáját”. Bekerültek már korábbi években is pályázó szerzők, de új szerzők is (pl. Andrej Ivanov, Ariadna Boriszova). A teljes lista megtalálható a Booker-díj honlapján: www.russianbooker.org.

A zsűri elnöke, Ruszlán Kirejev szerint megfigyelhető, hogy a Booker-díj földrajzilag is egyre kiterjedtebb. A benevezett könyvek között sok vidéki kiadású van, és feltűntek egészen új nevek is, mint például Andrej Ivanov, aki Tallinban adta ki regényét (*Путешествие Ханумана на Лолланд (Hánumán utazása Lollandra)*), vagy Ariadna Boriszova, akinek regénytrilógiája (*Земля удаганок (Sámánok földje)*) Jakutskban jelent meg. Annak ellenére, hogy a szövegek eléggé különbözőek, mégis észrevehető két fő tendencia. Az egyik az önéletrajzi prózák vonala, melyek Herzen *Emlékezések és elmékedések* című művének kortárs variációi, a másik irány pedig az a fajta próza, mely közvetve tükrözi a valóságot, egy új, sok szempontból viszonylagos valóságot hozva létre – ezek, ha úgy vesszük, lehetnek akár Szaltikov-Scsedrin *Egy város története* című regényének kortárs variációi. „Hogy melyik tendencia győz? Szaltikov-Scsedrinnél az előbbi győzött, hiszen életművét a *Posehonyi régi világ* című művével fejezte be. Meglátjuk majd, nálunk hogy alakul” – mondta Kirejev.

Érdekes, hogy a Booker-díj „hosszú listájára” felvett művek közül jó néhány már szerepel a 2010-es orosz Nagy Könyv-Zajoncskovszkij: *A boldogság lehetséges. Korunk regénye (Счастье возможно. Роман нашего времени)*, J. Kljujev: *Андерманир штук*, P. Kruszanov: *Holtnyelv (Мертвый язык)*, O. Pavlov: *Асистолия*, V. Pelevin: *t* és G. Szadulajev: *Шалинский рейд* című művei.

Az ötödik alkalommal meghirdetett Nagy Könyv-díjra beküldött 49 pályamű közül 14-et választott ki a zsűri még májusban. Pályázni regénnyel, elbeszélés- vagy novelláskötettel és monográfiákkal, memoárokkal is lehetett. Június 30-án indították el a közönségsvavazást a *Komszomolszkaja Pravda* internetes oldalán, ahol az olvasók tízes skálán értékelhetnek minden könyvet. A szavazás november közepén zárul le, ezután nem sokkal ki is osztják a díjakat. Három mű kivételével mindegyik olvasható az interneten (www.vesti.ru), többek között Pavel BASZINSZKIJ 634 oldalas Tolsztoj-monográfiája is – *Lev Tolsztoj: szökés az édenből (Лев Толстой: бегство из рая)*.

Száz évvel ezelőtt, az október 27-éről 28-ára virradó éjszakán, L. TOLSZTOJ (82) Jasznaja poljanai lakos titokban megszökött otthonából. Az újságok, irodalmi lapok, ismerősök, rokonok között már másnap villámgyorsan terjedt a hír, és hamar kinyomozták a szökés minden részletét. Egy apró dologra azonban máig nem derült fény, és ezt maga a szökevény sem tudta, hogy hová is szökik tulajdonképpen. Mert Tolsztoj pontosan tisztázta, hogy honnan és mi elől menekül, de nem tudta, hová, sőt igyekezett nem is gondolkodni ezen. A szerző ebből a száz évvel ezelőtti eseményből kiindulva tárja föl dokumentarista alaposággal a történetek hátterét, Tolsztoj életét. „Kivonulás vagy menekülés?” – teszi fel a kérdést, rámutatva ezzel az esemény legalapvetőbb értelmezési problémájára.

Eduárd LIMONOV legújabb művét, a *Halottak Könyve 2. – Nekrológok (Книга мертвых-2. Некрологи)* című könyvét június 7-én mutatta be Szentpéterváron. Azok számára, akiknek esetleg nem ismerős a szerző, következik néhány adat az életéről: 1974-től az Egyesült Államokban élt, '83-tól Párizsban ('87-ben megkapta a francia állampolgárságot), majd '92-ben visszatért Oroszországba, '94-ben megalapította a Nemzeti Bolsevista Pártot és *Limonka* címmel radikális lapot indított. 2001–2003 között bebörtönözték illegális fegyvertartás vádjával. A – személye és politikai beállítottsága miatt – sokak által kritizált szerző e könyve általánosságban mégis pozitív visszhangot kapott. A kötet 32 személy nekrológiát tartalmazza, akikben közös az, hogy mind Limonov személyes ismerősei voltak, de nagyon különböznek egymástól mind politikai beállítottságuk, mind szemléletük, mind Limonovhoz fűződő viszonyuk szempontjából. Szerepel köztük például Szlobodán Milosevics, Szolzsenyicin, Helmut Newton zsidó származású fényképész, nemzeti bolsevik párttársak, gyermekkori barátai és saját apja is. Lev Danyilkin kritikája szerint: „Limonov bármilyen anyaggal dolgozik. A szövegek vonzerejének kimeríthetetlen forrása az állandó kontraszt az ítéletek szinte orvosi sterilitású higgadtsága és a szerző tetteinek szinte abszolút mértékű különösége között. Limonov fantasztikusan megél mások banalitásából, rendkívül jó szimata van mások morális esetlenségéire, és rendkívüli tehetsége ahhoz, hogy úgy rakja össze a szavakat, hogy a környező világ ostobasága mindenki számára észrevehetővé váljon. Némely jellemábrázolása abszolút gyilkos természetű; mégsem arról van szó, hogy Limonov bárkit meg akarna sérteni; nem érdeklődik annyira más belső világa iránt, hogy feltétlenül belevájkáljon, hanem inkább a humoron keresztül közelíti meg – gyorsan, rutinosabban cselekszik, apelláta nélkül, egyszerűen kitérít a halottak lelkét, mint a katona mások ruháját háború idején. Szinte semmi személyes, semmilyen didaktika: »Én nem vagyok moralista és nem adok erkölcsi leckéket. Úgy fogom föl az emberek sorsát, mint lelki tevékenységük eredményét.« – idézi Limonovot. (Kis Orsolya – Zoltán Dominika)

SPANYOL

A kolumbiai függetlenség kétszázadik évfordulója alkalmából a Kolumbiai Kulturális Minisztérium rendhagyó kiadvánnyal állít emléket az együtt élő különféle kultúráknak: tizenkilenc kötetben gyűjti egybe az afrokolumbiai irodalom legkiválóbb alkotásait, költői életműveket éppúgy, mint esszét, regényt, elbeszélést, emlékiratokat vagy éppen népi mondákat.

A sorozat első kötete Manuel Zapata Olivella *Changó, el gran putas* című regénye. A sokoldalú szerző, aki egy személyben orvos, antropológus, folklorista és író, húsz évig kutatott, mígnem összeállta a regény anyaga. A szerző saját stílusát „mitikus realizmus”-nak nevezte el, mivel könyve lapjain az ősi afrikai mítoszok, mondák, hagyományok élednek újra. A joruba istenek mellett afrikai példázatok, nyelvtörök, tündérmesék, népdalok is felelvednek a műben, valamint olvashatunk az amerikai függetlenségért vívott harcok kiváló, fekete bőrű hőseiről is. A regény tehát egyfajta eredetmitosz, kultúrákon átívelő intertextusokkal.

Hazel Robinson Abrahams *No give up maan! / No te rindas!* című kétnyelvű kötete ugyancsak alapítási regény: San Andrés és Providencia elfeledett múltját igyekezik rekonstruálni, különös tekintettel a XIX. századra, tehát arra az időszakra, amikor eltörölték a rabszolgaságot. A regény szerelmi szála egyetemes jelentést kap, a mesztic-lét szimbólumává, és ezáltal egy adott terület kollektív önábrázolásának példájává válik. A mű szerkezete klasszikusnak mondható: lineáris szerkezet és mindentudó narrátor jellemzi, ugyanakkor zenei regiszterei minden pillanatban visszavezetnek a múltba, egészen az afrikai gyökerekhez.

Oscar Collazos *Cuentos escogidos. 1964–2006* című kötete csaknem fél évszázad elbeszéléseit gyűjti egybe. Collazos kritikusai realista, városi írónak mondják, aki bár a hatvanas években gyakran élt a kísérletező irodalom eszközeivel, mára írásművészete letisztult. Műveinek erejét főként az őszinte hangütésnek és a határozott, vallomásos stílusnak köszönheti.

A sorozat azonban nem csupán a felnőtteket célozza meg, gyerekirodalmat is találhatunk a kötetek között: a Baudilio Revelo Hurtado szerkesztésében megjelent *Cuentos para dormir a Isabela. Tradición oral afropacífica colombiana* című könyv olyan meséket tartalmaz, melyeket a szerkesztő a legváltozatosabb foglalkozású, idős emberektől gyűjtött: találgatásokról, bányászatról éppúgy, mint földművelésről, néprajzudósról, zöldségesszéről vagy tanártól. A történetekben mégis közös, hogy az afrikai képzeletvilág elevenedik fel bennük, ám szerkezetük sok esetben – talán a lejegyző iskolázottsága következtében – mégis az európai vagy keleti mesét követi.

Candelario Obeso életének harmincöt éve alatt a XIX. század egyik legendás kolumbiai költőjévé, egyúttal a latin-amerikai néger irodalom egyik előfutárává vált. Apja ügyvéd, anyja mosónő: ő maga tizenhét évesen szerzett diplomát és huszonnégy esztendőskorától jelentek meg rendszeresen versei, cikkei, stílusparódiái és fordításai. 1877-ben publikálták *Cantos populares de mi tierra* című, legfontosabbként számon tartott kötetét, melyet most, a Kulturális Minisztérium által kiadott sorozatban egybekötötték *Secundino el zapatero* című verses komédiájával. Utóbbi a társadalmi felkapaszkodás buktatóit figurázza ki, miközben a XIX. század hevületével a társadalmi egyenlőség mellett teszi le a voksát.

Alfredo Vanín *Obra poética* című kötete pedig már a XX. század végének költészetét mutatja be: a kötetben az eső a kulcsmotívum, mely elzárja a falvakat, ahol csupasz gyerekek és frusztrált felnőttek vegetálnak egyhangú mindennapjaikban, a rabszolgá-ösöktől örökölt teljes bizonytalanságban. A véletlen metaforája továbbá a kocka és a kártya: erre teszik fel a kötet szereplői életüket és akár szerelmüket is délutánonként a bárban.

Az afrokolumbiai költőknél a ma oly divatos egyenlőség jegyében külön kötetet szentel a sorozat, bár igencsak kétséges, hogy ez a kreált autonómia nem zárja-e őket még szűkebb határok közé. A kötet fülszövege mindenestre „az autentikus női hang vitalitását” és „hiteles ritmusokat” ígér, és persze az örök női témákat: bölcsődalt, eredetmítoszt, az ősi bölcsességek széles tárházát. A szerkesztők – Guiomar Cuesta és Alfredo Ocampo – több mint ötven költő munkáit sűrítették ebbe a kötetbe, állításuk szerint ez a válogatás hiteles merítés a kolumbiai női költészet tárházából.

A már korábban említett Manuel Zapata Olivella egy esszé-kötettel is helyet kapott a sorozatban. A szövegválogatás a negyvenes években kiadott újságcikkkel kezdődik, és a kilencvenes években elhangzott konferenciák lejegyzett változatával ér véget. A szerző lebilincselő esszéstílusban értekezik az „alsó kultúra”, tehát az analfabéták, fél-analfabéták – a szerző számításai szerint a lakosság 80%-a – szerepéről, mivel úgy véli, az ő szóbeli kultúrájuk képezi a kolumbiai irodalom legjelentősebb szubsztrátumát. Ugyancsak fontos szerepet kap a kötetben az a felvetés, hogy míg a görög kultúra a latin-amerikai világban is az egyik legfontosabb forrás, az afrikai örökség érzelmi-vallási szerepét alig, vagy egyáltalán nem ismerik el. A sorozat egyik, talán nem is titkolt célja lehet, hogy ezt a hiást betöltse.

(Kutasy Mercedes)





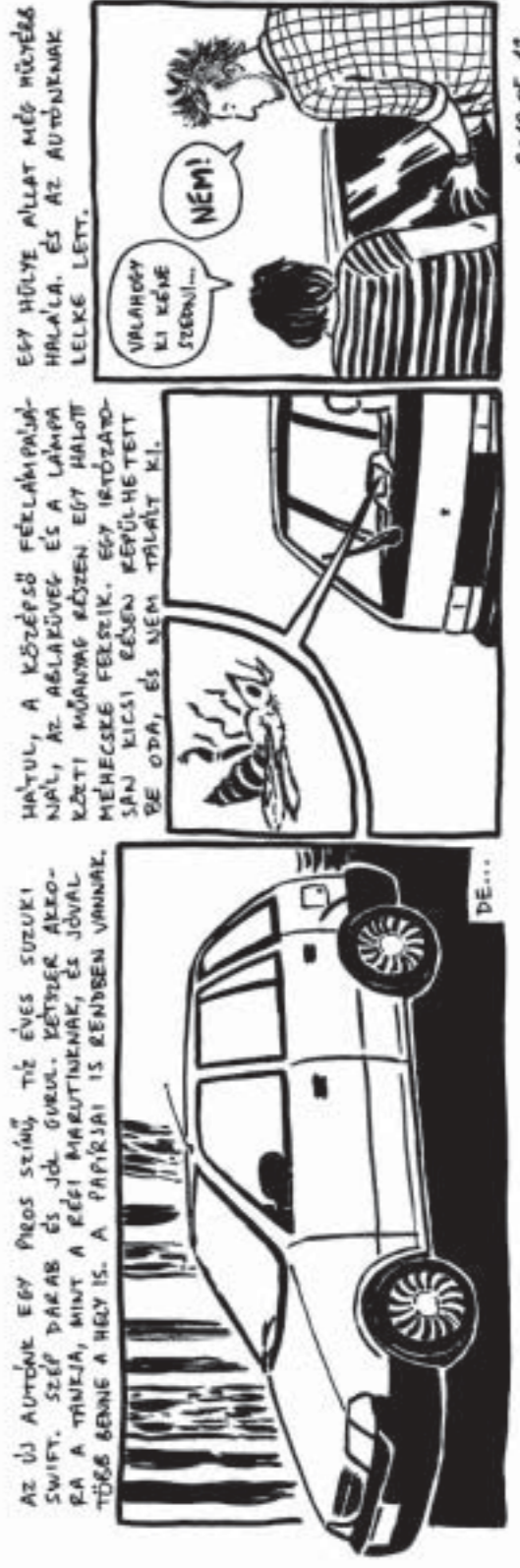
(KIFOLYT A TUS) 2010.05.02.



2010.05.02.



2010.05.04.



2010.05.12.



VAJON A CSÜTÖRTÖKRE VAN GOND VAGY A 'MÉG VALAMIT?' TÍVUSÚ KÉRDÉSEK ZAVARNAK BŐSZE? 2010.05.13.



DE ATTÓL GAZ MÉR JOSSAN FÁJ A FEJEM. 2010.05.14.



2010.05.24.



2010.05.23.



VALAHOL DINI CUCCAI KÖRÖTT...
FIGYELMEZTETI GARDÁJÁT...



ÉT PERCEKENTHAT, HOGY TÖLTÉS-
ELE VÁN SZÜKSÉGE.



FELEK, NEM TALÁLJUK MÉG PÖRÖKÖT.

2010.05.25.



2010.05.27.

FILÓZOFÁLÁS KATAÉKNÁL, TEGNAP

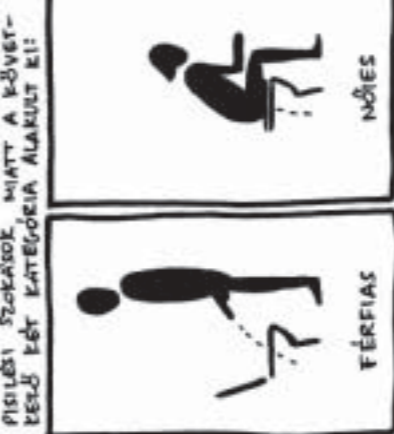
A FÉRFIEMERŐK ÉLETÉ SZORÁN
SZÁMOS HELYZETBEN KELL GYORS
ÉS HATÉKONY DÖNTÉST HOZNI.



AZ EGYIK ILMEN HELYZET IDE-
GÉN LAKÁSBAN SZÓROTT ELŐ-
ÁLLNI VÉLCHEZMÉNIAIAT UMN,
HA NŐ IS VAN A HÉZBARTÁRAN.



AZ ILLEN ÚGY KIVÁRJA, HOGY MIVEL A
NŐK ŪLNE PISILNÉK, A VÉGET MINDEN
ÉRETBEN LEHÁRTOTT ŪLŐKÉVEL BELL A
MELLEKHEDISESÉBEN HAGYNI. AZ ELTÉRÉS
PISILÉSI SZOKÁSOK MIATT A KÖVET-
KÉZŐ ÉBT KATEGÓRIA ALAKULT EI:



MÁKPEDEK EGY FÉRFI NEM AKAR-
JA, HOGY BARKI AET HIGÉPE, ŪL-
VÉ PISILT. EZ AMOLYAN HÓN
BŐSZKESÉG. EPTÉBIRANT EZ FÉD-
TETI MEZA IS, HOGY A 'PISILÉS' HE-
LYETT A 'HÁNYÓZÁS' SZÓT HASZNALJA.



2010.05.30.

ÉPPEK AZ ÉT PERCES ULSONA-
SZJENETENET TÖLTÖTTEM A KONY-
MÁRAN A MELYHELYEN, AMILKOR...



2010.06.04.



2010.06.04.

HÁZAFELÉ KÉT BÚZ IS JÓ MÉRTEM A KÖRNY: AZ ÉRTIK A FELÜL-JÁRÁS ALATT ÁLL MEG, A MÁTIK A FELÜLJÁRÁS. A KÉT MÉRTEL-LŐ KÖZT SZOKTAM VITTELKÖZNI, HOGY AZZAL MÉRTEL, AMELYIK LEGHATÁRABBS JÖN.



SÁMOS MÁTERAN ELŐFORDUL, HOGY TÚLZOTTAN ELMBRÖGÖK-A GONDOLATÁRIMBANI, ÉS NEM VESZEM ÉRTÉSE IDEJÉBEN A BÚZT.



MINT FÉLDÁRUL MA



OLYAN DÜHÖS LETTEM, HOGY VÉBŐL NEM STÁLLTAM FÉL ÉFYR BÚZKA SEM, HANEM TÖNTETŐLEG FNYOLOGLTAM



... EGY MEGÁLLÓT.

20.10.06.10.

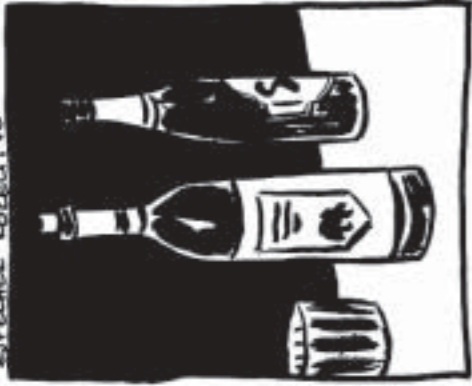


2010.06.14.



2010.06.16.

EGY SÖR ÉS FÉL ÜVEG RÖG UTÁN,
SÍFÉLHEZ KÖZELÍTVE



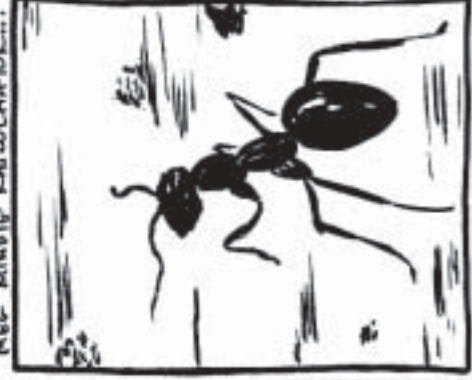
MINDEN RAZZSOM STREMBES VALÓ



DEIG ABBÓL AKARTAM RAZZOLNI,
HOGY VAN EGY NANGYA A KONY-
HÁNYKÁN, AMELYNE LÁTSZAN EU-
TÁT ÉLELEM UTÁN. TANI ADOTT
NEKI EGY SZÉLA NAPSÁGÚ
MORZSÁT. VISZONT KÉMELEN VÁ-
GYOK LERAZZOLNI BINT!



BÁR VÉGÜL IS A NANGYABÓL,
MÉG MINDIG RAZZOLHATOK...



2010. 06. 18.



ALUJ, CSIGA,
NEM LÉNI EL
ITT JÓ A BICIK-
LIÚT KESZÉRN!

JÓ! VAGYKI,
A ZSÁN STE-
VÁR...



DE NE FÉL,
MEGMENTELEM!



IDERAKLAK SZÉPEN
A FÜBE A TEBBIEK
KÖRÉ...



2010. 06. 19.

KURVA SZÚNYOGOK



2010. 06. 24.

A DUNA-PARTON KÓRI KAJÁT ENNI MLY NAPSZERŐ IS. FŐNNÉ-
RŐSI SÚT A NÁR, KELEHESEN RÓ A NÉY, HILKAI MORÁLLIK A VÍRÓL.

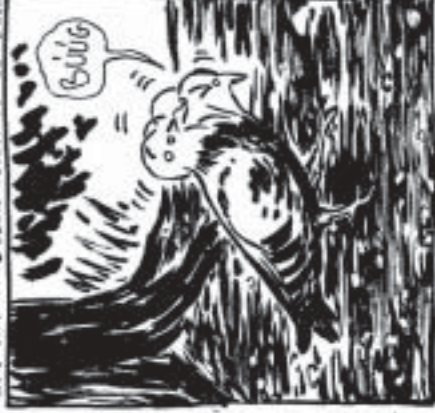


EGY ÚRJAMB VÁGTÁT A LEVEGŐN,
CSOPÁ'S KÖNNYEDSÉGGEL MANNÖRÉZ-
VE A FÁK LOMBAIN ALATT, VALÓDÍ
TRÁNYMIZULATYAT ETVÉ LAUDOLÁRSORÉ.



ELNÉVVE ÖT, A RÉPÜLÉS E TEBBISZÖRÉS
BÁNORÁK, EGY PILLANATRA LEGSÍNYES-
BEN TEBBET CSÉRELNÉK VÉLE.

DE AZTÁN RÁJÖVÖK, HOGY VALÓSZÉ-
NŰLEG EZ AL EGYIK LEGHÖLYÉBB AL-
LAT, AMI A PÜLDÉN JELENLEG LÉTEZIK.



2010. 06. 23.

CSAK EGY ÉLŐLÉNY

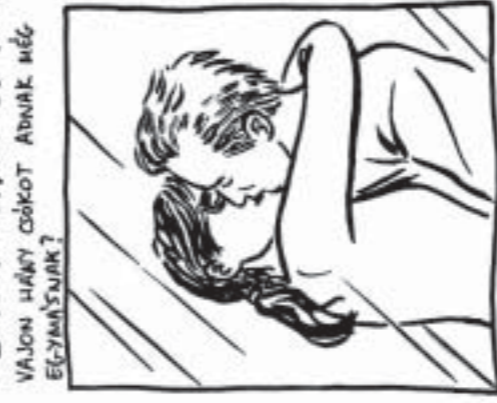


2010.06.25.



2010.06.27.

SZERELMESPÁR ÉS KÉRDÉSEK



2010.06.29.



2010.06.30.



MIVEL KÖZEL VAN A MUNKÁNK-
LYEMLÉZÉS ÉS MERT SÚRÁN VAN
SZÜKSÉGE A VÁZKÉPZÉSRE ÉS
ELEVE GYAKORAN JÁROK AZ ŐL-
LŐI ÚTI MŰVÉSELLÁTÓBA.

ÉBÉK



AM MÍG A LEGTÖBBSZÖR KOMOLY
FESTÉKEZÉST VAGY IGAZANES GAZD-
LAPOKAT, NEMTÁN FESZTÁLYVÁNDÓ-
KAT VÁSÁROLJAK, EN LEGTÖBBSZÖR
KÁBÉ CSAK RÁPIRÉRT, CÉRU-
ZÁRT ÉS FILCÉRT TÉREK ÉS.

KÜL!



CSUPA OLYAN DOLGOKAT, AMIT
EGY HETEI TÁJÉKOR BOLTJÁBAN IS
BEZÁRÓZMÉK. DE A MŰVÉSELEK
LÁTOGA JÁRÁS AZT AZ ILLUZÚMOT
KELTI, MINTHA VALÓBAN LÁVÉL LÁ-
NÉK. JOHAN BERTOS ÉT IS GONDOLJÁK.

MŰVÉSZ!



AZ ELŐRŐ CSAJ SZERINT VILÁGOT
NYILVÁN EGY HATALMAS ÁBLER
VÁGYOK.

SZIA!
HELLO!
PÖTÉR!

2010.07.07.



FIATAL NŐ A MEGALLOBAN, KO-
EA REGGEL. MEGSZÉPÍTÉ AZT
A NŐHÁNY PERLET, AMIG A
BUSZBA VÁROK.



AZ EGYSZ IRÁSBAN PÉDÉ LÁTHATÓLAG
KOMOLY VÁGYAKAT GERJESZT. AHOGY FÉL
SZÁMMEL ÖDANDÁRÓK, SZINTE BELEA-
TOK A TUDATÁ LEGMÉLYÉSE.



MÉG AKAROM VÉDENI SZERÉNY
NŐT, FIGYELMEZTETNI AKAROM,
HOBY A LÁTHATÁR ELLENÉRE JE-
LEK FILLANATBAN NEM Ö U-
FALLODIK A TÉSZE FÖLÖTT.



DE MÁR KÉSŐ. KIHASZÁNLÁ-
TÁK. KISAJÁTTÍTOTYÁK. MEG
ALÁZTÁK. TÖLEM MAXIMUM
NEHÁNY BÉFATÓ SÚRA
FUTNÁ...

AZÉRT
DEKEMASZAN
KUDRÓTÉL

-MOUNANAM, MÁJD JELEZ-
NÉL ÉS LESZÁLLJAK A BUSZBÓL.

2010.07.06.



HONLAPTALAKATÁS CÉLJÁBÓL ÖR-
SZELLŐTOTT PÍLNY CSAPATUNK ÖT-
LETBÉRDŐELÁSOS MEGBEZÁRÁSÁRA

SZERINTEM
KÉNE EGY FOTÓ-
GALÉRIA A KÖNYV-
TÁRÓBÓL.



VAGY LEHÉNE KÉSELI-
TENI FÉLDOL EGY VIDEÓ,
AMIBEN VALAKI KÖRBE-
KALAUZOL RAJTA.
KÜLFÖLDEN VAN
NYER.



IGEN, A YOUTUBE-ON
MÉG IS LEHÉT NEZNI
EGY PÁRAT... ITT
IS VAN EGY!

KULC!

MUTASD!



HUP SZ...
BOCSI, ÉYERE-
KÉK... ÉZ
PORRÓ.

AZT HITTEGY
CSAK ÜLNEK
AZON A
KÖNYVEKESIN.

2010.07.07.



TEGNAP IGENCSEK BERLÓVA
ÉS KÉSŐN ÉRTEM HAZA.

LE KÉNE ZUHANYOZNI...
DE NIKI HOZZA'
BRŐM... MÁJD HOLNAP
REGGEL...



MA DÉLŐT
TÖRRE RÉG
DÉSKAZITIM...
LE KÉNE
MA MENNI
VILÁMI-
KOR.

DE AKOR
ADDIG NEM
ZUHANTOM
LE, MERT
ÜGYIS, FÍSZ-
KOS ÉS BÜ-
DÖS LESZIE.



ESTE FÉL KILENCOR, DEKAZA'S
UTRÁN

HA BARMEGY,
IRÁNY A
CSAP ALA!

PHÜ!



ESTE TIZENEGYKOR

VEGÜL IS AZ A
PÁR ÓRA MÁR
IGAZAN NEM
OZT, NEM
SZORÓZ...

KRISZ
FRASZ

2010.07.09.

MIŐTT VILÁG A VILÁG, FOGYALKOZTAT EGY KÉRDÉS.
 MIÉRT VAN AZ, HOGY FEHÉR NŐK MEGFILLAN-
 TANI EGY NŐT AZ EGYSZ LEGNIMMERS DOLOGAIK
 SZÁMÁT, UGYANAKOR A GYAKORLATI SÉMMIT
 SEM TÁRSULÓ ERENYT ÚGY HORDJUK A LÁNYOK,
 MINTHA ANNÁL MI SEM LENNE NŐKÉL ÉRTETŐDÉS:

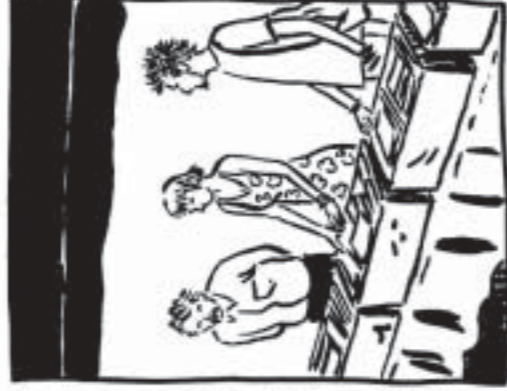
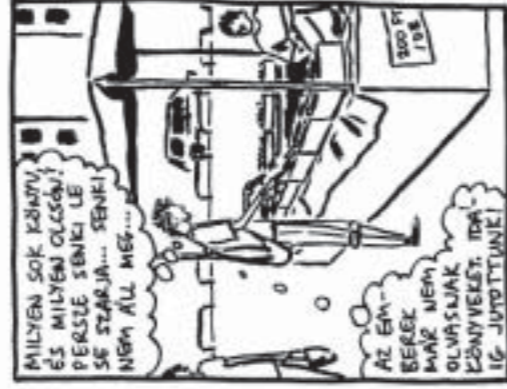


A STRAND TERMEGYENBEN TÖBBESZ IS HÖRKÖLLŐTÉSÉNT
 MŰKÖDIK. MÉG MINDIG AZ TÖM ÉS A TETKÓ A BEST-
 SELLER, VISZONT SZEMBŐRÜLÉ AZ A TENDENCIA, AMI A
 FÉRFIAK TELJES ELJÁRTELENDÉSEKÉNT ÍRÁNTÓ LE.
 A MELLKAS 400-BÓL 35 ESETBEN BOGOTVILT, ÉS NEM
 CSAK A FIATALOKÉ! FULÁ, DE ÉTTŐL A FÉNYELEM A
 MELLRE TERELŐDIK, AMI BŐRÖK MŰKÖD, MINT EGY NŐÉ.

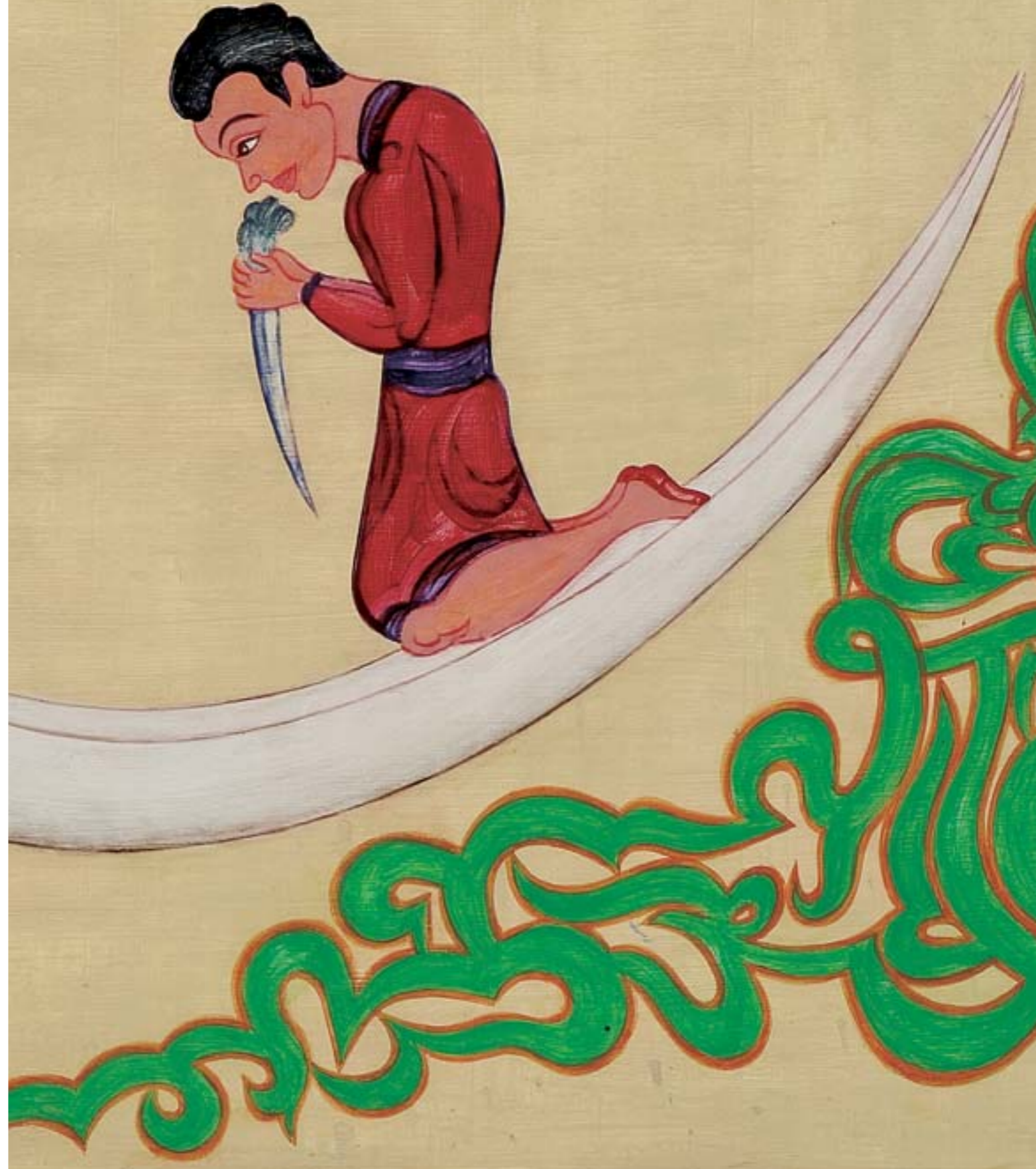


* AMI ERŐ!

2010.07.10.



2010.07.12.





490 Ft

nk
Nemzeti Kulturát