

műút



ahogy a vér megfordul / gyors ez a dagály / Tönkrement a Föld / Ökölbe szorítva hallgatok / pedig anyát akartak farragni belőlem / Mindkét oldalon sok szélhámost látok / Akkor legyen Canossa! / Lehet állva is bolyongani / „Örülni”

műút

上 帝

3 | líra

6 | líra

8 | líra

10 | próza

14 | líra

16 | líra

18 | líra

20 | líra

22 | líra

24 | próza

28 | líra

30 | commedia

38 | képzőművészet

40 | színház

44 | színház

51 | színház

54 | kritika

56 | kritika

59 | kritika

63 | kritika

67 | kritika

69 | kritika

73 | kritika

76 | kritika

79 | kritika

82 | kritika

85 | kritika

87 | kritika

89 | képregény

Horváth Előd Benjámin: Vér; A kolozsvári váltás

Deres Kornélia: Panelhiba

Philip Larkin: Ez lesz a vers; Tetőablakok; Megint szerelem; Hallja, hogy szerelmét eljegyezték (C. G. B.-nek); Reggelit várva, míg fészülködött; Vigyen egyet a kicsiknek (Szili József fordításai)

Ficsku Pál: Canossa mobilon

Új Krisztina: Nélküle; Kirakós; Emészthetetlen

Pálffy András Gergely: Origami ember

Nagy Márta Júlia: A tizenhatodik óta pontosan; Újpalotai elégia

Hegedűs Ágota: Belvedere; Lisszaboni esemesek (mindennapi nyüzsgéseim); tengeri csillag (dagályos); kívánságlámpás; la casa tomada (az elfoglalt ház); Zárójelbezárva

Demény Péter: Nem értem

Daniela Dröscher: Gloria (Tatár Sándor fordítása)

Dékány Dávid: A víz felé

Dante Alighieri: Isteni színjáték, Pokol, XXIX–XXX. ének (Nádasdy Ádám fordítása és jegyzetei)

Baglyas Erika: Hézagok okoskodásom eredménye

Méhes László: Népkereső operák — Avagy: kortárs művek a Bartók Plusz Operafesztivál 2013 programjában

Nem marad más, dolgoznunk kell — Horváth Csabával beszélget Ménesi Gábor

Váró Kata Anna: Erdélyi élet/kép (Székely Csaba: Bányavakság)

Reichert Gábor: Két székely elmegy a kocsmá előtt (Székely Csaba: Bányavidék)

Bedecs László: Tönkrement a Föld (Térey János: Moll)

Bagi Zsolt: Kitorzni a világból (Krasznahorkai László: Megy a világ)

Lengyel Imre Zsolt: „Örülni” (Esterházy Péter: Egyszerű történet vessző száz oldal — a kardozós változat —); Schein Gábor: Megölni, akit szeretünk)

Láng Orsolya: Úttalan utakon (Szabó Róbert Csaba: Fekete Dácia)

Lapis József: Stratégiai kérdések (Balázs Imre József: Az új közép. Tendenciák a kortárs irodalomban; Németh Zoltán: A posztmodern magyar irodalom hármas stratégiája)

Nagy Csilla: A hagyomány neme (Menyhért Anna: Női irodalmi hagyomány; Borgos Anna: Nemek között. Nőtörténet, szexualitástörténet)

Ureczky Eszter: „Anyá volt az idegen” (Kiss Noémi: Ikeranya)

Kiss Noémi: Kicsik (Sofi Oksanen: Baby Jane; Karafiát Orsolya: Kicsi Lili)

Szentesi Zsolt: A művészileg részlegesen kidolgozott traumatikus múltélmény (Flóri Anna: Érkezési oldal; Csobánka Zsuzsa: Majdnem Auschwitz)

Csutak Gabi: Nőkre néző ablakok (Tallér Edina: Lehetek én is)

Szilvay Máté: A Nappá változott színpad (Jan Assmann: A varázsfuvola — opera és misztérium)

Gulyás Benedek: Érmék

2013040

műút

„Úton lenni boldogság...” (J. K.)

Szerzőink: Bagi Zsolt (1975, Pécs) filozófus · Baglyas Erika (1973, Budapest) képzőművész · Bedecs László (1974, Budapest) kritikus, irodalomtörténész · Csutak Gabi (1977, Budapest) író, kritikus, fordító · Dante Alighieri (1256–1321) itáliai költő, filozófus · Deres Kornélia (1987, Miskolc–Budapest) költő, kritikus · Demény Péter (1972, Kolozsvár) író · Dékány Dávid (1988, Szeged–Budapest) költő · Dröscher, Daniela (1977) német író · Ficsku Pál (1967, Miskolc) író, hírügynök · Gulyás Benedek (1993, Eger) tervezőgrafikus hallgató, a Műút-hetek képregénypályázatának díjazottja; www.gulyasbenedek.hu · Hegedűs Ágota (1966, Székesfehérvár) író, költő · Horváth Előd Benjámin (1988, Kolozsvár–Budapest) költő · Kiss Noémi (1974, Budapest) író, irodalomtörténész, kritikus · Lapis József (1981, Debrecen–Sárospatak) kritikus, szerkesztő · Larkin, Philip (1922–1985) angol költő, író · Láng Orsolya (1987, Kolozsvár) író, költő · Lengyel Imre Zsolt (1986, Budapest) kritikus · Méhes László (1966, Miskolc) újságíró · Ménesi Gábor (1977, Hódmezővásárhely) újságíró · Nagy Csilla (1981, Besztercebánya) irodalomtörténész · Nagy Márta Júlia (1982, Budapest) költő, kritikus · Nádasdy Ádám (1947, Budapest) költő, műfordító, nyelvész · Pálffy András Gergely (1985, Budapest) költő · Reichert Gábor (1987, Tatabánya) kritikus · Szentesi Zsolt (1957, Eger) kritikus, főiskolai tanár · Szili József (1929, Budapest) író · Szilvay Máté (1990, Budapest) kritikus · Tatár Sándor (1962, Törökbálint) költő, műfordító · Ureczky Eszter (1984, Debrecen) kritikus, anglista · Új Krisztina (1988, Szeged) költő · Váró Kata Anna (Debrecen) kritikus

E számunkat **Baglyas Erika** munkái, illetve azok részletei díszítik: **Történetek sehonnán** 20; 5; 3; 15; 16; 9; 17, 2012, lambda print, ed. 1/5, 60x40 cm (b1–4; 6–7; 8–9; 24; 28–29; 37; 38); **Isten arca**, 2009, lambda print, ed. 2/5, 50x70 cm (b2); **Magyar alma mater** 1. nap; 101. nap, 2011, lambda print, ed. 1/5 (b3; 5); **Tehetlenségi nyomatek**, 2010, átalakított kerékpár (10–11); **Bunker**, 2012, helyspecifikus installáció, 685x460x450 cm, erkély, 4 kamera, 2 monitor, szöveg az ablakon (14–15); **Helyreigazítás (Mátrai Erikkel közösen)**, 2012, , helyspecifikus installáció, változó méret, asztal a plafonon, projekció (16–17; 30); **Salsus**, 2011, helyspecifikus installáció, csónak, fluoreszkáló festék, fa, só (22–23); **Jó előre gondoljon a jövőjére**, 2013, helyspecifikus installáció, kordonoszlop, kordonszalag, felirat, fa, fém, üveg (49).

Műút · irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat · ISSN 1789-1965 · Megjelenik a **Szépmeistersegek Alapítvány** kiadásában Miskolcon · Főszerkesztő: **Zemlényi Attila** (zemlenyi@muut.hu) · Szépirodalom, képregény, olvasószerkesztés és korrektúra: **kabai lóránt** (kkl@muut.hu) · Kritika, esszé: **Jenei László** (jenei@muut.hu) · Művészet: **Bujdos Attila** (attila.bujdos@muut.hu) · Képszerkesztés, design: **Tellinger András** (telli@chello.hu) · Képanyag és felelős kiadó: **Kishonthy Zsolt** (kishonthy@muut.hu) · **Szerkesztőség:** 3530 Miskolc, Széchenyi I. u. 14. · +36 46 326 906 · muut@muut.hu · www.muut.hu · www.facebook.com/muutfolyoirat · twitter.com/muut_folyoirat · iwiw.hu/muut · Szerkesztőségi titkár: **Simon Gabriella** (szepmestersegek.alapitvany@gmail.com) · Layout és logo: **Szurcsik János** (mail@janos.at; www.janos.at) · Nyomda és kötészet: **Tipo-Top Nyomda**, Miskolc · Felelős vezető: **Solymosi Róbert** · Műút portál: www.muut.hu · ISSN 1789-2635 · Szerkesztik: **Antal Balázs** (antal.balazs@muut.hu) · **kabai lóránt**

▸ Horváth Előd Benjámin

Vér

I
A leghosszabb kapcsolatom,
magyarázom majd húsz év múlva,
huszonkét éve kezdődött
és most is tart. De nem úgy,
csak mint a jel, egymás homlokán.

A leghosszabb kapcsolatom,
így húsz év múlva, nem volt soha.
Csak mint a vér a hálózásokon,
hogyan neve van, egy betű.

A leghosszabb kapcsolatom
húsz év múlva lesz csak felismerhető,
amikor már hosszú története lesz,
szaga, éneke, kávésbögréje,
helye a polcon, szaktudása,
tervrajzok egy szürke házra,
„hogyan lehetséges legyen,
ami mindig lehetséges volt,
a lehetetlen”.

A leghosszabb futam
húsz év múlva lesz, az életemért,
húsz év múlva, a méretekért,
amire két város képes,
ennyi év távlatából, így nőni
és összemósodni, mert világos lesz:
ez a két város mindig egy volt,
ahogy valamiképpen a többi is,
ahogy mondanám: „mindörökké”.

A leghosszabb húsz év múlva
végigmegyek a Napoca utcán,
végig a Sárbogárdi úton,
végig a vonat, ahol a töltésen
délről estig téptünk,
ahol a parkban a padon.

Ez a vonat nem visz utasokat,
azaz csak utasokat visz,
csak József Attilákat, csak Öcsiket,
csak az ágyam, ahova fekszel.
És egy ideje nem tudod kialudni magad.

A leghosszabb kapcsolatom
egy szó lesz húsz év múlva, és.
Nő és férfi, ülnek fenn a várban.
És ülnek Kolozsváron, egy padon
a Matyitéren. És magányos vagyok.
És magányos vagy. És ez a
közös magány kávéfőző reggel,
takarít az unalomig. És ősz.

Húsz év múlva tavasz,
vér a testünkben, hálózások.
„És a bal kezem nem tudja,
mit csinál a jobb”, ahogy
a vér megfordul az agyamban,
a szívemben, a faszomban,
a talpamban, nincs több csomagom,
csak ez. És.

Mennyit látott,
elgondolom, így tekerek egy cigit,
lenyelek mindent, mint a bálnak,
a bálna úgy kezdődik,
hogyan lenyelte a szívét.
Azért ilyen nehéz, rárakódnak
sziklák, emberek, fossziliák.
Jónás a hallban, húsz év múlva,
cigaretta és magyaráz,
túl az *n*-edik hitvesztésen,
megtérésen, hozzám már hűtlen lettek.

II

Nem változik semmi, epizódok vannak, tulajdonképpen mindegy, „én már csak megyek, pedig istenemre, milyen kedves fiú voltam.” Olvasom húsz év múlva és emlékezni fogok a hóesésre, ezen a télen alig volt, meg egy másik télre, ahogy a lámpák fénykörében elhull. Sziromhullásra, ezen az udvaron.

A vér hallgat, kitörne pedig, kitörik, aztán le is hűl, vulkán a tenger mélyén, kísérni fog Triesztben, Orbetellóban, Mariglianóban, Budaváron és Kolozspestén.

Nincsenek dolgaim, vagy csak mindenhol megtalálom őket, és a halottak nem hagynak cserben soha, mert egyszer már alaposan cserbenhagytak, a szeretőim nem hagynak cserben soha, mert százszor cserbenhagytam őket, nem hagysz cserben soha, mert kiengedtem a vérünket a tengerbe, mert befejeltem a sziklát, mint Mózes, és azóta is folyik, hogy ne jusson el soha az ígéret földjére, a törvény ára ez, azóta is folyik, néha elhagy hosszú időre, amíg megint elém kerül egy kertben, egy parton, egy utcán, beszél hozzám.

„Ha egyedül főzöm a kávé, elkerülhetetlen, hogy egyszer neked fogom főzni a kávé, amíg fekszel, az az ágyam.”

Végül csak a tenger fogadja be, ahogy a folyót, a bálna szívét, a földet, még tavasz előtt elkezdek élni neked, de most csak az elején vagyok, ez volt az első éjszakánk, amiben megfordítottuk a homokórát és elkezdtünk számolni a dolgok esetlegességével.

A leghosszabb kapcsolatomban, magyarázom majd húsz év múlva, huszonnégy éve tart a vérrel, de már nem emlékszem pontosan, negyvennégy éve csak megyek, végig egy régről ismert utcán, nyolcvannégy éve az elején vagyok, pedig ez volt a leghosszabb futam, százhetvenhat éve csak ülünk, a lábad vagy a feneked a markomban, az életemért, ha ott vagy, és reggel.

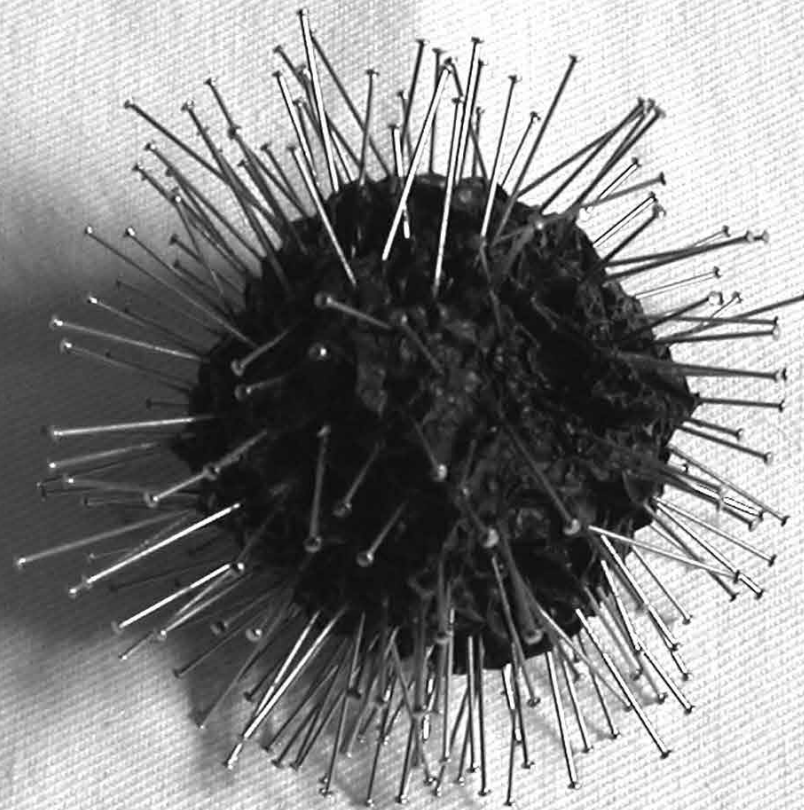
A kolozsvári váltás

Ha méreggel is elmúltál egy reggel és ki is fosod mind az összeset, megéneked, hogy ennyi volt az éjjel és hálás vagy, hogy újrakezdheted, hogy élhetél itt kávéval, befőttel, hogy élte bőven — gyomrodban remeg, hogy amfetamin nincsen és egy nő kell, a változásban jó lesz majd neked.

Ha hangomat is elszívtam egy reggel, s úgy jöttem el, hogy látott a halál, az időből kiátkozott a rendszer, bár elaludtam annyiszor hasán, lerétegződött bennem és nem múlt el és megkerestem minden szó jogán, és minden test és minden már egy tenger, már megtanultam: minden végtelen, a változás is mind jön itt nekem.

Ha huszonhárom elmúltál egy reggel, majd felnézel, fölötted a Vezúv és elgondolod, hogy majd te is egyszer huszonhárom leszel s még tart az út, a tükrök termében melléje fekszel, vetközteted, míg rátok láva hull, és úgy nézel szemébe minden reggel, míg ottmarad, szoborrá alkonyul: ölébe sötét és pipacsot teszel.

Ha huszonnégy is elmúltam, egy reggel dohányt veszek és nem siratom őt, már nem babrálok annyi semmiséggel, a mérget sem veszem csak úgy elő, és nézem majd a kolozsvári látványt, egy budapesti, vásárhelyi nőt, ha végigmegyek a Napoca utcán, megnyílik és virágzik majd a föld.



▸ *Deres Kornélia*

Panelhiba

I.
Az utcákon egy fiúról beszélnek, aki túl nagyra nőtt. Egyedül bérel négy emeletet az Avas tetején, áthág minden panelszabályt. Félelmet kelt, megakasztja az emberléptékű rutint.

De főleg az a négy lakás egymás felett, az zavarja a helyieket. A felhajtás. Ezért vesznek családonként négy kaparófát. A fiú mit sem tud erről. Csak hallja, ahogy a ház zsugorodik a hidegben. A pattogó ablakokat, kaparásokat.

Egy ideje kéményből kel a hold a hegyen, a népek nyugtatóznak.

II.
A fiú haja égő szalma. Szemeit kékre áztatta az ég. De persze a történet vége nem lesz ilyen szép. A főhős még nem fél. Pedig a tévé is kijött, a félnyolcas híradóban öt szakértő nyelveken szólt. Vízféjű népség.

III.
A helyiek lassan lenyugodnak, megszokják a panelhibát. Marhasültet zabálnak, és sörrrel kínálják a lakót. A kaparófákat újra eladják.

És az ital, akár a hideg, összepréseli az anyagot, négy emelet kihál, egy hatalmas kabátot elvisz a szél. Minden megszokott, rutinos. Kicsivé itatják a fiút.



▷ Philip Larkin

Ez lesz a vers*

Idebasznak, mamád, papád,
nem kitolásból, de teszik,
önhibáikat rakva rád,
neked meg is tetéztetik.

Őket is így baszták ide
lökött ómódi felmenők,
képmutatók eleibe,
majd egymás torkának esők.

Embert ember nyomorra hagy,
s mélyül, mint parti meredek.
Hogy ebből jókor kimaradj,
te sose csinálj gyereket.

Tetőablakok

Ha meglátok egy fiatal párt,
sejtem, a fiú bassza a lányt, s a lány
tablettát vagy presszáriumot használ,
tudom: ez a paradicsom,

a vénnek mind életfogytig álma volt —
túladni kötelmen, gesztuson,
kiszuperálni, mint kombájnt, ha avult,
s az ifja mind a nagy csúszdán suhan

a boldogságba, végtelen. Vajon
negyven éve, ki rám pillant éppen,
hitte-e: *Az lesz csak élet, olyan,
se Isten már, se izzadás sötétben*

*pokoltól, mástól, s titkolni se kell,
amit a papról gondolsz. Az egész
pereputtya a csúszdán siklik el,
mint kibaszott szabad madarak. És*

szavaknál inkább tetőablakok gondolata jön:
a napot felfogó üveglap odafenn,
és túl a mély kék levegő-özön,
semmit sem mutat, sehol sincs, s végtelen.

Megint szerelem

Magamhoz nyúlok, három óra tíz
(azóta haza is vihette tán?)
A háló süt, mint pékségbeli tűz,
az ital lötty, nem jelzi, vele én
holnap s utána hogy is lehetek,
s a szokott kín vérhasként újra nyúz.

Más babrál most a mellén, a pinán,
Mást fojt a meredt, vont pillás tekintet.
De a tudatlant hogy is játszánám?
Vegyem-e viccnek? Hogy engem csak untat?
Ha egyáltalán szóba jön, minek?
Szigeteld el az ilyesmit, netán

más életekre mint fa terjed és
tovább hat bennük is valamiképp.
Nekem soha nem jött be, nem vitás.
Olyasmi, mint az erőszak odébb,
egy messzi múltban, a fals érdemek,
s az arrogáns eternitás.



* Az angolszász világban nagy feltűnést keltett, amikor az 1971-ből való vers első versszakát Lord Wall főbíró idézte a fellebbviteli bíróságon és hozzáfűzte: „Ez a négy sor világos figyelmeztetés azoknak a szülőknek, akik a válás után is folytatják korábbi csatáikat s ezzel komoly lelki sérelmet okoznak 9 éves gyermeküknek.” (Daily Mail, 2009. április 29.)

Hallja, hogy szerelmét eljegyezték (C. G. B.-nek)

Belépett ő, s te mint egy eszement
a zenekaron törtettel oda,
kandühödt pacák, lábad összement,
dobba estél, röhögtünk: ha-ha-ha!
Mellé kerültél, és jött a keringő,
bámultuk, milyen szoros a merész
összefonódás, egy ütemre ringó,
mintha felkért volna rá a rendezés.

Nem. Ennyit bármelyikünk megtehet.
Már értem: a tét is más volt tehát,
nem svádád (hogy kibírtam: az lehet),
hanem, hogy te szolgálod a javát,
mert szerelem-e, ha közönyre vált?
Igazad van: te *többé* teheted.

Reggelit várva, míg fészülködött

Reggelit várva, míg fészülködött,
az üres hoteludvart néztem én,
rég hintóké volt. Nedves kövezet
nem vert fényt fel a terhes égre, mit
le a tetőig süllyesztett a köd.
Esőcsatorna, tűzlépcső szaladt
szobáknál föntebb, hol még villany ég:
azt hittem, arctalan a reggel és az éj.

Tévedtem: mert a kő aludt s a köd
szállt feloldozva mindent, amit ért,
fojtott lélegzetként függve; ablakok izztak,
zavartalan izgalom pöttyei; az üvegen túl
a ma színtelen fiolája kintalan önti
múlt évem, végleg elveszett világom,
mint legelő őz ösvényemre tévedt
s riad az ész cselén. Felé hajolva érte csókom,
könnyen, szerelmem túlcsondult örömeként.

Csakhogy, édes látogatóm,
fakó, mint őz, mint föld, az ugaron hagyott,
hogyan fogadnál engem? Kegeidért
ígéretem összefutnak, áradnak, mint folyamok,
de csak ha neked tetszik. Féltékennyé tesz?
Nem is jössz többé, míg szörnyetegül
el nem taszítom, mígnem élete fontos lehet,
mint aki beteg, aki kisedd, aki szent?

Vigyen egyet a kicsiknek

Lucskos szalmán üvegtető,
alszanak, hőség, nincs anya,
se árny, se hús, se föld, se fű —
Mama, vigyünk egyet haza.

Élő játékszer új szokásunk,
nem marad meg sokáig ám.
Cipősdobozt hozz, a kis ásónk —
Most temetést játszunk, mamám.

(Szili József fordítása)

Canossa

→ *Ficsku Pál*

mobilon



Az első mondat a legfontosabb. Azon múlik minden, az első mondaton.

A férfi a busz csuklójában állt, és az első mondaton gondolkodott. Az első mondaton, amit a feleségének fog mondani.

Szemben vele egy mozgássérült lány állt, rózsaszín keretes szemüveg, kese haj rózsaszín hajráffal, rózsaszín műbőr dzseki alól kitüremkedő rózsaszín pulóverrel, ciklámen farmer és fekete bakancs. Természetesen rózsaszín iskolatáska, esernyő és tornazsák. Valószínűleg a sportiskolába járt. A férfi reggelente, amikor még napi útvonala volt hazulról el, sokat gondolkodott azon, érdemes-e egy iskolába járatni az egészséges, sportoló gyerekeket a másakkal, mozgássérültekkel, enyhén gyengeelméjűekkel, vagy csak szellemileg leszakadtakkal. Soha nem tudott dönteni, bár nem is akart, inkább a busz utasainak reakcióit nézte. Egyetlen piacra siető kisnyugdijas se adta át a helyét a szerencsétlen bottal téblábolóknak. Nézte a rózsaszín csajt. Mi lenne az első mondat, amit mondana neki? Hogy vagy? Hová mész? Jó a sulis? Menstruálsz már? Ki fogja elvenni? Nézte a rózsaszín csajt, és rádöbbsent, ha lenne esélye, hogy csak egyetlen szót is válthatna az asszonnyal, nem tudná, mi lenne az. Nemhogy egy mondatot, de még egy szót se tudna kiejteni. De már elindult, talán vissza a múltba, de lehet, hogy a jövőbe. Nem fordulhatott vissza.

Szürke, unalmas, élehetetlen lakótelepeken át haladtak, di-dergő házak között. Az ablakokon a redőnyök félig felhúzva, nehogy kiszökjön az éjszakai rossz álom. Leszállt, elhaladt a virágbolt előtt, ahol annak idején megannyiszor virágot vett az asszonynak. Megtorpant, visszafordult. Majd megint vissza. Ráérünk még a virágra, gondolta.

Ahogy közeledett a házukhoz, megállt, és nézte a házat. Rájött, hogy életében először nézi meg alaposan. Eddig olyan természetes volt, hogy ott van a ház, ott laknak benne. Fájdalmat érzett. Itt fognak felnőni a gyerekei. Élehetetlen környezetben élehetetlen terek. Nyomorult emberek. Uránváros.

Megnyomta a kapucsengőt, amire még az ő neve volt kiírva. Hosszan nyomta, várta a kapu berregését, semmi. Még egyszer, még egyszer, még egyszer. Nem volt válasz.

Fél óra múlva abbahagyta.

Tudta, hogy otthon van felesége meg a gyerekek, és azt is tudta, hogy tudja, hogy ő keresi. Előző nap beszélt vele, békülni akar, jön, akár Canossát is jár érte. És most nem engedi be. Hát-rebb lépett, nézte fent az ablakaikat, mintha meglebbent volna a függöny. Szóval nézi őt az asszony. Fázott. Jó lett volna fent lenni, ülni a melegben, pirítóst enni forró teával, nézni, ahogy a tetőablakot belepí a hó, s a rászálló varjak csipketerítőt taposnak rá. Visszament a lépcsőház elé, levette a bakancsát, belerakta a zoknijait. A bakancsot az ajtó mellé, a sarokba rakta.

Akkor legyen Canossa!

Jó harminccentis lehetett a hó, hideg fájdalom hasított a talpába, amikor belelépett. Hasította a szűz havat, jó három méterrel a ház fala mellett haladt, hogy ha az asszony lenéz a csukott ablakon át, lássa őt. Tudta, hogy nézi a felesége. Megke-rülte a házat, felnézett, meglebbent a függöny, de nem látta az

asszony arcát. Tett egy újabb kört, ugyanaz. Néha felcsöngetett, de semmi.

Rótta, csak rótta a köröket, már nem érezte a hideg fájdalmat, nem érezte a lábát, olyan volt, mintha a hó felett suhanna, mintha egy hósuhanó lenne, már nem nézett fel az ablakra, nem csengetett, már nem is az asszonyért suhant, nem a gyerekeiért, csak önmagáért, az elrontott életéért vezekelt. Nem tudta, hogy mikor állt meg. Lihegett és fázott. Emlékképek kavaro-gtak benne.

Amikor az asszonyt megismerte. Ahogy másznak át éjszaka a parajdi sófürdő kerítésén, felfekszik a vízre, lebeg, a farka mint egy vitorla ágaskodik ki a vízből, aztán egy hatalmas barna medve bekapja. Egy bekiabálás, mit taposod, te buzi, a havat! Ahogy veri ki a farkát a pornóújságok között egy pipettába. Egy sírás, ülnek egy piros padon a kórház előtt, és ott van az asszony kezében a lelet, gyerekük lesz. Egy porszívócső, ami betöri a fülét, vérző füllel mennek a Zeneakadémiára. Az első lépés, amit a fia megtesz, ő meg magatehetetlenül fekszik az ágyon, nem tud járni. Még mindig taposod a havat, te buzi?! Kavaro-gtak, csak kavaro-gtak az emlékek benne.

Állt a lépcsőház előtt, és hiányt érzett, de nem tudta, minek a hiányát. Aztán rájött.

Eltűnt a bakancsa.

Állt ott a hóban, mezítláb, nagyon fázott. Úgy érezte magát, mint valami Móra-hős, akik felváltva jártak iskolába, mert csak egy bakancs volt otthon. Csak nem volt testvére, akinek a csizmáját elkérhette volna. Eszébe jutott, hogy a sarkon van egy kínai bolt, gondolta, vesz egy olcsó cipőt, hazáig kitart. Fagyott lábbal elküzdötte magát a kínaiig, nézték az emberek, némelyik megjegyzéseket is tett rá, rosszabbul érezte magát, mint egy hajléktalan. Talpas hajléktalant még soha nem látott. A kínai nem volt nyitva. Vasárnap volt.

Gondolkodott, hogy visszamenjen-e a házhoz, vagy sem. Van-e értelme annak, amit eddig csinált? Nem megaláztatás-e? Amit ő hősiességnek tart, nem tartja-e az asszony nevetségességnek, nem támasztja-e alá az asszony döntésének a helyességét. Ő selejt. Igen, ezt mondta neki, selejt vagy. Végignézett magán, drága bőrdzseki, farmer, és itt áll mezítláb. Mezítlábassága megerősítés-e a selejtességről? Egyáltalán, mit akar? Hová megy? Már elvette a hó szüzességét. Mit ért vele? Visszament. A ház előtt még volt egy darab szűz hófelület. Ugrott egyet, sikerült egy lábbon megállnia. Beletaposta a hóba a C betűt. Ugrott még egyet. Beletaposta, hogy A. Amikor végzett, az utolsó A-val, befújta a kifele tartó talpnyomait. A hó már nem szállingózott, tisztán látszódtott a talpnyomat: CANOSSA.

Felnézett az ablakukra, a függöny rezzentélen volt.

Elvánszorgott a buszmegállóig, nem érezte a lábát. Nem érdekelték a gyanús pillantások, és a megjegyzések se.

Othton forró vizet engedett a lavórba. Vehetett volna forró zuhanyt is, állhatott volna a forró víz alatt órákig, de most valahogy a lavór vonzotta. Családot szeretett volna, újra a régi családot, és most a családról a nagyapja jutott eszébe.

Amikor esténként fáradtan leült a nyárikonyhában, és a nagyanya vitte neki a lavór forró vizet, hogy kiáztassa a lábát. Ahogy a tiszta vízben megjelennek az első koszcscikok, elkezdenek gomolyogni, mint valami ősvilágrobbanás, aztán beáll a koszos csend. A szürke lavór. Az ősvíz. Aztán a nagyanyja a lavór mellé rakja a törölközőt, elviszi a lavórt, tiszta vizet hoz, és így cseréli mindaddig, amíg nem marad kristálytiszta a lavórban a víz. Ült a férfi, áztatta átfagyott koszos lábát a lavórban. Megint a nagyapja jutott eszébe. Ahogy beengedi a gyerekeket a baromfiudvarba, ahogy a gyerekek kergetik a „tengermagos” tyúkokat, ahogy menekülnek a pulyka elől, ahogy bújócskáznak a „kukorica-őserdőben”.

Kicsérélte a vizet.

Berakta a vízbe a lábát. Égő fájdalmat érzett, és határtalan boldogságot, hogy megjárta a maga Canossáját.

Otthagytta a konyhában a vizet, befeküdt az ágyba. Egyedül. Felhívta az asszonyt.

Az első mondat a legfontosabb, gondolta, amikor felhívta a mobilon. De a felesége megelőzte.

Láttalak, mondta a felesége a telefonba.

Akkor miért nem engedted be? — kérdezte a férfi.

Kiváncsi voltam, hogy betartod-e a szavad.

Be-tartottam.

Hallgattak. A férfi érezte, hogy a nő most vár tőle valamit, talán azt az egy mondatot, amin napok óta gondolkodott, és érezte, hogy a nő is azt érzi, hogy ő vár tőle valamit.

Szeretlek, mondta a férfi, de ahogy kimondta ezt az egyszerű szót, rájött, hogy ennél többet kellett volna mondania, egyszerűen ez nem egy mondat..

Ennyit tudsz mondani? — kérdezte csalódott hangon a nő.

Ebben benne van minden, ha jelzőt tennék hozzá, kevesebbet jelentene, mondta a férfi, tudod, hogy a jelző kicsinyit, de ha akarod, akkor azt mondom, hogy nagyon szeretlek, örökké szeretlek, jobban, mint...

Itt elhallgatott. Elakadt. Nem ezt az első mondatot akarta mondani.

Na, látod? Megint oktatsz. Nem az egyetemen vagyunk, ahol taníthatod azt a sok kis kurvát. Ezt utáltam benned, hogy mindig tanítani akartál. Mindig te akartál felül lenni. Te akartál lenni a testi és a lelki hős. Erőt fitogtatni. Irányítani. Ennyit tudtál.

A nő elkezdett köhögni.

Azért lett két szép gyerekünk — mondta a férfi.

A nő tovább köhögött.

Ne haragudj. Nem akarlak többet irányítani. Kezdjünk mindent előlről, ha akarod, te irányíthatasz.

A nő abbahagyta a köhögést.

Látod, most is gyenge vagy. Nekem nem kell gyenge férfi.

Drágám, ma már vezekeltem, amit én csináltam, azt csak erős férfi teszi meg, mondta a férfi.

Vagy bolond, mondta a nő, de a hangjában már volt egy kis kedvesség is.

Akkor leszek a bolondod, udvari bolondod, csak engedj be, engedj be, ha arra járok, nevetett a férfi.

Mit akarsz, te kis Canossa, kérdezte a nő, s a férfi már a nő hangjában azt a vágyat érezte, hogy tapossa meg.

Azt akarom, hogy hangosítsd ki a telefonodat, és három napig ne kapcsolod ki. Hallani akarlak.

Te tényleg bolond vagy, mondta a nő, akkor nem tud elérni senki.

Nem érdekel, mondta a férfi. Ha én se tudlak elérni, ne érjen el senki. Ha én se tudlak megérinteni, ne érintsen meg senki. Vagy ha megérint, halljam én is. Három napig össze leszünk kapcsolva: én hallak téged, te hallasz engem. Aztán majd meglátjuk, mi lesz.

És miért hozzak én ilyen áldozatot? — kérdezte a nő.

A gyerekeidért, mondta a férfi.

Utállak, mondta a nő, mindig velük élsz vissza. És lecsapta a telefont.

A férfi feködt az ágyon. Ezt elbasztam, gondolta. Lefagyott a lábam, hülyének néztek az emberek, lehet, hogy a gyerekek csak annyit tudnak rólam, apa meghülyült, mezítláb tapossa a havat.

Újra tárcsázott. Az asszony hallgatta.

Akkor három nap, mondta.

A férfi hallgatta, ahogy a felesége mesél a gyerekeinek. Hallgatta a gyerekei édes hangját, ahogy az egyik azt akarja, hogy a Hüvelyk Matyiról meséljen, a másik meg azt, hogy a Hüvelyk Pannáról meséljen. Kiegyeztek a Hókirálynőben. És hallotta, ahogy elalszanak a gyerekek, és ahogy a felesége leteszi a telefont az éjjeli szekrényére, ahogy leveszi az ingét, hallotta a melltartó kattánását, ahogy lecsúszik a bugyi róla, és ahogy bebújik a paplan alá, és szuszogva elalszik.

Ott maradt a maga csendjében.

Nem tudott elaludni.

Kiment a konyhába, akkor vette észre, hogy a lavór víz, amiben áztatta a lábát, még mindig ott van. Fekete volt, fekete-víz, ahogy jött haza bakancs nélkül, bedzsuvásodott a lába. Mintha a teljes élete ott lett volna abban a lavór vízben. Megremegett. Utoljára akkor remegett víztől, amikor elfolyt az asszony magzatvize. Ott ült az ágya mellett már órák óta, néha a hasára tapasztotta a fülét, már készülnek, mondta. És akkor elfolyt a magzatvíz. Ő életvíznek nevezte. Aztán előbújt a fia, utána meg a lánya. Most ott állt a konyhában, nézte ezt a fájdalomvizet, szenvedésvizet, nyakában a mobil, és hallgatja az asszony szuszogását.

Nincs bűn, nincs bűnhődés, nincs vezeklés, nincs bocsánat és nincs megváltás.

Kiöntötte a vizet a vécébe, azt hitte, ezzel kiöntötte a múltját is.

Három napig hallgatták egymást. Nem szóltak egy szót se, csak hallgatták, hogy a másik mit csinál. Amikor letelt a három nap, a férfi percre pontosan tudta, mikor kezdte el mezítláb a havat taposni, beleszólt a telefonba:

Hazamehetek? — kérdezte.

Haza — mondta a nő.

Hozzál tejet.

↳ *Új Krisztina*

Nélküle

a játszótéren megmozgat
értem minden követ
zsebre tesz
a magasságtól fél
mégis a mászókn
várjuk anyát mikor jön
már ahogy ideér
kiforgatja apa zsebét
ő pedig a maradék
kaviccsal dobálja de
csak a fejét az a cél-
pont hogy megtudja
mi lesz velünk
nélküle rosszabb
apa mint én.

Kirakós

anya nem bírja elviselni
az őszt a levelek hullását
félti a fákat a téltől
legfőképp egy platánt
az ablakból néztem őt
mint a kirakósnál először
helyükre tette a levedlett
kérgeket és a többi réteget
sapkát sálát kabátot
lehúzta rólam a takarót is
abba bugyolálta az ágakat
végül jó éjszakát kívánt neki
az ablakból láttam
ahogy anya jobban szeret
nálam egy fát.

Emészthetetlen

anya a platánon ül éjjelente
apa ablakát lesi szűrődik-e ki
rajta fény hogy feltárja-e
az odabent rejtőző testet
nézi míg mást nem lát bele-
fárad nappal folyton alszik
nem akar játszani velem
azt mondja majd apa fog
gubbaszt álmában köztünk
feszítávságot növeszt
olykor felriasztom éhes-e
de jóllakott bagolyként
arcon köp csak válaszul
valami emészthetlennel
újra behunyja szemét
és azt rikoltja bújjak el
— így számol anya a vérrel.

▮ Pálffy András Gergely

Origami ember

Esténcént meglátogat
az origami ember.
Kisimít és összegyűr.
A kezével barkóbázik:
kő, papír, olló,
állat vagy növény?

Ökölbe szorítva hallgatok,
de nem érdeklí. Így figyel.
Ahogy a kezével játszik:
precíz mozdulatokkal,
feszés élelkel
hajtogat.

Hanyatt fekszem,
hogy el ne nyomjam a szív
lűktetését,
amíg hallgatom, hogyan
zörög az egyszerű, matt papír.

▷ Nagy Márta Júlia A tizenhatodik óta pontosan

Apa, apa, a csontjaid. A csontjaid fölöttem,
A mellemen. A fűben. Azt mondtam, nem.
Megint csak nem; erre te fölémhajolsz,
Csont és fa, zöldellés sehol sem.

A fejem alatt. Átkélik a szemem
A téli éjszakán, a rögökön.
Nem tudom, melyikünk kerekedett
Felül, apa, apa, hallasz? Azonnal
Mondd meg, melyikünk volt előbb
A földben. Pedig nem is kék a szemem,
Csak már nem tudom, hol kezdődsz te,
Hol végződöm én.

Apa, apa, kikaparom a csontjaidat,
És a véremmel összeszennyezem,
Mert elegem van, kurvára elegem,
Hogy nem tudom, meddig tartasz
Bennem, pedig eltemettelek,
És azóta is azt a rögöt keresem,
Borult rám, és sírt helyettem.
Hómezők mellett fekete a szemem,
És varjak vájják ki, ha hazudnék,
Apa, apa, haragszom, értsd meg,
Elegem van, kurvára elegem.
Belőled is, de főleg belőlem,
Hogy mindig az a nőta,
Azonos félelem,
Félelmetes azonosság,
Amit én viszont nem szándékozom
Örökíteni, pedig anyát akartak faragni
Belőlem. Azok levegőből vannak,
Gondoltam, azt nem lehet faragni.
Csak a csuklónkból kopjafát.
Egy kopjafatüندért, lánghajjal,
Árvácskákba öltöztetve,
Nem érdekel, milyen szavakat hagytaál rám,
Ha nem tudok a saját nyelvemen beszélni.
És anyám szép, mint szeptemberben
A paprikavirág mellett az ösvény,
És azt állítja, te én vagy és te vagyok én.
Hát akkor mit vár, csillagos eget,
Álmaiban azon lépdelek,
Mert azt szereti, ha lehúzhat, akkor
Tudja, hogy égig ér.

*
Apa, apa, a bőröd; a bőröd csak nyáron olyan,
Mint az enyém. Telente szép és nyugodt vagyok,
Mint anyám, fekete a szemem és minden másom fehér.

*
Apa, apa, a bokraid, a hajad. Mint
A határban kéklő, százezer szeder.
Lila a kezem a vérüktől, ujjaimról
A csuklómra folyik le. Nincs önzőbb
Annál, aki összevérezi magát a szeptember
Gyümölcseivel, aztán összemosolyogja
A fél világot, hogy milyen szép ez a hónap,
Nincs önzőbb annál, aki önmagát utálja,
És széttárja a kezét: én mondtam, hogy ne tudd meg.
Most aztán követhetsz a szedercsapáson,
És ne nyávogj, hogy szúr a bokor, a bokrom.

*
Apa, apa, a földed. A földem
Elterülve hét méter szélesen,
Egy csík valakiében, nem is
Csak az enyém. Virágzó szilvafák
A határában, annak, ami nem az enyém,
Csak részben, és mellettem nyúlik el
Lustán és csöndesen két csíkban
Két másik föld, az a két testvérem.
Nem is vettem észre, hogy közben
Tavasza lett, bolyongok a tavaly őszben,
A télben; csak fagyban vagyok nyugodt,
Hófehéren, amikor szikrázok és vakítok.
Hogy mindig valaki mellett leszek,
És megígérem, hogy leszek egyáltalán.

*
Nincs önzőbb annál, aki utálja magát,
És ostorcsapásai átcsapva magán,
Bőrön és csonton úgy ütnek át,
Nem a saját maguk nyomát hagyva,
Kijelölik a réges-régi csapást,
A rácsodálkozást: de szép vagy.
Előbb bonts fel, aztán véleményezz
Vagy köszönj meg.
Én nem köszönök semmit,
Csak káromkodom naphosszat,
Apa, apa, nem köszönöm, nem kértelek.

Újpalotai elégia

Te, aki letéped a csillagokat, szomorú ember,
Lángnyelvekkel övezett a fejed,
Borzas krizantém, szára egy tetemben,
Kiontottá vérét, az ősz összes színét.

Te, aki letéped és felfalod a csillagokat,
És tovább foltozod az eget — helyüket —
Éjszakával, a legtéliesebbel,
Akár az utcák, amelyeken át
Szöktünk és róttuk át a januárt, februárt,
Hogy a diadal tavaszra pocsolóyába hulljon.

Ezek a sáros patakocskák folynak most
Az aszfalt erezetében, amibe botlottunk,
Nem bántuk, volt mibe kapaszkodni.
Ezekben az erekben csorog az eső,
Ihatatlan víz szürke erekben,
Kavicsosak, mint a meszesedő érfal,
Nehézkesen dobban meg a beton
A lábam alatt, a szürke rengetegben,
Meglep, hogy még itt is vannak fák,
Hiába május, elszürkült a világ,
És állok, csak állok rendületlen.
Ólomkatonák sem hittek ennyire töretlen.

Se teáskannák, se ocsmány kiskacsák...
Ne csókkal kívánj nekem jó éjszakát,
És ne altass, ne altass semmilyen mesével.
Kergess inkább el a kenyérvágó késsel,
Aztán tépd le és fald fel a csillagokat,
Világítsák át a torkodat, a gyomrod,
Perzseljének fel telet és éjszakát,
Isten áldjon téged, csillagatlan világ.

Belvedere

fényesre nyalt eresztékeim újra és újra megnyalják a permethideg hullámok, erőből körbemosnak, kilúgoznak minden kapupántot, szívlakatot, ölelő csavaranyát. vén kecske, sós lével folyik a rozsdás föld, patakokban erózió, egyedül a kilátótorony marad, kikezdhettelen fémtest. mozdíthatatlan, ledobták egyszer a horgonyt, és lenn maradt, tapossa a tengerfenék homokját, ha tudnám, mi tartja ott. *a lélek kész, a test erőtelen.* újra nekifut.

↳ *Hegedűs Ágota*

Lisszaboni esemesek (mindennapi nyüszögéseim)

egyed

amint leért a gép kereke a kifutóra, a nehézkedéssel te is a tudómra térdeltél, vagy lehet, hogy még beljebb, lélekebb. *soha. többé. nélküled.*

kettes

mióta itt vagyok, minden reggel futok a parti homokon, fulladásig. így muszáj a szív mellett a tüdőnek is helytállni, dagadni *nélküled*. *nélküled. soha. többé.*

hármás

neved a parti fövényre írtam méteres betűkkel. lefotóztam, ráültem a gépre. csak a dagály moshat el. így őrizgetlek, utállak, Lisboa. *többé. nélküled. soha.*

tengeri csillag (dagályos)

mindig előre haladni, még ha lassan is. tudom, hogy merre van. onnan hátranézve irigykedni a tengeri csillagra. nehogy, nehogy vissza, előre karrier, pályára állva nevelni, neveltetni, menekülni illemben, táncba, protokollba. sokszor úgy tenni, mintha. a tengeri csillag egyszerre indulhat mind az öt irányba. ha felfordítom, akkor látni, négyszázhatvannyolc csáppal keresi a lassú tánc ragadós mészkövét. amerre az árusza van, arra tolat, bólogat a Lomonoszovról jött kutatóbiológus professzor. kicsit hátrahőkölök, gyors ez a dagály. ha vissza lehetne csinálni.

kívánságlámpás

fűzért engednek a partról az égre, pislákoló, környezetbarát üstökös. amikor teljesül a kívánság, leesnek a lámpások. ha nem teljesülnek, a lámpás isten hálósobájában az éjjeliszekrényen világít tovább. ha nem tud aludni, rózsafűzért mormol a lámpafénybe.

la casa tomada (az elfoglalt ház)

a függöny megnyúlt sós zsákvászon, átnézek rajta. félrehúdom, kacskamintás mozaikok, fekete foncsorok. naftalinárnyak nyúlnak utánam, majdnem elérnek, az ágyon bűdös dunyha. itt laknak. beljebb lököm az ajtót, nyikorog, pereg a festék, mögötte penészes plafon, megint egy ajtó, hosszú folyosó visszhangzik, kopogva lépek. a nap súrlófénye finom port kavar, a sarokban ferde széktorony. az árnyalak felém indul. megfogja, simogatja a kézfejem. mondjuk ezt csak képzelem.

három emelet lefelé, az ablakok mögé homályos alakok lassú argentin tangója húz, rácsok, a rács mellé még csirkeketrec is, és sehol nincs üveg. törött faszilánkok szöknek. az ablakok nem nyílnak. a lépcső csigalassan visz lefelé, legalul szemben rácsos vaskapu. megtalálom a virágláda alatt a nagy, tollas kulcsot, még emlékszem, milyen, a két tenyerembe sem fért bele, a zsebembe se. fogni kellett. a kéz, ami fogja a rács két vasát, szorul. a tangó zenéjére simítom a homlokom. hideg a vas, vagy csak képzelem?

ez a papám pincéje. azt hiszem, eddig is tudtam. a sarkok, égetett fotópapírról, és egy régi írás sorai lassan úsznak a szemzugba. *permetezőfüzet.* a következő kulcslyukon felém int egy ágy széléről lógó férfikéz, majd lassan felém fordul a tenyér. hív. ráncos, és mélyen ül a piszok a köröm alatt. benyitok, megfogom, hosszan simogatom a kézfejét. megpróbálom kipiszkálni azt a koszt. menj el, hallom, ez az én házam, a vizes vödör tükrébe óceáni felhők ülnek be pöffeszkedve. nem nézek rá. menj el. képzelem, mennyire szeretné.

Zárójelbezárva

Belelátni a férfiak szívébe.

Romok között sétálgatva keresni valakid.

Úgy olvasni a benzinkút logójának feliratát: hell.

A kezdőkör fehér vonalán sétálgatni az óramutató járásával ellentétes irányban.

Lakatlan szigetre vetődni a szerelmeddel, kinyírni, végső éhségedben megenni, palackpostát küldeni.

Erdei séta közben beszakadni egy József nádor építette pincébe, bokát kifecamítani, és várni, hogy arra jöjjön valaki.

Alufóliát kartonra ragasztva, áll alá tartva napoztatni.


Írásjelekből, sok-sok vesszőből, kettőspontból, zárójelekből pisztolyt rajzolni, és használni.

Pingpongozni vágódeszkával délutánon át.

Vasvillát ragadni, és elüldözni a meztelen szeretőt.

Narvállal kardozok esélytelen, vak, sansz nélküli, sarokba állított bot vagyok.

És röplabdázom a homokban még egy órát azután is, hogy besötétedik, hátha nyeresre fordul.

A black and white photograph of an empty room. In the foreground, a bed with a white sheet and a wooden headboard is visible. The room has three windows with dark frames, looking out onto trees. The walls are plain and light-colored. The overall atmosphere is quiet and somewhat somber.

▸ *Demény Péter*

Nem értem

Egyszer eljön az a reggel,
amikor a hideg halott felébred,
körülnéz, nem érti, mit keres itt,
felkel, elindul, szembemegy valakivel —
fekszel vissza rögtön, kiáltoznak,
hiszen te halott vagy!
nahát, életében sem törődött, csak magával.

De miért feküdnék vissza,
egyetlen rokonaim?
Mert a halott fekszik, csupán ezért,
mert nem illik egy halottnak mászkálni?!
De hát ki mondta, hogy
csak egyféle halott van,
hogy minden halott egyformán viselkedik,
hogy egy halott igazán tudhatná —
nem értem.

Daniela Dröscher

Gloria



Nem tudom, máshol hogy van ez, itt mindenesetre az a helyzet: hívnak az utcák. Egy utca, gondolná az ember, ostoba, haszontalan aszfalt, nem tud semmit, nem vágyik semmire, nem ismer szavakat, nem tudja, mi az a költészet. Ezekben az utcákban azonban úgy van: Ha itt meghal valaki, elcsapja egy autó, és a homloka az utcakőre koppan, a kő beissza a szavait.

Ezért, mondja Gloria, ezért hívnak a utcák.

A halott azért halott, mert összetévesztette a balt és a jobbot, mondom, de Gloria rázza a fejét.

Az ember érzi maga alatt a talajt, mondja. Hívnak az utcák, és te mész. A tekintet nem ismeri a félelmet, a hozzá tartozó test nehéz. Az ember nem néz se jobbra, se balra; hív az utca, egyszerűen csak mész egyenesen.

Nem igazán tudom, mit tartsak erről, ahogy azt sem tudom, mit tartsak Gloriáról. Osztozunk a konyhán és a fürdőszobán, kevés a bérlő itt rajtunk kívül. Gyakoriatk a betörések, az egyetemi intézeteket gondozottabb negyedekbe kezdték átköltöztetni. Csak a filozófia és az általunk megvetett sport maradt itt.

Tottenham szegény, fekete és poros. Mindenütt szemét és gyapjas egerek. Gyakran hallani káromkodást, és amint szétörönek egy-egy palackot, hogy az éles csonttal megfenyegessenek egy fehér embert. „We're here, because you've been there”, írta valaki egy házfalra az intézettel szemben.

Nem túl rég Margareth Thatcher halottnak nyilvánította „a társadalmat”, becsattintotta nagy, sárga kezításkáját, és eltüntette Tottenhamet. A fehérek berendezkedtek itt. Vannak utak és napszakok, amelyek már nem az övéik, hanem kizárólag a feketéké. Csak az egyetem nem sejt az egészről semmit, s még mindig szervezi a maga „Diversity Day”-eit, hogy kimutassa a fekete népesség iránti nagylelkűségét.

Az ember maga is óvakodik feketének nevezni a lakosokat, titkon azonban megteszi, ami nem szép, s ráadásul fölöttébb veszélyes is, mert a magában gondolt *fekete* éjszaka világítva süt az ember bőréből.

Gloria semmi effélét nem gondol, annak ellenére, hogy az ő Walesében nincs egy árva fekete sem. Ha egyszer itt vagyunk, akkor itt vagyunk, mondja, és fölvonja a vállát, a Paradicsom is csak egy vadászterület. Tudom ugyan, hogy minderről másként kéne gondolkodnunk, mégis idegesít a sok fekete. Gloriától lehet tanulni, ő ugyanis egyáltalán nem tartja eldöntöttnek a szín kérdését; szerinte az egész nem egyéb, mint nyomorúságos szóbabona.

A hó, próbálkozom az ellenvetéssel, pontosan akkor fehér, ha fehér a hó, de Gloria nem figyel rám.

Glorián minden szürke. A szeme, a fiatal haja, a szoknyái, az egyetlen ruhája. Talán mert ilyen szürke, azért fogadják el az itt lakók. A sarki boltban elég, ha olcsó cigarettát kér, és a tulaj már varázsolja is elő a pult alól a csempészett árut. Ha nélküle próbálkozom ugyanezzel, a pasas hivatalos árú dobozt rak elé.

Meccsnapokon a focirajongók a közeli White Heart Lane stadionból átvonulnak az utcákon. Ekkor zárt alakzatban a játékosok is kimerészkednek az éjszakába, s a nyomukban, a há-

tuk fedezékében mi is végigmegyünk olyan utcákon, amelyekbe egyébként eszünkbe se juthatna bemenni.

Egy ilyen estén találkozunk először Eddie-vel. Fénytelen pengéjű késsel fekete kezében áll a Highroad egyik sötét kertjében, és érthetetlenül üvölt. Én gyors és bizalmatlan léptekkel tovább igyekszem, Gloria azonban megáll. Ittünk; a bárók már bezártak, a sarki bolt úgyszintén, de Gloria folytatni akarja. Előrelép egyet, és az Eddie kezében tartott műanyagpohárért nyúl. Szájába veszi a szívószálat, és csak amikor kiköpi, ami a szájába került, és káromkodni kezd, akkor jövök rá, és Eddie is akkor érti meg, hogy a milkshake-et Gloria biztosan vízpipának hitte. Eddie nevet, Gloria azonban maga elé szitkozódik. Azután tüzet akar. Cigaretájának fényes parazsa táncol az éjszakában, dacos állat a kémények átluggatta ég felé nyújtja, és világos, hogy itt valami elkezdődött.

Fű alatt indul a dolog, talán a rám való tekintettel. Amikor Gloria este elmegy, nem kérdezi már meg, mit csinál, s azt se mondja meg, hogy ő hová megy. Reggel, amikor már itthon van, megkérdezhetném, de nem teszem. Este lesz, majd éjszaka; a papírjaim fölé hajlok, és eltökélem, hogy nem hallom meg az utcák hívását. Csak amikor elfogy a sör, akkor megyek ki, sietek, kikerülöm a sarki üzlet előtt ácsorgó férfiakat, s aztán igyekszem vissza a lakásba.

Ha találkozunk, Gloria hallgat, én nem kérdezek tőle semmit, és elhatározom, hogy hidegen hagy, mit csinál.

Amikor Eddie először jön be a lakásunkba, sietősen elmegyek mellette, hogy kijussak. A lépcső aljára érve megfordulok, s ahogy ott állnak a folyosói lámpa gyér fényében, a fekete nem fekete és a fehér nem fehér, úgyhogy nem tudom már megmondani, mi micsoda.

Leülök egy padra az egyetemhez közeli temetőben, amely elhagyatott, de veszélytelennek látszik. Magányos asszonyok gyomlálgatják a sírokat, egy szürkén derengő hajú fekete kertész megy át füttyürészve az úton.

Amikor visszajövök, ezek ketten a konyhában ülnek; azt kérdezem magamban, miről beszélgethettek, beszélgettek-e egyáltalán, és vajon miről lehet beszélgetni olyasvalakivel, mint Eddie. Előttük, az asztalon apró műanyagzacskókban por és tabletták, akkurátusan rendezve forma és szín szerint. Eddie egymásra föláll, és kiszalad az előszobába telefonálni; ahogyan beszél, még nyersebben hangzik, mint az én ír beszédem, mintha a beszédében elválasztaná valami egymástól a hangokat. Gloria homlokára izzadságyöngyök ülnek ki, mozdulatai lassúak, nevetése hisztérikus. Hogy pontosan mit nyelt vagy lőtt magába, nem tudom.

Futólépésben sietek a Tottenham Highroadon a szupermarket irányába. Ügetek, és ellenséges indulat feszít minden ellen, amit látok. Indulat a félelem és a düh ellen, amelyet a félelem primitív formájának gondolok. A lépteimet szaporítva jóindulatú feketéket sorolok föl magamban: Sammy Davis junior, Tutu püspök, Tamás bátya.

Otthon Gloria ide-oda futkos, egyik szobából a másikba,

a fürdőköpenye van rajta, alatta semmi. A szobaajtó résén át látni Eddie-nek az ágyon elnyúló meztelen testét. Valahányszor Gloria eltűnik a konyhában, vadul bevágja maga mögött az ajtót. Bemegyek a szobámba, leülök az ágyra, és a falat bámulom. Olvasni meg se próbálok.

Egy idő után nem bírom tovább az éhséget, és kimegyek a konyhába. A tűzhelyen rizs fő, Gloria az asztalnál ül és egy reklámprospektust lapozgat, időnként föláll, hogy megkeverje a fazék tartalmát. Bár tudja, hogy az épületekben érzékenyek a füstjelzők, egyik cigarettáról a másikra gyűjt. A helyiségbe lépő Eddie derékszíján valami olyasmi himbálózik, amiben akár kés is lehetne. Kivesz egy sört a hűtőből; Gloriára nézek, nem akarom, hogy Eddie a dolgaimhoz nyúljon. Hirtelen minden túl kicsi a konyhában, a test túl esetlen, hogy megüljön a széken. Eddie egy tál rizst tesz elé, én egy túlságosan kicsi villával nagy nehezen legyötrom a torkomon, amit kaptam. Utána a szobámba megyek, de elaludni csak akkor tudok, amikor ők elmentek.

Másnap a kávézóban találkozom Gloriával; a sminkje összevissza, még mindig a tegnap éjszakai ruha rajta. Eddie éjjel magával vitte a kocijában, amit azután rázárt, és késsel fenyegette Gloriát. Át kellett adnia Eddie-nek az összes készpénzt, akár csak a számláján levő pénzt és a lakáskulcsát. Szeretnék ráüvöltetni Gloriára, vagy még inkább átölelni, de csak ül ott merev háttal, ettől végül az egész helyzet magába roskad.

Hogy mennyi pénzt zsarolt ki belőle Eddie, arról hallgat; sok nem lehetett, Gloria ugyanolyan sóher, mint én. Mivel ő a kisujját sem mozdítja az ügyben, nekem kell a zárcserével törődnöm. Valamiért feszélyez elmondanom, mi történt, talán mert a biztonsági szolgálat alkalmazottja egy fekete nő. Amikor azután mégis előadom a történetet, és még el is sírom magam, az aszszony elnéz mellettem, ki az ablakon, és élém tolja a kitöltendő formanyomtatványt.

Este hazajöve látom, nincs kicserélve a zár. Egy tyúkot dobok a fazékba; nagy kanalakkal, dühödten lapátolom magamba a levest, és megiszom az összes sört, ami a hűtőben volt. Gloria a szobájában hatalmas fejhallgatóval a fején félelmetesen hamisan énekel egy popslágert. Amikor lefekszem, az arcommal közel csúszom a falhoz, és olyan hangosan mondok „good night”-ot, hogy hallania kell, ahogyan én is hallom, hogy belülről bezárja a szobaajtóját. A zárok kattánása ajtótól ajtóig pattan, bármelyikünk nyitja is ki a magáét, léptekre, hangokra füelve.

Másnap változatlan a helyzet; a kulcsom nyitja a zárat. A dékánnő azt állítja, az akták szerint Gloriának már a collage-ban is voltak alkoholproblémái; ismerős gond a fiatal walesi lányoknál.

Dolgomvégezetlenül hagyom el az irodát. Rábeszélék a biztonsági szolgálat üzenetrögzítőjére, azután Gloriát hívom; szívem szerint bemosnék neki egyet, foglalt a száma. Otthon próbálok a munkámra koncentrálni, de háború dúl bennem. Mivel az összes sör elfogyott, ki kell mennem.

A szupermarket felé menet látom, hogy a férfiak Eddie arcát viselik. Felváltva megyek az utcának hol az egyik, hol a másik

oldalán, leválasztom a szembejövők fejét a testükről; lépéseim ütemére potyognak le a fejek.

Hogy ne kelljen hazamennem, beülök a sarki kávézóba, az ablak melletti apró, izzadságsíkos műanyag padra. A szakács rántottát és kolbászkákat süt, karjára a „the land of hope and glory” felirat van tetoválva. Hátat fordítok neki, a kéziratlapjaimra firkálgatok, és egyedül az ablak előtti keskeny térdarabban érzek biztonságot.

Valamikor azután fölfedezem Gloriát kint az utcán, egy csapat sportoló közt. Részeg, és amikor megpróbálja kinyitni a boltajtót, keményen belefejel az üvegbe. Lesimítja szép szürke haját, és Eddie-t szidja, gyengédséget nem nélkülöző hangon „nigger”-nek nevezve őt.

Amikor Gloria reggel meztláb kilép a szobájából, elcsodálkozom, hogy valójában milyen kicsi is. Amikor Eddie és a kulcs kérdését forszírozom, hátrahajtott fejjel fölnéz, és a mennyezetre szegezi a tekintetét. Megígéri, hogy nem találkozik vele többet; nem hiszek neki. Tudni akarom, mit tud a pasáról, és hogy mennyire lehet veszélyes Eddie. Mindössze annyit tudok meg, hogy Eddie nővére fodrász, a Highroadon dolgozik egy üzletben, és káprázatosan érti a dolgát. Kieresztem az ajkaim közt a levegőt, és csak most látom, tulajdonképpen milyen szemérmetlenül is fénylik Gloria szürke haja.

A cornershoppal szemközt van egy használsruha-bolt; másnap bemegyek fölpróbálni a gyapjúpulóvert, amelyet a kirakatüvegen át már régóta látok a falon lógni. Jó rám, a gyapjú egészen puha, és lágyan simul csontos vállaim köré. A két mama külsejű asszony, akiké a bolt, hintázva járöröznek az állófogások között. Azt találgatom magamban, vajon rólam beszélnek-e, de amilyen odaadóan igyekeznek, hogy a kasszánál pontosan adjanak vissza, legalább olyan nehezen értem én az akcentusukat.

Ez a második éjszaka, amikor úgy alszunk a lakásban, hogy Eddie-nek kulcsa van hozzá. Ébren fekszem az ágyban. Amikor biztosra veszem, hogy Gloria már alszik, fölkelek és egy szekrényt tolok az ajtó elé.

Álmomban jön Eddie, és nevetve átrendezi az összes bútort a szobában.

Másnap este zárva találom Gloria ajtaját. Viszont Scooby Doo vár rám a konyhaajtónak támasztva. A konyhaasztalon cédula, amelyen Gloria közli, hogy meglátogatja a szüleit, utána pedig egy barátját fönt, Cardiffban. Megbíz, hogy viseljem gondját Scooby Doonak. Az embernagyságú bábut úgy kell gondozni, mint valami szobanövényt; föl kell fújni, fésülni és etetni kell. Halk hangot adva távozik némi levegő, amikor a behemót izé mellett benyomakszom a konyhába. Először az ujjamat, majd egy söröskupakot nyomok bele a felfújható figura érzékeny bőrébe, utána a szemétkébe dobom Scooby Doot.

Gloria elment; álmaimon Eddie csörtet keresztül-kasul. A zárügyet föladtam, helyette szekrényeket tolok a lakás- és a szobaajtó elé.

Most a falak a természet számomra, és a jóakarató feketék az imám. Nappal alszom, éjszakánként olvasok. Az olvasás megérettető; gyakran valami folt úszik a szemem elé, és kioltja az apró jeleket, úgyhogy képtelen vagyok egész szavakat kiolvasni. Nagybetűs magazinokat olvasok tehát, így megtudom, hogy a svéd turistalányok a Hyde-parkban gátlástalanul süttetik fedetlen mellüket a nappal. A rablásokat és más erőszakos cselekményeket nagy gonddal tanulmányozom; mindegyikben felismerhető Eddie kézjegye.

Óvakodom attól, hogy sötétben kimenjek. Bevásárláskor kiszúrok magamnak egy sportlót, és feltűnés nélkül követem a védelmező hátat.

Folyton készenlétben van a telefonom, de nem beszélek senkivel; túl hangos, amit mondok, márpedig fülelnem kell, hogy nem fordul-e odakint kulcs a zárban.

A zuhanyzást és a fogmosást a túl hangos zajok miatt veszélyesnek ítélem, így aztán a tusolást mellőzve mosakszom, és csak akkor eresztek vizet, ha nagyon muszáj. Éjjel nem merek már kimenni a fürdőszobába, úgyhogy beszerzek egy vödört, amit reggel kiürítek a vécébe.

Egyszer óvatlanul olyan későn indulok bevásárolni, hogy útközben meglep a sötétedés. Testek, kezek és karok bukkannak föl előttem a sötétben; nem tudják leplezni, hogy mennyire dolgok. Egy dal kéne, hogy rászédhessem a testeket, de nincs dalom, még szavaim sincsenek. A szupermarket pénztáránál fenyegetően azt kiáltom, adjatok egy dalt, koldulok, könyörgök; emlékezzenek már a csontjaikban lakozó dalra.

Egy különösen rossz éjszakán összepakolom a holmijaimat, fölveszem az összes pénzem, és átvonulok egy hotelbe. A recepciós nő bizalmatlanul méreget, majd azzal ráz le, hogy nincs szabad szobájuk. Látom, hogy hazudik, de nem reklamálok. Szerencsére tudom, hogy hajnalig tart, mire az éjszakai buszok a szűk utcákon beérnek Tottenhambe. Így hát bebuszozok a Centralba, ahol tanácstalanul keresztülügetek a Leicester Square-en.

A tér tele van emberekkel, szúr a gyapjúpulóverem, a hideg ellenére mindenütt csupasz hasakat és lábakat látni. Egy magát összehányt részeg banktisztviselő nő fekszik a flaszteren, a pub tulajdonosa megpróbálja magassarkú cipőinél fogva odébbhúzni a bejárattól. Fázom, és úgy döntök, hogy haza akarok menni.

Lent, a földalatti állomásán hatalmas tülekedés; egy járat kimaradt. Vannak, akik alig értek le az állomás szintjére, már indulnak is vissza, föl a lépcsőn. A maradók a falhoz lapulnak, amikor a peron elején hirtelen széttörik egy palack. Kezében a hegyes-éles peremű üveggel egy szurokfekete nigger szalad végig a vágány mellett a veszélyzónát jelölő sárga csík mentén. Mint egy fölgerjedt, kanos állat, üget föl-alá, hangosan káromkodva és a fegyverével hadonászva. Nagyon mereven fölszegett fejjel megyek el mellette, és amikor fölérek a felszínre, elrohanok.

Az éjszakai buszon valaki hányt, de nem érzek semmi szagot, hiszen alszom.

Amikor felébredek, reggel van, fényesfehér és angol. Magam előtt, az utcát megtöltő tömegben fölfedezem Eddie-t és Gloriát, aki esetlen mozdulattal egy kést szegez neki. Eddie a magasba löki a karjait és kiált valamit, Gloria egy lépéssel közelebb lép hozzá. Én is kiáltani akarok valamit, de Gloria köröz a levegőben a késsel, elrohanok, és a penge Eddie szájába hatol.

A kés csokoládéból van. Eddie jólnevelten leharapja és rágni kezdi. Gloria nevet. Félig megevett fegyverével a kezében dirigálja a kukásokat: néma koreográfia. A sportolók a stadion felől görgőkre szerelt, hatalmas hangszórót tolnak ide, és felhangzik Tamás bátya beszéde a házak és kunyhók ellen. A beszéd kellős közepébe Margareth Thatcher szitkozódik bele egy magas játékevető székéből, de szerencsére ott van Eddie, aki elragadja a nagy sárga kézításkáját, így Thatchernek le kell másznia a székből, hogy üldözőbe vegye.

Amikor belépek a lakásba, Gloria holmijait az előszobában találok egy kupacban. Átköltözik, mondja, a szemközti házban egy apartmanba, és az orrom előtt csörgeti a kulcsait.

Ott áll az előszobában, és mosolyog: szép. Amikor kilép az ajtón, nem néz se balra, se jobbra, hív az utca, csak megy egyenesen előre.

(Tatár Sándor fordítása)

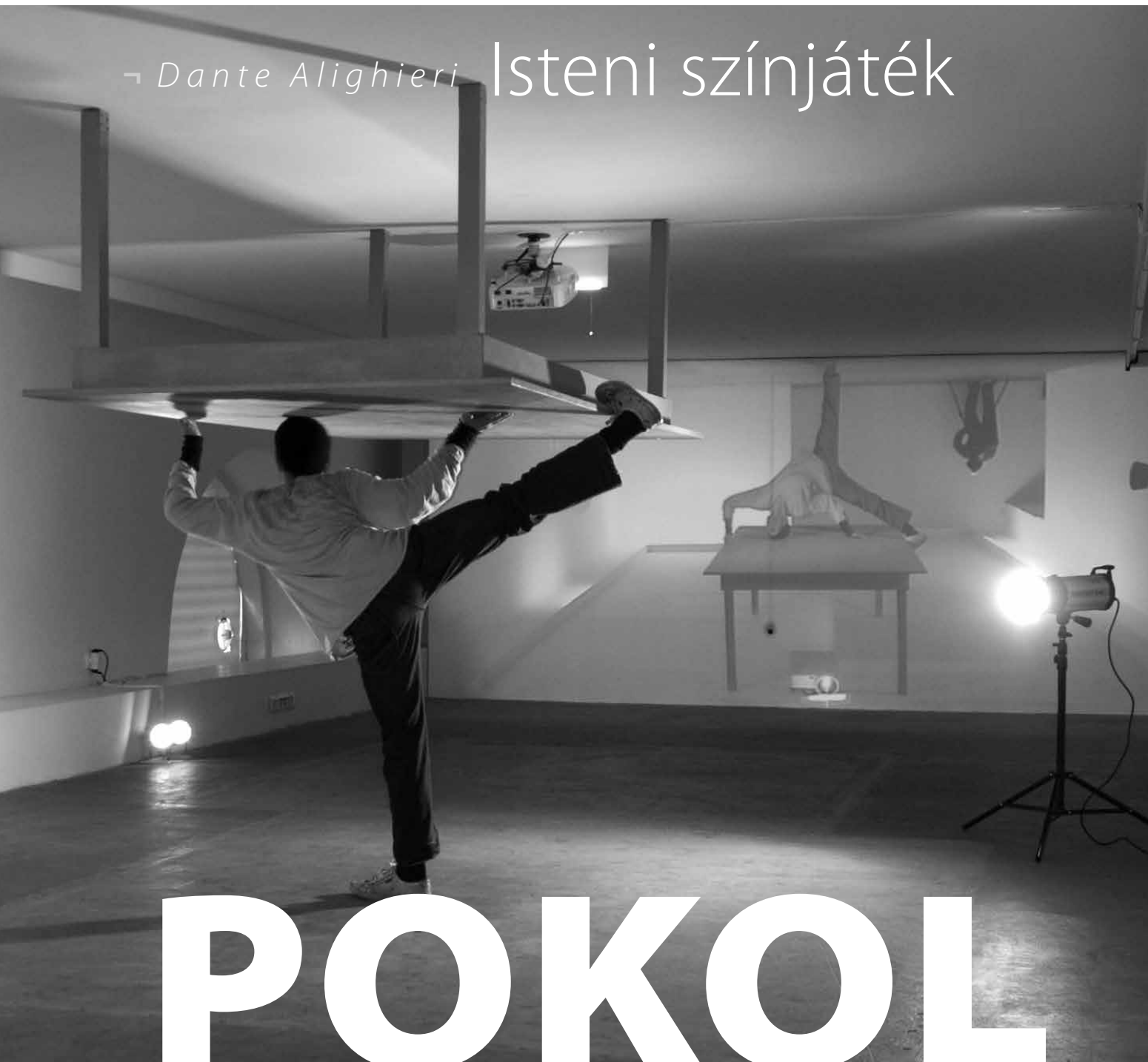
▷ *Dékány Dávid*

A víz felé

Szökőár előtt az óceán több száz métert visszahúzódik. Látni az algával benőtt sziklákat, a sziklákra tekeredett halászhálót, ahogy egy turistacsoport a tengerfenéken a víz felé sétál, hogy az iszapba süppedt jelzőbóják közt pózoljanak — később közülük néhányat csak a nyakukba akasztott fényképezőgépek fotói alapján tudtak azonosítani.

Szállítóhajók rakománya, több száz tonna halkonzerv borult a tengerbe, hogy végül is visszatérjenek oda, ahonnan egykor kifogták őket. Szavatosságukat akkor is őrzik, mikor a dobozokat felnyitja majd a rozsda, és az eltűnt áldozatok, a konzervhalak, ez az egész, a kiömlő olaj, ami most sötéten, akár a lélek, lebeg a vizek fölött, lassan beépülnek a táplálékláncba. Így képzelem el a reinkarnációt is.





→ Dante Alighieri Isteni színjáték

POKOL

XXIX. ÉNEK
(A Pokol Nyolcadik Körében)

A hamisítók — I.: alkímisták

Dante egy rokonát keresi

A nagy tömegetől, a sokféle sebtől 1
a szemem annyira megittasult,
hogy sírni akart csak és semmi mást.
De Vergilius rám szól: „Minek ez? 4
Miért időzik a tekinteted
a lent jajongó csonka árnyakon?
Nem tetted ezt a többi szennyrovatban! 7
Csak nem akarsz megszámolni őket?!
Huszonkét mérföld körben ez a völgy!...
A Hold már ott van a lábunk alatt, 10
fogyatkozik a kiszabott időnk,
s van látnivaló más is, nem csak ez.”
„Ha jobban figyelnél — mondtam neki —, 13
hogy milyen okból nézelődöm itt,
tán engedted volna, hogy még maradjak.”
Közben elindult, én mentem mögötte, 16
úgy mondtam ezeket a vezetőmnek,
és hozzátettem: „Ott lent, ahova
oly merőn néztem, sejtésem szerint 19
egy véreből való lélek siratja
a bűnt, melyért itt nagy árat fizet.”
Mire a Mester: „Öneki ezentúl 22
ne adj helyet a gondolataidban!
Másra figyelj; ő maradjon magának!
Láttam, amint ájtott a híd alatt, 25
ujjal rád mutatott, fenyegetőleg.
Geri del Bello, mondták a nevét.
Ám téged annyira lenyűgözött 28
Hautefort várának néhai ura,
hogy nem is néztél arra; ő meg elment.”
„Mester — mondtam —, erőszakos halálát 31
mindmáig nem bosszulták meg azok,
kik vele osztoznak a sérelemben:
emiatt van úgy megsértve, szerintem, 34
ezért ment el és nem beszélt velem.
S én emiatt még jobban szánom őt.”

A 10. szennyrovat

Így beszélgettünk, míg a hídhoz értünk, 37
ahonnan látszhatna az új gödör
az aljáig, ha több volna a fény.
Aztán, már föltről, a Szennyrovatok 40
utolsó nagy „kolostorába” néztünk,
s látszottak benne a „megtért barátok”.
Jajszavak nyilai álltak belém, 43
szánakozásból volt a vashegyük,
úgyhogy végül befogtam a fülem.
Ha július és szeptember között 46
egy lyukba raknánk minden beteget
a Chiana-völgy, Szardínia s Maremma

9. Mérföld: akár a római mérföld (1481 méter), akár a Dante korabeli tengeri mérföld (1250 méter), a 9. szennyrovat nagyjából 30 km hosszan fut körbe, átmérője tehát 7 km.

10. A lábunk alatt: az égbolt gömbjének alsó pontján, a nadíron. Az égboltnak a megfigyelő fölötti tetőpontja a zenit, a lába alatti mélypont (amit persze nem lát) a nadír. Dantének feje fölött Jeruzsálem van, e fölött van a zenit. Tegnapelőtt (Nagycsütörtök éjjel) volt telihold (lásd *Pok.*, XX,127), ekkor a Hold éjfélkor a zeniten állt, délben pedig a nadíron. Mivel azóta két nap eltelt, s a Hold naponta kb. 50 percet késik a Naphoz képest, ma már nem déli 12-kor, hanem 2x50 perccel később halad át a nadíron. Tehát nagyszombat délután 13 óra 40 perc van.

19. Véreből való: rokonom.

27. Geri del Bello (†1280k.): Dante apjának unokatestvére. Erőszakos, kötekedő ember volt.

29. Hautefort [ótfór] (ol. Altaforte): Bertrand de Born vára (lásd *Pok.*, XXVIII,134).

31. Geri gyilkosság áldozata lett.

32–33. Geri halálát az akkori szokásjog szerint az Alighieri-család (akik „osztottak a sérelemben”, így maga Dante is!) köteles lett volna megbosszulni. Ez történetünk időpontjáig, 1300-ig nem történt meg: ez bántja Gerit.

40. Föntről: a hídról.

42. Megtért barát: olyan személy, aki bűnös vagy viharos életéből visszavonult egy kolostorba szerzetesnek (lásd pl. *Pok.*, XXVII,67). — Dante persze gúnyosan fogalmaz, mintha a szennyrovatokban jámbor szerzetesek élénének a világtól elzárva, békességben.

48. A felsorolt helyek mind maláriával fertőzöttek voltak (különösen júliustól szeptemberig), ezért voltak ilyenkor zsúfoltak az ottani kórházak.

kórházaiból, ennyi szenvedést	49
tán akkor látnánk! S olyan volt a bűz, mint ami rothadó sebekből árad.	
Lementünk hát a hosszú híd-füzérről	52
a legutolsó gátra, bal felé. Innen már látszott, hogyan bünteti	
az Égi Úr nem tévedő segédje,	55
az Igazság azokat, akiket mint hamisítókat lajstromba vett.	
Alig hinném, hogy szörnyűbb lehetett	58
a beteg nép látványa Æginában, mikor a szél dögletes kórt hozott	
és minden lény, az apró féregig	61
elhullott (később ezt a régi népet — ha igaz a költők beszámolója —	
hangyákból formálták életre ismét),	64
mint itt, ahol e homályos veremben egy-egy kupacban döglődtek az árnyak.	
Egymás hasán, egymás hátán heverték,	67
volt, aki négykézláb igyekezett a gyötrő úton vonszolni magát.	
Lépdeltünk előre, nem is beszélünk,	70
hallgattuk-néztük a sok beteget, kik nem bírtak föltápaszkodni sem.	
A két leprás	
Láttam kettőt, egymásnak dőlve ültek,	73
mint két tepsi az edényszárítón, s tetőtől-talpig sebes volt a testük.	
Nem húzza fürgébben a vakarót	76
a lovász, ha gazdája sürgeti, vagy ha már álmos és menne aludni,	
mint ahogy ők vájták a körmüket	79
folyton saját testükbe, tébolyultan a soha meg nem szűnő viszketéstől.	
Úgy kapargatták a leprát magukról,	82
ahogy késsel szokás pontyot pucolni, vagy nagyobb pikkelyű egyéb halat.	
„Te, aki kézzel hámozod magad	85
s az ujjaidat használod csipesznek — fordult most egyikükhöz vezetőm —,	
úgy szolgáljon a tíz körmöd neked	88
örök időkre, hogy mondd meg nekünk: van-e az itt lévők között olasz?”	
„Mi ketten azok vagyunk, itt ülünk	91
teljesen tönkretéve — mondta sírva az egyik. — És te? Mért kérded? Ki vagy?”	
„Én ezt az élő — mondta vezetőm —	94
kísérem fokról-fokra lefelé, hogymegmutassam a Poklot neki.”	

52. Híd-fűzér: a tíz szennyrovaaton átívelő tíz híd egy hosszú sort alkot, ebből az utolsón keltek most át, s ráléptek az utolsó gátra (ennek belső oldala már a pokolkút).
59–64. Ægina (gör. Aigina): görög sziget, melyre Juno (Héra) istennő boszszúból dögvészt bocsájtott, amitől minden élőlény elpusztult, kivéve a hangyákat. Jupiter (Zeus) megkönyörült a szigeten, s a hangyákból támasztott új embereket.

Erre a támaszkodást abbahagyták	97
s felém fordultak mindketten, remegve, meg mások is, akik most fölfigyeltek.	
Jó Mesterem hozzám közel hajolt	100
és így szólt: „Mondj nekik, amit akarsz!” Én meg, ha így akarta, hát beszéltem:	
„Hogy el ne enyésszen emléketek	103
az emberek közt az első világban, de éljen majd esztendőök múlva is, mondjátok el: kik vagytok, mely vidékről!	106
E rút és undorító állapot ne tartson vissza a tisztá beszédteől!”	
Griffolino és a repülés	
„Én arezzói voltam — szólt az egyik —, sienai Albert máglyára küldött, de itt egészen más okból vagyok.	109
Tény, hogy tréfából azt mondtam neki:	112
»Én tudnék röpködni a levegőben!« Kíváncsi ember volt, csak esze nem volt:	
tanítsam meg rá őt is, azt akarta;	115
s mert nem csináltam Dædalust belőle, a gyámajjával megégettetett.	
De ide, a legelső szennyrovaatba	118
azért lökött Minos, a csalhatatlan, mert alkimista voltam fenn a földön.”	
Költőmhöz fordultam. „Hát létezik	121
oly esztelen nép, mint Siena népe? Túltesznek még a franciákon is!”	
Capocchio, a másik alkimista	
A másik leprás meghallotta ezt,	124
és ráfelelt: „Kivéve persze Striccát, ő mindig szerényen költekezett;	
meg Niccolót, aki a szegfűszeg	127
drága divatját először behozta a kertbe, ahol talajra talált;	
meg a kompániát, hol Caccia d’Ascian elherdálta a földjét, szőleit, és Abbagliato villogott eszével...!	130
De hogy megtudd, ki osztja véleményed	133
Sienával szemben, hát nézz ide, és arcom megadja neked a választ:	
Capocchiónak vagyok én az árnya, fémhamisító, alkimista voltam;	136
emlékezz csak (ha valóban te vagy), mily jól majmoltam a természetet!”	139

104. Első világ: a földi élet.
109. A megszólaló Griffolino, Arezzóból származó alkimista. Művelt ember volt, a bolognai egyetemen tanult. Az alkimisták vegyészek, varázslók és szélhámósok voltak egy személyben: azt állították, hogy olcsó fémekből aranyat tudnak csinálni, halottakat is idéztek stb. Az egyház üldözte őket; Dante is bűnösnek ítéli mesterkedéseiket. — A fémhamisítók (alkimisták) képezik a hamisítók (= 10. szennyrovaat) első osztályát.
110. Albert: gazdag és ostoba sienai polgár, akiből Griffolino pénzt csalt ki szélhámosságával.
111. Más okból: nem a varázslás miatt (az a 4. szennyrovaatba helyezné), hanem a fémhamisítás miatt.
104. Első világ: a földi élet.
109. A megszólaló Griffolino, Arezzóból származó alkimista. Művelt ember volt, a bolognai egyetemen tanult. Az alkimisták vegyészek, varázslók és szélhámósok voltak egy személyben: azt állították, hogy olcsó fémekből aranyat tudnak csinálni, halottakat is idéztek stb. Az egyház üldözte őket; Dante is bűnösnek ítéli mesterkedéseiket. — A fémhamisítók (alkimisták) képezik a hamisítók (= 10. szennyrovaat) első osztályát.
110. Albert: gazdag és ostoba sienai polgár, akiből Griffolino pénzt csalt ki szélhámosságával.
111. Más okból: nem a varázslás miatt (az a 4. szennyrovaatba helyezné), hanem a fémhamisítás miatt.
116. Dædalus: mondabeli alak. Magának és fiának, Icarusnak viaszból és tollakból szárnyakat csinált s azzal fölrepültek. (Lásd *Pok.*, XVII,108).
117. Gyámajja: a sienai püspök, aki Albert támogatója (a pletykák szerint valójában apja) volt, Griffolinót 1270 körül máglyára küldte mint varázslót és eretneket.
119. Minos: lásd *Pok.*, V,4.
123. A franciákat üresfejű, nagyozó, hiú embereknek tartották.
125–132. Stricca, Niccolo, Caccia d’Ascian [kacsa dassán], Abbagliato [abbaljato]: gazdag és szellemeskedő sienai aranyifjak Dante idejében, a „Pénzszórák Klubjának” (*Brigata Spendereccia*) tagjai, akik esztelenül költekeztek (egy másik tagjuk volt Lano, lásd *Pok.*, XIII,115).
127. A szegfűszeg roppant drága volt, mert csak Indonéziában termett, onnan hozták arab kereskedők. Niccolo olyan recepteket terjesztett el, melyekhez nagyon sok kellett belőle.
129. Kert: maga Siena városa.
136. Capocchio [kapokkio]: firenzei alkimista, 1293-ban Sienában máglyán elégették. Valószínűleg diáktársa (s talán barátja) volt Danténak.

XXX. ÉNEK
(A Pokol Nyolcadik Körében)

A hamisítók — II.

Ókori tébolyultak: Athamas, Hecuba

Régen, midőn Juno haragudott	1
Théba népére Semelé miatt (ahogy ezt kimutatta többször is),	
Athamas elméje úgy elborult,	4
hogy mikor meglátta a feleségét jönni, két karján egy-egy kisfiával,	
főlordított: „Feszítsük ki a hálót!	7
Az oroszlánt s két kölykét ejtsük el!”	
S gonosz kezével, mint állat-karommal	
meგრagadta az egyiket, Learkhost,	10
megpörgette s egy kőhöz odacsapta;	
az asszony a másikkal vízbefúlt.	
S midőn a sors kereke mélybe lökte	13
a fennhéjázó trójaiakat	
s odaveszett királyság és király,	
a megtört, nyomorult, rab Hecuba,	16
miután látta: Polyxena meghalt,	
majd fiát, Polydórost látta meg	
a tengerparton elterülve holtan,	19
eszét vesztette, s mint egy kutya,	
kínjában már csak ugatni tudott.	

Gianni Schicchi és Myrrha

De nem támadtak oly kegyetlenül	22
se Théba, se Trója örültjei	
se állatra, se emberi tagokra,	
mint az a két árny, akik itt rohantak,	25
pucéran, dühtől sápadtan, harapva,	
mint disznó, ha az óljából kiront.	
Az egyik belemart Capocchioba	28
a tarkóján, s úgy vonszolta fogával,	
hogy annak hasát horzsolta a kő.	
Az arezzói csak reszketve ült	31
és így szólt: „Ez a rém, ez Gianni Schicchi!	
Rátámad vesszettül mindenkire!”	
„Kívánom neked — mondtam —, hogy a másik	34
ne mélyessze fogát beléd; de kérlek,	
mondd meg, ki ő, mielőtt elrohan!”	
„Ez Myrrha — felelte —, egy régi lélek;	37
gyalázatos, tilalmas szerelemmel	
saját apjának lett a szeretője.	
Hogy elkövesse apjával a bűnt,	40
eljártszotta, hogy ő másvalaki;	
ugyanígy az is, aki ott szalad,	

1–2. Juno (Héra): az ókori főisten, Jupiter (Zeus) felesége. Mivel Jupiter szerelmi viszonyt folytatott a thébai király lányával, Semelével (e kapcsolatból született Dionysos isten), Juno féltékeny haragja Semelé egész rokonságát sújtotta.
4. Athamas: Semelé sógora, akire Juno elmebajt bocsátott.
7. Háló: a vadászathoz használt szokásos eszköz.
12. Athamas felesége, látva férje örült tettét, a másik kisfiával együtt a tengerbe ugrott, és mindketten a vízbe veszttek.
15. Értsd: a trójai háború végén a görögök elpusztították Tróját s megölték a királyt is. (Lásd a *Pok.* XXVI,59 jegyzetét.)
16–18. Hecuba (gör. Hekabé): Priamos trójai király felesége, aki férje halála után fogságba esett. Többi gyermekei már meghaltak, s most tudja meg, hogy az utolsó kettő, Polyxena és Polydóros is halott, megölték őket a görögök. Tébolyult fájdalmában kikaparta fia gyilkosának a szemét.
24. Állatra: mint Athamas támadt az oroszlánnak vélt családtagjaira. — Emberi tagokra: mint Hecuba támadt fiának megölőjére.
28. Capocchio: lásd *Pok.*, XXIX,136.
31. Arezzói: Griffolino, lásd *Pok.*, XXIX,109.
32. Gianni Schicchi: lásd alább.
37–41. Myrrha: görög mondai nőalak, aki apjába lett szerelmes. Szolgálólánynak álcázva ment be apjához, aki gyanútlanul szeretkezett vele egy héten keresztül. — Dante nem a bűnösen féktelen szerelmet rója föl neki (ami a Második Körbe helyezné), hanem a csalást.

elvállalta a ménes csillagáért,	43
hogy eljártssza: ő Buoso Donati,	
s szabályos végrendeletet csinált.”	

Ádám mester, a hamispénz-gyártó

Aztán, mikor elment a két dühöngő,	46
kiket eddig figyeltem, körbenéztem,	
hogy lássam a többi rosszvégzetűt.	
Feltűnt egy, aki lant alakú volt:	49
csak ott kellett volna elmetszeni,	
hol szétválnak az ágyéknál a lábak.	
A súlyos vízkór miatt (mely a testet	52
poshadó nedvekkel torzá teszi,	
hogy nincs az arc a hassal már arányban)	
szétnyitva tartotta az ajkait,	55
mint tüdőbajos, ki a szomjúságtól	
a fölsőt föl-, az alsót lefeszíti.	
„Ti, akik nem vagytok elítélve	58
(s nem értem, mért nem?) e fájó világban,	
jól szemléljétek meg — mondta nekünk —,	
hogy Ádám mester mily nyomorba süllyedt!	61
Míg éltem, megvolt, amit csak kívántam;	
most meg sóvárgok egy csepp víz után.	
A Casentino zöld dombjairól	64
az Arnóba futó kis patakok	
hús permettől dús, nedves partjaikkal	
mindig előttem vannak, s nem hiába:	67
mert emlékképük még jobban kiszárit,	
mint az a kór, mely arcomat apasztja.	
Ez a kemény és jogos büntetés	70
a vétkem helyszínét használja föl,	
hogy sóhajokat csaljon ki belőlem.	
Ott van Romena, ahol hamisan	73
csináltam pénzt s rá Szent Jánost ütöttem:	
ezért égett el odafönn a testem.	
De ha itt láthatnám, mint kárhozottat,	76
Guidót vagy Sandrót vagy az öccsüket,	
azt nem cserélném el a Branda-kútért...!	
Egy már itt van (ha igazat beszélnek	79
az árkot körbejáró tébolyultak),	
de mit ér nekem, ha béna a lábam?	
Ha épp csak annyit csökkenne a súlyom,	82
hogy száz év alatt egy araszt mehethék,	
már elindultam volna rég az úton,	
megkeresni a mocskosak között,	85
bár tizenegy mérföld hosszú az árok,	
és megvan jó fél mérföld széles is.	
Miattuk vagyok ilyen társaságban:	88
ők vettek rá, hogy gyártsak ál-forintot	
három karát olcsó fémmel vegyítve.”	

42–45. Aki ott szalad: Gianni Schicchi [dzsanni szkikki] (†1280e.): firenzei, aki elvállalta, hogy a frissen meghalt Buoso Donati ágyába befekve, mintha még haldokolna, közjegyző jelenlétében végrendelezik, hogy ezáltal Buoso unokaöccse, Simone többet kapjon az örökségből. Simone cserében belement, hogy az új végrendeletben Schicchi a ménes legszebb kancáját („csillagát”) saját magára hagyhatja. — A személy-hamisítók (színlélek) képezik a hamisítók második osztályát.
49. Lant: gitárszerű pengetős hangszer. Gömbölyű hasa és rövid nyaka van.
50–51. Értsd: a lábai már nem tartoztak a lant-alakhoz.
52. Vízkór: betegség, melyben a has felfúvódik, mivel a testnedvek nem tudnak távozni. A beteg állandó szomjúságot érez.
61. Ádám mester: híres pénzhamisító. Egyesek szerint az olaszországi Bresciából, mások szerint Angliából származott. 1281-ben Firenzében megégették, mert hamis pénzzel próbált fizetni. A kivégzést a 16 éves Dante is láthatta. — A hamispénz-gyártók képezik a hamisítók harmadik osztályát.
64. Casentino: kellemes táj Toszkánában, az Arno folyó felső völgyében.
73. Romena: a Guidi grófok kastélya.
74. Ádám mester a firenzei forintot hamisította, melyen Keresztelő Szent János képe volt.
77. A Romena grófok hárman voltak fivérek: Guido, Sandro (Alessandro) és az itt meg nem nevezett harmadik.
78. Branda-kút: ma is működő közkút Siena központjában, mely bő és tiszta forrásvizet ad. — Mások szerint egy Romena közelében lévő, hasonló nevű forrásról van szó.
79. Egy már itt van: az egyik grófi fivér, az 1292-ben meghalt Guido. A többi fivér a mű megjelenésekor még élt!
86. Tizenegy mérföld: kb. 15 km. (Vö. *Pok.*, XXIX,9.)
90. A tiszta arany 24 karát (= 100%) aranyat tartalmaz; Ádám mester csak 21 karátot tett az érmébe, a különbséget olcsó fémmel (talán rézzel) pótolta ki.

A hazugok. Sinón és Ádám mester szóváltása

Én erre: „És ki az a két szegény, akik jobb oldaladnál gőzölögnek, mint vizes kezünk a téli hidegben?”	91
„Már itt voltak, mikor ide lehulltam — felelt —, s nem láttam megmozdulni őket; szerintem örökre így is maradnak.	94
Ez a nő volt József megvádolója; ez meg Sinón, a trójai görög. A magas láztól van mocsárszaguk.”	97
Erre az egyik, talán mert dühös lett, hogyan ilyen sötéten emlegetik, Ádám mestert ököllet hasba vágta: döngött a feldagadt has, mint a dob.	100
Ádám mester viszont jól orrba verte a karjával, mely ugyancsak kemény volt.	103
„Bármennyire is — mondta — nem tudok vízkóros lábaimmal közlekedni, a karom hibátlanul működik!”	106
Mire amaz: „Használni mégse tudad ilyen fürgén, mikor égetni vittek; bezzeg a pénzveréskor működött!”	109
Erre a vízkóros: „Ez így igaz. De Trójánál bezzeg nagyot hazudtál, mikor az igazságot tudakolták!”	112
„Szavam hamis volt, akárcsak a pénzed — szólt Sinón —, de én egy csalást csináltam, te viszont többet, mint bármelyik ördög!”	115
„Gondolj a lóra, te hamis tanú — felelte rá a puffadt hasú árny —, gyötörjön, hogy ezt világszerte tudják!”	118
„Gyötörjön téged száraz szomjúságod — így a görög —, meg bűzhödt testvized, hogy fölfújt hasad mögül ki se láss!”	121
Mire a pénzes: „Megint tátogatsz, ahogy szoktál a váltóláz miatt! Mert ha én szomjazom s fölfúj a testvív, te láztól égsz s a fejed hasogat.	124
Narcissus tükrét fölnyalnád szerintem, nem kéne sok szóval biztatni rá!”	127

Vergilius korholó szavai

Feszülten figyelve hallgattam őket. „Tessék, bámuld tovább! — szólt rám Vezérem. — Nem sok hiányzik, hogy mérges legyek!”	130
A hangján hallatszott: máris haragszik, s oly szégyenkezve fordultam feléje, hogy máig örzi emlékezetem.	133
Mint aki szörnyű bajról álmodik s álmában azt reméli, hogy csak álom (így a valót mint nem-valót kívánja),	136

97. József megvádolója: utalás egy bibliai történetre (1Móz. 39,6). József, a fiatal zsidó szolgaként él Putifár egyiptomi miniszter házában. Putifárné el akarja csábítani Józsefet, aki nem áll kötélnek. A sértett asszony bosszúból azt állítja, hogy József akarta őt megerőszakolni. Józsefet ezért börtönbe vetik.

98. Sinón (Szinón): görög katona, aki azt hazudta a trójaiaknak, hogy a görögök elvonultak s a falovat nyugodtan bevontathatják a várba (lásd *Pok.*, XXVI,59). — A szóhamisítók (hazugok, hamisan esküdők/tanúskodók) képezik a hamisítók (= 10. szennyrovat) negyedik osztályát.

109. Értsd: mert hátra volt kötve a keze.

125. Váltóláz: súlyos betegség (főleg malária), melyben a lázas és láztalan napok váltakoznak, míg végül a beteg teljesen legyengül.

128. Narcissus tükre: a víz. Narcissus (Narkissos, Nárcisz), a szép görög ifjú beleszeretett a saját tükörképébe s nem bírta elmozdulni a víz mellől.

136–138. Értsd: egy ember, aki nincs bajban (ez a valóság) azt álmodja, hogy bajban van (ez a nem-valóság). Álmában azt kívánja: bár ne lenne bajban; így álombéli kívánsága (mely nem-valóság) egybeesik a valósággal (hiszen tényleg nincs bajban).

úgy álltam ott, megszólalni se bírtam, hogyan bocsánatot kérjek; ám ezáltal már kértem is, csak nem tudtam magamról.	139
„Kisebb szégyenkezéssel még nagyobb hibát is jóvá tennél — szólt a Költő. — Úgyhogy elég! Nincs miért búslakodnod.	142
Tudd, hogy én mindig melletted leszek, ha máskor is olyan helyzetbe jutsz, ahol így veszekszenek valakik: ezt hallgatni hitvány szórakozás!”	145
	148

(Nádasdy Ádám fordítása és jegyzetei)





▮ *Baglyas Erika*

Hézagos okoskodásom eredménye

Nem vagyok egy matekzseni, de a paradoxonok mindig is izgatnak, főleg azok, amelyek a mindennapi élet szintjén körbevesznek. Olyan ellentmondások, melyek a valóságról alkotott kép hibás voltára hívják fel a figyelmet. Amint azt két perce megtudtam, ez a paradoxonok harmadik alapvető fajtája, a *kategórián kívüliek* — Willard van Orman Quine szerint. A második a *hamis paradoxon* — ami nemcsak hamisnak tűnik, hanem az is —, éppen ezért most elegánsan kihagyom, mert az első érdekesebb, az *igaz paradoxon*, „ami olyan abszurdnak tűnő következtetésre vezet, ami mégiscsak igaz.” 2013, Magyarország.

Tegyük fel, ha elfogadom Quine kategóriáit — de miért is ne fogadnám el, nem tudok jobbat —, akkor ezzel a három paradoxontípussal gyakorlatilag minden a valósághoz, a gondolkodáshoz, érzékeléshez és ítéletalkotáshoz köthető jelenség lefedhető, magyarul — bármilyen hihetetlenül is hangzik — gyakorlatilag az egész létezésem merő paradoxon. Hogy? Szerinted ez nem így van? Nem tudom, a paradoxonokkal kapcsolatban szükség van-e közmegegyezésre, bázisdemokratikus alapokra helyezett szavazásra. Privát demokratikus válaszom, hogy a szubjektív realitás az egyetlen realitás, így a saját realitásom marad az egyetlen. (Lehet, hogy ez is paradoxon? Ne vegyétek el tőlem!)

Ül, olvas, nem beszél. De azért gondolkodik. Ez még adómentes. A paradoxonokat azért hoztam fel, mert a Műútban megjelent alkotásaim mellé egy szöveg közlése is dukál. Így aztán amikor válogattam a munkáim képi dokumentációját, azon tűnődtem, mi a közös bennük? Mi az, ami én vagyok a sokféle médium közé beszorulva, mint egy nem kussoló üzenet. „Kéremszépen, én csak azt szeretném mondani, hogy: KUSS” — Petri György, *Dramolett* — 15 sorban. Így jutottam arra a következtetésre, hogy én a — nem dilatációs — hézagokat keresem. Ahogy egy nálam kétszer nagyobb nagyítót magam elé tartva figyelem szerénytelen világunkat, nem egy boldogító én-élet-kép. „Te választottad.”

Önmegnyugtató írom: Quine azt mondja, „a valódi ellentmondások a leghasznosabbak, mert a modell hibás voltára hívják fel a figyelmet, így ezek többnyire a rendszer finomítását, továbbfejlesztését eredményezik.” Mondja erre valaki, hogy nem tiszteletre méltó feladat művészetbe, azaz luxuscikkbe csomagolva magyarázni a százás szög értelmét, hogy köze van a becsinált levesnek a Ká-európai értelmiségihez, aki „Valaha / Valahol / Valamit akart / Vagy akart volna”.

Csak gyorsan végigszaladok néhány luxuscikkparadoxonfordításon. Mit mondhatnék a munkáimról, amit nem mondtam még el? Maximum komolyan vehetném magam, de azt azért mégse. Nem jönnek ki jól belőle.

Bunker (2012), mint a Kádár-rendszer, már észrevettük, de még nem hevertük ki.

Isten arca (2009), Istennek nincs is arca.

Két és fél tonna sóból nincs merre evezni, *Salsus* (2011).

Egy bicikli kereke nem négyszögletű, *Téhetetlenségi nyomaték* (2010).

Fejen állva természetes, hogy egy asztal van a plafonon, *Helyreigazítás* (2012) — Mátrai Erikkal.

Magyar alma mater (2011), Geréb Ágnes évek óta házi őrizetben van, de már senkit sem érdekel, hogy ezt itt meg lehet csinálni.

Történetek sehonnan (2012), el kell innen menni, el kell innen menni.

Ember tervez (2009), nem baj.

„A várakozás immorálissá tesz”¹, *Exit* (2009).

Relax (2009), ne legyél rest a saját kardodba dőlni.

A szavak kényszerítene (2003), „mindent értek, Apa” — Csontó Lajos óta én gözhajó nélkül is mindent értek, Apa.

További paradoxonok:

Krízis²

Háromhete alkonyodik,
nem tud lemenni a Nap,
Isten torkán keresztben,
mint egy csirkecsont,
megakadt.

Próbálja lenyelni,
próbálja felköhögni.
Eredmény semmi.
Hívták konzíliumba
a leghíresebb orvosokat.
Testületileg
hümmögtek, harákkoltak sokat.
Tragikus redőkbe
vonták homlokukat,
diszkrétén átvették a
degesz borítékokat.

Jut eszembe. Öncenzúra? „maguknak tényleg semmi sem szent? / mi kérdezzük öntől, ön kérdez a Léttől!”³ Állva tapsolni, ha lemond, állva tapsolni, ha elküldik, állva tapsolni, ha nem mond le, hősként tisztelni, ha arrébb tesz egy hajszálat, a *saját érdeklünkben* nem rosszban lenni vele, meghívni, hogy nyissa meg „a” kiállítását, akkor is gratulálni, ha szar, fülsiketítő zajban sutogni, Facebookon bátornak lenni, úgy tenni, mintha egyetérténénk, a csöndünkkel *hallgatólagosan* beleegyezni, a másikkal igazítani a véleményünket, negyven évesen, szabadúszóként a majdani nyugdíjra gondolni, kiábrándultan is simán mosolyogni — „és ez így együtt legyen ordenáré”⁴.

Szeretem a paradoxonokat. Nem hagynak elhülyülni. A kisserűségből fakadóak a kedvenceim. Na jó, nem. Az önzőségből fakadóakat szeretem a legjobban, mert ezek a figyelemgazdaság velejárói. Felelősség? Empátia? Morál? Ha lehet, csak kegyeleti okokból gondoljunk rájuk. Van, ami olyan jól hangzik angolul: *Never lose your sense of humour. Tomorrow belongs to you.*

¹ ESTERHÁZY Péter: *Kis Magyar Pornográfia*, Magvető, Budapest, 1984, 44.

² PETRI György: *Krízis* = P. Gy.: *Ami kimaradt*, Aura Kiadó, Budapest, 1989, 75.

³ KEMÉNY István: *Rendőrségi tudósító jegyzetei* = K. I.: *Allástalan táncosnő. Összegyűjtött versek 1980–2006*, Magvető, Budapest, 2011, 284.

⁴ SZVOREN Edina: *Pertu* = Sz. E.: *Pertu*, Palatinus, Budapest, 2010, 37.



↳ Méhes László

Don Cristobal (Fotó: Vajda János)

Népkereső operák

Avagy: kortárs művek a Bartók Plusz Operafesztivál 2013 programjában

A régire utaló új névvel, új irányba fordult a miskolci operafesztivál. A „Bartók + ...” Miskolci Nemzetközi Operafesztivál helyébe lépett *Bartók Plusz* Operafesztivál 2013 a klasszikus művek helyett kortárs operadömpinggel lepte meg a közönséget. Mintegy az új fesztiváligazgató tavalyi beiktatásáról szóló tudósításba bekerült nem épp szerencsés, viszont egy időre marketing-szlogenné vált mondat — „Az opera halott” — cáfolataként. A műfaj halálával kapcsolatban Pierre Boulez francia zeneszerző és karmester egy 1967-es interjújában már megfogalmazta a maga álláspontját, igaz, egészen más nézőpontból. Szerinte „fel kell robbantani az operaházakat”, hogy a régi helyén kinőhessen az új. Meghökkenítő kijelentésével a francia mester annak idején arra utalt, hogy modern operát nem lehet a hagyományos keretek között működő operaházakban bemutatni. Az évszázadok során népszerűvé vált műveket sztárok felvonultatásával prezentáló, a bevételt hozó közönség elragadtatására számító operaszínpadok régimódiak, rajtuk a klasszikus repertoár mellett nem lehet bármi újat bemutatni, ráadásul ez a klasszikus és a modern kontrasztja miatt nem is volna hiteles. Az operaházak helyén Boulez olyan kísérleti műhelyeket építtetett volna, amelyekben nyugodtan lehet kockáztatni, és amelyekben nem nyomasztó kényszere a művészeknek az az elvárás, hogy sikeres, népszerű előadásokat hozzanak létre.

Irányváltás

A *Bartók Plusz* Operafesztivál igazgatójának meghirdetett koncepciója nem ennyire radikális, sőt inkább egyfajta békés egymásmellettségre utal a tradíció és az újdonság között. Kesselyák Gergely lényegében azt fogalmazta meg a fesztivál jövőbeli céljaként, hogy Miskolc legyen az a hely, ahol felfedezhetik azokat a kortárs operákat, amelyek „igényes zenei nyelven széles tömegekhez képesek szólni”. Kesselyák Gergely többek között azt a meggyőződését hangsúlyozta ezzel, hogy „csak elhatározás kérdése, használjuk-e a kor hangszereit, adott esetben a kor könnyűzenei eszköztárát, s akarunk-e ezzel olyan maradandó és értékes alkotásokat létrehozni, amelyek komolyzeneként elfogadhatóak. Hiszen tulajdonképpen Mozart is a kor szórakoztató zenéiből alkotta meg a maga halhatatlan komolyzenei életművét.”

A boulez-i gondolat a *Bartók Plusz*on megfordult: az *Ezrek operája* program a közismert és népszerű Verdi-klasszikust, a *Traviatát* vitte ingyenes „népoperai” előadásként a szabadtérre (egy elektronikusan kihangosított, a köztéri látványelemek ellenére a hagyományt követő módon előadott operát), míg a kortárs szerzők művei az „avított” kőszínház falai közé kerültek. (A képet természetesen árnyalja, hogy a fesztivál „kötelező” bemutatói, vagyis Bartók színpadi művei és egy bónusz, Massenet *Don Quichotte*-jének előadása is a „ház vendége” maradt.)

Kesselyák Gergely egy interjújában úgy fogalmazott: meglátása szerint „azok a fesztiválok maradnak fenn, amelyek valamire specializálódni tudnak”. A miskolci operafesztivál közönségének így vélhetően hosszú távon meg kell barátkoznia azzal, hogy Miskolcon a jövőben az újdonságoknak jut a főszerep. Már csak

az a kérdés, hogy megszületnek-e napjainkban azok a művek, amelyek vonzóvá teszik ezt a programot a miskolci operafesztivál fennállásának első évtizede alatt a klasszikus szerzők műveivel, nemzetközi sztárok fellépéséhez szoktatott közönség számára.

A *Jövő kulcsa* címen kiírt operairó verseny első körében egyelőre nem sikerült csattanós választ adni a kérdésre. A versenykiírásban megfogalmazott elvárásnak megfelelni akaró zeneszerzők persze akadtak, és az sem rossz eredmény, hogy a befutott kilenc műből végül hármat ajánlott nyilvános meghallgatásra a zsűri. Ezek: Németh Norbert zeneszerző Győri Magda librettójára írt *Hazug románca*; a Szilágyi Miklós – Horváth György szerzőpáros *Ostrom opera — Kőszeg 1532* című műve; valamint Girolamo Deraco: *Taci! (Hallgass!)* című kompozíciója. A fesztivált záró gálahangversenyen a már meghangszerelt, nagyzenekari kísérettel előadott műrészeket bemutatása után egy sem kapott elsőprő szavazattöbbséget. Egyik szerzőt sem jelölték győztesnek. Jobban mondva: mindenki győzött, éppen csak nem választották ki azt a művet, amelyet a 2014-es fesztiválon teljes egészében láthatna a nagydíjazott. A zsűri álláspontját ismertető Kesselyák Gergely megfogalmazása szerint a *Hazug románca* lehetne népopera, de nem modern (a szicíliai maffia-történetbe ágyazott, az opera nyelvén, olaszul megszólaló tragikus szerelmi történet kapta a közönségsvazatot); az *Ostrom opera* inkább oratórium, mint opera (erre a fúvószenekari hangzásra komponált hősi eposzra az egyik zsűritag szavazott); a nyolc másodperc időtartamú *Taci! (Hallgass!)* pedig már csak a rövidsége miatt sem lehet népopera (erre egy másik zsűritag szavazott, míg hárman tartózkodtak a véleménynyilvánítástól). Az inkább zenei gesztusként, mint operaként értelmezhető *Taci!* előadásából ennek ellenére világrekord-show kerekedett: a Magyar Rekord Egyesület képviselője a gálán regisztrálta „minden idők legrövidebb időtartamú operaelőadását”, amely az énekes (Röser Orsolya) és a miskolci nemzeti táncosainak színpadi helyzetgyakorlataként még tizenhatszor előadva felállította „az egy este alatt a legtöbbször bemutatott opera” rekordját is. Valóban: egy zenei geg dramaturgiai értelmezése megszámlálhatatlan lehetőséget kínál, az A hangtól a C-ig tartó frázis így a végtelenségig ismételtető. Ha a cél ez lenne...

Mai harmóniák

Az operairó verseny, az új (ismeretlen) művek és új (ismeretlen) szerzők felfedezését célzó kísérlet mindenesetre figyelemre méltó. Különösképp akkor, ha az a velünk élő klasszikusok műveinek bemutatásával társul, amely gesztus hangsúlyozza Miskolc „elhívását” a kortárs opera irányába. A *Bartók Plusz 2013* ősbemutató-sorozata Orbán György és Vajda János operáival igyekezett ráerősíteni arra a még nem közkeletű nézetre, hogy jelenünk zeneszerzői közül nem egy igenis igyekszik visszatalálni a dallamos muzsikához. Műveik organikus reflexiók: lélektani konfliktusokat, erkölcsi dilemmákat, emberi/társadalmi feszültségeket boncolgatnak a zenedráma kifejezőeszközeivel. Azon vannak (tudatosan vagy sem), hogy lerombolják a tartózkodás

falát, amely a kortárs zenét elválasztja azoktól a befogadóktól, akik számára a korunkbeli operakompozíciók egyet jelentenek az átlagos ízlésre fittyet hányó, életidegennek tűnő kísérletekkel.

Közhely, hogy a zene úgy és akkor szép, ha harmóniái mindenki örömét szolgálják, de bizonyos, hogy a szerzők érzékenyeké váltak a közönségre, és közreműködő (mű)értésükre, együttgondolkodásukra számítanak.

Ha már kupleráj van a világban, legalább a zene teremtsen rendet... — sugallja a *Bűvölet* című opera szerzője, Orbán György, akinek 2005-ben koncertszerűen elhangzott műve ősbemutatóként került fel a *Bartók Plusz 2013* palettájára. (A Kolozsvári Magyar Opera produkciójának rendezője a Novák Eszter – Selmeczi György alkotópáros.) De vajon képes-e rendet teremteni a zene abban a világban, amelyben betiltották? Ez az abszurd, a hanyatló Rómába helyezett cselekmény adja a *Bűvölet* reális kontra irreális vonulatát, amelyben a való a végtelenségig korrump, önös érdekek szerint működő, gátlástalan, lezüllött, értékzavaros szemlélet, amelyet a mitológiai Orfeusz kései leszármazottja ellenpontos azzal, hogy — ha öntudatlanul is, de — végül megnyitja a süketek fülét a szépre, és fel tudja mutatni: lehetne ez másképp. A dekadencia tehát a harmóniával legyőzhető — adhatnánk optimista választ egy érték-

válságos időszakban a mű talányos végkifejletét idézve, de ne legyenek illúzióink. Elégedjünk meg azzal, hogy az operájához a librettót is maga író Orbán György ókori/mai történetében világosan és közérthető nyelven fogalmazza meg állásfoglalását a krízishelyzetről, amely a konjunktúra és a recesszió egymást váltogató időszakaiban felbukkanó válságperiódusok szükség-szerű(?) velejárója.

A *Bűvölet* szövegcentrikus opera. A magyar nyelvű előadás szövegét ezért (ha véletlenül nem értené az énekesek intonációjának hiányosságai miatt), magyar nyelven kivetítve olvashatta is a közönség. A textus jelentősége tehát kiemelten fontossá vált, igazolva a téma ellenére minden archaizálástól mentes, kortárs szövegstruktúra és a zenei kompozíció elválaszthatatlan egységét. A klasszikus hangzással egybeszőtt, „könnyűzenei” dallamokkal sokszínűvé tett megszólalás így akár a darabbeli Orfeusz által megszemélyesített antik szépségesség és a mindenkori korszellem konfliktusát is szimbolizálhatja. A tradicionális operák szerkezetére jellemző központi, visszatérő motívum helyét a *Bűvölet*ben mindenesetre a librettó tartalmi igényeihez igazodó zenei szövet vette át, amelyben az igényes kidolgozású musical-, kuplé-, népdal- és barokk ízű dalok (áriák) kölcsönöztek korunkbeli hangzásvilágot az operai összképhez.

Az énekhangra írt zenében otthonosan mozgó, számos oratóriumot, kórusművet és misét szerző Orbán Györgynek a *Bűvölet* a második operája. A *Bartók Plusz* ősbemutató-sorozatának másik szerzője, a vokális zenét kitüntetett kifejezési formaként használó Vajda János viszont a legtöbb operát írta a kortárs magyar zeneszerzők közül. Az évszázadok zenei világából építkező muzsikuskon két premierre is lehetőséget kapott. Az egytől, Federico Garcia Lorca *Don Perlimplín és Belisa szerelme*

a kertben című művéből fakadó *Don Perlimplín és Don Cristóbal* bemutatójára. A Várad Szabolcs szövegkönyvére született, a Debreceni Csokonai Színház és a *Bartók Plusz* Operafesztivál közös produkciójában színre vitt kamaraopekák (rendező: Keszég László, karmester: Török Géza) egy témát járnak körül: az öregedő férfi és a fiatal nő szerelmi/házassági viszonyát. A megközelítés azonban tükörképű: a *Don Perlimplín* maga a könnyes, elgondolkodtató dráma, amelyben a számalomra méltó címszereplő öngyilkosságot követ el, mert kései szerelme, Belisa más férfiakra vágyik a hitvesi ágyban. A *Don Cristóbal* ennek ellentétéként a vérbő komédia (utalva a vásári bábjátékként készült mű gyökereire), amelyben a visszataszító

figuraként élénk álló, pókhasú Don Cristóbalt azok gyilkolják meg a hangsúlyozottan „színházban a színház” megjelenítésű történetben, akiket hitvese, Rosita az ágyába fogadott. Tragédia és komédia természetes módon így válik két önálló operai világgá, amelyben a karakterekhez kapcsolódó áthallások és motívumok visszaköszönnék itt és ott. Vajda intellektuális muzsikája azonban tisztán „beszéli el”, érzékelteti azt a furcsa kettősséget, amely a férfi–nő-viszonyt generációkon át kíséri.

Az „egy a kettőben” rejülő ellenpontosítás lehetőségét Vajda nem hagyja kihasználatlanul muzsikájában, érvényre juttatva ezzel játékos szemléletmódját. A tragédiában így helyet kap a vígoperai szál (a szerző két kobold hangján értelmezi az idős férfi és a fiatal nő korkülönbségből adódó konfliktust), míg a komédiába a lírai közzjátékokkal hoz a helyzet komolyságára utaló színt.

Vajda kiválóan irányítja zenéjével az összetett lélektani helyzeteket. Különösen igaz ez a *Don Perlimplínre*, amelyben karakteres dallamívekkel rajzolja meg a házasságkötésre készülő tétova főhőst, majd jut el a házasságtörések zaklatott, irracionális lélektani állapotát tükröző motívumokhoz, amelyek szükségképpen

érnek csúcspontjukra a sötét árnyalatokkal megrajzolt drámai végpontban.

A dráma, a dramaturgia, és az ennek alárendelt zenei megoldásokból adódó páratlan feszültséget Vajda János a *Don Cristóbal*ban oldja fel. A szereplők izes mókázását korunk zenei világából vett, részleteiben kidolgozott groteszkekkel erősíti fel, amelynek köszönhetően a régmúlt és a félmúlt hangja találkozik egymással. Összdramaturgiai szempontból mindenesetre a két



Don Cristóbal (Fotó: Vajda János)



Don Cristóbal (Fotó: Vajda János)

Nem marad más, dolgoznunk kell

Horváth Csabával beszélget Ménesi Gábor

A fotó forrása: www.fortecompany.hu

Eddig megtett szakmai útján végigtekintve szembeüvő, hogy 2006-ban éles váltás következett be pályáján, amikor búcsút mondott a Közép-Európa Táncszínháznak, és elsősorban saját együttese, a Fortedanse (később Forte) Társulat megalapítására koncentrált. Hogyan viszonyul egymáshoz a két pályaszakasz, a Forte előtti időszak, és az utóbbi hét esztendő?

Egyik szint a másikból következett. A KET-ben eltöltött időszak nagyon sűrű volt, bizonyos értelemben talán túlzottan is, és az utolsó években egyre tudatosabban kerestem annak lehetőségét, hogyan tudnék váltani.

Vagyis hamarabb megfogalmazódott önben a kilépés gondolata, minthogy felmerült volna a társulatalapítás lehetősége. Mi volt ennek az oka? Attól tartott, hogy tevékenysége rutinszerűvé válik, és ismételni kezdi önmagát?

Ahogy említettem, rendkívül intenzíven éltük meg azokat az éveket — sok előadást hoztunk létre, köztük igen erős produkciókat —, és mindez fokozódott, amikor művészeti vezető lettem. Nem az önismétléstől tartottam, hanem úgy éreztem, hogy — velem az élen — egyre jobban elkényelmesedtünk. Kipréltem a lehető legtöbbet magamból, a társulattól és játszóhelyünktől, a Bethlen téri színház adottságaiból, jól működő formációt hoztunk létre, amely az itthoni viszonyok között elismert és sikeres lett. Bizonyos idő elteltével mindez kifulladt, engem alkotóként sem hozott már izgalomba, hogy társulaton belül valami újat próbáljak ki, inkább homlokegyenest mást akartam csinálni. Akkor alapítottam a Forte Társulatot.

A KET-ben létrehozott előadások közül melyek tekinthetők mérföldköveknek? Mi az, amit leginkább megőrzött onnan?

Azért nehéz ez a kérdés, mert a múltból mindig előkerül valami, amihez visszatérek, mert még nem jártam körül elég alaposan, legyen az egy formai megoldás vagy egy tartalmi összetevő. Természetesen vannak olyan előadások, amelyeket mindenképpen fontosnak és erősnek tartok, függetlenül a szakma véleményétől. Ide tartozik a *Mandarin*, az *Ős K.*, a *Tűzugrás*, a *Szindbád*, illetve kettősünk Ladányi Andreával, melynek először az *Orpheusz* címet adtuk, később pedig *Ketten* címen játszottuk tovább.

Fortedanse néven az &Echo volt az első produkciójuk, amely még vendégművészek közreműködésével valósult meg. Hogyan válogatta össze a szereplőket?

Leginkább az volt a célom, hogy kipróbáljam, hogyan tudok dolgozni klasszikus előképzettségű táncosokkal, és hogyan találjuk meg a közös hangot és nyelvet. Az Operaházban voltak ismerőseim, akik segítettek felkutatni a megfelelő munkatársakat. A Forte első két évében vendégtáncosokkal dolgoztam, majd a harmadik évben hoztuk létre az állandó társulatot.

Közben pedig Debrecenbe hívták, ahol a Csokonai Színház tánctagozatának vezetése lett volna a feladata.

Igen, de aztán különböző — elsősorban anyagi — okokból nem jött létre a tánctagozat, így már nem jelentett számomra akkora kihívást Debrecen.

Megszületett viszont A tavasz ébredése.

Nagyon fontosnak tartom, hogy — részben az én hívásomra — fiatal színészek csatlakoztak hozzánk, akikkel megcsináltuk az említett előadást.

Mondhatjuk, hogy ezzel formálódott állandó társulattá a Forte?

Mindenképpen, és nagy öröm számomra, hogy azóta is állandó társulatként működünk, vagyis a tagoknak ez a főállásuk.

Miért tűnt alkalmasnak a társulat összerántásához Wedekind darabja?

A *tavasz ébredése* a fiatalságról, a fiatalok esendőségéről szól, vagyis rendkívül érzékeny életkor problémáit igyekszik megragadni, és ennél fogva alkalmasnak találtam arra, hogy a mozgásszínház eszközeivel közelítsük meg. A színészek — már csak fiatalságukból adódóan is — nyitottak voltak a darabra, és jelentősen előmozdította a munkát, hogy rendelkeztek mozgással kapcsolatos előképzettséggel. Nagyon jó találkozás volt minden szempontból.

Hogyan született meg következő előadásuk, a Kalevala?

Engem mindig érdekelték az ősi történetek, és előadásaimban gyakran építkeztem különböző mitikus rétegekből. Az északi kultúrát — legyen az zene, képzőművészet vagy irodalom — nagyon izgalmasnak és különlegesnek tartom, éppen ezért merült fel bennem, hogy érdemes lenne elővenni a *Kalevalát*. Eleinte nem tudtam, hogyan tudna élő színházként működni, és milyen formát kellene találni hozzá, ráadásul az eposz archaikus nyelvezetét sem tartottam alkalmasnak az adaptációra. Éppen ezért megkerestem Szálinger Balázst, aki eredendően nem drámaíró, hanem rendkívül izgalmas nyelvet és látásmódot közvetítő lírikus, és felvettem, írja át a szöveget, és közelítse a mai nyelvhasználathoz. Úgy látom, nagyon erős és bátor megfogalmazást találtunk nemcsak nyelvi értelemben, hanem vizuálisan is, a mozgás pedig sokkal szervezettebben épült be a próza mellett az előadásba, mint *A tavasz ébredése* esetében. Sikerült visszaadnunk az északi kultúrára jellemző ősiséget, ami különösen fontos volt számomra. Ezzel együtt elég kritikus vagyok magammal szemben, és ezeket az előadásokat véletlenül sem tartom hibátlanoknak, de az ember sok mindent kipróbál pályája során, és az összegyűlt tapasztalatokból igyekszik továbblépni.

A Forte egymás után következő előadásai egy tanulási, építkezési folyamat újabb állomásait, lépcsőfokait jelentik, vagy mindegyik mást és mást tükrözött az elképzelésekből?

Mindkét megállapítás igaz. Valamennyi produkció egyúttal újabb lépcsőfokot is jelent, ráadásul az építkezéshez a kudarc is hozzátartozik, és mindenképpen előrelépéshez vezethet, különösen akkor, ha az ember utólag képes elismerni és józanul mérlegelni a hibáját.

„Dolgozunk és keresünk. Anyagokat próbálunk megfogni és összegyűrni, és bizony sok esetben kifejezetten a komplexitás megteremtésére törekszünk. Máskor meg épp ellenkezőleg: eldobálunk kifejezőeszközöket, és inkább az egyszerűség felé megyünk. A tánc, a szöveg, zene és képzőművészet egysége természetes a modern színházban. Ezt nevezik kortárs színháznak. A tánc maga is képzőművészet” — olvashatjuk a társulat honlapján az ars poeticaként értelmezhető gondolatot. Hogyan próbálta és próbálja jelenleg is csapatával újrafogalmazni a fizikai színház műfaji sajátosságait? Milyen módon képzelik el egy újfajta, a különböző kifejezési módokat magába integráló színpadi forma és nyelv létrehozását?

Kissé talán félrevezetőek az idézett mondatok, holott én magam igyekeztem megfogalmazni, hogyan gondolkodunk a színházról. Ezzel együtt szerepelnek benne a legfontosabb hívószavak. Tánc, képzőművészet, zene, mozgás, fizikalitás és verbalitás összképe rajzolja ki azokat a törekvéseket, amelyek mentén dolgozunk. Számunkra természetes — és véleményem szerint mindenütt annak kellene lennie —, hogy a színész vagy előadóművész nemcsak verbálisan fejezi ki gondolatait a színpadon, hanem a testén, a fizikumán keresztül is képes megnyilvánulni. A rendező vagy koreográfus erre komoly hangsúlyt fektet, és arra törekszik, hogy formai, képzőművészeti és zenei szempontból egyaránt erős előadásokat komponáljon. Nálunk a kísérletezés, a határok feszegetése egyáltalán nem tudatos, sokkal inkább abból adódik, hogy igyekszünk a lehető legszabadabban dolgozni, szabadjára engedni a fantáziánkat.

Előadásaikban láthatóan elmosódnak a határok színész és táncos megnyilvánulásai között, csupán színpadi jelenlét van.

Ez igaz, bár nem arról van szó, hogy a színész, aki erőteljes fizikai jelenléttel bír a színpadon, fel lenne ruházva azokkal a képességekkel, amelyekkel egy képzett táncos rendelkezik. Egészen más követelményeknek kell megfelelniük, miközben nélkülözhetetlen, hogy technikailag felkészültek legyenek. Ennek érdekében a mai napig sokat tréningezünk, és különféle mozgásformákat próbálunk ki.

Milyen hozzáállást, készenlélet követel meg csapata tagjaitól az imént vázolt törekvés?

Elsősorban nagyon komoly és mély alázatot, kreatív jelenlétet, ami a próbafolyamatot illeti, továbbá hitet és szeretetet az iránt, amit csinálunk. Szerencsére egyikben sincs hiány. Most már jó néhány éve együtt dolgozunk, félszavakból is megértjük egymást, és odaadón beszéljük azt a színházi nyelvet, amelynek fontosságával valamennyien tisztában vagyunk.

Megfogalmazható-e, hogy jellemzően hogyan dolgoznak, vagy minden produkció más módon születik? Közös produktumként, csapatmunka eredményeként jönnek létre az előadások, vagy pedig a darabban játszóok az ön által megkomponált koreográfiát hajtják végre?

Igen, többnyire én szabom meg az irányokat, és jelölöm ki a kereteket, de a próbafolyamatban a színészek rengeteget hozzátesznek saját eszköztárukból, személyiségükből, hiszen mindig önmagukra formázzák az adott kompozíciót. A próbák során nagyon konstruktív és kreatív munka zajlik, amelynek eredményeként megszületik az előadás.

Már korábban is megfigyelhettük, hogy irodalmi szövegek szolgáltak előadásai alapjául, az utóbbi években viszont gyakrabban nyúl komplett művekhez, és talán kevésbé rugalmasan bánik az eredeti szöveggel. Mennyiben befolyásolják ezek a szövegek a munkamódszert, a fizikalitás jelenlétét? Gondolok itt például Beckett, Gorkij, vagy utóbb Ibsen és Agota Kristof műveire.

Minden bizonnyal azért fordultam az említett alkotók műveihez, mert önmagukban is teljes értékű, erőteljes alkotásokról van szó, amelyek számomra különösen fontosak. Ebben az esetben nem az jelent számomra kihívást, hogy ízekre szedjem a szöveget, hanem éppen az a tét, hogyan tudok megküzdeni az anyaggal, és hogyan tudom úgy megkomponálni az előadást, hogy a műben rejlő mondanivaló még hangsúlyosabbá váljon az élő színpad lehetőségei és a színészek jelenléte által. Másfelől a szövegnek van klasszikus, dramaturgiai jelentése, ezt igyekszem minden alkalommal kibontani, ugyanakkor nagyon érdekel a szöveg zeneisége is, amit mások többnyire atmoszférának neveznek.

A Szkénében bemutatott produkciójuk, A nagy füzet esetében egy trilógia első darabjáról van szó, amely két fiú látószögén keresztül mutatja meg a háború tapasztalatait, a félelem és a kiszolgáltatottság fokozatait. Melyek voltak a mű azon vonatkozásai, amelyek felkeltették figyelmét?

Mivel a regény hangsúlyossá teszi a fizikalitás jelenlétét, már olvasás közben magam előtt láttam a fizikai színház lehetőségeit. A főszereplő gyerekek különféle gyakorlatokat találnak ki maguknak, hogy lelkiileg és testileg is túléljék a megpróbáltatásokat. Az író ezek részletezésén keresztül jut el a lelkiállapot ábrázolásáig. Magam is ezt az utat választom az előadásaimban.

A regény többes szám első személyű elbeszélés módja azt is sugallhatja, hogy a középpontba állított ikrek valójában egyetlen személyiség két oldalát mutatják meg. Ez az elgondolás mennyiben érdekelte?

Eleinte érdekelt, de később rájöttem, hogy a mi színpadi megfogalmazásunkhoz az áll közelebb, ha két hús-vér figura van jelen, tehát valamelyest realistább látásmódot alkalmaztam.

Hogyan talált rá a díszletelemként funkcionáló élelmiszerekre és zöldségekre?

Ezek az elemek a könyvben is fontos szerephez jutnak, hiszen egyrészt vidéki miliőben játszódik a történet, másfelől a háborús viszonyoktól elválaszthatatlan az élelem fontossága, pontosabban legtöbbször annak hiánya. Az ikrek is gyakran éheznek, vagy éppen szándékosan koplalnak, hogy ne haljanak éhen, ha nem lesz mit enni.

A Peer Gynt bemutatója a Forte Társulat és a temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház együttműködésében jött létre. Hogyan hangolódott egymásra a két csapat?

Volt előzménye a közös produkciónak, ugyanis korábban többször találkozott egymással a két társulat. Temesváron rendeztünk egy *workshop*ot, és ők is rendszeresen jöttek nézni az előadásainkat. A *Peer Gynt* bemutatóját egy kökemény, rendkívül intenzív próbaidőszak előzte meg, melynek során reggeltől estig dolgoztunk, így bőven volt idő arra, hogy összecsiszolódjon a két társaság.

Mitől vált alkalmassá Ibsen nagyszabású, filozofikus, álom és valóság határán egyensúlyozó drámája az emberi test lehetőségeinek kibontására?

Talán éppen attól, amit az imént említett, mert a darab számos szürreális képet vonultat fel. A *Peer Gynt* minden tekintetben dinamikus, elvont értelemben és szó szerint értelmezve is, hiszen az emberi életet mint nagy utazást ábrázolja. A főhős bejárja a világot, különböző élethelyzeteken és kalandokon megy keresztül, és erőteljes fizikai jelenléte ugyancsak komoly kihívás volt számomra. Ezen kívül nagyon érdekelt a darabban kibontakozó identitásdráma, amely a nemzeti és a művészi hovatartozás kérdését egyaránt magába foglalja. Peer Gynt nagy tehetségű művész, aki komoly reményekkel indul el, de végül eltékozolja tehetségét.

Hogyan tekint alkalmazott koreográfusi munkáira? Milyen módon hat egymásra, illetve termékenyíti meg egymást a kétféle közeg?

Mindenképpen hatnak egymásra. Korábban többet tanultam alkalmazott koreográfusként végzett munkáimból, ma már egyre kevésbé tudom a hivatásnak ezt a részét gyakorolni, egyrészt idő

hiján, másrészt pedig úgy érzem, nem ott van a helyem. Természetesen olyan rendezőkkel dolgozni, mint Anatolij Vasziljev vagy Ascher Tamás, mindig nagy élményt és komoly tanulást jelent. Azt sem tagadom, hogy időnként a megélhetéshez is szükséges, hogy vállaljak társulaton kívüli munkákat, hiszen közismert, hogy a független területen erősen rezeg a lécc, és sokszor komoly anyagi gondokkal küszködünk.

A társulat eddigi működését valamiképpen végigkísérték a közsínházi kapcsolatok. Debrecent már említettük, azt követően pedig a József Attila Színházban találtak állandó bázisra.

Valóban létrejött egy megállapodás a színház akkori vezetésével, miszerint évente színpadra állítok egy produkciót, amelyben a Forte Társulat művészei is játszanak. Mindez persze sok nehézséggel járt, gyakran kellett kompromisszumot kötnie mindkét félnek, hiszen a közsínházi struktúra teljesen másképp működik, mint a független színházi közeg. Ugyanakkor nagyon sokat tanultunk és fejlődöttünk az együttműködésnek köszönhetően, hamar megtaláltuk a közös hangot, aminek következtében jó hangulatú és termékeny munka várt ránk.

Ami első hallásra azért tűnt meglepőnek, mert a teátrum nevérol elsősorban a szórakoztató, bulvárszínházi törekvések juthatnak eszünkbe, másrészt az ottani művészek más előképzettséggel és felkészültséggel rendelkeztek, mint a Forte tagjai.

Ez kétségtelen, de nagy örömmel, kíváncsian és nyitottan fogadták az általunk képviselt stílust, és minden idegszálukkal azon voltak, hogy alkalmazkodjanak ehhez.

Nemcsak a Forte Társulat tagjai kaptak lehetőséget a megmutatkozásra, hanem ön is izgalmas feladatokhoz jutott. Megrendezte Gorkij Éjjeli menedékhely című drámáját, és ott került bemutatásra A tiszta méz is.

Be kell vallanom, hogy ha önmagukban nézem a József Attila Színházban létrehozott előadásaimat, akkor kevésbé vagyok elégedett, de hangsúlyozom, hogy ez nem az ottani színészeken múltott. Az *Éjjeli menedékhely* esetében nem viszonyultam minden szempontból jól az anyaghoz. Szálinger Balázssal készített darabunk, *A tiszta méz* pedig nem volt kifejezetten színpadi anyag, legalábbis ami a verbális részét illeti. Sok akadály gördült elém, amit nem tudtam megfelelően leküzdeni.

Ugyancsak ott játszotta el a Hamlet címszerepét, Zsótér Sándor rendezésében. Arra a munkára hogyan tekint vissza?

Óriási élmény volt minden tekintetben: nagyszerű előadás, fantasztikus szerep, remek találkozás Zsótér Sándorral, akivel egyébként már korábbról ismertük egymást. Nem vagyok színész, de rendelkezem előadóművészi vénával, amit elég gyakran

használtam annak idején aktív táncosként, és játszottam prózai szerepeket is. A *Hamlet* azonban rendkívül nehéz volt; már önmagában az a szövegmenyiség, amit meg kellett tanulnom, komoly feladat elé állított, de azt gondolom, megharcoltam vele, és számomra meghatározó élmény maradt. Mivel az előadásnak nem volt nagy kifutása — ha jól emlékszem, mindössze tizenkét alkalommal játszottuk —, Zsótérral beszélünk mostanában arról, hogy érdemes lenne újra elővenni a darabot. Az más kérdés, hogy megvalósul-e egyáltalán, hiszen mindketten rohanunk a saját dolgaink után.

Ha már a közházakról beszélünk, ide kapcsolódik, hogy nemrégiben a székesfehérvári teátrum tánctagozatának vezetője lett. Mit jelent ez a Forte szempontjából?

Székesfehérváron elkezdék építeni egy társulatot, ahová valamilyen formában szeretném beemlíteni a saját embereimet is. A Forte mint független színház változatlanul működik tovább, ugyanolyan aktívan dolgozunk, ugyanúgy lesz új bemutatónk a következő évadban, és játszunk tovább a repertoárunkat. Székesfehérváron egy előadást fogok rendezni az évad második felében, a *Sárarany* című darabot, amit Háy János ír Móricz regénye nyomán.

Mi bontakozott ki és formálódik tovább megítélése szerint Székesfehérváron Szikora János igazgatása mellett, ami miatt úgy látja, érdemes volt csatlakoznia?

Egyrészt létrejött egy erős társulat, és úgy érzem, hogy közvetlen munkatársaimmal, Hargitai Ivánnal és Bagó Bertalannal jól megértjük egymást. Másrészt az sem elhanyagolható szempont, hogy onnan kaptam felkérést, ugyanis Szikora János felhívott, és megkérdezte, lenne-e kedvem beszállni ebbe a csapatba. Rövid gondolkodás után úgy döntöttem, megpróbálom.

A Színház- és Filmművészeti Egyetemen 2009-ben az ön irányítása mellett vezették be a fizikai színházi koreográfus-rendező szakirányt. Ez voltaképpen Ladányi Andrea reformjából nőtt ki?

Abszolút. Kifejezetten az ő nyomására akkreditálódott ez a szakirány.

Hogyan írta körül tanári szemléletét? Milyen tapasztalatokra tett szert az elmúlt években?

Teljes mértékben járatlan úton indultunk el, amikor nekivágtunk Lukáts Andorral, aki a képzés prózai részét irányította. A tanítással párhuzamosan magam is kipróbáltam új dolgokat, és közben rengeteget tanultam. A növendékek komplex képzést kapnak: komoly tréningeken vesznek részt, megtanulják a kortárs tánc alapvető irányait, elsajátítják a különböző színpadí kifejezésformákat és technikákat, sokat foglalkoznak zenével

illetve zeneelmélettel, aktívan tanulják a prózai színészetet, és közben koreográfiai gyakorlatokat is végeznek. Jövőre fognak diplomázni, de már egyre izgalmasabb dolgokat csinálnak önállóan, és magas szinten adnak elő, akár táncosként, akár prózai színészként. Úgy vélem, hogy a koreografálást tanítani igazából nem lehet, viszont munkatársaimmal olyan inspiratív környezetet szeretnénk a növendékek köré teremteni, amelyben megfelelő kreativitással felszabadultan dolgozhatnak. Az elmúlt években komoly tudás halmozódott fel bennük, és csupán rajtuk múlik, mihez kezdenek vele, és merre indulnak tovább.

Több alkalommal beszélt már arról, hogy nem szívesen politizál. Véleménye szerint megkerülhető ez akkor, ha a függetlenek helyzetéről, a szakma éles megosztottságáról, vagy — hogy egy másik, önt is érintő területet említsek — az egyetemet ért, kormányzati pozícióból érkező bírálatról van szó?

Nézze, megvan a véleményem arról, ami jelenleg a kultúrpolitikában történik, így arról is, miért kell lejártni a Színművészeti Egyetemet, miközben ott magas színvonalú képzés folyik, és komoly tradíciókkal rendelkező, jól működő intézményről van szó. Meggyőződésem szerint azonban egy művésznek az alkotásain keresztül kell megnyilvánulnia. Nem szeretnék azok közé tartozni, akik úton-útfélen nyilatkoznak, és egyre hangosabban mondják el a véleményüket.

Másrészt pedig úgy látja, hogy hiányzik az összefogás és a szakmai érdekérvényesítés?

Hiányzik, de nem tudom, vannak-e jelen pillanatban erre alkalmas emberek. Mindkét oldalon sok szélhámost látok, és az ember százszor meggondolja, kivel ül le egy asztalhoz. De valójában nem a mi dolgunk lenne, hogy megoldást találjunk, hanem a kultúrpolitikáé. Ha csak a független területre gondolunk, ott is régen rendezni kellett volna a viszonyokat, a finanszírozásnak lényegesen stabilabb és átláthatóbb keretek között kellene működnie. Most úgy tűnik, hogy nagyon összekeveredett minden, és a minőség háttérbe szorult, nemcsak a kormányváltás óta, már azt megelőzően is. Azok az alkotóműhelyek, társulatok és művészek, akik hosszú éveken keresztül bizonyítottak, és minőségi alkotásokat tettek le az asztalra, ugyanolyan kiszolgáltatott helyzetben vannak, mint azok a „füzfapoéták”, akik egyik nap gondoltak egyet, másnap pedig már saját társulattal rendelkeztek. Jelenleg egy kalap alá vesszük az amatőrt a profival, a tanultat a tanulatlanul, a dilettánst a tehetségessel, ez pedig nem vezet jóra.

Ami saját társulatát illeti, hogyan érintették a Fortét azok a változások, amelyek a független szférában az utóbbi években bekövetkeztek? Gondolok itt először is a pályázati rendszer átalakulására, a pályázati kiírás késleltetésére, majd a megítélt támogatás visszatartására.

Ugyanúgy érintettek bennünket, mint bárki más. Mondok egy példát. A *Peer Gynt*-öt tavaly májusban mutattuk be, és év végéig játszottuk, vagyis közel egy év ment rá arra a munkára. Egyetlen fillér támogatás nélkül csináltuk végig, úgy kellett összekaparni a pénzt, hogy meg tudjuk venni a legszükségesebb dolgokat. Mivel a temesváriak sem álltak jól anyagilag, egy rozzant kolégiumban laktunk. Ráadásul mi nem vagyunk elkényeztetve a Táncszövetség által felkínált jobbnál jobb helyiségekkel, nekünk saját erőnkől kell próbatermet bérelnünk a 13. kerületben. Vannak tehát nagyon nehéz időszakok a társulat életében, amikor az ember mélyebben elgondolkodik az imént vázolt problémákon. Ennek ellenére nem marad más, dolgoznunk kell.





↳ Váró Kata Anna

Erdélyi élet/kép

(Székely Csaba: Bányavakság.
Rendezte: Sebestyén Aba,
Yorick Stúdió és Marosvásárhelyi Nemzeti Színház,
Tompai Miklós Társulat)

Hatalmas, aranykeretes, szobabelsőt ábrázoló festmény foglalja el a színpadot. Egyik oldalán tekintélyes méretű szarvasagancs látható, felette *Welcome to Transylvania* felirattal. A kép jobb felére kanapét festettek, rajta középkorú férfi ül, mögötte hasonló korú, mosolygós tekintetű asszony. Az idill valóban festménybe illő, de túl szép ahhoz, hogy sokáig tartson. Amint a színpad oldalán elhelyezkedő három zenész játszani kezd, a festmény közepén elválnak, és lassan feltárul mindaz, ami mögötte van. Első pillantásra ugyanaz a szoba látszik, némileg mégis más. Rejtvényűságok feladványaihoz hasonlóan a lényeg a *Bányavakság* esetében is a festmény és a mögötte lévő, azonosnak tűnő, de mégis fontos változásokat mutató kép között rejlik. Az előadás haladtával egyre mélyebbre látunk a festmény mögött rejlő világba anélkül, hogy egy pillanatra is elhagynánk a díszletként szolgáló nappalit.

A festményen látható kedélyes, öltönyös úr, Ince (Szakács László) most éppen minden eleganciát nélkülözve, kopott farmerban és alkohalmámorban hever a kanapén, a szép vonású, mosolygó hölgy (Nagy Dorottya) pedig vizes lavórral jön be a szobába. Iringó szemei karikásak, nyüzött ábrázatát csúnya sebhely torzítja, és olyan benyomást kelt, mint akinek hosszú ideje nem ült már mosoly az arcán. Gépies mozdulataiból, amivel Incét próbálja talpra állítani, leginkább a fásult rutin a szembetűnő. A megözvegyült Ince, egy meg nem nevezett erdélyi falu (a *Bányavirág*ban még község volt) polgármestere, akiről özvegyen maradt húga, Iringó gondoskodik. Ez a nap is csak amolyan alkoholos álomból ébredező és abba visszacsúszó hétköznapi lenne, ha Ince nem hívott volna rendőrt a faluba, hogy újraválasztását segítse és végképp kitérje a székből az ellene áskálódó másik polgármesterjelöltet, Izsákot (Ördög Miklós Levente). Izsákot ugyan még nem láttuk, de Székely Csaba pár mondattal meggyőz minket brutalitásáról és elkötelezett radikális ultra-jobbos beállítódásáról. Ince az Izsákkal való nyílt összecsapás helyett inkább a furmányosabb utat választja, és ehhez elengedhetetlen a rend éber őre, az események katalizátora, a magyart csak törve beszélő Florin Lupescu (Bányai Kelemen Barna). Florin rendőr jóképű, fess, lehengerlő modorú, látszólag szöges ellentéte Incének, de ez is csak egy olyan tűnő kép, mint a festmény az előadás elején, csak itt valamivel később látjuk meg, mi is húzódik a simulékony szolgálatkészség mögött. Mert azt ugye egy pillanattig sem hittük, hogy magyar és román, korrupt polgármester és ambiciózus rendőr ilyen barátságban és harmóniában működhet együtt?! A leleplezés ez esetben azonban csak a legvégén jön el, hogy addig alaposabban megismerjük azt a társadalmi közeget, amelyben a darab szereplői élnek, hogy ne csak a felszínt, hanem a mögötte meghúzódó érzelmeket és indulatokat is lássuk.

Van valami nyomasztó és komor a *Bányavakság*ban, ami abban a pillanatban ráül az előadásra, amint a festmény kettéválnak és először mögé pillanthatunk. A baljós érzés csak fokozódik Florin érkezésével, annak ellenére, hogy számos poén és helyzetkomikum forrása a szolgálatkész rendőr, aki ügyesen altatja el a család és nem utolsó sorban a közönség gyanakvását is. Miköz-

ben mindenki értetlenkedik, vagy éppen jókat derül nyelvi hiányosságain, ő nagyon is tudatosan forgatja az embereket és magabiztosan halad a célja felé. Ha a nyelve bele is botlik a magyar grammatikába, a manipuláció területén soha nem hibázik. Baráti hangvétele, megnyerő beszéde valójában hidegvérű manipulátort takar, akit csak a saját előmenetele és nem mellesleg nemzeti büszkesége hajt. Az, hogy jelleme egyéni vonás vagy tágabb értelemben a román rendőrök sztereotípiájaként értelmezhető, nem derül ki pontosan, feltételezhetően mindkettő keveréke, bár azt el kell ismerni, hogy akármi is motiválja, ő legalább teszi a dolgát és nem is eredménytelenül, ami a darab egyetlen más szereplőjéről sem mondható el. A többieknek a kilátástalanság, a beszűkült élethelyzet és az arra egyetlen kézzelfogható gyógyírként fogyasztott pálinka tompítja agyát, éberségét és éleslátását. Mondhatnám azt is, hogy némi jóhiszeműség és bizakodás is van ebben, ami még nem halt ki Incéből teljesen, annak ellenére, hogy ő maga mondja Iringónak: „Miféle új életről beszélsz? [...] Nincsen már se új, se régi élet számomra. Csak túlélés van.” Az ilyen mértékű kilátástalanság, nyomor és kétségbeesés ritkán szül jót. Nincs itt már igazi összetartás, csak ügyeskedés, érzelmi zsarolás, de felütötte a fejét a faluban a politikai radikalizmus is, amit a karikatúraszerűen túlrájtolt, két lábon járó közhelygyűjtemény, de sajnos mégis nagyon valós Izsák képvisel. Izsák hazaszeretete és magyarkodása leginkább hóbörgés, hiszen még a saját anyanyelvét sem beszéli helyesen, mégis képes nekiron-tani bárkinek, aki nem akarja, hogy rovásírással töltsön ki egy űrlapot. Egyébként ő is ugyanolyan iszákos, haszonleső polgármesterjelölt, mint Ince.

A három férfi ellentétjeként ott van a két nő, Iringó és Izabella. A borongós hangulatú, sötét titkot és büntudatot hordozó Iringó, aki úgy néz ki, hogy túl van már mindenben, de elég egy kedves bók Florintól, és azonnal felszikkázik benne a remény. Ince lánya, Izabella egyik szakot váltva a másik után már közel egy évtizede tanul az egyetemen, legalábbis ezt gondolják róla otthon. Valójában rég otthagya már az egyetemet és éli a nagyvárosi fiatalok életét, megélhetés gyanánt pedig egy szupermarketben takarít, vagyis éppen azt csinálja, amitől apja annyira szerette volna megóvni, ahogy szerette volna megóvni őt az erőszakos férfiaktól és attól, hogy külföldre kelljen menekülnie a hazai kilátástalanságból, de mintha ezek a dolgok, bármilyen sablonosan hangzanak is, eleve kódolva lennének.

Székely Csaba leginkább olyan sztereotip vonásokat viselő karaktertípusokat tár elénk, amelyek itthon sem idegenek. Figurái ettől és az élethelyzetük szülte bonyolult és gyakorta el-lentmondásos viszonyoktól lesznek nagyon is élethűek. Egyből ismerős itt minden, mégsem könnyű a néző számára az azonosulás, mivel a figurák, ha megértést még esetleg csak-csak, de szimpátiát aligha váltanak ki belőlünk. Nincs igazán pozitív hős vagy hősök, csak kisemberek vannak egyéni tragédiákkal a hátuk mögött a mindennapok sivárságában, amiből aligha van kilátás boldogabb életre. Nem a bukásuk hordozza a tragikumot, hanem életük, ahogy és ahol élnek. Mondhatni, a darab igazi

tragikus hőse maga Erdély és a székely falvak, melyekben a ki-semmizettség és kiúttalanság miatt — a darab tanúsága szerint — leginkább a kétségbeesés, a munkanélküliség, a korrupció, a nacionalizmus, az alkoholizmus és az ön- és egymás sorsának rontása uralkodik. Ince és Iringó kényszerűen egybeforrt élete sem a testvéri összetartás példája, sokkal inkább az egymásra-utaltság, az érzelmi zsarolás, a bűn és még inkább a büntudat gúzsba kényszerítő köteléke. A *Bányavirág*ban még láthattunk mélyen gyökerező erkölcsi tartást, amelyet a pálinka sem tud kimosni a karakterekből, a *Bányavakság*ban az elvek és a tartás már csak elvétve és akkor is leginkább a felszínen léteznek. Florinnak sikerül a legtovább fenntartania a látszatot, de a pálinka és a markában érzett dicsőség belőle is kihozza igazi énjét. Sutba dobja a baráti hangvételt csakúgy, mint meggyőződéses vegetariánusságát és előtör belőle a nacionalizmus és a magyarok iránt érzett végtelen lenézés és gyűlölet. Florin Incével együtt a *Bányavirág* Ivánjához és Mihályához hasonlóan ezúttal is a részegség különböző stádiumait járják be, de itt nem az emberi lélek belső titkai bukkannak a felszínre, hanem a kibékíthetetlen nemzeti ellentétek törnek egyre erőteljesebben elő. A nagy barátság és egymás nótáinak énekelgetése hamarosan vad torzalkodásba csap át, melynek csúcspontja, mikor Ince és Florin a képkeret szélén ülve, egymást túllícitálva emlegetik fel a két nemzet évszázadokra visszamenő kölcsönös sérelmeit. Székely drámájában a kényszerű együttélés köteléke nemcsak az egyének, hanem a különböző nemzetiségek szintjén is képes a legrosszabbat kihozni mindenkiből. Nála a magyar–román békés együttélés is olyan, mint Iringó és Ince életközössége; hosszú és

zivatáros története van, a törékeny burok alatt pedig kibékíthetetlen ellentétek húzódnak, melyek a legkisebb szikrára vulkánként törnek a felszínre.

A történelemhez hasonlóan a *Bányavakság*ban is megvan mindenkinek a maga bűne és bűnhődése ebben a beszűkült térben. A családban — éppúgy, mint a két nép között — robbaná-sig feszült a helyzet, ami gyilkos indulatokat és újabb bünt hoz, de semmiképpen nem feloldást, se megoldást, sőt a darab végére az az egy-egy elvétve és haloványan felvillanó reménysugár is szertefoszlik, amit korábban látni vélhattünk.

A *Bányavakság* jól felépített dráma, kellő fordulatokkal és sablonosságuk ellenére jól működő karakterekkel. Egyedisége és kiválósága mégis leginkább sajátos nyelvezetében rejlik és ebből fakadó utánozhatatlan humorában, mely igencsak széles spektrumon mozog a nyelvi ferdítéstől a sajátos szófordulatokon át a másik nyelvének nem értéséig illetve félreértéséig, így a darab minden tragikumára ellenére lépten-nyomon harsány nevetésre késztet minket. A komorság és a humor közötti harmonikus egyensúly uralja az előadást és ez határozza meg leginkább a színészi alakításokat is. Sebestyén Aba színészei kivétel nélkül hitelesen működtetik a sajátos nyelvezetet és jó érzékkel találják meg a szerepeik által megkövetelt arányokat. Különösen sokat bíz a román rendőrt alakító Bányai Kelemen Barnára, aki lebilincselő könnyedséggel hozza a figurát és adja újabb tanúbizonyosságát sokoldalúságának, csakúgy, mint Nagy Dorottya, akiben most nyoma sincs a *Bányavirág*ból megismert kacérságnak és könnyedségnek, helyébe egy megtört asszony fájdalma és rezignált-sága lépett.



Rab Zoltán fotói

Reichert
Gábor

Két székely elmegy a kocsma előtt

(Székely
Csaba:
Bányavidék,
Magvető,
2013)

Székely Csaba drámatrilógiájának egyik fontos írói program-pontja a napjaink Erdélyéről és erdélyi lakosságáról élő sztereotípiák koncepciózus lebontása. A *Bányavidék* első darabjának (*Bányavirág*) főszereplője például csakis a községbe látogató anyaországi televíziós riporterek kedvéért veszi fel székelyharisnyáját és mondja bele a kamerába a dimbes-dombos erdélyi romantikáról szóló maszlagját; a székely furfangot emlegető történetek cáfolataként a *Bányavakság*ban a román rendőr ver át mindenkit, amiért végül az életével kell fizetnie; a *Bányavíz* perverz papja pedig hiába prédikál a helyi magyar kisebbséget összetartó szolidaritásról, ha azt éppen ő maga gyakorolja a legkevésbé. Súlyos vádak fogalmaznak meg Székely Csaba kamaradarabjai, azt azonban túlzás lenne állítanunk, hogy az olvasó/néző komolyabb leleplezés szemtanújává válhat általuk: annak feltételezése ugyanis, hogy a határon inneni és túli lakosság még ma is egységesen valamiféle megtestesült népmeseként tekint Erdélyre, ugyanúgy túlzott sarkításnak tűnik, mint maguk a művekben pellengérré állított hamis sztereotípiák. E berögződések némelyike azonban érdekes módon éppen hogy alátámasztást nyer a drámákban: a prototipikus erdélyi magyar férfi kapcsán gyakran emlegetett pálinkásüveg például legalább olyan meghatározó szerepet tölt be mindhárom mű színpadképének kialakításában, mint az asztal vagy a székek. A szerző tehát vállaltan egyoldalú, szigorúan a bemutatott szűk közösség gyarlóságait analizáló látóleletet tár elénk a *Bányavidék*ben, amivel azonban nemcsak ennek az elképzelt szűk közösségnek a defektusaira próbálja felhívni a befogadó figyelmét — nagyon is létező társadalmi folyamatok tragikus karikatúráját igyekszik lefesteni általa.

A szövegekben tett pár szavas utalások nyilvánvalóvá teszik, hogy a trilógia darabjai ugyanazon a névtelen, földrajzilag pontosan körül nem határolt erdélyi településen játszódnak. Az egyes epizódokban előrehaladva jól érzékelhetjük a helységben élők fokozatos szellemi, erkölcsi és fizikai leépülését. Történeteink idejére mindnapossá váltak itt az öngyilkosság különféle módzatai, melyeknek abnormálisan magas száma (és a faluból a városokba irányuló nagyfokú elvándorlás) miatt a helyi népesség mérete egyre elenyészőbbé válik (a harmadik drámából megtudjuk, hogy a falu az addig büszkén viselt községi rangját is elveszíti), az itt maradtak között pedig tulajdonképpen senki nincs, akinek mentális állapotával minden rendben volna. A *Bányavidék* szereplőinek elkésérítő élettörténetei önmagukban is magyarázatot adnak az egykor bánya telepésként létrejött, a tárnák lezárása után viszont gyors amortizációnak indult település végső tönkremenetelére. Fontos észrevennünk, hogy mindhárom mű félig-meddig értelmiségi közegek válságáról tudósít: a *Bányavirág* az egykori bányaigazgató családja és a falu orvosa, a *Bányavakság* a jelenlegi és a jövőbeli polgármester, a *Bányavíz* a plébános és a tanító életének egy-egy különösen jellemző pillanatát beszéli el. A trilógia darabjaiból megismerhetők a szűk falusi „elit” tagjai minden illúziójukkal leszámoltak, és nem tudnak, de nem is igazán akarnak megszabadulni a rájuk telepedett általános nihiltól. Ahogy Mihály,

a *Bányavirág* orvos-szereplője jegyzi meg rezignáltan a dráma vége felé: „[B]elefáradtam a hajszába, s abba, hogy egy normális életre vágyjak. De tudd meg, Iván, nincsen olyan, hogy normális élet. Hiszed-e, hogy nincsen? Csak élet van.” (61)

A trilógia darabjai nagyjából azonos sémára épülnek, ezt a szerkezetbeli rokonságot pedig már a szereplők neveiből levonható következtetések is jól illusztrálják. Ugyanis mindhárom egyfelvonásosban „I” betűvel kezdődik a kialakult állapotokba belenyugvó, sőt adott esetben azokat előidéző szereplők neve (Iván, Ilonka, Illés, Irma, Ince, Iringó, Izsák, Izabella, Ignác, István, Imola és Irén), míg a más kezdőbetűjű nevet viselő karakterek (mindegyik szövegben egy-egy van belőlük: Mihály, Florin és Márton) eleinte próbálják magukat valamilyen módon kivonni a falu kimondatlan törvényeinek hatálya alól. A *Bányavidék* olvasható ez utóbbi drámaalakok bizonytalan kitérésű kísérleteinek kudarcronikájaként is, hiszen Mihály és Márton végül is kénytelenek lesznek belenyugodni abba, hogy semmilyen módon nincs számukra kiút ebből a világból (előbbi az öngyilkosságról, utóbbi a faluból való megszökésről mond le), az eleve nem ebbe a közösségbe tartozó Florin pedig holtan végzi a polgármester házában, amikor a faluban eluralkodó korrupció felszámolására tesz kísérletet.

Persze nem állíthatjuk, hogy ez az egyetlen helyes olvasási mód, amelyet a darabok felkínálnak, mint ahogy azt sem, hogy a „nem I betűs” szereplők lennének az egyes művek abszolút központi figurái. Székely Csaba ugyanis — erre maga is utal a kötet végére illesztett köszönetnyilvánítás-áradatban — első sorban a csehovi színház eszköztárát adaptálta trilógiájára, ami talán leginkább a művek sajátos egyenletességében, vagy ha úgy tetszik, középponttalanságában érhető tetten. Ennek egyik legfontosabb hozadéka, hogy nem igazán lehet fő- és mellékalakok kategóriáiba sorolni a drámákban feltűnő személyeket, hiszen mindannyian megkapják saját — a lehetőségekhez mérten legalábbis — meglehetősen részletesen kibontott előtörténetüket és egyénített vonásaikat, amelyek nagyjából azonos mértékben érvényesülnek az egyes szövegekben. A megkülönböztető személyiségjegyek — amelyek gyakran a drámaalakok nyelvhasználatán is rajta hagyják a nyomukat — a legtöbb esetben igazán árulkodó módon jellemzik azokat viselőit. Izsák harsány, komikusnak ható irredenta lözungjai például könnyen elképzelhetővé teszik a karikatúrisztikus, a valóságtól mégsem annyira elrugaszkodott figurát: „Izsák: Azt csiripelik, hogy a nemzetáruló bátyád képes volt idehívni egy szőrös oláht. IRINGÓ: Egy mit? Izsák: Oláht. Hot. Oláht. Na. IRINGÓ: Elégge érzékenyek lettek mostanság azok a madarak politikailag. Izsák: Lehet, hogy azok lettek, lehet, hogy nem. A tény mégiscsak az, hogy a büdös bátyád idehívott egy nemzetáruló oláht. Vagy vicaverza, vagy mi a fasz” (83–84); Irén, az idős házvezetőnő Alzheimer-kóros tüneteit frappánsan tükrözi az a megoldás, hogy a legtöbb mondatát ugyanúgy fejezi be, mint ahogy elkezdte: „Ennek meg mi baja van ennek?” (158), „Ami azt illeti, nincsen is nekem szemüvegem, ami azt illeti” (179), „Azt hiszem, kicsit elbóbiskoltam, azt

hiszem” (186) stb.; és emlékezetes marad Florin (teljesen csak a mellékelt szójegyzék használatával megérthető) román–magyar keverék-beszéde is, de tulajdonképpen érdemes az egész trilógia alaphangját adó, káromkodásokkal gazdagon operáló rontott nyelvet kiemelni mint Székely egyik legfőbb írói teljesítményét. Szemléletes, e nyelvfelfogás sok lényeges elemét magába sűrítő példaként hozhatjuk fel a *Bányavirág*ból Illés búcsúlevelét (amely egyébként azt is látni engedi, hogy szerzőnk poétikájára rendkívüli hatást gyakorolt a fülszöveget jegyző Parti Nagy Lajos munkássága): „Kedves Irma! Mire ezt a levelet olvasod, addigra én már a másvilág rögös útjain kalandozok. Ezennel véget ér hosszú, közös hajózásunk a házasság tengerén. [...] Arra kérek, hogy vigyázz a jószágra s a gyümölcsösökre. Tudom, hogy jobb volna neked, ha Ivánnal kötnéd össze életed fonálát. Ha ez a fonál összekötődik, akkor vigyázatok ketten a jószágra s a gyümölcsösökre. Én nem vigyázhatok reá, mert már elszóltott a halálnak árnyéka a völgybe. [...] A doktor úgy becsülte, legfeljebb fél évem van még hátra. Bár neki elég szar becslései vannak.” (54–55)

Ugyancsak csehovi örökségként értékelhetjük a drámák cselekményvezetésének tudatosan vontatottá tételét: hiába várnánk bármiféle, az addigi eseményeket betetőző drámai csúcspontot, egy-egy szöveg befejezéséhez érve azt kell tapasztalunk, hogy végeredményben sohasem történik túl nagy eltérés a kezdőképek által megjelenített állapotokhoz képest. (Kivételt jelenthetne ez alól a *Bányavakság*, a Florin meggyilkolását követő zárójelenet azonban nyilvánvalóvá teszi, hogy Izsák és Ince megússzák a gyilkosságot minden különösebb következmény nélkül.) Nagyon pontosan mutat rá a *Bányavidék* világának változ(hat)atlanságára a trilógia cselekményének statikusága, de azt is meg kell jegyeznünk, hogy helyenként sokat levonnak az adott mű élvezeti értékéből a történet előrehaladását szándékosan megakasztó — jellemzően félrehallásokra és -értelmezésekre, esetleg az előzőleg elmondottak szó szerinti ismétlésére építő — üres poénkodások. Erre csak egy példa a *Bányavirág*ból: „IVÁN: Lehet, hogy nem voltál annyira lerészegedve, de a mutuj ábrázatotat nem tették volna ki az antialkoholista verseny plakátjára, arról meg vagyok győződve. MIHÁLY: Miféle hülyeség ez, hogy antialkoholista verseny? Nem is létezik olyan, hogy antialkoholista verseny. IVÁN: Lehet, hogy nem létezik, de ha létezne, nem tennék ki a mutuj ábrázatotat a plakátjukra.” (56) Persze nem lehet eltagadni az efféle olcsó szellemességek szcenikai hasznosságát: színházi előadásban ezek a jelenetek nyilvánvalóan sokkal jobban működnek, hiszen az alapvetően sötét tónusú ábrázolásmódot ellenpontosozzák (tragi)komikus hangoltságukkal.

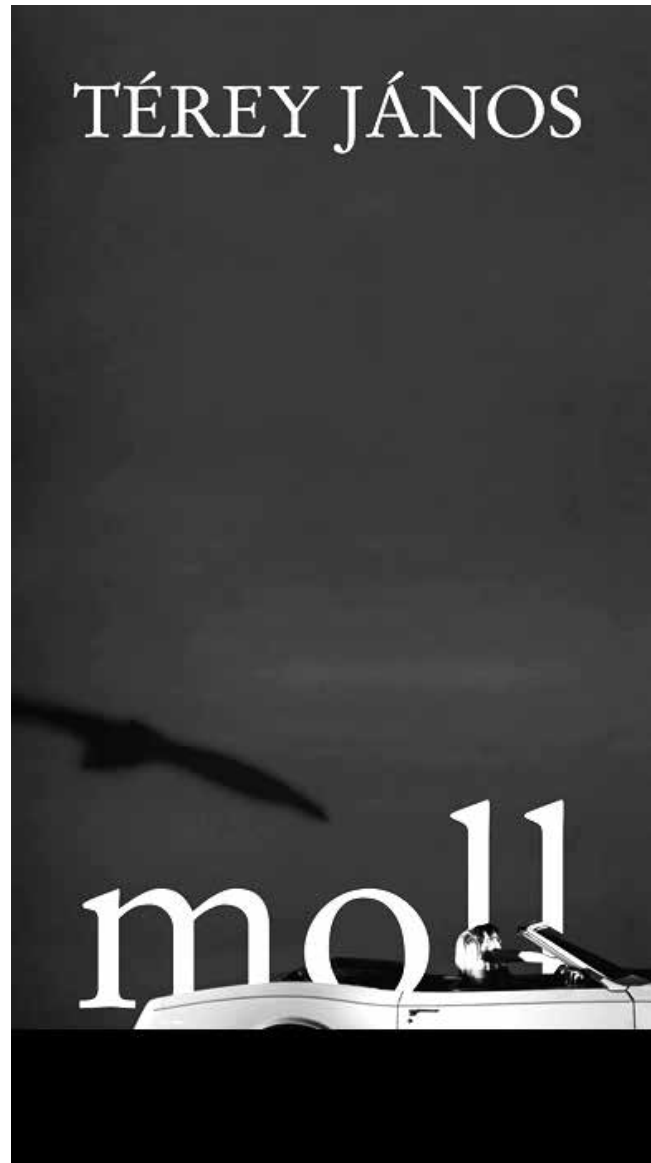
Nem csoda, hogy a *Bányavidék* darabjai kötetben való megjelenésük idejére már jelentős színpadi sikerre tettek szert. Székely Csaba műveinek világát nem csak a szerző által felvázolt állapotokat valóban megtapasztalók találhatják ismerősnek: mintha arról (is) próbálnának beszélni ezek a drámák, hogy a legegyszerűbb emberi szolidaritás hiánya előbb-utóbb bármelyikünket az itt megismertekhez hasonló helyzetekbe sodorhat.



Bedecs
László

Tönkrement a Föld

(Térey
János:
Moll.
Libri,
2013)



abban Európa keresztény gyökerei vagy sem, mint James Ensor nevezetes festményét. Minaretek Svájcban? „Sokadik Benedek”? Mint kötetnyitó, programadó vers persze helyén van ez, hiszen a romlás képei után rögtön ott áll a jeremiási hang másik szólam is: igaz, hogy menthetetlenül itt a pusztulás, le kell számolni minden hamis biztonságérzettel, de lesz újrakezdés — még ha azt mi személyesen talán már nem is éljük meg. Merthogy a vers végén ott a remény: „Kitelelt a hazám” — talán túl vagyunk a nehezén, a haldokló, ha másképp nem, mint Krisztus, feltámadhat. Akárhogy is, mindebből ugyanakkor rögtön látható, milyen típusú kérdések foglalkoztatják, milyen léptékekben beszél és gondolkodik Térey a mai korról.

De rögtön szembeötlik a „Krisztus” szó hangsúlyos szerepe is: a kötet első és utolsó sorában is ott van, sőt az utolsó sor konkrétan a megtérésre utal: „Krisztust, mint ruhát, magamra

öltöm.” Mindez a vers végtelenül csalódott beszélőjének szájából hangzik el, mint afféle menekülés és menedék, hiszen a ruha — hogy is van ez a „kitelelésel”? — a szövegben a közelgő tél miatt szükséges. Észre kell venni, hogy a hit egy nem is annyira rejtett témája a kötetnek — vagyis az egyik oldalon a pusztulás és a boldogtalanság, a másikon a hit, a remény és a kálvinizmus, mint mindezek spirituális kerete áll.

A tél és a hideg egyébként sokszor előkerül, a kötet egészét lehűtő motívum, habár nem egyenletes színvonalon jelenik meg. „Hóátfúvás az életem.” (90) — ez szép és méltó versmondattal, de mondjuk a „Holle anyó túlszaporulata” (92) zavarba ejtően modoros, ettől a versvilágtól rendkívül idegen megoldás. Megint máshol „rettentő hideg”-ről (127), hízó hóbuckáról (40) vagy épp „jéghideg asszony”-ról (22) olvashatunk, csak hogy még inkább érezzük a talán végöráit élő világ ridegségét, és lássuk hangtalanul vacogó lényeit, akik között már maga a Sátán is megjelenik (57). De a leghidegebb pont a kötetben mégis Bihar, és ez szorosán kapcsolódik Térey régi témájához, Debrecenhez és a szorosán vett szülőföldhöz, és innen nézve még érdekesebb, hogy egészen világvégi helyként ábrázolja most ezt a „zilált és szilánkos” (25) tájat. A hely emlékezetének része a trianoni trauma, egy egyszer már átélt apokalipszis is, mely elvágta Bihartól a vasutat és elvette virágzó kulturális központját, Nagyváradot — de úgy érzem, mindez még nem lenne elég ok az ott élő emberek versekben ábrázolt személyes tragédiáihoz. Több, „Isten hidege” érződik ezen a tájon — mert istennek már csak nyomai vannak. Az előző kötet *Füből lett fa* című versének emlékezetes sora („Kóro mutatja, merre állt az oltár”) idéződik fel ismét: „Az a föld sekrestyét már csak a gyomrában tartalmaz” (26) — az egykor virágzó vidékből reménytelen periféria lett, isten háta mögötti hely. A három remek versből álló miniciklus kimérten kapcsolja össze ennek okait és az eredményt.

Ezen a tájon azonban női sorsok és női hősök is születnek, például „Szeretetlen Margit” és Magdolna, akik egészen új, meglepő vendégek Térey világában. A főleg az ezredfordulón született kritikák szerették ezt a költészetet a „macsó”, a „nőgyűlölő” és hasonló jelzőkkel leírni, nem is alaptalanul. De már az *Ultrában* is nagyon szerethető volt, ahogy egyes szövegek a meztelen vállakról, köldökökről és mellekről, borotvált szeméremtestekről és a borotva ejtette apró sebekről beszéltek — például a *Caprice*, melyben egy hetvenéves asszony szemével vizsgálhatjuk végig egy harmincéves nő testét a homlokától a bokájáig. Az új kötetben ilyesmi elképzelhetetlen, a női test, főleg annak erotikája nincs jelen. Egyedül talán a *Kuriózum* pendít meg efféle hangot, de az a vers végül épp azt mondja, hogy semmi sem az, aminek látszik, és ez az érzésekre, vágynakra is vonatkozik. Ha a kötetben máshol mellekről, akkor rákos mellekről van szó (119, 128), a „test” szót pedig legtöbbször a „protestáns”-ban fedezhetjük csak fel. Ugyancsak jelentős változás ez, mindennél jobban látszik benne e költészet világértelmezésének, értékrendjének új kerete.

De a *Moll* ezen túl is több női történetet mond el, sőt van, amikor egy nőt beszélget, hogy ő maga panaszkodhassa el saját

történetét. Ezekben az együttérzés, a figyelem, az érzékenység, sőt a gyengédség jelei is felfedezhetők, ennek minden melan-kóliájával együtt. Feltétlenül megemlítendő a *Magdolna* című vers, a társadalom legaljára sodródott, önmagát áruló lányról, aki már csak egy mítoszba, a katonatiszt apától örökölt tartásba próbál kapaszkodni. A vers megértően, a nőt megemelve és nem vádolva, sőt inkább a férfiak brutalitására utalva rajzolja meg a portrét, sok szép sorral. Hasonló történet, egy nagy reményekkel indult, de kudarcba futott női sor körvonalai emelkednek ki az *Ázott macska* című versből, egy nagyon fontos szóval a szöveg közepén: „szerelemtelenül”. De ide tartozik a *Mr. Lear* is, ahol az erőszakos apa által elnyomott és irányítani próbált lány szólalhat meg — egy olyan szerző versében tehát, akinek hősei korábban dominanciára törekedtek, uralmi szerepeket kerestek, nyelvüket pedig átjárta a militarista, háborús szóhasználat és metaforika, akinek a női szereplői mindig alárendelt vagy épp marginális helyzetben voltak. Ehhez képest nagy újdonság ez az odafordulás, mely nemcsak a nőkről való érzékeny beszédet eredményezi, hanem magukat a nőket is beszélgeti, azaz próbálja őket mintegy belülről megérteni.

De van ennél tovább is: az érzékenység, az élet tisztelete, a figyelem Tandoritól tanulható mértékéig jutó vers a *Siküveg*, ahol az üvegfalnak ütődő madarak szétpréslődött testeinek látványa a részvét és a felelősségtudat érzését éppúgy felébreszti, mint az ezekkel kapcsolatos etikai problémákat. A magába forduló, néma, gondolkodó ember és a „repedt, véres csőrrel” fekvő halott kismadarak együtt olyan új, tiszta minőséget jelentenek Térey költészetében, mely korábban úgyszólván elképzelhetetlen volt. Vagy van olyan, aki el tudta képzelni a meghatódottságot, a szégyent, az együttérzést, a gyöngédséget kórusban megszólaltató Térey-verset akárcsak 5-6 évvel ezelőtt? Aki sejtette, hogy képes ez a költészet a kiszolgáltatottak és a gyengék felé is fordulni? Hogy nem csak az erősek, a hősök, a világot megváltoztatni tudó figurák érdekelhetik? Nem, nem voltak ennek nyomai, de annál örömtelibb, hogy megérkeztek ezek a szövegek is. Mert ez még akkor is jelentős esemény a költészet történetében, ha végső soron a madarak halála is csak egy olyan eseménysor, ami átrendezi maga körül a teret, megváltoztatja a hely szellemét és a helyen megforduló emberek arcvonásait, tehát belesimul a kötet egészének irányvonalába.

A pusztulás leírása, rögzítése, tényszerűsítése korábban inkább az emlékezés gesztusával kapcsolódott össze, illetve annak a tapasztalatnak az artikulálásával, hogy a jelen, sőt a jövő átélése is nagyban függ a múlt megértésétől, miközben a múltat mindig fenyegeti a felejtés, az eltűnés, a megsemmisülés. Most viszont mindez egy plusz elemmel gazdagodott: azzal a hittel, hogy az ábrázolt helyek, tájak és emberek mindennek ellenére elpusztíthatatlanok. Megváltástörténetek lehetőségei bukkannak föl a tragédiákat és traumákat elbeszélő versek mögött, az ismétlődő vereségek hátterében. Van tehát az új kötetben valami mélyen humanista elkötelezettség, hit a személyes sorsok egységében és függetlenségében — abban tehát, hogy ezek a sorsok alap-

vetően nem a történelmi és politikai változásoktól függenek, merthogy azok fölött állnak, fontosabbak azoknál. Habár mégis végtelenül kiszolgáltatottak neki. Ennek a kiszolgáltatottságnak a felismerése szüli azt a feltörhetetlen melankóliát, ami, úgy látszik, hosszú időre száműzte a humort Térey költészetéből, és ami azt a bizonyos moll hangzást meghatározza. Mindehhez pedig mély empátia, egy moralista szólama társul, aki a romlást a viszsztatérés lehetőségét keresve, ugyanakkor emlékeztető és figyelmeztető jelként írja le.

Térey János már számtalanszor bizonyította azt is, hogy technikai tudása, formakultúrája, hajlékonysága ritka gazdagságú — aki ezt a verseket vagy a verses regényeket, illetve a drámákat olvasva nem látta be, az a sokféle és nem egyszer igen nagy kihívást jelentő fordításokat látva meggyőződhetett erről. Sokféle regiszter, sokféle forma, sokféle hang szólal meg ezekben a szövegekben, többnyire hibátlanul. Az új kötet is változatos tekintetben, van azonban egy nagy újdonság is, amit én, bevalom, nem is tudok hová tenni. A *Vigasztalhatatlan* című ciklus különös, prózaversnek nem is nevezhető prózára gondolok. A tizenhárom szöveg leginkább az örkényi egyperceseket juttatja eszembe, különösen a Bubi nevű medve szomorú haláláról szóló darab (73), vagy épp a *Vigasztalhatatlan* című, mely a magánéletét sérülékenységének és a filmkészítők valósággyártásának konfliktusára épül, a változásra, ami inkább negatív, különösen akkor, ha kívülről rendelt, erőszakos — ennyiben kapcsolódik a szöveg a kötet többi részéhez, de a nyelv és a forma zavaróan idegen. És az az egyszerűség, egyenesség is, ami a bonyolult, homályos, szándékoltan nehéz, néhol archaizáló versekhez képest okoz meglepetést. A *Különjárat* például egy macska különös repülés történetét meséli el (ez majdhogynem a Holle Anyó-kategória), az *Appendix és Epigon* pedig a megbocsátásról szólna, illetve arról, hogy van, ami nem megbocsátható — de van egy zavaró momentum itt: négyen utaztak a balesetet szenvedett autóban, a balesetet egyedül a sofőr, Appendix éli túl, olvassuk a hetedik sorban. Kicsivel alább azonban kiderül, hogy Epigon is él, igaz, eltört a nyakcsigolyája és ezért „ágyhoz kötött roncsként”, de él. Persze ez apróság, mégis jelzi, hogy ezekben a szövegekben messze nincs meg az a koncentráció és fegyelem és sűrűség, ami a versekre jellemző. Térey próbált már prózát írni (*Termann hagyományai*, majd ennek javított kiadása), aztán sokszor leírta és nyilatkozta, hogy a próza nem az ő világa, soha többé, de tessék, megint engedett a csábításnak, és a szövegek megint nincsenek a helyükön. Ezért nem jár dicséret.

Ahogy ezért a sorért sem: „Buckalakók közé köpte ki őket az óév” (61) — merthogy a „buckalakó” szó a szélsőjobb oldali szótárában a „cigány” szinonimája, és ízlésem szerint nem illene annak a szótárnak a szavait használni. Még más kontextusban sem, de itt aligha gondolhatunk más kontextusra. Persze, igaza lehet Téreynek, ha arra gondol, a verset akkor is olvasni fogják, amikor az efféle megnevezéseket használó politikák és lapok már sehohol sem lesznek, de most akkor is zavaró ez — és ezt a nyelvet egyébként mindig nagyon tudatosan használó, annak teljes

gazdagságában otthonosan mozgó költőnek éreznie kellett volna. Védelmére szóljon, hogy régi, bevált retorikai eszköze a műveltségi elemek és az argó, vagy az éppen divatos publicisztikai fordulatok keverése, betudható ennek ez a megoldás itt is — ráadásul Téreytől egyébként sem idegenek a provokatív gesztusok, az erősebbek sem. Talán ezt is csak ilyennek szánta, de nem volt szerencsés választás.

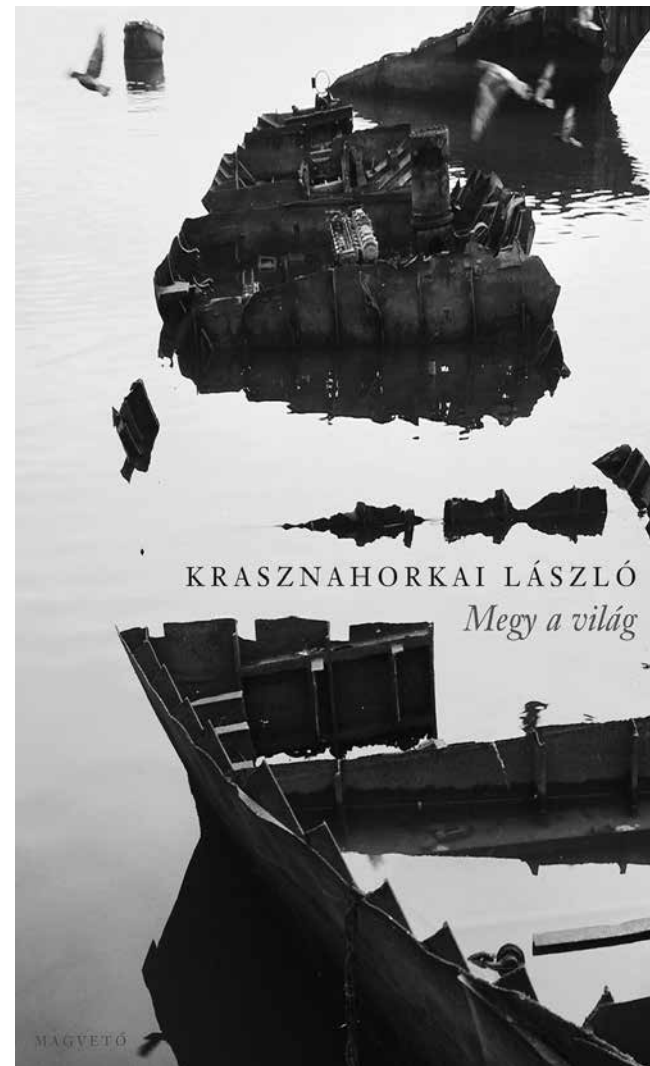
Máshol is érzek túlzásokat, például a kritika című válaszított sorban: „tönkrement a Föld” (49) — ami még a kötet általános katasztrófadataiban is inkább parodisztikus mondat, bárki is mondja. Ráadásul talán sosem volt ez jó hely, mihez képest romlott volna el mostanra? Jó, a pátosz és az ironia súlypontjai egymást váltogatják a kötetben, ez is régi játék Téreynél, de most mintha a pátosz felé lengene ki az inga. Sőt néha, mint itt is, túlságosan is kileng, mintha az egyébként mindig megbízható arányérzéke cserbenhagyná itt-ott a szerzőt. Térey János nagy magyar költő, és épp túlzásaiban a legmagyarabb.

De mindezekkel együtt is látni, hogy valóban, ebben a kötetben is egy korszakos, nagy költő verseit olvashatjuk. Olyan nyelvi erő van ebben a kötetben is, annyira jelen van valami nagyszabású terv érzete, annyira elsöprő és magával ragadó a legtöbb szöveg most is, hogy nem túlzás Térey János nevét a magyar irodalom legnagyobbjaitól együtt emlegetni. Retorikai tudatossága, látómezejének szélessége, műveltségének és nyelvismeretének mélysége, és ami még ezeknél is fontosabb, a versről mint műalkotásról megszerzett tudása lenyűgöző, a kötetben lévő rend és átgondoltság pedig önmagában is élmény. Az életmű már eddig is számos magaslatot megjárta, és még ha ez a kötet nem is tartozik ezek közé, a fényük erre is rávetül.

Bagi Zsolt

Kitörni a világból

(Krasznahorkai László: *Megy a világ*. Magvető, 2013)



Megy a világ. A „hova?” irreleváns kérdés. Krasznahorkai szövegeinek világában sokszor van lényegi szerepe a mozgásnak, de soha nincs a mozgás céljának. A világ megy, úgy, ahogy azt szoktuk mondani: a világ van. Irány és sebesség: ezek lényegesek; kezdő és végpont: ezek nem.

Megy a világ és megy az alany is. A kettő egymáshoz viszonyított iránya, sebessége határozza meg a karaktereket.

Néha a világ mozgásának iránya ellentétes a megfigyelőjével, a megfigyelő kilép a világból. A *Kegyelmi viszonyok* záró elbeszélésében, *Az utolsó hajóban* a Magyarországról az utolsó hajóval elmenekülő elbeszélő a világ mozgásának irányáról így ír: „Így aztán bármi tűnt is fel a közelünkben, egyre mélyebb érdeklődéssel figyeltük őket, persze csupán addig, míg rá nem döbentünk, hogy kíváncsiságunkat, vonzalmunkat, sőt, nem egy esetben részvétünket kizárólag irányuk keltette fel.” A Duna befelé, a „fennállóba” sodorja mindazon tárgyakat, amelyekre a távozó elbeszélő tekintete vetül: „a parton fennakadt ócska, rozsdás lavórokra, a folyami köveken veszteglő kibelezett hűtőszekrényekre és olajkályhákra, a mellettük elúszó, félbetört fák maradványaira, autógumikra és székekre, bádoghordókra és műanyag gyermekjátékokra, öz-, kutya- és lótetemekre.” Azok, akik elhagyják a világot, legfeljebb részvéttel tekintenek annak romjaira. A kilépés, az ellenállás a részvétben, a szomorúságban, általában véve: a világra vetett tekintet irányában adott csupán, amikor a tekintet iránya ellentétes a világ mozgásával.

De az is lehet, hogy a világ nézőjével egy irányba halad. Nem mondhatnánk, hogy erősíti törekvéseit, mert törekvései a legbanálisabb és legközvetlenebb célok kivételével Krasznahorkai hőseinek nincsenek, de mégis valahogy segítik útján. A világ Eszterné céljainak irányába megy *Az ellenállás melankóliájában*. Mik is ezek a célok? A „Tiszta udvar, rendes ház” mozgalmat „széles körű s valódi megmozdulással” alakítani? Vagy bosszút állni férjén. A világ az irányba halad, hogy ezeket a világtörténelminek nehezen nevezhető célkitűzéseket éppen időszerűvé válik megvalósítani. Cselekvésről nem lehet itt beszélni, legfeljebb intrikáról lehet szó, a fennálló szálainak pitiáner összebogozgatásairól.

És van, amikor az irány eldöntetlen. Bolyongás. Lehet állva is bolyongani. Nem csak az elbeszélő, a világ is képes erre. A *Nine Dragon Crossing* állva bolyong: benne a világ megy, de eldönthetetlen, merre. Az elbeszélő itt nem mozog, a világ az, ami mozog. Innen a paradox szituáció: „a *Nine Dragon Crossing*ban, vagy ahogy a helyiek mondják, a *Jiulongzhu* Jiaojiben nem tartózkodhatik az ember, ezen átmehet kocsival, ez egy keresztvezetés, ugye...” A világ megy.

A világ és az alany viszonyának másik meghatározója a sebesség. „Le akarom hagyni a Földet, kifordulok a réten a patak-hídnál, kifordulok a szarvastető után az erdőszéletről...” — így kezdődik az *A sebességről* című beszéd. Ahogy a bolyongásban az irány, úgy az út megtételének sebessége sem mindig meghatározható: „az úttal kezdődött, és azzal is fejeződött be, ama rendkívüli úttal, tettem hozzá, mely Urga és Beijing közt nagyjából egy nappal, egy éjszakával s egy újabb nappal volt mérhető — s

ez a nagyjábóliság, ez a még csak nem is leplezett körülbelüliség, az adatok rám igazán nem jellemző nagyvonalú, azaz költői kezelése, egyszóval az tehát, hogy nemet mondva az egyenes válasz iránti szenvedélyem máskor szinte gyötrelmes kényszerére, az időtartam megjelölésével fejeztem ki egy távolságot” — írta annak idején az *Urgai fogoly*-ban. A körülbelüliség jól láthatóan nem az elbeszélés megbízhatatlanságából származik („az adatok rám igazán nem jellemző nagyvonalú, azaz költői kezelése”) hanem a világ tulajdonsága.

Krasznahorkai hősei azok, akik kilépni akarnak, más irányt keresnek, nem csupán sodródni a világgal, minimum állva bolyonganak. Krasznahorkais hősök ők, nem jellemzi őket a cselekvőképesség, sokkal inkább a szomorúság vagy a melankólia. A *Megy a világ előre* beszélője nem kivételes, hanem példaszzerű esete ezeknek a hősöknek; állva maradni, amikor a világ megy: ez szintén relatív sebesség.

...szepember 11-én belém villant, mint fizikai fájdalom, hogy uram-isten, milyen régi is a nyelvem, amin most beszélni tudhatnék, milyen istentelenül régi, ahogy fűzöm, ahogy csűröm-csavarom, ahogy húzom-vonom előre, ahogy nyaggatom és haladok egy régebbinél régiebb szóból fűzve a másikat, milyen haszontalan, milyen tehetetlen, milyen ottomba is a nyelv, ami az enyém, és hogy milyen gyönyörű is volt, milyen ragyogó, milyen hajlékony, és milyen találó és megrendítő, ami mostanra az értelmét, az erejét, a tágasságát és a pontosságát mind maradéktalanul elvesztette... (29)

Érdemes megfontolni azt a kettős beszédet, amelyet itt Krasznahorkai beszélője folytat. A beszélő nyelvén átlépett a világ, képtelen kifejezni azt, ami történt. De mi is történe akkor, ha képessé válna arra? Mimetikus nyelvet alkotna, olyat, amely pusztán leképezi az adottat. A korszerűtlenség azonban Nietzsche óta azt is jelenti: ellenállni az adott hatalmának. A szöveg a lehető legpontosabban, legtágasabban fejezi ki saját erőtlenségét, saját képtelenségét arra, hogy kifejezze a világot, hogy mimetikus legyen. Nem abból jön létre a világra kívülről tekintő elbeszélő, hogy tervszerűen megkonstruálna magának egy külső nézőpontot. Elég csupán állva maradnia, csupán ez a tett képes konstruktívvá, nyelvteremtővé válni.

Semmi nem teszi egyértelművé, hogy ennek a szövegnek, amelyről a kötet is a címét kapta, a *Megy a világ előre* című beszédnek a beszélője a szerző, Krasznahorkai László lenne. Ugyanúgy lehet a beszélő fikatív, mint a *Theseus-általános*; de az ellenkezőjét sem teszi semmi bizonyossá, éppúgy lehetséges, hogy itt Krasznahorkai László saját nyelvéről beszél. Valójában azonban ez a kérdés felesleges: Krasznahorkai minden hőse, beleértve őt magát is (ahogy például a tavaly megjelent interjúkötetben megalkotja magát) az „ellenállásnak” ugyanabból a formájából születik meg, a világ irányának és sebességének be nem tartásából. Az új világ kifejezésének képtelensége szüli meg azt a legkevésbé sem leképező, mindig is konstruktív nyelvet, amelyet a *Sátántangó* óta ismerünk.

Ahogy *Az utolsó hajó*, úgy a *Bolyongás állva* beszélője is ki szeretne lépni ebből a világból. De mintha az ő számára ez a

feladat koránt sem lenne olyan egyértelmű, mint a korai novella hőse számára. Elhagyni ezt a világot. De merre? Az irány meghatározhatatlan, innen az „otthon” elhagyásának lehetetlensége. *Fel-feldobott kő* Krasznahorkai stílusában: nincs itt honvágy, nincs „hazatér fiad”. Az irány eldönthetlensége és állva bolyongás van. A hely, ahol állunk, „különlegesen elviselhetetlen, kibírhatatlan, hideg, szomorú, kietlen és halálos metszéspont”, (9) de a menekülés reménytelensége nem ebből származik, nem a hely meghatározható milyenségéből, hanem az irány meghatározhatatlanságából. Ebből származik, hogy „itt áll, mintha idehorgonyozták volna, akár egy rozszant hajót...” (11) Ahhoz, hogy el tudjunk menni (valami itt kötelező érvénnyel irat velem többes szám első személyt), lennie kellene valamiféle iránynak. De irány nincs. Ez nem jelenti, hogy itt ragadnánk: megyünk, elindultunk, itt hagytunk mindent, csak éppen nincs reményünk eljutni valahova.

A *Megy a világ* szövegei kiütérekésések vagy még pontosabban irány- és sebességkeresések, a világ és a beszélő irányának és sebességének egymáshoz való viszonyításai, kísérletek egy más irány vagy más sebesség megtalálására, olyan irányra, amely el képes hagyni a világot. A Gagarinnal megszállottan foglalkozó egykori tudománytörténész a Földet akarja elhagyni, a márványbányász csupán a mindenhová beszűrődő márványpor világát, a *Theseus-általános* beszélője a szomorúságban véli felfedezni az irányt, amely a mélybe visz. Krasznahorkai nem ad receptet: hőseiben csak az a közös, hogy egy elszabadult, céltalan világban más irányt keresnek. Nem mert tudják, hova tartanának, sőt nem is azért, mert egyáltalában véve tudhatnák. Egyszerűen csak nem bírnak többé itt maradni.

Megy a világ előre. Megszoktuk, hogy ezt az „előre”-t úgy értsük: halad a világ, fejlődik. Krasznahorkainál a világ „elszabadul” és az ezzel járó új pedig „rászabadul” világunkra. Ha a világ haladna, akkor legalább azt kellene tudnunk, mihez képest halad. Nem feltétlenül szükséges, hogy tudjuk, merre, milyen cél felé halad, de azt legalábbis tudni kellene, honnan jött. Krasznahorkainál a világnak nincsen története. A világ egyszerűen az adottak összessége, amelyet tudni kell megélni, vagy el kell tudni hagyni, de ami tulajdonképpen értelemben megmagyarázhatatlan, nem illeszkedik a teljesség rendjébe, még pontosabban minden teljes okozati rend, amellyel magyarázhatnánk, hazugság, kitaláció csupán. Vannak persze előzmények, de az előzmények megléte nem jelenti a történet vagy a történelem meglétét. A Gagarin-kutató hagymázos beszédének nagyon is pontos értelme van: a múlt hazugság, az előzmény nem múlt.

...mert az a helyzet, hogy voltak előzmények, sőt hogy úgy mondjam iszonyatos mennyiségű előzmény volt és nekem voltaképpen mindent le kellene itt írnom, ha lehetséges volna, minden, de minden egyes előzményt, mert előzmények nélkül nem megy, sőt valójában minden csak előzmény, így van ez, minden mintha folyton csak készülne valami másra, ami előrébb van, mintha készülne minden valamire. De ugyanakkor és megdöbbentő módon: egy végleges és összefoglaló cél nélkül, ily módon minden csak folyton kihunyó szikra, amivel nem azt akarom mondani, hogy minden csak múlt, hanem

inkább azt akarom mondani, hogy minden csak a soha be nem következő jövő felé törekszik, a már nem létező törekszik a még nem létező felé, ha viccesen akarjuk kifejezni a dolgot, és azt gondoljuk, hogy van ilyesmi a valóságban is, hogy jövő meg múlt, mint ahogy én sem nem akarom viccesen kifejezni magam, sem nem gondolom, hogy így volna, mivel szerintem ez az egész a múlttal meg a jövővel már megint csak egy amolyan jellegzetes félreértés, félreértése mindannak, amit mi világnak hívunk... (227–228)

A történelem megléte ugyanis éppen azt feltételezné, hogy az egészet gondolnánk el, egész pedig nem létezik: „egyszerűen nem találjuk ezeknek a történeteknek a KÖZEPÉT...” (237) Közép híján a történet soha nem válhat egésszé, soha nem lesz valódi értelme. „Történetem összes részletének a tudatában voltam és vagyok, fogódzóiban megfogódzkodni, alapelemeit felidézni s kifejezni őket természetesen, valamint előre haladni közöttük a kezdet kezdetétől képesnek éreztem, mint ahogy ma is képesnek érzem magam, azt viszont a szóba foglalásnak már az első kísérletétől fogva nem bírtam, amiként még most sem bírom megmondani, hogy az egész miről szól, s hogy miért és kicsoda foszt meg a pillanattól, amelyben ráébredhetnék az itt következő különös esemény eligazító értelmére, arra, amit e történet maga mondani akar.” (*Urgai fogoly*) Az egész hiányában a világ örökre csonka marad. Nem tudni, honnan jön és hová megy, csak azt tudni, hogy van; más szóval, hogy *megy*. Az „általános tegnap” — ahogy az *Az a Gagarin* elbeszélője nevezi az elmúltnak azt a semlegesített értelmét, amely csupán előzménye, de nem múltja a mának — nem teszi lehetővé, hogy belőle értsük meg a mát. Ezért kezdődnek és végződnek Krasznahorkai történetei a semmi közepén.

Ha Krasznahorkairól beszélünk, akkor elsősorban a világról kell beszélünk. A forma másodlagos, mert bármilyen formában is ír, mindig ugyanarról ír. Csakhogy ez a világ már első pillantásra is zavarba hoz rendkívüli szegényességével, az olvasó nagyon keveset tud meg róla. Ahogy mondtuk, a hősök megpróbálnak kilépni, kiszakadni ebből a világból, más nézőpontot felvenni. De hogy mi is teszi ezt szükségessé, mi okozza vagy motíválja kiszakadás iránti vágyukat, ez, éppen mert ennek a világnak nincsen története, nem csupán nem ismert, hanem valóban megismerhetetlen. Ezért néha semmi mást nem is tudunk meg a világról, mint irányát és sebességét, éppúgy, ahogy az alanyról, amely ebben a világban situált, annak vágyát a sebességének és irányának megváltoztatására. Legyen akár ez a változás pusztán az állva maradás.

Ez a szegényesség persze ismert a modern irodalomban. Ismerjük Kafkától, ismerjük Beckett-től. De talán mégsem ugyanaz a szegényesség itt és ott. Kafka világának szegényessége parabolisztikusságából vagy ál-parabolisztikusságából fakad. Kafka szerint a modern világ úgy ragadható meg, mint egy olyan parabola, amely megfejtethetetlen, mert valójában csak azt akarja eltakarni, hogy a világ minden értelme eltűnt. Beckett szegényessége nem egy parabolikus általánosítás, hanem egy kíméletlen redukció eredménye. Beckett világa a végletekig redu-

kált tárgy és a végletekig redukált alany világa. Malone világa ágyára és a szobájában botal elérhető tárgyakra korlátozódik. Krasznahorkai világa leginkább csonka. Hiányzik belőle a „közép” és hiányzik belőle a múlt és a jövő. Furcsa mód ezen csonkasága is valamiféle általánosítást hoz létre. Nem kétséges, hogy ez a világ a lehető legtávolabb áll a realizmus világtól. (Érdemes lenne itt szembesíteni Tarr Béla Krasznahorkai szövegeiből készült filmjeivel, Jacques Rancière Tarról szóló könyvében¹ — úgy gondolom joggal — a filmrendezőt realistának mondja, noha a realizmusnak egy sajátos értelmében. Bár erre itt most nincsen lehetőségem kitérni, azt megjegyezném, ez az egyik nagy különbség Tarr és Krasznahorkai művei között.) A realizmus klasszikus — lukácsi — értelmében az, ami itt hiányzik, az a konkrétság. Nem egyszerűen konkrétumok: ezekkel van, hogy rendelkeznek Krasznahorkai szövegei, van, hogy nem; de az általában vett konkrétság, tehát a világ térhez, időhöz és általában az egészhez való kötöttsége mindig hiányzik.

Kevés azonban azt mondani, Krasznahorkai világa absztrakt: ez egy sajátos módon elvont világ, nem Kafka vagy Beckett módján az. Ha azt mondjuk, valami hiányzik belőle, akkor azt jelezzük, hogy mindig megvan benne a vágy a hiány betöltésére. Krasznahorkai világa az általában vett „metafizikai” vágy világa. Ebből származik az olvasó állandó kérdése: mit akar *mondani* ez a szöveg. Mert mintha mindig mondani akarna valamit, valami nagyon általánosot, következképpen nagyon egyszerűt is. De kimondani sohasem mondja ki, legfeljebb olyan beszélők által, akik valamilyen módon megbízhatatlanok, mint a háborodott tudománytörténész, Gagarin feltételezett belátását közvetítve. A beszélő tisztán a formából fakadó megbízhatatlansága (fókuszált egyes szám első személyű elbeszélés vagy beszéd külső nézőpont nélkül) tovább általánosítja (csonkolja) a vágnak a világból származó meghatározatlanságát. Mert noha a bizonytalanság, az ismeretlen és az ebből fakadó vágy nem a narratív formából származik Krasznahorkainál, hanem a világ lényegi jellemzője, a forma mégis játszik bizonyos szerepet, néha kifejezetten hangsúlyos szerepet szövegeiben.

A *Megy a világ* beszédekét és elbeszéléseket tartalmaz. Beszéd és elbeszélés: ezek a formák, amelyekben a világ megjelenik, vagy talán ezek azok a formák, amelyek megjelennek, megjelenhetnek ebben a világban. Központi helyet és szerepet kapott a *Theseus-általános*, ez az 1993-ban publikált szöveg, amely némileg módosítva jelenik meg újra. Szövegmódosításai minimálisak, de koránt sem lényegtelenek. Első fontos változtatás, hogy kimarad az alcím (*Titkos akadémiai előadások*), a második hogy új az ajánlás: „most már Samuel Beckettnek”. „Most már”, hiszen első megjelenésekor az ajánlás hiányzott. Beckett itt mint a meghatározatlan monológ mestere szólíttatik meg. Beckett akár regényt, akár drámát írt, valójában anonim beszédet jelenített meg. Valaki beszél, de ettől a valakitől a szöveg megtagadja az azonosíthatóság túlságosan is kényelmes, túlságosan is álságos, túlságosan is irodalmi menedékét. Ha valaki azonosíthatatlan,

¹ Jacques RANCIÈRE: *Az utóidő*, ford.: SUTYÁK Tibor, Műcsarnok, Budapest, 2013.

akkor se nem fiktív, se nem valós. A további változtatások ezt az anonimitást erősítik. Krasznahorkai kihagyja az előadó egyetlen szövegbeli jellemzését („szétivott arc, horpadt mellkas, száználmas öltözék”) A későbbi, hosszabb kihagyások is tovább általánosítják a szöveget. Úgy tűnik, ez a szöveg itt találta meg valódi kontextusát. Tudni lehet, hogy eredetileg egy különlegesen szcenírozott színházi előadás szövegekönyve lett volna.² Így, ebben a kontextusban azonban az anonim beszélő előadása, a többi szöveghez hasonlóan egyszerűen egy „beszéd”.

„Beszél” és „elbeszél” között ezért nem az a különbség, hogy az egyik valós, a másik fiktív szöveg lenne. Szigorú értelemben eldönthetetlen, hogy a *Megy a világ előre* vagy a *Bolyongás állva* fiktív vagy pedig valós szituációban értelmezendő, hiszen a „ki beszél?” kérdésre a válasz csupán az üres „ő”. Ez egy rendkívüli mozzanat, amelyre még visszatérünk: a *Megy a világ* szándékosan és a leghatározottabban felmondja a fiktív/valós szembeállítás létjogosultságát. Ha elfogadnánk azt a definíciót, hogy „irodalom” az, ami fiktív (habár mi sem áll tőlünk távolabb), akkor Krasznahorkai nem irodalmat ír. *A Theseus-általanos* egy beszéd, nem pedig elbeszélés, de nem azért, mert az elbeszéléssel szemben nem kitaláció. A forma az, ami különbözik, az elbeszélés formája a beszéd formájától. Azt mondhatnánk, hogy elbeszélésnek Krasznahorkai azt a szöveget nevezi (implicit módon, hiszen soha nem ad definíciót), amely megfelel Platónnak az elbeszélő költészetről *Az államban* adott meghatározásának: „az az elbeszélés, ha a költő elmondja a beszédeket és a beszédek közti eseményeket.” Elbeszélés akkor van, ha nem közvetlenül a beszélő szövegét jelenítjük meg (ezt nevezi Plátón *mimészisnek*), hanem a beszédet és azokat az eseményeket is, amelyek közepette a beszéd elhangzik. A beszéd ezzel szemben a legáltalánosabb értelemben egy meghatározatlan szituációban elhangzó szöveg. Lehet éppenséggel alkalmi, csak hogy legtöbbször ez az alkalom ismeretlen marad. Szükséges hozzá egy beszélő és hallgatóság, de hogy tulajdonképpen kik is ezek, az eldönthetetlen. *A Theseus-általanos* új szövege megőrizte mindazokat az elemeket, amelyek e meghatározatlanságot jelenítették meg (a megszólításokat, amelyek célzottjai mindig változnak — „uraim”, „hercegem”, „tisztelt vendégek!”, „tisztelt elnök-vezérigazgató” stb. —, de kimaradnak azok a részek, ahol a szituáció konkretizálódhatna).

Csak hogy ezekben a szövegekben, a beszédekben sokszor mégis megjelennek „beszéd közötti események”, mint a beszédben utalásként megjelenő környezet. Ebben az értelemben *A Theseus-általanos* utal az elbeszélésre is, implicit elbeszélés. Ezért aztán van (implicit) narratív struktúrája is. Először is, bár a beszéd fogalmakat elemez („szomorúság”, „ellenállás”, „tulajdon”), valójában ezeket történetekkel példázza, tehát a beszédekben elbeszélések jelennek meg. Ez más beszédekben is megtörténhet, például ilyen Nietzsche-történet (bármennyire is rövid, de mégis történet) a *Legkésőbb Torinóban* című beszédben. Ezeknek a történeteknek maguknak is van narratív struktúrájuk, amely akár olyan összetett is lehet, mint a *chochard* története, ahol szövegváltozatokat, ugyanazt a szüzsét más fabulában el-

mesélő variánsokat is közöl. De nem a pusztán narratív bravúrok-ról akarok írni. *A Theseus-általanos* implicit narratív struktúrája múltbeli elbeszélésekről tartott beszéd, csak hogy ezek a múltbeli történetek az olvasó jelenében játszódnak. Mert a jelen elmúlt. A világ megy. Itt maradtunk, ki tudja, hol.

A Theseus-általanos annyiban is központi jelentőségű, hogy bemutatja Krasznahorkai leggyakoribb szövegalkotási elveit is. *A Megy a világ* szövegei fogalmi elemzések. A beszédek esetében ez teljesen világos, de tulajdonképpen az elbeszélésekben is erről van szó, éppúgy, ahogy *A Theseus-általanos* történetek segítségével értelmez bizonyos fogalmakat. A történet Krasznahorkai számára tulajdonképpen színrevitele a fogalomnak, ahol a fogalom komponensei valódi módon megjelenítődnek. Nem példázatok, mert nem az általános mondanivalójuk a fontos, hanem éppen a részletek, amelyek megváltoztatják az általános mondanivalót. A *chochard*-történet első megfogalmazása éppen ezért nem érte el célját: nem volt eléggé figyelemmel a részletekre, túlságosan is az általánosban mozgott. Az általánosság ugyanis nem jelent közhelyességet. A sajátos nézőponthoz tartozó általánosság a fogalmaknak a figyelem által való folytonos módosítását jelenti. A szövegek fogalmi tétje nem teszi szükségtelenné a narrációt, éppen ellenkezőleg: attól lesz az általános mondandó egyben sajátos is.

Az a formai megoldás, amely a legfelsőbb szinten oldja meg az általánosítást, az egész kötetet átfogó beszélő-szituáció. *A Megy a világ* beszélőjét egy üres „Ő” jelöli ki. A kötet három részre van osztva („Beszél”, „Elbeszél”, „Elköszön”), amelyeket egy egyes szám harmadik személyű személyes névmás vezet be: „Ő”. Hogy ki is ez az „ő”, azt sehonnan sem tudhatjuk meg. A legáltalánosabb értelemben vett beszélő, aki azonban mégis egyénített, beszédei és elbeszélései egy sajátos fogalmi rendszert rajzolnak ki, a sebesség és az irány világát a *ellenállás, a szomorúság, a tulajdon, a felejtés, a háború* fogalmaiban beszéli el. Hogy valós beszélőre vagy fiktívra kell-e itt gondolnunk, nem tudható. De valójában azért nem tudható, mert a beszéd általánossága régen maga mögött hagyta már azt a helyet, ahol e szétválasztásnak még értelme volt. Itt a valóság lehetséges struktúráinak fogalmiságáról szól az elbeszélés (és a beszéd), nem pedig annak aktualitásáról.

A legutolsó rész az *Elköszön* címet viseli. Krasznahorkai egy beszélgetésen azt mondta, ez a szöveg valóban az ő beszéde: ő köszön el benne az irodalomtól vagy általában az írástól. Megint csak nehéz értelmeznünk, vajon mennyire beszélt itt komolyan. De hát eredetileg csak egy regényt akart írni, a *Sátántangót* első és utolsó regénynek szánta, valójában számtalanszor elköszönt már olvasóitól. Ha azonban eddigi elemzésünket valóban konzekvensen követjük, azt kell mondanunk a szöveg általánosságára megint csak irrelevánssá teszi azt a kérdést, fog-e még írni Krasznahorkai László bármiféle szöveget (beszédet vagy elbeszélést) ebben az életben. Az elköszönés a kilépésnek egy formája,

² KRASZNAHORKAI LÁSZLÓ: *Nem kérdez, nem válaszol*, Magvető, Budapest, 2012, 103. (*Beszélgetés NAGY Gabriellával*)

és mint ilyen, folyamatosan jelen van a könyvben, elsősorban a „felejtés” fogalmának elemzése során. Az utolsó elbeszélés az *Elköszön* előtt 79 teljesen üres bekezdést tartalmaz, amelyek tartalmát a hozzájuk fűzött lábjegyzetekből rekonstruálhatjuk, a felejtés elbeszélése ez, annak abszolúthoz közelítő formájában: fehér lapokon és hozzájuk fűzött lábjegyzetekben. A felejtés a beszéd lebomlása, amely Krasznahorkai végső eszköze a melankolikus lázadásra.

Ma abban a korban élünk, amikor megszilárdul Krasznahorkai írói életművének kanonizációja. Sikertörténet egy húsz évvel ezelőtt még áttörhetetlennek tűnő falat, ami a magyar irodalmat elválasztotta a világirodalomtól. Persze nincs ezzel egyedül, az utóbbi évek legfontosabb fejleménye az, hogy a kortárs magyar irodalom egyik vezető irányzata lett a világirodalomnak. Nem biztos, hogy ezt mindenki észreveszi, mert a magyar kultúra hajlamos arra, hogy csak belső ügyei érdekeljék. E belső ügyek jelentős része azonban ma külső, vagy még pontosabban egyetemes ügy. Ebben a kritikában nem törekedtem arra, hogy valódi kritikát fogalmazzak meg Krasznahorkai világával vagy formáival szemben. Nagyon egyszerűen szólva (mert nem tudom, mennyire derült ki, most nagyon egyszerűen szeretnék beszélni, ami persze koránt sem biztos, hogy azt jelenti: könnyedén) azért nem, mert ez az életmű túl van a kritikai véleményeken. Az ember nem azért nem kritizálja Kafkát vagy Goethét, mert felülmúlhatatlan géniuszoknak tartja őket, hanem azért, mert elismeri intellektuális nézőpontjuk kormeghatározó voltát. Itt e nézőpontokat, egyszóval magát a kultúrát kellene kritizálni. Krasznahorkai a saját irodalmi életművét egyedülállóan tekinti és bizonyos tekintetben igaza is van. Esterházy, a tiszta felület írója, vagy Nádas, a leírás és körülírás írója gyökeresen máshogyan konstruálja meg tárgyát. Az, hogy mennyiben része a magyar irodalomnak műve, mennyire egyéni, leginkább attól függ, hogyan határozzuk meg a „magyar irodalmat”. Én leginkább sehogyan sem definiálnám, számomra a magyar irodalom az az irodalom, amely nem hogy Európához mérné magát, hanem csinálja Európát (építi, rombolja, kritizálja, gúnyolja, dicséri). Krasznahorkai iránt ma több New York-i egyetemista rajong, mint magyar. Tragikus, ha ezt csak úgy tudja valaki érteni: ez az irodalom nem eléggé magyar. A magam részéről mind az absztrakt metafizikai vágy világát, mind a kilépés törekvését kulturális tévútnak, de egyben a kortárs magyar kulturális gondolkodás egyik legnagyobb teljesítményének is tartom.



Lengyel
Imre
Zsolt

„Örülni”

(Esterházy Péter: *Egyszerű történet vessző száz oldal — a kardozös változat —*. Magvető, 2013; Schein Gábor: *Megölni, akit szeretünk*. Kalligram, 2013)

Esterházy Péter új könyvének két utolsó oldala van; az egyikből arról értesülhetünk, hogy „Apánk, Nyáry Pál” mentéjéből (vagy zakójából) sok évvel halála után gyűrt papiros kerül elő, azon pedig — mint halálon túli üzenet, parainesis, intés, bátorítás, buzdítás —, az olvasható: „Örülni.” (121); a másikon egy álom leírását találjuk, melyben az Égi Atya/Édesapám a gutaütött Bölcs András képében jelenik meg, akinek szemében „végtelen szomorúság” ül: „Mint a bajok mögött volna egy nagyobb baj. Te vagy ez a baj, Uram, motyogtam a feleltlenség félálomban reggel. Te, a szomorú Isten.”, és aki azután eltűnik a ködben. (250) Utóbbi azért utolsó oldal, mert utána már csak a kolofont találjuk, előbbi azért, mert az olvasható e fejezet címe: *[utolsó oldal]* — de nyilvánvalóan zárlat mindkettő, melyek ráadásul, öröm és szomorúság, egymást ellenpontosítják. Kezddőni viszont az *[első oldal]*-al kezdődik a könyv, amelyből megtudhatjuk: „Azt szeretném, az a becsvágyam, a hübriszem, hogy beszámoljak apám élete utolsó két évtizedének boldogságáról. [...] Hogy az a férfi [...], akit a történelem szilajsága és saját gyöngesége többször is kitaszított saját életéből [...] mégis boldogságban halt meg” — e három pont nagyjából kijelöli a teret, amelyben a szöveg mozog. És elég világos az arra vonatkozó javaslat is, hogyan helyezzük el az új kötetet az életműben: az *Egyszerű történet* a *Javított kiadással* megkezdett sorozat tagjának mutatja magát, mely a korábbi művek átértelmezését-átmozgatását tette alapesztusává — és ezúttal a kiindulópontot is a *Javított kiadás* jelenti, hiszen ami itt megtudható „apám”-ról, az az ottani apafigurával vág egybe (a *Harmonia celestis*-ével vagy a *Semmi művészetével* pedig nem). Ez a kapcsolódás a korábbi szöveg egy olyan témáját hozza előtérbe, mely alapvető fontosságú volt már ott is, ám kissé talán elkallódott a számos felvetődő probléma között; de voltak azért, akik figyelmet fordítottak az ügynök-reveláció ezen téjére is: hogy míg az életmű addigi

darabjai szerint a „nem annyira morális, mint inkább esztétikai erőként érvényesülő emberi szabadság, [...] a szenzuális, mozdulatokhoz, tárgyakhoz és főként a nyelv játékaikhoz kötődő létezés az emberi történetek minden aljasságát, alávalóságát fel tudja emelni, transzcendálni képes a gyengeségeket jól ismerő, természete szerint megint csak humoros isteni-esztétikai megbocsátás összhangjába, és ha ez nem megy, jótékonyan és kegyelemmel félre tud nézni”, ez „a *Javitott kiadásban* nem művelhető tovább” (Schein Gábor: *Baleseti jegyzőkönyv*, Élet és Irodalom, 2002/21.). Az új regényt a régiből mintha ez a kiazmus érdekelné leginkább: az addig jobbára rendíthetetlen „ontológiai derűjében” az apa bűnei és az apa által elszenvedett bűnök miatt végül meghasonló fiú, és az idős korára boldogságát mindezen bűnök ellenére megtaláló apa — mely szerkezet egyszerre mutatja lehetségesnek és lehetetlennek ezt a felülemelkedést.

Mindennek relevanciája azonban kétesnek látszhat, hiszen annak, ami a kötetben később következik, ez az apa nem szereplője, a színt már a [*második oldal*]-tól egy tizenhetedik századnak mondott történet veszi át, Habsburgokkal, kurucokkal és

törökökkel, hintókészítőkkel és szakácsokkal, összeesküvésekkel és merényletekkel. A regénynyitó témamejelölés és a látszólagos téma közötti feszültség feloldásának legkézenfekvőbb módja természetesen az allegorikus értelmezés lenne, az azonban igen gyorsan kiderül, hogy nem sokra jutnánk, ha egyszerűen csak a korábbi művekből ismert események transzpozíciójaként akar-nánk a regényt olvasni — nincs ugyanis *egyetlen* szereplő, aki az apa megfelelője lehetne; viszont a szöveg, és legnyilvánvalóbban az azt végigkísérő lábjegyzetsorozat ezt a történetet keretéről leválni, autonóm, mimetikus alkotássá válni sem engedi. Az *apám boldogsága*, amelyről az [*első oldal*] beszél, inkább a fenti kiazmus és a nyomában keletkező problémák metaforájának látszik, a regény pedig egy dilemma allegóriájának — ez a szerkezet mutatkozik meg világosan az ellenpontoszerűen elhelyezett befejezésekben. A számozott (és néhol számozatlan vagy paradox számozású) oldalakra való tördelés olyan formát hoz létre, amely számára a koherencia és a linearitás, illetve az elkülönülő részek autonómiája és hierarchizálhatatlansága egyaránt fontos pólusok, a szöveg pedig végig e kettős erőterben mozog. Ez lesz a szöveg (zeneinek vagy térszerűnek is mondható) szerveződésének alapja: motívumok és szólamok szövevényeként épül, amelyek egymással felelő ideologikus pozíciókat reprezentálnak; és amelyek ugyanakkor (többnyire) mégis megtartják szerepüket egy történet részeként is — mintha Ottlik poétikája felé történe lépés, aki éppen e most kérdésessé váló szabadság/boldogság-felfogással összefüggésben látszott korábban megkerülhetetlen előképnek.

Ez az ideológia az Esterházy-életműben, mint azt korábban sokan leírták róla, mindig is metafizikus megalapozottságúnak tűnt; és mintha ennek a fel-felbukkanó szálnak a definitív összefoglalása lenne az, amit az *Egyszerű történet* 23. oldalán a Gizi nevű macska (aki „a mostanra egyre hallgatagabb Úr helyett” szokott beszélni) elmond:

[...] nem az van állítva, hogy az „örülni” fogná össze a világot, de ez az imperatívusz, amely a reménytelenség dermedt görcsét oldaná, vagy nem is oldaná, inkább még láthatóbbá tenné, ami ilyképp a reményt is mutatná, a reménytelenség reményét, ez, ha mindenképp szellemeskedni akarna, valami derűt, de legalábbis nyugodalmat mutatna, ami immár nem a személyes esélyektől függne, hanem magából a világból következne.

Belőlem, moryogta az Úr.

Az élet alaprétege tehát az öröm lenne, melyhez — a ráakódásokat ha meg nem is szünterve, de kiiktatva — lehetséges lejutni; ezt a lejutást lehetővé tevő módszernek látszott korábban a foci és a írás — és mintha ezeknek az emberi mulandósággal szembeni teherbírását tette volna próbára a két előző regény. Ebben a szövegben viszont diffúzabbnak látszik az *örülni* jelentése, mintha ezúttal nem lenne a társadalomból való kilépés szintereire szorítva, hanem valamiféle *szép* életet is jelentene: „Az Úr oltalmazó szeretetében bízó, az Urat nem félő, de viszontszerető életujjongás, amely talán — talán — a rafinált előételek szíve-

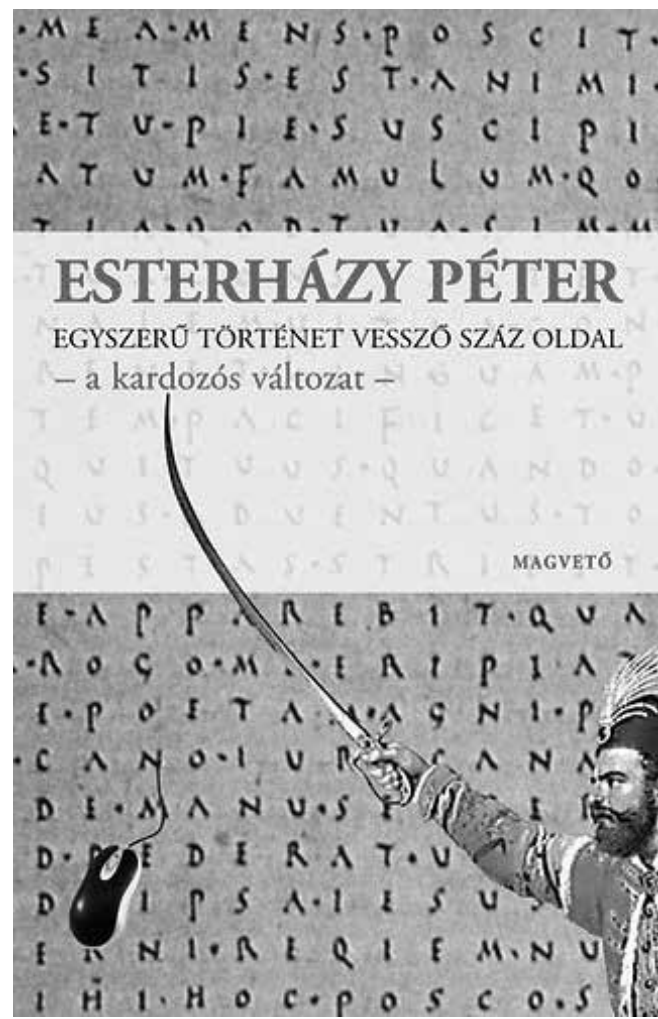
lésében érhető a legkézenfekvőbbben tetten” (51); egy — amúgy talán leginkább liberális konzervatívnek nevezhető — ideált, amelyben a világnak rendje van és ez a rend elfogadható, a lelkesedéssel végzett munka nyomán pedig lehet az életnek „saját fénye, tisztessége; nagysága, fensége nem nagyon, de igazsága igen”, és az „önbecsülés derűje” abban gyökerezhet, hogy valaki „él, és hogy ember” (147).

Ez az „Örülni!” keretezi a regényt egyfelől — és ezt vonja kétségbe alapjaitól a regény másfelől. A Gizi-féle kinyilatkoztatás tükörképeként például annak gróf Schweidenfeldt által előadott cinikus paródiája, amely szerint „a legapróbb részlet megett is Mindenható Urunk áll”, és „érezhet-e vajon mást, nagyságod, mint nyugalmat s derűs várakozást a kezdődő napot illetően, s annak nyugtató bizonyosságát, hogy minden úgy van, ahogy lennie kell, és a rend nem csupán nyugalom, hanem bizony elkerülhetetlen is” (231) — hiszen ez csaknem ugyanaz, mint az égi reveláció, épp csak az elkerülhetetlenség tárgya ezúttal apám/Bárany Mihály zsarolás útján történő spiclivé kényszerítése. A következő oldalon olvasható Simone Weil-idézet pedig a szép életet mutatja a körülményeknek kiszolgáltatott, és így pusztán konzervativizmusában korlátolt és elégtelen ideálnak: „Az emberben lakó személy szorongó valami; fázik, szaladva keres menedéket. Mindezt nem tudják azok, kiket — hacsak várományosai is — gondosan óv a társadalmi megbecsülés melege.” (233) A szerelem zsarolási alappá válik, a zseniális szakácsról kiderül, hogy török kém, Nyáry Pált megölik — a regény második utolsó oldaláig eljutva már nemigen látszik a tér, amelyben az öröm helyet találhatna.

Hiszen ilyenképpen az öröm-teodícea biztos pontja válik kétségessé — annál is inkább, mivel ugyanezen a ponton van rögzítve az egyik lábjegyzet- (és *Esti*-idézet-) apa önigazolása („az okozott fájdalom eltörpül a keletkezett boldogsághoz képest, és hogy ezt nem a saját, hanem a világ szempontjából értené [...]). Lehet, hogy én elhagytam, de az Isten nem hagyott el engem”). Az apa állítására az üzenet átadója csak annyit felel: „hallgattassék meg a másik fél is” (208) — és a másik fél (vagyis az Isten) a könyvben meghallgatható ugyan, a fikatív transzcendencia szava azonban szükségszerűen marad meg kétséges és fixálhatatlan igazságértékű kijelentésnek. Ugyanakkor persze — és ezt a szöveg a fikációs szintek ismétlődő egymásba játszatásával, a beszédpozíciók ambivalenssé vagy paradoxszá tételével, az idézetek feltüntetésével nemigen engedi elfelejteni — fikció a szöveg többi része is. És nem *csupán* töredékek önkényesen viláldzó egymásutánja, hanem egy belső szabályszerűségek szerint működő ellenvilág is, mely világot tényei (a kitalált szereplők és történelmi tudásunktól rendre eltérő évszámok) határozottan leválasztani látszanak konszenzuális valóságunkról. Ez a leválasztás azonban nem csupán adottság, hanem a történet tétje is: a középponti esemény a regényben, amely körül minden más elrendeződik, Nyáry Pál, „aki egyként szót ért a bécsi udvarral, és nemzetével szintúgy” és a „lázadó, lázadni készülő, mindenestre mocorgó” „hollandus herceg”, Lajos tervezett találkozója;

erről a találkozóról pedig az elbeszélés nem mulasztja el többször világossá tenni, hogy „olyan európai pillanat csomósodott itt hirtelen egybe, mely Magyarország számára új, egészen más teret, jövőt látszott nyitni”: „nem a vesztett forradalmakból valóslóságos erő merítő, enyhén sértett büszkeség, nem a történelmi igazságtalanságra hivatkozó komor életrevalóság, ravaszkodó élelmesség, hanem az egyenrangúságon nyugvó, nyugodt, szerény emelt fő — ez volt a tétje ama pozsonyi vacsorának.” (173) Egy olyan alternatív valóság létrejötte tehát, amelyben a világnak ezen a táján is lehetségessé válhatna a szép és örömteli élet; a szövegben a *magyar* lassanként az erre való képtelenség jelölőjévé válik: ha Nyáry „magyar agyát” nem foglalták volna el a csatározások, alkudozások és civakodások, tudjuk meg máshol, még a világ Istentől való elhagyatottságáról is a természeti törvények kiszámíthatóságára gondolhatott volna inkább a kiszolgáltatottság helyett (213). De Nyáry és a magyarok persze körülményeik meghatározottjai („Könnyű a gazdag Hollandiából gögösködve igazságot osztani” — méltatlankodik egy lábjegyzet, 173) — a történet pedig voltaképpen azt követi végig, hogyan lehetetlenítik el e körülmények az összefogást, elemészte ezzel ezt a naiv utópiát, magát az alternatív valóságot is. „A magyarok történelme nem vett fordulatot, se újat, se váratlant, ment minden a maga útján, ahogy a történelemkönyvekben olvashatjuk [...] ahogy már egyszer volt. Semmi nem változott.” (241) A fikatív ellencselzővénny tehát metaleptikusan magát a fikciót szabotálja; az az egyszerű séma idéződik itt meg, mely a *Javitott kiadást* is meghatározta: a keserű realitás, amint szétrúgja az idealizált esztétikai építményt, a kiábrándító tényvalóságot állítva a helyére — a mű világába beépítve ugyanakkor azonnal ironikussá is válik.

Mert a metalepszis nem képes elérni valamiféle legkülső, már tényleg valóságosnak mondható szintet: a történet végpontja, Buda visszafoglalása 1687-ben történik meg, de egyébként sem tűnhet úgy egy pillanatra sem, hogy a kötetnek a papíron kívül, amelyre kinyomtatják, köze és meghatározható viszonya lenne a világhoz; hiszen arról, hogy amit olvasunk, utánoz-e valamit, hogy eredeti-e vagy fordítás, hogy a szerző költ vagy korrigál, és hol lenne ebben a rendszerben az ő pontos helye, csupa ellentmondó információt találhatunk. Olyan szövegben omlik tehát össze a fiktivitás és diadalmaskodik a valóság, amely gondosan ügyel arra, hogy megőrizze távolságát és autonómiáját, hogy ne lehessen a valóság képének és problémátlán darabjának látni. És olyan szöveg beszél az öröm kétségessé válásáról, amelynek mégiscsak a játék szabadsága látszik legfontosabb alakító elemének, és amely olvasójára mégiscsak a mondatok egymásutánjának szenzualitásával hat elsősorban — és amely így nem engedi végső hierarchiába rendeződni két végpontját, hanem megtartja azokat mélyen problematikus egyidejűségükben. Az *Egyszerű történet* persze főleg azokkal a problémákkal számol el, amelyek az Esterházy-prózában a *Harmonia caelestis* óta felgyűltek, leginkább az életmű önmozgásából következnek távlati és határai is; ám e bő évtized művei közül mintha ez jutna legmesszebb, és főleg ez lenne a legszebb, legszórakoztatóbb és legkompaktabb



— így figyelemre méltó erővel képes bevonni e játékra kellő erőt fordító olvasóját saját összefüggéseinek világába.

Schein Gábor viszont olyan figurát állít új könyvének első és címadó (és leghosszabb és legösszetettebb) novellájának középpontjába, aki számára az Esterházy-regény kétségbevonat-utópisztikus konzervativizmusa aligha jelentene bármit is. Kiefer úrnak a szövegből megismerhető levelei radikális baloldali ideológemák egész tömegét sorakoztatják fel: ír például arról, hogy „mára az emberfogalom alapja is gazdasági jellegűvé vált”, és így „igaz ugyan, hogy az egyes döntések ezen az alapon észszerűnek látszanak, de maguk az alapok teljesen észszerűtlenek” (22), és ír például arról, hogy „ma a globális tőkehálózatok készítik az emberi lét öntőformáit. Megmondják, ki vagy, mit tehetsz, diktálják a vágyaidat” és „miközben a feltételeket folyamatosan úgy módosítják, hogy csökkenjenek a piaci kockázatok, a dolgozók emiatt elszünetelt veszteségeit épp csak annyira igyekeznek kordában tartani, hogy ne törjenek ki sorozatos lázadások” (24), és arról, hogy „akik odafönt vannak, azoknak fogalmuk sincs arról, milyen kilátástalan küzdelmet folytat, aki nem hajlandó feladni a reményt, hogy egyszer majd emberhez méltó életet élhet.” (25) De a novellának valójában mintha nem is ő lenne a főhőse, hanem a végig Kiefer úrról beszélő narrátor, aki ugyan kezdetben nem egészen motiváltan harmadik személyben beszél magáról, ám hamarosan kiderül, hogy Kiefer úr testvérének férjével azonos; amennyit megtudunk róla, az alapján a társadalomban probléma- és feltűnésmentes életet élő polgárnak látszik, akinek „minden idejét lefoglalta a szatócsbolt” (13). E két figura kontrasztja alig lehetne élesebb: Kiefer úr ugyanis az elbeszélő szerint élete nagyobb részében vérfertőző kapcsolatban élt testvérével, ráadásul apjával párhuzamosan; társadalomkritikus elvei pedig fokozatosan gyakorlati ellenállássá fejlődnek, behajthatatlan adósságok felhalmozásával tervezi a gazdasági rendszert megroppantani, lakása árverését megakadályozandó pedig lövöldözni kezd. A novella azonban mégsem elsősorban ellentétként látatja kettejük viszonyát: Kiefer úr felkelti az elbeszélő érdeklődését, aki levelezni kezd vele, majd pedig aktívan beleavatkozik sorsába: eléri, hogy élve fogják el, végül azonban, mikor börtönbeli nyilatkozataival csalódást okoz neki, mégis megöli.

Szimpatíája révén tehát mintha az elbeszélő is a mai társadalmi berendezkedés egészét opponáló Kiefer úr pártjára állna, pozíciójuk különbségében pedig lehetőségek eltérő fokát látna: a másikat szigorú tabukat megsértő, ezért a társadalom előtt képviselhetetlen családi viszonyai eleve kizárják az emberi közösségből, az elbeszélő pedig mintha ettől a radikális kívülségtől várná, hogy egy valóban radikális és totális forradalom kiindulópontja legyen, olyan erő, „amelynek bármilyen mély emberi nyomorúság és bomlás volt is a forrása”, képes lehetne „megakasztani a hétköznapi gőzhengerét” (48). Mindez tehát a társadalom mint legitimáló erő megingásával a morális koordinátarendszerek végletes összezavarodásához vezet, hiszen a moralitásközvetítő közege veszíti el magától értetődését: így tűnhet a hatóságok



által bűnözőnek tekintett Kiefer úr hősnek, de így látszhat a hűg által átélt megaláztatás is pozitívan instrumentalizálhatónak. Az elbeszélő attitűdje azonban meglehetősen kétes: olyasmit affirmál, sőt szó köré bonyolult, bár néhol kevéssé transzparens gondolati rendszereket, amit saját helyzetében nem gondol megvalósíthatónak, így biztonságos távolságot tarthat tőle, másokat viszont alárendelhet ezen rendszerek vélt igazságának. A novella így, hiába zárul Kiefer úr kiáltványyszerű levelével, melyben a „margóra szorítottakat” szólítja lázadásra, aligha olvasható e felhívás didaktikus közvetítőjének — sokkal inkább annak a kétségnek a körülírásaként, amely életgyakorlataink folytatása és az intellektuális szinten ma már könnyen hozzáférhető radikalitás között feszül.

A *Megölni, akit szeretünk* további, főleg az ÉS-ben megjelent tárcasorozatból való szövegei azonban csak részben látszanak ilyesmire szólani. Kétségtelenül alapjaitól kényelmetlen helynek látszik például a társadalom a *Malackában*, amely egy óvónő jó

szándékú integráló-szocializáló kísérletét mutatja fel olyasmiként, ami még a fantáziába is egyre mélyebben előre nyomulva vonja kétségbe az egyéni autonómiát, szentimentalizmusában hatásos szimbólumát teremtve meg ennek a mozgásnak a — valótlanságának kihirdetése után fizikai kiterjedését elvesztő, de létezését megtartó — titokká visszahúzódozó játékmalackában. És a jól nevelt jó szándék és a valódi, radikális segítség különbségének, illetve utóbbi kétséges lehetőségeinek is éles emblémája tud lenni a *Korán sötétedik*-ben eltévedt, majd idejüket nem sajnáló járókelők által hazakísért néni, akiről azonban ott kiderül, hogy lánya „borzasztóan” bánik vele. És ugyancsak a jóakarát ürességének két szintjét montírozza egymásra és hozza feszültségbe a *Boldog új évet, Jóapálya!*: a hajléktalan balesetet okozó segítséggel, a rá szeretettel gondoló és felé néha gondoskodó gesztusokkal forduló elbeszélő pedig nem változtat a másik sorsán, eltűnése után pedig gyorsan elfelejti.

Ezeknek a szövegeknek tárcaként világos elképzelésük látszik lenni saját működésükről: egy-egy emlékezetes képbe foglalják azt a távolságot, ami a teoretikusan megnyíló társadalomkritikai távlat és a hétköznapi társadalmi terében plauzibilis cselekvés behatároltsága között feszül. Mintha ennek a tendenciának lenne végpontja a különös iróniájú *Dér a kutyán*, amelyben az elbeszélő és a gárdistafelvonulást néző irodalmár szereplők publicisztikailag kifogástalannak tetsző leírását adják a menetelők motivációinak („jött a népes menet derékhada, Budapest lakóinak százszor megvert, százszor átvett színe-java, akiknek hosszú ideje most először ígértek valami személyre szólót, valamit, amit végre lelkesen elhittek, bár azt nehéz volna megmondani, hogy mit is” — 74; „nem többek, nem is kevesebbek, mint a posztmodern, így mondta, »mint a posztmodern szerencsétlen pojacái« — 75), ezek az „érdekes és valamelyest vigasztaló” magyarázatok azonban összeomlanak a látvány befolyásolhatatlan és fenyegető valóságossága alatt: „De akkor kik ezek, és kik vagyunk mi?” — teszi fel a megválaszolatlan kérdést az elbeszélő, nyilvánvalóvá téve az elméleti ráláthatóság korlátozottságát.

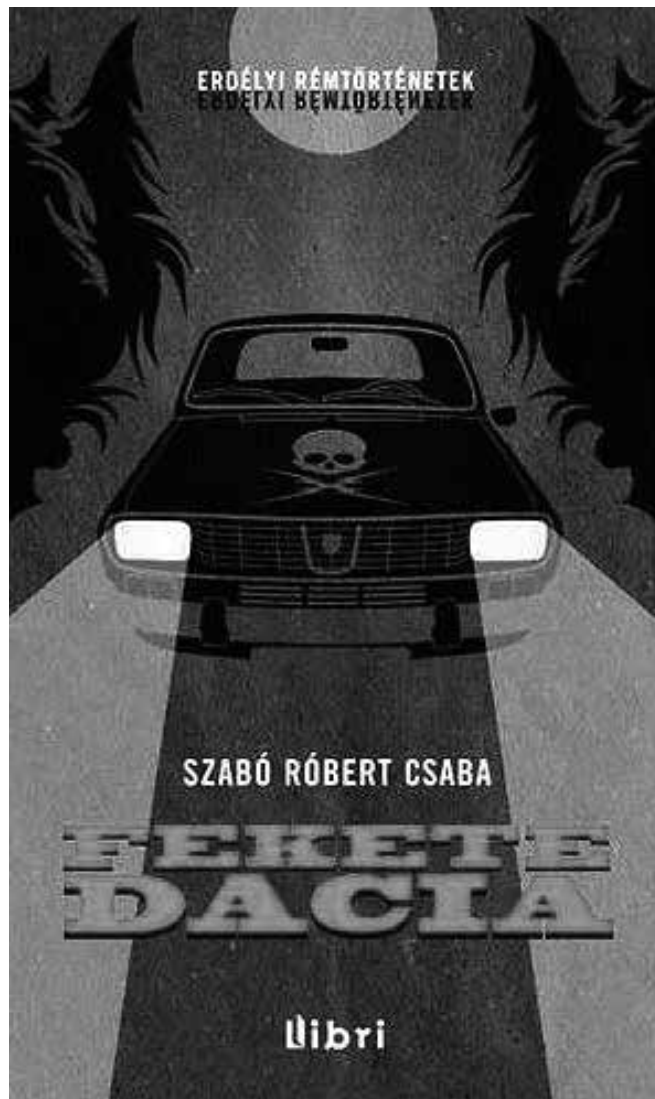
Ezekben a szövegekben a tanácstalanság szövegépítő erővé válik tehát — idővel azonban mintha a kötetben magán is eluralkodna ez a tanácstalanság. Amikor a szövegek kilépnek abból a térből, amelyet az erős címadó novella dilemmái határoztak meg, mintha szétfújná őket a szél: csupán ötletéről ötletre haladó daraboknak látszanak, amelyek nemigen állnak össze egységes vízió alkatrészeivé — amin persze nem segít, hogy némely ötletek is igen csekély teherbírásúnak látszanak. A válasz után a gyerekek ajándékozott kiskutya, akit az anya új barátjának újfundlandija megöl (*Kutya, gyerek*), a titokzatos Dóra, aki egyik napról a másikra rájön, hogy valójában olyan lábai vannak, amilyenek a „színésznőknek van” (*Dóra titka*), Tibike, aki kukásautónak képzeletét magát, hogy azután pont egy kukásautó ölje meg (*Tibike, megvagy!*), de még a *Szélsőséges esetben* elbeszélője is, aki miután kétely nélküli tónusban előadta emlékeit, mely meggyanúsításával zárul, az addigiakból kevéssé következően radikális monológba kezd arról, hogy emlékeink szükségszerűen bizony-

tanok, így a gyanú igaz is lehet — nyilvánvalóan ugyancsak sürítő szimbólumok szeretnének lenni, ám műviségük, amelyet a szövegek poétikailag nem hasznosítanak, jobbra elfedi az elkedvetlenedő olvasó előtt a jelentést, amit hordozniuk kellene, így inkább csak beolvadnak a világunkról adható, kézre álló leírások sorába, mint bármilyen módon provokálnák azt. A *Megölni, akit szeretünk*, főleg ha a szerző nagyszerű verseivel, publicisztikai és teoretikus szövegeivel olvassuk össze, itt már maga is tanácstalannul félbehagyott mozdulatnak látszik, amelyről tudható ugyan, hogy a magyar társadalom és irodalom problémáival kapcsolatos egyik legalaposabb és legáthatóbb tekintet működik mögötte, maga azonban sokszor megmaradni látszik az irodalmi gesztusok kitaposott útján — és inkább csak azt teszi magasabb szinten is nyilvánvaló tapasztalattá, hogy társadalmi rendünk által kondicionálva nem feltétlenül hozzáférhetőek az ezt a társadalmi rendet transzcendálni képes eszközök.

Láng
Orsolya
**Úttalan
utakon**

(Szabó
Róbert
Csaba:
Fekete
Dacia.
Libri,
2012)

Szabó Róbert Csaba erdélyi író negyedik kötete különleges vállalkozás. Ha az alcím által behatárolt („erdélyi”) irodalmi prérít vesszük, ebben a régióban mindenképpen ínycsapat (azt többnyire megjegyezték már, hogy a kötet alcíme nem elég pontos, nemcsak Erdély, hanem az egész Románia az, ami földrajzilag jelöli a cselekmények helyszínét.) A szerző importálja a Bram Stoker-, Poe-, Lovecraft-féle irodalmi hagyományt, az angol-szász rémtörténetét, és személyre szab egy divatot: gondoljunk a vámpírregények személytelen hangvételű tömkelegére. Lehet, hogy éppen emiatt halványabb és feledhetőbb Szabó Róbert Csaba korábbi köteteinél, mert a kaptafa adott.



A szerző ingoványos talajra lép, amikor a ponyva műfaját az irodalommal kívánja keresztezni. A marosvásárhelyi Népújságban megjelent interjúból kiolvashatóan a szerző az átlagolvasókhoz kívánja közelebb hozni a rémtörténet műfaját azáltal, hogy a kisembert teszi meg történeti főszereplőjének. Másrészt viszont *mainstream* irodalmat akart művelni, ahogy egy interjúbán mondja is: „Igényes, választékos nyelvvél és ugyanolyan magas szinten, mintha egy egészen egyszerű novellát írnék.” A narrációs bravúrok, a szabad függő beszéd és a leírások elegáns keverése, a markáns regisztereket megpendítő szerepjátékok azzá is teszik a szövegét.

A realitás és a fikció egymásba játszásából ugyan izgalmas olvasmány kerekedik, de nem a hajmeresztő történetek vagy a magával ragadó történetalakítás miatt nem tudjuk letenni a könyvet (ha nem tudjuk), hanem e miatt a gazdagon indázó textus miatt. Sokszínű ez az anyag, mintha nem negyedik kötet volna, hanem első, és valamely elvárás olvasztótégelyében állt volna

össze kötötté. Az elbeszélő helyzetének változatos időbeli pozícionálása részben megmagyarázza, sőt megköveteli a hangnemmátásokat, de az egy történeten belüli eklektika már zavaróvá válik. A *Kiszáradás* elbeszélésének fonala, a történet színterének leírásában márquezi gazdagsággal, igényes mértékletességgel úszik be az olvasó szeme elé, majd balkáni rapszodiává vadul, mintha egy Kusturica-filmrészlet leírása volna, végül elcsotlik-botlik a végkifejletig, ahol is megállapítjuk, hogy a rémtörténet kategóriában megfér a csattanó nélküli anekdota is. A szövegalakítás néhol egyenesen azt a benyomást kelti, mintha csak az olvasó figyelmének fenntartása, formaművészetének méltánylása volna a cél. A klasszikus narráció választékos stílusa ilyenkor átcsap körülményeskedésbe, kimódolttá, modorossá válik: *megsemmítődő* fokok (125); „a lemezkopolyús lágytestűiek osztályának Asiphoniata rendjébe tartozó kagylónem” (115); a „politúrozott alumíniumból készült darálófejvel és adagolótálcával, három állású főkapcsolóval és irányváltó kapcsolóval ellátott 300 wattos Dyras márkájú húsdaráló” (120). Másutt a pontatlan kifejezések rántanak le a földre („másfelől meg a segédfogalmazó nem hitt a szabadon mászkáló holtak *elméletében*” (184), „aminek kertjében ott *hevert* elásva az asszony” (134; kiemelések tőlem: L. O.). Az sem válik a szöveg hasznára, ha a precizitás látszatát keltve túlzásba esik, pl. „Addig maradtak, amíg a három köbméteres vasbálát ki nem köpte magából a prés” (58) — egy Daciából sosem lesz három köbméteres vaskocka. Mint ahogy az sem, ha az egyébként románul tudó és beszélő író kétszer is helytelenül írja le a román sajtóközpont nevét (a bukaresti Scânteia-házat előbb Scinteia-nak, majd Scânteii-nek). De a kiadó hatásvadász fülszövege alapján is inkább váránk egy horrorfilmet, mint egy irodalmi „terméket”.

A kötet közvetlenül címadó novellája már az előző kötetben, a *Temetés este tízkor* (2011) című könyvben is szerepel. A *Lelekiismeretünk bekötőútjain* a jelenben játszódó történetek sorát nyitja meg, a kommunizmus repeszdarabjaival együtt élő kisemberei lelkületet rajzolja a keretekhez képest érzékeny realizmussal. Kereteken a műfaj megkötéseit értem, az inkább a történetre, mintsem a lélekábrázolásra fektetett hangsúlyt. Nem kívánhatjuk meg mi sem, hogy a szerző ezekben a darabokban sokrétű és kiterjedt világszemléletének bizonyítékát nyújtsa. Csakhogy a sokféleség hátránya az aránytalan információelosztás (dokumentáció), s talán ezzel függ össze a kötet egyenetlen színvonala is. A *Ruba Mihály ajándékában* például a bédekkerek sematikus Bukarest-képet látjuk, ahol a metró hűgyszagú, a nők szépségesek és életvidámak, és a város zamatára szomjazók a Nemzeti Színház tetőteraszát keresik fel esténként. Az ebben a novellában található kiszólás több történet fölött is ítélkezik: „Az egész zavaros történet leginkább valamilyen szappanoperára kezdett hasonlítani, amibe a kelletnél több vért írtak a készítőik, az újságom meg pontosan ezt várta tőlem.” (110)

A több novellát is meghatározó női nézőpont a kötet eredettörténetével van összefüggésben: a „hangadó” egy verses emlékkönyv, amely 2005 óta képezi a szerző tulajdonát. Az is-

meretlen Heinz Annuska és baráti köre a 20. század elején élt Szászrégenben, felelevenített személyükkel ez a milió kel életre (pontosabban válik élő holtta) szűkebb-tágabb viszonylatban az *Emlékül Annuskának*; *A léghajó utasai*; *Az ördög Kolozsváron*; *A Boglyas-szikla rejtélye* és a *Stein József és testvérei* című történetekben. A közelmúltra datálható történetek inkább csak kiegészítik ezt az emlékfüzetben gyökerező világot. Az alapötletek nagyon sokfélék: kannibálok, élőhalottak, szegény ördögök és frankenszteini torzók, a történelem kísértetei, sebész-gyilkosok és rejtőzködő szörnyek elevenednek meg bennük. A hatásmechanizmusuk is különböző. Van néhány egymással párbeszélő darab, amelyben egy-egy közös elem éppen akkor teremt meg az összefüggést, amikor az olvasó figyelme lankad, például az *Emlékül Annuskának* című történet elbeszélője csak *A léghajó utasai*-ban lepleződik le, vagy az egyik történet főszereplője, Carl Fronius egy másik történetben Karl Froniusként mint mellékszereplő említődik. Ezek a közös elemek jelölik, hogy az elbeszélő történetek egy része ugyanabban a korban és — átjárásokkal vagy anélkül — ugyanazon a tájon bontakozik ki. Vannak dramaturgiai túlbeszélő történetek is (*Az emeleti szobák lakói*), de többször érinti meg az olvasót az űr szele, mint a teremtett világa.

Ha lehet ilyet mondani, az efféle történetnek, a szereplőihez hasonlóan, nincs lelke, nincs fogódzója — *punctuma*, ahogy Roland Barthes nevezi. Sodrásukban nem érzünk készletet a nyomozásra, karon ragadnak és beszédfalukon nem hagynak egyetlen tiszta felületet sem, ahová reakciókkal éket verhetnénk. A rejtély homogén ködbe burkolódik, és csak akkor fedi fel magát, ha az író úgy akarja. Ahol nincs, ott ne keress.

Valami személyes mégis kiolvasható ebből a kötetből: az író vonzódása a vízhez, a vízparthoz. A *Kiszáradás*; *A sebész*; a *Mészárlás a keleti tónál*; *A Boglyas-szikla rejtélye*; *A rettenetes víz urai* és az *Éjszakai horgászat* beszédhelyzete hasonló. A prózaíró el nem titkolható *vízjele*. Ő áll minden büntett mögött. És talán éppen emiatt nem pusztán formalista blöff ez az egész.

Stratégiai kérdések

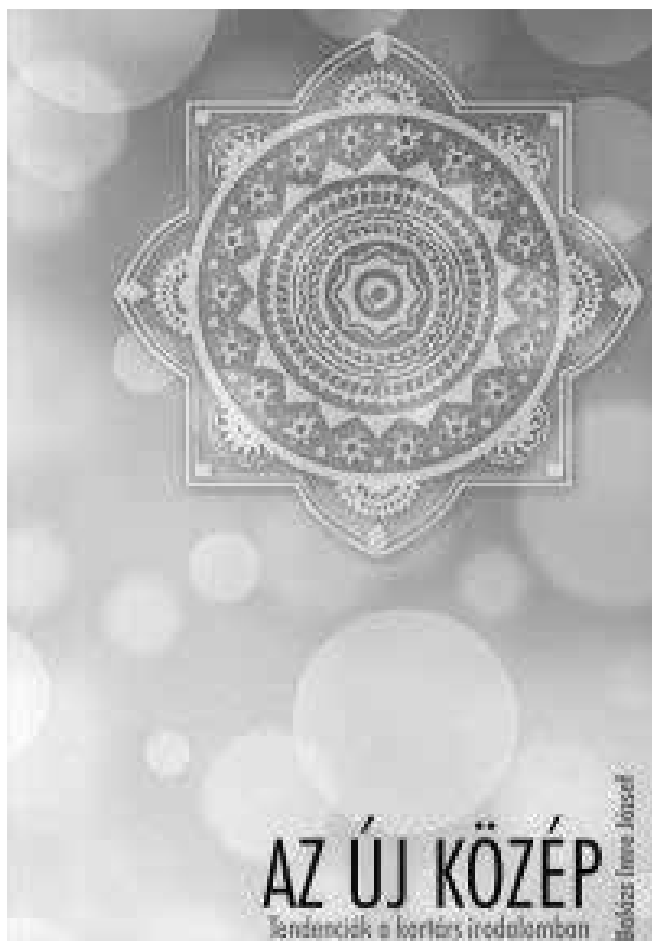
Lapis József

(Balázs Imre József: *Az új közép. Tendenciák a kortárs irodalomban. Universitas Szeged Kiadó, 2012; Németh Zoltán: *A posztmodern magyar irodalom hármassztratégiája. Kalligram, 2012*)*

Történt egyszer, majd' egy évtizede, hogy Németh Zoltán egy folyóiratbeli interjúban többek között arról kérdezte Balázs Imre Józsefet, hogy mi is a lényege annak az újfajta posztmodernfelfogásnak, melyet a „fiatal irodalom” feltérképezését célzó tanulmányában működtet. A válasz szerint alapvetően arról van szó, hogy Balázs számára kétségessé vált, hogy a „nyolcvanas évek végére — nevesítsünk: Esterházy, Kukorelly, Garaczi, Németh Gábor, Kovács András Ferenc és mások írásaiban — kialakult szövegformálási mód meghatározó-e a kilencvenes évek második felében.” Bár bizonyos értelemben igen, mégis beszélhetünk egyfajta „posztmodern/posztmodern fordulatról”, azaz a posztmodernség egy más típusú vonulatáról.¹ Tizenegy évvel az említett tanulmány, és nyolc évvel az interjú után a két beszélgetőpartner önálló kötettel jelentkezett, melyek célkitűzése mutat hasonlóságokat: a kortárs irodalom tendenciáinak árnyalása a posztmodernen belüli fordulat jegyében (Balázs Imre Józsefnél), illetve a posztmodern korszakkonstrukció újragondolása a kortárs magyar irodalom szövegpéldáin keresztül (Németh Zoltán).

Mind Kolozsvár, mind Besztercebánya felől tekintve tehát az utóbbi évtizedek magyar irodalmára úgy fest, hogy nagyjából párhuzamosan merült fel az igény arra, hogy történeti alakzatok segítségével válják láthatóvá és leírhatóvá a fiatal(abb) szerzők írásművészetében észlelt változás. Balázs Imre József fent utalt 2001-es áttekintő írása — a „fiatal irodalom más értékopcióit és hagyománykonstrukcióit” regisztrálva — vélelmez egy „fordulatot”, amely során „a posztmodernség egyik értelmezését,

¹ NÉMETH Zoltán: „Az irodalom maga a nonszalansz” — *Beszélgetés Balázs Imre Józseffel* = N. Z.: *A széttartás alakzatai*, Kalligram, Pozsony, 2004, 347. Eredetileg: Kalligram, 2004. március. <http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/2004/XIII.-evf.-2004.-marcius/Az-irodalom-maga-a-nonszalansz>



a hozzá való viszonyulást felváltja egy másik” (BIJ, 11).² Bár ebből az írásból nem derül ki teljesen világosan, hogy melyek is ezek a más értékopciók, arra többé-kevésbé választ kapunk, hogy hogyan jellemezhető a két eltérő irány: az egyik az „elszabadult nyelvű”, „referenciális”, „nyelvdisszeminatív”, a nyelvet uralhatatlannak tartó, inkább a filozófiából eredeztetett változat; a másik pedig a „szintetizáló, eklektikus, fesztelenül múltba nyúló, hiperreális tereket alkotó” változat, amely a „befogadási mechanizmusok, gazdasági-életmódbeli viszonyok megváltozása révén leírható posztmodernség-értelmezésbe” illeszkedik (12). Mindkét esetben hangsúlyos ugyanakkor a nyelv alapvető konstitutív jellege és az önreflexivitás.

A könyv második, hosszabb, az újabb erdélyi irodalmi csoportosulások feltérképezése szempontjából is alapvető hasznosságú tanulmánya az, amelyben ez a fordulat szerzői életművek és intézményes keretek között értelmeződik, és az ide tartozó írók-költők tulajdonképpen „a romániai magyar irodalom új középgenerációjaként” nevezhetőek meg. Részben erre utal a kötet címébe emelt „új közép” kifejezés, a terminus jelentésszerkezete azonban nem korlátozódik — a könyvben egyébként kiemelt fontossággal bír — generációs logikai sémára, amely-

nyben „a szélsőségektől a normalizálódás felé elmozduló irodalomkonceptiót is jelezni kívánja”, valamint kapcsolatot tart az ún. „transzközép” fogalmával is (35). A „transzközép” az Előretolt Helyőrség csoport (és folyóirat) kiemelt önmeghatározó teoretikus csomópontjává vált; a koncepció elméleti kidolgozása Sántha Attila és Orbán János Dénes nevéhez köthető elsősorban, és sajátos módon, intencionálisan „antiposztmodern”. Balázs Imre József kiemeli, hogy a Helyőrség nem pusztán egy orgánus és csoportosulás, hanem márkanév és infrastruktúra is egyben, s a „transzközép” jelszóra emelése (majd elhagyása) hatékony önkonzervációs stratégia részeként szolgált. Mind az Előretolt Helyőrség, mind a Serény Múmia kör fontos szerepet játszott az „új közép”-ként aposztrofált generáció irodalmi szocializációjában (részletesen az alábbi szerzőket tárgyalja a tanulmány: Vida Gábor, Karácsonyi Zsolt, Demény Péter, Papp Sándor Zsigmond, Lövetei László). Sok egyéb szempont mellett a populáris szféra felé nyitás — „nemcsak a populáris elemek beépítése révén, hanem a populárisba való beépülés értelmében is” (12) — jelent egy olyan változást, amely az említett erdélyi csoportok meghatározó vonása, s amely a fordulat szerzőit is jellemzi. Mindenképpen érdemes hangsúlyozni, hogy Balázs Imre József a teljes magyar nyelvű fiatal irodalomra kiterjeszhető fordulat jeleit elsősorban az (egyre nagyobb kanonikus jelentőségre szert tevő) erdélyi fiatal írók törekvéseiben érte tetten. Mindez párhuzamba hozható a Sántha Attila által megfogalmazott elgondolással is, mely szerint „Erdély még mindig kacérkodik azzal a gondolattal, hogy Kolozsvár legyen a magyar irodalom (egy másik) központja, mint már többször is volt az idők folyamán” (31) — Balázs Imre József jelen könyvének feltétlen érdeme az, hogy bemutatja eme alternatív centrum jelentőségét és intézményes működését. Teszi ezt úgy, hogy több ízben utal arra, hogy bizonyos esetekben a magyarországi recepció némiképp mást lát, mint az erdélyi, s ebből vonja le Balázs azt a következtetést, hogy valószínűleg ott valóban valami más is történik — szemléletes példája ennek Orbán János Dénes megítélése, akinek munkásságát azért is véli a szerző egyedülállónak a csoporton belül, mert szövegeit a magyarországi kritika más kérdéscímek alapján olvasta és kanonizálta, mint a romániai recepció (30–31). Apró, de jellemző momentum, hogy Németh Zoltán könyvének vonatkozó részlete (NZ, 33), melyben Orbán János Dénes költészetét a második, „referenciális posztmodern” kategóriájához utalja, teljes mértékben alátámasztja Balázs észrevételét. S hogy a felvidéki irodalmár mégsem tipikusan a magyarországi recepció fősodrához tartozik, az jelzi, hogy OJD-t az „erotikus-obszcén nyelvhasználat kiterjesztőjeként” a szlovákiai Csehy Zoltán munkásságával állítja párhuzamba.

Németh Zoltán, bár korábban monográfiát is szentelt a „szlovákiai magyar irodalom” olvasásának (*A bevégezhetetlen feladat*), ezúttal nem juttat kiemelt szerepet valamely regionális kánonnak, hanem a teljes magyar nyelvű kortárs irodalmi palettán

² A továbbiakban a zárójeles hivatkozásokban a recenzált kötetekre — a szerzők monogramját felhasználva — BIJ-ként és NZ-ként utalok.

vizsgálódva kísérli meg újragondolni a modernségnek a magyar irodalomtörténet-írásban elsősorban Kulcsár Szabó Ernő munkássága révén meghonosodott szerkezetét. Elsődleges kiindulópontja szerint a posztmodernizmust nem „a modernség nagy projektumán belül” helyezi el (tehát nem a klasszikus modern-avantgarde-későmodern-posztmodern felosztást követve), hanem a modernizmusban és a posztmodernizmusban „kétféle, egymással szembenálló projektumot” lát. Második lépésként pedig úgy véli, hogy a posztmodern sem homogén, „monolit” konstrukció, s ennek jegyében fel is osztja három alkategóriára. Németh sémája tehát ekképp néz ki: modernizmus (klasszikus modernség – avantgarde és neoavantgarde – kései modernség) ↔ posztmodernizmus (korai posztmodern – areferenciális posztmodern – antropológiai posztmodern). Balázs Imre József kettős felosztású rendszeréhez logikájában mindez némely szempontból hasonló, amennyiben az általa sejtett fordulatot a némethi rendszerben az areferenciális és az antropológiai irányok közé helyezzük (bár természetesen a kétféle felosztás bizonyos paraméterekben nem korrelál egymással, s egyelőre Németh Zoltáné szisztematikusabb és kidolgozottabb).

A felosztás több szempontból is problematikus és kikezdhető, mint ahogyan erre már Reichert Gábor recenziója is felhívta a figyelmet.³ Ami a posztmodernnek a modernnel történő szembeállítását és attól való elkülönítését illeti, alapvető probléma, hogy túlzottan nagy vehemenciával igyekszik berúgni Németh Zoltán azt a bizonyos ajtót, amely pedig (legalábbis) félig nyitva van. Mégpedig két ok miatt: az egyik, hogy a posztmodernség ellentmondásos és összetett viszonya a modernséggel a hazai irodalomtörténet-írás szerint is sokat vitatott kérdés,⁴ s a kategoriális felosztás egy alapvetően dinamikus viszonyrend statikus leírásaként szolgál elsősorban. A másik, talán jelentősebb érv, hogy a Németh Zoltán maga írja több helyütt, hogy az általa első vagy korai posztmodernnek nevezett konstrukció sok szállal erősen kötődik a kései modernséghez (a hosszabb idézet az adott irányzat jellemzését is szolgálja egyben):

A korai posztmodern szövegek kapcsán olyan értelmezési kiszögelléspontok jelölhetők ki, mint az írás folyamataira tett önreflexió, a metafikció, az ironia többértelműsítő használata, az egzisztenciális kérdések felvetése, a szerzőség elrejtése, a maszkokkal és az identitással folytatott játék/küzdelem, a „nagy elbeszélések vége”-konceptió, valamint az ún. valóságna, a realista írásmódnak és a szubjektivitásnak a krízise, illetve újírása egy megváltozott feltételrendszer keretei között. [...] [M]egjelenik az önmagát olvasó szöveg koncepciója, a tükör- és labirintusszerűség, a nyitott műalkotás lehetősége, a realizmus újírására tett kísérlet, valamint az identitáskérdések polifóniája. [...] A korai posztmodern olyan beszédmódot működtet, amelyben azonban bizonyos mértékig megőrződtek a kései modern megszólalásmódok is. (15–16)

Egyetérthetünk tehát Reichert Gáborral, aki szerint „Németh elismeri tehát, hogy a korai posztmodern — szerinte elsőként Ottlik Géza *Iskola a határon*ja és Weöres Sándor *Psyché*je által képviselt — kategóriája több tekintetben is kötődik a megelő-

ző irodalmi korszakokhoz, vagyis szinte azonnal megkérdőjelezi néhány sorral feljebbi okfejtését.” Nem arról van tehát szó, hogy ne lenne releváns az a felosztás, amellyel a szerző dolgozik, ám innen nézve némiképp kérdéses az, hogy mennyire szükségszerű a korábbi taxonómia látványos lecserélése, mit is fogunk általa jobban megérteni. Mielőtt ezt megkísérlem megválaszolni, arról kell beszélnem, hogy mi az, amit nem feltétlenül fogunk jobban megérteni az új rendszer segítségével.

Nehéz például minden tekintetben átlátni a korai és areferenciális posztmodern különbségét, amennyiben az elsőről azt olvassuk, hogy számára „rendkívül fontos a múlt, illetve a történelem tapasztalata, amellyel tudatosan lépnek párbeszédbe, akár úgy is, hogy a múltra jellemző megszólalásformákat beépítik saját szövegeikbe” (16); a másodiktól pedig, hogy jellemzi „a múlt, a történelem és a hagyomány tudatos felhasználása, szövegbe építése (intertextualitás)” (24) — tehát többé-kevésbé ugyanazon jelenségről van szó. Mindkettőnek része az önreflexivitás, a metafikció, az intertextualitás. Természetesen több olyan paramétert is felsorol a rendszer, melyek között nincs egyezés (például azt, hogy míg „a korai posztmodern szövegalkotás a realizmusra és az egzisztencializmusra adott válaszként értelmezhető, addig az areferenciális posztmodern a neoavantgarde kihívásaira válaszol”), ám kínzó kérdésként vetül fel az első két irányzat szétválasztásának szükségszerűsége és produktivitása. Példának okáért akkor, amikor komolyan elgondolkodunk azon kijelentés jogosságán, mely szerint a *Termelési-regény* az areferenciális posztmodern tipikus példája volna, miközben a könyv valóságvonatkozásai többek között a korszak politikai-társadalmi kontextusának megidézése szempontjából is megkérdőjelezhetetlenek. Nem tűnik jogosnak az a vélelem, hogy a harmadik posztmodernre jellemző „a valóság problematikájának hangsúlyos megjelenése” (37), amennyiben ennek implikátuma az, hogy az első két irányzatról ez nem volt elmondható. Az, hogy a (második, areferenciális posztmodern elméleti háttérnek tartott) posztstrukturalizmus és dekonstrukció szerint (Németh olvasatában) a nyelv határozza meg az embert, a nyelv hozza létre a valóságot és a világot, nem egyenlő azzal, hogy az erről a tapasztalatról számot adó szövegek ne tartanának kapcsolatot a „valósággal”, s jelentésstruktúráik ne éppenséggel az ember és a környező világ jobb (más) megértését tennék potenciálisan lehetővé. Más kérdés, hogy bizonyos mégis csak jól érzékelhető valamilyen változás a fiatalabb generációk kérdéscímekében a 70-es és 80-as, illetve akár a 90-as évekhez képest, amely változás jellegét Németh Zoltán (illetve a „fordulat” jellemzésével Balázs Imre József is) az adott keretek között megkísérelte történeti-elméleti szempontból artikulálni. A referencialitás-areferencialitás dichotómia azonban meg-

³ REICHERT Gábor: *Atrajzolt periódusos rendszer*, KULTer.hu, 2013. február 18., <http://kulter.hu/2013/02/atrazolt-periodusos-rendszer/>.

⁴ Ezzel kapcsolatban lásd SZIRÁK Péter kiváló, összefoglaló érvényű tanulmányát: *A magyar irodalmi posztmodernség értelmezéséhez = A magyar irodalmi posztmodernség*, szerk.: SZIRÁK Péter, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2001, 9–53.



győződéseim szerint nem alkalmas kerete a probléma láthatóvá tételének, mert téves szembeállításra alapszik — nagyon kevés olyan szöveg létezik a világirodalomban, melynek a befogadás során ne képződne meg, úgymond, antropológiai szükségességként a valóságvonatkozása. Az a referencialitásra jellemző az, hogy nagy mértékben nyelvi referenciákkal dolgozik a mű, de az önmaga textualitására vagy egy másik szövegre vonatkozás nem zárja, nem zárhatja ki azt, hogy a dologi referencia is jelen legyen az értelmezés során. A referencialitás nem a fikcionalitással áll szemben, mert minden esetben a fikciós mű az, amely különféle (poétikai, retorikai stb.) eljárások során lehetővé teszi a referencializálást, a vonatkoztatást vagy egy másik nyelvi (vagy egyéb médiumban létező) produktumra, avagy a világra és a társadalomra, amelynek működés módja és értelmezhetősége nem független a (nyelvi vagy egyéb minőségű) közvetítőrendszertől. A valóság, az identitás nyelv általi hozzáférhetőségének és létesülésének koncepciója ugyanakkor még az ún. „szövegirodalom” esetében is a legkritikábilis esetben jelenti azt, hogy az adott mű ne érdeklődne a valóság, a társadalmi milió, az ember iránt,

hogy e szempontú kérdésfeltevéseink a szöveg olvasásakor célt tévesztenének és megválaszolatlanul maradnak.

Nem véletlen, hogy a harmadik, antropológiai posztmodern jellemzésekor Németh Zoltán döntő mértékben nem poétikai és retorikai, hanem tematikus és ideológiai elkülönítésekkel tud élni, ilyenformán kétségessé teszi azt, hogy korszakretorikai értelemben beszélhetünk-e leváló projektumról. „A harmadik vagy antropológiai posztmodern az irodalomelmélet »kulturális fordulat«-ához köthető egyrészt, másrészt a hatalom kérdésköre izgatja, a »másik«, illetve a másság természete, a marginális nézőpontok megjelenítése, felszínre hozása, a politikai természetű kérdésfelvetések, a mainstream-ellenes attitűd.” (35) E ponton érdemes megemlíteni azt, hogy a kapcsolódó, „kontextuális”-ként jellemzett irányzatok (posztkolonializmus, kulturális antropológia, feminizmus, etikai kritika stb.) nem feltétlenül módszertanukban, hanem politikusságukban és kérdésfeltevéseikben térnek el például a dekonstrukciótól — Bényei Tamás egyik jellemzése szerint ezek az irányvonalak „azt vizsgálják, hogy egy adott szöveg milyen módon nem azt mondja, amit mond, hogy egy szöveg ideológiai, retorikai vagy figuratív nyelvi elrendeződése milyen módon mond ellent annak, amit a szöveg mond vagy mondani kíván.” Ez afféle „szimptomatikus olvasás”, „alkalmazott dekonstrukció”: „a szövegben lévő töréseket, csendeket, elhallgatásokat olvassák, s azt figyelik, mi az, amit a szöveg el akar titkolni. [...] [A]miről ekképpen mégis mindig beszél, az nem más, mint a Történelem, a Tudatalatti vagy a neme, fajok, népek közötti különbség.”⁵ Mindez jelentheti azt, hogy az antropológiai posztmodern irányzatba sorolt művek poétikai, filozófiai szempontból vagy kapcsolódnak a hagyományosan posztmodernnek nevezett irányvonalhoz (bármilyen legyen is az...), vagy sem (ez esetben másik irányzathoz állnak közelebb nyelvi felépítés szempontjából) — ami összekapcsolja őket, az egy sajátos tematikus és ideológiai, politikai irányvonal, szociális érdeklődés, tulajdonképpen a nyelvfelfogástól majdnem (de persze mégsem teljesen) függetlenül:

A harmadik posztmodern élesen hatalomellenes, gyakran nyílt politikaként viselkedik, a patriarchális, totalizáló, asszimilációs, homogenizáló és globalizáló tendenciák ellen emel szót a sokszínűség és az eltérő tradíciók megőrzése céljából. [...] A harmadik posztmodernbe sorolható a nyolcvanas-kilencvenes évek formai játékaik felváltó, autobiográfiai meghatározottságú vallomásirodalom, s figyelmet érdemel a valóság problematikájának hangsúlyos megjelenése, amely az identitás és a szubjektum visszatérése nyomán az addig elhanyagolt társadalmi kérdések mentén értelmezhető. [...] Az előbbiekkal kapcsolatban feltétlenül említést érdemelnek azok a szövegek, amelyek a szexuális vagy etnikai identitásproblémákat vizsk színre, illetve a marginalizált kollektív és egyéni identitásproblémákat és stratégiákat jelenítik meg (a posztmodern feminista, leszbikus és gay irodalom). Főként azokra a hagyományosan marginalizált identitásokra utalhatunk, amelyek nem feleltethetők meg a „fehér, középosztálybeli, keresztény, heteroszexuális férfi” identitásának, illetve bármilyen módon valamiféle kisebbségi, háttérbe szorított tapasztalatnak adnak teret. (NZ, 35–37)

⁵ BÉNYEI Tamás: *Posztmodern utak a prózában és a kritikában* = TAKÁTS József: *Talált tárgy — Beszélgetések*, Alexandra, Pécs, 2004, 33–34.

Jellegzetes példa, hogy Térey János, bár Németh szerint olyan identitásköltészetet hozott létre, amely méltó versenytársa lehet a második posztmodern ironikus-nyelvjátékos irányvonalának, csak azért különül el e harmadik posztmodernről, mert „nem az alárendelt, marginalizált identitásnak ad hangot, hanem az agresszív férfiidentitás jelenik meg benne” (37–38). Még csak nem is arról van szó tehát, hogy nem tematizálja az adott problémakört (a *Négerbaba* című vers például kétségkívül ezt teszi), hanem politikailag sem nem korrekt, sem nem szolidáris... És mi a helyzet az a referenciális posztmodernbe sorolt *Fuvarosokkal* (28), amely az elnyomott, alárendelt helyzetben lévők perspektíváját mutatja föl, bár teszi ezt rafináltan, rengeteg szövegidézetel, kevésbé didaktikus módon? A helyenként túlzottan merevnek tetsző kategorizálás egyik veszélyét nem sikerül elkerülnie a kötetnek, ti. hogy gyakran érezzük úgy, hogy fontosabb az adott mű elhelyezése, mint értelmezése és differenciált megértése, illetve hogy a kategorizáláson túl viszonylag kevés mondandóval szolgál a szerző az adott témakörrel (ez a helyzet például a posztmodern halálköltészet esetében) — amikor nem a stratégiai szempont kerül előtérbe, olyankor hatványozottan hasznossá válik (az egyébként is információdús) munka.

S most válaszolnék arra a kérdésre, hogy mégis mi az, amit jobban megérthetünk Németh Zoltán vállalkozása által, s mi a voltaképpeni tétje koncepciójának. A tét kétségkívül az, hogy sikerül-e fölhívni a figyelmet arra, hogy a fiatal irodalom újabb generációja jól érzékelhetően nagyon másképpen ír, lát, komponál, problematizál, választ hagyományt (és így tovább), mint a prózafordulat és az új szenzibilitás írói és költői, a posztmodern líra és próza legerőteljesebb képviselői. Balázs Imre József és Németh Zoltán mindketten felismerték ezt a jelenséget (nem lehet véletlen, hogy kiváló költők is egyben), és annyira fontosnak tartották, hogy könyvet szerkesztettek a kérdés köré. A kötetek problémafelvetéseiben sok a hasonlóság, a válaszkíséletek mégis eltérőek. Jelen írásban közel sem volt módomban kimérítően tárgyalni a két, rendkívül gondolatgazdag könyv jelentős részét, amennyiben a központi problémára igyekeztem koncentrálni. Mind a Balázs Imre József kötetében összegyűjtött tanulmányokból (Térey János, Varró Dániel kapcsán) és kritikákból, mind Németh Zoltán könyvének specifikus, a három posztmodern stratégiát árnyaló és különböző aspektusokból feldolgozó fejezeteiből (maszklíra, halálköltészet, nonszensz, műfordítások, utazási irodalom, női irodalom) sokat tanultam, és mindegyikhez volna még mit hozzáfűzni — de ezt későbbi írásokra hagyom. A kortárs irodalommal foglalkozók számára mindkét kiadvány kötelező olvasmány, amelyekkel örömmel vitába bocsátkozni.

Nagy Csilla A hagyomány neme

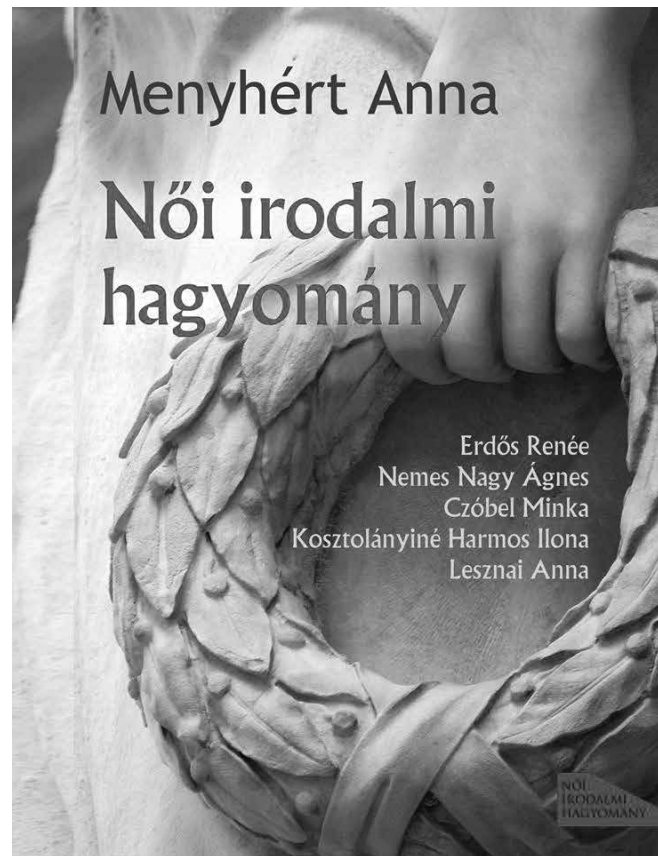
(Menyhért Anna: *Női irodalmi hagyomány. Napvilág, 2013; Borgos Anna: *Nemek között. Nőtörténet, szexualitás-történet. Noran Libro, 2013*)*

Menyhért Anna és Borgos Anna könyvheti könyvei műfajilag és témaválasztás tekintetében is eltérnek egymástól. Míg a *Női irodalmi hagyomány* című nagy ívű monográfia nem kevesebbre vállalkozik, mint konvencionális irodalomszemléletünk, az irodalomról alkotott definícióink felforgatására egy komplexebb szempontrendszerű, a női írók szövegeit is legitimáló történetiség és kánonképzés jegyében, addig a *Nemek között. Nőtörténet, szexualitás-történet* olyan tanulmányok, kritikák, recenziók gyűjteménye, amelyek a nőiség és általában a nemiség néhány társadalmi, pszichológiai, biológiai, orvosi, sőt az alkotásban megnyilvánuló vetületét, valamint az ebből adódó dilemmákat, konfliktusokat, (identitás)válságot igyekeznek bemutatni. A két kötetet az eltérő fókusz ellenére mégis egymás mellé helyezi a „női” (hagyomány illetve történet) fogalmának címbeli alkalmazása. Közvetve mindkét esetben kérdés, hogy milyen fogalmi és diszkurzív keretek mentén értelmezhető a „nő”, a „nőiség”. Menyhért és Borgos kutatói attitűdjére egyaránt jellemző a speciálisan női tapasztalatok, kulturális kódok előfeltételezése, és egy olyan értelmezői stratégia működtetése, amely kiemelten reflektál a (biológiai és/vagy társadalmi) „nem” jelentőségére. Ezt leszámítva azonban a két kötetre egészen eltérő kérdésfelvetések, hangsúlyok, tételek, következtetések és módszertan jellemző.

Menyhért Anna hiánypótló, bizonyos értelemben felforgató monográfiájának kiindulópontja az, hogy az irodalmi hagyománynak (amely nemcsak az irodalomtudomány, hanem az oktatás, az általános műveltség alapja is) nem része a női irodalom. A legnagyobb írókat és költőket felsorakoztató tablónkon, a tankönyvek, ismeretterjesztő kiadványok tartalomjegyzékében csak elvétve találjuk meg azokat a női szerzőket, akik a különböző időszakokban a férfiakkal azonos periódikákban, kiadókánál publikáltak, kvázi ugyanannak az irodalmi életnek a részesei voltak. „A 20. századi magyar irodalom női hagyománya a klasszikus-hivatalos kánonok szempontjából néma; az irodalmi nyelvek és

Menyhért Anna

Női irodalmi hagyomány

Erdős Renée
Nemes Nagy Ágnes
Czóbel Minka
Kosztolányiné Harnos Ilona
Lesznai Anna

kánonok sokszínű palettáján elmosódott, alig látható, így — paradox módon — főként hiányában érzékelhető. Ez a rejtett és rejtőző, de bűvópatakok módjára létező hagyomány azonban a 20. századi női írók műveiből megrajzolható” (20) — olvashatjuk a bevezetőben. Az irodalomtörténet tehát megfeledezett a nőkről, ez azonban Menyhért szerint nem elsősorban és közvetlenül esztétikai okokra vezethető vissza, hanem arra a tényre, hogy meglévő esztétikai érzékenységünket, irodalomszemléletünket (és annak 19. századtól kezdődő történetiségét) voltaképp bizonyos típusú irodalomfogalmak, olvasásmódok határozzák meg, amelyek nyilvánvalóan társadalmi konstrukciók.¹ Ez egyben azt is jelenti, hogy az irodalom fogalma nemcsak megnevezésre, hanem elfedésre is alkalmas: amit nem ismerünk fel irodalomként, az nem fogja alakítani irodalomszemléletünket, nem lesz része hagyományainknak. Menyhért szerint a női irodalmi hagyomány azért nem része az általánosan irodalomtörténetnek nevezett folytonosságnak, hagyományozásnak, mert nem alakult ki a fogékonyságunk, nem tanultuk, örököltük meg, hogy irodalomként tekinthessünk rá.

Menyhért Anna tehát egészen új, termékeny módon közelít a női irodalom kanonizálhatóságának kérdéséhez. A női írók teljesítményét nem a jól ismert és elismert szövegalkotási stratégiák, stílusirányzatok és az ezekhez kötődő elfogadott beszédmódok szűrőjén keresztül igyekszik értékelni; a női alkotások

irodalmi jelentőségét nem a korabeli kanonizált (férfi) szövegekhez való hasonlóságban méri. A könyv tulajdonképpen azt javasolja, módosítsuk a kérdésfeltevést, helyezzük át a fókuszot magára a női szövegalkotásra, ezáltal bíráljuk felül, vagy legalábbis tágítsuk a modern irodalmiság fogalmát. Ezt öt női szerző (Erdős Renée, Nemes Nagy Ágnes, Czóbel Minka, Kosztolányi Dezsőné Harnos Ilona, Lesznai Anna) életművének újraolvasásával hajtja végre, célja a kialakult sémák, előítéletek felszámolása. Minden fejezet azt vizsgálja, milyen okokra vezethető vissza a szerzők, szövegek kánonból való kiszorulása, illetve hogy milyen módon vannak jelen ezek az alkotók a kortárs irodalmi emlékezetben, jelen vannak-e. Továbbá minden fejezet megoldást kínál arra is, hogyan közelítsük meg a női irodalmi hagyományt létrehozó műveket, milyen kérdést kell feltennünk ahhoz, hogy az irodalom és az irodalmi hagyomány részévé válhasson az adott életmű.

Menyhért szövegközpontú, a recepcióval is számot vető, pontos értelmezések és világos érvelés eredményeként jut arra a következtetésre, hogy Czóbel Minka esetében a szerző figurájának mitologizálása függeszti fel a szövegek interpretációjának és esztétikai értékelésének igényét. Fontos megfigyelés, hogy Nemes Nagy Ágnes költészetének befogadásában máig a szelekció érvényesül, hiszen a posztumusz kiadott, a női irodalmi hagyományba illeszthető versek háttérbe szorulnak a tárgyias szövegekkel szemben. Kosztolányi Dezsőné Harnos Ilona hangsúlyozottan női témákat női szemszögből tematizáló művei részben a társadalmi szerep („az író feleség” és az „írófeleség”) ambivalenciái, részben a műfajiság (az önéletrajzi műfajok marginalitása) miatt hullottak ki a kánonból. A Lesznai Anna-szövegek értő olvasása, a megismerésükre való szándék a muzealizálás, a kultuszképzés eltávolító, korlátozó jellege miatt szorult háttérbe. Számomra a legizgalmasabb és továbbgondolásra alkalmas szempont azonban Erdős Renée dekanonizálódása: az általa megteremtett modern líranyelv Ady révén, (a férfi költő) közvetítésével lett része az irodalmi tudatunknak, és ennek a sajátos hagyományozódásnak nemcsak biográfiai, hanem intézményes, társadalmi okai is vannak.

Menyhért Anna azonban nem csak a primer szépirodalmi szövegek elemzésével értelmezi újra a női írás fogalmát. A monográfia maga is stílbravúr, explicit példája, kísérlete a női tudományos szövegnek, amennyiben magán viseli azokat a sajátosságokat, amelyekkel a női írást szokás jellemezni. Az irodalomtörténeti és -elméleti szempontokat együttesen érvényesítő

¹ Vö.: „Szüntelenül (de legalább a 19. század óta, ami már önmagában is jelez valamit) a művek, az iskolák, a mozgalmak, a szerzők történetét írják, de még soha nem írták meg az irodalmi tény történetét.” Roland BARTHES: *Válogatott írások*, Európa, Budapest, 1976, 199. És: „A fogalmak történeti létrejötte nem azt jelenti, hogy nincs visszamenőleges érvényük. Más kérdés az, hogy vajon az a jelenség, amelyre egy történetileg létrejött fogalom vonatkozik, létezett-e korábban. Vagy éppen azért nem alkottak róla fogalmat, mert nem létezett — mert alkotóelemei nem kellő arányban vagy alakzatban jelentek meg ahhoz, hogy fogalmat alkothassanak róla az ilyen tárgyakra érzékeny elmék?” SZILI József: *Az irodalomfogalmak rendszere*, Akadémiai, Budapest, 1993, 50.

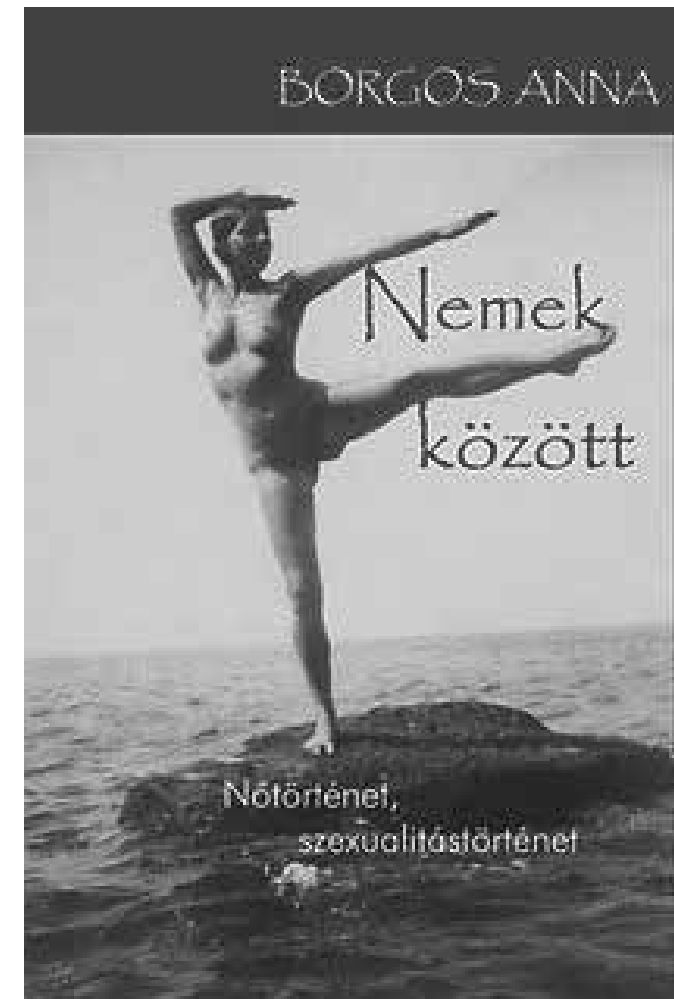
szövegelemzések számára ugyanis nemcsak az öt női író biográfiai adatai, a gazdagon felvonultatott kultúrtörténeti adalékok adnak keretet, hanem a róluk író „női irodalomtörténet” személyes motivációiról, a kutatáshoz való viszonyáról, az azt elősegítő és visszavetítő eseményekről is értesülünk. A „személyes olvasás”, amelyet Menyhért Anna már az előző tanulmánykötetében² is előrevetített, a személyes hagyomány feltárásának eszköze:

A felejtés hagyományának ellenpontja a személyes olvasás lehet. Akkor beszélhetek ezekről a női írókról, ha megmutatom magamat: azt, ahogyan őket láttam, azt, ahogy általuk formálódtam. Látom magamat az ő tükrükben, és őket az enyémben. Ez a megközelítés jogosíthat fel arra, hogy egy olyan hagyomány korábbi pontjaira illeszem be őket, amelynek végpontjára magamat képzelem. (29)

A Klopfer Judit által kiválóan szerkesztett, filológiai pontos, kettős névmutatóval rendelkező monográfia kézikönyvként is használható, de a műfaj megújításának is tekinthető. A kötet ugyanis „az esszé, az irodalomtudományi tanulmány és a tudományos ismeretterjesztés elemeit ötvözi” (27), amely egyrészt alkalmas a női szövegformálás létjogosultságának demonstrálására, másrészt lehetőséget ad arra is, hogy a szerző az irodalmi hagyomány *tényleges* létmódjáról, azaz a kulturális intézményrendszer (mindenekelőtt az írói hagyatékot őrző vidéki múzeumok) működésképtelenségéről, dilettantizmusáról, a kutatást ellehetetlenítő anyagi és szakmai hiányosságokról is beszámoljon.

Menyhért Anna könyve véleményem szerint azáltal haladja meg jelentős mértékben a hasonló tematikájú hazai összefoglalásokat, hogy bár gúnykritikai megközelítésmód jellemzi, a női irodalom problémáját nem egy elszigetelt hagyományként látta, hanem az irodalmi folyamatok dinamizmusában értelmezi. Elveti a női irodalom perifériakusságára, elkülönültségére irányuló elképzelést, azonban nem is a meglévő hagyomány „réseibe” igyekszik beírni — alárendelve a férfi szempontrendszernek — a nőírók történetét. Egy differenciáltabb irodalomfogalom jegyében vet számot az elfelejtett, kánonból kihullott életművekkel, azok recepciójával, a recepció hiányával: a könyv eredménye (amely az irodalomtudományt „egészében” érinti), hogy létezik olyan releváns olvasásmód, amely a női irodalmi hagyományt irodalmunk olyan vonulataként mutatja be, amely dinamikus, történeti viszonyban van a fennálló kánonnal, negatív értelemben szervesen kapcsolódik annak minden fejleményéhez. Menyhért Anna új könyve tehát nemcsak a feminista irodalomtudomány számára kínál egy új alternatívát, hanem (irányzatoktól, iskoláktól függetlenül) hozzásegít egy komplexebb modernitáskép felfedezéséhez is.

Borgos Anna új kötetében tíz év „nőtörténeti” és „szexualitástörténeti” írásait gyűjtötte össze. A kötet szövegei nemcsak tematikus értelemben mutatnak sokféleséget, hanem az értelmezések szempontrendszere is egyszerre több tudományág (mindenekelőtt az irodalomtudomány, a pszichológia, a szoci-



ológia, a *Gender Studies*) kérdésfeltevéseit és módszereit integrálja. Az első, *Tünetek és történetek* című fejezet (a Madzsarné Jászi Alice portréját bemutató és a hisztéria huszadik század eleji értelmezésével foglalkozó írás kivételével) női írók alkotásait, nők életrajzi szövegeit veti alá irodalomtörténeti, pszichológiai és genderszempontokat együttesen alkalmazó elemzésnek: ez a fejezet jól érzékelhetően illeszkedik a szerző két korábbi kötetének³ eredményeihez, nagyrészt a női irodalom és a nő társadalmi szerepvállalásának kérdéséhez szól hozzá. A második fejezet (*Határátlépő kapcsolatok*) a nemi identitás kérdéskörén belül a szexuális orientáció határsértéseire (pontosabban a mindenkori társadalmi normák szempontjából határsértésként érzékelt jelenségekre) fókuszál, jelentősége pedig abban áll, hogy a szerző jó érzékkel talál rá olyan elméleti problémákra, amelyek vizsgálata aktuális társadalmi, sőt társadalompolitikai vonatkozással is bír. A kötet végén kritikák, recenziók szerepelnek olyan könyvekről,

² MENYHÉRT ANNA: *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*, Anonymus, Budapest, 2008, 11–60.

³ BORGOS ANNA: *Portrék a Másikról. Alkotónők és alkotótársak a múlt századelőn*, Noran, Budapest, 2007; BORGOS ANNA – SZILÁGYI JUDIT: *Nőírók és írónők. Irodalmi és női szerepek a Nyugatban*, Noran, Budapest, 2011.

amelyek valamilyen szempontból a nőiség és nemiség kérdéséhez szólnak hozzá: az írások ebben a formában, egymás mellé helyezve a nőiség értelmezésének, megközelítés módjának különböző kortárs megoldásait kaleidoszkópszerűen mutatják fel.

Bár csak a második fejezet címe hívja fel a figyelmet a határátlépés motívumára, véleményem szerint a kötetnek majdnem minden írása valamiképp a határhelyzetekre fókuszál. A problémaorientált írások többnyire az identitás dinamizmusát térképezik fel, amely explicit módon jelenik meg a biológiai és a társadalmi nem feszültségét, értelmezési lehetőségét, az öntelmező fogalmak működését tematizáló szövegekben. Ilyen a hisztéria és a biológiai nem (a nőiség) századfordulós értelmezését bemutató, alapos filológiai munkát feltételező tanulmány. Borgos rendkívül érzékenyen fogalmazza meg a devianciával és a nőiséggel szemben érzett ambivalens érzések és értelmezések összefonódását, ezáltal az orvostudomány állapotán túl a társadalmi tabuk és reflexek jelenlétére is rámutat:

A nőiség, a hisztéria és a (szexuálisan vagy társadalmilag) deviáns, rebellis női test képe a huszadik század elején szoros kapcsolatban áll egymással a laikus és a tudományos közvéleményben. [...] A beteg [...] paradox módon egyszerre természetes és deviáns, korlátozott és fenyegető, „biológiai” nőiségét beteljesítő és áthágó. A félelem nem alaptalan, amennyiben a hisztéria tiltakozás, a női test a szexualitás nyelveként is értelmezhető, ugyanakkor drámaian „megtestesíti” a test feletti kontroll korlátozottságát is. Különösen miután egyre inkább az ellenőrzés, megfigyelés, patológiázás eszközévé válik az orvosok kezében. (35–36)

Közvetve a mindenkori Másik (a férfi) függvényében létesülő identitásra, az identitás átrendeződésére mutatnak rá a kötet irodalmi tanulmányai, amennyiben a női szereplők viszonyrendszerét, önértelmezési metódusait állítják az értelmezés középpontjába (ilyen a Török Sophie-, a Lovas Ildikó-, az Erdős Renée- és Bródy Lili-elemzés is). A női testbe született, férfiként élő Vay Sándor (Vay Sarolta), valamint a női testkultúra elméleti és módszertani alapjait kidolgozó, és ezáltal egy modern nőiség-koncepciót is megfogalmazó Madzsarné Jászi Alice portréja pedig egyaránt azt a tapasztalatot hordozzák, hogy a társadalmi normák szerint körvonalazódó nemi szerep áthágása vagy elmozdítása feltétele az önazonosság megtalálásának, az identitás rögzítésének. Az utóbbi portré/essétanulmány nemcsak azért nagyon fontos, mert kiragad egy pillanatot a női szerep változásának folyamatából, hanem azért is, mert egy sajátos (további kutatásra is érdemes) testértelmezésre, testkonceptióra, identitáskonstrukcióra hívja fel a figyelmet:

Madzsar Alice női testkultúrájának alapeszméje egyfelől test, lélek és szellem szabadsága, másfelől az egészség és szépség megőrzésének „kötelessége”, az anyaságra való felkészülés és az erre irányuló testnevelés volt. [...] Az anyaság mint legalapvetőbb női feladat normáját és értékét tehát Madzsar Alice nem kérdőjelezte meg, de gyakorlati tevékenysége, életmódja, értékrendje erősen feszegette a határokat, és óriási perspektívákat tárt fel a modern női szerepek elgondolása és radikalizálása előtt. (151)

A kötet írásai tehát rendkívül fontos témákat izgalmas, termékeny szempontrendszerrel közelítenek meg, az olvasó többnyire körültekintő leírásokkal, finom megfigyelésekkel találkozhat. Az irodalmi tanulmányokra ez talán kevésbé igaz: a szerző olyannyira saját kérdéseire koncentrál, hogy általában nem vet számot a kortárs eredményekkel. Értelmezéseit nem teszi árnyaltabbá az eltérő álláspontok ütköztetésével, talán ez az oka annak, hogy rendszerint nem lép túl a tematikus (illetve időnként műfaji és a szerző életrajzát érintő) elemzésen, a mű irodalomtörténeti helyzete, kontextusa rendszerint nem vonatkozási pontja az értelmezésnek. Ez azonban könnyen az olvasat egyoldalúságát, eltolódott hangsúlyait eredményezi: a Lovas Ildikó *Spanyol menyasszonyáról* szóló tanulmány például alig vet számot a regény önálló irodalmi értékével, sajátosságaival, a szerző szinte kizárólag a Csáth-életrajz szempontjából, azzal összeolvasva értelmezi a művet. Másrészt hiányérzetet kelthet bennünk az is, hogy a tanulmányokban feltárt jelenségek értelmezése, értékelése rendszerint nem kap megfelelő hangsúlyt, sőt gyakran el is marad. Például a bifóbia elméleti és gyakorlati megközelítését ígérő tanulmány, bár hiánypótló módon mutat rá egy jelenségre, ezen keresztül problémákra, dilemmákra, voltaképp nem bocsátkozik essétanulmányok lejegyzésébe, nem von le következtetéseket, pedig a jelenség komplexebb és általánosabb kifejtése javára válna az egyébként is érdekes szövegnek. Máshol viszont mindez szerencsés módon jelen van: *Az Amor lesbicus a háború előtti orvosi irodalom tükrében* című sokrétű tanulmány megvilágítja a fogalomhasználat történetiségét, számot vet az orvostudományi kontextussal, és kitekint a meglejtogi megmozdulások kezdeteire is. A *Diskurzusok a kétanyás családokról: kutatások és közbeszéd* című tanulmány pedig nemcsak összefoglalja és ismerteti a tema nemzetközi kutatási eredményeit, hanem rámutat a legfontosabb elméleti és gyakorlati kérdésekre is. Vácolja a magyarországi viszonyokat (a médiareprezentáció tükrében), bemutatja a családfogalom és a társadalmi norma viszonyrendszerét, összegez és értékkel, továbbá számos kérdést felvet, amely a hazai kutatások számára termékeny lehet.

Borgos Anna új könyve azért rendkívül izgalmas munka, mert a szerző a nőiség és nemiség mibenlétét, történetét, a mögötte felfedezhető hagyományt, konvenciót interdiszciplináris keretek között értelmezi. Szerzője számos olyan aktuális problémára és jelenségre mutat rá, amely még nincs megfelelően feltárva, a *Nemek között* tehát kérdésfeltevésével a nők saját és közös történetének megírásához is hozzásegít.

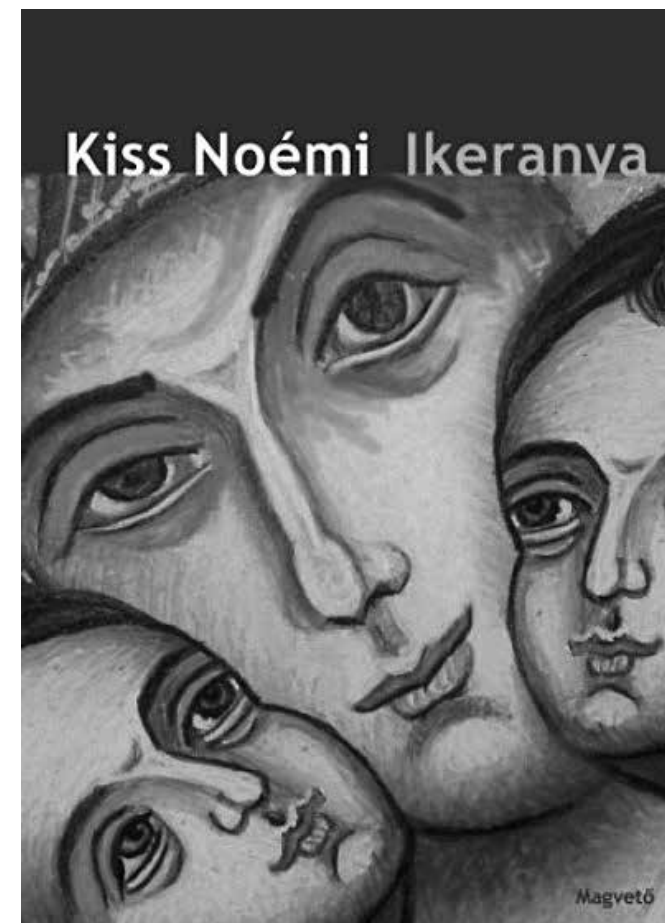
Ureczky Eszter

„Anyá volt az idegen”

(Kiss Noémi: *Ikeranya*, Magvető, 2013)

Forró nyári napon, csendes erkélyen ülök Kiss Noémi legújabb könyvével, és zavarban vagyok. A vékonyka kötet lapjain mintha egyetlen hideg, sötét, kórház- és pelenkaszagú téli nap története bontakozna ki, pedig egy gyermekért küzdő nő ikerszületésének előzményei, s az azt követő „első év” sokszínű és -szempontú pillanatképei beszélnek az anyaság zsigeri tapasztalatáról, az anyává születés általában elhallgatandónak tartott fájásairól. Az *Ikeranya* nagyon személyes szöveg. Nem az ultrahang-felvételeket Facebookon posztoló anyák személyeskedése ez, hanem megtorpanó nyíltság, letehetetlen, sokszor nyomasztó, az olvasó nőiséghez való viszonyának tükröt tartó írás. Különös, hogy halálról, háborúról szóló, vagy más, anyagba zártágunkra ráébresztő történeteket olvasva sokszor könnyebb biztos távolba szublimálni a testi határátlépés kiszolgáltatottságát; az *Ikeranya* prózája azonban olyan idegen-ismerős tartományba visz, ahol nem maradhatok csak kritikus olvasó, olvasó kritikus. Gyermek leszek, gyermektelen nő, még-nem-anyá, már-keresztanya, miközben valami szorongással vegyes csodálattal tölt el, ahogy a kötet fülszövegének szavaival „Az én és a te mellett kozmikusbanális módon megszületik a mi.”

A könyv ennek a „mi”-nek a születéstörténetét beszéli el, amikor az ikrek várva várt, mégis túl korán betoppant vendégként „Rápotyantak a klinika mérlegére, három kilót nyomtak, annyit, mit más egyedül.” (84) Mamanapló, babanapló, anyakönyv a szöveg, melynek megszületése mellett legalább ketten bábáskodtak, a „magzatpróza” műfajmegjelölés ugyanis Radics Viktóriának, a találó *Ikeranya* cím pedig Gordon Agátának pattant ki a fejéből. A *Tartalom* szintén egyszavas főnév-címei is a gyermeknyelv egyszerűségét, a megnevezés általi teremtés gesztusát érzékeltetik. A téma mellett éppen a nézőpont a kötet egyik legizgalmasabb aspektusa, hisz az anya belső monológja mellett megszólalnak a csecsemők, végül pedig az anya-elbeszélő anyja is. Hiába számítok tehát az ikerség kiterjedt keresztény és antik mitológiájának intertextuális játékára vagy mai irodalmi párhuzamok felvonultatására (ahol általában férfi ikerpárok szerepelnek és történelmi vagy lélektani allegóriaként szolgálnak — pl. Agota Kristof: *Trilógia*; Heimito von Doderer: *A Strudlhof-lepcső*; Bruce Chatwin: *On the Black Hill*), hamar rájövök, hogy



az *Ikeranya* más, személyes tétellel játszik, s épp ettől lesz a kortárs palettán egyedülálló, egyke-könyv.

Előzmények azért természetesen vannak, gondolhatunk például Rist Lilla 2007-es *Nórák* című naplószerű dokumentumfilmjére, elsősorban azonban Kiss Noéminek a *Bezzeganya* című blogon helyet kapó bejegyzései járultak hozzá a szöveghez. A terhesség és a szülés hangsúlyozottan saját tapasztalatának női teste (a „testem”-re) íródása kendőzetlenül tárja fel az anyává válás testi-lelki metamorfózisát, az éntől való önkéntelen elidegenedés érzését, ahogy azt a *Születésnap* című nyitófejezet felütése érzékelteti („Fekszik kiterítve, anyaszült meztelen és eszméletlen”). Gyakran a pusztá testté levés kétségbeesésének hangja szólal meg: „Csak a testem kellett neki, a csöcs, a nyelv, szavam ritkán” (19), miközben a női szubjektum fásultan igyekszik belakni új identitását: „Fáradt, gömbölyű és stikkes lettem, anya” (14).

Az *Ikeranya* a női szubjektum és az (én-)határátlépések kérdései miatt olvasható a *Trans* vagy akár a *Rongyos ékszerdoboz* első személyeinek tükrében is. Bár a szerző már rámutatott: „Feladtam valamit a feminista elveimből. Ez a könyv most nem erről szól, és pláne nem egy ideológiáról”, az új kötet talán minden eddiginél markánsabban szól a női írás létmódjairól, sőt az utazás szimbolikájáról: „Korábban, ha elutaztam valahova

és írtam róla egy történetet, én többnyire kimaradtam abból, vagy a perifériára kerültem. A személyes érintettség nem volt biológiai, testi. Közvetítő szerepem volt csupán. Ez sokkal kataritikusabb könyv lett, mint a korábbiak” — fogalmazott Szepesi Dórának adott interjújában. A *Trans Paróka* című elbeszélését újraolvasva továbbá az *écriture feminine cixous*-i fogalma kel életre: „Van egy barátnőm, aki például azt mesélte, hogy számára az írás éppolyan szenvedés, mint amikor kisfiát a világra hozta. Olyan élmény, mint a szülés. Általában négykézlábra ereszkedik, mikor érzi, a vége felé jár, nemsokára lezárja” (121); s mindez ironikus ellentétbe állítható a férfitróval, aki a *Hókifli* című tárcá szerint „Fotelben születik”. Erős, vitaindító metaforák ezek, amelyek a platóni *khóra* fogalmától a kristevai abjektológiáig és a Menyhért Anna által alkalmazott „személyes olvasás” módszeréig (*Elmondani az elmondhatatlant*, Anonymus–Ráció, 2008), a nyugati metafizika alapkérdéseire vezethetnének, szűkebb értelemben pedig világosan kirajzolják az életmű eddigi főcsapásait.

Maga a szöveg azonban szerencsére nem csúszik át explicit elméleti síkra, hanem következetesen alkalmazott poétikai eszközökkel képes végig megőrizni intenzitását, folyamatosan villódzva profán és szakrális regiszterei között, épp ezért dicséri Ficsor Benedek is: „Félúton a spiritualitás és a testnedvek között egy olyan világról tudósít, amelyet egyetlen ember ismerhet igazán, aki éppen megéli.” A profanitás különös erővel bukkan fel az anya-elbeszélő önmegafogásokban („bababörtön”, „anyagép”, „csecsemőgető”), míg az ikrek többek között „malac”, „pióca-szár”, „ösztonmajom” formájában követelnek helyet az életben, testében, valóságában. Ezek a tabudöntő képek szellemesen kapcsolódnak össze az álom irracionális, szürreális eszköztárával: „Éjjel álmában mindenki szült valamit: kutyát, két herét, autót, haját, házat és kilincset, csecsemőt csak páran, a kivételek.” (27)

A nyelvi lelemények mellett a kötet tértmetaforikája is erősen épít a fenti dichotómiára, a „Taigetosz” becenévre hallgató koraszülött osztály és a templom karácsonyváro betlehemes jelenítik meg a klinikai és a biblikus diszkurzus egymásba játszását. Az Apgar-teszthez hasonló rejtélyes szakkifejezések és a hatalmi struktúrákba alaposan beágyazott interakciók („Nem Svédországban vagyunk, intett az orvos, anya ne nyúljon hozzá, tiltott” — 32) együttesen teremtik meg azt az elveszettségéből, tehetetlenségéből és testi-lelki sajnásból összeálló tapasztalatot, ahol a „boldogtalan csecsemő”-szindrómával diagnosztizált baba (és azzal megvádolt szülője) számára patológus jelenséggé válik az anyaság (81). Ebben a rendszerben csakugyan „Anyá volt az idegen” (15). „Anyá” számára csak 3. személyben, üvegfalon keresztül férhető hozzá a szülése. A „Doktor Úr” steril világa azonban biblikus motívumokkal telítődik, szakrális rítusokkal teremtve némi groteszk otthonosságot az egyre idegenebbé váló test számára: „Ők azok, az ikrek, hordágyon fogantak és a Szentlélek kötötte őket a méh falához, fogta egy katéterrel és odatapasztotta” (12); s Anya néha Máriának nevezi magát, mikor utasítják, „Naponta nyolcszor könnyezzen a melle” (38), a nem kimondottan boldogságos kismama pedig könnyező Madonnaként tűr.

A nyomasztó témát oldó játékoság a kevert lexika mellett nézőpontváltások által van jelen a szövegben, hisz több fejezet a csecsemők hangján szól. A gyermeknyelv irracionális, mellérendelő értelemzóródása gyakran átpoetizálja az anya-elbeszélő szolamát is, szinte egy Weöres-vers ritmusára skandálhatnánk: „Cuppan, csöpög a cukor” (17), vagy „Tapír, szatír, radír” (50). Néhol azonban az anya és a babák elbeszélésében is aránytévészésként hathat e humorforrás túlhajtása: „Hal a haj, puszi a punci, kuki a kaki. Szar a hal, párna a pina.” (92) Különösen emlékeztetéseket azonban a magzati emlékezetet szemléltető fejezetben „Kicsidani” szavai: „Mikor anyám takarított, a seprűbe kapaszkodtam. Azt hitték, alig fáj, nem is fogok rá emlékezi. De én emlékszem minden szóra.” (33) A kisfiú rövidke monológja megrázó egyszerűséggel bontja le az idealizált magzati létről szótt kulturális ábrándokat.

A gyermeknézőpont érvényesítése megkettőződik, a saját történet húsbavágó valósága mellett ugyanis fontos komplementerszerepe van: mások gyerekeinek megfigyeléséből szociológiai pontosságú, kínosan érzékletes miniportrék bontakoznak ki. Például az egész játszóter megrökönyödve bámulja a guberaló családot, miközben az apa lábánál fogva látja be sivalkodó kislányát a konténerbe („Megakajok halni. A kukába akajok” — 68), a balatoni nyaraláskor pedig nevelőapja így fogadja az elveszett és megtalált gyereket: „Kis ribanc vagy már most, te pulya. Lekever egy csattanós pofont, vöröslök a szeme, Bea bőg. A fürdőzők sietnek a panzióba, részvétlenül elfordulnak.” (78) A szemégyűjtő, a Balaton-part, a koraszülött osztály és a templom mind heterotóp tereként bukkanak fel, ahol más-más okból, de felfüggesztjük megszokott énhatárainkat, akart és akaratlan testiségnek adva át magunkat.

Mások gyerekeinek tehát van apjuk, aki általában az abúzus forrása, az elbeszélő történetéből azonban feltűnően hiányzik az apa, a férfitárs. Az anya-elbeszélő „szepőlöten fogantatásnak” nevezi a mesterséges megtermékenyítést, és valóban egyedül fogan meg egy kórházi ágyon és egyedül is dönti el, hogy többet nem fogan meg: „eldönti, hogy nem akar több gyereket. Anya először Apának mondta meg. Apa ölelt. Apa költözik.” (93) Ha van a történetnek férfi főszereplője, az ikerpár fiú tagja az. Ő a gyengébb, a kisebb, akit „Rossz szokásból betegnek tituláltuk, másnak” (57), akit a szomszédok, rokonok is úgy fogadtak, „Hogy nekünk ilyen született. Hosszú utat tettek meg, csillag vezette őket. Élni fog, mondták, de mást gondoltak. A szívük mélyén talán még szurkolnak is érte, hogy így legyen, hogy legyen már vége, dobogtak azért, hogy nekünk jobb legyen, eltűnjön innen a féreg” (57), aki magáról is úgy beszél, mint „ebihalról”, „pálcikababáról”, „kapalózó gyufaszálról”. Kicsidani már említett emlékei mellett szintén igen erőteljes hatású a *Kutya* című fejezet, melyben a kisfiú megharapja a család vizsláját, az állat ebbe bele is pusztul, s a szövegrész precíz felépítettsége nyomán szinte végig eldönthetetlen marad, mikor van szó az áldozattá váló állatról és az önvédelemből támadó gyerekről.

Míg a férfiak kiszorulnak a történetből, a kötet végén váratlanul megjelenik az elbeszélő saját anyja, akivel szemben ő kis-

gyermekként, testével ismerkedő kamaszként látja magát. Mély sebek, tudva-tudattalanul hordozott szerepminták kerülnek felszínre: látjuk a veréstől csak azért sem síró gyereklányt, akinek a csecsemői szintén nem tudnak majd felsírni, s aki később büszke lesz, ha teli tüdőből, étellel telien, vörösen bömbölve tudatják a világgal, hogy élnek. Szinte *A szív segédigéit* idéző gyászmunaként hatnak a halott anyának címzett mondatok: „Felnyúlok egy kampóval, és lehúrom a fejét a levegőből. Úgyis kilóg majd a mennyország kapuján.” (100) Az utolsó oldalak kínálnak fel legerősebben egy lehetséges pszichoanalitikus olvasatot („Kinek szülöm őket, ha nem anyámnak?” — 97), s ezért is kár, hogy ilyen rövid ez a rész — talán ezt akarja oldani a kötet korábbi hangnemétől kissé idegen, nosztalgikus zárómondat: „kislányom, te anyaszomorító, olyan boldog vagyok veled.” (103)

Gyermekek anyja, anya gyermeke: az *Ikeranya* az önreflexió körkörös tereit nyitja meg, nagyon is személyes test- és identitáspasztalatok határait járva végig. Ikeranya úgy nyeri vissza az ikerszületés rejtélyét, szakralitását annak medikalizált közegétől, hogy közben nem mitologizálja, hanem hús-valóságként teszi olvashatóvá azt. Ha magzatpróza, akkor életirodalom is, és nélkül, egybeoldva-kötve az újra magára ismerő ikeranyát és kapalózó ebihalait, akárcsak Margaret Atwood (egyébként szerelmes) versében: *You fit into me / like a hook in an eye / a fish hook / an open eye*.

Kiss Noémi Kicsik

(Sofi Oksanen: *Baby Jane. Fordította: Bába Laura; Karafiáth Orsolya: Kicsi Lili. Mindkettő Scholar, 2012)*

Lia és Jane finnugor rokonok, két regény főszereplői. Összetörtek a szerelemben. A (nyelv)rokonságból ugyan csak a magukhoz vett mindennapi alkoholadag és a gyilkossági hajlam marad, időközben mégis kiderül, hogy motivációjukban igen sok a hasonlóság. Mindkét könyv tragikus véget ér, Lia szerelme, Lili, és Jane szerelme, Kormi meghal. Hogy miért és hogyan, és milyen volt a viszonyuk az elbeszélőhöz, azt próbálja meg rekonstruálni mindkét mű. Neurotikus nőkről olvasunk, akiknek nagyjából egyezik a szocializációjuk, harmincas éveik elején járnak, nagyvárosban élnek, a melegek kiszolgáltatott, ugyanakkor kegyetlen világában sodródni szerelmek, lakások és munkahelyek közt. A séma

ugyanaz: tragikus női kiszolgáltatottság, pikírt humorral és eleven dialógusokkal. Furcsán kifejejtődik a társadalom másik fele: a férfiak szóhoz sem jutnak, nem tényezők, még mellékszerep sem jutott nekik. Nők egymás közt, ruhák, bugyik, melltartók és fürdőkadak díszletébe bújva. A végén nincs megoldás, csak a beletörődés, ez elég szálnalmas és figyelemfelkeltő egyszerre.

Mindkét könyv feltűnő tárgy volna, ha a szerzők ridiküljébe bújva pillantanának meg őket. Ne tévesszen meg minket a külsín, egyáltalán nem béna lektúrt rejt, s nem is cikizem őket, sokkal inkább eleven és húsbavágó lektúrparódiákról van szó. Ha azonban nagyon sulykolnak egy könyvet (márpedig mindkét kötetnek erős a marketingje), ellenkező hatásokkal működik. Az olvasó eleve nem feltételez tartalmat, ő a marketingért fizetett, könnyed szórakozást remél. Közhelyeket vásárol. A kényes olvasó meg libabőrözik, riadt, nem is veszi a fáradságot. De ez itt most pont fordítva van. Mind Oksanen, mind Karafiáth esetében furcsa mód épp a könyvek értelme felől lesz indokolt a túlzottan erőre sminkelt szerzői arc, a szőrös designtáskából pedig mint egy ékszer villan ki a jó regény.

Semmi bajom a marketinggel, sőt. A könyvborítók jól sikerültek (Máthé Hanga, Filó Vera munkája), a szerzők pózai és az eseményszámba menő könyvbemutatók ügyes trükkök (parókák?), melyek itt és most valóban szoros kapcsolatban állnak a könyvek történetével. Ebben a pillanatban néztem meg, hányan látták a *Kicsi Lili*hez készült trailert, 23 371 nézője volt a videónak (és még 1500-an egy másik portálon). A mai könyvdömpingben kiugró teljesítmény, ha valaki színvonalas könyvet talál túlzott rámenősséggel.

És valljuk be, elég ügyesen balanszíroznak a regények az olvasmányosság és az eredetiség közt. Városi lányokról olvasunk alulnézetből, monologikus a forma, kitett női sors elevenedik meg előttünk. Az idősíkok fejezetről fejezetre váltakoznak mindkét regényben, kidolgozott, jól szerkesztett az anyag, csak az egyik helsinki, a másik budapesti parádé. A hanyagság és a félbe maradt, kósza szolam a nyelv szerves részei. Sok a félmondat, a süket fülekre találó segélyhívás. A lányok problémája az utcán hever, az utca mégis néma csöndben vesz tudomást a szorongásról. Nagyvárosok hálósobáiban dőlünk le szereplőinkkel, az ágy húzza a testet, nem is annyira a szex, inkább az önmarcangoló kishitűség bújik meg magányosan a paplan alatt. Önfelszámolás és depresszió következik ebből, az egyén akarattalan világa, a képtelen cselekvés. Kormi és Lia számára is hatalmas teher a társaság, kínosan nehéz munkának tetszik egy bevásárlás, de még az is komoly gondot jelent egy depresszív fázisban, hogy képesek legyenek levinni a szemetet. Hogy vehetné így bárki komolyan őket? Hiszen folyton egyedül vannak.

A könyvek kortünetet rögzítenek. Ami itt felszólal (síkít?), globalizált hang vagy (a regény monológiájának szemszögéből) egyéni probléma, s mint ilyen a saját kultúrától független lehet (már ha van ilyen) — ugyanakkor nem is szeretném rögtön bagatellizálni őket. Számomra mégis rémisztően sok az egybeesés a két regénybeli város lakói között. Mindegy, hogy barátság vagy

szerelem van-e közöttük. Ilyen értelemben a város maga univerzális jel, nem kötődik a finnugor lélekhez. Egy zárt, füledt, nyomasztó világ számolja fel az egyént, érzelmeit csorbítja, testét csonkítja. A fülledetség másrészt a testet és a sexualitást jelenti, az intimitás utáni vágyat. A leszbikus, beteljesült szerelem viszont egyik regényben sem lesz a kitörés aktusa. Inkább neurózis, furcsa vágy, kielégületlenség. Kicsi, bujkáló, néma hőskről olvasunk, önbizalomhiányos nőkről, csigaházba bújt emberek-ről, akik nemegyszer az öngyilkossággal kacérkodnak. Oksanen és Karafiáth nem romantikus elbeszélők. Inkább amolyan városi szociológusok, lakásba, munkahelyre, problémás családba és szerelembe helyezik figuráikat, követik egy darabig őket, majd sorsára hagyják. Szenvtelenül, lélektelenül, minden oldalról letapogatják, hogy aztán az olvasó maga döntsön, mit gondol róluk.

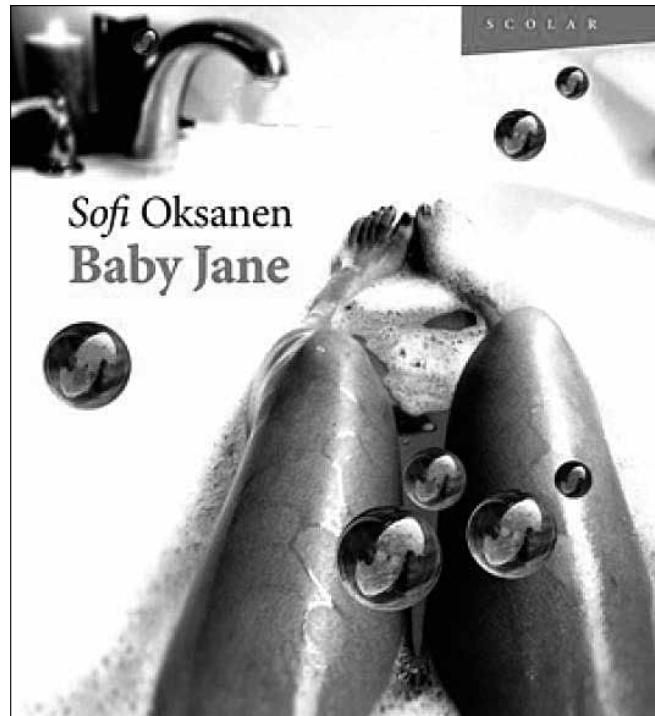
Kormi, Jane és Lia, Lili meg a Mari az önsorsrontó magány, a tehetetlen bizalmatlanság (nemtől és kortól független) helyzeteiben torpannak meg, ennyiben hibásak és menthetetlenek. Senki sem segíthetne rajtuk, csak ők magukon, nincs bűnös társadalom, vétkes politika, kizsákmányoló kapitalizmus, lélektelen konzum. Egyedül ők vannak, csupaszon, meztelenül. A maguk urai. Az öt regénybeli alak közül mégis egyik sem képes a szeretetre, az odaadásra. Pedig akad köztük menő, szép és pénzes is. Minden feltétel adott volna, csak a lélek beteg.

Mindkét könyvben három szálon fut a cselekmény: imádtott szerelme orránál fogva vezeti a főszereplőt, akinek a munkája kényszerpálya, az akol rég kivette őt (elvált szülők, halott apa). Sokadik depresszió következik a valahányadik fejezetben, aztán a mániás szakaszok (utazás, vásárlás, baszás), még nem unom, de érdekelnének az okok, ám az csak nagy nehezen kihámozható. Mindkét író a leírásnál marad, a belső monológok közlésénél, tüneteket gyűjt. Lehet sajnálkozni, de szerintem éppen az a jó, hogy nem jutunk tovább annál, mint hogy nők szobafogságban vannak, képtelenek cselekedni, érzelmi és testi függők. Helsinki és Budapest intim beszélgetései elevenednek meg, de a regények csupán felszínes pszichoanalízissel szolgálnak, írójuk nem kíván Freuddal és mindent tudó világmagyarázattal tündökölni. A finnugor X generáció leleteit olvassuk.

Jane

A *Baby Jane* a szeretetehség szakácskönyve. Sofi Oksanen pedig a finn irodalom sztárszakácsa, a városi szubkultúra ünneplött költője Helsinkiben. Többezres rajongótábora van. Korábbi művei, a *Tiszogatás* és a *Sztálin tehenei* számtalan európai nyelven megjelentek, a színházakban futnak darabjai, könyvbemutatói stadionokat töltenek meg. Feltűnő rúzsa, sminkje mellett mégis szembetűnő, milyen magányos díszletben tetszeleg a szerző. Bemutatkozó oldalain egyedül vonul kék műbundában, Helsinki utcáin vagyunk, hatalmas haja mögé bújik, hóesés, riddeg lakótelepek csúszós kövein lépked Sofi szőrös ridiküljével.

A *Baby Jane* mintha csak egy fűga volna: már az első bekezdésben ugyanarról szól, mint az utolsóban, ráadásul a hátsó borítón ott a regény tartalma, s hogy ez kiadói baki vagy tudatos



megoldás, nem derült ki számomra. Mindenesetre két hősről van, Jane és Kormi. Az egyik meghal, a másik a gyilkos. Jane — hogy rögtön a közepébe vágjunk — már az első bekezdésben szerelmet vall Korminak: „Kormi kétségkívül a legmenőbb leszbis volt a városban, amikor én, a fiatal és a nő terén teljesen tapasztalatlan lány Helsinkibe értem. Tíz évvel volt idősebb nálam, és mindent tudott Helsinki melegvilágáról. Járt már valamennyi működő és korábban bedőlt melegbárban, hol felborult korsókkal, hol saját hányásával, hol egy-egy pimasz kis butch orra vérével törölve fel a pultot.”

Aztán Jane éhezeti ki Kormit, míg végül Kormi szavai, segítségkérése talál süket fülekre. Jane-t letartóztatják, ő a kijelölt tettes. A helsinki melegbárok elszigetelt hősenek élete véget ér. Drog, alkohol és a szokásos könnyek. A *Baby Jane* a kultuszregények receptje szerint íródott, nem vitás. Mégis könnyű megbocsátani neki allűrjeit, hiszen a szeretetvágy olyan agresszív fokáról szól, ami esztétikai minőségbe csap át. Általában Oksanennek erről a regényéről erősen megosztott vélemény alakult ki (német nyelven például meg sem jelent egy rossz lektori jelentés miatt), hiszen kurta véget ér, a leszbikus világról tragikus képet fest, nem analizál mélyebben, a mondatok kiérleletlenek, összecsapott a történet, félbehagyott a hős pszichológiája. A látélet mégis túéles, kemény és kegyetlen. Éppen ez az életbevágó a könyv világában, nincs idő a gyógyulásra és a gyógyítást meg sem lehet kísérelni. Kormi és Jane nem a leszbikus identitás *coming outjának* boldog, mosolygós, büszke meleg-világát idézik fel, hanem kegyetlen arcucsapásait. Számomra ezért hordoz súlyokat a regény, komor és pontos leírásokat, a félbehagyottság a megmagyarázhatatlanság érzetét kelti, az összecsapott mondatok

pedig a tanácstalanságot. Sodró, lendületes, ügyes dramaturgiájú a regény. Jane utolsó monológja pedig megrendítően rideg: „Amikor a rendőrök értem jöttek Joonathanhoz, nem csodálkoztam. De a halál végső okán igen. A fejre mért ütés. Ez nem tartozott a megállapodáshoz Kormi és köztem.”

Lia

Szívecskék függőlegesen és vízszintesen a borítón, kicsik és feketék. Elvértve akad piros is. Seb? Vagy szerelem? A fekete szív a természetes mód, vagy pont fordítva? Ferde játékok ezek, mégis a maguk természetességében bosszantják az olvasót, ez a legjobb bennük. A *Kicsi Lili* cselekménye csupa allűr. Irritáló, idegesítően tehetetlen hősökkel. Hisztiznek és öltöznek, néha meg lekerül ró-luk a melltartó. Állandó pénzgondjaik vannak. Mindenről pontos leírást kapunk, a göncökről, italokról, cigarettáról, ágyjelenetről. Egy tudatos író játszik velünk, kajáljuk őt. De mit tennének? Kivel éljenek? Hol dolgozzanak? Mi lenne jó? Fogalmam sincs, mikor lerakom a könyvet. Mégis felcsillan valami a végén: vágjunk bele, mondja Lia. Igen, a haláslélekésítés már komoly tettnek ígérkezik egy olyan lánytól, aki amúgy felkelni is képtelen. S mintha ez a záróakkord, a sokadik quarelines bebaszás volna a mentőöv. Lia megszabadult a tanárnőjétől, lett egy jobb fej főnöke, és nagy feladatot kap alkalmi szexpartnerétől. Rögtön rácuppan. Szánalmas remény, de egy pillanatra jólesik, mint egy konyak a nehéz nap után a marketinges irodában. Hogy aztán kezdődjön a következő mélypont. Ami kicsit már jobb lesz, mert a felnőtt Lia megtanult bánni vele. Éppen a befejezés miatt még azt is gondolhatjuk, hogy a semmiségek hálójában vergődünk mi, olvasók, ahogy vergődik az árva Lia is, s hogy nincs is tétje a könyvnek. Annyiszor kímálszik ez a fiatal lány a gödörből, hogy biztosan sokáig bírja még a parát.

Humor, geg, zsáner. Parádés veszekedések. Jó értelemben vett köznyelvi fordulatokban gazdag a könyv; a kiérleletlen mondatot az első leírás, impresszió jellemzi. Ennek pedig jó oka van, s ha végigbírjuk a helyzetrajzokat, nagyon tudatos Karafiáth-kötetet kapunk. Sodró, élvezetes, fordulatos. Csak néhány fejezetet éreztem túlrtnak, öncélúnak (*A melltartó; Dezső*). A *Kicsi Lili* Budapesten játszódik, de van benne egy karácsonyi utazás Cannes-ba, mindenféle nyaralókba a Velencei-tóhoz stb. Két szálon fut a cselekmény, az egyik Lia iskolai éveiben íródik, a másik munkába állásának idején. Így Lia életének két életpézipódjáról értesülünk: két kártya, más a leosztás, a keverés intenzitása, mégis ugyanazt a lapot kapjuk. Minden megismétlődik. A kör bezárul. Lia a könyv végén tettet hajt végre, eladja a mamával közös lakást, és vesz helyette egy olyat, amiben jól érzi magát. Innen az elbeszélés elejére jutunk vissza, s maga a visszaemlékezés, az önmegfigyelés is csak e logikával válik lehetővé, Lia ugyanis saját életére lát rá. A regény elején így emlékszik vissza Endrődy tanárnővel való első közös jelenetükre: „Jól játszod, látom rajtad, hogy érted a szerepet, de valami mégis hiányzik. Volt már neked orgazmusod, Lia, nézett a szemembe, tudod, te mit jelent az, ha valakit az egész lényeddel kívánsz, hogy lüktet a puncid, egy merő lucskok leszlel egyetlen pillantásától, és majd



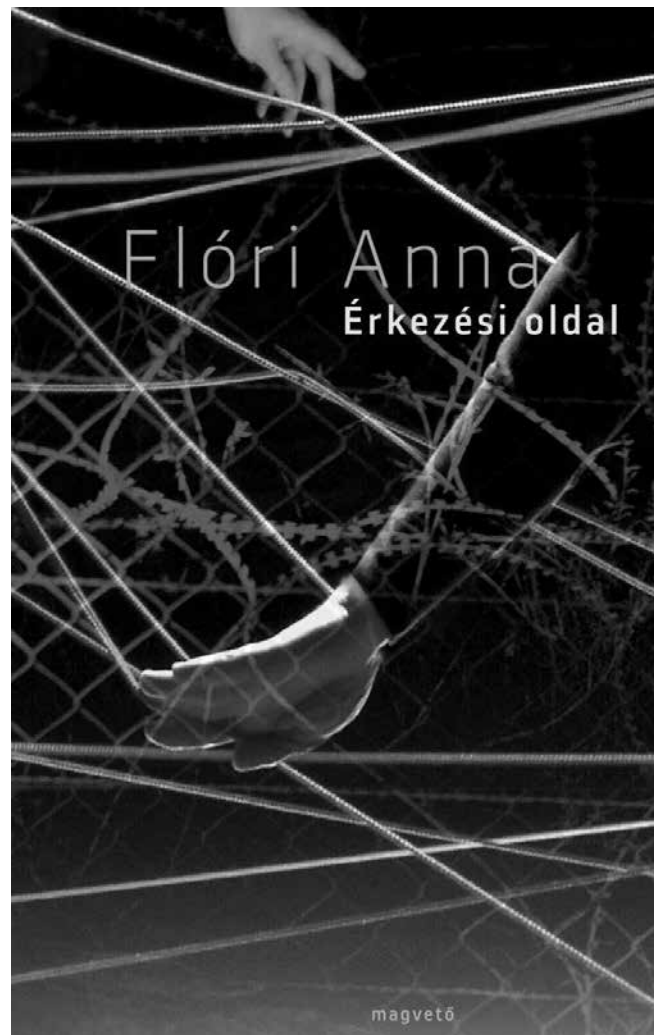
beledöglesz, ha megérint? Átéltél te már ilyesmit, Lia? Nem tudtam felelni, éreztem, ahogy izzadság gyűlik a hónaljamban, és reszketni kezdek.”

Lia néma. Csak a teste jelez. Menthetetlenül kiszolgáltatott. Kishitű, szenvedélyes, alárendelő szerepet játszik egész végig (vagy játszat vele az írója, mindegy). Vagy testmániás tanárnő-jét, vagy éppen uralkodó főnöknőjét szereti. Szeret és gyűlöl, mozdulni meg nem tud. Képtelen kifejezni az akaratát. Lilit, bosszantó főnökét is barátője, Ancsi önti nyakon a mű végén. Idegesítően önsorsrontó hősről van. S az olvasó egy idő után már csak mint írói eszközt fogadja el Lia jellemrajzát és mondatait. Tulajdonképpen nincs is evvel baj, a könyv nem azért íródott, hogy legyen benne jellemváltozás, fejlődés és végső megoldás. Hanem hogy a passzivitás, az akaratgyengeség és a magány körbeíródják, felmutassa és valamilyen módon elfogadottá váljon. Az így kapott látélet gazdag, a félbehagyott jelenetek pontosak, éles megfigyelésről tanúskodnak. Nehéz olyan hősöket beszéltetni, akik amúgy legszívesebben hallgatnak. Lia és Jane ilyenek. Mindig mások ölébe vágynak, de még arra is alig akad módjuk, hogy ezt elmondják annak az ölnék.

A művészileg részlegesen kidolgozott traumatikus múltélmény

Szentesi Zsolt

(Flóri Anna: *Érkezési oldal*. Magvető, 2013; Csobánka Zsuzsa: *Majdnem Auschwitz*. Kalligram, 2013)



számunkra: nagyszülei élete koncentrációs táborban ért véget, akik előtte gyermeküket, főhősünk anyját egy „kuncsaftjuknál” Budatétényben biztonságba helyezték. Festetics Ambrus részben zsákutcás, személyes kapcsolataiban kudarcokkal teli létének, ontológiai otthontalanságának, sőt árvaságának a mélyrétegekbe lehatoló gyökere tehát származása, s az ezzel terhelt múltja. Erre utal metaforikusan a könyv címe is, amennyiben főhősünk az „érkezési oldalon” áll, létérzékelésének, világlátásának eredője, az „indulási oldal” pedig Auschwitz. Alakjának, pontosabban érzés- és gondolatvilágának (látszólagos) felszínessége, már-már üressége, időnkénti cinizmusa, a világ kizárása csak álca illetve egyfajta védekezés — valószínűsíthetően nem akar újabb kudarcokat, illetőleg fél az esetleges újabb/további sérülésektől. Inkább bezárkózik, hárít, leépít, mintsem követné az egyébként benne is lényegében meglévő szeretetvágy parancsát. Ugyanis Festeticsben hatalmas igény van az igaz, elmélyült emberi kapcsolatra, a boldogság intenzív megélésére. Pontosan érzi ezt meg anyja „a lány”, a narrátori megnevezés szerint „a nő” kapcsán (amint az sem véletlen, azaz jelentéssé válik, hogy annak nevéig végig nem

tudjuk meg), akiben egyébként hasonló kettősségek lakoznak (ő is elvált), s akivel szexuális nexusa ugyan mindössze egyszer (legelső találkozásukkor) volt a főhősnek, ám úgy tűnik, minden ellentét, nézetkülönbség, ambivalencia ellenére nemcsak hogy vonzódnak egymáshoz, de létük kiteljesedéséhez, a boldogság megéléséhez feltétlenül szükségük van/lenne egymásra. Félelem és remény, vágy és (tettetett) közömbösség, taszítás és vonzódás permanens dichotómiájának szituáltságában gyötrődnek, igazságok és hazugságok, bevallott és eltagadott érzések és szenvedélyek szorító gyűrűjében vergődve, így tengetve üres, s (a fentebb említett többszörös kettősségek miatt) részben szárnalmas, részben tartalmatlan életüket, melyet maguknak — mintegy belső megnyugtatóképp, valamiféle önfelmentésként — teljesnek és problémátlannak hazudnak. (Természetesen az sem mellékes körülmény, hogy „a nő” is valószínűsíthetően zsidó származású, amit leginkább abból sejtethetünk, ahogyan Schwartz Lili koncentrációs táborban készített/írt rajzaihoz/leveleihez viszonyul, melyeket egy szintén zsidó amerikai kliensének kellene bekötnie.) A regény utolsó részeiben szituáltságuk, léthelyzetük, egymásra utaltságuk lassanként tudatosul mindkettejükben, s megteszik az első bátortalan, kétségekkel és félelmekkel teli lépéseket a másik felé. Aminthogy erre utal — művészileg szükségszerű finom áttételességgel — a mű zárata is: „a nő” Festeticset hívja fel, hogy menjen érte Németországba, aki „azt mondta, hogy üljön be hátra, hazaviszi.” (159) E mondatban pedig a „haza” ilyen értelemben nemcsak Magyarországot jelentheti, de metaforikus jelentéssel is bírhat: haza — akár magához.

A regényben a jobbra kifinomult tudat- és lélekábrázolás párosul az állandó(sult) érzések és a pillanatnyi, hirtelen fellépő émociók együttes és érzékletes megragadásának képességével. E nyilvánvalóan művészi értékességet biztosító eljárás, diegézisképzés egy sajátos nyelvi-szintaktikai megformálásban ölt testet. A figurák korábban elemzett ambivalenciája és dichotómikussága, az érzések és gondolatok finoman felmutatott komplexitása gyakran paradoxális mondatokban nyer megfogalmazást: „Gyűlölte a nőt, amiért ezzel nem törődött, gyűlölte a könnyűségét annak, ahogyan ilyenkor magára hagyta. És mindennél jobban vágyott arra, hogy ez egyszer másképp legyen.” (35) Így elmondható: a figurák habitusának specifikumaival és személyiségük bonyolult összetettségével pontosan korrelál a mű nyelvi alakításmódja, ezzel is kiegészíti-erősíti egymást a két regényszint. Ehhez járul még a mondatok viszonylagos tömörsége, egyszerűsége, ami pedig erőteljes drámai hatást biztosít, illetve fokozza a szituációk esetenként kiélezett tragikusságát. S itt említendő még meg az a több értelemben is nagy (többek közt művészi) hatással bíró, gyakori nyelvi mondatformálási sajátosság, mely egy-két mondaton belül kapcsol össze távoli időképzeteket, akár a múltat a jelennel és a jövővel integrálva: „Idegennel szerződni, gyerekeket hátrahagyni, elmenni hajnalban vonattal egy idegen országba abban a reményben, hogy ott könnyebb lesz majd bármi, képtelenség. Ezt a nő évekké később maga is belátta, de ehhez kellett az, hogy végigcsinálja mindazt, ami majd csak ezután következik.” (14–15)

Az eddig elősorolt művésziesség, azaz a pontos és megkapóan érzékletes, de soha nem közvetlenül, didaktikusan leíró személyiségábrázolás — párosulva a nyelvi szint kidolgozottságával — azonban a mű megszerkesztettségének tekintetében félresiklik. Az, hogy a múlt- és jelenbeli történekekről, eseményekről mozaikosan, egyfajta montázszerkesztéssel értesülünk, minek következtében az egész regényszűzsé csak lassanként áll össze a befogadói tudatban, önmagában nyilvánvalóan nem lenne problematikus. A gond inkább abból származik, hogy több olyan mellékszál is olvasható a műben, melyek nem, vagy csak igen nagy áttételességgel, közvetettséggel kapcsolódnak a fő történéssorhoz, azaz beépítésük sajnos szerzetlenre sikeredett. Így Schwartz Lili rajzai/levelei, „az amerikai” szerepe (azok megvásárlásában), Festetics Áron feleségének, az orvos Rozinak a magzatelhajtó beavatkozása és annak körülményei erőltetetten kívánnak/tudnak még komplexebb jelleget adni a műnek, s (legalábbis a recenzens számára) még ennyire sem volt világos Kárász Emma alakjának és „történetének” szerepeltetése, illetve annak a „nagy egészhez” képest történő értelmezhetősége. E diszfunkcionálisnak, épp ezért esztétikailag problematikusnak nevezhető részletek miatt a regény parciális kidolgozottságúnak mondható, emiatt a fentebb említett értékességet nyilvánvalóan rombolják.

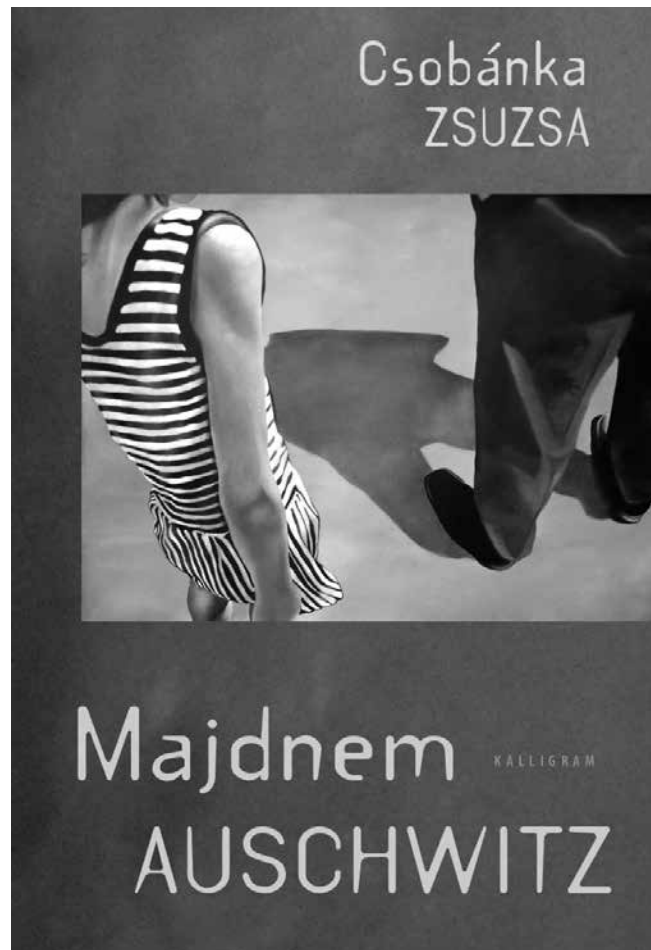
Csobánka Zsuzsa *Majdnem Auschwitz* című könyvének narrátora nagyjából szintén egy, a II. világháború történései óta harmadik generációs zsidó fiú/férfi. Festetics Ambrushoz hasonlóan ő is bizonyos mértékig identitászavaros illetve -hiányos, s aki a múlt feltárásától, teljesebb megértésétől reméli az önmagára találást. Annál is inkább meg kell történnie ennek, mivel a második generáció, konkrétan az elbeszélő apja erre a szembenézésre nem volt képes, „gyáva volt utánamenni annak, amiben bízott, hogy egyre könnyebb lesz.” (16) A cél tehát a regény elejének szövege szerint: „Mögötte viszont ott a végtelen úr, Jákob, akit muszáj megértenem ahhoz, hogy élni tudjak. Így tud életben maradni apám is [...]” (Uo.) Egyfajta családkutatás és így családtörténet bontakozik ki előttünk — annak legkülönbözőbb tér- és időkoordinátaival. Flóri Anna regényével ellentétben e harmadik nemzedékről, annak létérzékeléséről, világlátásáról jóval kevesebbet tudunk meg — leginkább a folyamatos múltkutatás, a régvolt történések megidézése a konkrét adatok, de sokkal inkább a képzelet, a fikció szintjén, ezek adják a mű meghatározó motívumrendszerit és történéssíkjaikat. Hogy őt magát is a tudatlanságából, a múlt (most még) ismeretlenségéből fakadó bezártság-érzés, leszorított lét irányítja s egyben determinálja, azt pontosan tárja elénk az alábbi önjellemző mondat: „Hiába, a rácsokon belül csak rácsok vannak. Ezt mondhattam volna magamnak is, ha már ilyen okos vagyok, de csak felnőgtem kínomban, hogy még egy teknősben is több törekvés van a fény felé, mint bennem.” (50) Még Nepálba, Katmanduba is elmegy, hátha ott valamiféle magyarázatot és megnyugvást talál — de nagyjából hiába. (Mondhatni: ez is csak menekülés illetve zsákutca volt; ameddig önnön iszonyatokkal és tragédiákkal tel

múltját nem sikerül feltárnia, s azzal szembenéznie, addig Dum, a nepáli szerzetes sem képes releváns segítségnyújtásra.)

E regény narrációs technikája lényegileg abban különbözik Flóri Anna művének narratológiai megoldásától, hogy amíg az utóbbiban egy kívülálló egyes szám harmadik személyben mondja el a történetet (akit azonban ezzel együtt sem nevezhetünk a hagyományos értelemben vett mindentudó narrátornak — itt most nem részletezhetően több szempontból sem), addig a *Majdnem Auschwitz*-ban eleve többszörös és személyű az elbeszélés. Az egyes szám első személyűség (ráadásul különböző figurákkal) keveredik az egyes szám harmadik személyűséggel. Emellett a kettő keveredésének éppúgy tanúi vagyunk, mint ahogyan a függő és szabad függő beszéd alkalmazásának is — ami nyilván újabb változata a két alapvető elbeszélői technika illetve szám/személy vegyítésének. E narratológiai polifónia ugyan a narrációs praxis szempontjából nyilvánvalóan nagyfokú variabilitást mutat, ám a fő kérdés az, van-e ennek a technikai tudáson túl egyrészt a művilághoz kötődő/köthető érvényessége, másrészt szemantikai hozadéka/relevanciája.

Az első kérdésre igenlő válasz adható. A sokféle nézőpont, az ebből következő elsajátítható tudás(anyag), információhalmoz nyilvánvalóan kapcsolatba hozható az önmagát kereső (igaz, inkább virtuális) főszereplő identitászavarával és -hiányával, s annak óhajával, hogy ezt valamiképpen feloldja, magát ezen átsegítse. Azaz a több nézőpont és információ révén nagyobb a lehetősége egy határozott identitású személyiség megképz(őd)ésének. Erre is utalhatnak a regény utolsó mondatai.

Ám a második kérdésre már nem adható ilyesféle egyértelműen pozitív kicsengésű, azaz igenlő válasz. A sokféle narráció illetve narrátor meglehetősen amorf módon manifesztálódik a regényben, aminek esetenként akár logikai ellentmondásokban is testet öltő konzekvenciái lesznek. Ez pedig azzal áll szoros összefüggésben, hogy a mű fő konstrukciós technikája az asszociativitásra épül, azaz úgy tűnik, az író legfőbb regényszervező elve/eljárása saját asszociációinak jobbára kontrollálatlan szabadon engedésén alapul. Ennek egyik legfőbb, bár teljesen más irányú/jellegű bizonyítékai a műben mindenütt fellelhető hasonlatok, valamelyest ritkábban metaforák. Olyan túlbujánzó, néhol már barokkos körmondatok születnek így, melyek ugyan gyakran hatalmas szenzuális-empirikus háttéranyagra és -tudásra támaszkodnak, ám mintha mindez erősen öncélú lenne, az ismert mondást parafrázálva: a sok hasonlat/metafora közt elvész a mű. Másképpen: a könyv jó néhány pontján erősen túllírt, azaz lényegileg kompozicionális hibákkal küszködik. Nem egyszer fordul elő, hogy hirtelen, szinte a semmiből tűnnek fel alakok, akik az addigi figurákhoz és történésekhez alig kapcsolódnak, egy időre főszereplővé válnak, majd eltűnnek (Goran Gasparovic és Lulu Binder). Mintha az alkotó mindent bele akart volna zsúfolni készülő művébe, ami csak észbe jutott az adott téma, szituáció, mondat, szóhasználat kapcsán. S még akkor is így van ez, ha ezzel együtt nemegyszer nagyon szép mondatok, megállapítások, már-már aforizmatikus tömörségű szentenciák kerekedtek a megfogalmazás során (különösen szépek



ennek kapcsán az Edit és Jákob összeismerkedését leíró bekezdések — 90–100). Találkozhatni ugyan valamelyest Coelho-ra emlékeztető, enyhén falvédőszöveg-ízű sentimentalista-romantikus „érzelemölcseletekkel” is („Veled lenni olyan valóság, ami miatt minden reggel érdemes felébrednem” — 195), de ez nem túl gyakori. S itt érdemes szót ejteni arról is, hogy az intertextuális szöveg(rész)ek beépítése is eléggé artisztikusnak, művinek hat a recenzens számára. Mintha itt is inkább a műveltséganyag direkt beépítése (fitogtatása?) lett volna fontos, nem az organikus épít(kez)és, a finoman működtetett szemantikumképzés. A nyelvi-megfogalmazásbéli, illetőleg narratológiai szinten működő (és ilyen értelemben az esztétikai értékességet negatívan befolyásoló) kompozicionális hibákat kevésbé, vagy csak részlegesen képes ellenpontozni a regény fő- és részfejezetekre osztása. A nézetünk szerint túlságosan szabadon áradó, ilyenformán csak részlegesen kontrollált asszociatív technika fölébe nő e fejezetekre osztó írói szándéknak, amit néhány túlságosan gyakran szereplő, s így redundáns hasonlat illetve metafora (lehulló levelek, macskák viselkedése, testtartása) is alátámaszt. Pedig Csobánka Zsuzsa nem tehetség nélküli író, sőt! Ám mindenképpen meg kellene tanulnia uralkodnia anyaga fölött, korlátok közé szorítani az igen nagy műveltség- és tudásanyagot magába sűrítő asszociációs bázis-

sát. Különben nem ő írja könyveit, hanem túlságosan szabadjára engedett képzetársításai — ami újabb és újabb szerkesztésbeli/kompozicionális hibalehetőségek sorát rejti magában.

Nőkre néző ablakok

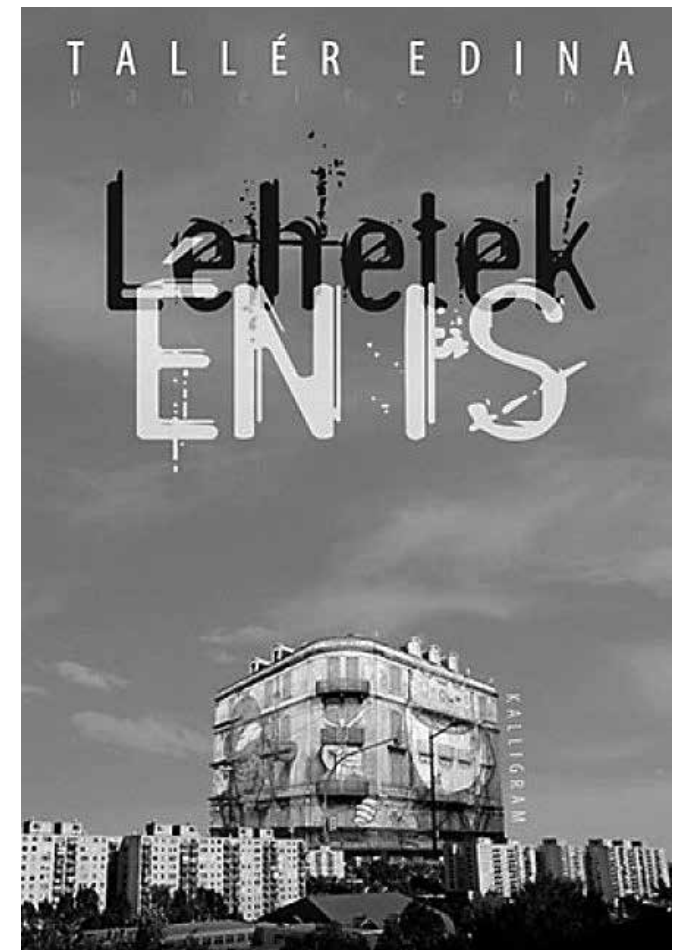
Csutak Gabi

(Tallér Edina: *Lehetek én is*. Kalligram, 2013)

Tallér Edina könyvének elsöre szembeütő vonása a sajtóságos műfajmegjelölés: a *Lehetek én is* „panelregény”. A speciális megnevezés igényét nem csupán az látszik indokolni, hogy a kötet valahol félúton van a novelláskötet és a regény között, hanem az is, hogy olyan mikrovilágot teremt, amelyben a naplószerű beszédmód uralkodik, vagyis hangsúlyozottan személyes, egyszeri és megismételhetetlen élmények közzétételéről van szó.

A könyv központi motívuma a hol hiányként, hol pedig mindennapi tapasztalatként megjelenő anya-gyerek-viszony. A narráció keretét megteremtő naplóíró gyermekével való kapcsolata mellett anyjához fűződő felnőttkori viszonya is végigvonul az elsősorban női sorsokra fókuszáló kötet egészén. „[...] mindig női szereplőkkel játszom, azokat könnyebben tudom fejleszteni [...]. Ha nem úgy mennek a napok, ahogy szeretném, ha nem tetszik a valóság, kitalálok helyette mást.”

Az idézet utolsó mondatának variációi több helyen is elhangzanak egyfajta prózapoétikai elvként („Nem szeretem a hibákat. Letagadom. Elfelejttem. Kitalálok helyette mást”; „Ha valaki nem tetszik, kitalálok helyette mást”), ami termékenyen elbizonytalanító a „napló” hitelességét illetően. Ugyanakkor a sokszor hangoztatott ígért csak akkor valósul meg igazán, amikor az ötödik résztől kezdődően a lakótelepen élő átlagos családjának feljegyzései közé bekeleődik egy másik sors lenyomata, a látónői képességekkel rendelkező falusi kamaszlányé. A női sorsalternatívák megjelenítése részben megmagyarázza a címválasztást is, hiszen a naplóíró különböző női figurákkal azonosul az egyes szövegekben. Ugyanakkor a *Lehetek én is* egyben a Vad Fruttik együttes egyik slágerének címe is, amely lényegében azt az üzenetet fogalmazza meg, hogy bizonyos perspektívából szemlélve minden átlagember lehet különleges és egyedi. Egyébként irodalmi élményekre és film-klasszikusokra való utalások mellett több szöveghelyen is megjelennek a populáris kultúra elemei: filmsorozatok, slágerek, graffiti stb.



A panelházi szövegekben többnyire derűs, tét nélküli szemlélődés dominál, a kívülállás csendes öröme a végtelenített jelen a jövőtől való szorongás helyett. („Nem érdekel a jövő, kit érdekel, jövő még nincs.”)

Úgy tűnik, hogy a boldogság a rutinszerű életritmusból való kilépés pillanataiban, az ilyenkor megfigyelt részletekben érhető tetten, például a teraszon töltött cigarettaszünetekben, amikor mások életének képei úgy villannak fel, akár csak a szemben lévő ablakok kékje az esti tévénézés idején: „A lányom mosolygófejeket rajzol a párás üvegre, a fiam a szoba közepén táncol. Bohóckodnak nekem, hogy csábítsanak be, ha túl sokáig vagyok kinn. Vissza kéne mennem. Jó itt. Tegnap este a 47-es villamoson keringőzött egy szerelmespár, ma délután meg hajléktalannak adta át a helyét egy férfi, és még szívárványt is láttam.” (54)

A mindennapokból való kitekintés, a jelen pillanat kimevitése és a rá irányuló reflexió jellemzi az elbeszélő attitűdjét. Nem véletlen, hogy egyik legemlékezetesebb filmélményeként is azt a pillanatot nevezi meg, amikor a *Cabiria éjszakai* főhősnője a film végén belenéz a kamerába, kilépve saját történetéből.

Ezzel párhuzamosan megjelenik a valódi találkozások igénye, ami gyakran a félresikerült próbálkozások szintjén marad

meg. Anyjához fűződő viszonyát közelség és távolság megfelelő arányainak folyamatos keresése jellemzi.

Az elbeszélő hol felnőtte válástól rettegő kislánynak érzi magát, amikor az anyjához kell viszonyulnia („Felnőtt leszek, ha anyám meghal, nem leszek senkinek a gyereke.”), hol pedig az anyját kezeli gondoskodásra szoruló gyerekként. Kapcsolatukat találóan jellemzi a többször ismétlődő hajvágás-epizód: a lány — gondoskodó felnőttként — felajánlja, hogy levágja az anyja túl hosszúra nőtt haját, de mindig elutasításban van része. Sokáig úgy tűnik, hogy távolságtartó kapcsolatukon belül túlságosan intimnek minősül a bizalmat és fizikai érintkezést egyaránt implikáló gesztus. Végül azonban kiderül, hogy az anya részéről egy kétségbeesett tiltakozó gesztusról van szó: „Szép a haja, dús, fekete-fehér, akkor kezdte el növeszteni, amikor a húgom és a gyerekei elmentek, és azt mondta, addig nem vágja le, míg vissza nem jönnek. Nem hagyja, hogy levágjam. Így próbálja befolyásolni anyám a dolgok menetét.”

A férjjel való szorosabb kapcsolat igénye is megjelenik a szövegekben, szintén olyan alaphelyzetekben, amikor látszólag nem történik semmi: szótlankod vagy éppen elbeszélnek egymás mellett. A *Legyen úgy* a panelvilágban játszódó szövegek közül az egyik legerőteljesebb, ugyanis itt beindul a képzelet sokszor beígért, de csak visszafogottan megvalósított játéka. A nő a férfi hátát nézve cigarettázik, és egyre vadabb verziókat talál ki arra, hogy hogyan vonhatná magára a figyelmet: „Most az lesz, hogy hullik a hajam. Egy csomó ott marad a markomban, beletúrok a hajamba, magam elé dobom, ami kihullott. Beszívom és kifújom a füstöt, közben nézem a hátad, hullik a hajam, a jobb halántékomnál már nincs is, kilátszik a rózsaszín, sima bőr. Legyen az, hogy felsikoltok.” A fejezet végén ismételten megfogalmazódik az elvágyódás homályos képzelete, amely sosem vezet konkrét cselekvésekhez.

Eleithüia, a tizenhat éves „tisztánérző” jósnő naplójának beékelődése a paneltörténetek közé egy olyan lehetséges sorsalternatívát állít fel, amelyben szintén fontos szerepet játszik az elvágyódás. A szülés görög istennőjéről elnevezett figura életkörülményei radikálisan különböznek ugyan a kétgyerekes családjától, mégis sok tekintetben egymás pandanjaiként működnek.

Eleithüiát túlságosan is szoros kapcsolat fűzi anyjához, olyan anyira, hogy életútja csupán az anyja életének folytatásaként/ismétléseként tételeződik. Amikor pedig az idős nő gondozásra szorul, fizikai közelségük is szinte elviselhetetlen mértékűvé válik. Családjában öröklődik a gyógyítói képesség, de ameddig az anyja él, addig csak kártyajóslással és állatok gondozásával foglalkozhat, miközben minden egyes pillanatban az anyai instrukciók szerint kell cselekednie.

Ebben a világban is fontosabb tehát a jelen mint a jövő, azzal a különbséggel, hogy a jelen pillanatban való feloldódást nem a teraszon való cigarettázás, hanem a hajnali meditáció jelenti, a részletek gondos megfigyeléséből pedig nem az írás, hanem a gyógyítás képessége származik.

Minden bejegyzésben mantraszerűen ismétlődnek mondatok, amelyek az öndefiníció szerepét töltik be a fiatal lány számá-

ra, miközben élethelyzetéhez való viszonya lépésről lépésre megváltozik: sorsának derűs elfogadásától eljut az elvágyódásig, míg végül már az anyja halálát kívánja. „Nem értem azt sem, hogy az emberek miért félnek annyira a jövőtől, szerintem sokkal ijeszőbb, ami most van. Például anyám. Hogy mi lesz velem. Ő mikor hal már végre meg. És hogy miért nem enged élni.” (79) A „tisztánérző” jósnő, akinek valójában nincs is kártyára szüksége a jövőbelátáshoz, paradox módon végül mégis egy olyan életre vágyik, amelyet az a naplóíró él, aki őt kitalálta.

A görög mitológiai és a népi hiedelemvilág elemei Tallér Edina *A húsevő* című első könyvében is jelen voltak, viszont itt már egy jóval komplexebb, mágikus világ épül a fiatal jósnő jól kidolgozott figurája köré, amelyben esküvőre fagyasztott pillangók, hűtőládában fulladozó öngyilkos nagymamák, görög istennők, cigány menyasszonyok és Pánsípos Emberek egyaránt helyet kapnak.

Azonban ehhez az izgalmas világhoz képest valóban panelszerűnek tűnnek a kerettörténetet alkotó napló egyes bejegyzései, különösen a női sorsalternatívák felsorakoztatása. Ezek a szövegek remekül sűrítik egyetlen napba a szereplők életének legfontosabb mozzanatait, az összkép mégis túlságosan tendenciózusnak és pesszimistának tűnik: a barátnő, aki egyetemista, magányos, és a huszonévesek nihilista életét éli (*Fiatal*); a szomszéd nő, aki középkorú, magányos és fiatalokkal bulizik (*Kisviszki*); az anyja, aki öreg, magányos és egész nap csak üldögél (*Öreg*). Az egyes portrék jól meg vannak rajzolva, egymás mellé helyezésük mégis túlságosan is leegyszerűsítő, sztereotip mintázatot mutat.

A kötet utolsó szövegeiben egyre gyakrabban bukkannak fel az írás folyamatára vonatkozó megjegyzések is. Úgy tűnik, mintha a naplóírónak már elfogyott volna a mondanivalója, mégis addig pörgeti tovább az írást, amíg végül már csak az írásra irányuló reflexió pótcselekvése marad: „Hogyan kell befejezni egy ilyen történetet. Írjam le, hogy mi van ma?”; „Nem írok naplót, ha ezzel végeztem, tényleg nem, ebben egészen biztos vagyok.” Az a benyomásunk támad, hogy a naplóíró egyszerűen megunta a szerepét, és keresi azt a pontot, ahol végre kiléphet belőle. Ugyanakkor az is lehetséges, hogy a szöveg leépülésének, banalizálódásának, kitörődésének bemutatása csupán egy állomása annak a koncepciónak, amelyet egy graffiti-művész technikájára utalva így fogalmaz meg: „Szeretnék úgy írni, ahogy Blu fest, az egész olyan, mint egy hatalmas képregény, és soha sincs vége, mert holnap újrakezd, hogy átrajzolja megint.”

Szilvay
Máté

A Nappá változott színpad

(Jan Assmann: *A varázsfuvola — opera és misztérium.* Fordította: Tatár Sándor. *Atlantisz*, 2012)

Első ránézésre meglepő, hogy Jan Assmann, akit világhírű egyiptológusként és vallástörténészként ismerünk, egy Mozart-operáról ír könyvet. Még meglepőbb, hogy nem ez az egyetlen olyan műve, amelynek látszólag alig van köze a szakterületéhez: 2006-ban, *A varázsfuvola* után egy évvel Thomas Mannról, a *József és testvérei*ről jelent meg egy könyve Németországban. Persze nem arról van szó, hogy hetven felé közeledve Assmann megcsömörlött volna a szakterületétől; inkább az idős, köztisztelőben álló professzor könnyedsége ez, aki már megteheti, hogy „a tudomány ügye” mellett személyes vonzalmainak is enged. Mert *A varázsfuvola — opera és misztérium* szerelemből született könyv, a történész felvilágosodás-kutatásainak oldalhajtsa. Az pedig, hogy ilyenként is jelentős, csak a szerző zsenialitását bizonyítja.

A könnyedség, az elegancia meghatározó vonása *A varázsfuvolának*, amelyet a témaválasztás nyilvánvaló személyes motiváltsága mellett az interdiszciplináris jelleg is indokol: mivel éppúgy szó esik kertépítészetéről és vallástudományról, mint színháztörténetéről és zenetudományról, Assmann az egyes szaktudományok bevett fogalmait is (pl. kettős vallás, nápolyi szextakkord) részletesen elmagyarázza, hiszen nem számíthat mindenben jártas olvasókra. A kifejtés könnyed hangvételére még ráerősít a könyv szerkezete: a fikció szerint a szerző *A varázsfuvola* egy olyan előadására invitál minket, ahol a szünetekben nem a büfébe megyünk, hanem az opera történeti kontextusáról hallgatunk előadásokat. Ennek megfelelően a mű nyolc fejezetéből a páratlanok az opera cselekményét rekonstruálják (Assmann az opera mindkét felvonását kettébontja), vagyis közvetlenül a zene és a szöveg értelmezésére koncentrálnak, a párosak pedig az opera történeti kontextusának vizsgálatával az értelmezés kereteit jelölik ki. Mivel Assmann nem kevesebbet állít, mint hogy ő fejt ki elsőként *A varázsfuvolának* azt az értelmét, amelyet Mozart és Schikaneder eredetileg szántak neki, igazán nagy tétje az utóbbiaknak, vagyis az értelmezés kereteit meghatározó fejezeteknek van.

Assmann értelmezésének vezérszála az a gondolat, hogy *A varázsfuvola* egy szabadkőműves beavatási rítust visz színre — történeti vizsgálatának középpontjában így a 18. század második felének Bécsben működő szabadkőműves páholyok misztériumkutatásai állnak. A szabadkőművesek az eleuziszi misztériumok felélevenítőinek és folytatóinak tartották magukat, amelyek néhány antik forrás szerint az ókori Egyiptomból kerültek át görög terü-

letre: innen a korszak egyiptomániája. Azonban Assmann mégsem elsősorban egyiptológusként, hanem *A kulturális emlékezet* szerzőjeként közelít az operához: nem az a kérdés, mit tudunk az egyiptomi Ízisz-misztériumokról (szinte semmit), hanem az, hogy a szabadkőművesek mit *vélték* tudni róla („miként emlékeztek rá”), illetve mi célból kutatták őket. Assmann elemzéséből sajátos kép rajzolódik ki: a szabadkőművesség lényegében a felvilágosodás eszméit látta bele az ókori Egyiptom politikai teológiájába és misztériumaiba. Három szféra fonódik itt össze: a tudomány, a vallás és a politika, amelyek között a kapcsolódást a kettős vallás, a *religio duplex* fogalma biztosítja. Eszerint az állam hivatalos vallása mindig babona (a politeizmus illetve a felvilágosodás szemében a kereszténység), amely az „egyszerű nép” kordában tartását célozza; a politikai vezetők és a szellemi elit ezzel szemben *tudja*, hogy csak egyetlen, a tisztán filozófiailag elgondolt isten létezik. A misztériumokba való beavatás az igaz tudásból és a politikai hatalomból való részesedést jelenti, amelyre azért válunk méltóvá, hogy legyőzzük önmagunkat. A beavatás útján járó ezért próbákat áll ki, amelyek révén először felismeri, hogy korábban babonák foglya volt (vagyis elveszíti illúzióit), majd saját emberi gyengeségein túllépve eljut az igazság felismeréséig. Mozart operája az öntökéletesítésnek ezt az útját viszi színre: Tamino a babonák foglyaként előbb az Éj Királynőjének hisz, ám a végére bölcs „látóvá”, a Sarastro helyébe lépő új uralkodóvá válik.

Persze az elemzés lényege nem a szabadkőműves jelleg kimutatása — ennél aligha van nagyobb közhely *A varázsfuvola* irodalmában —, hanem az a gondolat, hogy az opera nem csupán színre visz egy beavatási rítust, hanem maga is azzá, a nézők beavatási rítusává válik; vagyis a színházban ülve nekünk is „konvertitákká” kell lennünk, felül kell vizsgálnunk az előítéleteinket. Innen *A varázsfuvola* cselekményének zavarba ejtő ellentmondásossága: mivel mi is mindent úgy látunk, ahogyan Tamino, a mű elején a babona sötét fátylán keresztül az Éj Királynője pozitív, Sarastro pedig negatív szereplőnek tűnik; amikor pedig Taminóval együtt mi is az igazság útjára lépünk, a bölcsesség fénye előttünk is felfedi a dolgok valódi arcát. Assmann értelmezése a „törésmélettől” szemben (amely szerint Mozart és Schikaneder a darab írása közben megváltoztatták az eredeti koncepciót, a már elkészült részeket azonban nem revideálták) azt állítja, hogy az opera cselekménye mindvégig egy egységes koncepció mentén bomlik ki: a cél az, hogy a darab ne csak bemutassa, hanem átélhetővé is tegye a szabadkőművesek vágyképét a tökéletes társadalomról, amelyben — ahogy a három fiú éneklé a finálé elején — „mennyországgá lesz a Föld, s az emberek az istennel lesznek egyenlők.”

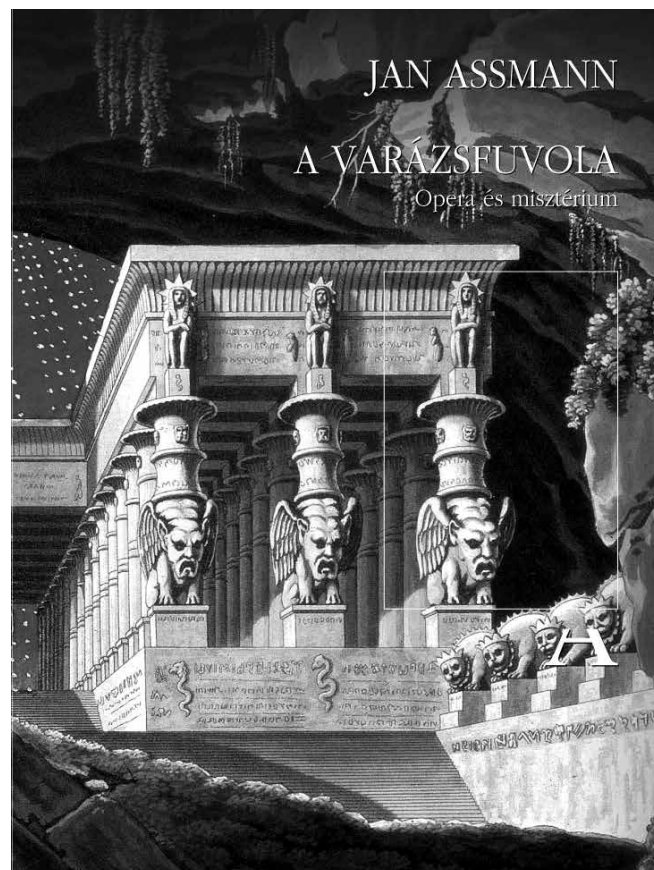
Joggal merül fel a kérdés, hogy vajon miért kellett több mint kétszáz évnek eltelnie, mire valaki végre megfejtette, mi volt Mozart és Schikaneder szándéka. Assmann szerint azért, mert *A varázsfuvola* lényegében már a premier napján anakronisztikus volt. Mivel a szabadkőművesség intézménye szorosan a felvilágosult abszolutizmushoz kötődik, az opera szimbólumrendszere nehezen volt érthető a francia forradalom és az általános polgárosodás által meghatározott századvég légkörében. Így *A varázsfu-*

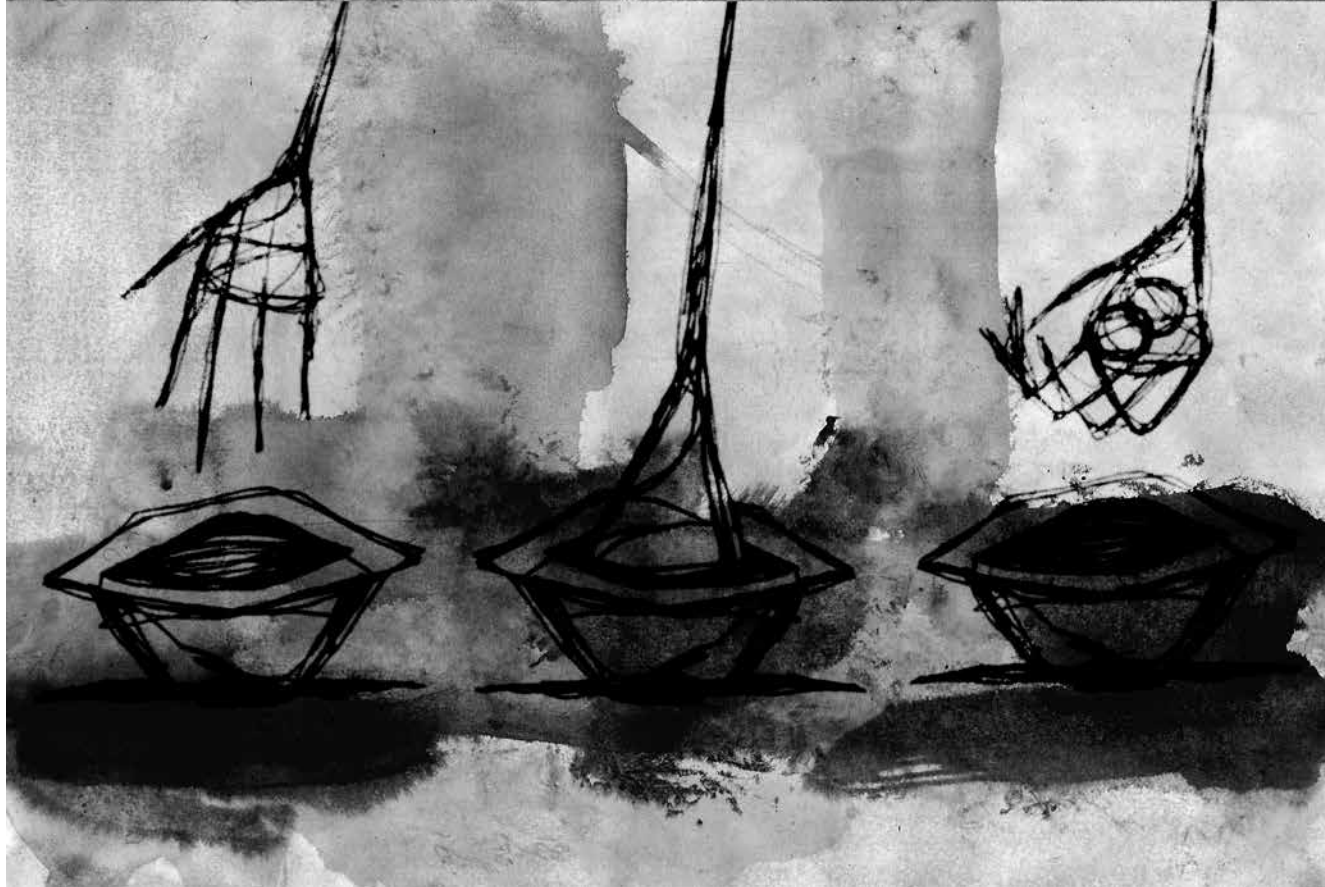
la recepciótörténete a történelem iróniájának tanulságos esete: az opera értelme éppen azért kezdett halványulni, mert a felvilágosodás általa is propagált eszméi elkezdték áthatni a mindennapokat.

Hogy *A varázsfuvola* látszólagos zavarossága ellenére is sikert arathatott, Assmann szerint egyrészt rituáléjellegének köszönhető (amely afféle érzelmi változuhanyként gyors egymásutánban teszi ki a nézőt egymással egészen ellentétes hatásoknak), másrészt azoknak az elemeknek, amelyek a mű intellektuális-eszoterikus jellege ellen hatnak, akár úgy, hogy nem a szabadkőművesség eszmevilágából származnak, akár úgy, hogy azzal éppen ellentétesek. Ilyen elem, hogy három áriájával és két duettjével Papageno, az „egyszerű nép” fia az opera zenei főszereplője, nem pedig Tamino. Kettejükben nem a bölcsesség, hanem a szerelem a közös, így ez kerül az opera középpontjába. *A varázsfuvola* egyfelől helybenhagyja a szabadkőművesség elitizmusát, vagyis világossá teszi, hogy nem mindenki méltó a bölcsességre (Papageno a Nagy Misztériumokból nem részesülhet), másfelől viszont a bölcsesség jelentőségét nem abszolutizálja: Papageno is maradéktalanul boldog lehet a szerelemben. Ugyanakkor Mozart bírálja a szabadkőművesség férfiklubjellegét: bár Sarastro eleinte nyíltan a nők alacsonyabbrendűségét hirdeti („Egy férfinak kell vezetnie szíveteiket”), később — rendtársai megrökönyödésére — mégis úgy dönt, hogy a két szerelmesnek együtt kell kiállnia a tűz- és vízpróbát. Ahhoz, hogy az egész színpad „Nappá változhasson” (így ér véget az opera), a férfi és női princípiumnak egyenrangúvá kell válnia.

Mint az eddigiekből is világos volt, Assmann elsősorban történészként közelít *A varázsfuvola*hoz, illetve ahhoz a szellemi közeget, amelyben létrejött. Értelmezésének legitimitását így elsősorban nem a mozarti zene elemzése, hanem azok az általa feltárt és a mű vizsgálatába újonnan bevont források biztosítják (páholygyűlések jegyzőkönyvei, a Journal für Freymaurer számai stb.), amelyek alapján rekonstruálható a bécsi szabadkőművesség misztériumelmélete. Éppen ezért külön figyelmet érdemel az a lenyűgöző alaposág, amellyel Assmann az operát rekonstruáló fejezetekben Mozart zenéjéhez közelít. Hiszen *A varázsfuvola*t nemcsak különleges dramaturgiája teszi jelentős műalkotássá (bár a „törésmélet” miatt ezt is hangsúlyozni kell), hanem az a mód is, ahogy Mozart egymástól elvben idegen zenei regisztereket hoz benne közös nevezőre. Hiszen a kor fogalmai szerint *A varázsfuvola* nem opera, hanem daljáték (*Singspiel*): németül, vagyis a nép nyelvén íródott, nem pedig olaszul, a zeneileg alaposan kidolgozott számokat pedig nem *recitativo*, hanem prózai szöveg köti össze. Assmann három zenei réteget különít el: Papageno a műfajnak megfelelően Schikaneder városzéli népszínházának szórakoztató zenei karakterét képviseli (akit a premieren egyébként maga a librettista játszott, nem egy énekes), az Éj Királynője koloratúr áriái az *opera seriát*, Sarastro és a papok kórusa pedig egyfajta szakrális zenei szintet, amelynek elsődleges forrása a kor egyházzenei gyakorlatában még részben továbbélő barokk. Mozart utolsó operájának jelentőségét így nem kis mértékben az adja, hogy egy olyan pillanatát mutatja fel az európai történelemnek, amelyben mind a zenei nyelvet, mind a társadalmi viszonyokat tekintve lehetséges volt, hogy a társadalom krémje és alsó rétege egyazon színházban egyazon műalkotást élvezzen. Assmann muzikológusként is megállja a helyét: nem csupán összegzi, amit laikus egyiptológusként Mozartól és *A varázsfuvola*ról olvasott, hanem tisztán zenetudományi kérdésekben is meggyőzően tud érvelni és állást foglalni.

Az eddigiekből talán világos, miért vált a német megjelenése óta eltelt nyolc évben Jan Assmann könyve a *Varázsfuvola*-irodalom megkerülhetetlen darabjává. A magyar változat az Atlantisz Kiadó hagyományaihoz híven igényes munka: Tatár Sándor pontos és gördülékeny szövegét egy majdnem minden igényt kielégítő függelék követi. Nem hiszem, hogy igénytelen olvasó volnék, de csak elvétve fordult elő, hogy megálltam az olvasásban, amikor Assmann egy általam nem ismert zeneműre hivatkozott — ezeket jó érzés volt utólag a függelék alapján pótolni. Ugyanakkor nekem hiányzott egy teljes librettó-fordítás, amely egyrészt sokat dobott volna a könyv használhatóságán, hiszen például a fellelhető *Varázsfuvola*-filmfelvételek döntő többségén nincs magyar felirat; másrészt így elkerülhető lett volna az a hiba, hogy a fordító egyszer így, másszor úgy fordítja ugyanazt a sort (például a „Du bist unschuldig, weise, fromm” sor utolsó jelzője a 82. oldalon „istenfélő”, a 85. oldalon „jámbor”). És ha már apró sérelmek: ahogy az Atlantisz minden kiadványa, *A varázsfuvola* is szemérmes könyv, amelyhez két kéz kell, mert folyton be akar csukódni.

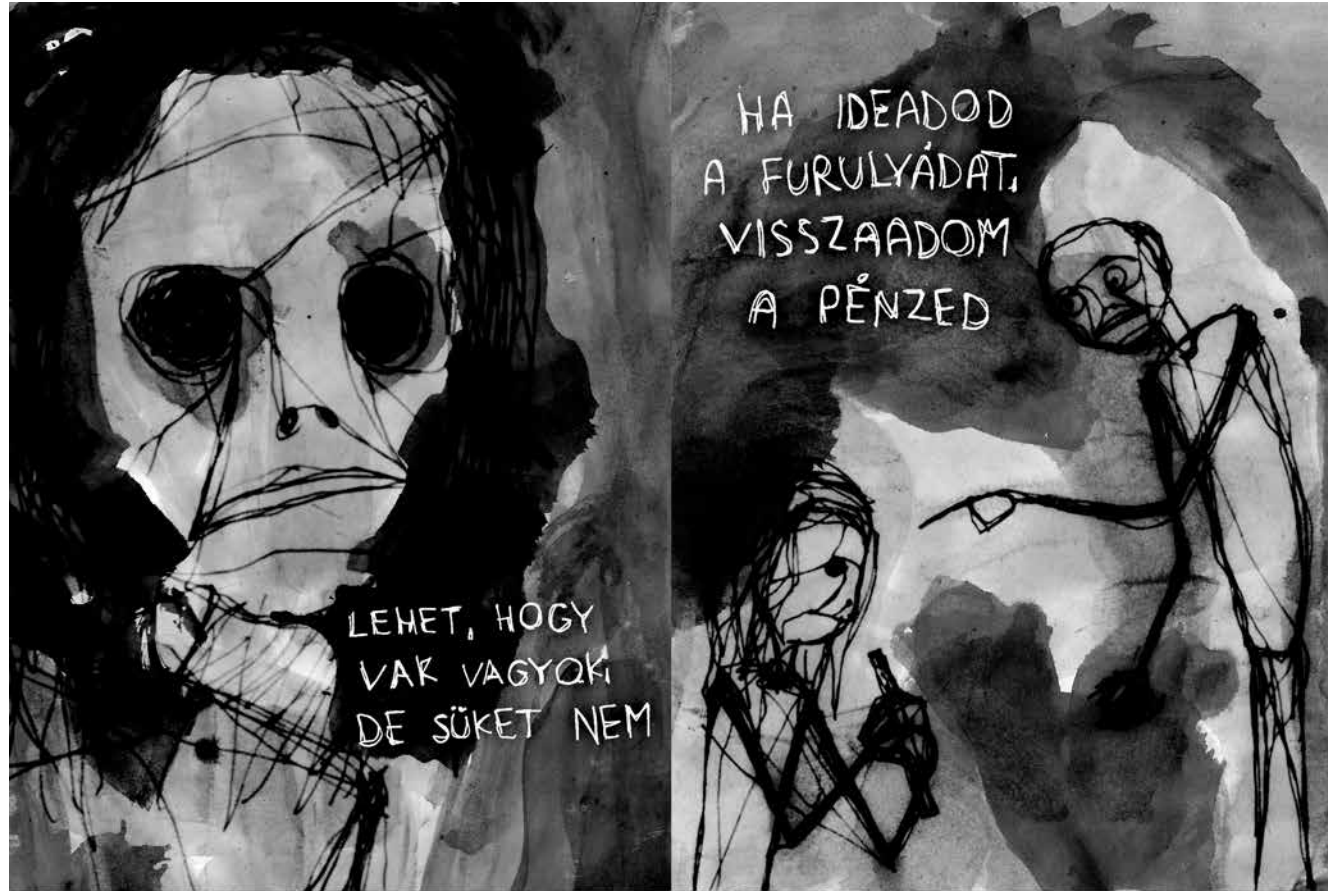


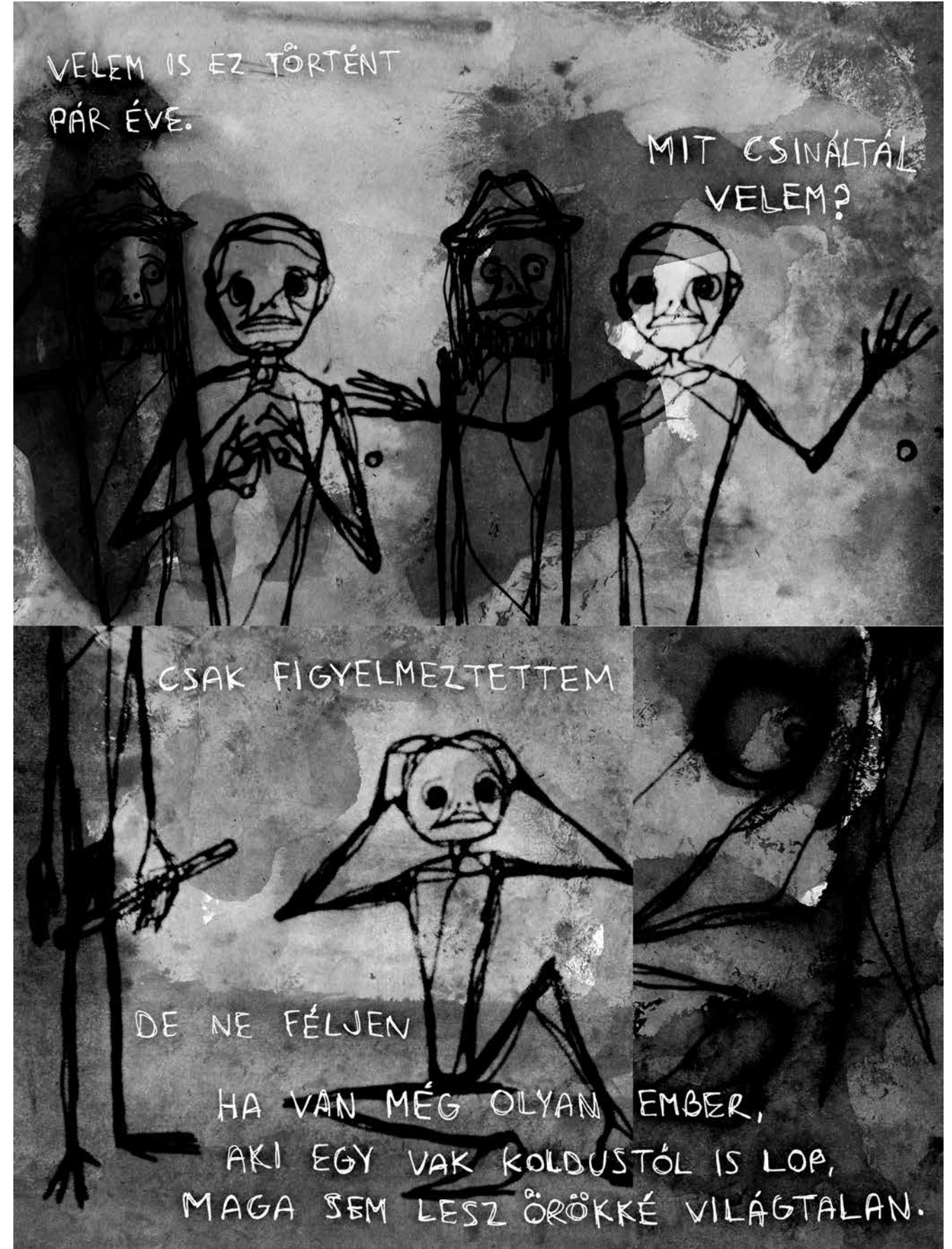
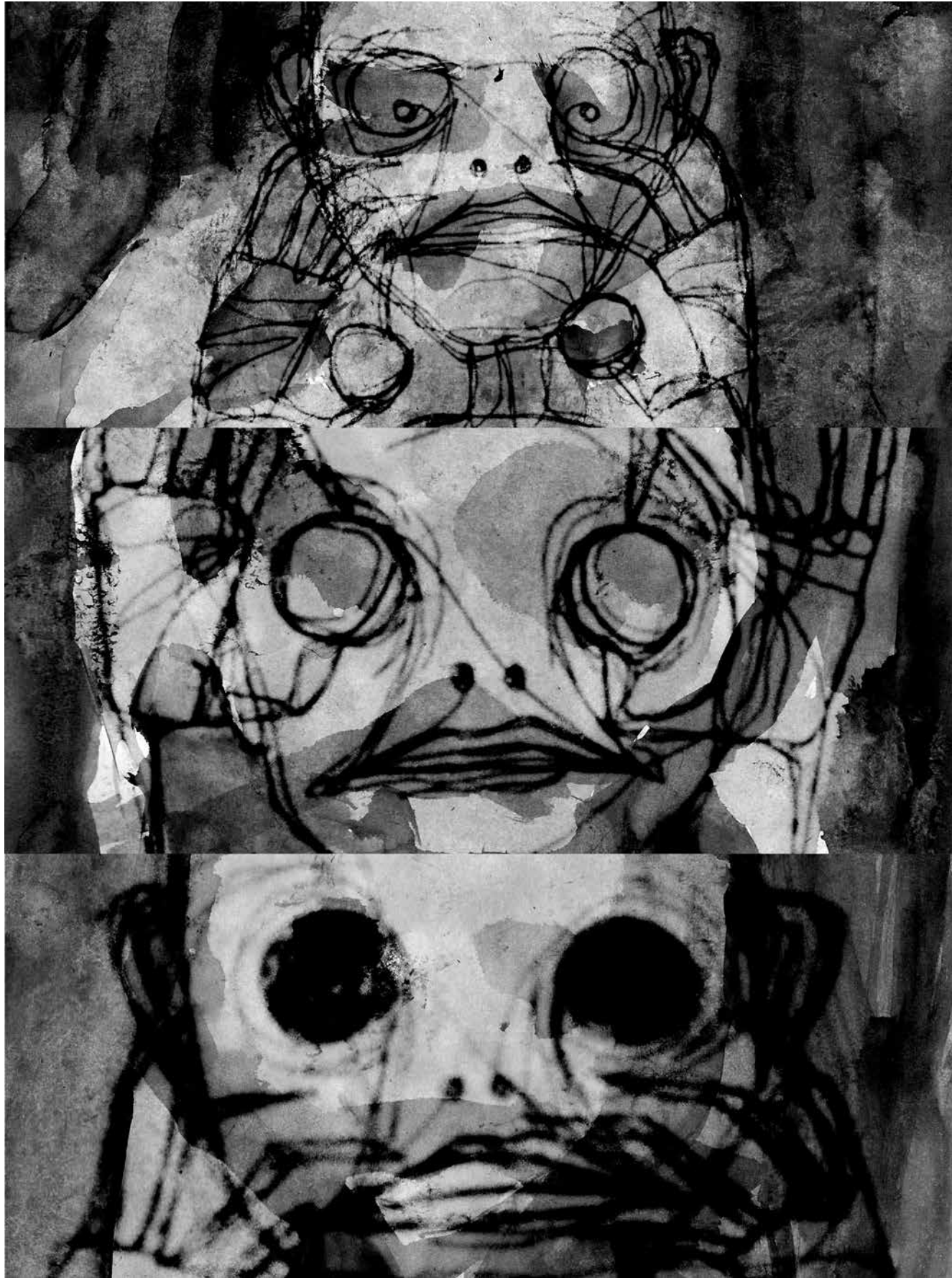


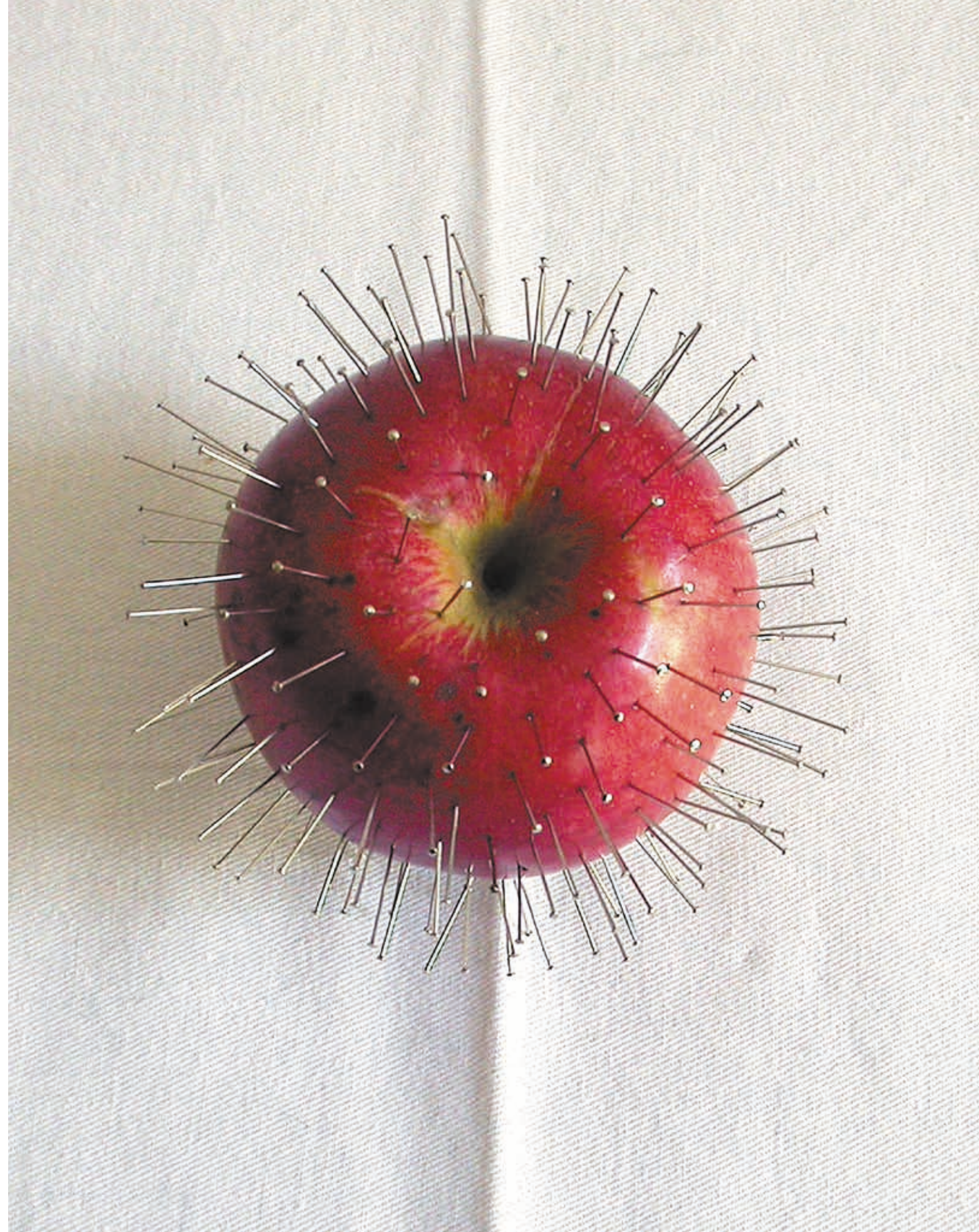
A HELYÉBEN
VISSZATENNÉM



UGYAN MIT?

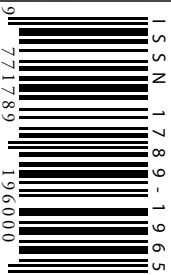








mmu



790 Ft

